UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění
Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Aleš Mudra

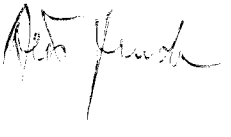
Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě

Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.



Rád bych poděkoval panu Prof. PhDr. Jaromíru Homolkovi nejen za to, s jakým zájmem a zaujetím vedl moji práci, ale i za dlouholetou odbornou průpravu a všestrannou podporu. Panu Prof. PhDr. Janu Roytovi, panu Prof. PhDr. Jiřímu Kuthanovi, panu Prof. PhDr. Ivu Hlobilovi, paní PhDr. Haně Hlaváčkové, panu Mgr. Viktoru Kubíkovi a panu Doc. Petru Sommerovi děkuji za konzultace a odbornou pomoc.

Za umožnění nebo zprostředkování zahraničních cest a pobytů vyjadřuji vděk především pánům Prof. Jaromíru Homolkovi, Jiřímu Kuthanovi, Franku Olafu Büttnerovi a Michaelu Viktoru Schwarzovi a také panu Ing. Petru Mackovi a panu PhDr. Jiřímu Fajtovi.

Dále bych chtěl poděkovat všem kolegům z Filosofické fakulty, z Katolické teologické fakulty, z Centra medievistických studií a ze Slovenské národní galerie za podnětné diskuze a pomoc, jmenovitě zvláště pánům Mgr. Michalu Patrnému, PhDr. Petru Kubínovi, Mgr. Martinu Šugárovi a Dr. Dušanu Buranovi.

V neposlední řadě děkuji mnohokrát své ženě nejen za odbornou pomoc a podporu, ale i za obzvláštní trpělivost a obětavost. Celé rodině děkuji za dlouhodobou podporu mého studia a zejména za soustavnou pomoc v posledních letech, kdy bylo obtížné najít čas na dokončení práce.

Obsah

ÚVOD 5

LITERATURA K SOCHAŘSTVÍ 13. STOLETÍ VE STŘEDNÍ EVROPĚ

Čechy a Morava 8
Rakousko 19
Jižní Německo 25
Střední Německo 28

1. MADONA Z LOMNICE U TIŠNOVA A POČÁTKY MÍSTNÍ ŘEZBÁŘSKÉ PRODUKCE V ŠIROKÉ OBLASTI NA POMEZÍ MORAVY, RAKOUS A UHER

1.1 Madona z Lomnice 34
1.2 Předpoklady na Západě 37
1.3 K současnému stylově synkretickému sochařství ve střední Evropě 42
1.3.1 Fragmenty chórové přepážky klášterního kostela ve Wessobrunnu 43
1.3.2 Sochařská výzdoba východní empory kaple na hradě Trausnitz 47
1.3.3 Porta Coeli v Tišnově 71
1.4 Náčrt vývoje dílny Mistra Lomnické Madony
1.4.1 Schützova Madona 73
1.4.2 Madona ve Spitalu am Semmering 75
1.4.3 Madona v Dunajské Lužné 75
1.4.4 Ostatní obdobné práce 78
1.5 Závěry 79

Exkurs ke kapitole 1 – Dílenská tradice nebo devoční kopie?
Poznámky k tradování mariánských typů 79

2. IMPORTY ZE ZÁPADU

2.1 Madona z Klobouk 83
2.2 Madona opavského muzea 83
2.3 Madona z Cáhlova/Freistadt 91

3. SKUPINA TUŘANSKÉ MADONY A ZDOMÁCNĚNÍ FRANCOUZSKÉ GOTIKY VE STŘEDOEVROPSKÉM ŘEZBÁŘSTVÍ

3.1. Tuřanská Madona 98
3.2 Madona Čarkova 106
3.3 Madona vídeňské soukromé sbírky II 109
3.4 Madona Mariazellská 111
3.5 Madona v Sankt Lambrechtu 116

ZÁVĚR 125

KATALOG 135
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 149
SEZNAM VYOBRAZENÍ 209
ZKRÁCENĚ CITOVANÁ LITERATURA 215

Úvod

Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě dosud nebyla věnována velká pozornost a příliš toho o něm nevíme. Ještě před takovými třiceti lety by nedávalo příliš smyslu uvažovat o práci na podobné téma. Důvodů bylo hned několik. Některé řezbářské památky 13. století tehdy nebyly známy, jiné byly známy jen ze starých fotografií, další se nacházely v těžko dostupných zahraničních sbírkách a sakrálních stavbách a psalo se o nich v literatuře, kterou nebylo snadné získat. Ostatní sochy nebyly řazeny do adekvátních souvislostí nebo se předpokládalo datum jejich vzniku v pozdější době. O těch několika málo památkách, s nimiž mohli tehdy čeští historici umění pracovat, panovalo mezi odbornou veřejností jen velmi slabé povědomí. V katalogu Národní galerie v Praze z roku 1988 se dokonce můžeme dočíst, že *„první dřevěné sochy dochované v českých zemích známe z doby kolem roku 1300"*.[1] Od té doby se mnohé změnilo, přesto věřím, že i dnes může zvolené téma vzbuzovat oprávněné pochybnosti. Od počátku bylo zřejmé, že fond řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě bude moci sloužit jen jako východisko. Zdejší památkový fond je tak chudý, že při snaze sestavit z něj nějaký souvislejší obraz byla a je naděje na úspěch mizivá.[2] Nezbytným předpokladem pokusu o překonání tohoto omezení se zdála být heuristika v okolních zemích a následné zasazení tématu do širokých středoevropských souvislostí. Pohled z perspektivy přesahující hranice dnešních států Bavorsko, Rakousko, Maďarsko, Slovensko a Polsko nachází už z geografických důvodů své přirozené místo v našich zemích. Tento pohled má oprávnění nejen jako jediná možnost, jak doplnit fragmentární představu o tehdejší tvorbě v českých zemích, ale může být i přínosem pro dějiny sochařství 13. století v jednotlivých zmíněných zemích. I v dnešní době existuje stále poptávka po souvislých příbězích dějin umění v rámci hranic moderních národních států. Ovšem řada

[1] M. A. KOTRBOVÁ: Sochařství, in: *Staré české umění.* Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter, Praha 1988, p. 80.

[2] Přísně vzato, z děl uvedených v katalogu se pouze čtyři nacházejí na dnešním území České republiky, přičemž dvě představují pravděpodobně importy a ze zbylých dvou je pouze jedna dostupná pro přímé studium.

témat a období, mezi něž patří i to naše, je už svou povahou předurčeno se těmto hranicím vymykat.[3]

Středoevropský fond sochařství 13. století je relativně bohatý na to, aby jej bylo možné do rámce jedné doktorské práce pojmout kompletně při zachování žádoucího poměru mezi propracováním detailu a šíří celku. Těžiště práce spočívá v monografických studiích vybraných sochařských děl. Kritéria výběru musela být v průběhu přípravných a heuristických prací i ve fázi vlastních analýz neustále redefinována podle toho, jaké souvislosti vyvstávaly a jaká témata se rýsovala. Východiskem byly v duchu zadání památky pocházející z Čech a Moravy. Během času se pak zpracovávaný fond rozšiřoval o díla, která mohla nějak přispět k doplnění chybějících souvislostí. Díla, jejichž vazbu na památky zachované na území Čech a Moravy lze vymezit v určitějších rysech, se dostala do katalogu, dalším se věnuji pouze v textu kapitol. Kritéria výběru se dotýkají následujících témat: 1. Konstrukce okruhů stylově příbuzných památek. 2. Sledování způsobů přenosu typů a stylových modů ze Západu na Východ a z Jihu na Sever. 3. Rytmus stylových změn. 4. Možnosti stylové synkrese. 5. Fixace sochařských typů, role kultovní funkce, konzervativnosti prostředí a absence tradice. 5. Typy objednavatelů (zeměpán, klášterní komunita). 6. Typy sochařských provozů (usazená dílna, dílna cestující, dílna vytvořená *ad hoc*).

Těžiště teritoriálního přesahu za hranice Čech a Moravy se ustálilo na území, které bychom mohli nazvat jižní střední Evropou, především na území horního Bavorska a Rakouska. Postupně se jevilo stále více zřejmé, že tu půjde o památky a jejich skupiny, které spojuje především slabá stylotvorná potence a nesoustavnost a nedůslednost v přijímání podnětů ze silnějších uměleckých center. Chyběly tu asi mimo jiné podmínky pro růst tradice souvislé v delším časovém úseku, ať už jde o dlouhodobě stabilní poptávku nebo institucionální zázemí. Stranou proto zůstala většina památek z konce století, v jejichž poměrně početném fondu lze tušit pozůstatky šířeji založené produkce, jejíž kontinuita sahala až do poloviny století následujícího.[4]

Charakter materiálu si vyžádal určitá metodická omezení. Uplatňuje se zde především heuristika, formální a stylová analýza, dále ikonografie a práce

[3] K tomu srov. SUCKALE 2003, p. 81.
[4] Srov. HOMOLKA 1984, p. 72-76.

s publikovanými písemnými prameny. Výhradním námětem děl zařazených do katalogu je trůnící Madona, tedy zobrazení Panny Marie sedící s Kristem posazeným do jejího klína nebo na jednu z jejích nohou. Typová a ikonografická variabilita je velmi malá; i zde se však setkáme výjimečně s případy, kdy se objeví řešení inovativní a svým způsobem i překvapivé. Řešit otázky kolem původní funkce, způsobu umístění a prezentace v rámci sakrálního prostoru nebylo na základě zpracovávaného souboru památek vůbec možné. Všechny se totiž nacházejí zcela mimo svůj původní kontext. Představu o možných odpovědích na tyto a podobné otázky si lze učinit pouze na základě analogií z jiných regionů, vesměs bohatších na památky.[5] Mezi výjimečnými případy, kdy se zachovaly původní truhlářské výrobky pro adjustaci mariánských soch, převažuje typ baldachýnu na čtvercovém půdorysu, otevřeného do tří stran. Baldachýn mohl být uzavíratelný pohyblivými křídly, někdy zdobenými reliéfy nebo malbou. Také detaily dotýkající se provozu řezbářské dílny a organizace školení dorostu ve 13. století zůstávají z velké části zahaleny tajemstvím.[6] Technologické stránce jsem se věnoval pouze u zvláštních případů, většina řezeb v katalogu není z tohoto hlediska nijak zajímavá.[7]

Jak bylo řečeno, velká část této práce je založena na materiálu z okolních zemí. Jeho bližší poznání by se neobešlo bez zahraničních studijních pobytů. Studium rakouských památek a odborné literatury mi umožnilo stipendium Rakouské akademické výměnné agentury (ÖAAD). Můj pobyt v Bavorsku podpořila tamní vláda a nepřímo i Německá akademická výměnná agentura (DAAD). Cesty do Francie a Saska jsem mohl uskutečnit díky Centru pro výzkum středověkého umění a kultury na Filosofické Fakultě Univerzity Karlovy (grant MŠMT ČR). Další cesty do Francie a Bavorska byly financovány z výzkumného záměru MŠMT ČR „České země uprostřed Evropy v minulosti a dnes". Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy mi v poslední fázi výzkumu poskytl potřebné zázemí. Ještě jednou bych chtěl poděkovat všem, kdo měli na uskutečnění zmíněných cest a pobytů zásluhu.

[5] Problematikou funkce dřevěných mariánských soch 12. století se zabývá obsáhle FORSYTH 1972, p. 31-60. Důležité doplňky, především k umístění madon v sakrálním interiéru a k typologii raných oltářníků 13. století s trůnící madonou uprostřed, přináší KLACK-EITZEN 1985, p. 77-90. Za pozornost stojí i poznatky založené na materiálu 13. století ve Šlesvicku – BARFOD 1986, p. 26-29.

[6] BEER 2005, p. 60sq. (Zum Werkstattbetrieb im Hochmittelalter).

[7] Pozoruhodné poznatky o technologii dřevěných soch (nejen) 13. století přináší TANGEBERG 1986.

LITERATURA K SOCHAŘSTVÍ 13. STOLETÍ VE STŘEDNÍ EVROPĚ

Do tohoto selektivního přehledu odborné literatury k sochařství 13. století ve střední Evropě jsem zařadil především práce, které sledují nějaký teritoriálně vymezený celek. Studiemi k dílčím problémům a jednotlivým památkám se budu zabývat na příslušných místech následujících kapitol.

Čechy a Morava

První moderní souhrnné zpracování sochařství 13. století v Čechách pochází z pera Jaromíra Pečírky.[8] Třinácté století v sochařství chápe autor jako období rané gotiky, kdy *„socha, zakletá v době románské do tuhého kvádru, se poznenáhlu vyprošťuje z jeho pevného semknutí"* a kdy abstraktní ornament *„učinil místo ornamentu v pravém slova smyslu naturalistickému"*.[9] Tento vývoj však u nás probíhá náhodně a nesamostatně, české památky jsou nekvalitní a vzhledem k Německu a Francii „obvodové". Vývoj gotického umění určovala Francie, odkud cesta asimilačního procesu vedla *„přes země německé, ovšem s určitým časovým zpožděním, příznačným pro kulturní obvod"*. Přehled památek 13. století otvírá Hrusický portál, u něhož Pečírka vyzdvihuje kromě primitivnosti a těžkopádnosti také svéráznost. Hrusický portál je *„příkladem křížení různých vlivů a jich bezvybíravého použití na jednom díle"*.[10] Svatojiřské reliéfy, „časově poslední románská plastika v Čechách", ohlašují již gotiku a vytvořil je sochař inspirovaný halberstadtskou dílnou.[11] Zcela ojedinělý příklad aktivního podílu českých zemí na středoevropském uměleckém dění 13. století představují portály v Měříně a Třebíči, které časově předcházely a ovlivnily dolnorakouskou školu (Riesentor ve Vídni, Tulln ad.).[12] Pro figurální části portálu v Předklášteří byl určující vliv saský (tympanon a apoštolové) a italský (lvi); kvalitněji provedená část ornamentální je kompilátem motivů, které byly *„všeobecným majetkem*

[8] PEČÍRKA 1931; toto zpracování pro první díl *Dějepisu výtvarného umění v Čechách* předcházela a metodicky a obsahově předjímala studie PEČÍRKA 1923-24.
[9] Ibidem, p. 181.
[10] Ibidem, p. 52.
[11] Ibidem, p. 55.
[12] Ibidem, p. 58.

západoevropského umění 12. a 13. století".[13] V postavách apoštolů rozpoznává autor vedle gotického prohnutí románskou masivnost a byzantské reminiscence v draperiích; jejich styl „*bylo by možno vskutku nazvati stylem přechodním, v němž nové formy gotické těžce se uplatňují, nemohouce se vymaniti z formálních zvyklostí doby předchozí*".[14] Do doby kolem poloviny 13. století se tehdy kladl kromě naturalistického „rozmanitého lupení" také reliéf v Malostranské mostecké věži. Druhá polovina století se jevila jako doba zvláště chudá na sochařské památky. Z období vlády Přemysla II. se Pečírka věnuje detailně jen dvěma portálům z Kolína a na Šternberku; z doby Václava II. jakoby se nezachovalo vůbec nic.[15]

V přehledu vývoje českého gotického sochařství z roku 1936 chápe Jaromír Pečírka jednotlivá století, kdy lze v Čechách mluvit o gotice, jako víceméně uzavřené periody, přičemž století třinácté charakterizuje „*als die Zeit der Anpassung an den fortschrittlicheren Westen, vornehmlich Deutschland,*"[16] kdy zde vznikalo periferní, zpozdilé umění. V případě Tišnovského portálu problém „*přechodního stylu*" (*Übergangstil*) oproti stati v *Dějepisu* zjednodušuje: stylové prvky románské (postavy apoštolů) zde vystupují vedle gotických (architektura portálu a ornamentika). Pečírka zdůrazňuje eklektický charakter předklášterského souboru, neorganičnost skládání různorodých cizích motivů.

Úvodní kapitolu knihy *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě* věnoval Albert Kutal období zhruba od druhé čtvrtiny do konce 13. století.[17] Celé 13. století znamená v Českých zemích období dohánění vyspělého Západu, a to jak z hlediska společenské struktury, tak z hlediska rozvrstvení okruhu objednavatelů uměleckých děl, organizace uměleckého provozu a v neposlední řadě z hlediska stylu. Vzorem byla Francie, vedoucí síla tehdejší evropské kultury a normou ve Francii vytvořený gotický sloh. „*Pro nevyjasněný a značně ještě provinciální stav českého sochařství 13. století*" je příznačný Tišnovský portál, jehož celá konstrukce vznikla z neporozumění francouzskému systému. Sochy v ostění

[13] Ibidem, p. 185.
[14] Ibidem, p. 184.
[15] Ibidem, p. 188-9.
[16] PEČÍRKA 1936, p. 270.
[17] KUTAL 1940.

zachovávají románskou vázanost na plochu, z níž se zvedají jako reliéfy. *„Východiskem slohovým tu bylo patrně sochařství saské (...), kde se stýká stará byzantinisující tradice dolnosaská (...) s pokrokovými proudy, vycházejícími z Francie.“*[18] Z druhé a třetí čtvrtiny 13. století se zachovalo velmi málo památek, z nichž ty nefigurálního, ornamentálního charakteru byly *„pokrokovým proudům“* otevřenější. Ve figurálním sochařství 13. století se u nás gotické formy objevují jen zcela výjimečně.

Ve svém spise o sochařství 14. století v českých zemích, náležícím k dobové vlně tendenční německé historiografie, se Hilde Bachmannová dotýká i 13. století.[19] Podle Bachmannové se v Čechách a na Moravě ze 13. století zachovala pouze jediná trůnící Madona – z Čarkovy sbírky. Mísí se v ní „tuhý styl“ zpřed poloviny 13. století s vlivem malířského Zackenstilu a s „nadmutým stylem /schwellender Stil/“ poslední čtvrtiny 13. století, vznikla ovšem kvůli zaostalosti Východu sotva před rokem 1310.[20] Madona z Lomnice u Tišnova patrně do moravského prostředí nepatří, neboť zde prý na rozdíl od Bavorska a Podunají pro ni chyběly předpoklady. V obou případech je zřetelná celou knihou prostupující apriorní snaha prokázat závislost „sudetského“ sochařství na jazykově a částečně etnicky německých oblastech Podunají, Bavorska, později Slezska, Švábska apod. Třinácté století *„ist die Zeit der grossen deutschen Rückwanderung nach dem Osten“* a všechny sochařské památky vytvořili přivandrovalí němečtí umělci.[21] Sochy mají *„sudetenländischer Landschaftscharakter mit seiner Neigung zu schwerer Massigkeit“* a při jejich datování je třeba počítat se zpožděním přinejmenším jednoho desetiletí než se na Východ dostaly nové formy.[22]

---

[18] Ibidem, p. 13.

[19] BACHMANN 1943. Titul knihy *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler* neodpovídá obsahu ani z chronologického a ni z teritoriálního hlediska.

[20] Ibidem, p. 84.

[21] Ibidem, p. 117.

[22] Je smutné, že takto tendenční práce je dodnes v německy psané odborné literatuře dotýkající se českého sochařství 14. století nejčastěji citována jako základní a v některých případech dokonce jako jediná (srov. např. recentní odstrašující příklad politické interpretace umění - Björn LEWALTER: Kunst als politische Propaganda – Eine Löwenmadonna aus Berlin, in: Herbert BECK/Hartmut KROHM (ed.): *Ansichts Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800.* Frankfurt 2002, p. 79). Jsme také svědky toho, že někteří současní badatelé přijímají zvrácené teze Bachmannové za své: Lothar Schultes v roce 2000 na mezinárodní konferenci *„Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)“* aplikoval na 15. století představu, že Morava byla jakýsi *„Durchzugsland“* mezi Podunajím a Slezskem a jako umělecká oblast neexistovala (BACHMANN 1943, p. 119).

Albert Kutal v obecném úvodu k poválečném přehledu vývoje českého sochařství 13. – 15. století vykresluje 13. století opět jako období přechodu, kdy změny mezi románou a gotikou na poli umění probíhají souběžně s reorganizací společenskou, hospodářskou a politickou. Zásadní roli sehrála německá kolonizace, která na jedné straně urychlila převládnutí gotiky a na straně druhé oslabila kontakty s centry na Západě a Jihu. „*České sochařství je tedy celým svým ustrojením okrajové, jež nevytváří – nebo jen ve skrovné míře – samostatné hodnoty a přijímá povětšině výtvarné ideje cizího původu, které se k nám dostaly většinou přes filtr rakouského a německého umění, v němž se také ještě odehrával zápas mezi románským a gotickým názorem.*“[23] Nový sloh se k nám dostává až ve své poklasické fázi a kvůli zaostalosti a provinčnosti bez tradice „*podléhají Čechy snadno – jako současné Německo – (jejím) rozkladným tendencím...*“. Ukázku „*okrajového a provincionálního rázu*“[24] českého sochařství 13. století představuje Tišnovský portál, který neorganicky slučuje konstruktivní principy a motivy různého původu a stylového zaměření. Studium dalších památek figurálního sochařství vedla Alberta Kutala k přesvědčení, že „*slohová nevyhraněnost a konzervativnost předklášterského portálu byl obecný jev a že se románská tradice udržela téměř po celé století*“.[25] Zvláštní pozornost věnuje autor Madoně od sv. Petra a Pavla v Brně, jejíž autor „*byl ještě v úzkém styku s tradicí monumentálního sochařství 13. století*“, ovšem pravděpodobně prostřednictvím širokého proudu, na jehož počátku stál Naumburský Mistr. Na trojici madon, které klade na přelom 13. a 14. století (z Čarkovy sbírky, z Mladoboleslavska v Národní galerii, z Rudolfova), ukazuje postupující poklasické tendence, charakterizované potlačením organického tvaru pomocí uplatnění symetrie, tuhé frontality a abstrahovaných vzorců draperie. Sledováním tohoto směru se pak dostáváme až do hloubi 14. století.

[23] KUTAL 1949, p. 41.
[24] Autor v této knize – jak se zdá – nerozlišuje pojmy periferie a provincie.
[25] KUTAL 1949, p. 45.

O několik let později uvedl Albert Kutal do speciální literatury Madonu v mariánském kostele v Tuřanech.[26] Obecně vzato, představuje tato studie detailní propracování části obrazu vývoje sochařství 13. století v českých zemích, načrtnutého v předchozí knize. Úvodní popis odhaluje přísnou symetrii výstavby tělesného tvaru, pravidelné geometrické tvary, prostupující celou skladbou, a strnulost výrazu. Tyto znaky autor interpretuje jako výraz poklasické snahy nalézt výtvarný ekvivalent *„něčeho, co je mimo objektivní skutečnost vnějšího světa"*.[27] Tuřanskou Madonu zasazuje do řady středoevropských typologicky příbuzných prací; jde však vzhledem k žalostnému stavu památkového fondu o *„řadu neskutečnou, jen uměle sestrojenou"*.[28] Ze subtilního rozboru Madony Čarkovy sbírky vyplývá jednak spojení s Tuřanskou Madonou a na druhé straně odlišné směřování *„k formě dynamicky vzrušené, citově náhodné"*,[29] jejímiž nositeli jsou především rozbíhavé křivky v draperii. Zmíněnou dynamickou tendenci vykládá Kutal vztahem k okruhu řezenského Mistra náhrobku bl. Erminolda. Řezenský okruh slouží také jako opora datování Čarkovy Madony až na konec 90. let 13. století. Mimo vliv tohoto okruhu, zato však ve zřetelné návaznosti na severofrancouzské sochařství první poloviny 13. století, stojí Tuřanská Madona spolu se dvěma dalšími rakouskými (Madona ve vídeňské soukromé sbírce /II/, Madona z Cáhlova v Landesmuseu ve Stuttgartu). V závěru se Albert Kutal pokouší charakterizovat tehdejší střední Evropu, místo vzniku všech zde analyzovaných soch, jako uměleckou oblast, v níž *„se křížily tradice románské a klasicky gotické s abstrahujícími tendencemi poklasickými"* a se stále novými vlnami francouzského vlivu. Pozoruhodné je rozlišení dvou příčin zjednodušení, ztuhnutí a ornamentalizace západního výtvarného systému: Docházelo k tomu jednak přechodem *„z prostředí společensky pokročilejšího do oblasti jednodušších sociálních vztahů"*[30] a jednak obecnější reakcí proti organickému tvaru klasické gotiky. Konjunkce těchto dvou příčin v oblasti se slabou výtvarnou tradicí způsobila zvláště radikální důsledky poklasické reakce.

[26] KUTAL 1954.
[27] Ibidem, p. 318.
[28] Ibidem, p. 320.
[29] Ibidem, p. 322.
[30] Ibidem, p. 325.

V první a dodnes jediné autorské syntéze poznání českého středověkého umění Albert Kutal 13. století pomocně rozdělil na dvě fáze: Zatímco v sochařství staršího 13. století se *„setkávají staré a nové formy, vyrostlé z odlišných časových a prostorových relací, a stojí vedle sebe bez vzájemné vazby“*[31], v pokročilé druhé polovině století dochází k určitému sjednocení na platformě poklasické gotiky. Tišnovský portál ukazuje, že „slohová roztříštěnost“ přicházela i v rámci jednoho díla. Sochařská výzdoba nepatřila k samozřejmým součástem architektury a objevila se asi vždy jen na zvláštní přání stavebníka. Poklasickou fázi zastupuje několik dřevořezeb z konce století. Přestože se inkoherence oproti předchozímu období zmírnila, stále nemůžeme hovořit o příčinných souvislostech a místní tradici.

V roce 1972 si položil Jaromír Homolka otázku, zda dosud běžný obraz figurálního gotického sochařství 13. století v Čechách, s velkou prolukou zející mezi Tišnovským portálem a řezbami kladenými až na konec století, odpovídá skutečnému stavu památkového fondu. V první části článku se věnuje především architektonické skulptuře – maskám a hlavám v Českých Budějovicích, Horšovském Týně, v Anežském klášteře v Praze a na Zvíkově. Kvalita a stav zachování těchto památek většinou nedovolují určitější soudy ohledně stylu a datace, svědčí však přinejmenším o tom, že si třetí čtvrtinu 13. století nelze z hlediska dějin sochařství v Čechách představovat jako pustinu. Poškozený zvíkovský tympanon by navíc mohl vypovídat o tom, *„že pozdně románský sloh se udržel vedle gotického také přímo na královském dvoře“*.[32] Druhá část studie se zabývá drobnou plastikou na královských pečetích, tématem do té doby ne dostatečně zohledněným. Autor pečetí Přemysla II. byl důležitým nositelem gotického stylu na pražském dvoře; jeho osobní vývoj můžeme mezi lety 1261 a 1277 sledovat krok za krokem. Připojíme-li k zachovaným památkám ještě písemné zprávy o těch nezachovaných, získáme překvapivě konkrétní *„obraz dvorské kultury, která měla značně vyhraněný charakter“*, a zmírní se také dosavadní nápadný nesoulad mezi počátky gotické architektury a sochařství.[33]

---

[31] KUTAL 1972, p. 14.
[32] HOMOLKA 1972, p. 206. Fond zde uváděné architektonické skulptury rozšířili FAJT/ROYT 1993 o svorník v pražském Národním muzeu a o skulptury kostela sv. Bartoloměje ve Skurech.
[33] Ibidem, p. 209.

Ve stati, připravené pro akademické *Dějiny českého výtvarného umění* v roce 1975, rozvinul Albert Kutal obraz gotického sochařství 13. století na základě formulovaném v *Českém gotickém umění*. Počátek gotiky je spojen s Tišnovským portálem kladeným na konec 40. let. Druhou polovinu století vyplňuje vedle památek shromážděných Jaromírem Homolkou několik fragmentů, dosvědčujících, že byly v té době „*nároky na monumentální skulpturu nemalé*".[34] Na konec století a do doby kolem roku 1300 Kutal soustřeďuje poměrně mnoho – ne méně než sedm – řezbářských památek, z nichž část byla dříve kladena až do 14. století, a které víc „*navzájem nespojuje než příslušnost k poklasické vrstvě gotického sochařství*".[35] Nápadně často se sochy této skupiny (nepřímo) vztahují k remešskému sochařství druhé čtvrtiny a poloviny století, mezi ostatními stylovými zdroji vyniká Mistr náhrobku bl. Erminolda v Prüfenningu a Mistr Klosterneuburské Madony.

V kolektivním díle *Romanik in Böhmen* je pod kapitolu *Plastik* podepsán Jiří Mašín.[36] Autor podává asi dosud nejúplnější přehled sochařství v kameni 12. a 13. století v českých zemích. Skulpturu 13. století rozdělil do podkapitol „*Rustikální typy portálů*" (Hrusice, Poříčí, Zahrádka ad.), „*Sv. Jiří na Pražském hradě*", „*Kouřimští lvi*" a „*Portály přechodové doby*" (Měřín, Třebíč, Tišnov, sv. Lazar v Praze). Tišnovský portál klade Mašín bez dalšího zdůvodnění do doby kolem roku 1260 a chápe jej na rozdíl od předchozího bádání (Pečírka, Kutal) jako stylovou *syntézu* románských prvků s gotickými. Nezvykle pozdní datování se snad zakládá na latentní představě o linearitě stylového vývoje – ostatní portály přechodové doby kladené do druhé čtvrtiny či poloviny století jsou mnohem konzervativnější, více románské, a proto starší.

[34] KUTAL 1984, p. 220. Jde o hlavy ze Znojma a pražské katedrály a sochu trůnícího Krista z Olomouce.
[35] Ibidem.
[36] MAŠÍN 1977.

Románské sochařství pro první svazek *Dějin českého výtvarného umění* zpracoval Jaromír Homolka.[37] V období od konce 12. do poloviny 13. století sledujeme, jak *„zapustilo monumentální sochařství v Čechách hlubší kořeny, nabývalo stále větší šíře a dospívalo také ke zřetelnější sociologické diferenciaci"*.[38] K charakteristickým rysům této tvorby patří rustikalizace, *„povšechně středoevropská"*, těžko konkretizovatelná stylová poloha a také nedostatek chronologických kritérií. Autor rozšířil Mašínovu skupinu zrustikalizovaných prací přelomu století, z nichž některé se motivicky váží na tradici sahající až do antiky. Za vlády Přemysla I. nabývá panovnická reprezentace v sochařském médiu vyhraněný charakter, o čemž svědčí svatojiřské reliéfy a Zvíkovský tympanon. Vývojový mezník v přechodném období 30. až 50. let tvoří Tišnovský portál, dokončený pravděpodobně ještě před rokem 1240.[39] Souběžné uplatnění románských a gotických dekorativních prvků ukazují portály a další architektonické prvky v Třebíči a Měříně, *„zřejmě díla významné středoevropské hutě, pracující převážně pro benediktiny, jejíž tvorbu můžeme sledovat na řadě staveb v Rakousích (...), a která zasáhla sochařsky bohatě zdobeným kostelem v Jáku až do Uher"*.[40] Ve třetí čtvrtině století *„románský sloh dožíval spíše jenom v oblasti prací zrustikalizovaných"*.[41]

Na stať v *Dějinách českého výtvarného umění* Jaromír Homolka chronologicky navázal při zpracování sochařství pro knihu *Umění doby posledních Přemyslovců*.[42] Studie, pokrývající druhou polovinu 13. století, podává dosud nejucelenější a zároveň nejvíce diferencovanou představu o tehdejší sochařské tvorbě v Čechách a na Moravě. Do rozsáhlé katalogové části (p. 78 – 120), čítající přes čtyřicet položek, se dostaly jak sochařské památky figurální tak vybrané ukázky architektonické skulptury ornamentální z období od počátku 13. do počátku 14. století.

Při dnešním stavu památkového fondu se zdá, že po trojici významných královských donací první poloviny století (reliéfy od sv. Jiří, Zvíkovský

[37] HOMOLKA 1984 (rukopis odevzdán už v roce 1979).
[38] Ibidem, p. 95.
[39] Ibidem, p. 99.
[40] Ibidem, p. 100.
[41] Ibidem.
[42] HOMOLKA 1982.

tympanon, Tišnovský portál) jako by za Přemysla II. došlo k útlumu. Co se týče klasické fáze gotického sochařství nebo spíše jejích ohlasů, omezily se hlavně na královský dvůr, olomoucký biskupský kostel a některé významnější kláštery. Zvláštní oblibě se těšily konzoly nebo hlavice ve tvaru lidské hlavy. Na nich lze pozorovat postupnou geometrizaci tvaru, přerůstající v ucelenou poklasickou formální soustavu. Nešlo však o aktivně uskutečňovaný vývoj, ale spíše o ohlasy vývoje probíhajícího jinde (zvláště v Sasku). „*Zdá se vůbec, že hlavní vývojová tendence sochařství 13. století v českých zemích vedla od pozdně románského slohu dosti přímo do slohu poklasického.*“[43] Souběžně s díly klasickými a poklasickými vznikaly také ještě rustikalizované práce pozdně románské. Podobné vývojové schéma lze aplikovat i na vegetabilní architektonickou ornamentiku. O rozšíření uplatňování naturalistického listoví, větviček, květů a plodů v gotické architektuře se zasloužili především cisterciáci.

V době panování Václava II. se podmínky pro sochařskou tvorbu zlepšily, a to nejen díky královskému dvoru, zbohatnuvšímu náhle objevem ložisek stříbra, ale i díky rozvíjejícím se městům. „*Teprve nyní dosáhla sociologická struktura výtvarného umění v českých zemích úrovně zásadně srovnatelné s pokročilejšími západními zeměmi (...). Většímu rozvoji monumentálního sochařství však bylo zřejmě na překážku, že k největším donátorům patřili cisterciáčtí opati (...)*“,[44] kteří o bernardovském postoji k výzdobě sakrální architektury snad přesvědčili i krále. Přesto existují indicie, že mariánským obrazům a sochám se Václav II. nebránil. S tímto panovníkem spojuje Jaromír Homolka i „*určitý přelom ve vývoji náhrobní plastiky*“ – oproti dříve běžným deskám s rytou kresbou měl Václavův zbraslavský náhrobek formu reliéfní postavy. Poklasickou produkci poslední čtvrtiny století autor rozděluje do čtyř okruhů: 1. „vysoká“ poloha oscilující mezi pólem klasičtějším a radikálnějším, 2. devoční obrazy spojené s mystickou zbožností, 3. abstrahovaná vegetabilní ornamentika a 4. „*plastiky stylizované do tvaru oblého sloupku, jejichž pojetí souvisí (...) se zlidovělou románskou tradicí (...)*“. Značný pokrok v bádání dovolil zásadní přehodnocení celkového obrazu 13. století. Jestliže se ještě na konci 40. let (Kutal 1949) jevily české země jako oblast periferní, neproduktivní, jen sporadicky pasivně přijímající hodnoty jinde vytvořené, nyní je možné hovořit o široce založené produkci a její část

[43] Ibidem, p. 71.
[44] Ibidem, p. 72.

„klasifikovat jako práce vskutku tvůrčí, aktivně se podílející na středoevropském uměleckém dění“.[45] Jaromír Homolka líčí druhou polovinu století a dobu kolem roku 1300 jako významné období, kdy se vytvořila základna další umělecké tradice, a to hned ze tří hledisek: Jednak se ustavila síť vztahů k západo- a středoevropským centrům, v zásadě udržovaná i v dalších dvou staletích, za druhé byla založena formální kontinuita s vyhraněnou polaritou objektivismu a subjektivismu a za třetí kontinuita donátorská. V tomto světle se z dříve hluchého období stala jedna z nejdůležitějších a nejpřínosnějších period českých dějin umění.

V následujícím roce vyšla v řadě *Čtvero knih o Praze* publikace *Praha středověká*. V kapitole o gotickém sochařství ukázal Jaromír Homolka, že bohatě strukturovaný obraz sochařství 13. století, vytvořený na základě fondu zachovaného v Čechách a na Moravě, lze s úspěchem aplikovat i na omezený fond pražský.[46]

Obnovenou vlnu zájmu o umění epochy posledních Přemyslovců odráží i mezinárodní konference *Umění 13. století v českých zemích,* uspořádaná na konci roku 1981. Josef Krása zde seznámil českou odbornou veřejnost s aktuálními přístupy a otázkami bádání o malířství a sochařství 13. století v Sasku a Durynsku a s jejich dopady na výklad zobrazujícího umění českého.[47] Ukázal neudržitelnost pohledu na celé 13. století prismatem pojmu „pozdně románský styl“ případně „Zackenstil“ a ocenil Beltingův pokus o vybudování nového pojmového aparátu (viz níže), *„(...) neboť nejde pouze o výměnu etiket, ale o nástroje, které mohou poznání skutečně posunout, umožnit, aby vystoupilo to, co se dosud přehlíželo, aby se látka nově rozčlenila a daly se lépe postihnout její vnitřní i vnější souvislosti“.*[48]

[45] Ibidem, p. 76.
[46] HOMOLKA 1983, p. 359-374 (podkapitoly *Základy dvorského umění za posledních Přemyslovců* a *Dvůr a města – sochařství za panování Přemysla II. a Václava II.*).
[47] KRÁSA 1983.
[48] Ibidem, p. 12; srov. též KRÁSA 1982, p. 24.

Chudý památkový fond rozšířil v roce 1982 Ivo Hlobil o Madonu z Klobouk Brna. Přesvědčivě prokázal její příslušnost k dolnorýnskému řezbářství prvních desetiletí 13. století. Jde tedy o import, ať už samotné drobné sochy nebo řezbáře školeného v Kolíně nad Rýnem.[49]

Naposledy se našemu tématu věnoval Robert Suckale; v červnu roku 1999 přednesl na půdě Národní galerie v Praze přednášku *Höfische Kunst des 13. Jahrhunderts in Böhmen*, jejíž rozšířená verze byla otištěna v časopise Umění.[50] České umění 13. století chápe z valné části jako dvorské, jelikož předpokládá, že města a měšťané se jako objednavatelé uměleckých děl zatím neuplatňovaly.[51] Autor se pokouší aplikovat na český materiál myšlenkový model relativizující stylovou jednotu epochy a nahrazující ji diferencovanější představou, která počítá s do jisté míry volnou a vědomou volbou stylu ze strany objednavatelů. Dále upozorňuje na dosavadní všeobecnou tendenci datovat české památky zobrazujících umění příliš pozdě a také nebrat v úvahu díla mimo novodobé státní hranice. Suckale se záměrně vymezuje vůči staršímu bádání a přijetí jeho tezí by v řadě případů znamenalo dalekosáhlé důsledky, které bude nutné zvažovat; proto musíme studii věnovat větší pozornost.

Trůnící Madony z okolí Strakonic v Národní galerii a v Tuřanech na základě formálního rozboru uvedl do vztahu k hornorýnskému řezbářství vycházejícímu ze stylu štrasburského Mistra Ekklesie a jejich datování posunul do druhé čtvrtiny 13. století (tím navázal na dřívější tendence zpochybnit tradované zpoždění českého sochařství[52]). Poté už opouští „*Erörterungen von Datierungs- und Zuschreibungsfragen*", které se dnes považují za „*langweilig und antiquiert*",[53] a stylovou orientaci zmíněných madon vykládá jako výraz spojenectví Přemysla I. a Václava I. s rodem Štaufů mezi lety 1210 – 1239. Nehomogenní, teritoriálně neomezený středoevropský „Mischstil" uplatněný v Tišnově, Třebnici, Vídni, Jáku a jinde interpretuje jako projev krize císařské moci od 30. let 13. století,

[49] HLOBIL 1982.
[50] SUCKALE 2003.
[51] Ibidem, p. 79.
[52] HOMOLKA 1982, p. 70. Jmenované Madony posunul oproti Kutalovu příliš pozdnímu datování do třetí čtvrtiny století (p. 108-109). Podaří-li se udržet Suckalovu dataci a připočteme-li ještě Madony z Klobouk a Lomnice (spolu s celou skupinou kolem ní), nebudeme už moci psát, že žádné řezbářské památky z doby před polovinou 13. století nemáme (takto ještě BARTLOVÁ 1998, p. 479).
[53] Ibidem, p. 81.

provázené osamostatňováním jednotlivých částí říše. V dalším se autor pokouší rozšířit počet památek, u nichž by přicházelo v úvahu spojení s dvorským uměním Přemysla II.[54] S Přemyslem II. spojuje tympanon Zvíkovský[55] a Šternberský,[56] relikviářový kříž v lužickém Mariensternu a také dvojici Madon z okolí Mladé Boleslavi v Národní galerii a z Rudolfova.[57] Všem těmto dílům je společná orientace na pařížské umění poloviny 13. století, kdy francouzská monarchie pod vládou Ludvíka IX. zastínila rozdrobenou římskou říši jak politicky tak kulturně.[58] Kromě dílčích změn v datování a stylovém určení jednotlivých děl šlo autorovi o to, ukázat, že umění 13. století v Čechách bylo úzce svázáno s politikou Přemyslovců a nebylo provinční, nýbrž naopak: Praha tehdy byla již „*ein wichtiges und ausstrahlendes Kunst- und Bildungszentrum*".[59]

Rakousko

Když v roce 1923 Franz Kieslinger, znalec a také jeden z prvních vídeňských obchodníků se starým uměním, publikoval syntetickou práci o gotickém sochařství v Rakousku v období zhruba mezi lety 1250-1450,[60] šlo o průkopnický počin. Kieslinger vývoj gotického sochařství v rakouských zemích poměřuje především vývojem německým. V rámci 13. století rozlišuje tři stylová období německého sochařství: antikizující tvorbu porýnskou, klasickou fázi z poloviny století a fázi poklasickou, která stylové formy klasické fáze podrobuje

[54] Text bohužel vzbuzuje falešný dojem, že se dosavadní literatura zabývala Přemyslem II. pouze jako stavebníkem, ne jako objednavatelem figurálního umění.
[55] Opomíjí však ikonografické důvody svědčící proti tomuto spojení – příspěvek Jaromíra Homolky k ikonografii tympanonu vůbec nebere v úvahu (HOMOLKA 1982, p. 82-3).
[56] Důvodem je patrně stylizace vinných listů v tympanonu, které odpovídají pařížskému dvorskému sochařství poloviny 13. století.
[57] Jako dílo dvorského umění Přemysla II. ji určuje domnělý původ z dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, navržený Hynkem Rulíškem, který nelze s určitostí ani potvrdit ani vyvrátit.
[58] Suckale si je sice dobře vědom, že zachází při interpretacích příliš daleko, nebrání mu to ovšem používat formulace nepřipouštějící pochyby. Kam až lze ve směru raženém berlínským badatelem dospět, ukazuje úvaha o Strakonické Madoně jako „*von einer manieristischen Erneuerung des älteren Stilidioms*", představujícím na začátku lucemburského období „*bewusster Rückgriff auf die Hofkunst des so sehr verehrten grossen Vorgängers*" (míněn Přemysl II.)! – SUCKALE 2003, p. 97, pozn. 53.
[59] Ibidem, p. 94.
[60] KIESLINGER 1923a.

geometrizaci. Rakouské země poznaly gotické sochařství až v jeho třetí fázi.[61] V první polovině století románský sloh neochotně začal vyklízet pozice, ale vlastní přechod ke gotice lze spojit až s tympanonem svatoštěpánského dómu ve Vídni, kladeným do doby kolem roku 1260.[62] První gotický náhrobek vznikl kolem roku 1270 pro Friedrich Bojovného. Za stavu, kdy je památek monumentálního sochařství k dispozici jen poskrovnu, si Kieslinger uvědomil potenciál, který tkví v dosud umělecko-historicky nezpracovaných reliéfech na pečetích. Badatel vybral řadu pečetí druhé poloviny 13. století, náležících především církevním institucím a hodnostářům, a v této řadě s jistotou rozpoznal stylový vývoj: „*Erste Generation: gebundene Starrheit, zweite: Reichtum an Körperlichkeit und Bewegung, eckiger Faltenstil, am ausgebildetsten zirka 1270, dann neuerliche Beruhigung und Klärung gegen das Jahrhundertende*".[63] V monumentálním sochařství lze sledovat přechod od románského slohu ke gotickému, přechod určený především postupným uvolňováním postavy z vázanosti na plochu, mezi řadou salcburských tympanonů na jednom pólu a dvěma tympanony klášterního kostela v St. Paul im Lavanttale na pólu druhém. S plně gotickým stylem se setkáváme až na tympanonu kostela Řádu německých rytířů (Leechkirche) ve Štýrském Hradci kolem roku 1283.[64]

Franz Kieslinger ve 20. a 30. letech minulého století přispěl zcela zásadním způsobem ke znalosti dochovaného sochařského materiálu, který do té doby nebyl odbornou veřejností z velké části vůbec evidován. V roce 1923 zpracoval katalog výstavy „raně gotické plastiky" z let 1200-1440, v roce 1932 předvedl v bohatě ilustrovaném článku početný soubor madon z let 1300-1440[65] a v následujícím roce uspořádal výstavu „středověké náboženské plastiky z Rakouska", opět doprovázenou katalogem.[66] Posledním jeho počinem na poli heuristiky bylo zpracování katalogu gotického sochařství z vídeňské Schützovy sbírky.[67] Franz Kieslinger byl svým badatelským typem znalec a pozitivista, těžící z přímého styku s umělecko-historickým materiálem. Otázkami periodizace se příliš

[61] Toto schéma nápadně předjímá charakteristiku sochařství 13. století v Čechách a na Moravě od Alberta Kutala (KUTAL 1940, KUTAL 1949).
[62] KIESLINGER 1923a, p. 8.
[63] Ibidem, p. 9.
[64] Ibidem, p. 10.
[65] KIESLINGER 1932.
[66] KIESLINGER 1933a, b.
[67] KIESLINGER 1937.

nezabýval, spodní hranice sledovaného období kolísá mezi lety 1200-1300, horní hranici až na jednu výjimku určuje „pronikání pozdně gotického záhybového stylu", tedy léta 1440-1450. Franz Kieslinger představuje zakladatelskou osobnost srovnatelnou se současníky Erichem Wiesem ve Slezsku, Josefem Opitzem v severozápadních Čechách nebo Albertem Kutalem na Moravě.

Karl Garzarolli von Thurnlackh se ve své knize z roku 1941 soustředil na středověké sochařství ve Štýrsku. Garzarolli se domníval, že od samotných zaznamenatelných počátků až do poloviny 13. století určovala zdejší tvorbu vazba na salcburské umělecké centrum. Spoluurčovat podobu sochařského tvarosloví mohla též spřízněnost Babenberků s byzantským dvorem, antikizující porýnský styl se do Štýrska dostal jen v podobě importů. Po polovině 13. století přichází po klášterní linii francouzská raně gotická ornamentika. Od 60. let do konce 13. století nalézáme stopy souvislé činnosti sochařské dílny v oblasti na horním toku řeky Mur (Sekov, Judenburg), jejíž část působila také ve službách Řádu německých rytířů (Štýrský Hradec, Lublaň). Autor konstatuje zásadní odklon od první poloviny století a v rámci skupiny naznačuje vývoj od „(dem) frühgotisch-spitzwinkeligen Faltengepräge" k vyzrálejšímu malebnému pojetí.[68] „*Bis zum Jahrhundertwende hat sich die Härte der Binnen- und Konturformen des Übergangstiles immer mehr beruhigt und verschliffen; er wird vom neuen, aus dem Westen kommenden frühgotischen Formbild (...) schliesslich aufgesaugt.*"[69] K této změně, která otevřela novou, velkou kapitolu dějin rakouského sochařství, nedošlo bez přispění rodu Habsburků, přišedšího z Porýní.

V roce 1964 se uskutečnila v Kremži velká výstava románského umění v Rakousku. Rozsáhlý oddíl sochařství (kat. č. 74-109) a úvodní studii k němu zpracoval Karl Ginhart.[70] Románské období vymezuje poslední třetinou desátého a polovinou třináctého století, nejstarší sochařské památky v Rakousku lze však klást až do poloviny století jedenáctého. Stať pojal - stejně jako ve svých

[68] GARZAROLLI 1941, p. 20-21.
[69] Ibidem, p. 22.
[70] GINHART 1964, p. 116-128.

předchozích pracích o románském a gotickém sochařství ve Vídni[71] - jako přehled památek rozčleněný podle materiálu a podle uměleckých typů – portály, dveře, výzdoba západního průčelí, chóru a transeptu, jednotlivé reliéfy, jednotlivé hlavy, pilíře a sloupy, chórové přepážky, náhrobky, dřevěné krucifixy, reliéfy a „Andachtsbildy". U každého typu se věnuje typologii, ikonografii a stylovým zdrojům, vždy s konkrétními příklady. Text se bohužel místy blíží suchému výčtu, poskytuje však dobrý přehled o památkovém fondu ze sledovaného období. V závěru Ginhart konstatuje navzdory všem vztahům k okolním i vzdálenějším uměleckým oblastem určitou zvláštnost východoalpských zemí a Podunají.

U příležitosti jubilejní výstavy *1000 Jahre Babenberger in Österreich* zpracoval sochařství babenberského období (1156 – 1246) Hermann Fillitz.[72] Podle něj nelze v dotyčné době předpokládat existenci uměleckého centra ve Vídni. Styl zachovaných památek byl určován jednak vlivem z Bavorska a Salcburku (díky příslušnosti k diecézi pasovské a arcidiecézi salcburské) a na druhé straně se setkáváme s díly vážícími se ke vzdálenějším centrům na Jihu a Západě, které se dostávaly do alpských zemí často po klášterní linii. Fillitz se domnívá, že sochařství v kameni vázané na architekturu fungovalo do značné míry odděleně od řezbářství. Zatímco první se zřetelně váže k severní Itálii, druhé lze spojovat s jižním Německem. K rozhodujícímu zlomu, to jest k vypořádání se s francouzskou gotikou, dochází kolem poloviny 13. století.[73] Vlivu byzantského umění nepřikládá autor, stejně jako předtím Ginhart, žádný význam.

Gerhard Schmidt klade v syntéze figurativního umění za doby raných Habsburků (1279 – 1379) prosazení forem vrcholné gotiky až do poslední čtvrtiny 13. století (předtím šlo jen o osamocené případy).[74] Ke stylovému přerodu došlo paralelně s přerodem na panství Habsburků na horním Rýnu, bezprostřední vlivy odtud lze však pozorovat až v době kolem roku 1300.

[71] GINHART 1944, 1955.
[72] FILLITZ 1976, p. 585-588.
[73] Příkladem je Madona z Cáhlova – ibidem, p. 588.
[74] SCHMIDT 1979, p. 82.

Přehled vývoje rakouského sochařství raného a vrcholného středověku (800 – 1250) sepsal v rámci velkorysého projektu nových dějin rakouského umění od počátku středověku do 20. století Friedrich Dahm.[75] Dahmova studie, uvádějící zpracování jednotlivých památek na způsob katalogu, přináší velmi detailní představu o zachovaném materiálu a postihuje základní síť stylových vazeb včetně rozčlenění do většinou teritoriálně určených okruhů. Z takto koncipovaného přehledu lze dobře vyčíst, jak rozmanitá je typologie umělecko-historických konstelací tehdejšího rakouského sochařství. Autor rozděluje výklad na podkapitolu o sochařství v kameni a o řezbářství, neboť se domnívá, že tyto sféry byly v dotyčné době prakticky striktně oddělené.

Kamenosochařství 13. století otvírá okruh jihoněmecky orientovaných prací, evidovaný jak ve východním Rakousku (Tulln) tak ve Štýrsku a Korutanech.
V Gurku památky z přelomu století vypovídají o současném působení lokálních a bavorských kameníků. Odtud se dílna nebo její část přesunula přes Friesach do dolnorakouského Heiligenkreuzu (reliéf v opatství, kolem roku 1220).
V samotných Korutanech lze sledovat vývoj místních dílen navazujících na dílnu z Gurku až do doby kolem roku 1230 (Granitztal). Ojedinělý import francouzsky školených sochařů by přicházel v úvahu v případě fragmentu z klášterního kostela v St. Paul im Lavanttal. Také zde se pravděpodobně s dovezeným modernějším stylem vyrovnávali domácí kameníci (výzdoba portálů), z nichž část přišla do styku i s tvorbou tyrolskou. Ve Friesachu se setkáváme s importem sochy z doby před rokem 1240, pocházející snad z veronské sériové produkce kopií nějaké uctívané madony.

Zvláštní kapitolu představuje Salcburk, který se stal v první polovině 13. století jedním z nejvýznamnějších středoevropských center kamenné skulptury. Podobu zdejší tvorby určovala vedle hypotetických inspirací místním zlatnictvím a jihoněmeckým sochařstvím hlavně skupina sochařů povolaná ze severní Itálie.

Situace dolnorakouského sochařství v kameni první poloviny 13. století se v Dahmově pojetí jeví značně komplikovanou. Zdejší produkci zasazuje do středoevropského kontextu (Ják, Třebíč, Měřín) a v každém ze dvou zachovaných větších souborů (Riesentor ve Vídni, Schöngrabern) rozlišuje až čtyři různé

[75] DAHM 1998.

současně působící kameníky, včetně jednoho tvořícího pod dojmem setkání s byzantinizujícím sochařstvím benátským ze začátku 13. století. Typ náhrobku s plasticky provedenou postavou zemřelého byl na sledované území uveden před polovinou století (fragment tumby Friedricha II. Bojovného /zemřel 1246/ v Heiligenkreuzu).

Fungování řezbářských dílen v rakouských zemích, jak řečeno oddělené provozem i okruhem vzorů od dílen kamenických, lze předpokládat od počátku 13. století. Zachovala se sice řada památek z druhé poloviny 12. století, šlo však podle všeho o importy jednotlivých soch z jižního Německa, odkud ostatně přišli asi i první řezbáři usazení na rakouském území. V Tyrolsku byla hegemonie jihoněmecky orientovaných prací zřejmě narušena už před rokem 1200: „*Etwa in dieser Zeit müssen sich in Tirol und Südtirol eine Reihe von Werkstätten niedergelassen haben, die sich im weitesten Sinn an den Werken von Benedetto Antelami orientieren*".[76] Velmi zvláštní konstelaci popisuje Dahm v případě sochy Ukřižovaného z Rachau. Jde prý o dílo durynské provenience z doby kolem 1235 – 1240, které nedlouho po importu zapůsobilo na místní produkci (mj. Krucifix na hradě Heidenreichstein).

Zpracování posledního dvacetiletí 13. století, spadajícího již do období vlády prvních Habsburků, se dostalo až do druhého svazku rakouských akademických dějin umění. Autor kapitoly, Horst Schweigert, spojuje počátek vlády Habsburků s určitým přelomem i na poli umělecko-historickém – přechodem od pozdně románského ke gotickému slohu. Přechod to byl sice všeobecný, leč nehomogenní. Jeden z přechodových sochařských projevů, který ještě spadá do 13. století, představuje tvorba Mistra Solčavské Madony. Ten byl patrně hlavní osobností směru, který převáděl stylový idiom malířského Zackenstilu do sochařství.[77]

[76] Ibidem, p. 345.
[77] SCHWEIGERT 2000, p. 320.

Jižní Německo

Sochařství 13. století v jižním Německu, potažmo na dnešním území Svobodného státu Bavorsko, není dokumentováno dostatečným množstvím zachovaných památek. Až na výjimečné soubory v Bamberku, v Landshutu a z Wessobrunnu jde jen o chabé zbytky, které neskládají žádný ucelený obraz.[78] Odborná literatura se dlouho zabývala pouze architektonickou skulpturou.[79] Tu lze od počátků až do poloviny 13. století charakterizovat jako provinční produkci závislou na severoitalské tvorbě a k mému tématu se vztahuje jen okrajově.

Když se Theodor Müller rozhodoval, čím otevřít knihu o gotickém sochařství v Bavorsku, zvolil Mistra náhrobku bl. Erminolda v Prüfeningu.[80] Považoval jej nejen za prvního nositele gotického stylu v regionu, ale zároveň i první individualitu vyloženě bavorského sochaře, u něhož lze přes hornorýnské školení rozpoznat *„die Konstante einer natürlichen Begabung (...), die sich über alle Varianten der Jahrhunderte immer wieder durchgesetzt hat.“*[81]

Willibald Sauerländer, který sepsal stručné dějiny sochařství v Bavorsku od 11. do 13. století pro katalog mnichovské výstavy v roce 1972, spojuje pronikání gotického stylu výhradně s osobnostmi biskupů a vévodů. Ti jediní měli potřebu povolávat sochaře ze Západu schopné produkovat díla snesoucí náročnější měřítka. Na venkově se gotika v sochařství neprosadila až do konce 13. století, ve městech jako Řezno se vrcholně gotické formy uplatnily v poslední čtvrtině století. Stylovou stránku třech zmíněných osamocených realizací vysvětluje autor jednoduše spojením tradiční orientace na Lombardii s nepřímým vztahem k severofrancouzské gotice (Wessobrunn), vazbou na výzdobu jižního transeptu štrasburského minstru (Landshut) a střetem pozdně románské místní hutě s kameníky povolanými z Remeše (Bamberk).

---

[78] SAUERLÄNDER 1972.
[79] I. FASTENAU: *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen 1907; Hans KARLINGER: *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050-1260*, Augsburg 1924; Felicie RADZIEJEWSKI: *Die romanische Steinplastik in Franken*, Würzburg 1925.
[80] MÜLLER 1950, p. 8.
[81] Ibidem, p. 9.

K bamberskému sochařství existuje rozsáhlá speciální literatura počínaje průkopnickou studií Georga Dehia z roku 1890.[82] Můžeme snad zjednodušeně říci, že se bádání pohybovalo v následujících okruzích: 1. Srovnávací analýza, hledání vzorů ve francouzském katedrálním sochařství, především v Remeši, a charakteristika odlišností analogických soch v Remeši a Bamberku.[83] 2. Chronologie absolutní, v rámci bamberského souboru a ve vztahu k chronologii remešské. 3. Otázka interpretace stylové diskrepance mezi Remeší a Bamberkem. 4. Působení bamberských sochařů ve 40. letech v Magdeburku. Třetí okruh by si po odmítnutí nacionální interpretace (důrazně a fundovaně až Sauerländer 1976!)[84] zasloužil větší pozornost. Zde by se mohl otvírat prostor pro obecnější problém zkoumání způsobů, jakými se mohli sochaři povolaní ze Západu vyrovnávat s místním prostředím, jinými kritérii a nároky objednavatelů a s tvorbou kolegů vyučených v odlišné tradici. V Bamberku nastala pozoruhodná situace, kdy sochař či sochaři z Remeše přišli k rozpracované zakázce a byli tak nuceni řešit výzdobu portálů jim neznámých typů a potýkali se s problémy takového druhu, s nimiž se ve francouzské huti předtím nikdy nesetkali. Velice pravděpodobně existovala i jistá personální kontinuita mezi starší dílnou a dílnou vedenou remešským mistrem, takže došlo ke konfrontaci kameníků zásadně odlišného školení přímo při společné práci.

Výrazný krok k historicky přiměřenějšímu výkladu stylových a výrazových posunů bamberských děl oproti výchozím dílům remešským učinil dle mého soudu Willibald Sauerländer v roce 1976 ve studii s podtitulem *Zu Art und Umgang der Übernahmen*. Sauerländer především navrhuje brát v úvahu mnohem širší soubor remešských sochařských prací různých stylových poloh a časových vrstev než bylo běžné a upozorňuje na metodickou chybu velké části dosavadního bádání, a sice přednostní srovnávání děl shodné ikonografie. Bamberští sochaři nepoužívali remešský materiál jako vzorník motivů, ale přistupovali k němu

[82] Revizi dosavadní literatury přináší FELDMANN 1992.
[83] Tato otázka intenzivně zaměstnávala „otce stylově kritického přístupu" na přelomu 19. a 20. století (Dehio, Vöge, Weese).
[84] FELDMANN 1992, p. 64. V tomto ohledu zvláště absurdní analýzu přinesl za druhé světové války Morey, který „*entdeckt teutonische Züge an der Visitatio-Maria in Reims und vermutet die Tätigkeit eines deutschen Bildhauers; möglicherweise seien die Bamberger Figuren vor denen in Reims entstanden* (...)" – ibidem, pozn. 582 na p. 159.

aktivně, rozvíjeli, kombinovali a domýšleli jeho umělecké problémy. Námět tedy nemusí být nutně vázán na formu.[85] Podstatný rozdíl oproti Remeši spočívá v tom, že v Bamberku je opuštěno zřetelné oddělování stylových poloh. Remešské tympanony a ostění portálů byly vyhrazeny sochám zdrženlivého, ceremoniálního výrazu, zatímco expresivní a méně reprezentativní figury se objevují výhradně mimo tuto zónu. Výrazově vypjaté tváře postav bamberského Posledního soudu tak nacházejí bezprostřední vzory v Remeši, ne však v rámci Posledního soudu, nýbrž na výše umístěných – a proto také méně konvenčních – konzolách a maskách. Bamberský sochař učinil to, že výrazové možnosti nastudované na významově neurčitých, v podstatě experimentálních maskách převedl do scénického kontextu a naplnil je křesťanským obsahem.[86]

Žádoucí obohacení typologie otázek, které si bádání klade v souvislosti s bamberským sochařstvím, přinesl Robert Suckale ve studii s všeříkajícím podtitulem *Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters*.[87] Suckale využívá jako doplněk a korektiv formální analýzy studium stop kamenických nástrojů, techniky napojování částí soch, technologických značek, způsobu opracování bloku a pohledovosti. Zvláštní pozornost věnoval starší dílně, kterou se dosavadní literatura zabývala nepoměrně méně než mladší. Autor dospěl k závěru, že podstatným rysem bamberského sochařství je různorodost, individualita jeho jednotlivých projevů. Mnohotvárnost by mohla svádět k tomu, rozlišovat v souboru mnoho různých rukou, mistrů či pomocníků. To ovšem Suckale odmítá jako anachronismus a navrhuje rozdíly popisovat jen jako různé tendence v rámci „*Kooperation der Bildhauer unter einer abschnittweise wechselnden Projektleitung*“.[88] Odlišnost mladších děl v Bamberku od remešských vzorů navrhuje vysvětlovat jejich vznikem pod vedením bamberského sochaře, který prošel remešským školením.

I v případě interiérové výzdoby hradní kaple v Landshutu představuje jednu z možností interpretace stylových rozdílů uvnitř souboru spolupráce mistra

[85] SAUERLÄNDER 1976, p. 185. Jako příklad zavádějícího stylového srovnání soch stejného námětu uvádí dvě sochy sv. Alžběty. Tzv. sv. Alžběta v Bamberku nachází v Remeši mnohem bližší předstupně než sochu sv. Alžběty z Navštívení na západním průčelí.
[86] Ibidem, p. 183.
[87] SUCKALE 1987.
[88] Ibidem, p. 65.

povolaného ze Západu, z dílny Mistra štrasburské Ekklesie, s mistrem tradičnějšího školení.[89] Situace je zde ovšem komplikována i použitím dvou odlišných sochařských materiálů a technik, čemuž přikládá velký význam Achim Hubel.[90]

Co se týče wessobrunnského souboru, výstižnou charakteristiku přístupu ke štrasburskému formálnímu aparátu převzatému z druhé ruky podal Alfred Schädler: „*Funktionell konzipierte Formen werden ins Dekorative abgewandelt, während die stilistische Grundhaltung lombardischen Skulpturen der Zeit um 1200 verpflichtet bleibt*".[91]

Střední Německo

Zcela výjimečné postavení v rámci střední Evropy zaujímá sochařství 13. století v Sasku a Durynsku. Množství a heterogenita materiálu přivedly badatele k řadě otázek, které v případě fondu zachovaného na území Čech, Moravy, Rakouska a jižního Německa přicházely v úvahu jen velmi omezeně.[92] Od počátků systematického vědeckého zájmu, spojených se jménem suverénního znalce a vlivného pedagoga Adolfa Goldschmidta, stála po metodické stránce v popředí stylová analýza. Přednostním úkolem studia bylo rozpoznání rozhodujícího podnětu, který způsobil stylový přerod kolem roku 1200 a v první čtvrtině 13. století.

U Goldschmidta hraje zásadní roli Magdeburk v druhém desetiletí 13. století, kdy zde působil sochař, který poznal z vlastní zkušenosti soudobé katedrální sochařství v Chartres a Paříži, a přinesl na německé území nový figurální styl, typ portálu a ikonografii.[93] Už v Magdeburku a následně ve Freiberku a Wechselburku vzniká „*eine Mischung der älteren einheimischen Kunst mit der*

[89] MÜLLER-ABENSBERG 1923.
[90] HUBEL 1980.
[91] SCHÄDLER 1973, p. 39.
[92] Obsáhlý a spolehlivý přehled literatury podává NIEHR 1992.
[93] GOLDSCHMIDT 1899.

Erzeugnissen französischer Gotik.“[94] Byzantské umění prostředkované řezbami ve slonovině a malbou chápe autor jen jako pomůcku a zásobárnu motivů, která usnadnil splnění zvýšených nároků na „*Belebung und wahrheitsgemässer Darstellung der menschlichen Gestalt.*“[95]

Goldschmidtovu tezi zpochybnil ve 20. letech Herrmann Beenken, upřednostňující oproti Byzanci vliv zlatnictví v povodích Rýna a Mázy.[96] V Baumově Handbuchu se pro změnu setkáme s důrazem na domácí tvůrčí sílu, která sice zná cizí francouzské a byzantské vzory, ale vědomě se od nich odklání, čímž vzniká umění čistě německé.[97]

I po druhé světové válce bádání oscilovalo mezi čtyřmi zmíněnými možnostmi (Francie, Byzanc, západní zlatnictví, domácí tradice). Tak například Dietrich Schubert, který dovedně spojil žánr průvodce s fundovaným vědeckým přístupem, do značné míry vyloučil roli Byzance a propracoval vazby ke katedrálnímu sochařství v Île-de-France.[98]

Situace se stává nepřehlednou ve studiích Martina Gosebrucha, z nichž jednu nazval výstižně *Von der Verschiedenheit der Volbilder in der sächsischen Kunst der Frühgotik.*[99] Gosebruch pracuje mnohem více než jeho předchůdci s architektonickou skulpturou a knižní malbou. Do již tak zahuštěné směsice vazeb a vlivů zapravil ještě komponenty remešské, štrasburské a bamberské. Místy jde ovšem o čirou kombinatoriku, která není dostatečně podložena analýzou, a staví nás před otázky, na něž nelze najít odpověď.[100]

---

[94] GOLDSCHMIDT 1900, p. 225; speciálně k Freiberku a Wechselburku pak GOLDSCHMIDT 1902 a 1924.
[95] GOLDSCHMIDT 1900, p. 240.
[96] BEENKEN 1924 a 1926.
[97] BAUM 1930, p. 319.
[98] SCHUBERT 1974.
[99] GOSEBRUCH 1977.
[100] Tak například u Mistra skupiny Ukřižování v halberstadtském dómu konstatuje (sotva zřetelnou) možnost inspirace dílem štrasburského Mistra Ekklesie a táže se, zda se inspiroval přímo nebo prostřednictvím Magdeburku nebo obojí.

Očistný vhled do problematiky vnesl Willibald Sauerländer.[101] Dokud se pohybuje na půdě stylové analýzy, klade důraz na slučitelnost jednotlivých tezí, dosud chápaných většinou jako protichůdné, s tím, že ani žádný z navrhovaných inspiračních zdrojů nelze chápat jako stylově homogenní konstantní záchytný bod bez souvislosti s ostatními. Obraz tématu dospěl ve speciální literatuře k takové rozdrobenosti a komplikovanosti, že bude asi užitečnější hovořit spíše o fasetách široce založené formální změny než o konkrétních vlivech a závislostech. Za jednu z podmínek překonání tehdejšího stavu poznání považuje autor monografické studium, které může vést k diferenciaci a relativizaci stylových vazeb. Leitmotivem Sauerländerových úvah je zpochybnění normativnosti francouzské gotiky, to jest hodnocení změn v evropském sochařství 13. století podle míry přijetí francouzského stylového idiomu. Nakonec tento znalec a mistr stylové kritiky vyzývá k úvaze, zda se tato metoda v případě saského sochařství první poloviny 13. století již nevyčerpala a zda by nebylo plodnější opustit vršení dalších kombinací filiací stále týchž památek a pokusit se hledat jiné typy otázek. Na jedné straně by mohly pomoci technologické průzkumy[102] a na straně druhé zkoumání sociálních podmínek, vedoucí k žádoucí rehistorizaci umělecko-historického bádání.

To vše by mělo vést i k přehodnocení používané terminologie. Na prvním místě jde o nepotřebnost, ba škodlivost stylových pojmů romána a gotika. Už Goldschmidt upozornil na to, že se v Německu 13. století setkáme s románskými stavbami, na nichž se uplatňují skulptury, jejichž styl nelze označit ani jako románský ani jako gotický. Takové zjištění mu však rozhodně nebylo podnětem k pochybnostem o potřebnosti těchto – jak říká – „hesel". Toto téma rozvinula plně až diskuse v druhé polovině 70. a hlavně v 80. letech minulého století. Přirozeným východiskem dotyčných úvah, směřujících od konkrétního umělecko-historického materiálu k teorii a metodologii dějin umění, se stala právě středoněmecká tvorba 13. století, která se svou syntetickou potencí a svébytností vzpírá uplatnění kritérií převzatých odjinud. K relativizaci stylových pojmů pak

[101] SAUERLÄNDER 1978.
[102] Většího zájmu o otázky technologie jsme se skutečně dočkali – srov. NIEHR 1992, p. 40.

také značně přispěla představa o stylu jako vědomě koncipované a volitelné soustavě formálních znaků.[103]

Jeden z nejpozoruhodnějších podnětů k přehodnocení stávající terminologie, která za určitých okolností ztrácí výpovědní schopnost, přinesl ve svých úvahách o saském knižním malířství 13. století, uveřejněných pod názvem *Zwischen Gotik und Byzanz*, Hans Belting.[104] Belting se pokouší ozřejmit, že styl gotický a byzantský se nemusí navzájem vylučovat a stát v protikladu a že lze popsat jejich koexistenci v rámci jednoho díla. K tomu zavádí pojmy *goticismus* a *gotizace*. *Goticismem* rozumí přímou, ale částečnou recepci gotiky a *gotizací* nepřímou, za to však úplnou analogii gotiky. Přitom „gotika" představuje *„sowohl eine historische Stilkonvention als auch eine im 13. Jahrhundert mögliche, von dieser Stilkonvention ausgedrückte Norm"*.[105] Ke gotizaci malby v rámci tzv. Zackenstilu mohlo docházet dvěma způsoby: vnějším (motivickým) a vnitřním (syntaktickým). V případě vnitřní gotizace jsou sice zachovány byzantinizující motivy draperie, ale jsou uvedeny do skladby natolik nebyzantské a nerománské, že lze hovořit o zmíněné totální analogii gotiky, *„gotice jinými prostředky"* či o *„alternativní gotice"*. Smysluplné využívání možností těchto pojmů ovšem předpokládá i rozšíření významového pole gotiky: Gotiku tak chápeme *„nicht nur als eine Sprache (...) sondern auch als ein Prinzip, das in einer anderen Sprache ebenfals (...) auszudrucken war"*.[106] Je třeba zdůraznit, že autorovi článku šlo pouze o návrh nového pojmového aparátu, který by posloužil našemu lepšímu uchopení komplikovaného tématu, nikoliv o jeho projekci do uvažování tehdejších umělců a objednavatelů. „Alternativní gotiku" tedy podle Beltinga v žádném případě nelze chápat jako vědomě vytvářený styl, vyjadřující odmítnutí francouzské gotiky, nýbrž spíše jako její politicky neutrální obdobu, vzniklou na základě odlišných historických podmínek.[107]

Upozornění na nutnost relativizace pojmu gotika se objevují i jako součást tendence německého a zvláště východoněmeckého bádání 80. let, kladoucí zvýšený důraz na autochtonní vývoj německého umění 13. století. Kupříkladu

[103] Tato představa vyšla z materiálu jiných období a oblastí, ovšem její zastánci – jak se zdá – připouštějí její obecné uplatnění – srov. SUCKALE 1993, p. 51 (se starší literaturou).
[104] BELTING 1978.
[105] Ibidem, p. 218.
[106] Ibidem, p. 219.
[107] Ibidem, p. 239.

Ernst Schubert považuje v základu za chybné pokoušet se převádět francouzskou a německou architekturu a sochařství 13. století na společného jmenovatele. Pokud používáme pojem gotika, měli bychom jej vždy spojit s nějakým přívlastkem. Tím můžeme dosáhnout eliminace nežádoucího směšování tak rozdílných fenoménů jako např. francouzská raná gotika poloviny 12. století a středoněmecká raná gotika první poloviny 13. století. Schubertova úvaha o terminologii zjevně vyplynula ze snahy prokázat kontinuitu vývoje středoněmeckého sochařství od třetí čtvrtiny 12. století až po Naumburského Mistra, vývoje chápaného jako proces bez stylových zlomů, v němž hraje francouzská gotika jen druhořadou roli.[108]

Tím jsme se dotkli fenoménu tzv. Naumburského Mistra, který zhruba od 40. do 70. let 13. století zastínil veškerou ostatní středoněmeckou sochařskou tvorbu a i v evropském kontextu by těžko hledal srovnání. Jde o téma natolik obsáhlé a speciální, že se mu zde můžeme věnovat jen letmo.[109] Relativně největší shoda panuje v otázkách školení a itineráře dílny zahrnované pod označení Naumburský Mistr. Po vyučení ve 30. letech na stavbě katedrály v Remeši působil Naumburský Mistr v katedrále mohučské, kde vytvořil západní letner (svěcení západního chóru v roce 1239).[110] Následující roky snad strávil v Métách a Noyonu,[111] než byl mezi léty 1242 a 1249 povolán do Naumburku. Po dokončení naumburského západního chóru a letneru se dílna přestěhovala – patrně už bez hlavního mistra – do Míšně, kde vytvořila pro tamní dóm sochy v chóru a kapli při jižním transeptu.[112] Snad kolem roku 1272 dokumentuje činnost dílny ještě naumburský náhrobek Dietricha II.[113]

Naznačený obraz dává prostor pouze pro dílčí modifikace v otázkách chronologie a rozlišení rukou členů dílny. Větší kontroverze tkví ve věci

[108] SCHUBERT 1983, p. 87.
[109] V poslední době byla Naumburskému Mistru věnována velká část sborníku a katalogu KROHM 1996, p. 205-431, podávající mj. přehled o dosavadní literatuře a úvod do problematiky. Základní otázky naumburského bádání postihuje SCHUBERT 1982.
[110] Christine KITZLINGER/Stefan GABELT: Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz, in: KROHM 1996, p. 205-244.
[111] Otto SCHMITT: Das Liebfrauenkirchenportal der Kathedrale von Metz, in: *Elsass-Lothringisches Jahrbuch* VIII, 1929, p. 92-110; Richard HAMANN MACLEAN: Der Naumburger Meister in Noyon, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* II, 1935, p. 425-9.
[112] Naposledy MAGIRIUS 2000.
[113] SCHUBERT 1982, p. 132-133.

hodnocení související architektury a hlavně v interpretaci ikonografického programu naumburské katedrály na pozadí písemných pramenů. To bychom se však až příliš vzdálili našemu tématu.

1. Madona z Lomnice u Tišnova a počátky místní řezbářské produkce v široké oblasti na pomezí Moravy, Rakous a Uher

1.1 Madona z Lomnice

Madona ze zámecké kaple v Lomnici na jižní Moravě (kat. č. 1, obr. **1, 2**) patří mezi nejstarší řezbářské památky z našeho území. Její hodnota spočívá kromě nezanedbatelné výtvarné kvality, přesahující dobový průměr v periferních uměleckých oblastech, i v tom, že s ní lze přímo spojit ne méně než tři další sochy vytvořené v téže dílně, což je ve 13. století výjimečné nejen ve střední Evropě. Jde patrně o vůbec první usazenou řezbářskou dílnu, jejíž produkci lze dnes na sledovaném území zachytit. V oblastech bez patrné tradice zvažujeme samozřejmě – zvláště u děl nevázaných na architekturu – vždy možnost importu. Formální sevřenost naší skupiny spolu s omezeným teritoriálním záběrem činí však tuto možnost méně pravděpodobnou. Lomnickou Madonu dnes bohužel nemůžeme poznat z autopsie, neboť byla za druhé světové války vyvezena do zahraničí a od té doby je nezvěstná.[114] K dispozici máme pouze dvě staré fotografie, pořízené u příležitosti výstavy moravského gotického umění v Brně roku 1935, připravené tehdy mladým Albertem Kutalem.[115]

1.1.1 Literatura

Poměrně bohatá bibliografie Lomnické Madony dosud postrádala studii monografického charakteru. Katalog brněnské výstavy se omezil na zařazení do 13. století, větší pozornost věnovala soše až Hilde Bachmannová. V zevrubném popisu zdůraznila strnulost a přísnost geometrických tvarů, které lze vysvětlit jednak *„durch besonders langes Nachleben romanischer Blockhaftigkeit“* a jednak prostým faktem, *„dass im Osten die warm bewegten Formen des Rheinlandes immer mehr einfrieren und byzantinischer werden“*.[116] Lomnickou Madonu srovnala s Madonou vídeňské Schützovy sbírky, přičemž se domnívala, že jde o pozůstatek řady téměř sériově produkovaných soch z doby kolem

[114] KUTAL 1954, p. 320.
[115] Fotografie z čelního pohledu je uložena ve fototéce Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky (reprodukována v časopise Umění /KUTAL 1954/), záběr ze tříčtvrtečního pohledu byl reprodukován v recenzi brněnské výstavy ve Volných směrech 1935-36, p. 146.
[116] BACHMANN 1943, p. 83.

poloviny 13. století. Podle Bachmannové nemohly tyto sochy vzniknout na Moravě, neboť zde chyběla tradice. Dílnu proto lokalizuje do Podunají, kde se nachází údajně „*eine ganze Reihe von Vorstufen und gleichzeitigen Stücken*".[117] Albert Kutal zmínil lomnickou sochu ve stati *Sochařství v době posledních Přemyslovců* mezi sochami udržujícími románskou tradici i v „pokročilé druhé polovině 13. století".[118] Podrobněji se jí zabýval až o několik let později v monografii Tuřanské Madony. Kromě rozložitosti, hmotnosti a nehybnosti, kteréžto znaky určují, že „*je to v pravém slova smyslu ještě socha románská*",[119] poukázal na význam umístění postavy Krista, jehož vysunutí ze středu sousoší „*souvisí nepochybně s poznenáhlým zlidšťováním obsahu původně zcela reprezentativního*".[120] Kutal také oprávněně polemizoval s tvrzením Bachmannové o předstupních v Bavorsku a Podunají a přiklonil se k datování do poloviny 13. století, „*ač nelze vyloučit možnost, že je socha ještě o něco málo starší*".[121] Ivo Hlobil uvedl naši sochu v souvislosti s představením do té doby neznámé Madony z Klobouk u Brna a upozornil na „*důsledné odlišování tělesného jádra sochy a svrchní drapérie, vedené snahou o otevření vnitřního prostoru plastiky* (...)".[122] Friedrich Dahm v *Dějinách výtvarného umění v Rakousku* do dílny, v níž vznikly Madona z Lomnice a Schützova Madona, připsal dvě další rakouské madony, které se dosud v této souvislosti nezvažovaly.[123] V roce 1999 se objevila Lomnická Madona v *Katalogu odcizených a nezvěstných uměleckých děl*; autoři hesla položili důraz na zakořeněnost sochy v tradici 12. století s možnými důsledky pro datování.[124]

1.1.2 Popis

Panna Marie sedí průčelně na velmi nízkém profilovaném trůnu, Krista sedícího v jejím klíně přidržuje levou rukou, těsně přiléhající k jeho boku. Obě nohy trpně spočívají na základně statické kompozice. Motiv sezení je zpracován víceméně symbolicky: Panna Marie na trůn nedosedá plnou vahou; proti tíži širokého tělesného objemu jako by působila nadnášející síla. Tohoto dojmu se

[117] Ibidem.
[118] KUTAL 1949, p. 46.
[119] KUTAL 1954, p. 320.
[120] Ibidem, p. 321.
[121] Ibidem.
[122] HLOBIL 1982, p. 259.
[123] DAHM 1998, p. 417.
[124] MUDRA/OTTOVÁ 1999, kat. č. 1, p. 7.

dosahuje nasazením pasu poměrně vysoko nad trůn a skloněním roviny stehen.[125] Formulace kontaktu Mariina těla s trůnem je nejasná, uplatňuje se zde pouze tupý mohutný nepromodelovaný blok, jehož hloubka se blíží jeho šířce. Dojem nepoměru výšky a šířky horní části vůči nízkému trůnu mohl být při původním umístění zmírněn podhledem. Mohutný objem sochy je uzavřen těžkým pláštěm, který v hladkých plochách překrývá obě ramena a symetricky obtáčí paže. Pravý cíp je přetažen přes nohu a ve směru do klína jej řasí několik širokých vrypů, levý cíp spadá přímo a končí nad chodidlem vodorovným lemem. V rámci takto pevně ohraničeného objemu je vyřezán trup oděný do přepásaného šatu, řaseného množstvím souběžných svislých záhybů.

Šířku rozměrné hlavy Panny Marie, vytažené na silném krku vpřed, umocňují vlasy tvořené trojicemi silných pramenů směřujících do stran. Hlava je dimenzována nezvykle plasticky, její tvar lze přirovnat ke stlačené kouli s oříznutou přední a zadní stranou. Pod široké čelo přiléhají čistě vykroužené, téměř půlkruhové nadočnicové oblouky. Velké ploché oči, výrazný nos a sevřená ústa dotvářejí působivý archaický výraz tváře.[126]

Frontálně sedící postava Krista je umístěna mezi klín a levé koleno Panny Marie, hlava se nepatrně natáčí. Levá ruka patrně svírala svitek, pravice snad žehnala. Bosá chodidla visí volně dolů. Proporce a sevřenost tělesného objemu odpovídají Panně Marii, postrádáme pouze stažení v pasu a s ním spojené otvírání bloku. Také tvář je v proporcích, modelaci i detailech přesnou obdobou tváře matky. Kubický tvar těla, srostlý s blokem těla Panny Marie, ohraničuje spodní šat řasený četnými svislými paralelními záhyby, nad chodidly rovně horizontálně ukončený. Pravý cíp pláště, vycházející z klasické římské tógy, obtáčí paži a nechává jí volnost. Způsob překrytí pravé nohy zcela kopíruje řešení Panny Marie. Levý cíp halí rameno, před rukou tvoří charakteristický jazyk a za ní plynule přechází na záda. Postava Krista se uplatňuje jako poměrně samostatná plastická jednotka.

---

[125] Snad by se dalo hovořit o „sezení napůl ve stoje". V německé literatuře se setkáme s pojmem „das liegende Sitzen" (HAMANN 1927, p. 87), zde by šlo analogicky o „das stehende Sitzen".

[126] Lze se domnívat, že detaily očí byly provedeny pouze v polychromii. Nezpracovanou partii očí lze asi v této souvislosti považovat za archaický rys. Setkáváme se s ním totiž u některých předrománských kultovních soch – srov. Madonu diecézního muzea v Paderbornu ze třetí čtvrtiny 11. století – FORSYTH 1972, p. 124; Martin BÜCHSEL: *Ottonische Madonna* (=Liebighaus Monographie, Band 15), Frankfurt am Main 1993, obr. 30, p. 39 (zbytky polychromie na tváři naznačují, že i detaily očí mohly být provedeny pouze v polychromii).

1.1.3 Poznámka k ikonografii

Doplníme-li podle analogií atributy Madony z Lomnice,[127] můžeme si udělat hypotetickou představu o původním relativně bohatém ikonografickém programu. Panna Marie je zobrazena jako trůn moudrosti s Kristem bez věku v klíně. Krista svitek v levici charakterizuje jako logos, zároveň byl asi představen v majestátu jako král králů. Panně Marii byla na jedné straně přisouzena role královny nebes (koruna a žezlo), na straně druhé vlasy bez pokrývky odkazovaly na její panenství. Mariina fyziognomie však spíše než mladistvé panně odpovídá důstojné Bohorodičce.

1.2 Předpoklady na Západě

1.2.1 Trůnící Madony druhé poloviny 12. století ve Francii a Porýní

Při hledání typologických a stylových předpokladů Madony z Lomnice se musíme obrátit k sochařství 12. století v západní Evropě. Způsob zobrazení strnule průčelně trůnící Panny Marie s Kristem bez věku (tzv. malý dospělý) trůnícím v jejím klíně a celkový tvar uzavřeného bloku, který není motivován strukturou lidského těla, se hlásí plně k typu Sedes Sapientiae. Produkce řezbářských prací tohoto typu dosáhla svého vrcholu ve francouzské oblasti Auvergne, kde se ve druhé polovině 12. století završila transformace dosavadní tradice volného sochařství ve dřevě ve smyslu vyhraněné nejzazší formalizace a slavnostní, odtažité reprezentace posvátného námětu. Jak je patrné z reprodukovaných příkladů (Madona z Bührleho sbírky v Curychu, Madona v The North Carolina Museum of Art,[128] **[3, 4]**), nalézáme zde připraveny základní charakteristiky jako tvar mělkého širokého bloku s jednoduchým obrysem, rezignace na organické vztahy částí těla a proporce s naddimenzovaným trupem v poměru ke kratší dolní partii s nohama v nerozlišeném paralelním postavení. Také Kristus s levicí opřenou o knihu, pravicí žehnající a s volně svěšenými bosými chodidly odpovídá věcně naší soše. V Auvergne – oblasti

[127] U Madony ze Schützovy sbírky (č. kat. 2) jsou obě postavy korunovány, u Madony z Dunajské Lužné vidíme svitek v ruce Krista (č. kat. 4). Žezlo se u sochařských ztvárnění madon té doby zachovalo z pochopitelných důvodů málokdy – můžeme proto vycházet většinou z památek malířských, někdy se se žezlem v ruce Madony setkáme v katedrální skulptuře (např. Madona tympanonu jižního portálu západního průčelí katedrály v Paříži).
[128] FORSYTH 1972, reg. 22, 24, obr. 82, 84

dlouho považované za téměř výhradní místo produkce francouzských trůnících madon 12. století - byl ovšem typ kanonizován ve formě, která se nezdá být příliš otevřena inovacím. Důsledně ornamentalizovaný uzavřený šat a paže přidržující osově umístěného Krista vylučují možnost prolomení bloku a uplatnění tělesných tvarů. Než se typ Sedes Sapientiae dostal k našemu řezbáři, musel ještě projít znatelnou transformací.

Významnou roli v šíření typu a otevření možností jeho modernizace mělo patrně severofrancouzské katedrální sochařství třetí čtvrtiny 12. století. Variantu Sedes Sapientiae fixovanou v tomto okruhu představuje trojice trůnících Madon v Paříži (tympanon jižního portálu západního průčelí katedrály),[129] v Chartres (tympanon jižního portálu západního průčelí katedrály)[130] a z Crespières v Musée du Louvre v Paříži[131] **[5, 6, 7]**. Severofrancouzská raně gotická varianta modifikuje typ představením Panny Marie jako královna nebes s korunou na hlavě kryté rouškou a žezlem v levé (!) ruce.[132] Krista v klíně tak přidržuje jen jednou rukou. Relativně menší Kristus (v Paříži a Chartres) nevyplňuje celou matčinu náruč a je vtěsnán mezi její kolena. Kristova žehnající pravice je upažena, asi kvůli větší zřetelnosti gesta na dálku. Důležitá je inovace oděvu Krista – v horní části jde o tógu na způsob antického řečníka, v partii nohou se uplatnila asymetrická kompozice s vladařským kolenem.[133] Motiv vedení tógy kolem levé ruky držící atribut sochaři v Paříži a Chartres zpracovali se vzácným pochopením jeho smyslu, byť každý jinak. U rouenského příkladu kvůli vypuštění vodorovného pásu tógy přes trup, zpod kterého má vybíhat cíp překrývající levé rameno, ztrácí jazyk u levé ruky věcné opodstatnění a stává se formulí, nereflektovaným atributem Krista. Motiv jazyka vytržený z logiky antického šatu se pak vyskytuje u řady trůnících madon, včetně Madony Lomnické.

Přesunutí Krista na levé koleno Panny Marie s tím, že už není přidržován oběma rukama, a dvouvrstvý šat s rozevřeným pláštěm nepřekrývajícím hlavu,

---

[129] SAUERLÄNDER 1970, p. 87 (po 1160).
[130] Ibidem, p. 66 (1145-1150).
[131] Na popisce v muzeu uvedena provenience z jednoho ze západních portálů katedrály v Rouenu a datace na konec 12. století. Katalog BARON 1996, p. 70, inv. č. RF 1677 zmiňuje hypotézu o původu z premonstrátského opatství v Abbecourt à Orgeval a datuje sochu do druhé poloviny 12. století. V typologii Richarda Hamanna jde o tzv. francouzský statuární typ (HAMANN 1927, p. 89).
[132] Nezvyklé držení žezla v levé ruce je patrně motivováno snahou o přehlednost kompozice a dobrou čitelnost atributů a gest (žehnající pravice Krista by protínala žezlo).
[133] P. C. CLAUSSEN: Ein freies Knie. Zum Nachleben eines antiken Majestas-Motivs, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXXIX, 1977, p. 11-27.

případně uspořádaným v partii nohou asymetricky, nacházíme ve druhé polovině 12. století i v jiných francouzských regionech a také v povodí Mázy a dolního Rýna. Tak například vysunutí Krista z hlavní osy bylo pravidlem ve francouzských východních Pyrenejích.[134] Důležitější rysy ukazující k našemu okruhu jsou ovšem běžné spíše v povodí Mázy a na dolním Rýnu. Jako příklad uplatnění rozevřeného pláště, který je nad soklem vodorovně ukončen a odkrývá tak řasení spodního šatu, uvádím torzální Madonu od černých sester v Lovani **[8]**.[135] U některých zdejších památek nalezneme i zvláštní rys Lomnické Madony, a sice aplikaci draperie dvojího druhu – jemnější a ostřejší u spodního šatu, velkorysejší a měkčí u pláště. Můžeme si toho všimnout třeba u Madony v Mont-devant-Sassey (Meuse) **[9]**,[136] s níž by snad mohla souviset poněkud mladší Madona ze sbírky Bresset v Paříži **[10]**,[137] která navíc zavádí další dva pro nás podstatné znaky: asymetrické uspořádání pláště v dolní partii s diagonálními záhyby směřujícími do klína a modernější typ trůnu s plným čelem a s průběžnou horizontální profilací pod sedákem. Opuštění hieratické kompozice s Kristem na hlavní je ose je většinou provázeno změnou schématu draperie, která se stává novým prostředkem rytmického oživení a zdůraznění pozice Krista v rámci kompozice, později také stále častěji průvodním znakem kontrapostního řešení.[138] Symbolické rozlišení nosné a volné nohy i rozlišení vrstev šatu pomocí charakteru řasení, v rigidním auvergneském stylu nemyslitelné, patří i do rejstříku kolínského Mistra Madony z Hoven, jehož působení (případně export z jeho dílny) zaznamenáváme v 60. – 80. letech 12. století v široké oblasti na severozápadě Německa a také až na Gotlandu **[11]**.[139] Korunovanému Kristu trůnícímu na levém koleni Madony z Hoven, stejně jako Andělu ve státních

[134] FORSYTH 1972, obr. 127.

[135] de BORCHGRAVE D'ALTENA 1945, č. IV. Dnes uložena v lovaňském muzeu; při restauraci byly doplněny chybějící ruce a hlava.

[136] FORSYTH 1972, reg. 96, obr. 8 a 169.

[137] LIÉVEAUX-BOCCADOR 1972, č. 83. KUNZ 2002, zde zvl. p. 47 uvádí charakterizaci síly a tíhy látky jako jeden z realismů, které zavedla kolínská dílny Mistra Madony z Hoven a které podle něj korespondují z tehdy novými (proto)humanistickými koncepty.

[138] U Bressetovy Madony je už kontrapost naznačen u postavy Krista (vytočení chodidla „volné" nohy, natočení trupu nad nohu „nosnou").

[139] Ein Kölner Holzbildhauer aus der romanischen Zeit, in: VÖGE 1958, p. 51-3 (1. vydání 1908); HAMANN 1927, p. 98; Aron ANDERSSON: Viklaumadonnans mästare [Der Meister der Madonna aus Viklau], in: *Antikvarist Arkiv* XVIII, 1962, p. 48; BUDDE 1979, č. 70, 71, 110; TANGEBERG 1986, p. 6sqq.; NIEHOFF, Franz: Das Kölner Ostergrab - Studien zum Heiligen Grab im hohen Mittelalter. In: *Wallraf Richartz Jahrbuch* LI, 1990, p. 11-15; KUNZ 2002; Tobias KUNZ: Die Madonna in Gorsem (Provinz Limburg) und die Werkstatt des Berliner Engels von einem Heiligen Grab. Bemerkungen zur romanischen Holzplastik im Rhein-Maas-Gebiet, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 42, 2000 (2003), p. 99-120 (se starší literaturou).

muzeích v Berlíně od téhož mistra, přesně odpovídá antikizující typ šatu lomnického Krista: plášť překrývá pouze levé rameno a před rukou vytváří jazyk. Spodní tunika má navíc výstřih specifického tvaru se širokým lemováním, který se vyskytuje u dvou Madon z dílny Lomnické Madony (u samotné Madony z Lomnice je toto místo nezřetelné). Do okruhu Hovenské Madony patří i kamenný retábl s Klaněním Tří králů z Oberpleis **[12]**,[140] kde všechny figury asistující Madoně uprostřed nesou parukovité vlasy, které se překvapivě shodují s těmi, které spoluurčují zvláštnost skupiny kolem Lomnické Madony.[141] Široké tváře andělů, charakterizované abstraktně vykrouženými nadočnicovými oblouky, plochýma očima, špičatými nosy s vystouplým hřebenem a ostrými vystupujícími ústy, navíc nápadně připomínají lomnickou Pannu Marii.

1.2.2 Antikizující styl v katedrálním sochařství kolem 1200 – 1230

Z dosud uvedených komparací by se zdálo, že by se Lomnická Madona nevyjímala cize v kontextu řezbářství poslední čtvrtiny 12. století mezi Mázou a Rýnem, případně v povodí Mosely. Existuje však závažný důvod, proč ji tímto kontextem nelze vysvětlit plně. S otevřením bloku mezi přepásaným trupem a pravou paží, které lze chápat jako důležitý příznak závěrečného uvolnění „stylu 1200“[142] a zúročení jeho možností jak emancipovat figuru těsně obepnutou jemně řaseným šatem, se totiž nesetkáváme ještě dlouho po přelomu století a u dřevěných trůnících madon není běžný ani ve 20. – 30. letech 13. století. Kolem přelomu a na počátku 13. století řezbářství v prostoru mezi Ile-de-France a Kolínem nad Rýnem procházelo podle všeho značnými změnami, které se netýkaly jen uvolnění typologie jeho nejčastějšího námětu – trůnící madony – ale hlavně stylové stránky. Jeden ze stylotvorných činitelů představovala v prvních dvou desetiletích chartreská katedrální huť pracující na výzdobě portálů

[140] HAUSSHERR 1973, p. 399.

[141] Hledáme-li předstupně charakteristického zpracování vlasů, společného kolínskému a moravskému mistru, můžeme dospět do dvou časově poměrně vzdálených vrstev severofrancouzského sochařství. Způsob řezby rytím na povrchu neprostupné masy se objevuje například u figur v ostění středního portálu západního průčelí katedrály v Chartres z let 1145-55 (SAUERLÄNDER 1970, obr. 10-11) nebo u Krista na tympanonu farního kostela v Issy-les-Moulineaux (1150-60, ibidem, obr. 21). Ve formě sušší, s více dělenými prameny, se s naší „parukou“ setkáme u andělů z tympanonu středního portálu západního průčelí Notre Dame v Paříži (1220-30, nyní v Musée national du Moyen Age, ibidem, obr. 147). Vlasy pařížských andělů jsou uspořádány i do totožného schématu s překládáním pramenů; jim je bližší skupina lomnická.

[142] Srov. *The Year 1200. A background survey*. Published in conjunction with the centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art, compiled and edited by Florens DEUCHLER, New York 1970.

transeptu. Zde můžeme dobře vysledovat proces uvolnění pohybu postavy a rozrušení vázanosti jednotlivých údů na sochařský blok, proces, který nutně předcházel vzniku Lomnické Madony, byť by se zde jeho recepce projevila sebepovrchněji.[143] Stupně tohoto procesu značkují např. anděl v archivoltě středního portálu jižního transeptu **[13]**, královna z kmene Jesse v archivoltě středního portálu severního transeptu **[14]** a alegorie Libertas v archivoltě východního vstupu do severní předsíně **[15]**. U první figury paže těsně přiléhají k trupu a nevystupují ani do stran ani vpřed; u druhé figury paže sledují šroubovitý pohyb těla, ale jsou emancipovány zasazením do hlubokých jímek pod slupkou pláště a podřezáním před trupem; u Libertas s uvolněným postojem korespondují paže svírající štít a praporec, vystupující mimo blok jak do předu tak do strany. Posledního stupně bylo dosaženo již poté, co se do Chartres dostaly inovace z Paříže, přinášející *„die Körper nicht mehr zart umspielender, sondern verdeckender Gewandstil"*[144].

Souběžně se v severní Francii první třetiny 13. století formoval řezbářský okruh, těžící kromě katedrálního sochařství též z antikizujícího stylu soudobého zlatnictví. K tomuto jen v chabých zbytcích zachovaném okruhu (reprezentovanému např. Madonami z Oignies, Gassicourt, Saint-Omer nebo Gaillac[145]) váže Lomnickou Madonu jen povšechně řasení spodního šatu souběžnými kresebnými záhyby, objevilo se tu i otevření bloku mezi paží a trupem a také příznačný motiv „sezení ve stoje".[146] Jmenované prvky se však uplatňují v kontextu odlišně postavené figury: tělo se vylupuje z pláště a určuje celkový tvar sochy, respektující vnitřní organickou strukturu. U Lomnické Madony naopak můžeme konstatovat převahu apriorního vnějšího tvaru, do něhož

[143] Podotýkám, že popisuji proces ideální, který je založen na sledování pouze jednoho aspektu, podstatného v naší souvislosti, a který zastupuje pouze jednu tendenci, jež chartreským souborem prochází, a to bez větších ohledů na autorské okruhy a chronologii.

[144] SAUERLÄNDER 1966, p. 98.

[145] Gaillac sice leží u Albi v Languedocu, důvodně se však předpokládá, že socha byla dovezena ze severní Francie (srov. naposledy PRADALIER-SCHLUMBERGER 1998, p. 40).

[146] Viz moji pozn. 125. Pokud se mi podařilo přehlédnout, u románských Sedes Sapientiae 12. století se tento motiv nevyskytuje. Pouze v auvergneském okruhu, ovšem jen u kvalitních prací, se objevuje náznak v podobě předklonění trupu, aniž by se ovšem Madona z trůnu nadzdvihla (viz FORSYTH 1972, obr. 60). Sezení ve stoje se také uplatňuje v suverénním podání u Krista Madony bostonského muzea, pocházející pravděpodobně z okolí Conflans v Ile-de-France, prvotřídní práce nezvykle vysoké formální kultury (SWARZENSKI 1960; GILLERMAN 1989, č. 4). Bostonská Madona narozdíl od výše jmenovaných severofrancouzských řezeb souvisí s katedrálním sochařstvím bezprostředně, jmenovitě s tympanonem Korunování Panny Marie na středním portálu severního transeptu v Chartres. Důkladný rozbor tohoto vztahu by mohl přinést zajímavé výsledky.

je přepásaný trup jakoby druhotně vložen, nahlodávaje dřívější plnost a uzavřenost. Od sochařství 13. století na Západě se silnou tendencí k jednotě stylu ji odcizuje též uplatnění vícero druhů draperie v rámci jedné sochy.[147] Achim Hubel považuje za podstatný rys pozdně románského umění v Německu snahu tvůrců předvést v rámci jednoho díla nebo souboru děl celé spektrum možností, jak ztvárnit jednu úlohu nebo téma (demonstruje to na architektuře a sochařství).[148] S tím spojená záliba v asymetrii a určitá tušená obava z fádnosti by mohla být vlastní i našemu řezbáři, i když samozřejmě nelze přeceňovat jeho možnosti; schopnost volit či záměrně mísit styly – pokud ji pro tuto dobu lze vůbec přesvědčivě doložit – byla asi vyhrazena schopnějším.

1.3 K některým současným stylově synkretickým sochařským památkám ve střední Evropě

Stanovíme-li si úkol časově zařadit Madonu z Lomnice, půjde nutně o relativní dataci na základě stylového určení. Nejobecněji řečeno, typologický a tvarový základ, formulovaný v druhé polovině 12. století francouzským a dolnorýnským pozdně románským řezbářstvím a severofrancouzskou ranou katedrální gotikou, se zde střetává s letmou reflexí antikizujícího stylu, který dosáhl ve své domovině (severní Francie, povodí Mázy a dolního Rýna) vrcholu zhruba v rozmezí kolem roku 1200 – 1220. Kamenosochařské dílny ovládající dobře tento styl byly potom povolány na horní Rýn (Štrasburk,[149] Lausanne[150]) a do Burgundska (Dijon, Nevers, Mailly-le-Château, Beaune, Semur-en-Auxois[151]). Zmíněné lokality se

[147] Kromě zmíněného dolnorýnského okruhu Madony z Hoven lze uvést i středoevropský příklad výrazného rozlišení jemně ostře řaseného spodního chitónu a pláště, který se uplatňuje v širokých hladkých plochách: Madona z Otzdorfu na Albrechtsburgu v Míšni (z Drážďan) - HAMANN 1927, p. 120; u této sochy je výrazný i další z „realismů" (KUNZ 2002) – velké copy Panny Marie, odkazující patrně na její panenství.

[148] HUBEL 2003, passim, zvl. 341. Je zřejmé, že axiom: „*eine Künstlerpersönlichkeit des 13. Jahrhunderts bei der Wiedergabe aller Teile einer Figur eine einheitliche eigene Stilsprache beibehielt*", s nímž pracuje vědomě Kurmann při analýzách francouzského katedrálního sochařství (Peter KURMANN: Die Pariser Komponenten in der Architektur und Skulptur der Westfassade von Notre Dame zu Reims, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXV, 1984, p. 73), má ve střední Evropě ještě menší oprávnění než ve Francii.

[149] KROHM 1996.

[150] Datace jižního portálu katedrály v Lausanne nemá jinou oporu než vztah sochařské výzdoby k památkám v Ile-de-France a ve Štrasburku – srov. Claude LAPAIRE: La sculpture, in: Jean-Charles BIAUDET et al.: *La Cathédrale de Lausanne*, Berne 1975, p. 189.

[151] SAUERLÄNDER 1966, p. 102-127.

staly posledním útočištěm dotyčného antikizujícího stylu na Západě.[152] Přesnější určení inspiračního zdroje našeho řezbáře v rámci tohoto okruhu asi není možné. K přiblížení jeho pozice ovšem může pomoci, zaměříme-li se na typologii středoevropských situací, při nichž došlo obdobným způsobem k setkání archaického formálního aparátu s moderním stylem ze Západu.

1.3.1 Soubor fragmentů sochařské výzdoby chórové přepážky klášterního kostela ve Wessobrunnu

Už ve Štrasburku je patrné, že ne všichni členové dílny přišli spolu s tzv. Mistrem Eklesie z Chartres.[153] Přestože účast starších a nebo ve starší tradici vyučených sochařů je ve Štrasburku zřejmá, není zároveň pochyb o dominantní roli hlavního mistra, který dokázal jejich podíl úspěšně začlenit do na první pohled jednotného celku.[154] S jinými typy situací se ovšem setkáme, obrátíme-li se dále na východ od Rýna. V alpských zemích určovala podobu sochařské produkce 12. a počátku 13. století vazba na severní Itálii; Willibald Sauerländer zvolil dokonce označení *„ein provinzielles Randgebiet der oberitalienischen Kunst"*.[155] V první polovině 13. století se lombardsky školení sochaři jen ojediněle střetávali s kolegy reagujícími na soudobou tvorbu na Západě. Takovým případem se zdá být výzdoba bývalé chórové přepážky kostela sv. Petra ve starobylém benediktinském opatství Wessobrunn v Horním Bavorsku, jejíž fragmenty chová Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. S menším poškozením se dochovala socha trůnící Madony, zbylé figury se nacházejí ve více či méně torzálním stavu: jedenáct trůnících postav v archaickém odění bez

---

[152] Štrasburk kolem 1220 (SUCKALE 2003, p. 80 „Marienkrönung um 1210/1220"), Lausanne kolem 1220 - 1240, Dijon po 1225, Mailly 1220 – 1225, Nevers 1225 - kolem 1250, Beaune 1220 – 1240 (?), Semur po 1220/25. *„...jenes burgundisch-oberrheinische Tätigkeitsfeld der sich um 1225 von Sens/Chartres entfernenden Künstlergruppen ein Refugium geschichtlich überholter Kräfte ist"* (SAUERLÄNDER 1966, p. 125).

[153] SAUERLÄNDER 1966, p. 139 dochází k závěru, že *„Assistenzfiguren der Coronatio ... scheinen ... noch ganz in der älteren Strassburger Tradition zu stehen"*. Tuto tradici reprezentuje hlava krále z portálu severního transeptu a západní portál farního kostela v Egisheimu. SUCKALE 1987, p. 51 pouze lakonicky poznamenává, že tympanon s Korunováním Panny Marie je *„von zwei verschiedenen Steinmetzen geschaffen, die wohl nacheinander tätig waren"*.

[154] *„Wenn auch sicherlich Gehülfenhände bei all diesen Arbeiten lebhaft teilgenommen haben mögen, so werden sie doch durch den einen leitenden Willen verhindert, merkbar in Erscheinung zu treten."* - FRANCK-OBERASPACH 1903, p. 74.
S takovou romanizující složkou začleněnou do mnohem modernějšího celku se kupodivu setkáme i v Ile-de-France v rámci pozdního „Muldenfaltenstilu", a to opět u asistenčních figur, jmenovitě u andělů okuřujících Madonu na tympanonu jižního portálu kostela Nanebevzetí Panny Marie Donnemarie-Dontilly (zde jen stylizace vlasů) – SAUERLÄNDER 1970, Abb. 141 Unten (datuje 1220-30).

[155] SAUERLÄNDER 1972, p. 46.

atributů[156] představuje podle všeho apoštoly, identita ženské a mužské trůnící figury v přepásaných šatech a pláštích, sepnutých módním řemínkem, a v botách není jasná (pravděpodobně profánní postavy, snad panovnický pár).[157] Soubor doplňuje postava anděla s křížem a další menší fragmenty.[158] Zásah do lombardského stylového základu z přelomu 12. a 13. století se tu vykládá – zjednodušeně řečeno - buď severofrancouzskými vzory[159] a nebo vlivem štrasburského Mistra Ekklesie z druhé ruky.[160]

1.3.1.1 Madona

Jak prozrazuje trůnící Madona z wessobrunnského souboru **[16]**, významnou roli při realizaci této zakázky sehrál sochař pocházející z hornoitalské dílny, působící snad od doby kolem roku 1220 v Salcburku.[161] Nejdůležitější argument, na němž se hypotéza o tridentském sochaři činném v Salcburku zakládá, je srovnání Madony mezi anděly na tympanonu v salcburském zemském muzeu (Carolino Augusteum) s Madonou degli Annegati v tridentském dómu **[17, 18]**.[162] Sochy jsou si tak blízké po typologické i stylové stránce, že asi o přímé vazbě nemůže být pochyb. K témuž typu náleží plně i wessobrunnská Madona, která působí jako tridentská figura oděná do modernějšího hávu.[163] Bavorská socha přináší řadu prvků přesahujících možnosti tridentsko-salcburského okruhu, jejichž původ patrně nemůžeme hledat jinde než na Západě: měkčí a volnější pohyb v rámci ne tak striktně ohraničeného bloku, organičtější nasazení končetin na trup, rozvinutí paží do prostoru, individuálně sochané prsty na pravé ruce (levá je doplněná) a v neposlední řadě zřetelnou emancipaci vnitřního tělesného tvaru od „slupky" draperie pláště. Pevné sezení se stehny kolmo na čelní rovinu kubického bloku bylo nahrazeno nejistým sklouzáváním se stehny klesajícími vpřed.

[156] Pouze jedna postava drží fragment pravděpodobně knihy.
[157] Panovník mohl také představovat Šalamouna, který se předpokládá i na sloupku mezi portály jižního transeptu ve Štrasburku (BENGEL 1996, p. 151).
[158] HALM/LILL 1924, č. 19-39, p. 6-7; KARLINGER 1924, p. 108-110.
[159] SAUERLÄNDER 1972, p. 47.
[160] SCHÄDLER 1973, p. 39.
[161] DAHM 1998, p. 341 se domnívá, že dílna přišla přímo z Tridentu, kde se nacházejí práce úzce příbuzné salcburským tympanonům v zemském muzeu a na jižním portálu kostela františkánů. Srov. též HAMANN 1927, p. 134-136 (Der Dreikönigstyp und sein Weg durch Italien nach Norden).
[162] Ve střední i severní Itálii se zachovalo z první čtvrtiny 13. století mnoho dalších srovnatelných madon, transformujících typ Hodegetrie: Parma, baptisterium; Fidenza, S. Donnino; Vico nel Lazio, S. Martino; (POESCHKE 1998, Taf. 113, 104, 190). Srov. též HAMANN 1927, Taf. LXIb-f, p. 134sqq. (podle Hamanna jde o „tříkrálový typ").
[163] Jde o týž „dvorský" oděv s pláštěm sepnutým na prsou sponou, s nímž se setkáme u Panny Marie ze Zvěstování v Landshutu.

Linearizace draperie s paralelními, nepřerušeně svisle běžícími záhyby nezapře inspiraci západním antikizujícím stylem. Jakým mechanismem mohlo k této inspiraci dojít však zůstává záhadou. Halm a Lill předpokládali, že tu byl činný „*Wandermeister Strassburger Schullung*", jemuž sekundoval bavorský pomocník,[164] což ovšem mladší literatura asi oprávněně nepřijala.

1.3.1.2 „Panovnický pár"

Vedle Madony, svázané italským typem, se v souboru nachází i sochy, které jsou zmiňovanými trendy dotčeny více; v první řadě jde o ony dvě „profánní" trůnící postavy **[19, 20]**.[165] U nich je především okázale prezentováno prolomení bloku a vyčlenění trupu z bloku ohraničeného pláštěm. Je zjevné, že sochař považoval tento znak za důležitý a usiloval o to, aby jeho uplatnění bylo nápadné.[166] Od ostatních, pravděpodobně apoštolských figur, odlišuje tuto dvojici na první pohled i gesto držení řemínku spínajícího plášť, pocházející z repertoiru hutě chartreských transeptů. Ve střední Evropě byl u sochařů hlásících se k dotyčné vrstvě francouzského sochařství tento motiv velmi oblíbený: na zhrublých reliéfech ctností a neřestí v chóru magdeburského dómu z postav mimo narativní kontext jich drží řemínek téměř polovina, motiv řemínku je akcentován i u ženské postavy z bývalého letneru dómu v saském Freiberku (nyní v městském muzeu) nebo na pečeti českého krále Václava II. Není proto vyloučeno, že zde byl nositelem nějakého významu, souvisejícího s dvorskou kulturou.[167] I když nenajdeme dost důvodů domnívat se, že se autor dvojice profánních figur z Wessobrunnu přímo školil v Štrasburku, můžeme předpokládat, že měl k dispozici vzorník některých kompozičních typů používaných v chartresko-štrasburském okruhu.

Pro mužskou postavu zvolil typ reprezentovaný v Chartres např. sochou krále v archivoltě středního portálu severního transeptu **[21]** (jedna ruka svírá žezlo

---

[164] HALM/LILL 1924, p. 8. Ověřit navrhované spojení onoho domácího pomocníka se „školou" od sv. Jakuba v Řezně není asi vzhledem k nízké kvalitě tamních skulptur možné.

[165] Č. 33 a 34 v katalogu HALM/LILL 1924.

[166] Že takový přehnaný důraz na předvedení otevření bloku mezi paží a tělem nebyl úplně bez obdob, ukazuje zhruba současná Madona na svorníku kaple Panny Marie v katedrále ve Worcesteru (1224 – 32, WILLIAMSON 1995, p. 114, obr. 175), která se asi hlásí i k obdobným stylovým zdrojům ve francouzském katedrálním sochařství.

[167] „*Gesto s odtaženým loktem, zvyšujícím reprezentativnost majestátu, ale dodávajícím mu i dvorsky preciózní rys, se rozšířilo v druhé polovině 13. století z francouzského dvorského umění prakticky po celé Evropě.*" – HOMOLKA 1982, p. 175.

zapřené o koleno, druhá přidržuje řemínek pláště; spodní přepásaný šat řasený svislými souběžnými záhyby je rovně ukončen nad zemí; jednu nohu překrývá plášť se záhyby běžícími do klína, s druhého kolene visí kratší cíp). Nalézt možná východiska stylu draperie wessobrunnské mužské postavy se zdá obtížnější. Záhyby spodního šatu zde podléhají zvláštní stylizaci: velmi tenké četné trochu neurčité paralelní řasy uprostřed trupu přecházejí do soustředných oválů a kolem podpaží plynulým obloukem běží až na paže. Tento sklon k ornamentalizaci může být reliktem románského pojetí draperie jako nositele autonomního schématu, jak by naznačovalo třeba srovnání s Madonou na tympanonu kostela v Montfrin u Nimes[168] nebo i s některými památkami z 12. století v Itálii.[169] Těžká látka přetažená přes levou nohu naopak drží dobře logiku antikizující draperie ve stylu obdobném např. alegoriím kontemplativního života v Chartres **[86]**. Opět se tu setkáváme s uplatněním dvou druhů draperie oproti v tomto ohledu homogenním pracím francouzským.

Wessobrunnská ženská figura po formální stránce věrně zrcadlí svůj protějšek. Rozdíl spočívá v o trochu obleji modelovaném trupu s naznačenými prsy a ve spodní části se šatem spadajícím až na sokl, rozvinutým do šířky; kompoziční schéma mohlo původně odpovídat vzoru druhu královny v archivoltě středního portálu severního transeptu v Chartres **[14]**. Způsob, jakým se šat skládá na sokl, lze vysvětlit jako redukci řešení s nímž se opakovaně setkáváme tamtéž (např. **[45]**). Stylizace je ovšem velmi nejistá a dotyčná partie působí až dojmem plastiky.

1.3.1.3 Vklad místní tradice?

Pro ukázku, v jak velkém stylovém rozpětí dokázala dílna činná ve Wessobrunnu tvořit, věnujme pozornost soše apoštola č. 25 **[22]**.[170] Postoj vychází z nohou spočívajících na soklu blízko sebe, přičemž linie holení se rozbíhají směrem vzhůru a chodidla do stran. Uzavřené tělesné tvary zcela překrývá draperie s ornamentálně stylizovanými řasami. Podle Halma s Lillem se tu snad projevil vklad místního sochaře, o čemž svědčí *„alte, zeichnerisch-*

[168] HAMANN 1927, Taf. XLIXa, p. 111.
[169] Např. postavy nosičů pultu na (větší) kazatelně dómu v Salernu – POESCHKE 1998, Taf. 221 (kolem 1180).
[170] HALM/LILL 1924, č. 25. Jako apoštola jej identifikují bosé nohy a fragment knihy pod uraženou levou rukou.

manierte byzantinische Spiralmotive und Zickzackfalten".[171] O tom, odkud tento sochař pocházel nebo kde se mohl seznámit s tímto formálním aparátem, bohužel nedokážeme nic říci. Naopak Hans Karlinger se domníval, že wessobrunnský soubor žádnou místní komponentu neobsahuje.[172] Na rozdíl od Karlingera bych to však nepovažoval za nedostatek. Problém spíše spočívá v obecně velmi nízké kvalitě figurální složky tehdejší jihoněmecké architektonické skulptury, která se se sochami z Wessobrunnu nemůže měřit.

U dalších soch apoštolů dochází k různému míšení jmenovaných stylových možností. Tak například u apoštola č. 21 **[23]** vidíme v draperii jak západní styl panovnického páru, tak „vklad místního sochaře" a hlava zjevně odkazuje k salcburským italizujícím typům.[173] Srdečné nepochopení pro tento stylový synkretismus ventiloval půvabným způsobem z modernistických pozic Hans Karlinger.[174]

Wessobrunnský cyklus lze na základě písemných pramenů datovat mezi léta 1221 a 1253.[175]

1.3.2 Sochařská výzdoba východní empory kaple na hradě Trausnitz

Přibližně v téže době nebo o málo dříve (snad po roce 1231) vznikala v Landshutu na hradu Trausnitz sochařská výzdoba východní empory hradní kaple **[24]**.[176] Sochařskou výzdobu tvoří Kristus ukřižovaný na rozměrném kříži

---

[171] HALM/LILL 1924, p. 9; Šíři stylové škály wessobrunnských fragmentů přepážky dokresluje Krucifix pocházející s velkou pravděpodobností z oltáře sv. Kříže před chórem, svěceného v roce 1253. Charakteristika Alfreda Schädlera: „*Der stilistische Zusammenhang mit den etwas älteren Wessobrunner Steinskulpturen wird besonders in der Gewandbehandlung deutlich, jedoch wirken die Formen des Krucifixus expressiver und manierter.*" (SCHÄDLER 1973, p. 103) se zdá trefná.

[172] „*Der Zusammenhalt mit Zeitwerken Süddeutschlands ergibt für das Wessobrunner opus nicht.*" – KARLINGER 1924, p. 110.

[173] Typ hlavy wessobrunnského apoštola odpovídá hlavám světců po bocích Krista na tympanonu jižního portálu františkánského kostela v Salcburku (KARLINGER 1924, p. 101, obr. nahoře) – ploché líce ohraničené krátkým plnovousem příkře ubíhajícím vzhůru, malá ústa, nadočnicové oblouky se neklenou, ale od nosu do stran klesají.

[174] Autor, oceňující sílu výrazu a původnost románských sošek na hranici lidového umění, volá: „*Wie ganz anders voll Tiefe und Wahrheit seelischen Erlebtseins steht die Madonna vom Bogenberg mit ihrer hilflosen Form diesen überreifen Epigonen in Wessobrunn gegenüber!*" – KARLINGER 1924, p. 110.

[175] SCHÄDLER 1973, p. 101 (se starší literaturou). K wessobrunnské přepážce naposledy, byť pouze v přehledu, Hans ROHRMANN: Die mittelalterliche Kunst Wessobrunns, in: *1250 Jahre Wessobrunn. Festschrift*, hrsg. von der Gemeinde Wessobrunn, Lindenberg 2003, p. 133-146. Navržená stylová blízkost k sochařským dílům ve Steingaden (p. 139, dříve už Georg Hager: *Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessonbrunner Stuccatoren*, München 1894) se nezdá přesvědčivá; dataci „um 1235-1250" autor nezdůvodnil.

[176] Hypotetické datum post quem 1231 se zakládá na tom, že se v tomto roce v Landshutu usadil vévoda Otto II. Vznešený (BRUNNER 1968, p. 8-9). Otto přišel z Porýní (měl předtím sídlo

s břevny zakončenými apokalyptickými symboly evangelistů, který visí s klenby před apsidou, doprovázený postavami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty, stojícími na poprsni empory. Před slepé arkády poprsně vystupuje ve vysokém reliéfu 18 trůnících figur; původní jsou ze střední skupiny deesis sochy Panny Marie a sv. Jana Křtitele a z ostatních pak dvanáct apoštolů a sv. biskup (Martin?). Na východní stěně nad emporou jsou osazeny skupina Zvěstování a dvojice ženských figur stojících na konzolách pod baldachýny.[177] V odborné literatuře se od počátku zdůrazňuje skutečnost, že se zde uplatnily různé materiály: skupina Ukřižování je z dubového dřeva, zatímco ostatní sochy ze štuku. Tento v jižním Německu ne úplně obvyklý materiál byl zvolen asi z důvodu nedostatku vhodného kamene v okolí (srov. rozvoj terakotové plastiky v Landshutu v 15. století).[178] Badatelé si uvědomovali také nesourodost stylovou, na její přesnější charakteristice a interpretaci se však neshodli.

Literatura

J. Müller-Abensberg, který se jako první důkladněji zabýval stylovou stránkou souboru, v něm rozlišil stopy dvou mistrů.[179] Hlavní mistr (Mistr Ukřižování) byl autorem návrhu celku a sám vytvořil skupinu Ukřižování a reliéfy na stěně nad emporou.[180] Mistr Ukřižování byl Němec, snad z Bavor, který předtím spolupracoval s Mistrem Eklesie v Chartres a ve Štrasburku, což autor doložil řadou srovnání. Mistru apoštolů, který *„ist einer ganz anderen Schule*

---

v Heidelbergu), tedy v dosahu Štrasburku, odkud si mohl s sebou přivést sochaře pro plánovanou výzdobu svého nového sídla. V literatuře se uvažovalo i o datu 1255, kdy bylo rozděleno vévodství a Trausnitz se stal sídlem mladší vévodské linie (MADER 1927, p. 373-4, BRUNNER 1968, p. 20, GRZIMEK 1975, p. 74). To vedlo k pozdním datacím až do 50. a 60. let 13. století, dle mého názoru ze stylového hlediska neudržitelným. Achim Hubel zmínil v souvislosti s hradní kaplí v Landshutu ještě jiné datum: *„Es scheint durchaus möglich, dass Kaiser Friedrich II. bei seinem Besuch der Burg Trausnitz im Jahre 1235 die Kapelle bereits mit dem neugeschaffenen Schmuck ihrer Bildwerke erleben konnte.“* (HUBEL 1980, p. 441). K dalším historickým okolnostem srov.: Erich STAHLEDER: Die Burg Landshut, genannt Trausnitz, im Mittelalter, in: Hubert GLASSER (ed.): *Wittelsbach und Bayern I/1. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180 – 1350*, München/Zürich 1980, p. 240sqq.

[177] V literatuře se běžně píše o světicích. Klaus Niehr se nedávno vyjádřil důrazně proti této možnosti (*„Ohne Attribute, ohne Nimben geben die Plastiken keineswegs Heilige wieder.“* – NIEHR 2002, p. 79) a navrhl hypotézu, že postavy představují alegorie ctností.

[178] Ze štuku byla vytvořena též reliéfní výzdoba bývalého domu Dollingerů v Řezně z pozdějšího 13. století (Johannes SCHINNERER: *Die gotische Plastik in Regensburg*, Strassburg 1918, p. 28-29; Martin ANGERER /ed./: *Regensburg im Mittelalter*. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1995, p. 62 – „um 1280/90“). S užitím štuku se setkáme i v Bamberku, ovšem jen jako s pomocnou technikou pro doplnění detailů (holubice Ducha sv. na reliéfu Zvěstování na chórové přepážce) – SUCKALE 1987, p. 31. O úplný přehled chudého fondu plastiky ze štuku v jižním Německu 12. a 13. století se pokusil KOBLER 1996.

[179] MÜLLER-ABENSBERG 1923.

[180] Autorské spojení těchto tak odlišných prací se kupodivu v literatuře dlouho udrželo.

Nordfrankreichs entwachsen", naopak nevěnoval žádnou pozornost.[181] Felix Mader souhlasil s odvozením z okruhu severofrancouzského sochařství, vše ale podle něj vytvořil jeden mistr.[182] Herbert Brunner se v základu přidržel autorského rozdělení Müllera-Abensberga, přičemž Mistra apoštolů považoval za mladšího pomocníka, který vyrostl z německé a románské tradice a „*habe seinen westlichen Akzent durch Vermittlung Dritter erwoben*".[183] Waldemar Grzimek se domníval, že musíme „*die Gesamtplanung einem einzigen Meister zuschreiben und die Ausführung mehreren Schülern*";[184] nejdříve vzniklo Ukřižování a až kolem roku 1260 pak v souvislosti s rozdělením vévodství štukové plastiky. Achim Hubel, který se výzdobou hradní kaple v Landshutu zabýval u příležitosti velké mnichovské výstavy k jubileu rodu Wittelsbachů, rezignoval na rozlišení mistrovských rukou a celý soubor připsal jedné dílně.[185] Kupodivu teprve Hubel nahlédl dostatečně odlišnost skupiny Ukřižování od zbytku souboru a dokázal ji výstižně charakterizovat: „*eine auffallende, 'archaische' Strenge, bewirkt durch die knapp und mit glattem Umriss den Körper verhüllenden Gewänder und die eng anliegenden Arme, die nur den grossen Händen bedeutungsvolle Gesten erlaubt*".[186] Formální diferenciaci však poněkud mechanicky vysvětluje různou funkcí jednotlivých částí souboru: Ukřižování ze dřeva řadí do hierarchicky nejvyšší sféry kultovních obrazů, pohyblivější a tělesnější postavy na stěně staví o stupeň níže, zatímco apoštoly klade na úroveň nejbližší diváku, jehož se snaží živými gesty vtáhnout do dialogu.[187] O vlivu funkce na formu sochařských děl asi nelze pochybovat (jako např. u Hubelem uváděného rozdílu mezi figurami v ostění a v archivoltách portálů transeptu katedrály v Chartres), ale nebude asi nosné její roli přeceňovat. Ostatně už ikonografické důvody by svědčily proti navržené hierarchii: je možné považovat zobrazení Posledního soudu (na poprsni) za hierarchicky nižší než Zvěstování Panny Marie? Výzdoba hradní kaple v Landshutu figuruje také mezi nejdůležitějšími památkami v přehledu plastiky ze štuku v jižním Německu 12. a 13. století od Friedricha Koblera.[188] Kobler na základě užitého architektonického tvarosloví (jeptišky v arkádách poprsně) znovu

[181] MÜLLER-ABENSBERG 1923, p. 160.
[182] MADER 1927, p. 370
[183] BRUNNER 1968, p. 8-14 .
[184] GRZIMEK 1975, p. 74.
[185] HUBEL 1980 (se starší literaturou).
[186] HUBEL 1980, p. 441.
[187] Ibidem.
[188] KOBLER 1996, p. 132sq.

otevřel možnost, že celá výzdoba vznikla až po polovině 13. století.[189] Klaus Niehr se v nedávno vydaném příspěvku z landshutského kolokvia soustředil na jedné straně na dosud nedořešené ikonografické a typologické otázky,[190] na straně druhé se věnoval i stylovým otázkám, přičemž dospěl překvapivě k názoru zásadně odlišnému od dosavadní literatury. Domnívá se, že veškerá srovnání souboru na Trausnitzu se západním sochařstvím mají jen motivický charakter a nanejvýše odráží společný dobový styl, a tak: „*Eine direkte künstlerische Verbindung der Trausnitzfiguren zu Frankreich ist nach alledem mit Sicherheit auszuschliessen*".[191] Z Niehrova textu se bohužel nedozvíme ani jak chápat kategorii „dobového stylu" (Zeitstil) ani žádný návrh, odkud naši sochaři do Landshutu mohli přijít. Na první pohled se zdá, že autor postupuje metodicky podle závěrů, k nimž dospělo bádání o umění 13. století ve středním Německu; v těchto intencích by se pak příslušnost bavorského souboru k dobovému stylu dala popsat Sauerländerovou metaforou „faseta široce založené formální změny".[192] Za kýženou relativizací stylových pojmů však stále cítíme tendenci chápat je antagonicky (buď Francie nebo Německo, buď Byzanc nebo Porýní ap.).[193] V třetí řadě se Niehr věnuje vévodovi Ottovi II. jako pravděpodobnému objednavateli výzdoby kaple. Navrhuje možnost, že mu byl v donátorské aktivitě vzorem falckrabě Jindřich Lev z rodu Welfů, čemuž by odpovídalo i svatojiřské patrocinium kaple.[194]

---

[189] Tento argument však nemusí být úplně přesvědčivý – srov. NIEHR 2002, pozn. 41.

[190] NIEHR 2002, p. 76-81. Jde především o otázky spojené s nezachovanou malbou v apsidě, identifikací jednotlivých postav a dále o otázky rekonstrukce, interpretace a zvážení možných zdrojů ikonografické koncepce s přihlédnutím k hypotetickému donátorovi.

[191] NIEHR 2002, p. 86.

[192] SAUERLÄNDER 1978. Viz výše „Literatura k sochařství 13. století ve střední Evropě – Střední Německo".

[193] Přinejmenším problematická se jeví rezignace na hledání konkrétních stylových východisek v případě, že nepracujeme s dílnou, „*dessen Herkunft und weiteres Wirken erkennbar wäre*" (NIEHR 2002, p. 81). Mlčky se zde vylučuje možnost, že dílna byla sestavena *ad hoc*. S představou homogenní dílny přišel už Achim Hubel, když polemizoval s dosavadními snahami rozčlenit soubor podle „rukou" („*Es gibt vielmehr so viele stilistische Gemeinsamkeiten unter diesen Skulpturen der Trausnitzkapelle, das man einen homogenen Wekstättenverband annehmen muss /.../*" – HUBEL 1980, p. 441). Pokusím se ukázat, že se lze soustředit na nejstejnorodé prvky souboru, aniž bychom popírali jeho vznik „*in einem Zug und ohne Zeitliche Distanz*" (ibidem).

[194] S touto hypotézou je ovšem potřeba nakládat opatrně už proto, že původní zasvěcení bylo Panně Marii a svatojiřské patrocinium lze doložit až od roku 1373 (KOBLER 1996, v pozn. 21 cit. *Landshuter Urkundenbuch*).

Výběr z další literatury: KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 23; LAARNE 1969, D66; Rüdiger SCHNEIDER-BERRENBERG: *Studien zur monumentalen Kruzifix-Gestaltung im 13. Jahrhundert*, München 1977; Volker LIEDKE: *Denkmäler in Bayern, Stadt Landshut*, München/Zürich 1988, p. 256; WILLIAMSON 1995, p. 97; *Landshut. Burg Trausnitz. Amtlicher Führer*. Bearbeitet von Herbert BRUNNER und

Domnívám se, že by mohlo být užitečné prověřit navržená stylová odvození a na základě detailní analýzy se pokusit hypoteticky rekonstruovat způsob kooperace nestejnorodých sil na vévodské zakázce v Landshutu. V dosavadní literatuře se soubor většinou hodnotil jako celek, případně po dvou či třech částech, ale málokdy se dostalo pozornosti jednotlivé figuře. Vzhledem k velké různorodosti souboru však tento postup vede buď k příliš obecným soudům nebo k takovým stylovým odvozením, kterým se vždy určitá část výzdoby vzpírá. Jako východisko zvolím tu část souboru, která prozrazuje bezprostřední znalost a velmi poučené osvojení štrasburského stylu Mistra Eklesie – postavy na stěně.

1.3.2.1 Zvěstování Panny Marie

Skupina Zvěstování **[25]** je zasazena do zdvojené liché arkády; k Panně Marii, sedící na trůnu s bohatě architektonicky členěným čelem, přistupuje zprava stojící archanděl.[195] Panna Marie sedí s překříženýma nohama, které nedosahují k soklu a trupem vytočeným doprava směrem od anděla. Proti směru nohou a trupu se obrací hlava, spolu s pohybem obou paží přesvědčivě zachycující překvapení sedícího člověka, k němuž náhle někdo přistoupil zezadu **[26]**. Grácie gest rukou, svěží výraz dívčí tváře a v neposlední řadě nekonvenční způsob sezení utvářejí celkový dojem mísící mladistvou čistotu a lehkomyslnost s nenucenou vznešeností, dojem, který jako by se vymykal z vážnosti většiny ostatní dobové produkce a blížil se spíše renesančnímu dvorskému ideálu „sprezzatura".[196] Rozhodně stojí za pozornost, že tohoto dojmu bylo dosaženo s využitím pohybových formulí, které se na Západě využívaly buď jako výrazově neutrální nebo ve zcela jiném smyslu. Labilita nohou nevázaných na sokl je vlastní například postavám Zvířetníku nezvyklého typu na středním portálu západního průčelí katedrály v Mantes-la-Jolie, kde byl námět, pojednaný jako množství postav spočívajících na zavíjených rostlinných motivech procházejících archivoltou, využit k ryze formálním variacím tématu trůnící figury **[27]**.[197] Od pasu nahoru Panna Marie trausnitzského Zvěstování nápadně připomíná Krista

---

Elmar D. SCHMID, überarbeitet von Brigitte LANGER (9., überarbeitete und neu gestaltete Auflage), München 2003; BEER 2005, č. kat. 61, p. 669-676 (s rozsáhlým, leč neúplným seznamem literatury).

[195] Jak známo, anděl stál původně uprostřed niky ve stejné výši jako Panna Marie a byl přesunut v době, kdy byla do kaple vkládána pozdně gotická klenba.

[196] Baldassare CASTIGLIONE: *Dvořan*, Praha 1978, p. 59-63 (*Il Cortegiano*, 1528).

[197] Po roce 1180. Z Mantes pocházeli kameníci, kteří později pracovali v Sens, a vazbu na tuto tradici lze pak vysledovat i v Chartres a Štrasburku – SAUERLÄNDER 1966, p. 38.

Soudce na tzv. Andělském pilíři v jižním transeptu štrasburského minstru **[28]**.[198] Shodné schéma, zahrnující gesta paží i kontrapost trupu a hlavy, zde asi vyjadřuje apokalyptický akt zavržení jedněch a přijetí druhých.[199] Také stylem draperie se Panna Marie nejvíce blíží sochám andělského pilíře, jmenovitě evangelistům, kde se snoubí ostrá jemná formulace záhybů sv. Modesty v Chartres s uvolněním záhybové soustavy sledující tělesné tvary v komplikovaných kličkách, charakteristickým pro tzv. Mistra alegorie krásy (Pulchritudo-Meister).[200] Při srovnání se štrasburskými evangelisty nelze ovšem přehlédnout, že zatímco u nich při vší artistní stylizaci přetrvává uvědomění si věcného opodstatnění draperiových schémat a motivů, v Landshutu se toto uvědomění ve změti abstraktních kliček místy ztrácí (zvláště viz partii chodidel). Jde o přístup, který předlohu neredukuje, nýbrž přehodnocuje k větší dekorativnosti.[201] Zájem o zdobnost se zračí i v utváření pláště, který je na prsou sepnut bohatě propracovanou sponou, překrývá prsa a ramena a v dlouhém cípu přechází přes břicho až na pravý bok, kde je přichycen ohnutou paží. Podobný motiv hodný dvorské elegance bychom marně hledali v Chartres nebo ve Štrasburku; je možné, že zde sochař vyšel vstříc povaze objednávky.[202]

Archanděl Gabriel **[33]** spočívá v jednoduchém čelném postoji s nohama souběžně jen s lehkým naznačením volné nohy, přičemž se trup s hlavou natáčí do tříčtvrtečního pohledu. Levá paže je zachycena v prudké zkratce, zatímco zvěstující pravice je natažena před trupem v celé své délce. Postava obměňuje typy andělů s troubami na Andělském pilíři **[34]** a také hlava nezapře zdejší původ – i při zjednodušené modelaci a lehké změně proporcí se hlásí přímo

[198] Přímou souvislost těchto dvou soch kategoricky vylučuje NIEHR 2002, p. 83. Argument, že bylo schéma Panny Marie obracející se k andělu rozšířeno i v byzantském umění, není podle mého názoru dostačující.

[199] SCHULTE-FISCHEDICK 1996, p. 178.

[200] CLAUSSEN 1975, p. 115.

[201] Ukázku reduktivního přístupu k témuž vzoru (evangelistům na Andělském pilíři) představuje tympanon představující uvěření sv. Tomáše, druhotně umístěný nad bočním vchodem do chóru kostela sv. Tomáše ve Štrasburku, práce pomocníka Mistra Eklesie (FRANCK-OBERASPACH 1903, p. 74: „*ein vollendetes Meisterwerk des Künstlers*", naproti tomu SAUERLÄNDER 1966, p. 30, 138: „*das epigonhafte Bogenfeld von St.-Thomas*"). Stylová poloha této opomíjené práce však není tak jednoduchá, jak se na první pohled zdá, a zasloužila by si samostatnou pozornost. Hlava sv. Petra **[29]** sice patří jednoznačně zjednodušenému typu sv. Matouše z Andělského pilíře **[30]**, stylizace vlasů a vousů však vychází z andělů asistujících Korunování Panny Marie v tympanonu jižního transeptu, hlásících se ke starší alsaské tradici (srov. moji pozn. 153 a obr. **31, 32**). Ani formulace gesta pravice sv. Jana nezapře kořen v románském sochařství.

[202] NIEHR 2002, p. 84 už samotný fakt, že je plášť sepnut broží, vykládá jako dvorský motiv (odvolává se na knihu: Elke BRÜGGEN: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989).

k typu reprezentovanému např. hlavou anděla s překříženýma nohama, a to včetně parukovitého účesu rozšiřujícího se směrem vzad **[35, 36]**.[203] Variacemi andělské tématiky se sochaři štrasburské hutě intenzivně zabývali, takže bylo na co navazovat. Anděl v Landshutu se však od štrasburských trubačů liší jak plošnou projekcí tělesné torze a rezignací na kontrapost, tak řešením draperie. Spodní partie s ostře řezanými svislými souběžnými záhyby sice připomíná dalmatiku, zakončenou lemem v úrovni holení, aplikovanou na Andělském pilíři, ovšem při pohledu od pasu nahoru je zřejmé, že v tomto případě jde o oděv na způsob tógy, který dává vyniknout ústřednímu gestu výjevu, podobně jako u soch antických řečníků.[204] S obrazovou formulí archanděla zvěstujícího radostné poselství dlouhou paží nataženou před trup a přes druhou ruku zachycenou ve zkratce se setkáváme v současném a o trochu starším saském byzantinizujícím malířství (srov. například Goslarský evangeliář, fol. 70 **[38]**[205]). Pravá paže na sebe navíc strhává pozornost výrazným řasením rukávu, které se v rámci jinak čistě štrasbursky orientované skupiny Zvěstování vyjímá cize **[39]**. Z hladkého ramene se rozbíhající záhyby, zakončené divoce zvlněnými plastickými okraji, se vyhýbají ploše na předloktí vyplněné soustřednými ovály. Tato draperie odkazuje také do sasko-durynského okruhu, kde nachází překvapivě blízkou obdobu v postavě sv. Matouše v iniciále fol. 13v rukopisu M. 565 Morganovy knihovny v New Yorku **[40]**.[206]

---

[203] Téhož rodu byla asi i předloha, s níž pracoval autor hlavy sv. Jana Evangelisty na trausnitzské poprsni **[37]**.

[204] Tóga sice patřila do repertoiru Mistra Eklesie (Kristus Soudce), ovšem nezdá se, že by byla u něj nějak zvlášť oblíbená.

[205] Bibliofilské faksimile vydal Adolph GOLDSCHMIDT: *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin 1910, Taf. 8, pro dostupnější reprodukci viz BELTING 1978, obr. 36 nebo novější faksimile *Goslarer Evangeliar, Die Faksimile-Ausgabe*, Graz 1990. Tato formule se používala v návaznosti na antickou tradici i obecně jako vizualizace jakékoliv řeči – viz například reliéfy apoštolů na přepážce kostela sv. Michaela v Hildesheimu (SAUERLÄNDER 1978, obr. 2, 5) nebo anděla N5 v bývalém klášterním kostele v Hecklingen (NIEHR 1992, Abb. 96), často ve spojení s nápisovou páskou, což mohl být za původního stavu i případ archanděla na Trausnitzu. Sochařské Zvěstování obdobného typu se zachovalo ve Westminsterském opatství v Londýně (asi 1252-53), u něhož Sir Gilbert Scott asi ne náhodou konstatoval „*Byzantine stiffness*" (PRIOR/GARDNER 1912, p. 320)

[206] BELTING 1978, p. 224, obr. 5, 9; http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m565.013va.jpg&PAGE=ICA000078272, vyhledáno 3. 1. 2006. Zjednodušená verze motivu téhož schématu se objevuje na pravé paži sv. Jana z Ukřižování na letneru dómu v Halberstadtu, kde je byzantská složka také velmi silná.

Neuspořádaně měkce řasená spodní část rukávu, kde se dobře uplatnily možnosti použité techniky,[207] svádí k domněnce, že členem dílny pracující v Landshutu mohl být štukatér povolaný ze Saska, který zprostředkoval znalost techniky tam běžně užívané a zároveň obohatil stylový rejstřík svého západoevropského kolegy o byzantinizující prvky. Tuto možnost se zdají podporovat i některé trůnící figury na poprsni empory a zejména skupina Ukřižování (viz níže kap. 1.3.2.3, 1.3.2.4). Saský původ jednoho člena landshutské dílny by stejně jako v případě zmíněného hornorýnského původu hlavního mistra dobře odpovídal pozemkovým držbám, respektive aspiracím předpokládaného donátora.[208] Pozoruhodnou paralelu poměrně rané aplikace byzantinizujího sasko-durynského stylu v umělecké produkci bezprostředně související s landshutským dvorem představují některé rukopisy 20. – 30. let ze skriptoria v benediktinském klášteře v Scheyern.[209]

Vnášení archaických draperiových motivů s kořeny v hloubi 12. století do figur koncipovaných jinak v duchu antikizujícího stylu první čtvrtiny 13. století (soustředné ovály na rukávu landshutského anděla) není v tehdejších provinčních a periferních dílnách bez obdoby, jak ukazuje např. reliéf Nanebevzetí Panny Marie na jižním portálu katedrály v Lausanne **[41]**. Jako v případě wessobrunnského panovnického páru by zde bylo možné poukázat na určité předpoklady v sochařství italském.[210] Obecně se dá říci, že jde o situaci

---

[207] Štukem se z hlediska technologie a chemického složení zabýval důkladně Friedrich BERNDT: *Stuckplastik im frühmittelalterlichen Sachsen. Ihrer Bedeutung und Technik*. Hannover 1932. U figurálních reliéfů 13. století přichází v úvahu pravděpodobně jen jedna technika ze tří uvedených – přidávání štuku s příměsí látek zpomalujících tuhnutí (p. 42sqq.) s finální úpravou povrchu kamenickým náčiním. Nověji viz též Hermann KÜHN: Was ist Stuck? Arten – Zusammensetzung - Geschichtliches, in: MATTHIAS EXNER (ed.): *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*. Eine tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim in Hildesheim, 15. – 17. Juni 1995 (=ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), München 1996, p. 17-24.

[208] Vévoda Otto II. Vznešený si od svého sňatku s Anežkou Saskou (Falckou) v roce 1222 až do roku 1235 činil nárok na podíl na brunšvických statcích po jejím otci Jindřichu Sličném (der Schöne) – Alois GERLICH: Die rheinische Pfalzgrafschaft in der frühen Wittelsbacherzeit, in: Hubert GLASSER (ed.): *Wittelsbach und Bayern I/1. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180 – 1350*, München/Zürich 1980, p. 205.

[209] Vévoda Otto II. s manželkou Anežkou klášter podporovali, ovlivňovali jeho chod a jsou zde také pohřbeni. K rukopisům viz: Renate KROOS: Zur Scheyerer Buchmalerei, in: Hubert GLASSER (ed.): *Wittelsbach und Bayern I/2. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Katalog der Ausstellung auf der Burg Trausnitz in Landshut*, München/Zürich 1980, p. 127sqq. (např. kat. č. 157 – Madona na fol. 25r Matutinale z Scheyern – je v tomto směru zvláště výmluvné). Rukopisy z Scheyern jako stylovou analogii a možnou oporu pro datování zmiňuje už KOBLER 1996, p. 132.

[210] Srov. kapitolu 1.3.1.2. Stylizaci velmi blízkou andělům v Lausanne nacházíme například v draperii Madony v Todi v Umbrii **[42]** – POESCHKE 1998, Taf. 170 (kolem nebo po 1300). Jakou

analogickou Lomnické Madoně s tím rozdílem, že tam je do archaického celku vnášen cizorodý moderní prvek (v Lausanne a u trausnitzského anděla je tomu naopak).

1.3.2.2 Ženské postavy po stranách apsidy

1.3.2.2.1 „Sv. Barbora"

Žena bez atributů po levé straně apsidy **[43, 44, 52, 54]**, v literatuře někdy označovaná jako sv. Barbora, stojí vzpřímeně čistě průčelně s nohama v nerozlišeném paralelním postavení; pouze nepatrně vyšší postavení pravého chodidla naznačuje více zatíženou stranu sochy. Upažená pravice napíná vroubkovaný řemínek, kterým jsou přichyceny cípy pláště, lehce pokrčená levice zalomená v zápěstí přidržuje plášť v úrovni boků. Na protějším boku je cíp pláště přizdvižen a nezvyklým způsobem zmuchlán a přiskřípnut ohnutou paží. Spodní šat, sepnutý tenkým dlouhým páskem, oble modeluje boky a stehna a spadá v ostrých svislých souběžných záhybech na sokl, kde se skládá přes chodidla do bohatě zavíjených kliček **[44]**, které jako u Panny Marie ze Zvěstování prozrazují spřízněnost s dekorativní tendencí reprezentovanou v Chartres Mistrem alegorie krásy.[211] Trup je až po prsa obepínán hladce a odtud sbíhají k pasu sklady, formující se kolem centrálního motivu trojúhelníka mezi prsy a přezkou opasku. Jak opakovaně konstatovala dosavadní literatura, za touto ženskou figurou jistě stál vzor štrasburské Eklesie **[46]** a Synagogy. Nezaměnitelná je zejména modelace štíhlého těla s oblými boky těsně obepjatého jemnou tekoucí draperií, paže vedené volně mimo blok a také účes inspirovaný Eklesií.[212] Plošná projekce složitého pohybu šla však ještě dále než u postavy archanděla, kde byla zčásti vynucena převedením natočené postavy do reliéfu. Ztuhnutí v přísně průčelném

---

roli zde sehrálo francouzské sochařství 12. století (srov. velkou skupinu madon z Auvergne **[3, 4]** – FORSYTH 1972), zůstává otázkou. Dříve se uvažovalo o tom, že Madona v Todi byla odtud dovezena.

[211] Abstraktní změť kliček nad soklem chartreské Pulchritudo, která by zde stála za srovnání, není z běžných pohledů na portál zřetelná; pouze pohled z výšky, reprodukovaný u CLAUSSENA 1975, obr. 124, odkrývá formalistické hrátky, jež měly zůstat očím diváka skryty. Jeden ze zdrojů stylu Mistra alegorie krásy vyznačuje již zmíněná socha sv. Modesty na západní straně chartreské severní předsíně. Pohled na její spodní část **[45]** naznačuje, že východisko dekorativní stylizace draperie landshutské světice bylo sv. Modestě blíže než "přezrálé" Pulchritudo.

[212] Domnívám se, že vztah ke štrasburským památkám je hlubší než tvrdí NIEHR 2002, p. 81, který jej redukuje na použití podobného kompozičního schématu, který byl tehdy obecněji rozšířen „*von Chartres über Winchester bis Freiberg in Sachsen*". Projdeme-li však uváděné příklady (viz též NIEHR 1992, p. 124), zdá se být zřetelné, že k žádnému z nich nemá tzv. sv. Barbora a Zvěstování na Trausnitzu tak blízko jako k tradičně uváděnému okruhu Chartres – Štrasburk (k tomu viz komparace dále).

reprezentativním postavení způsobilo nepatřičnost odtažení paží od těla, které by mělo smysl jen u figury rozhýbané podobně jako štrasburská Synagoga **[47]**. Srovnání s královnou ze Sáby z tzv. Šalamounova portálu na průčelí severního transeptu katedrály v Chartres **[48]**[213] ukazuje dobře, jak lze motivicky téměř shodnou sochu koncipovat snadno bez tohoto věcně neopodstatněného otvírání bloku.[214] Jde tu tedy asi o tutéž snahu prezentovat schopnost aplikace moderního stylového módu, kterou jsme hypoteticky konstatovali u dvojice „profánních" figur z Wessobrunnu (kap. 1.3.1).[215] Zdá se, že nepřirozená gesta světice podporují dojem „pravítka v zádech", což přispívá k reprezentativnosti celkového zjevu; otázkou zůstává, do jaké míry záměrně. Na tomto místě si dobře uvědomíme, že v Landshutu pracoval podle všeho pomocník Mistra Eklesie, který sice dokázal aktivně kombinovat předlohy ze vzorníků chartresko-štrasburského okruhu, ovšem ne vždy se mu povedlo k nim přistoupit kriticky a pochytit jejich smysl.

Ve velmi podobném vztahu k chartreským vzorům stála provinční kamenická dílna, která vytvořila sochařskou výzdobu galerie na západním průčelí kostela v Mailly-le-Château v Burgundsku.[216] Korunovaná ženská postava uprostřed **[50]** kombinuje předlohy ze souboru ctností v archivoltě východního vstupu do severní předsíně: statná figura se širokými boky těsně obepínanými poměrně neuspořádanými záhyby a velkou hlavou se širokým účesem dlouhých zvlněných vlasů je podle všeho inspirovaná skupinou, která se v literatuře objevila pod označením Pulchritudo-Meister **[51]**;[217] pravá paže vedoucí obloukem mimo postavu, zalomená v zápěstí a zapřená o bok, stejně jako uspořádání draperie na soklu transformují řešení, jak se objevují například na postavě Libertas (Amititia-

[213] Gesta této sochy uvedl do souvislosti se světicemi v Landshutu již MÜLLER-ABENSBERG 1923, p. 156.
[214] Je ovšem pravděpodobné, že v době, kdy vznikala socha královny ze Sáby (kolem 1210-15 /Claussen/ nebo po 1212/17 /Sauerländer/), nebyla ještě stylová poloha, z níž vyšel Mistr Eklesie (archivolty východního vstupu do severní předsíně /kolem 1220-25/), poloha zahrnující ono otvírání bloku, k dispozici. A nebo spíš nebyla využita z důvodu určení sochy do reprezentativní řady soch v ostění. Pozoruhodně blízkou příbuznou nachází socha královny ze Sáby v postavě „dámy" na severní věži západního průčelí katedrály ve Wellsu **[49]**, která představuje malý krok naznačeným směrem (odpoutání pravé paže z vázanosti na blok) - PRIOR/GARDNER 1912, p. 310, fig. 341.
[215] Že okázalá prezentace otevření bloku mohla být v druhořadé produkci před a kolem poloviny 13. století jevem rozšířeným, ukazuje i světice z Pingsdorfu v diecézním muzeu v Kolíně nad Rýnem – BERGMANN 1989, p. 23, Abb. 14.
[216] SAUERLÄNDER 1966, p. 113.
[217] CLAUSSEN 1975.

Meister) **[15]**.[218] Jde tedy o tentýž okruh vzorů, který jsem zmiňoval v souvislosti se souborem z Wessobrunnu a který určil část stylového profilu trausnitzské scény Zvěstování a ženských postav. Ve zhrublé ženské postavě v Mailly sice chybí stopy štrasburské zkušenosti, ovšem způsob, jakým je zjednodušen pohyb a figura převedena do zploštělé formy určené k čelnímu pohledu, přesně odpovídá světici v Landshutu.[219]

Další pozoruhodný příklad obdobného zpracování týchž vzorů představuje dřevěná socha Máří Magdaleny z Adelhausen ve Freiburgu i. B. **[53, 171, 174, 178]**, kterou lze pravděpodobně klást do přímého vztahu k Mistru Eklesie.[220] Jde tu o týž princip plošné projekce tělesné torze, v tomto případě do ještě nižšího reliéfu. Blok je o mnoho sevřenější a řezbář rezignoval na možnost vést paže mimo jeho hranice. Sochou Máří Magdaleny se podrobněji zabývám v kapitole 3.1.

1.3.2.2.1 „Sv. Kateřina"

Postoj frontální ženské figury napravo od apsidy **[55, 57]**, někdy nazývané sv. Kateřina, je shodný jako u jejího protějšku, liší se jen držením paží a lehkým natočením hlavy. Obě paže jsou odtažené od trupu a ohnuté v lokti před tělo, ale ani odtažení ani ohnutí nedosahuje míry tzv. sv. Barbory. Pravice přitlačuje k pasu cíp pláště, poloha levice pod pasem dovoluje předpoklad, že skutečně svírala meč, atribut sv. Kateřiny. Spodní šat je řasen analogicky jako u protějškové ženské postavy. Plášť je sepnut na prsou sponou a obepíná paže tak, že je zpola zakrývá. Pod pasem cíp přetažený na pravý bok vytváří asymetrickou kompozici, v níž se spodní šat uplatňuje jen omezeně kolem pravé nosné nohy.

---

[218] SAUERLÄNDER 1966, p. 115 v této souvislosti hovoří obecněji o „*eine Abwandlung von Formen jener Chartreser Beatitudines, welche Vöge und Beenken als Vorbilder auch für Strassburg genannt hatten*". Navíc se tu objevuje motiv levice přidržující řemínek spínající plášť, s nímž jsme se setkali u královny ze Sáby na Šalamounově portálu v Chartres.

[219] Ani ctnosti v Chartres ani Eklesie a Synagoga ve Štrasburku nebyly s ohledem na jejich umístění koncipovány primárně pro čelní pohled.

[220] Na stylovou a formální blízkost Máří Magdaleny ke trausnitzským štukům upozornil už BOCK 1997, p. 182. V souvislosti s tzv. sv. Barborou uvádí freiburskou sochu (omylem označena jako Eklesie) i NIEHR 2002, p. 83. Niehr staví vysokou uměleckou úroveň freiburské „Eklesie" do kontrapozice vůči landshutským štukům, které prý dokládají, „*wie schnell der künstlerische Standard in der Provinz abzusinken beginnt* (...)". Při pozornějším pohledu (bez ohledu na vzdálenost centra a dataci) se však zdá absolutní kvalita tzv. sv. Barbory vyšší; tělesná konstrukce a převedení pohybu do reliéfu v každém případě lépe odpovídá štrasburským vzorům.

Po typologické stránce spojuje tato světice prvky chartreských alegorií Libertas **[15]** – asymetrické řešení spodní poloviny těla – a Velocitas **[56]** – způsob vedení pláště od spony na prsou kolem ramen. Okruh vzorů je tedy shodný jako u tzv. sv. Barbory a také o vzniku současně v téže dílně nelze s ohledem na konstatovanou úzkou příbuznost asi pochybovat. Zdá se však, že sochou tzv. sv. Kateřiny se oproti dosud probraným dílům dílna na Trausnitzu nejvíce odcizila chartresko-štrasburskému okruhu. Z jejího postoje vyzařuje méně sebejistoty, úroveň sochařského zpracování poněkud poklesla a také utváření draperie vykazuje místy rozpačitost a menší smysl pro styl. Například nejasně artikulované řasení cípů pláště kolem ramen **[57]** se nápadně vzdaluje přesvědčivosti ostré kresebné formulace téže partie u Panny Marie ze Zvěstování, o postavě Velocitas v Chartres ani nemluvě (zohledníme-li odlišný formát, tato partie přesně odpovídá světci P6 na poprsni **[58]**, který má k Chartres a Štrasburku dosti daleko). Ani motiv navázání cípu vedeného kolem pravé ruky na uzel druhého cípu pod rukou nepřesvědčí o svém věcném opodstatnění. Na schematizovaném řasení spodního šatu na trupu je patrné, že vzniklo podle figury na protější straně apsidy a při tom se poněkud vytratilo vědomí jeho funkce – modelovat trup a vyznačovat prohlubeň mezi vystupujícími prsy.

Takto stylizovaná hrudní partie s centrálním motivem tvaru písmene „V" nemá sice místo v soudobém francouzském katedrálním sochařství, ve vyhraněné formě se s ní ale setkáme v části rozsáhlého sochařského souboru zdobícího západní průčelí katedrály ve Wellsu v anglickém hrabství Somerset. Jmenovitě jde o tzv. „vladaře a hodnostáře", případně evangelisty, které Prior s Gardnerem zařadili do třídy „C" **[59]**.[221] Vzhledem k odlehlosti dotyčných lokalit by se mohlo zdát, že jsme narazili pouze na náhodnou motivickou podobnost. Je ovšem celkem pravděpodobné, že ve Wellsu pracoval přinejmenším jeden kameník, který předtím prošel školením v některé ze severofrancouzských katedrálních hutí,[222] a

[221] PRIOR/GARDNER 1912, p. 302-303, fig. 326, 327 („*The rippling draperies become highly developed, the V-shaped folding on the breast being distinctive.*")

[222] Např. ANDERSSON 1950, p. 36 nepochybuje o závislosti wellských sochařů na pařížské tvorbě z druhého desetiletí 13. století (severní portál západního průčelí Notre Dame) a dodává: „(...) *in England we would look in vain for a group of monuments where a development can be followed step by step, leading to the highly advanced sculpture of Wells Cathedral, while such a group actually exists in France* (...)". Paul Williamson předpokládá přímo účast francouzského sochaře: „*It is sensible to accept the suggestion that a French mason was employed in the early stages at least* (...)" (WILLIAMSON 1987, p. 100) a později hovoří i o konkrétní inspiraci vzory ze severních i jižních portálů transeptu v Chartres (WILLIAMSON 1995, p. 111).

že tedy wellské sochy vznikly transformací částečně týchž vzorů jako sochy na Trausnitzu. Sochařská výzdoba průčelí katedrály ve Wellsu, stavěného asi od počátku 20. let 13. století,[223] představovala v Anglii obdobný vpád francouzského gotického stylu do místní tradice, nepřipravené na takovou změnu,[224] jako v téže době ve střední Evropě v případě mladší dílny v Bamberku nebo v menším i v případě Trausnitzu.[225] Popsaná schematizace by tedy mohla být obecněji příznakem tvorby, kterou určuje stylový mód importovaný a na místě dále rozvíjený bez vědomí jeho kořenů.

1.3.2.3 Postavy na poprsni

Pro přehlednost postavy na poprsni v textu označuji písmenem značícím zda jsou osazeny po Kristově pravici (P) či levici (L) a pořadovým číslem. Jak bylo uvedeno výše, ne všechny pocházejí ze středověku: figury Krista a apoštolů P7 a L9 byly doplněny až při restauraci v 70. letech 19. století.[226] Zabývat se budeme tedy následujícími postavami: P1 (Panna Marie), P2 (sv. Petr), P3 (sv. Pavel), P4-P6 (apoštolové[227]), L1 (sv. Jan Křtitel), L2 (sv. Jan Evangelista), L3-L8 (apoštolové) a L10 (sv. biskup) **[60]**.

Jde tedy o 15 trůnících postav podživotní velikosti, z nichž každá je vytvořena jako samostatný a samonosný vysoký reliéf postavený do liché lomené arkády spočívající na válcových sloupcích s vegetabilně zdobenými kalichovými hlavicemi. Všechny sochy přesahují architektonický rámec jak na výšku, tak na hloubku, některé i na šířku. Tato okolnost vypovídá buď o špatné koordinaci prací (řemeslníci povolaní *ad hoc* z různých míst) nebo mohla být způsobena zásahem ze strany zadavatele (střet rozsáhlé ikonografické koncepce s malým prostorem v kapli, změna plánu v průběhu prací). Sochařské ztvárnění apoštolské řady

---

[223] PRIOR/GARDNER 1912, p. 38. Skupinu „C" kladou autoři do doby po roce 1225 (ne explicitně, ale vyplývá to z kontextu). WILLIAMSON 1995, p. 108 se kloní k názoru, že veškerá sochařská výzdoba průčelí vznikla mezi lety 1225-1239. Množství zaměstnaných kameníků, doložené kamenickými značkami, tuto rychlost umožnilo.

[224] „*It is striking, that statuary on such a scale does not seem to have occured in English architecture during the half-century immediately preceding the erection of the Wells facade.*" – ANDERSSON 1950, p. 30. „*Because of this strong French influence the sculptures of the west front make a clear break from the transitional sculptures of the preceding fifty years in England and usher in the new Gothic style.*" - WILLIAMSON 1987, p. 100. Podobně též WILLIAMSON 1995, p. 111.

[225] Samozřejmě nelze srovnávat ani sílu tradice ostrovního umění ani náročnost wellského programu.

[226] HUBEL 1980, p. 439.

[227] U postavy P6 není identifikace jistá – ze souboru apoštolů se vymyká obutím a pláštěm sepnutým sponou na prsou (srov. NIEHR 2002, p. 75).

s Kristem Soudcem uprostřed, zasazené do architektonického rámce, není bez předstupňů. Kromě v této souvislosti zmiňované empory bývalého klášterního kostela v saském Gröningen[228] lze poukázat na chórovou přepážku taktéž bývalého klášterního kostela Panny Marie v Halberstadtu.[229] Na Trausnitzu se uplatnilo zhruba stejné schéma, které jen prošlo gotizací (lomené oblouky arkád, styl figur); navzdory vší modernizaci zde však zůstal průběžný, v Sasku velmi oblíbený, vegetabilní vlys poměrně archaické formy.[230] Vyvozovat nějaké závěry jen z této typologické spřízněnosti lze pouze s největší opatrností. Je potřeba počítat jak s velkými ztrátami v ostatních německých zemích,[231] tak s téměř úplným zničením obdobných památek ve Francii a s úplným v Anglii.[232]

Většina soch patří k základnímu typu postavy sedící průčelně na profilovaném trůnu s bosýma nohama v nerozlišeném paralelním postavení na soklu skloněném vpřed. Z této charakteristiky se vymyká trojice P4, P5, P6 (viz níže) a dále dvojice L1, L4 s nohama natočenýma do tříčtvrtečního profilu, čímž je posílena orientace těchto postav na střed empory. U ostatních postav se variace omezují jen na draperii a gesta rukou (práce s atributy). Jako jeden z podkladů pro variace mohl sloužit vzorník pocházející z hutní tradice, vysledovatelné ve výzdobě katedrál v Sens, Chartres a Štrasburku. Tak například apoštol L4 **[61]** se patrně opírá o vzor typu jedné z postav v archivoltě na pravé straně středního portálu západního průčelí katedrály v Sens **[62]**, případně tzv. filosofa na soklu tamtéž **[63]**. Jan Křtitel na Trausnitzu **[64]** zase v redukované podobě využívá řešení vytočeného postavení částečně obnažených nohou, jak je formulováno na štrasburském Kristu Posledního soudu. U apoštola L3 **[65]** se uplatnilo specifické gesto zapření levé ruky o koleno, pocházející z rejstříku chartreské huti – srov. postavu jednoho z králů v archivoltě východního portálu jižního transeptu (tzv. Portál vyznavačů) **[66]**. Zatímco v Chartres vyjadřuje toto gesto královskou důstojnost, v Landshutu se objevilo jen jako bezvýrazový prvek v rámci

[228] NIEHR 2002, p. 80.
[229] NIEHR 1992, p. 241, kat. č. 55; Verena FRIEDRICH: *Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt* (=Peda-Kunstführer Nr. 308), Passau 2002. Asi obdobná byla situace jen fragmentárně zachovaného severního letneru bývalého klášterního kostela v Hamersleben (NIEHR 1992, p. 249, kat. č. 58).
[230] Jde o palmety vložené do srdcovitých útvarů, forem běžných v Byzanci od 12. století (sdělení Viktora Kubíka). Kromě Halberstadtu a Hamersleben se objevily obdobné vlysy např. též na přepážce kostela sv. Michala v Hildesheimu. SAUERLÄNDER 1978, p. 195-6 srovnává ornamentiku halberstadtské přepážky s anglickými a porýnskými rukopisy a zlatnictvím, přičemž žádná z komparací asi nevznikla po roce 1200.
[231] NIEHR 2002, p. 80.
[232] HAUSSHERR 1979, p. 138sq.

motivických variací, sledujících jeden hlavní cíl – oživení dlouhé monotónní řady postav.[233] S obdobným vzorem pracoval také autor (nebo autoři) sochy trůnícího vladaře z již zmíněného souboru v anglickém Wellsu **[59]**. Ten si ovšem dobře uvědomoval obsahové konotace této formule a naopak ji expresivně nadsadil. Také pro variace uspořádání draperie mohli nalézt sochaři činní v Landshutu řadu vzorů a inspirací v Chartres. Šlo by například o řešení pláště na způsob tógy **[67, 68]** nebo pláště překrývajícího obě ramena přičemž jedna ruka přidržuje řemínek **[69, 14]** nebo pláště sepnutého na prsou a překrývajícího obě paže až po zápěstí **[70, 71]**; utváření postavy biskupa s kasulí řasenou velkými souběžnými parabolickými záhyby se mohlo opřít o řadu trůnících biskupů z řad vyznavačů v archivoltách východního portálu jižního transeptu **[72, 73]**. Takto by bylo možno pokračovat a u každé z postav poprsně bychom našli nějaký kompoziční mustr (či jejich kombinaci), který patřil do rejstříku sochařů pohybujících se v okruhu zmiňované hutní tradice (Sens - Chartres – Štrasburk).

Za malou částí souboru se zdají stát vzory starší - jde jmenovitě o trojici P4-6. Typ s překříženýma nohama blízký mladistvému apoštolu P4 **[74]** byl oblíben sochaři činnými na výzdobě archivolt středního portálu západního průčelí katedrály v Mantes **[75]**.[234] U apoštolů P5 **[76]** a P6 se setkáváme se specifickým postavením nohou, kdy od chodidel spočívajících těsně vedle sebe se holeně rozevírají do širokého „V"; jde o archaický motiv s dávnými kořeny v raném středověku,[235] ale setkáme se s ním i v katedrálním sochařství. Jako časově poměrně blízký příklad uveďme postavu trůnícího krále, náležející k fragmentům západního portálu kostela Saint-Yved v Braine **[77]**.[236] Vedle starších kompozičních předloh se ve skupině P4-6 setkáme i s archaismy v detailu, jmenovitě jde o štíhlé ruce s palcem značně odsazeným od ostatních prstů jako u skupiny Ukřižování.[237]

---

[233] Mechaničnost motivických variací u trůnících postav trausnitzské poprsně lze dobře ukázat například na srovnání obměn držení knihy s řadou alegorií Vita contemplativa v archivoltě východní předsíně severního transeptu v Chartres, kde atribut hraje o poznání aktivnější roli.

[234] Asi po roce 1180 - SAUERLÄNDER 1966, p. 41-42.

[235] Za všechny příklady - ať už v malbě, monumentálním či drobném sochařství - jmenujme slavnou Madonu v Essenu - *Otto der Große, Magdeburg und Europa : auf den Spuren Ottos des Großen*. Die 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachen-Anhalts im Kulturhistorischen Museum Magdeburg und die Tourismusprojekte des Landes Sachen-Anhalt im Jahr 2001, Claus-Peter HASSE (ed.), Magdeburg, 2002.

[236] Soissons, Musée municipal, kolem 1205 – 1215 (SAUERLÄNDER 1970, Abb. 75 Rechts).

[237] Jde o stylizaci běžnější ve 12. století, ve střední Evropě se opakovaně objevuje v jižním Německu (např. Ursberg) a Rakousku (Sekov, Innichen). Není vyloučeno, že východisko této

Část motivického repertoiru se do vzorníku používaného na Trausnitzu mohla, jak řečeno, dostat ze Saska. Řadu obdobných řešení trůnící figury nalezneme např. mezi apoštoly v archivoltách Zlaté brány dómu ve Freiberku: u sv. Petra **[78]** se objevilo jako u sošky téhož námětu ve Freiberku **[79]** spojení paže překryté cípem pláště a pokleslé až do klína s horizontálním pásem draperie druhého cípu přecházejícím z břicha přes ruku. Snad ne náhodou se zde uplatnilo i specifické řasení spodního šatu svislými záhyby, které běží až k výstřihu a určují tak jeho nepravidelný zalamovaný tvar (na Trausnitzu ojedinělé, ve Freiberku časté – viz např. **[80]**). Do freiberské (freibersko-wechselburské) dílny přešlo patrně toto řešení spolu s dalšími byzantinismy z předcházející místní vrstvy reprezentované např. výzdobou chórové přepážky kostela Panny Marie v Halberstadtu (sv. Ondřej **[81]**). O částečném odvození odtud bychom snad – i když jen velmi hypoteticky – mohli uvažovat i v případě jinak pokud vím bezpříkladné typiky tváří postav trůnících na trausnitzské poprsni (apoštol L4 **[82]**).[238] Inspirativní pro landshutské sochaře mohly být i freiberské variace vertikálního držení atributu; užití figurálního typu s překříženýma nohama (zcela vpravo nejvýše posazený apoštol) spíše odkazuje na společný francouzský kořen obou souborů.[239]

Z kompozičního hlediska je v rámci souboru výjimečná i postava Panny Marie **[83]**, jejíž šat narozdíl od apoštolů spadá až na sokl, kde se skládá do bohatých kliček podobně jako v případě tzv. sv. Barbory (viz výše kap. 1.3.2.2), přičemž schéma přetažení cípu pláště odpovídá opět předlohám používaným v okruhu Chartres – Štrasburk **[84]**.

Stylové zařazení řady figur na poprsni ztěžuje jednak nedostatek srovnávacího materiálu a jednak nepříliš vysoká kvalita; někteří se domnívají, že jde o úkol přímo nemožný.[240] Naopak Achim Hubel konstatuje užší stylové vazby k sochařské výzdobě severního transeptu v Chartres, jmenovitě k postavám v archivoltách východního vstupu do předsíně představujícím alegorie Vita

stylizace bychom našli v italském sochařství 12. a raného 13. století – viz např. Madonu v kostele sv. Martina ve Vico nel Lazio (POESCHKE 1998, Taf. 190, p. 168)

[238] Široká tvář s velkými ústy, plnovousem s jen naznačeným knírem a s parukovitými vlasy spadajícími na ramena. Výjimku v řadě tváří, které nelze odnikud odvodit, tvoří sv. Jan Evangelista (viz výše moji pozn. 203).

[239] Už GOLDSCHMIDT 1902 při vůbec prvním stylovém hodnocení Zlaté brány ji vysvětluje spojením bezprostředního vztahu ke staršímu saskému sochařství (přepážka kostela Panny Marie v Halberstadtu), znalosti vzorníku, který si přivezl magdeburský sochař z Ile-de-France, a velké dávky invence (p. 31).

[240] Explicitně NIEHR 2002, p. 81.

contemplativa.[241] Konkrétní srovnání sice neuvádí,[242] ale nabízela by se třeba dvojice sv. Pavel (P3) a Vita contemplativa zcela dole **[85, 86]**. Společné prvky lze shledat především ve schématu draperie a v obecnějších základech výstavby tělesného tvaru: proporce s větší hlavou a trochu zkrácenou partií nohou, plně trojrozměrně dimenzované paže napínající plášť a vytvářející tak volné prostory uvnitř sochy, výrazná role gest rukou a držení atributu v celkové kompozici a hladká holenní partie „volné" nohy s pružnými záhyby sbíhajícími do klína. Zásadní odlišnosti v postoji nohou, absence kontrapostu, strnulost pohybu a v neposlední řadě měkčí draperie s částečně naplocho kladenými záhyby s náznaky kaskád (dole uprostřed a na pravém boku) hovoří jasně o tom, že vztahem k okruhu Chartres – Štrasburk se styl sochy sv. Pavla nevyčerpává. Navíc je třeba přiznat, že ke srovnání byl vybrán sv. Pavel záměrně jako chartreským alegoriím nejbližší; u většiny dalších postav na poprsni by v případě jejich vytržení z kontextu (z blízkosti zřetelně „štrasburských" reliéfů Zvěstování a tzv. sv. Barbory) stylové srovnání s řečeným francouzským okruhem snad ani nemuselo připadnout v úvahu. K obecné strnulosti přistupuje v případě apoštolů L6-8 **[87, 88, 89]** menší promodelování bloku, větší vázanost paží na blok a ne tak živý vztah těla a draperie (absence protlačování nohou skrz plášť v dolní partii a ochablé paže ve vztahu k cípům pláště v partii horní).[243] Ve skupině P4-6 na opačné straně poprsně **[74, 76, 70]** zase vidíme rozvinutí draperie s plochými velkorysými sklady, velmi vzdálené drobnopisu tekoucích draperií, jak jsme se s nimi setkali v Chartres nebo u štrasburského Mistra Eklesie. Naopak smyslem pro uvolnění tělesných tvarů, zvláště v naddimenzované partii trupu, vyniká mladistvý apoštol L5 **[90]**, navíc ve spojení s jasně formulovanou draperií s ostrými dlouhými čistě vedenými záhyby, které nejsou cizí zmiňovaným chartreským alegoriím. Bez významu asi není ani odlišnost emočního náboje bavorského souboru: oproti bezvýhradně vážným výrazům na Západě, u apoštolských tváří v Landshutu převažuje pozitivní ladění s náznaky úsměvů a s určitou dávkou naivity.[244]

---

[241] HUBEL 1980, p. 441.

[242] Hovoří o trausnitzské poprsni jako celku ve srovnání s trojicí ze skupiny Vita contemplativa, reprodukovanou u SAUERLÄNDERA 1970, Taf. 105.

[243] Jde shodou okolností o trojici, která ani nefiguruje v oddílu věnovaném typologickým předpokladům na Západě.

[244] K roli úsměvu ve středověkém umění Paul BINSKI: The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile, in: *Art History* Vol. 20, 1997, p. 350-374. Podle něj tvář byla na Západě od 13.

1.3.2.4 Ukřižování

1.3.2.4.1 Kristus

Skupinu Ukřižování **[60]** tvoří trojice postav umístěná volně nad poprsní empory: Ukřižovaný Kristus **[91]** náleží k trojhřebovému typu, fakticky je však za dnešního stavu přibit pouze dvěma hřeby za ruce. Kristus je zobrazen jako živý a triumfující,[245] stojí na kříži vzpřímeně s rukama lehce pokrčenýma; levá nosná noha spočívá patou na suppedaneu s mužskou maskou, představující se vší pravděpodobností Adama;[246] pravá volná noha, nasazená výše a předsunutá, ji křižuje. Pouze pravé chodidlo je protknuté hřebem, který navíc směřuje mimo kříž, obnovený v pozdní gotice (reliéfní apokalyptické symboly jsou původní).[247] Toto podivné řešení spolu s formou chodidel, která se nezdá vypovídat o vzniku ve 13. století, asi svědčí o druhotných úpravách (doplnění nohou od kotníků dolů). Také lehce nakloněná hlava nepřítomného výrazu je patrně pozměněna přeřezáním.[248] Nicméně originální části nohou a také dobové analogie vypovídají o tom, že původní řešení překřížených chodidel se nemuselo příliš lišit od dnešního stavu. Když v průběhu první poloviny 13. století převážil trojhřebový typ v oblibě nad starším typem čtyřhřebovým, stala se tato varianta na Západě

---

století „*a vital locus of meaning*" a reakce diváka na obraz do značné míry závisela na výrazu tváře zobrazené osoby. V naší ikonografické situaci (Poslední soud) by úsměvy mohly být chápány jako příslib nebeské blaženosti pro spravedlivé.

[245] To, že byly tyto krucifixy chápány už v době svého vzniku jako znamení Spasitelova vítězství, prokazuje mj. ve středověkých pramenech užívané označení *crux triumphalis* - HAUSSHERR 1979, p. 136.

[246] Rüdiger SCHNEIDER-BERRENBERG: Zur Bedeutung des kopfförmigen Suppedaneums am Kreuz, in: *Das Münster* XXIV, 1971, p. 287-306.

[247] Profilace okrajů kříže se protínají. Srov. též BRUNNER 1968, p. 13 a pozn. 19.

[248] K přeřezání a doplňkům mohlo dojít v rámci úprav skupiny Ukřižování uskutečněných za vévody Jindřicha XVI. Bohatého (1393 – 1450) - BRUNNER 1968, p. 13. Podle Brunnera se úpravy Krista v 15. nebo raném 16. století týkaly přeřezání spodní partie obličeje a snad doplnění paží (odvolává se na mě nedostupný restaurátorský nález). Forma paží však spíše než v pozdní gotice nachází analogie v první polovině 13. století (např. Kristus na letneru v saském Wechselburku). Paže takto přesvědčivě napodobující formální zvyklosti 13. století by musely pocházet až z moderní doby (srov. Klosterlausnitz v Durynsku a Merseburg v Sasku).
Otázky kolem možných motivací změn starších soch ve středověku řeší SUCKALE/ROLLER 2000. V krátké pasáži věnované krucifixům autoři vyjadřují přesvědčení (založené na znalosti řady příkladů – viz pozn. 27), že cílem přeřezání zpravidla bylo „*das grausame Leiden der Passion zu verstärken*" a že šlo tedy „*weniger um künstlerisch motivierte Verschönerung, als um religiös-ästhetisch bestimmte Umdeutung*" (p. 45). Podobně LUTZ 2004, p. 53 (Reparaturen und Neuinterpretationen) se domnívá, že přeřezání bývají „*inhaltlicher Natur*". V našem případě se ovšem přeřezaná tvář Krista příliš expresivní nezdá a spíše by se dalo uvažovat jednoduše o přizpůsobení dobovému vkusu. Velmi povšechná modelace vlasů naznačuje, že byla patrně odřezána trnová koruna, jak předpokládá i MAGIRIUS 1983, p. 208 v případě Krista v evangelickém kostele v saském Zörbig.

dosti běžná **[92]**.[249] Od rozdílné výšky nasazení překřížených nohou a rozlišení nohy volné a nosné se tak mohl odvíjet kontrapost, jehož uplatnění vedlo k překonání strnulosti čtyřhřebových krucifixů, kde tělo Krista sleduje linii svislého břevna.[250] Na Trausnitzu je sice kontrapost značně rozvinutý **[93]**, trup se vytáčí a odpoutává od kříže, ovšem zájem o zachycení tíže hmoty, na Západě provázený prověšením paží a skloněním hlavy, zde chybí. Naopak díky postoji se zapřenou levou nohou se podařilo přesvědčivěji znázornit triumf Krista, který se jakoby vznáší před křížem, zbaven tíhy lidské schránky.[251] Dá se snad říci, že tím novými prostředky interpretuje téma Krista-krále vítězícího nad smrtí, s oblibou zpracovávané ve 12. století.

S rozšířením kontaktů se Západem spojuje prosazení tříhřebového typu v Sasku a Durynsku od 20. let 13. století Klaus Niehr.[252] Varianta s překříženýma nohama a prohnutým trupem, častá na Západě, se zde však objevuje výjimečně a za dnešního stavu památkového fondu pouze v nízké kvalitě, která nesnese srovnání s Kristem v Landshutu (Krucifix z Döllstädtu,[253] skupina Ukřižování na tympanonu jižního portálu věže evangelického dómu sv. Štěpána a Sixta v Halberstadtu,[254] fragmentární Krucifix v kostele sv. Michaela v Zeitz,[255] z trochu pozdější doby pak Krucifix na vnějším tympanonu portálu ve východním rameni ambitu dómu v Erfurtu[256]). Zdejší kvalitní monumentální práce 30. let 13.

---

[249] Řadu příkladů z 13. století z povodí Mázy uvádí DIDIER 1982b. Reprodukuji "Beau Dieu" v Musée de Huy (kolem 1240 – 50). Jak naznačují kresby Krucifixů u Villarda de Honnecourt (BEER 2005, p. 362, Abb. 190, 191), mohla mít varianta trojhřebového typu s výrazným kontrapostem kořeny ve Francii, což ovšem za dnešního stavu tamního památkového fondu nelze dost dobře doložit. Otázkou okolností rozšíření trojhřebového typu se zabývá LUTZ 2004, p. 49sq. (Zur Frage des Dreinageltypus), a to na základě dobových písemných pramenů.

[250] Např. DIDIER 1982b, p. 144, obr. 7 (Serinchamps, kol. 1210-20). Na tomto místě si uvědomíme, jak důležité změny prosazení nového trojhřebového typu umožnilo. U některých kvalitních krucifixů, držících se i v pokročilém 13. století čtyřhřebového typu, je patrné napětí mezi tendencí zohlednit v utváření prohnutého korpusu působení zemské tíže a tradičním typem, který jakoukoliv modernizaci zásadním způsobem omezoval (např. Krucifix v kostele sv. Mikuláše v Lippstadtu ve Westfálsku – LUTZ 2004, Kat. Nr. 59, p. 261). U prací méně kvalitních naopak docházelo často k tomu, že byl sice převzat nový typ, ovšem bez důsledků pro utváření strnulého průčelného symetrického korpusu.

[251] Obdobně Heinrich Magirius psal o Kristu v kostele Panny Marie v Halberstadtu: „*Der entsprechend der Dreinagelung ein wenig geknickte Körper wirkt nicht hängend, sondern vor dem Kreuz schwebend.*" (MAGIRIUS 1983, p. 207)

[252] Ausbreitung westlich geprägter Skulpturen um 1220-1230: Die Nachfolge der Halberstädter Werkstatt – Die Taufe im Hildesheimer Dom – Frühe Dreinagelkrucifixe, in: NIEHR 1992, p. 89sqq., zde 104sqq.

[253] NIEHR 1992, p. 188, č. kat. 23, obr. 31.

[254] Ibidem, p. 232, č. kat. 52, obr. 63.

[255] Ibidem, p. 365, č. kat. 138; Bildarchiv Foto Marburg, Neg. Nr. B 17825/18.

[256] Ibidem, p. 193, č. kat. 28, obr. 35.

století, které se velmi blíží Krucifixu v Landshutu stylem draperie bederní roušky i modelací těla,[257] mají chodidla přibita v zákrytu, což s sebou až na výjimky nese omezení pohybu do stran a také obecně slabou tendenci k „realistickému" visení.[258]

Pokud bychom měli specifikovat pozici trausnitzského Krista v rámci dobových stylových možností, jak je můžeme sledovat ve střední Evropě nejlépe právě v sasko-durynské umělecké oblasti, dobře by se vyjímal asi někde mezi Krucifixy v Bad Klosterlausnitz **[94]** a ve Wechselburku **[95, 96, 97]**. Klosterlausnitzského Krista charakterizuje tvrdá modelace vzpřímeného těla s jen málo vysunutým bokem a zástěrovitá draperie perizonia poněkud zastírající tělesné tvary. Kristus v Landshutu s ním sdílí vzpřímení hlavy a relativně široký trup s lineárním vyznačením přechodu mezi hrudníkem a břichem. K poloze reprezentované wechselburským Kristem směřuje změkčení modelace trupu (ve Wechselburku s výjimečně pozvolnými přechody), sklouzávání těla za vysunutým bokem **[97, 98]** a důsledné obtáčení stehen draperií.

Trausnitzské asymetrické schéma draperie perizonia, které na nosné noze končí nad kolenem a stehno volné nohy překrývá delším cípem s parabolickými záhyby, ve středním Německu nenachází příliš obdob (drtivě převažuje schéma symetrické). Toto schéma bylo oblíbené v rámci už zmiňované pomázské produkce spojované s Muldenfaltestilem[259] (a snad i ve Francii[260]). Ovšem uvolněnost pomázských „tekoucích" draperií, jemně zdůrazňujících plasticitu zahalených tělesných partií, nelze s naším bavorským ani se saskými příklady vůbec srovnávat.[261] Zjednodušenou, landshutskému Kristu bližší formulaci schématu nacházíme ve skupině westfálských krucifixů, kladených Gerhardem Lutzem do poloviny 13. století.[262] Westfálsko - přirozeně díky své poloze - patřilo

[257] Mj. Bad Klosterlausnitz, bývalý klášterní kostel (ibidem, p. 163, č. kat. 7, obr. 8), Freiberg, dóm (ibidem, p. 206, č. kat. 33, obr. 45), Wechselburg, bývalý klášterní kostel (ibidem, p. 355, č. kat. 131, obr. 232), Quenstedt, evangelický kostel (ibidem, p. 341, č. kat. 117, obr. 203 /nyní se nachází na hradě Ermsleben – Konradsburg/).

[258] Realismus se zde chápe jako určitá tendence brát ohled na to, jak se v utváření visícího těla uplatňuje působení zemské tíže (srov. MAGIRIUS 1983, p. 207).

[259] DIDIER 1982b, p. 152. Podobně též v současné antikizující knižní malbě – viz např. list s Ukřižováním ve Wallraf-Richartz-Museu v Kolíně nad Rýnem, inv. č. 148 (Hanns SWARZENSKI: *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, Textabb. 1, pozn. 3 na p. 12 /snad import z Francie či Belgie/).

[260] Srov. Krucifix v Le Mans – BEER 2005, Abb. 186, p. 359.

[261] Viz DIDIER 1982b, fig. 27a-c.

[262] LUTZ 2004, p. 20sq.

v této době k široké periferii silného uměleckého centra v Kolíně nad Rýnem,[263] ale lze snad uvažovat i o určitých vazbách k Sasku.[264] Poměrně kompaktní forma zavinutí perizonia u pasu trausnitzského Krista se blíží některým příkladům středoněmeckým (např. Klosterlausnitz), další detaily se váží k části štukových plastik trausnitzské kaple **[99]**: záhyby na levém stehně, které netvoří průběžné paraboly, ale narážejí do sebe, mají přesnou obdobu na prsou tzv. sv. Kateřiny **[57]**, a to včetně vztahu k lehce zastřené příslušné tělesné partii; obdobu cípu perizonia vytaženého pod pupkem nalezneme tamtéž. Puky na pravém stehně běžící až k zalamovanému okraji nad kolenem zase odpovídají řešení draperie na prsou apoštola L4 **[82]**. Tyto společné, těžko napodobitelné detaily mohou být důležitým argumentem pro autorskou provázanost jednotlivých částí souboru, která byla v minulosti často zpochybňována.[265]

Na konce kříže jsou na čtvercových deskách s půlkruhovými listy na každé straně osazeny reliéfní apokalyptické bytosti **[100, 101, 102]**,[266] podle zvyku zachytitelného od přelomu 12. a 13. století.[267] Po typologické stránce jde o ojedinělé zkřížení čtvercových reliéfů, jejichž příklady se zachovaly především v severní Evropě,[268] a trojlistů běžných ve středním Německu,[269] případně může jít o nezvyklou transformaci kvadrilobu. Symboly evangelistů v podobě reliéfních zvířat s nimby a křídly, k nimž zespodu přiléhá půlkruhová nápisová páska, se objevují už na nejstarším známém příkladu monumentálního sochařského ztvárnění tohoto tématu (Bockhorst ve Westfálsku).[270] V průběhu 13. století se s nimi setkáme i na dalších krucifixech westfálských[271] a saských.[272] S žádným z nich však nelze reliéfy na Trausnitzu blíže srovnat. Materiál, s nímž pracujeme, není navíc vůbec reprezentativní: kříž se často nezachoval a býval také často

[263] Srov. již Krucifix v klášterním kostele v Cappenbergu (LUTZ 2004, p. 60sqq.) nebo některé řezby z okruhu Mistra Madony z Hoven (viz moji kap. 1.2.1).
[264] LUTZ 2004, p. 22.
[265] K apoštolu L4 se úzce váže také draperie spodního šatu apokalyptické bytosti ve spodním zakončení kříže.
[266] Ke konotacím symbolů evangelistů ve spojení s křížem viz BEER 2005, p. 83.
[267] Ibidem, p. 85.
[268] BARFOD 1986 uvádí řadu takových krucifixů ze Šlesvicka, náležejícího po umělecké stránce do Skandinávie (k tomu p. 24); HAUSHERR 1979, Abb. 53, 54 reprodukuje dva příklady z Gotlandu atd.
[269] Např. Halberstadt, dóm nebo Halberstadt, Liebfrauenkirche.
[270] BEER 2005, č. kat. 10, p. 85, 515.
[271] Krucifix z Fröndenbergu (Paderborn, diecézní muzeum) - LUTZ 2004, Kat.-Nr. 78, p. 274 a v Soestu (St. Maria zur Wiese) - LUTZ 2004, Kat.-Nr. 86, p. 279.
[272] Arendsee - LUTZ 2004, Kat.-Nr. 7, p. 228; Corvey - BEER 2005, č. kat. 18, p. 546.

nahrazován v 19. století podle vzoru jiných zachovaných. Podobný význam, projevující se relativní velikostí a pečlivostí zpracování, byl reliéfům na koncích kříže přikládán jen u některých saských příkladů (Halberstadt, dóm, Wechselburg). Zde však srovnání s landshutskými zvířaty brání tématická odlišnost. Pouze o antropomorfním symbolu evangelisty Matouše **[103]** lze říci, že typově odpovídá andělu v horním konci kříže na chórové přepážce dómu v Halberstadtu.[273] K typologické a ikonografické tradici jižního Německa a alpské oblasti se trausnitzský Krucifix hlásí motivem suppedanea ve formě hlavy Adama (Innichen, Obermachtal[274]).

1.3.2.4.2 Asistenční figury

Po Kristově pravici je osazena socha stojící Bolestné Panny Marie **[104]**, po levici sv. Jana Evangelisty **[105]**. Jde o štíhlé figury ve strnulém vzpřímeném postoji s nohama v paralelním nerozlišeném postavení. Paže přiléhají k uzavřenému sloupkovitému tvaru ohraničenému draperií, zastírající tělo. Pravice obou postav spočívají ve zdrženlivých gestech tradičně vyjadřujících smutek a compassio. Tato obecně rozšířená, dá se říci kanonizovaná gesta jsou však transformována způsobem, který – pokud vím – nemá obdoby. Panna Marie neklade dlaň na prsa *„als Zeichen der stillen Zeugenschaft des Erlösungsgeschehens“*,[275] ale rozevírá ji směrem vzhůru v neurčitém gestu, snad pod dojmem ženské postavy na stěně za Pannou Marií **[43]**. Dlaň pravé Janovy ruky hlavu narozdíl od množství jiných případů hlavu nepodpírá, ale jen z povzdálí kopíruje její tvar. Snad by přicházela v úvahu otázka, zda oddálení pravice sv. Jana od tváře, jehož význam není příliš jasný, nemohlo vycházet z nějakého vzoru podobného sv. Janu ve Wechselburgu, kde se rozevřené prsty jen zlehka dotýkají tváře; Jan jako by netruchlil, ale spíše přemýšlel o smyslu toho, co se zde odehrává.[276] Také gesta levých rukou Panny Marie a sv. Jana, nadzvedávajících cíp pláště, mohla za určitých okolností být nositelem výrazu zármutku.[277] Celkově tedy gestikulace figur asistujících na Trausnitzu Ukřižování

[273] HAUSSHERR 1979, p. 147, Abb. 61.
[274] BEER 2005, p. 103.
[275] BEER 2005, p. 109.
[276] Manuela Beer gesta interpretuje jako mluvící, odlišující se od tradiční přísné typologie gest zármutku - BEER 2005, p. 109. Bez odkazu na zdroje, z nichž tento výklad vychází, nelze spolehlivě soudit, zda je adekvátní.
[277] Takovým případem se zdá být Panna Marie z Verneuil-sur-Avre v Normandii - BEER 2005, p. 358, Abb. 183.

postrádá expresivitu, která byla tehdy v daném ikonografickém kontextu obvyklá. Odpovídá to tedy přístupu, který se uplatnil už v souboru postav trůnících na poprsni. Pohybové formule a kompoziční schémata jsou zde kombinovány bez většího ohledu na jejich možnou výrazovou a významovou stránku, jako by šlo o formální cvičení na téma obměny trůnící postavy. Konec konců jde asi opět o Hubelem tematizovanou snahu předvést v rámci souboru děl celé spektrum možností, jak ztvárnit jednu úlohu nebo téma.[278]

Zdaleka nejtěsnější paralelu trausnitzských figur Panny Marie a sv. Jana Evangelisty představují sochy stejného námětu z Bernbeuren v mnichovském kněžském semináři.[279] Jde o shodně vystavěné figury v rámci úzkých sloupků uzavřených draperií, s pažemi kopírujícími hranice bloku. Shodný postoj, proporce a dobře srovnatelné hlavy[280] v případě Marií provází i obdobná gestikulace a téměř totožné schéma draperie. Mnichovské řezby se odlišují především nižší mírou promodelování povrchu bloku a jednodušším a měkčím řasením draperie. Drobnopis ve zpracování šatu soch landshutských – viz zejména partie kolem chodidel Panny Marie – odpovídá dobře některým řezbářským projevům těsně souvisejícím se štrasburským Mistrem Eklesie.[281] Naopak charakter draperie mnichovských řezeb, opouštějící jemné ostré tenké sklady, by mohl svědčit o pozdějším vzniku. Snad by tedy bylo možné vzít v úvahu možnost, že se někteří sochaři po dokončení trausnitzské zakázky v Bavorsku usadili a zanechali zde další stopy.[282] Italská komponenta konstatovaná Schädlerem mi uniká; snad měl na mysli lehce romanizující tváře s doširoka rozevřenýma očima. Sokly evokující baldachýny spíše ukazují na vzory z okruhu katedrálního sochařství.

---

[278] Srov. moji pozn. 148 v kap. 1.2.2.

[279] Alfred Schädler je považoval za starší variantu typu lansdhutských soch a jejich stylovou polohu charakterizoval: „*Ältere, von Oberitalien bestimmte Traditionen treffen sich mit jüngeren Einflüssen aus dem Westen, vermittelt durch die Strassburger Bauhütte*“ - SCHÄDLER 1973, Nr. 53, p. 100. Naposledy BEER 2005, č. kat. 76, p. 707-709.

[280] BEER 2005, p. 708.

[281] Mám na mysli Pannu Marii ve Schnütgenově muzeu v Kolíně nad Rýnem z neznámé lokality ve východní alpské oblasti (naposledy BEER 2005, p. 665, č. kat. 59) nebo Madonu z Naters v Oberwallis (SCHMEDDING 1974, Nr. 11).

[282] Dosud se tato možnost nejevila jako reálná – srov. BEER 2005, p. 673 („*Direkte Nachwirkungen de Meisters der Trausnitzer Triumphkreuzgruppe auf die Skulptur in Bayern lassen sich nicht feststellen.*“).

1.3.2.5 Konzoly z Alte Dürnitz

V sousedství hradní kaple byly při vykopávkách v sále zvaném Alte Dürnitz nalezeny čtyři figurální kamenické články, pravděpodobně konzoly.[283] Herbert Brunner podle absence stop malty usuzoval, že nikdy nebyly osazeny. Předběžné odvození z lombardského sochařství 12. století[284] se zdá ukazovat správným směrem. Srovnání bezvousé hlavy na Trausnitzu **[106]** s hlavou Krista Madony z Wessobrunnu **[107]** ukazuje tu nejužší spřízněnost (týž kulovitý celkový tvar, parukovité nečleněné vlasy, tvar nadočnicových oblouků, specificky řezané čočkovité oči, rýhy od nosu kolem úst). Lze tedy pracovat s hypotézou, že když bavorský vévoda uvažoval o výzdobě své nové rezidence, povolal nejprve někoho z dílny, která se osvědčila už ve Wessobrunnu. Teprve když se mu podařilo získat další síly pravděpodobně z horního Porýní a Saska, byl změněn plán a už hotové kusy byly odloženy.[285] Vztahy vévody Otty k opatství Wessobrunn by této hypotéze odpovídaly.[286] Určité přehuštění celkové kompozice výzdoby kaple **[60]**,[287] které nesvědčí o promyšlenosti vnitřní logiky programu, by mohlo naznačovat, že případ s odloženými konzolami nebyl výjimečný a že ke změnám zadání docházelo i později.

1.3.3 Porta Coeli v Tišnově

Portál západního průčelí klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Předklášteří u Tišnova se za posledních téměř jeden a půl století stal předmětem dlouhé řady umělecko-historických statí.[288] Nedávno uskutečněný stavebně

---

[283] BRUNNER 1968, p. 7-8, Abb. 7-10.
[284] Srov. ibidem, p. 27, pozn. 6.
[285] Takto si lze okolnosti vzniku konzol představit, pokud se držíme stylové stránky (trausnitzské konzoly a wessobrunnské fragmenty jsou obecně stylově starší než výzdoba kaple na Trausnitzu). Fakticky ale mohl být itinerář i opačný: když získal vévoda pro svou rezidenci sochaře schopné tvořit v modernějším stylu, přenechal snad lombardsko-salcburskou dílnu opatství Wessobrunn, kde obnova kostela po požáru v roce 1220 mezitím postoupila tak daleko, že byl čas na sochařskou výzdobu.
[286] Vévoda vystupoval jako ochránce opatství a během tehdejší kontroverze mezi císařem a papežem stál spolu s opatem Konrádem II. (1220-1241) na papežské straně - Eva PROCKL: Die Geschichte des Benediktinerklosters Wessobrunn von seiner Gründung bis zum 17. Jh., in: *1250 Jahre Wessobrunn. Festschrift*, hrsg. von der Gemeinde Wessobrunn, Lindenberg 2003, p. 11-26, zde 21.
[287] Za původního stavu bylo překrývání postav ještě umocněno nezachovanou malířskou výzdobou.
[288] Rozsáhlá bibliografie je připojena k článku Jiří KUTHAN/Ivan NEUMANN: Ideový program tišnovského portálu a jeho kořeny, in: *Umění* XXVII, 1979, 107-118. Mladší literatura bude uvedena ve sborníku z konference o tišnovském portálu.

historický průzkum a restaurace portálu se staly příležitostí k soustředěnému studiu problematiky z rozličných hledisek s využitím všech dostupných metod. S výsledky práce řady badatelů mnoha vědeckých disciplín se budeme moci seznámit v připravovaném sborníku z konference, který se stane východiskem veškerého dalšího bádání o tomto tématu.

Na tomto místě se tedy omezím na poznámku týkající se sledované typologie součinnosti sochařů různého školení. Portál byl, pravděpodobně spolu s celým kostelem i klášterem, prokazatelně proveden v poměrně krátké době mezi lety 1232 – 1240.[289] Aby se zajistila požadovaná rychlost provedení významné zakázky a byly splněny opakovaně se měnící požadavky fundátorů,[290] byli patrně podle potřeby povoláváni kameníci různého původu, kteří zrovna byli k dispozici.[291] Tyto okolnosti se odráží mimo jiné ve velké různorodosti figurální složky portálu.[292] Jde tedy o podobný typ situace, který jsme viděli na Trausnitzu. Také tam se provedení vévodské zakázky účastnili sochaři různého původu. Také oni museli dostát požadavkům měnícím se v průběhu práce a vyrovnávat se s problémy kolem spolupráce sochařů, kteří se poprvé setkali pravděpodobně až na místě.[293]

Šíři stylového rejstříku tišnovské hutě lze předvést na srovnání dvojice soch konzervativních se sochou sv. Jana Evangelisty, která je dosavadním bádáním souhlasně považována za nejmodernější z celého souboru. Dvojici figur, z nichž jedna je umístěna po pravici sv. Jana **[108]** a druhá vně ostění po pravé straně portálu – sv. Matouš (?) **[109]**, spojuje především absence pohybu a způsob zpracování bloku. Figury tvoří nepříliš promodelovaný široký blok určený pro

---

[289] Fundace a počátky kláštera cisterciaček v Tišnově, in: KUTHAN 2005, p. 319sqq.

[290] *„Podstatné proměny portálu byly motivovány právě neobyčejně vypjatou snahou o pokud možno co nejdůstojnější a významově maximálně vyhraněné řešení. Jeho výsledná podoba pak byla dána za sebou rychle následujícími dalšími přáními fundátorů, která měla zvýšit její reprezentativnost.*" - Petr MACEK: Stavební vývoj portálu kláštera Porta Coeli, in: *Sborník mezinárodní konference k restaurování portálu v Předklášteří u Tišnova*, Ústav dějin umění AV ČR (v tisku).

[291] U tak dobře připravené fundace nebyl patrně problém s finančním krytím výstavby (srov. Fundace a počátky kláštera cisterciaček v Tišnově, in: KUTHAN 2005), ale spíše v nedostatku vhodných pracovních sil, které by se v daném okamžiku, kdy bylo rozhodnuto o rozšíření programu, mohly k huti připojit.

[292] Aleš MUDRA/Michaela OTTOVÁ: Sochařská výzdoba portálu „Porta coeli" v Předklášteří u Tišnova. Pokus o rozčlenění souboru na základě formálního rozboru, in: *Sborník mezinárodní konference k restaurování portálu v Předklášteří u Tišnova*, Ústav dějin umění AV ČR (v tisku).

[293] S obdobným sestavováním dílen *ad hoc* ze sochařů různého původu se u nás setkáme i v předcházejícím období – srov. Klára BENEŠOVSKÁ: Záboří a Olomouc: vandrující umělci, skicáře, kopie, vzorníky a úloha uvědomělých stavebníků, in: *Pro arte*. Sborník k poctě Ivo Hlobila, Praha 2002, p. 51-65, zde zvl. 59.

čelní pohled, v partii trupu rozvedený značně do šířky a směrem dolů se zužující. Paže přiléhají těsně k tělesnému objemu a jejich proporce jsou tím deformovány. Tento způsob má značně hluboké kořeny ve 12. století a setkáme se s ním i u soch, které vznikly o více než sto let dříve. Příkladem budiž reliéfní postavy ve cviklech předsíní portálů západního průčelí dómu v Piacenze v severní Itálii.[294] Postoj a tvar bloku sv. Jana Křtitele **[110]** odpovídá naší první figuře,[295] postavení velkých bosých chodidel proroka Enocha **[111]** je zase přesným předobrazem této partie tišnovského Matouše. Také byzantinizující nepřehlednost a dynamika řasení evangelistova šatu, rozbitého do kratších, navzájem protisměrných záhybů, zde nachází spřízněné řešení.[296]

Z tišnovských soch vyčnívá nad jiné figura sv. Jana Evangelisty **[113]**, strhávající na sebe pozornost zejména způsobem řasení tógy.[297] Ostré tenké hustě kladené řasy, uplatňující se v pružných parabolách na čelní straně i na pravém boku, je možno chápat jako nejmodernější ve smyslu sochařské výzdoby chartreského transeptu a navazující tvorby štrasburského Mistra Eklesie. Jde však o inspiraci povrchní a sotva přímou. Co se týče pochopení smyslu kontrapostu a míry důslednosti jeho uplatnění nepatří v tišnovském souboru k nejzdařilejším. Nejen ve srovnání s předobrazy štrasburskými **[114, 115]**, ale i s některými sochami v Tišnově **[116]**, zůstal v úsilí *„o novou pohybovou a prostorovou artikulaci postavy a logičtější vztah těla a draperie“*[298] na půli cesty. Způsob zapracování západoevropských inovací, poznaných z druhé ruky, do jinak tradičního celku by tu bylo možné přirovnat k asistenčním figurám Ukřižování v Landshutu. S tím rozdílem, že tam jsou draperiové motivy převzaté od hornorýnského mistra aplikovány na figuru omezenou základním tvarem sloupku (přirozeného výchozího tvaru při řezbářské práci), zatímco tišnovský Jan se přidržuje románského tvaru reliéfní desky, byť poněkud zkroucené.[299]

---

[294] POESCHKE 1998, p. 83, Abb. 34-37 („1122 – um 1130“).
[295] Špičky chodidel jsou sice pozdějšími doplňky, leč zachované původní části, spolu s celými bosými chodidly dvojice postav vně ostění, ukazují, že se forma doplňků příliš neodklání od původní podoby.
[296] Jiné druhy draperie, například ten na pravém boku prvního apoštola **[112]**, nacházejí obdobu v salcburské italizující vrstvě 20. let – srov. stylizaci skladů draperie na tympanonu v salcburském zemském muzeu.
[297] Např. KUTAL 1949, p. 45.
[298] HOMOLKA 1982, p. 88.
[299] V obou případech se sepjetí s tradicí 12. století projevuje i v detailu – srov. ruce s dlouhými prsty a odsazeným palcem (levice Panny Marie na Trausnitzu a sv. Jana v Tišnově).

Na vybraných sochách z portálu tišnovského klášterního kostela, představujících v určitém smyslu protipóly, se snad podařilo naznačit, že přes poměrně velkou různorodost sochařských přístupů i používaného tvarosloví tu půjde vysledovat určitou vnitřní spojitost, která vyjadřuje něco ze sdíleného charakteru středoevropského kamenosochařství se zřetelnou orientací na jih.[300]

1.4 Náčrt vývoje dílny Mistra Lomnické Madony[301]

1.4.1 Schützova Madona

Přehled soch, které navrhuji připsat do dílny Mistra Lomnické Madony, otvírá Madona neznámého původu, která se ve 30. letech minulého století nacházela v Schützově sbírce ve Vídni (kat. č. 2, obr. **117**). Stejně jako v případě Madony z Lomnice, nevíme, kde se Schützova Madona dnes nachází; pracovat můžeme se dvěma fotografiemi ze 30. let minulého století, kdy sochu měl možnost studovat Franz Kieslinger ve Vídni, a s jednou další, publikovanou v roce 1972 v Paříži, kdy se nacházela v tamním soukromém majetku. Literatura je na zmínky o této soše skoupá. Objevuje se jen jako doplněk ve společnosti Madony z Lomnice, samostatně pouze v katalozích, které se omezují na základní technické informace a dataci.[302]

Panna Marie sedí průčelně na velmi nízkém profilovaném trůnu, Krista sedícího v jejím klíně, mírně napravo ze střední osy, přidržuje levou rukou, těsně přiléhající k jeho boku. Obě nohy spočívají pevně na nízkém soklu, váha těla je na ně rozložena stejnoměrně. Panna Marie na trůn dosedá zlehka, jako by na trůnu ležel vysoký neviditelný polštář. Před poměrně plochý trup vystupuje na abstraktně modelovaném kuželovitém krku velká a velkoryse plasticky rozvinutá hlava (předsunutí krku, které se opakuje u Krista, má patrně za cíl uplatnění tváře i v podhledu). Blok ohraničují v jeho horních partiích neřasené cípy pláště, sepjaté řemínkem, sledující paže lehce odtažené od trupu. Lemy pláště obtáčejí

[300] K potřebě nového studia vazeb směrem na jih se vyjadřuje Jaromír Homolka v pracovní verzi textu, připravovaném pro zmíněný sborník.
[301] Dílnu jsem se rozhodl nazývat takto proto, že Lomnickou Madonu považuji za nejstarší a - pokud lze soudit z materiálu, který máme k dispozici v jeho současném stavu - i nejkvalitnější z celého souboru prací, které s ní lze spojit.
[302] Franz Kieslinger ji datoval jednou kolem 1240 (KIESLINGER 1933b, p. 4, č. 3) a jednou do první třetiny 13. století (KIESLINGER 1937, p. 10, č. IV).

předloktí v poměrně měkkých křivkách. Partie od kolen dolů je řešena stejně jako u Madony z Lomnice, rozdíl spočívá ve zkrácení stehen, daném menší hloubkou bloku, a v ohrnutí okraje pláště na pravé noze, jehož oblouk umocňuje při pohledu na pravý bok zhoupnutí mezi koleny a přední hranou soklu. Spodní šat sepnutý silným páskem modeluje trup s naznačenými prsy, vystupující ze stinné niky pláště. Svislé tenké řasy jsou kladeny souběžně v monotónním rytmu.

Korunovaná Mariina hlava je sestersky příbuzná Marii lomnické: zachován je základní tvar blízký kouli a rysy poněkud protáhlejší tváře, přesně je reprodukován i účes. Dřevěná kónická koruna s liliovitými výběžky zvyšovala svými dimenzemi důraz kladený na hlavu Madony, natočenou trochu napravo.[303] Řezba obličeje upouští od archaické strohosti: měkčí nos vystupuje méně do prostoru, ústa jsou silnější a ne tak pevně sevřená, tváře charakterizuje oblejší modelace.

Frontálně sedící postava Krista je umístěna mezi klín a levé koleno Panny Marie a je artikulována poměrně nezávisle na ní. Levá ruka zapírá knihu o koleno, lehce upažená pravice snad žehnala. Bosá chodidla visí volně dolů. Štíhlejší proporce a měkčí modelace tváře mladších rysů, natáčející se nalevo dolů, odpovídají Panně Marii. Jinak Kristus věcně opakuje postavu Krista z Lomnice, navíc má pouze korunu (totožná s matčinou) a módní účes.

Hilde Bachmannová a Albert Kutal, kteří znali z naší skupiny pouze Madonu Lomnickou a Schützovu, považovali Lomnickou za starší, což se provedeným rozborem asi potvrzuje. Drobné nuance v provedení sochy zcela totožného typu (typu v nejužším slova smyslu) vyznačují lehký posun ke změně chápání kultovního obrazu, vytrženého dosud nejen z narativního kontextu, ale nevstupujícího ani do kontaktu s věřícím. Strnule průčelně trůnící figura, uzavřená do stroze modelovaných hranic bloku, s tváří nepřítomného přísného výrazu, symbolizující její zakotvení mimo prostor a čas, je pomalu vystřídána živější postavou štíhlejších proporcí, která kubický tvar vyplní a zevnitř počne změkčovat jeho hranice, volněji se pohybovat a posléze sama určí vnější tvar.

[303] Na starších fotografiích vidíme na koruně dva z původních tří nebo čtyř výběžků, v 70. letech minulého století už zbyl jen jeden.

Tutéž tendenci sledují mladší tváře přívětivějších měkčích rysů, natáčející se do stran, nebo řasení šatu upřednostňující křivku před přímkou, oblost před ostrostí. Tyto změny s sebou přinášejí i pokles velkoleposti celkového vzezření, vznešenost výrazu ustupuje určité naivitě či zdětinštění, což lze interpretovat i jako pokles výtvarné kvality.[304]

1.4.2 Madona ve Spitalu am Semmering

Další řezba, kterou lze přes její stav, značně pozměněný v novověku, zařadit do dílny Lomnické Madony, se nachází ve Spitalu am Semmering v severním Štýrsku (kat. č. 3, obr. **118**). Podle barokní legendy se sem dostala z kostela St. Marein im Mürtztal. Madona bývala umístěna v kostele postaveném ve Spitalu na místě léčivé studánky (Frauenbrunnkirche), který náležel pod duchovní správu cisterciáků v Neubergu. Když v roce 1529 rabovali obec Turci, zapálili kostel a socha údajně požár zázračně přežila. Kostel byl obnoven v 80. letech 17. století; tehdy mohlo dojít také k přeřezání a doplnění Madony (jiná příležitost se naskytla za Josefa II., kdy byl kostel u studánky zrušen a socha asi tehdy přenesena do farního kostela). Hodnocení Spitalské Madony je komplikováno nejen špatným stavem zachování, ale také jejím umístění vysoko na hlavním oltáři. Přesto můžeme v rámci daného typu konstatovat patrný nárůst tělesnosti, a to v klenutí trupu kolem přepásání a v uvolnění pohybu horní poloviny těla (pravá paže odtažena dále od těla). Naklonění linie holeně pravé nohy snad signalizuje počátek zájmu o rozlišení volné nohy.

1.4.3 Madona v Dunajské Lužné

Poslední socha, o níž je možno vážně uvažovat v dílenské tradici Mistra Lomnické Madony, je umístěná na hlavním oltáři kostela sv. Bartoloměje v Dunajské Lužné u Bratislavy a skrývá se pod barokním oděvem. Ani tato uctívaná socha neušla druhotné úpravě přeřezáním (č. kat. 4, obr. **119-122**).[305] Asi první, kdo měl možnost ji detailně studovat, byl Karol Vaculík.[306] Jeho mínění : *„rustikálnější, zľudovenejšia socha z Jánošíkovej...odvozuje svoj slohový pôvod*

[304] Tak KUTAL 1954, p. 321: *„je méně hodnotná a slohově patrně o něco málo pokročilejší"*.
[305] Za poskytnutí fotografií děkuji Martinu Šugárovi a Dušanu Buranovi ze Slovenské národní galerie v Bratislavě. Starší černobílé snímky pocházejí z pozůstalosti Karola Vaculíka, barevné snímky vytvořil v roce 2005 Dušan Buran.
[306] Zamotanou historii objevení a identifikace této sochy rekonstruuje ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 22-23.

zrejme zo zaalpskej talianskej umeleckej sféry"[307] se mi však nepodařilo ověřit. Zásluhou Zuzany Ševčíkové, která soše věnovala v poslední době dva články, máme k dispozici hypotetickou rekonstrukci jejích osudů na základě písemných pramenů a staré literatury: „*Doterajšie poznatky naznačujú, že pôvodne určenie sochy sa viaže k založeniu kláštora v lokalite Dömölk v župe Vas na sevrozápade územia Maďarska*".[308] Ševčíková klade vznik Madony v Dunajské Lužné do přímé souvislosti se založením tohoto benediktinského opatství v první polovině 13. století: „*Ako vieme, prvotnou funkciou mariánskych obrazov bola ochrana im zverených kláštorných komunít...Predpokládame, že v zmysle benediktínskych mariánskych tradícií takúto ochrannú funkciu mohla plniť pre novozaložené opátstvo v Dömölku Tróniaca Madona, ktorá sa v pohnutých časoch 16. storočia dostáva na územie Slovenska...*".[309] Není jisté, zda je správný citovaný údaj literatury 19. století, že k přenesení došlo už v průběhu 16. století, v době tureckého ohrožení, či zda důvěřovat spíše údaji schematismu ze Szombately:[310] rok 1742 by korespondoval s počátkem období nového rozkvětu opatství Dömölk, kdy tam byla přinesena kopie milostné Madony Mariazellské a začala být uctívána (1739 – 1745).[311] Do této doby bychom pak mohli datovat přeřezání a novou polychromii Madony v Dunajské Lužné.

Madona v Dunajské Lužné stále přesně reprodukuje typ Lomnické Madony, ovšem v provedení došlo k zatím největším změnám. Mohutná postava Panny Marie se zdá kompenzovat sezení „napůl ve stoje" zapřením silných nohou, přičemž se linie stehen směrem vpřed znatelně rozbíhají a linie holení směrem dolů naopak sbíhají.[312] Proto dotyčné partie již nedrží kubickou formu jako u Madon Lomnické a Schützovy. Tělesné tvary se emancipovaly, protlačují se zpod oděvu a určují oblé a klenuté vnější hranice bloku. Pod pláštěm se rýsují nejen stehna, ale i přirozeně dimenzované paže (nekrácená předloktí). Prvek, který se v rámci lomnické sochy jevil nejprogresivnější – prolomení bloku pod paží – zde zmizel ve prospěch expanze trupu. Hlava Panny Marie na kuželovitém krku si i

[307] VACULÍK 1979, p. 632. Autor se domnívá, že vznikla až kolem roku 1300 (p. 633).
[308] ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 26.
[309] ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 26-27.
[310] ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 22.
[311] ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 27.
[312] Horní část trůnu, která má u ostatních soch skupiny architektonickou formu, zde nabývá funkce polštáře. Bez restaurátorského průzkumu asi však nezjistíme, zda jde o původní řešení či výsledek barokní úpravy.

po barokních úpravách zachovala základní, plně trojrozměrný tvar a ve vlasech - povrchově též přeřezaných - zůstaly patrné pro skupinu typické trojice silných pramenů po stranách. Odnímatelná postava Krista, držícího v levici svitek, se v poměru k Panně Marii znatelně zvětšila a přečnívá její obrys; ani tvar této postavy již není určen geometrickými tělesy; tvář má mladší a měkčí rysy. Co se týče draperie, u Panny Marie se upouští od dosavadního důsledného rozlišení spodního šatu a pláště druhem řasení, charakter draperie je sjednocen. Záhyby modelují tvar, je jich méně, zato se rozprostírají rovnoměrně po celém povrchu šatu. Měkkost a plynulost vedení silnějších záhybů spojená s rezignací na drobnopis již zjevně odráží obecnou stylovou proměnu iniciovanou ve 30. – 40. letech v Amiensu a Paříži. Poněkud odlišně se jeví šat Krista: různoběžné měkké záhyby na trupu, u přepásání se i rozdvojující, a „tekutá" draperie na kolenou s dominantním motivem plaménku upomínají ještě na starší porýnsko-pomázskou odnož výše probíraného antikizující stylu kolem a po 1200, odnož zvláště spřízněnou s tamním zlatnictvím, jejíž vrchol představuje Madona v kostele sv. Jana v Lutychu. Srovnatelné jsou zejména některé méně radikální projevy tohoto stylu: jmenujme např. fragmentární Madonu z Kolína nad Rýnem v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku[313] nebo vynikající sošku trůnícího Krista (fragment Madony) ve Spencer Museum of Art University v Kansasu **[123]**.[314] Postavíme-li vedle sebe Madonu Lomnickou a Madonu z Dunajské Lužné, máme ojedinělou možnost pozorovat, jak si románský sloh podává ruku se slohem vrcholně gotickým. Na stylové změny, jak jsme je sledovali v našem okruhu, potřebovalo sochařství na Západě téměř celé jedno století. Jak dlouhá byla cesta od Lomnické Madony, vytvořené jistě po roce 1220 a snad před polovinou století, k Madoně Lužnanské, jejíž vznik je pravděpodobný až po roce 1250, si netroufám rozhodnout. V každém případě lze říci, že zvláštnost našeho okruhu je založena na setrvávání u starobylého typu a základní formální výbavy i po přinejmenším dvojnásobné recepci modernějších stylových směrů.

[313] STAFSKI 1965, č. 15, p. 36 – „Niederrhein (Köln?) um 1230".
[314] GILLERMAN 2001, č. 78, p. 102-103 – „Northern France or southern Netherlands (?), ca. 1205-1215".

1.4.4 Ostatní obdobné práce

Do téže dílenské souvislosti zařadil nedávno Friedrich Dahm i trůnící Madonu ze Steinu v městském muzeu v Kremži (č. kat. 5, obr. **124**).[315] Toto zařazení se jeví problematické, zejména vzhledem k nižší kvalitě, která nezapadá do jinak poměrně vyrovnaného souboru. Typově kremžská socha odpovídá, i když ne přesně (např. odlišná stylizace vlasů a řešení výstřihu). Rozvin sochy je značně omezen mělkostí bloku. Postavy působí neživě a loutkovitě, ruce nejsou organicky navázané na tělo a fungují jen jako nezbytné nosiče atributů (příznačný je např. detail levé dlaně Panny Marie vyrůstající přímo z lokte). Tvarosloví převzaté ze starších prací dílny Lomnické Madony (krychlový tvar spodní poloviny těla Krista jako v Lomnici, úzká ramena obepínaná hladkými plochami pláště jako u Madony Schützovy) se zde setkává s pokročilými prvky, které nemají obdoby ani u nejmladší práce naší hypotetické dílny – Kristus vyčnívající z obrysu, charakter draperie na trupu přecházející do hladké plochy, šat rozložený na trůnu s nakloněným sedákem, typika tváře aj. Lze tedy sice uvažovat o tom, že autor kremžské sochy přišel do kontaktu s některými pracemi z „lomnické" dílny, ovšem buď jen pasivně jako divák a nebo (což je méně pravděpodobné) jako méně zručný pomocník, který se později osamostatnil. Vzhledem k původu sochy v dvojměstí Krems/Stein[316] není zcela vyloučena souvislost jejího vzniku s častými pobyty krále Přemysla II. na kremžském dvoře v průběhu 50. let, stejně jako v případě tamní architektury.[317]

U Madony z Heldensteinu **[125]**, kterou uváděla Bachmannová jako předstupeň Lomnické Madony, lze také nalézt určité věcné obdoby; zde ovšem souvislost jistě není přímá a kvalita ještě poklesla. Je ovšem otázkou, zda jde o lidovou práci z 19. století či o přeřezané středověké dílo.[318]

---

[315] Autor bohužel – kvůli omezenému rozsahu hesla katalogu – uvádí sochy jen ve výčtu a blíže se jimi nezaobírá. Navržené vzory v Karlsruhe a Kolíně nad Rýnem se nezdají přesvědčivé (DAHM 1998, p. 417).

[316] GINHART 1964, p. 149 uvádí původ z farního kostela ve Steinu, v katalogu k 1000 letům Babenberků se objevuje (druhotná?) provenience ze schodištní niky patricijského domu ve Steinu, odkud byla získána do musea v roce 1923 (FILLITZ 1976, p. 589-590).

[317] K tématu naposledy Stefan SCHOLZ: Der historische Kontext des profanen und sakralen Bauschaffens unter den letzten Babenbergern und König Přemysl Otakar II. in Hainburg an der Donau, in: REGNUM BOHEMIAE 2005, p. 457-459 (se starší literaturou).

[318] Jihoněmecké předstupně navržené BACHMANNOVOU 1943, p. 82 oprávněně odmítl již Albert KUTAL 1954, p. 321.

1.5 Závěry

Při hodnocení čtveřice probraných soch je nutno zdůraznit fakt, že jde v daném geografickém prostoru o vůbec první zachovaný řezbářský soubor, o kterém lze uvažovat jako o produkci jedné dílny. Otázka její lokalizace musí zatím zůstat otevřená. Vzhledem k pravděpodobnému původu Lužnanské sochy v benediktinském opatství Dömölk by přicházela v úvahu klášterní dílna produkující sochy sloužící jako mater domum ve spřízněných klášterech.[319] Další dvě Madony zase mají blízko cisterciáckému prostředí (Lomnice se nachází blízko kláštera cisterciaček v Tišnově a byla od samých počátků v majetku kláštera,[320] faru ve Spitalu spravovali cisterciáci z Neubergu). S ohledem na koincidenci předpokládaného vzniku Lomnické Madony s výstavbou kláštera Porta Coeli v Tišnově nelze vyloučit eventualitu, že za jejím pořízením stála královna Konstancie.[321] Kultovní funkce by mohla zčásti vysvětlit, proč se projev naší dílny se v čase vyvíjel pod vlivem nárazových vnějších podnětů, aniž by byl opuštěn úzce chápaný figurální typ.

Exkurs ke kapitole 1

Dílenská tradice nebo devoční kopie? Poznámky k tradování mariánských typů

Zkoumáme-li možné důvody malé typové variability skupiny kolem Madony z Lomnice, vyvstává také otázka, zda se s něčím podobným setkáme v současném evropském sochařství ještě jinde. Především přichází v úvahu již zmíněná řezbářská produkce druhé poloviny 12. století v Auvergne. Výklad značné obliby typu Morganovy Madony ponechává Ilene Forsyth ve stylové rovině.[322] Jemné rozdíly mezi trojicí Madon připsaných hlavnímu mistru přičítá jeho osobnímu vývoji a broušení stylu. Další sochy s graduálně klesající kvalitou řadí do

[319] ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 27.
[320] KUTHAN 2005, p. 325sqq., pozn. 37, 39, 54.
[321] Pokud dílna sídlila v Dömölk, pak by nepřímou indicií byl uherský původ královny a její neztenčené kontakty s domovinou po celý její život. Abychom se dostali z roviny čirých spekulací, bylo by třeba provést archivní průzkum. Naděje na nějaká pozitivní zjištění není ovšem vzhledem k pohnutým osudům opatství velká. Klášter založil Merse z Kemenesalja v první polovině 13. století (ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 26).
[322] FORSYTH 1972, p. 136-138, reg. 1-29, p. 156-167.

mistrovy dílny, bezprostředního okruhu, stylového kontextu nebo je odtud odvozuje, vždy na základě stylu či typu bez další interpretace.

Časově i geograficky bližší skupina trůnících Madon, řezaných jen s malými obměnami, pochází z jižních Tirol, konkrétně z Taufers **[126]**,[323] Uttenheimu **[127]**[324] a Brixenu /Bressanone/ **[128]**.[325] Trojici těchto z výtvarného hlediska poměrně nenáročných soch charakterizuje široký, zcela nepromodelovaný blok, mírně se zužující směrem k výrazově dominantní velké hlavě. Členění tupého bloku, jehož tvar není ani tolik určen geometrickým schématem jako spíše tvarem špalku, se omezuje na naznačení paží a nohou ve velmi nízkém reliéfu a svislé souběžné záhyby v dolní polovině těla. Zvláštní pozornost si zaslouží frontální postava Krista, který jakoby stál nebo se vznášel před klínem Panny Marie. Jeho pravice ohnutá před trupem žehná, levá dlaň spočívá před tělem v nezřetelném gestu, jakoby se palcem zachytávala opasku; bosá chodidla visí volně dolů. Oděn je do pláště, který vytváří zvláštní krovky. Pod Krista je podložen plášť Panny Marie, který nápadně připomíná spodní polovinu mandorly. Máme tedy před sebou příklad zkřížení západního sochařského typu Sedes Sapientiae s byzantským obrazem typu Platytera. Na místě by byla otázka, zda tu došlo k transpozici konkrétního obrazu do jiného uměleckého druhu či zda se zde spíše uplatnil již existující typ, ideálně spojující patrně nejstarší typ ikony se západním christianizovaným idolem, kultovní sochou. Ač Richard Hamann přisuzuje významnější roli ve formování západních románských a raně gotických typů madon jen typům Nikopoia a Hodegetria,[326] existují i příklady zjevně odkazující k Platyteře.[327] Není proto nutné přisuzovat tuto ikonografickou syntézu, „posvěcující" sochařské ztvárnění, bližší západní zbožnosti, podobností s východním pravým obrazem Bohorodičky, přímo autoru tyrolských soch. Multiplikaci v rámci tyrolského okruhu lze tedy vysvětlit jak kopírováním nějaké milostné sochy, tak provinčním setrváváním u jednoho vzoru z prostého

[323] Karl WOLFSGRUBER: *Ein Besuch im Diözesanmuseum Brixen. Kurzer Führer durch die Sammlungen des Museums.* Brixen 1963, č. 4.
[324] ANDERGASSEN 1999, č. 6.
[325] LIÉVEAUX-BOCCADOR 1972, č. 113, p. 142.
[326] HAMANN 1927, p. 125 (*„Bedeutungslos für die mittelalterliche Entwicklung sind die Blacherniotissa und Platytera genannten Typen geblieben /.../"*). Podobně též SUCKALE 1971, p. 77-78.
[327] Např. Notre-Dame de Chartres (FORSYTH 1972, obr. 25, 26), Madona z Chauriat (ibidem, obr. 87), tympanon v muzeu ve Würzburgu (HAMANN 1927, Taf. LIIIe), nepochybně pak v případě podivuhodně stylizované Madony na tympanonu nad vstupem do kostela v Corneilla-de-Conflent ve francouzských Pyrenejích (ibidem, Taf. XXXIVc).

nedostatku invence. Na úvahy o dílenských replikách je trojice kvalitativně příliš vyrovnaná.[328]

Zvláštní a zajímavá je skupina trůnících Madon typu Maria lactans, jejíž jádro, čítající dnes ne méně než šest soch, vzniklo kolem roku 1200 ve veronské mramorářské dílně.[329] Jedna Madona z této dílny se dostala do Korutan, do kostelíka sv. Petra na Petersbergu ve Friesachu **[129]**.[330] Její kopií by mohla být dřevěná Madona v kryptě dómu v Gurku; o ní však nelze mnoho říci, neboť byla k nepoznání přeřezána v 18. století.[331] U všech ostatních soch nemáme žádné doklady, že by šlo o více než dílenské repliky.[332] Zajímavější je srovnání s Madonou v Křesťanském muzeu v Ostřihomi z první poloviny 14. století **[130]**. Po více než sto letech jsou zde reprodukovány některé rysy veronského typu, jako je napůl ležící Kristus s překříženýma nohama a zejména nezvykle široký trůn, který snad lze považovat za gotickou parafrázi trůnu, jaký se objevuje u některých děl veronských **[131]**. Nezdá se být vyloučeno, že uvedené znaky dostačovaly pro identifikaci předobrazu a že tedy jde o devoční kopii některé z mnoha Marií lactans vzniklých ve Veroně na přelomu 12. a 13. století.[333]

Madona z Naters ve švýcarském kantonu Oberwallis, dnes v zemském muzeu v Curychu, zachovává mnohé z románských Sedes Sapientiae, emancipací tělesného jádra a rozlišením volné a nosné nohy již reaguje na vzory z okruhu sochařské výzdoby transeptů v Chartres a související tvorby štrasburské, což platí i pro formulaci draperie. Nápadně podobná, jen o něco menší socha pochází z Unterwallis. Oběma sochami se zatím nejdůkladněji zabývala Brigitta Schmedding.[334] Všimla si drobných věcných i stylových odchylek a ze

[328] Diecézní muzeum v Brixenu chová také jednu současnou trůnící Madonu, podobně nekvalitní, ale stylově trochu odlišnou, která se zřetelně hlásí k typu Hodegetrie (ANDERGASSEN 1999, obr. 5). V této souvislosti s ní nelze pracovat, protože se bohužel asi nezachovaly žádné sochy jí podobné.
[329] LANG 1992, p. 100-130.
[330] Karl GINHART: Gotische Bildwerke in Kärnten, in: *Belvedere* VIII, 1925, Forum, p. 98-99; LANG 1992, p. 108; DAHM 1998, p. 340 a č. kat. 123, obr. p. 86.
[331] Karl GINHART/Bruno GRIMSCHITZ: *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, Abb. 59; LANG 1992, p. 124. Pro kopii vzniklou mimo rámec dílny by hovořil už odlišný materiál – dřevo. Za lokální kopii Madony Friesašské, dovezené z Verony, ji považoval už Josef Zykan (cit. LANG 1992, p. 125).
[332] Srov. LANG 1992, p. 126.
[333] Jedna ze soch veronské skupiny je uctívána v dómu v Aquileji. Tamním patriarchou byl mezi lety 1218 a 1251 Bethold VII. Andechs-Meránský. Vzhledem k jeho četným kontaktům a zájmům v Uhrách není vyloučeno, že mohl stát za pořízením sochy kojící Madony, která se pak ve 14. století stala předlohou Madony v Ostřihomi (http://www.genealogie-mittelalter.de/andechs_diessener/berthold_7_patriarch_von_aquileia_+_1251.html, vyhledáno 12. 2. 2006).
[334] SCHMEDDING 1974, Nr. 11-12, p. 33-37.

zevrubného srovnání vyvodila závěr, že jde o „*etwa gleichzeitige Kopien desselben Urbildes*“.[335] Autorka však bohužel nespecifikuje pojem kopie, ani si neklade otázku po důvodu případného kopírování. Ostatně se zdá, že s pouhou dvojicí soch bez dalších pramenů, ať už písemné nebo výtvarné povahy, je pole pro možnou spekulaci poměrně úzké.[336]

[335] Ibidem, p. 37.

[336] Naposledy se obě švýcarské sochy objevily v katalogu Laurent GOLAY: *Les sculptures médiévales. La colection du Musée cantonal d'histoire, Sion*, Lausanne 2000, p. 80sqq., bohužel bez hlubší reflexe jejich shodnosti. Zde je reprodukována také dvojice mladších trůnících Madon v Aoste (obr. 60 a 70), které jsou si opět až na drobné motivické odchylky navzájem nezvykle blízké; zřetelnější rozdíly ve stylu draperie ovšem naznačují, že v tomto případě půjde asi o prostou sériovou produkci jedné provinční dílny.

2. IMPORTY ZE ZÁPADU

2.1 Madona z Klobouk

Trůnící Madona, jejíž nejstarší známé – i když ne původní – umístění se podařilo zjistit v Kloboukách u Brna, se před časem dostala ze soukromého majetku jako dlouhodobá zápůjčka do Národní galerie v Praze a byla vystavena na samotném začátku expozice gotického sochařství a malířství v klášteře sv. Anežky České (č. kat. 6, obr. **132**). Publikace této sochy se ujal Ivo Hlobil, jehož monografická studie vyšla v roce 1982 v časopise *Umění*.[337] Domnívám se, že stylová poloha této řezby je vcelku jasná a k Hlobilovým závěrům se lze bezvýhradně připojit. Madona z Klobouk nemá na Moravě a ani ve střední Evropě obdoby a je více než pravděpodobné, že před sebou máme *„práci neznámého porýnského sochaře, pravděpodobně kolínského školení. Jeho fyzickou přítomnost na Moravě přitom není třeba mít za nezbytnou"*.[338] O příslušnosti kloboucké sochy do dolnorýnského okruhu reprezentovaného například tzv. Madonou s křišťálem a tzv. Cášskou Madonou (obě ve Schnütgenově muzeu v Kolíně nad Rýnem)[339] asi nemůže být pochyb. Ivo Hlobil o ní uvažoval jako o nejstarším článku okruhu, vytvořeném již mezi lety „1200/1210 – 1220". Kromě zmiňovaných archaických rysů se tu však objevují i znaky moderní: typ trůnu a polygonálního soklu (obojí relativně mladší než u obou jmenovaných kolínských soch). I vzhledem k nižší kvalitě není proto vyloučen ani pozdější vznik ve 20. letech nebo kolem roku 1230, a to v provinční dílně uchovávající některé starší prvky i poté, co se v kolínském prostředí ujal antikizující styl z Chartres.[340]

2.2 Madona opavského muzea

Slezské zemské muzeum v Opavě chová torzální trůnící madonu neznámého původu, u níž stejně jako v předchozím případě musíme vážně uvažovat o importu (č. kat. 7, obr. **133 - 135**). Její styl nenachází ve střední Evropě obdobu a

[337] HLOBIL 1982.
[338] Ibidem, p. 261.
[339] BERGMANN 1989, č. 14, 15, p. 153-164 (se starší literaturou).
[340] V popisce k reprodukci na obálce 2. čísla časopisu *Umění* LI, 2003 se objevuje datace 1220-1240.

s ohledem na její původ ve starém muzejním fondu a absenci jakékoliv dokumentace nelze vyloučit ani dovezení až v 19. století.[341]

2.2.1 Popis

Panna Marie zaujímá pozici „sezení ve stoje" na mělkém trůnu, jehož rozšířená horní a dolní část je odsazena výžlabkem. Do boků trůnu je vyřezáno úzké vpadlé pole, ukončené nahoře půlkruhově, na sedáku leží tenký polštář. Na původně půlkruhovém nízkém soklu se zaoblenou hranou spočívají nohy ve víceméně paralelním postavení; pouze levá nosná noha je oproti volné pravé, lícující s čelem bloku, zasunuta poněkud vzad. Od kolen k pasu se velmi prudce zdvihá linie souběžných stehen. K plnému klenutému trupu těsně přiléhají paže, z nichž levá přidržovala Krista (připevněného na tři čepy[342]) a pravá, v lokti ohnutá kolmo vpřed, svírá v individuálně řezaných prstech zlaté vladařské jablko. Na poměrně silný krk nasedá hlava pravidelného vejcovitého tvaru, lemovaná zlatými vlasy, spadajícími ve zvlněných pramenech na ramena. Jak naznačuje zpracování hlavy nad čelem, byla Panna Marie původně korunovaná. Dlouhý a ve spodní části poměrně široký nos přechází v nadočnicové oblouky, sledující čistou linii půlkruhu. Malé oči posazené daleko od sebe a rovné sevřené rty určují přísnost výrazu.

Horní polovinu těla Panny Marie halí těsně přiléhající šat, místy – na ramenou a levém předloktí – zcela hladký. Na plasticky modelovaném trupu se uplatnily tenké svislé lineární záhyby, kladené vedle sebe v pravidelném rytmu a přerušené úzkým dlouhým páskem. S temnou modří spodní vrstvy šatu kontrastuje červený plášť, zdobený černým květinovým vzorem.[343] Nesepnutý plášť s krátkým kožešinovým límcem překrývá ramena a odtud spadal původně do klína tak, že vytvářel kolem pasu jímky, přičemž jímka na pravém boku dosahovala poměrně velké hloubky (na obou stranách je dnes plášť v těchto partiích odřezán).[344] Od

[341] Socha se vymyká středoevropským zvyklostem už svými rozměry. Výška 112 cm zde nemá vůbec obdoby, zdejší madony 13. století dosahují výšky pouze mezi 35 a 70 cm.
[342] Otvory po dvou čepech jsou patrné na levé noze Panny Marie, třetí čep byl vložen do boku v úrovni levého předloktí. Jak ozřejmí další srovnání, Kristus s pravděpodobností rovnající se jistotě na Mariině koleni seděl (PŘIBYL 1997 píše o stojícím dítěti). Z technické stránky stojí ještě za pozornost velmi pečlivé vyhloubení bloku ze zadní strany, podle něhož bychom rozpoznali kvalitní řezbářskou práci i bez pohledu zpředu. Vyhloubení zad velmi podobného tvaru, i když v provedení přece o něco jemnější, má Madona od sv. Jana v Lutychu, nejkrásnější mozánská řezba své doby (DIDIER 1982a, obr. 3).
[343] Není vyloučeno, že květinový vzor vznikl s použitím šablony.
[344] Jak vypadal odřezaný cíp pláště, ukazuje dobře Madona v Saint-Omer (o ní viz dále).

kolen dolů se tělesné tvary pod asymetricky uspořádaným pláštěm uplatňují jen velmi málo. Záhyby jsou oproti trupu výrazně silnější, řidčeji kladené a lépe postihují charakter látky. Nemnoho svislých lineárních záhybů doplňuje mísovité útvary v klíně a na bocích.

2.2.2 Stylové zařazení

Jak je zřejmé ze zařazení opavské Madony do práce pojednávající o sochařství 13. století, nepovažuji připsání abruzzskému sochaři z počátku 15. století, které se objevilo při prvním publikování v katalogu výstavy italského umění z našich sbírek,[345] za správné. Pokud lze v této souvislosti vůbec hovořit o italském sochařství, domnívám se, že by byly srovnatelné snad jen ojedinělé sochy druhu trůnících madon v kostele sv. Kříže v Brindisi,[346] v S. Maria a Monte u Pisy[347] nebo v Massa Cozzile.[348] Těmto sochám je ovšem společný vznik ve 13. století, a to – jak se shoduje dosavadní literatura – v závislosti na gotickém sochařství v Ile-de-France. Typologická příslušnost k okruhu severofrancouzských trůnících madon první třetiny 13. století (viz kap. 1.2.2) představuje také asi jediné pojítko opavské sochy ke jmenovaným italským památkám. Nejde přitom o typ nějak výjimečný či teritoriálně omezený – rozšířen a oblíben byl v celé západní Evropě od Iberského poloostrova[349] po Skandinávii.[350] Je třeba podotknout, že ve všech periferních oblastech (periferních ve vztahu k pařížskému centru), kde se typ uplatnil, nabyl určitá lokální specifika, která díla z jednotlivých oblastí navzájem zřetelně odlišují. Opavská Madona se nehlásí k žádné z těchto periferií, ale přímo do skupiny severofrancouzské, respektive do bezprostřední blízkosti některých památek z jižního Nizozemí. Zdaleka nejbližší srovnání umožňuje zázračná

[345] PŘIBYL 1997, p. 286.
[346] KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 27sqq., Fig. 4; CARLI 1960, p. 24, obr. XXIV; BAGNOLI 1994.
[347] DE FRANCOVICH 1943, p. 18, tav. 44; CARLI 1960, p. 24. Oba autoři uvádějí bez bližšího vysvětlení „*datata 1255*". Naproti tomu Hellmut HAGER: *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*, München 1962, p. 129 ji datuje 1225.
[348] DE FRANCOVICH 1943, p. 19, tav. 46; CARLI 1960, p. 24, obr. XXV.
[349] Jako příklad jmenujme krásnou a monumentální Madonu v Colegiata de Santa María ve městě Daroca v Aragónsku – Domingo J. Buesa CONDE: *La Virgen en el Reino de Aragón. Ymágenes y rostros medievales*, Zaragoza 1994, p. 349.
[350] Řadu příkladů nalezneme v knize ANDERSSON 1950. Za všechny jmenujme Madonu, výjimečnou kvalitou a dobrým zachováním původní polychromie, pocházející z Hove, dnes v Historisk Museum v Bergenu - ANDERSSON 1950, 127-30; Björn KALAND: Baldakin fra Hopperstad-Madonna fra Hove, in: *Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers bevaring,* Arbok 1970, 125. Argang, Oslo 1972, p. 85-98 (uvádí řadu informací o restaurování a druhém životě v 17. - 19. století); WILLIAMSON 1995, p. 117, obr. 179 (kolem 1230, pravděpodobně dílo anglického sochaře přišedšího z Worcestru); SUCKALE 1995, p. 444.

Madona v Saint-Omer **[136, 137]**, jejíž vznik lze klást – ovšem velmi hypoteticky – před rok 1219.[351] Naší Madoně přesně odpovídá způsob sezení na profilovaném trůnu s půlkruhovým podstavcem, vzpřímené frontální držení těla, proporce (na trůnící postavu nezvykle protáhlé), vztah těla a draperie a až na malé odchylky i schéma draperie a typika tváře. Kromě poněkud vyšší kvality přináší severofrancouzská socha i organičtější stavbu štíhlého těla, větší promodelování bloku, bohatší a mnohotvárnější utváření detailů draperie. Měkčí a méně určitou formulaci záhybů, které dávají vyniknout tělesným tvarům, s ní sdílí Madona neznámého původu v Musées royaux d'art et d'histoire v Bruselu **[138]**,[352] jejíž vznik v bezprostřední dílenské souvislosti s Madonou v Saint-Omer je velice pravděpodobný. Stylovému odstupu sochy v Opavě od této sesterské dvojice patrně bude odpovídat i určitý odstup časový: abstraktnější modelace trupu, pokrytého tvrdší schematičtější draperií, tužší charakteristika pohybu a sevření dolní poloviny sochy do kvadratického bloku (viz příznačné souběžné linie holení oproti dosavadním rozbíhavým) patrně již směřuje k sochařské vrstvě, odrážející nový styl vznikající od doby kolem roku 1230 v Paříži a Amiensu.[353] Pohybujeme-li se v obecnější rovině stylových tendencí, obdobné vytčení příznačných vlastností bychom mohli vztáhnout i na Madonu pocházející

[351] Justin DE PAS: *Notre-Dame-des-Miracles. Patronne de la Ville de Saint-Omer*, Paris 1925, p. 17sqq. Zachovanou sochu však s tímto datem spojil SUCKALE 1995, p. 442. Uvedené datum se objevuje v barokní legendě, kterou de Pas reprodukuje zhruba takto: Od 10. století stála socha na pilíři na tržišti než jí postavili dřevěnou kapličku. Začátkem 13. století se její kult rozrostl a od roku 1219 se slaví její svátek každoročně v neděli předcházející svátku narození Jana Křtitele. K Notre-Dame-des-Miracles přicházelo stále více poutníků, a tak jí postavili kapli kamennou, která byla vysvěcena v roce 1280. V nedávno vydaném velkém výročním sborníku, kde je velká pozornost věnována dějinám uctívání této Madony, se však datum 1219 zmiňuje pouze jako součást nápisu na medaili ražené od roku 1922 podle návrhu Arthura-Julese Mayeura. – Michel ALBARIC: La dévotion à Notre-Dame-des-Miracles de Saint-Omer, in: *La cathédrale de Saint-Omer. 800 ans de mémoire vive*, Nicolette DELANNE-LOGIÉ/Yves-Marie HILAIRE (ed.), Paris 2000, p. 272-279 (se starší literaturou).

[352] Dřevo, rozměry 110 x 38 x 27 cm, inv. č. VdP 161; Jos. DESTRÉE: Groupe de la Sedes Sapentiae du legs Jules van den Peereboom, in: *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* 2, 1930, p. 62-65; DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1961, p. 86; A. JANSEN: Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge. Bruxelles 1964, č. 215; Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE: *Sculptures du haut moyen age sur ivoire, sur bois et sur pierre. Musees royaux d'art et d'histoire. Guide du visiteur*, Bruxelles 1977, p. 8; VAN NOTEN 1999, č. 46, p. 118. Uvedená literatura se omezila na dataci – Destrée do první poloviny 13. století, Jansen, Lafontaine-Dosogne a Van Noten kolem roku 1200 – a výčet typově obdobných prací v povodí Mázy a ve Francii bez bližšího srovnání.

[353] Jde o počátky stylu, označovaného jako vrcholně gotický (hochgotischer Stil, mature Gothic style) – Willibald SAUERLÄNDER: Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles in der französischen Skulptur, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XVII, 1959, p. 1-56.

z kostelíka sv. Anny v Gassicourt v blízkosti Mantes v Ile-de-France **[139]**.[354] Vlastní sochařský projev je ovšem přece odlišný: strohost modelace jakoby vyschlých tělesných tvarů se snoubí s nebývalou tvrdostí ostře a lapidárně řezané draperie, akcentující jasně čitelné paralelní linie. Pohyb není zmrazen a sublimován do vnitřního života plasticky modelované tělesné schránky jako v případě opavské sochy, nýbrž transformován do abstraktního rytmu svislých a šikmých linií. Jistota stylizace, téměř hodné přívlastku manýristická, vskutku naznačuje oprávněnost přesvědčení, že Madona z Gassicourt představuje pozdní vyústění „stylu 1200".[355] Její pozice v severofrancouzské skupině by pak byla analogická pozici Madony z kostela sv. Jana v Lutychu/Liège v rámci mozánské (lutyšské) školy, jíž Robert Didier přisuzuje „*manièr éminente* (...) *de la fin du style international des années 1200.*"[356] Mozánská škola pak v průběhu 30. let dospěla k radikální opozici, k rozbití starého formálního systému, který v Madoně v kostele sv. Jana v Lutychu dospěl v jistém smyslu do slepé uličky.[357] O něčem takovém ovšem nelze v případě Madony v Opavě mluvit – zde jde spíše o opatrné připouštění tzv. vrcholně gotických principů, formulovaných takovými díly jako pokročilejší část tympanonu s Posledním soudem na západním průčelí Notre Dame v Paříži[358] a portály západního průčelí v Amiensu,[359] do již pomalu zastaralého typologického a motivického rámce.

---

[354] Dnes v Musée de l'Hôtel-Dieu v Mantes-la-Jolie. Dub, 92 cm; SUCKALE 1995, p. 444 ji vztáhl k „*die Tendenzen zum Formverhärtung im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts*". Další literatura: VITRY/BRIÉRE 1904, Taf. XXXVII/6; AF UGGLAS 1915, p. 253-4; HAMANN 1927, p. 84, 87, Taf. XXXc; ANDERSSON 1950, pozn. 2 na p. 60; SWARZENSKI 1960, p. 74; GILLERMAN 1989, p. 9.

[355] SUCKALE 1995 ve snaze oprostit se „*von dem Entwicklungsmodell des 'Vom Einfachen zum Reichen'*" (p. 450) a v polemice s Richardem Hamannem, který považoval Madonu z Gaillacu za pozdní změkčenou a půvabnější kopii archaicky přísné Madony z Gassicourt, navrhl chronologii, v níž figuruje Madona z Gassicourt až ve 30. letech 13. století (p. 444).
S analogickou manýristickou transformací „Muldenfaltenstilu" ve smyslu ztvrdnutí, vyschnutí a vyostření řezby draperie se ostatně setkáme i ve francouzském kamenosochařství přelomu 20. a 30. let (např. Lemoncourt v Lotrinsku, farní kostel, tympanon západního portálu – SAUERLÄNDER 1970, Abb. 141 Oben).

[356] DIDIER 1982a, p. 128.

[357] DIDIER 1982a, p. 131.

[358] Datace této části se pohybuje od pozdních 20. let do doby kolem roku 1240. K ranější dataci, která by odpovídala předpokladu stylotvorné úlohy sochařství ve francouzské metropoli, se kloní např. Alain Erlande-Brandenburg nebo Paul Williamson (WILLIAMSON 1995, p. 52 a pozn. 124)

[359] SAUERLÄNDER 1970, p. 148 („*/.../ Stilumbruch, der für die spätere Geschichte der gothischen Skulptur bestimmend wird*"). Největší část výzdoby vznikla poměrně rychle zhruba v letech 1225-35.

2.2.3 Anglické sochařství ve Francii?

Již několikrát jsem citoval studii Roberta Suckaleho, uveřejněnou v katalogu mnichovské výstavy o Jindřichu Lvovi a rodu Welfů. Zatím ovšem zůstalo smlčeno, co bylo jejím hlavním cílem: „(...) *sich von der Engführung des Blickes auf die Zentren der Skulptur zwischen Paris und Köln zu lösen. England einzubeziehen bedeutet, mit einem offeneren, von vonherein richtigeren Denkmodell zu operieren*".[360] Ochota připustit roli anglického umění na kontinentě a dokonce přímo působení anglických sochařů v Ile-de-France, k níž Suckale vyzývá, je ovšem zásadním způsobem limitována zoufalým nedostatkem (který hraničí s absencí) srovnatelných děl anglických sochařů v Anglii.[361] Autor považuje za „*englische bzw. englisch geprägte Skulpturen*" velkou část zde probírané skupiny, dosud lokalizované do severní Francie (Madony z Gassicourt, v Gaillac, Saint-Omer a řadu dalších). Domnívám se, že takto závažné tvrzení, doprovázené jen poukazem na sochařskou výzdobu západního průčelí katedrály ve Wellsu a některé skandinávské řezby, by bylo potřeba ještě podložit srovnávací analýzou, na niž asi v článku nebyl prostor. Nenacházím dost důvodů sdílet přesvědčení, že trůnící král na severovýchodním nároží východní věže průčelí wellské katedrály **[59 vlevo]** „*ist stilistisch so verwandt, dass eine Begründung der Zuschreibung der Madonna von Gassicourt an einen englisch geschulten Künstler eigentlich überflüssig wird*".[362] Příbuzná se zdá pouze modelace trupu a schéma draperie na prsou s motivem tvaru písmene „V". Jak jsme viděli v kapitole 1.3.2.2 u světic v Landshutu, lze obojí dobře vysvětlit schematizací vzorů převzatých z francouzského katedrálního sochařství, jmenovitě z portálů transeptu v Chartres. Ovšem postavení nohou, základní prvek určující možnosti formování postavy, je zcela odlišné: králova podložená nosná noha se vypíná v kontrapostu k šikmo svěšené volné noze, obtékané měkkou draperií, s nezapřeným chodidlem přesahujícím sokl; u madony naopak obě

[360] SUCKALE 1995, p. 446.

[361] „*Das damalige Verhältnis von England und Frankreich sollte als gegenseitiges Geben und Nehmen definiert werden, auch wenn fast alles Englische verloren ist*" (ibidem, p. 441). Na čem bychom založili tuto premisu, když je téměř vše z tehdejšího anglického sochařství ztraceno? Pouze na konstatované moci anglických králů a několika objednávkách malířských? Až absurdně potom působí formulace Gerharda Lutze, který Suckalovu hypotézu vzal za své. Mluví o motivu, který „*ist überaus typisch gerade für englische Muttergottesfiguren jener Zeit*" (LUTZ 2004, p. 166) nebo který najdeme „*bei zahlreichen englischen Darstellungen*" (ibidem, p. 167).

[362] SUCKALE 1995, p. 442. Vyobrazení krále viz ibidem, Abb. 331 a z jiného úhlu PRIOR/GARDNER 1912, Fig. 326 (N. 67). K Wellsu a jeho vazbám na kontinentální sochařství srov. moji kapitolu 1.3.2.2.

chodidla spočívají celou plochou na vodorovném soklu. To je řešení, s nímž se u wellských soch, charakteristických většinou lehkým nepevným nášlapem, nesetkáme.[363] Z naší řezbářské skupiny se v tomto ohledu vymyká jen Madona v Gaillacu **[140]**.[364] U ní, stejně jako u krále N. 67 ve Wellsu, interpretuje Suckale nerovné postavení nohou jako imitaci typu madony na draku, za nímž stála anglická královská ideologie.[365] Vzhledem ke kvalitám Madony v Gaillacu se mi nezdá tato interpretace přiměřená. Motiv postavení nohou v nestejné výšce se zde objevuje v rámci iluzivní koncepce, kde výše znamená iluzivně dále od pozorovatele (srov. sklopení sedáku trůnu), při čemž se počítá i s podhledem.[366] Charakter draperie languedocké sochy, který se liší jak od severofrancouzských madon tak od soch ve Wellsu, odkazuje částečně k archivoltám středního portálu severního transeptu v Chartres,[367] aniž by ovšem bylo lze hovořit o přímém odvození. Druhý doklad „anglické teze" představují v Suckalově argumentaci norské řezbářské práce druhé třetiny 13. století, buď importované z Anglie, nebo vytvořené místními řezbáři anglického školení.[368] Ani tento doklad však nelze podle mého názoru přijmout bez výhrad. Vzhledem k výrazné politické a

[363] Navíc zde hraje roli i otázka kvality. Už jen detaily jako vyvrácení levé paže („/.../ *the arm-attitude, in its exaggerated expression of kingly dignity, is faulty here* /.../" – PRIOR/GRADNER 1912, p. 303) naznačují, že v případě trůnícího krále N. 67 nejde o příliš zvládnutou sochu. To platí ještě ve větší míře o ostatních sochách rozsáhlého a nevyrovnaného souboru wellského průčelí (podle ANDERSSONA 1950, p. 26 patří král N. 67 do dvojice nejlepších soch z celého souboru, čítajícího 127 figur). Přesvědčivější variaci na téma královské důstojnosti nalezneme na portálu vyznavačů v Chartres (viz kap. 1.3.2.3).

[364] Gaillac u Albi (Tarn), bývalé opatství Saint-Michel, dřevo, rozměry 80 x 25 x 18 cm, polychromie z 15. století; VITRY 1904, Taf. XXXVII/5; HAMANN 1927, p. 87, 139, Taf. XXXIIa (kolem 1210, změkčená kopie Madony z Gassicourt); KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 28; ANDERSSON 1950, pozn. 2 na p. 60 a p. 212 (Když ji Hamann řadí do stylového okruhu zlatnictví v Porýní a Pomází, zachází moc daleko.); ALLÈGRE 1954, p. 223n., obr. 76a; SWARZENSKI 1960, p. 74; MÉRAS/TERNOIS 1961, p. 2, č. 1 (se starší lokální literaturou, datují kolem 1300, pozdní datování odůvodňují relativní archaičností středomořského umění); ROUDIÉ 1966, p. 1164; DIDIER 1982a, p. 134 (kolem 1230-1240).

[365] Motiv hada pod nohama „*steht offensichtlich in Verbindung mit der englischen Königsideologie*" (objevuje se totiž mj. i na pečeti Jindřicha III.). „*Der Madonnentypus mit dem Fuss auf dem Drachen (...) war jedoch auch künstlerisch so dominant, dass man ihn bei der Statue in Gaillac durch Versetzung der Füsse auf dem schrägen Sockel imitierte* (...)" – SUCKALE 1995, p. 444.

[366] To rozpoznal už ANDERSSON 1950, p. 211-212, který se uplatněním „sham perspective" zabýval v širokém evropském záběru v souvislosti s klasicizujícím směrem norského sochařství druhé čtvrtiny 13. století. Oproti názoru Anderssona se však domnívám, že není nutné zcela vylučovat iluzivní prvek z francouzského sochařství. O existenci řezbářského směru pracujícího s iluzí prohloubení třetího rozměru podobně jako Madona z Gaillacu by mohla svědčit poněkud zhrublá Madona ve farním kostelíku v Dagny (Ile-de-France, dep. Seine-et-Marne); dřevo, výška 105 cm - Laurence FORGEARD: *L'âge d'or de la Vierge et l'enfant. Le XIVe siècle en Seine et Marne*, Paris 1995, č. 76, p. 71 (zde omylem zařazena na konec 13. století); foto Monuments historiques PM77000527. Také naklonění sedáku trůnu u již zmíněné Madony v bruselském muzeu z odkazu Julese van den Peereboom prozrazuje inspiraci tímto směrem.

[367] PRADALIER-SCHLUMBERGER 1998, p. 40

[368] SUCKALE 1995, p. 444.

obchodní orientaci Norského království za vlády Hakona Hakonssona na Anglii je sice připsání Madony z Hove londýnskému sochaři, který ve 20. letech přišel do Bergenu a založil si tam dílnu, oprávněné. Ovšem stylové doklady této hypotézy už tak průkazné nejsou, a to zejména kvůli zmíněné absenci analogických památek v Anglii.[369] S další Madonou, pocházející z Enebakku, se buď dostaneme prostřednictvím Wellsu[370] opět ke kořeni v Ile-de-France a nebo – pokud ji vztáhneme k tzv. londýnské mramorářské škole („the London school of Purbeck marble") – dospějeme k dataci do doby kolem roku a po roce 1250, kdy už byl její styl v severní Francii dávno *out of date*.[371]

Shrneme-li tedy pokus o prověření „anglické teze", uplatněné Robertem Suckalem na severofrancouzskou skupinu řezbářských prací, dospějeme k závěru, že sice nic nebrání tomu definovat „*das damalige Verhältnis von England und Frankreich als Gegenseitiges Geben und Nehmen*", ovšem na druhé straně nám pro to schází konkrétní doklady. Nejde jen o to, že byla zničena drtivá většina anglické produkce; také ve Francii se z původního fondu dřevěných soch zachoval jen ubohý zlomek, a tak případný užší vztah řezbářských dílen ke stylovému vývoji odehrávajícímu se na portálech katedrál uniká z velké části poznání. Výjimku v tomto ohledu tvoří snad jen neobyčejně kvalitní Madona z okolí Conflans v Ile-de-France (Boston, Museum of Fine Arts), jejíž autor prokázal perfektní osvojení si stylu Mistra Korunování Panny Marie na středním portálu severního transeptu v Chartres, pokud s ním nebyl přímo totožný.[372]

---

[369] The Madonna from Hove Church and further evidence of a Bergen workshop in the Reign of Hakon Hakonsson, in: ANDERSSON 1950, p. 127-138. K Madoně z Hove připojil přesný postřeh WILLIAMSON 1995, p. 117: „*Its similarity to* (...) *the Madonna on the boss in the Worcester Lady Chapel of about 1230 is unmistakeable – note especially the elongated U-folds above the Virgin's girdle*". Jde ovšem o tentýž druh záhybů, který je charakteristický pro část souboru trůnících figur v archivoltách portálu Korunování Panny Marie v Chartres.

[370] Neil STRATFORD, in: ALEXANDER/BINSKI 1987, p. 303, č. 250

[371] The Master of Enebakk and Related Norwegian Works, in: ANDERSSON 1950, p. 138-160. Na jiném místě (p. 242) Andersson varuje „*against too one-sided a derivation of French elements in the Anglo-Norwegian sculptural tradition, developed during our period* (1220-1270)*, via England*".

[372] Srov. moji pozn. 146. Technická dokonalost by mohla naznačovat, že šlo spíše o specialistu řezbáře. K otázce způsobu, jakým se řezbáři vztahovali k tehdy dominantnímu sochařství v kameni, a k případné možnosti personálního propojení s hutní praxí by mohl přispět rozbor asistenčních figur Ukřižování v Sens, které mi bohužel nejsou známy z autopsie.

2.3 Madona z Cáhlova/Freistadt

Vynikající socha trůnící Madony, která se dnes nachází v zemském muzeu ve Stuttgartu, údajně pochází z hornorakouského Freistadtu, městečka poblíž jihočeských hranic (č. kat. 8, obr. **141, 142**). Vysoká formální kultura, stylová čistota a ani úroveň řezbářské techniky nenacházejí v této oblasti ve sledovaném období paralelu.

2.3.1 Popis

Panna Marie sedí pevně na mělkém plném trůnu rozšířeném v oblasti sedáku a profilovaném dvěma oblouny. Levou rukou zlehka přidržuje velikou postavu Krista sedícího na jejím levém stehně. Nohy spočívají jistě v nerozlišeném postavení na polygonálním soklu s výžlabkem zespodu. Sokl, který obě chodidla, směřující lehce do stran, přesahují, připomíná svou formou krycí desku hlavice pilíře nebo sloupu a není zcela vyloučeno, že tuto funkci původně i plnil. Tělesné tvary Panny Marie, sedící v jasně artikulované poloze s vypjatě vzpřímeným trupem, jsou formovány v plných dimenzích bez zkratek. Mechanika údů není omezována hranicemi bloku. Od klenutého trupu s naznačenými prsy se odtahuje pravá paže, pod níž se otvírá mělká jímka. Lehké naklonění hlavy Panny Marie a natočení trupu Krista, jehož nohy jsou zpracovány ve tříčtvrtečním profilu, vypovídá patrně o tom, že socha nebyla určena pro čistě čelní pohled, ale pro pohled lehce zprava. To by v rámci interiéru kostela modelově odpovídalo umístění nejspíše na východní stěně při severní straně triumfálního oblouku, případně před některým z pilířů oddělujících severní boční loď od lodi hlavní. Sezení Krista s nohama položenýma souběžně šikmo ke střední ose je méně jisté, těžkou velkou hmotu jeho těla se ovšem do celku podařilo zakomponovat přesvědčivě. Velké hlavy plně plastických kompaktních tvarů, s přesně odváženou dávkou abstrakce, nesou živý a přitom důstojný výraz. Poněkud širší hlavu Krista ozvláštňují veliké odstávající uši. Vlasy Panny Marie stylizované do lineárních pramenů směřují od hlavy ve svazcích, které se směrem vzad lehce šroubovitě stáčejí.

U skladby šatu je třeba vyzdvihnout velmi dobré zvládnutí vrstvení a logiky řasení, jehož vytříbenost svědčí pravděpodobně o sepjetí s dlouhou a stylotvornou tradicí. Svislé záhyby spodního šatu Panny Marie jsou místy spíše lineární a

místy nabývají větší šířky a vlastní hmoty a nad velmi nízkým přepásáním se zalamují a sbíhají. Kladení řas není mechanické, ale živě modeluje organický tvar. Spodní šat se uplatňuje ve velké míře i na bocích, kde se nad soklem zalamuje a skládá do sofistikovaných plochých kliček. Plášť s lehce ohrnutým okrajem modeluje v hladkých plochách ramena; linie okraje pravého cípu, obtáčejícího paži, běží téměř přes celou výšku sochy až na přední stranu soklu (pro zdůraznění této linie je rafinovaně využita polychromie rubu pláště). Kolena jsou podobně jako ramena hladce obepnuta, přičemž po obou stranách každého z nich spadají symetrické těžké odstávající závěsy. Tyto podřezávané závěsy, poměrně vysoko ukončené velice jemně zpracovanými klikatkami lemů, ubíhajícími šikmo vzhůru, narušují obrys sochy. Kristus je oděn do jednovrstvého dlouhého šatu, jehož zpracování působí dojmem silné těžké látky. Pružnost silných lineárních záhybů, oživených četnými nepravidelnostmi, odpovídá partiím nad trůnem na bocích Panny Marie.

Velkou roli v působení této sochy hrála skvostná polychromie, která je z velké části zachována. Inkarnáty původní nejsou, ale pravděpodobně stav původní odrážejí. Široké příčné pruhy spodního šatu Panny Marie, stejně jako líc pláště a celý šat Krista, pokrývalo plátkové stříbro, překryté zlatým lakem a asi i dekorativními vzory. Bílo-stříbrná rouška s modrým rubem překrývala zlaté vlasy Panny Marie, její koruna byla taktéž zlacena a navíc patrně zdobena drahými kameny. V kombinaci s červeným rubem pláště, červenými botami a bělostným spodním šatem musel být výsledný efekt ohromující. Na nádherném zjevu, hodném dvorské kultury, se podílely i módní doplňky jako malovaný náhrdelník Panny Marie z kamenů a perel nebo kulovité knoflíky na šatu Krista. Představu, jak oslnivým dojmem, evokujícím díla zlatnického umění, naše socha původně působila, si můžeme učinit podle Madony v kostele sv. Jana v Lutychu.[373]

Kvalita technické stránky Madony z Cáhlova se zračí nejen v suverenitě modelace povrchu a zpracování záhybů, místy hluboce podřezávaných, ale také v perfektním vyhloubení zadní strany. Vyhloubení ve spodní části přesně sleduje vnější tvary a zanechává tenkou skořepinu, na níž vidíme stopy jistě vedeného

[373] Socha má perfektně zachovanou původní polychromii, v níž převažuje zlacení (DIDIER 1982a, p. 123). Kvalitní barevný snímek reprodukuje WILLIAMSON 1995, p. 66.

širokého dláta.[374] Všímat si technické stránky je důležité zejména proto, že technika není přenosná vzorníky, drobnou skulpturou, ani přímou vizuální zkušeností, ale pouze školením.

2.3.2 Literatura

Poté, co se Madona z Cáhlova objevila na trhu, publikoval ji jako první znalec a starožitník Franz Kieslinger, v jehož obchodě byla nabízena, v syntetické práci o rakouském středověkém sochařství z roku 1926, kde její vznik lokalizoval do severního Horního Rakouska do doby kolem roku 1270.[375] Od roku 1949 se socha pravidelně objevuje v katalozích a průvodcích zemského muzea ve Stuttgartu. Texty v těchto publikacích se omezují většinou na popis, velmi povšechné zařazení a dataci bez bližšího zdůvodnění. Setkáme se tu buď s datací do poslední čtvrtiny,[376] poslední třetiny[377] nebo naposledy do 70. let 13. století.[378] Z dalších příspěvků, které se letmo naší sochy dotýkají, stojí za pozornost na prvním místě postřeh Alberta Kutala: „*Její výtvarná hodnota je mimořádně vysoká, její forma prozrazuje dokonalou znalost francouzského sochařství klasického údobí, z něhož vyrůstá, její živá, líbezná, koketní tvář by se dobře hodila do francouzského prostředí*".[379] Později bývala socha kladena do poloviny 13. století[380] a vystupovala v krátkých glosách buď jako svému prostředí cizí[381] nebo naopak jako součást uměleckého vývoje na pomezí jižních Čech, Horního Rakouska a Bavorska.[382] Zvlášť je třeba uvést příspěvky Lothara Schultese, který se soše věnoval v katalozích dvou hornorakouských výstav.[383] Z dosavadní literatury reflektoval Schultes pohříchu pouze nepříliš případné komparace Bachmannové, u níž se Madona z Cáhlova dostala do souvislosti se dvěma paralelními okruhy

[374] Viz snímek ze zadního pohledu v katalogu stuttgartského muzea (MEURER 1989, p. 68). Srov. též vyhloubení zmiňované sochy Madony z okolí Conflans (SWARZENSKI 1960, obr. 4, p. 66).
[375] KIESLINGER 1926, Taf. 9.
[376] BAUM 1949, p. 10.
[377] LEMPERLE 1959, p. 10.
[378] MEURER 1989, p. 67. Meurer však vychází nekriticky ze závěrů Schultese (SCHULTES 1988b).
[379] KUTAL 1954, p. 324.
[380] GINHART 1964, p. 155; FILLITZ 1976, p. 588; HOMOLKA 1982, p. 108.
[381] GINHART 1964, p. 155 („*Beziehungen zu südwestböhmischen Bildwerken konnten wir nicht feststellen, obwohl sie naheliegend wären, ebensowenig zu Altbayern.*").
[382] FILLITZ 1976, p. 591 („*Die Skulptur hängt mit bayerischen Bildwerken der Zeit zusammen.*") a p. 588 (je příkladem obratu v rakouském sochařství kolem poloviny 13. století, „*d. h. die Auseinandersetzung mit der französischen Kathedrale*"); HOMOLKA 1982, p. 108 („*Th. Müller nevylučuje český původ.*").
[383] SCHULTES 1988a; SCHULTES 1988b; SCHULTES 2002a; SCHULTES 2002b.

řezenského a podunajského sochařství doby kolem 1280 – 1320.[384] Podle Schultese tato socha stylově vychází z řezenského sochařství a patří do skupiny vzniklé v Pasově nebo v blíže nespecifikovaném uměleckém centru na panství Vítkovců, a to společně s Madonami z Rudolfova, z Rouchovan a ve Staré Vitorazi/Alt-Weitra.[385]

2.3.3 Stylové východisko

Pomineme pro mě naprosto nepochopitelný poukaz na sv. Annu Samutřetí v Bayerisches Nationalmuseu v Mnichově **[143]**,[386] na němž se částečně zakládá údajná závislost na řezenském sochařství. Dále Schultes navrhuje srovnání Mariina úsměvu s Madonou ze Straubingu **[144]**; ani to však nevede k žádným pozitivním zjištěním.[387] Zbývá jedině Madona z Rudolfova u Českých Budějovic, jejíž hlava by snad v obecné rovině srovnání s hlavou Madony z Cáhlova snesla **[145-147]**. Zohledníme-li však skladbu celku, zdá se přece náležet do jiných souvislostí. Především kompoziční princip, kdy k čistě průčelné postavě Panny Marie je přiřazena čistě profilová postava Krista, sám o sobě patří do první poloviny 14. století.[388] Stejným směrem ukazuje nezřetelný postoj a abstrahované tělesné tvary v přesně ohraničených konturách. Řídké schematizované záhyby se sdružují do jasně čitelných kresebných vzorců a ani vlasy obou postav neušly lineární stylizaci.[389] Uvedené argumenty by svědčily nejen proti spojení s mnohem starší Madonou z Cáhlova, ale podle mého soudu i proti spojení vzniku Rudolfovské Madony s rokem 1274, kdy byl v Českých Budějovicích svěcen dominikánský kostel. Robert Suckale, který toto spojení nedávno navrhl, zachází asi příliš daleko, když považuje tuto sochu za dílo dvorského umění Přemysla Otakara II.[390] Kolem této otázky nashromáždil příliš mnoho hypotéz, které nelze

---

[384] BACHMANN 1943, p. 86sq. Bachmannová sochu pouze uvádí ve výčtu a blíže se jí nezabývá.
[385] SCHULTES 2002a, p. 64-65.
[386] Jde o sochu velmi nízké kvality, která navíc nemá se žádnou ze zmiňovaných soch po stylové stránce nic společného (HALM/LILL 1924, č. 69). V době, kdy byl pořízen snímek, byla socha ve velmi špatném stavu, a dodnes ji v Mnichově radši nevystavují. Přinejmenším hlava sv. Anny a ruce obou světic jsou pozdějšími doplňky (hlava snad ještě ze 14. století).
[387] Totéž lze říci o srovnání s Madonou ze Staré Vitorazi.
[388] Schultes klade Madonu z Rudolfova do doby kolem roku 1320 a Madonu z Cáhlova do 70. let 13. století. To mu však nebrání hovořit o stejné stylové fázi.
[389] Zcela analogicky by bylo možné vést argumentaci v případě Madony z Rouchovan **[148]**: podobná hlava ale figura postavená zcela odlišně. U jihomoravské Madony se navíc zachovala rouška, jejíž ornamentální drobnopis opravdu před koncem 13. století nemá obdoby.
[390] SUCKALE 2003, p. 92 a pozn. 53, p. 97.

žádným způsobem ověřit.[391] Madona v Courtrai,[392] u níž Suckale shledává podobnou stylovou „manýru" a motivický kánon, je přece jenom francouzskému sochařství 40. – 70. let o dost bližší než Rudolfovská Madona. Nerozumím ani tomu, proč odmítá pracovat v této souvislosti s Madonou na trumeau středního portálu západního průčelí katedrály v Remeši **[149]**.[393] V pokladnici cášského dómu se zachovala stříbrná relikviářová socha stojící Madony z doby kolem 1280 - 90, jejíž frontalita a nezřetelný postoj pod velkou draperií jsou, stejně jako tvar poměrně hlubokého bloku, dobře srovnatelné s Madonou Rudolfovskou **[150]**. Živější, méně schematizované zpracování draperie, organičtější posazení Krista i méně stylizované vlasy svědčí pro relativní dataci znatelně před jihočeskou Madonu.[394] Otázka datování skupiny českých a moravských sochařských památek kladených dosud do konce 13. století a do doby před nástupem Mistra Michelské Madony by si zasloužila zvláštní pozornost. Domnívám se však, že velmi hypotetické datum 1274 pro vznik Rudolfovské Madony nepředstavuje vhodné východisko budoucího studia.

Když Albert Kutal srovnával „*trochu šelmovský typ tváře vysokého čela a malých úst s vysunutým spodním rtem*" cáhlovské Marie s tváří Madony v Gaillacu,[395] byl patrně na správné stopě. Při tom mu neuniklo, že francouzská socha vznikla asi o trochu dříve. Starší fázi odpovídá nejen štíhlejší kánon hlavy, ale hlavně celý zbytek sochy (ke kontroverzi kolem stylového zařazení Madony z Gaillacu srov. moji kapitolu 2.2.3). Ve francouzském sochařství druhé třetiny 13. století nalezneme i jiné velmi dobře srovnatelné hlavy. Tak například hlava sochy sv. Jenovéfy z kostela Sainte-Geneviève v Paříži **[151]**[396] je vystavěna na shodném principu plně plastického hladkého vejcovitého tvaru, z jehož neprostupné hmoty vystupuje pouze velká silná brada a nos. Čistě půlkruhové nadočnicové oblouky jsou vyznačeny pouze

[391] Nevíme: 1. Zda socha pochází z dominikánského kláštera v Českých Budějovicích. 2. Pokud ano, tak zda byla pořízena u příležitosti svěcení kostela v roce 1274. 3. Pokud ano, tak zda nějak souvisí s dvorským sochařstvím Přemysla Otakara II. (pokud se z něj vůbec něco dochovalo, pak to s Rudolfovskou Madonou srovnat nelze – ke dvorskému sochařství Přemysla II., potažmo k jeho absenci, srov. HOMOLKA 1982, p. 69-71). Obecně vzato, je asi neúnosné klást všechny sochy zachované v královských městech do souvislosti s dvorským uměním.

[392] SUCKALE 1971, obr. 14. Madonu v Courtrai lze datovat kolem roku 1260 nebo před rokem 1280.

[393] SUCKALE 2003, p. 91.

[394] Ernst Günther GRIMME: Beobachtungen zu einigen Madonnenskulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum, in: *Aachener Kunstblätter* 24-25, 1962-1963, p. 158-161. Rozhodně stojí za pozornost, že Grimme Madonu cášské pokladnice řadí „*zu den frühesten Standfiguren Mariens im Rhein-Maasland*".

[395] KUTAL 1954, p. 324.

[396] BARON 1996, p. 79, č. RF 1187 (první čtvrtina 13. století).

ústupkem proti vysokému čelu, nemají žádnou vlastní hmotu.Velmi blízká je i forma očí se zdvojenou linií víček, z nichž to spodní je téměř rovné, nos s rozšířeným koncem vpadlým v náznaku mezi tváře a menší rty s poměrně ostrými okraji. Ani zpracování vlasů není naší Madoně cizí. U sochy královny ze Sáby na západním průčelí katedrály v Remeši **[152-155]**[397] byl typ poněkud přeformulován ve smyslu narušení abstraktního tvaru živější, diferencovanější modelací a také v detailu lze shledat drobné rozdíly.[398] Při této remešské soše však nezůstaneme u hlavy: nacházíme se snad dokonce i blízko východiska našeho řezbáře co se týče způsobu, jakým staví lidskou figuru. Podivuhodně spřízněná je forma vzpřímeného trupu, včetně nasazení paží, decentně rozevírajících plášť, dále řasení spodního šatu se širokými záhyby, zužujícími se směrem od přepásání vzhůru k prsům. Velmi blízké srovnání snese plášť s lehce ohrnutým okrajem, překrývající ramena a obtáčející levou paži královny stejně jako pravou paži naší Madony. Nechybějí ani „dvorské" detaily – knoflíky, spony nebo kabelka. Nicméně při komparaci s velkolepým dílem katedrálního sochařství vyvstanou zřetelně i deficity cáhlovské řezby: pozorujeme pokles velkorysosti rozvrhu, změnu proporcí (především zvětšení hlavy), absenci rozlišení volné a nosné nohy a také menší cit pro prezentaci vznešenosti královského majestátu. Navíc draperie ve spodní polovině sochy je zcela odlišná. Pro formu zalamování a plochých kliček spodního šatu na bocích nalezneme přesné obdoby na západních portálech katedrály v Amiensu **[156]**. Ale specifické symetrické krátké závěsy látky na kolenou se – pokud je mi známo - ve srovnatelné formě nikde v severofrancouzském katedrálním sochařství nevyskytují.[399] V obecné rovině plastická těžká látka pláště, kterou zatím příliš nepoznamenala tendence ke tvrdnutí, stylizaci a linearizaci, náleží ve francouzské chronologii do širšího

[397] Socha je dnes ve špatném stavu, ale můžeme naštěstí pracovat se staršími fotografiemi (Richard HAMANN-MAC LEAN/Ise SCHÜSSLER: *Die Kathedrale von Reims*, Teil II, Bd. 6, Stuttgart 1996, 608, 609, 612).

[398] Jde zejména o stylizaci spodních víček a vlasů. Na druhé straně naší Madoně přesně odpovídá lineární přechod mezi hlavou a krkem, na němž je patrné, že vejcovitý tvar zde nabývá určité hranatosti.

[399] Příbuzné řešení se objevuje ve třetí čtvrtině 13. století v jižní Francii ve výzdobě archivolt portálu v severním transeptu katedrály v Dax (Landes). Toto dílo podle Sauerländera charakterizuje neinvenční převzetí stylu z Ile-de-France (SAUERLÄNDER 1970, p. 191). Že ve francouzském památkovém fondu, silně postiženém ikonoklasmy, mohlo být toto řešení původně více rozšířené, ukazuje nepřímo trůnící Madona z Vídeňského Nového Města v Österreichische Galerie ve Vídni od mistra zvaného v literatuře „Wiener Neustädter Minoritenmeister", následovníka francouzského Mistra Klosterneuburské Madony - GINHART 1970, p. 9, Abb. 4.

období kolem poloviny století.[400] Socha ze Sainte-Geneviève bývá kladena do první čtvrtiny nebo do 20. let 13. století,[401] portály v Amiensu do 20. - 30. let[402] a královna ze Sáby v Remeši do doby po roce 1255.[403] Naše řezba by podle toho nejlépe odpovídala vzniku zhruba v 50. letech 13. století.

Máme tedy asi dostatek důvodů předpokládat vznik Madony z Cáhlova v Ile-de-France, případně její vytvoření řezbářem tam vyškoleným. Ve střední Evropě se nezachovaly žádné sochy starší ani mladší, které by s ní mohly přímo souviset. Srovnání s hlavami Marií z Rouchovan a Rudolfova naznačuje snad jen, že pokud se sem francouzské dřevěné sochy dovážely, pak byly vysoko ceněny a místní řezbáři se jimi inspirovali ještě dlouhá desetiletí po jejich vzniku.

[400] SUCKALE 1971, p. 122 (trůnící Madona v katedrálním pokladu v Sens).
[401] Cécile GITEAU: Les sculptures de l'abbaye de Sainte-Geneviève de Paris au Moyen Age, in: *Paris et Ile-de-France. Mémoires publiées par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XII, Paris 1961, p. 32-38. SAUERLÄNDER 1970, p. 140.
[402] SAUERLÄNDER 1970, p. 142; WILLIAMSON 1995, p. 141.
[403] Jak ukázal Kurmann, na základě interpretace nověji objevených písemných pramenů a pomocí stylové analýzy, většina soch v ostění západních portálů (až na 15 druhotně použitých) nemohla vzniknout dříve než po obnovení činnosti huti mezi lety 1252 a 1256 - KURMANN 1984, zde zvl. 46-47; idem: *La façade de la cathédrale de Reims: architecture et sculpture des portails. Etude archéologique et stilistique*, Lausanne 1987. Kurmann předpokládá, že celé průčelí bylo dokončeno mezi lety 1255 – 1270/75, sochařskou výzdobu portálů lze tedy klást do první poloviny tohoto období.

3. Skupina Tuřanské Madony a zdomácnění francouzské gotiky ve středoevropském řezbářství

3.1. Tuřanská Madona

Poutní kostel Zvěstování Panny Marie v Tuřanech, vesnici nacházející se dnes na okraji jihomoravské metropole, ukrývá vzácnou památku středoevropského řezbářství 13. století (kat. č. 10, obr. **157-163**). Uctívaná socha „Matky Boží v trní" stojí na hlavním oltáři téměř zcela zahalena barokním krytem ze stříbrného plechu. O původu sochy a počátcích poutního místa se v literatuře od 17. století traduje pověst, která patrně vychází z kázání Františka kardinála Dietrichštejna, biskupa olomouckého a velkého ctitele Panny Marie Tuřanské.[404] Poté, co byl tuřanský kostel vyrabován v roce 1600 protestanty, nechal jej kardinál Dietrichštejn obnovit a v roce 1610 tam pronesl ono kázání. Poznatky o dějinách poutního místa údajně čerpal „*aus Uralten Schriften, Grab- und Denksteinen*".[405] Podoba pověsti, zaznamenaná v barokní literatuře, však o tom rozhodně nesvědčí. Jde spíše o snůšku legendických topoi,[406] která zrcadlí dobovou snahu „*navázat na hlubokou středověkou tradici mariánské úcty v zemi*"[407] a z Tuřanské Madony vytvořit „Štít víry katolické na Moravě". Ani Bohuslav Balbín, autor knihy *Diva Turzanensis*, zřejmě neměl – stejně jako my dnes – k dispozici žádné historické písemné prameny.[408] Vycházel proto pouze z legend, které líčí počátek poutního místa (velmi stručně řečeno) takto: sochu měli přinést na Moravu již věrozvěsti sv. Cyril a Metoděj. Po pádu Velké Moravy se schovala v trnitém keři, kde ji v roce 1050 objevil bohabojný sedlák Horák z Chrlic.

3.1.1 Literatura

Přehled odborné literatury k Madonám Tuřanské a Čarkově můžeme spojit, neboť ve většině titulů figurují společně. Hilde Bachmannová znala ještě pouze Madonu Čarkovu. Podle ní náleží po stylové stránce do přelomové fáze, kdy

[404] Balbín 1658, Caput V., p. 42; *Kurzer Innhalt von dem Ursprung/Auff- und Zunehmen/ des Uralten Gnaden-Bilds MARIAE von Dörnem zu Turass*, in: Dilat 1682, par. 1.
[405] Ibidem.
[406] Royt 1999, p. 86-88.
[407] Royt 1999, p. 73. Srov. též Kořán 1970.
[408] Josef Hejnic: Balbínova „Diva Turzanensis" a její moravský pramen, in: *Z kralické tvrze* XX, 1994-1995, p. 60-65, zde p. 63.

„Züge des frühen und späten 13. Jahrhunderts mischen sich mit denen des 14.“.[409] S použitím terminologie Hanse Weigerta popisuje stylovou polohu pražské Madony takto: formy klasické gotiky zmrzly před polovinou 13. století ve „strnulý styl“, aby se v poslední čtvrtině století ještě jednou naplnily energií v nadmutém stylu a nakonec ochably na začátku 14. století tak, jak to vidíme u naší sochy (*„kaum vor 1310“*).[410]

Albert Kutal věnoval Tuřanské Madoně monografickou studii, která vyšla před více než půl stoletím v časopise *Umění*.[411] Na počátku výkladu si vytkl úkol na základě povšechné analýzy tvaru určit pozici naší sochy v obecném vývoji evropského sochařství 13. století. *„Dojem přirozenosti, volnosti a místy i nahodilosti, který – do značné míry – poskytuje tříčtvrteční pohled* (...)“[412] přičítá zakořenění v klasické fázi gotického sochařství. Při čelním pohledu je již patrné „(...) *úsilí o zjednodušení, o abstrakci, odživotnění a geometrisaci složitého lidského organismu* (...)“,[413] které se plně projeví z pohledu zadního, odhalujícího „(...) *dva trojúhelníky zaoblených rohů nad sebe postavené, nahé geometrické a stereometrické jádro sochy, oproštěné od všeho organicky nepravidelného. Nikoliv bohatě rozrůzněné lidské tělo, nikoliv jeho živoucí a měnlivý organismus, nýbrž tento mrtvý, věčný, životem a časem nedotčený, myšlený, ale neviděný tvar je základem sochařovy představy, vzdálené vší nepravidelné tělesnosti skutečného člověka.*“[414] Obrat k těmto poklasickým hodnotám klade Kutal do doby kolem poloviny 13. století. Druhý krok, zařazení Tuřanské Madony do sítě konkrétnějších vztahů v rámci střední Evropy naráží na zlomkovitost památkového fondu. Přímé spojení konstatuje autor jen u dvojice soch, Madony Čarkovy a Madony vídeňské soukromé sbírky (II). První z nich náleží podle Alberta Kutala sochařskému směru, kterému byl vlastní *„neklidný, relativně vzrušený sloh“*, směru, jehož hlavní postavou byl ve střední Evropě Mistr náhrobku bl. Erminolda v Prüfeningu.[415] Dílo tohoto řezenského anonyma určuje pro Čarkovu Madonu datum post quem. Tuřanská Madona, která nejeví žádné známky

[409] BACHMANN 1943, p. 84.
[410] Ibidem. Zasazení do tohoto vývojového schématu se nezdá příliš věrohodné; jeho nepatřičnost se ukáže, už jen když shromáždíme reprodukce děl srovnávaných zde s Čarkovou Madonou **[164-168]**.
[411] KUTAL 1954.
[412] Ibidem, p. 319.
[413] Ibidem.
[414] Ibidem, p. 320.
[415] Ibidem, p. 323. K tomuto směru, který nebyl bez souvislosti se středoevropským byzantinizujícím malířstvím 13. století, řadí Kutal např. tympanon ze severního portálu kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, tympanon na Českém Šternberku a tympanon západního portálu Leechkirche ve Štýrském Hradci.

styku s tímto okruhem, je starší, její příbuznost s takovými pracemi jako Madona stuttgartského muzea (z Cáhlova) a Madona v Gaillacu prozrazuje nepřímou *„znalost francouzského sochařství klasického údobí"*. Přesto Kutal zařadil Madonu v Tuřanech až do 80. let 13. století, a to především s ohledem na dataci děl zmíněného řezenského mistra.

Jaromír Homolka nejprve krátce upozornil na v této souvislosti dosud nezmiňovanou Madonu v Sadiracu (Gironde),[416] v knize *Umění doby posledních Přemyslovců* se pak věnoval Madonám Tuřanské a Čarkově v rámci hesel rozsáhlého katalogu. Okruh typologických a formálních východisek a paralel na Západě rozšířil o některé práce z povodí Mázy a načrtl také středoevropský kontext, zejména na základě památek zachovaných na území Rakouska. Autor odmítl vztah ke směru reprezentovanému Mistrem náhrobku bl. Erminolda v Prüfeningu a navrhl obrátit pozornost spíše *„ke slohovému proudu, který vycházel z katedrály v Chartres a Štrasburkem byl prostředkován dále na východ"*,[417] kde se uplatnil ve výzdobě kaple na hradě Trausnitz. U Čarkovy Madony vyložil neklidnou dynamiku jako výraz spojení s domácí tradicí. Obě sochy časově zařadil do třetí čtvrtiny 13. století.

Robert Suckale ve své nedávné studii o českém dvorském umění 13. století detailně srovnal formální stránku Tuřanské Madony se sochou Máří Magdaleny z Adelhausen ve freiburském augustiniánském muzeu s tím, že nenachází nic lépe srovnatelného. Stylovou orientaci moravské sochy na Horní Rýn, tedy *„an der staufisch geprägten Kunst"* se pokouší *„aus den dynastischen Verbindungen der Herrscherhäuser zu erklären"*.[418] Z těchto důvodů jde tedy podle Suckaleho o dílo dvorského umění Přemysla I. nebo Václava I. z druhé čtvrtiny 13. století.

3.1.2 Popis

Vzpřímená postava Panny Marie sedí frontálně na trůnu s plným čelem a jednoduše profilovanými boky. Nohy jsou rozkročeny do nerozlišeného paralelního postavení, špičky skloněných chodidel přitom nedosahují až na půlkruhový sokl. Ke štíhlému nepříliš klenutému trupu s úzkými rameny přiléhají paže, z nichž levá přidržuje spolu s cípem pláště postavu Krista a pravá vytváří lehkým upažením malý prázdný prostor v úrovni opasku. Velká vzpřímená hlava

[416] HOMOLKA 1972, p. 211, pozn. 39
[417] HOMOLKA 1982, p. 108.
[418] SUCKALE 2003, p. 87.

vejcovitého tvaru je obdařena nepřítomným strnulým výrazem. Velké oči otvírající se do úzkých štěrbin tvaru poloviny čočky zasahují až k samotnému obrysu úzkého obličeje, zvláštní široký nos vybíhá do vysokých nadočnicových oblouků. Rovné sevřené rty nesou náznak úsměvu. Vlasy spadají v dlouhých kresebně zpracovaných zvlněných pramenech na ramena v celé jejich šířce.

Spodní šat s výstřihem do „V" tvoří na hrudníku rovnou plochu, která na břiše přechází do několika silných svislých záhybů, nad přepásáním zalomených. Poměrně měkce řezané řasy sledují plochou křivku trupu. Spodní šat se dále uplatňuje na levé noze, kde je uspořádán do svislých řas, z nichž jedna se vyhýbá chodidlu v krkolomné kličce. V podobném duchu jako spodní šat na trupu je zpracováno řasení pláště – silné nečetné lineární záhyby měkce vystupují z plochy a sledují tělesné tvary. Pravý cíp pláště obtáčí paži, přičemž přesně sleduje čelní obrys sochy, v úrovni klína je přichycen pod Kristem a zcela překrývá pravou nohu. S hladce obepnuté holeně a stehna se paprskovitě sbíhá několik silných záhybů do klína a k sedáku trůnu. Linie okraje pláště na pravé paži z čelního pohledu pokračuje nepřerušeně v linii okraje vlasů, krytých hladkou rouškou, což spolu s dalšími horizontálními a diagonálními prvky vytváří dojem, že byla horní polovina těla komponována do tvaru rovnoramenného trojúhelníka. Levý cíp pláště překrývá rameno a jeho lem klesá k pasu ve svislé přímce; na boku je přizvednut rukou, čímž vzniká téměř rovná plocha, oživená jen náznaky mačkání látky, podobně jako levý rukáv.

Poměrně velká frontální postava Krista sedí vysoko na levém koleni Panny Marie a vyčnívá přitom hlavou a částečně trupem z obrysu jejího těla. Nohy jsou zachyceny v rozlišeném postavení: holeň levé nohy s pozdviženým „vladařským" kolenem a volně svěšeným bosým chodidlem sleduje diagonálu; holeň pravé nohy je svislá, za to celá noha včetně chodidla je vytočena do tříčtvrtečního profilu. Odění Krista tvoří neřasený spodní šat a plášť uspořádaný na způsob tógy: pravý cíp obtáčí pravici (která původně asi žehnala) a částečně ji překrývá; levý cíp zcela překrývá levici (dříve svírající atribut), v diagonále běží přes trup a obloukem se vrací přes ruku na levý bok. Řasení na pravé noze je obdobné jako u Panny Marie, levé koleno je zdůrazněno hladkým zvonovitým útvarem.

3.1.3 Typ

Jak již dosavadní bádání rozpoznalo, Tuřanská Madona transformuje figurální typ formulovaný v severofrancouzském řezbářském okruhu, který byl předmětem předchozí kapitoly.[419] Srovnáme-li jihomoravskou sochu s některou ze severofrancouzských (například Notre-Dame-des-Miracles v Saint-Omer **[136, 137]**), zjistíme řadu podstatných změn, z nichž část bude společná všem středoevropským pracím probíraným v této kapitole. Když postupujeme od znaků nejobecnějších, na prvním místě to bude velikost: středoevropské trůnící madony 13. století dosahují nejvýše 70 cm (viz katalog), zatímco výška severofrancouzských (a pomázských) madon se pravidelně pohybuje kolem jednoho metru i více.[420] S tím patrně částečně souvisí změna proporcí – nápadné je zvětšení hlavy Panny Marie a postavy Krista oproti menšímu tělu Panny Marie s úzkými rameny. Tím se akcentují významová těžiště menší sochy, percipované asi zpravidla z obdobné vzdálenosti jako větší sochy téhož námětu a funkce na Západě. Není bez zajímavosti, že obdobný proporční kánon a subtilní tělesná konstituce s úzkými rameny má na Západě také předpoklady, ovšem u soch drobného měřítka: nalézáme je v jedné skupině francouzských slonovinových madon z počátku 13. století.[421] Dále je ve střední Evropě obecně rozšířená tendence uzavírat tělesné tvary do jednoduššího obrysu, přičemž se opět příliš nedbá na proporce a mechaniku těla. S oblibou se zachovává průčelnost, strnulost a obřadnost celkového zjevu; tyto znaky mohlo zdejší prostředí, sžité se starým typem Sedes Sapientiae, vyžadovat jako nutný atribut sochařského zobrazení madony. K fixaci těchto znaků mohlo přispět i hromadné zakládání klášterů ve 12. a 13. století, kdy ochranná funkce takovýchto soch pořizovaných do nově založeného kláštera jako mater domum s sebou přirozeně nesla určitou reprezentativnost zobrazení. Samotná Tuřanská Madona je specifická tím, že i postava Krista, ač vysunuta mimo střed sousoší i za obrys postavy Panny Marie, si zachovává striktní průčelnost a strnulou vzpřímenost. Na Západě bývá Kristova postava více výtvarně srostlá s organismem sousoší. Vysunutí mimo obrys je v drtivé většině případů provázeno natočením ke střední ose, někdy dokonce dochází k určité komunikaci mezi

[419] Především KUTAL 1954 a HOMOLKA 1982.
[420] Namátkou: Gassicourt 92 cm, Brusel 110 cm, Gaillac 80 cm, Dagny 105 cm, Boston 155 cm, Opava 112 cm atp.
[421] Dany SANDRON: La sculpture en ivoire au début du XIII[e] siècle, d'un monde à l'autre, in: *Revue de l'art* 102, 1993, p. 48-49, obr. 1, 3, 5 (www.persee.fr, vyhledáno 15. 12. 2005). Čelní pohledy reprodukuje KOECHLIN 1924, No. 7, 8. Celkově však má Tuřanská Madona s touto skupinou mnohem méně společného než se jmenovanými severofrancouzskými madonami dřevěnými.

Pannou Marií a Kristem. V Tuřanech je naopak postava Krista jako zcela autonomní jednotka pouze posunuta do strany a trochu vzhůru, aniž se změnilo držení těla.[422] Možnosti, které decentralizace Kristovy postavy otevírá, zde tak zůstaly nevyužity. Takové lpění na průčelnosti, zažité jako nezbytný atribut zobrazení madony, bude asi obecnějším příznakem řezbářství na periferii (míněno na periferii vůči centrům v severní Francii a v povodí Rýna a Mázy) zhruba ve druhé třetině 13. století – od Skandinávie[423] přes Španělsko[424] až po Itálii.[425] Jde vlastně o situaci analogickou zmiňovanému přijímání typu krucifixu se třemi hřeby v konzervativním prostředí bez využití možnosti rozvinout na jeho platformě kontrapost.[426]

I ve způsobu, jak Panna Marie sedí s chodidly spočívající šikmo na vypouklém soklu, lze rozpoznat, že východiskem byla západní formulace sezení ve stoje, jak se objevuje například u Madony z Gaillacu **[140]**. Opět zde však dochází k regresi: ve prospěch symetrie, vyváženosti kompozice stavěné na rovnoramenných trojúhelnících, jednolitého tahu vzhůru a reprezentativnosti se rezignuje na rozlišení volné a nosné nohy, které by do sochy vneslo nežádoucí pohyb.

3.1.4 Styl

Co se týče stylu draperie Tuřanské Madony, trefná a zásadní se zdá komparace Roberta Suckaleho se zmíněnou sochou Máří Magdaleny z Adelhausen **[171]**.[427] Velmi úzce příbuzné shledává především *„ihre weichere, in den Stegen abgerundete und sich stärker dem Körper anschmiegende Gewandbildung"*.[428]

---

[422] Oproti archaickým sochám druhu Madony z Lomnice, kde nohy Krista visí souběžně dolů, zde sice došlo k rozlišení nohy volné a nosné, ovšem pouze v rámci průčelně koncipovaného kvadratického bloku.

[423] Za všechny srov. např. Madony z Visby a Hablingbo na Gotlandu – Johnny ROOSVAL: *Medeltida skulptur i Gotlands Fornsal*, Stockholm 1925, p. 34sq., 37. K Madoně z Visby naposledy LUTZ 2004, p. 166sq., který ji připisuje saské dílně pod vlivem anglického sochařství usazené na Gotlandu, přičemž velkoryse opomíjí v literatuře opakovaně zmiňovanou roli francouzského sochařství.

[424] G. WEISE: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* II. I., Reutlingen 1927, Abb. 44a-d; CONDE 1994, p. 349

[425] Např. Madona v S. Maria a Monte u Pisy - DE FRANCOVICH 1943, p. 18, tav. 44.

[426] Srov. moji pozn. 250 v kap. 1.3.2.4

[427] Augustinermuseum Freiburg (Adelhausen-Stiftung), inv. č. A 1103/(11441), z kláštera dominikánek v Adelhausen u Štrasburku (původně snad z kláštera Máří Magdaleny „Zu den Reuerinnen" ve Freiburku); vrbové dřevo, rozměry 140 x 46 x 30 cm, vzadu vyhloubeno, z větší části nová polychromie (3-4 dodatečné vrstvy částečně sňaty při restauraci v roce 1934). Výběr z obsáhlé literatury: SCHMITT 1922, p. 130, Taf. 35c; Willibald SAUERLÄNDER, in: Reiner HAUSSHERR (ed.): *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Band I, Katalog, Stuttgart 1977, Nr. 487, p. 370; ZINKE 1985, p. 65, č. kat. 10; BOCK 1997, p. 180-183 (se starší literaturou); SUCKALE 2003, p. 86.

[428] Ibidem.

Vztah této dřevořezby ke štrasburskému Mistru Eklesie je dlouho znám;[429] přímá vazba se ovšem zdála tak zřejmá, že se jejímu bližšímu zkoumání zatím nikdo nevěnoval. Zdaleka nejlépe srovnatelné kamenosochařské dílo ze štrasburské huti představuje tzv. malá Eklesie v Musée de l'Oeuvre Notre-Dame **[172, 173]**.[430] Tyto sochy lze velmi dobře srovnat díky téměř shodnému figurálnímu typu: Jde o stojící ženské postavy s výrazně předsunutou pravou nohou (a tomu odpovídajícím vytočením boků), oděné do přepásaného splývavého šatu až na zem a pláště sepnutého páskem přes prsa mezi kožešinovými límci; paže zaměstnané držením atributů v obou případech přizdvihují plášť, který tak za postavou vytváří jakousi zástěnu.[431] Malá Eklesie je dílenskou variantou Eklesie velké z jižního portálu štrasburského dómu **[46]**. Svůj velkolepý vzor přetváří způsobem, který směřuje ke stylové poloze freiburské Máří Magdaleny: dochází zde ke změně proporcí a zjednodušení pohybu, v draperii se objevuje více hladkých ploch, záhyby spodního šatu prořídly a bohatství a jemnost řasení ustoupilo přehlednosti. U sochy Máří Magdaleny pak vidíme další zjednodušení pohybu a projekci kontrapostu do plochy **[174]**, figura „má v zádech pravítko" a sklon hlavy je omezen na minimum. Tendenci sevřít tvary do jednoduchého obrysu prozrazuje nejen tělo nepřesahující rámec pláště, tvořícího krovky zužující se směrem k soklu, ale i vlasy zatažené pod roušku. Stylizace vlasů sice vychází ze štrasburských Eklesií, je však vzdálena volnosti tamních podřezávaných a prořezávaných vln. V draperii postoupila redukce počtu záhybů a preference hladkých ploch (na prsou, na rukávech a na volné noze). Záhyby jsou navíc o poznání silnější a měkčí a od antikizující stylizace štrasburského mistra se zcela odklání způsob skládání šatu na podstavec. Uvedenými stylovými posuny se freiburská Máří Magdalena dostává do zřetelného odstupu od prací štrasburských, který nelze podle mého názoru vysvětlit pouze poklesem kvality[432] a odlišným materiálem. Jmenovitě draperie šatu je již dotčena modernějším stylovým modem, který se formoval ve 30. letech 13. století v huti pracující na výzdobě

[429] SCHMITT 1922 a předtím už zde citovaný Wingenroth (1920).
[430] SCHMITT 1924, obr. 36c; Willibald SAUERLÄNDER, in: Reiner HAUSSHERR (ed.): *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Band I, Katalog, Stuttgart 1977, Nr. 482, p. 366 (socha pazrně představuje královnu ze Sáby).
[431] Obě předloktí a kožešinové límce jsou u Máří Magdaleny původní, ač zpracované samostatně – srov. BOCK 1997, p. 180.
[432] Takto BOCK 1997, p. 182 („*Doch sind diese abweichende Charakteristika Merkmale geringerer Qualität der bildnerischen Konzeption wie ihrer Ausführung und wohl kaum durch einen grossen zeitlichen Abstand bedingt stilistische.*").

západních portálů katedrály v Amiensu (viz např. silné záhyby spodního šatu skládané na podstavec u anděla ze Zvěstování na jižní straně ostění jižního bočního portálu). Tím se dostáváme k otázkám chronologickým. Datace Máří Magdaleny z Adelhausen oscilovala v dosavadní literatuře v rozpětí 1240 – 1300,[433] v Suckalově recentním článku pak v popisce obrázku čteme „um 1230".[434] V případě uvedené nejrannější datace by však byla zhruba současná se svými štrasburskými vzory[435] a dokonce starší než sochy v Amiensu, což asi nebude příliš pravděpodobné. V úvahu by snad přicházela nejdříve druhá polovina 30. let nebo spíše 40. léta.[436]

Vraťme se ale k Tuřanské Madoně: ve srovnání s freiberskou Máří Magdalenou vyvstanou vedle již jmenovaných obecných odlišností od západního sochařství (strnulost, symetrie, menší smysl pro mechaniku lidského těla, sevřenost forem[437] atd.) především další posuny ve zpracování draperie. Vidíme tu více hladkých nečleněných ploch, záhyby jsou opět o něco silnější a řidčeji kladené a navíc ztrácejí rytmus a vzájemnou provázanost - příznačné jsou např. záhyby běžící od holeně pravé nohy šikmo vzhůru k trůnu; jde o izolované zbytky bohatých vějířovitých svazků řas, jak se uplatnily třeba na tympanonu s Korunováním Panny Marie na portálu jižního transeptu ve Štrasburku **[175]**. Podobnou tendenci upouštět od jednolitého rytmu draperie ve prospěch uplatnění hladkých ploch a samostatně formulovaných záhybů ovšem pozorujeme už zde, v bezprostředním okruhu Mistra Eklesie – srov. např. postavu sv. Jana na tympanonu od sv. Tomáše **[176]**. Tuřanská Madona jde však o kus dále: Genezi některých druhů záhybů ještě ze západního antikizujícího stylu odvodíme (např. kličkovitá zakončení svislých záhybů na soklu), jiné však jsou již světu štrasburského anonyma zcela cizí (pomačkaná látka na levé paži a boku, do kaskády překládaný cíp pláště

[433] BOCK 1997, p. 182.
[434] SUCKALE 2003, p. 86.
[435] Datace sochařské výzdoby štrasburského jižního transeptu, odvíjející se od chronologie katedrálního sochařství v Ile-de-France, se pohybuje mezi lety 1225-1235 (k tomu naposledy přehledně WILLIAMSON 1995, p. 54-58). Datace kolem 1220 navržená Hartmutem Krohmem (KROHM 1996, p. 187) se nezdá být podložena přesvědčivými argumenty (viz ibidem, p. 200sq.).
[436] Do 40. let bývá kladena socha sv. Markéty v Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, která se v mnohém drží vzoru Mistra Eklesie více než freiburská Máří Magdalena - SCHMITT 1924, obr. 35. V odborné literatuře 70. – 90. let 20. století se datační rozpětí sochy Máří Magdaleny zúžilo na léta 1240 – 1260 (BOCK 1997, p. 182).
[437] Příznačná neochota pronikat dlátem do hloubky a otevírat blok se projevuje i v detailech jako je hladká rouška překrývající hlavu, která je po stranách obličeje zcela vyplněna vlasy, které jsou zpracovány pouze povrchovým rytím (srov. s touž partií freiburské světice, která je mnohem propracovanější).

tamtéž **[160]**). Asi nejlépe je štrasburský rodokmen patrný ve tváři tuřanské Panny Marie: oválný tvar obličeje se širokým nosem a širokými rovnými ústy se hlásí ke štrasburské Eklesii **[158]**; narozdíl od freiberské světice, jejíž autor usiloval o nápodobu vznešenosti výrazu velkého vzoru **[177, 178]**, v Tuřanech je měkčí výraz oživen náznakem úsměvu.

3.2 Madona Čarkova

Madonu pocházející z okolí Strakonic, od 60. let 20. století ve sbírkách Národní galerie v Praze, nazývám podle jejího prvního známého majitele „Madonou Čarkovou" (kat. č. 9, obr. **169, 170**). Kromě neurčitě udané jihočeské provenience o jejích dřívějších osudech nic nevíme. Při prvním pohledu na tuto řezbu vyvstane nápadná typologická spřízněnost s Madonou Tuřanskou. Důkladné srovnání provedl už Albert Kutal, který nepochyboval o tom, *„že mezi oběma sochami bylo nějaké spojení"*.[438] Podotkněme jen, že není třeba nějaké spojení předpokládat nutně. Z hlediska typu se kromě drobných odchylek ve vedení draperie (okraj levého cípu pláště na trupu Panny Marie nespadá přímo dolů a plášť je rozložen na čele trůnu více do šířky) odlišuje zejména znepokojivý způsob sezení Krista šikmo na levém koleni Panny Marie. Podle Kutala tuto zvláštní polohu *„lze snad vyložit zkřížením dvou typologických řad, madony s frontálně posazeným děckem a madony s Ježíškem diagonálně položeným* (...)".[439] K tomu dodejme, že se zde jako v případě Madony Tuřanské setkáváme s pojetím Kristovy postavy jako autonomní jednotky nesjednocené formálně s postavou Panny Marie v celek sousoší. Náš řezbář se pravděpodobně pokusil reprodukovat způsob sezení Krista běžný u madon severofrancouzských a mozánských v první třetině 13. století (srov. např. Madonu z Gassicourt **[139]**), ovšem nedůsledně, bez pochopení logiky výchozí organické struktury. Zatímco u Madony z Gassicourt je Kristus v rámci realističtějších prostorových vztahů usazen na levém stehně Panny Marie a jednu nohu zapírá o její stehno pravé, pražský Kristus je v duchu románských Sedes Sapientiae předsazen a jakoby

[438] KUTAL 1954, p. 322.
[439] Ibidem, p. 321. Podobně už předtím BACHMANN 1943, p. 83 („/.../ *diese unsichere Lagerung des Kindes so zu erklären ist, dass hier zwei verschiedene Typen ineinandergreifen*").

levituje na pozadí postavy Panny Marie, přičemž jeho nohy stejně jako třeba ve skupině Lomnické Madony trpně visí bez opory dolů.

U srovnání s Madonou z Gassicourt ještě zůstaneme. Zdá se totiž, že charakter draperie pražské řezby, odlišující se zřetelně od měkce modelovaných záhybů s plynulými přechody na sošce tuřanské,[440] nemusel jít pro inspiraci daleko od směru, který Madona z Gassicourt zastupuje. Na našeho řezbáře mohla zapůsobit rozhodná a strohá modelace ostrých přímočarých záhybů, které se v partiích mezi koleny, na bocích a na trupu sdružují do tvaru písmene V, modelace charakteristická patrně pro jednu tendenci pozdní fáze antikizujícího stylu ve 30. letech 13. století.[441] Na druhé straně není vyloučeno, že se zde znovu setkáváme s příznakem tvorby, kterou určuje stylový mód importovaný a na místě dále rozvíjený bez vědomí jeho kořenů (podobně jako u části souboru na Trausnitzu).[442]

Pozoruhodný je také poukaz Roberta Suckaleho na Pannu Marii z Korunování v tympanonu jižního portálu štrasburského transeptu, kde se schematizující metamorfóza *„der antiken Skulptur nachempfundenen künstlerischen Strömungen der Jahre um 1200“*[443] naší soše blíží. Z uspořádání záhybů nepřepásaného šatu na trupu štrasburské Marie lze dobře odvodit tutéž partii Čarkovy Madony s *„na sebe narážejícími křivkami, jež se rozbíhají na všechny strany, vytvářejíce tak atmosféru neklidu, jež je v přímém protikladu k ztrnulé statičnosti Tuřanské madony* (...)“.[444] To lze chápat nejen jako doplněk paušálního odmítnutí hypotézy Alberta Kutala o vztahu k řezenskému sochařství konce století,[445] ale i jako jednu z možných indicií pro zpochybnění role „Zackenstilu“[446] a nebo místní tradice[447] v neklidném utváření draperie pražské madony.

Zatímco u Madony Tuřanské výklad původu stylu jako zjednodušení a schematizace vzorů hornorýnských vcelku uspokojuje, u Madony Čarkovy kromě

[440] Podstatná odlišnost přístupu se projeví dobře v drobném detailu – srov. např. plynule vykroužený okraj zvonovitého útvaru nad levým chodidlem Krista v Tuřanech s touž partií u Madony Čarkovy, kde se okraj ostře zalamuje.
[441] Srov. SUCKALE 1995, p. 450 a moji kapitolu 2.2.
[442] Viz moji kap. 1.3.2.2.1.
[443] SUCKALE 2003, p. 85.
[444] KUTAL 1954, p. 322.
[445] HOMOLKA 1982, p. 108; SUCKALE 2003, p. 84.
[446] BACHMANN 1943, p. 84 (*„die spröde, brüchige Struktur der scharfgratigen Falten stammen letzten Endes aus dem zackbrüchigen Stil der deutschen Malerei vor der Jahrhundertmitte“*).
[447] HOMOLKA 1982, p. 109.

zmíněných stop strohého stylu à la Madona z Gassicourt[448] shledáme ještě jeden cizorodý prvek: její hlava by mohla vypovídat o určitém spojení se starším středoevropským sochařstvím. Rodokmen tváře sahá asi hluboko do 12. století: do široka otevřené oči obkroužené ostrým okrajem a tenká ústa stažená do archaického úsměvu dovolují srovnání například s některými díly z dolnorýnského okruhu Mistra Madony z Hoven, kterým jsem se zabýval v první kapitole v souvislosti s možnými západními předpoklady Madony z Lomnice (andělé z retáblu v Oberpleis **[12]**, Madona z Fölsen[449]).[450]

Z této, jak se domnívám, archaické tváře by však neměl vyplývat nějaký časový odstup Čarkovy Madony od Madony Tuřanské. Odlišnosti ostatních znaků jsou spíše jen odstíny téhož stupně redukce a stylizace tělesných tvarů a rozkladu západních antikizujících draperiových vzorců. Z učiněných rozborů vyplývá, že Tuřanská Madona mohla patrně vzniknout nejdříve v téže době jako socha Máří Magdaleny z Adelhausen. Nebudeme-li trvat na tradované zaostalosti středoevropské periferie, bude snad přípustné klást obě naše Madony do 40. nebo 50. let 13. století. Pokud bychom uvažovali o tom, připustit datování ještě časnější (do 20. nebo 30. let[451]), nejen že bychom se dostali do rozporu s dnes obecně přijímanou chronologií katedrálního sochařství, ale znamenalo by to mimo jiné, že na Tišnovském portálu by byl ve 30. letech uplatněn v té době a v tom místě již značně zastaralý styl, což si lze u tak významné královské zakázky představit jen stěží.

Spojení s Přemyslovci?

Zbývá se ještě dotknout navrženého vysvětlení stylu našich řezeb z dynastických spojení českého vládnoucího rodu Přemyslovců.[452] Pokud vím, nemáme žádné doklady o tom, že by styl Mistra Eklesie byl současníky chápán

[448] Pokud lze soudit dle dochovaného fondu, tento strohý styl se na Horním Rýně neuplatnil. Proces zjednodušení a schematizace antikizujícího stylu, započatý už v rámci štrasburské huti (srov. SUCKALE 2003, p. 85), zde nevedl k opuštění měkkosti a poddajnosti draperií obtáčejících tělesné tvary (viz moji pozn. 281).

[449] Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, kolem 1170-80 – BUDDE 1979, Abb. 71.

[450] Poukaz na bamberskou Synagogu, učiněný v této souvislosti Suckalem (SUCKALE 2003, p. 86) není, jak se mi jeví, na místě. Úsměv tenkých rtů, zapuštěných do ploché tváře s jemně odstupňovanou modelací, by snad spíše odpovídal románským transformacím úsměvu, který známe z řeckého sochařství archaického období (viz např. konzoly z Alte Dürnitz na Trausnitzu v kapitole 1.3.2.5).

[451] Jako SUCKALE 2003, p. 85-87.

[452] SUCKALE 2003, p. 87.

jako štaufský. O nic více oprávněná nebude ani domněnka (která se v další literatuře snadno změní na tvrzení[453]), že ať už dotyčné řezby samotné či jejich stylová orientace nějak souvisejí s některým přemyslovským králem. Ani neurčité doklady o tom, že ve specifických případech mohl použitý styl záměrně odpovídat politické orientaci objednavatele,[454] nás podle mého názoru neopravňuje uvažovat tímto způsobem v případech jiných, když postrádáme jakékoliv indicie. Obecně se zdá v této době pravděpodobnější spojení podobných soch madon s klášterním než s dvorským prostředím (srov. kapitolu 1.5 a 3.4.3).

3.3 Madona vídeňské soukromé sbírky II

Další socha, u níž je možné důvodně předpokládat přímou vazbu na Tuřanskou Madonu, je bohužel nezvěstná, nachází se asi v neznámé soukromé sbírce (č. kat. 11). Pracovat proto můžeme jen s jedinou fotografií publikovanou Franzem Kieslingerem **[179]**. Blíže se této pozoruhodné řezbě věnoval pouze Albert Kutal; srovnal ji se soškou tuřanskou a konstatoval *„o něco pohyblivější skladbu, která staví vídeňskou madonu mezi tuřanskou a pražskou"*.[455]

Podobnost typu, proporcí útlého těla, skladby draperie i typu obličeje (pokud můžeme soudit dle nedokonalého snímku) je vskutku výrazná. Oproti Tuřanské Madoně byl ovšem učiněn krok směrem k uvolnění z vázanosti na čelní pohled a svislou osu a pokus promítnout do skladby něco z přirozených prostorových vztahů. Kristus je podobně jako u Madony Čarkovy posazen šikmo na levé stehno Panny Marie, z postavení jeho nohou je však oproti pražské soše patrné, že řezbář tušil smysl tohoto řešení. Panna Marie navíc reaguje na vyklonění Krista

[453] To se opakovaně stalo už s jinými tezemi Roberta Suckaleho, formulovanými původně jako hypotézy - srov. např. způsob, jakým Gerhard Lutz zachází se zmiňovanou „anglickou" hypotézou (LUTZ 2004, p. 166sq.) nebo neuvěřitelná tvrzení o lvích madonách jako nástroji politické propagandy Karla IV. za účelem získání koruny římského krále v už zmiňovaném článku Björna Lewaltera (viz moji pozn. 22), kde nenacházíme ani stín pochybnosti o historické odůvodněnosti těchto úvah. Dokonce i u Jiřího Fajta se ve zkratkovité formulaci dozvíme, že skupina lvích madon *„im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts an Karls Hof in Brünn, später in Prag dominierte* (...)" – Jiří FAJT: Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd, 17. - 19. Juli 2001 (=Arbeitshefte des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg, 13), Richard STROBEL/Annette SIEFERT (ed.), Stuttgart 2004, p. 211-213. Stejně jako v případě „anglické" teze tu narážíme na závažný důvod, proč musí zůstat podobná tvrzení v rovině hypotetické – nezachovala se totiž žádná lví madona, kterou bychom mohli s Karlem IV. spojit.

[454] Literaturu k tomuto tématu uvádí Robert SUCKALE: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, p. 73sqq.

[455] KUTAL 1954, p. 324.

protipohybem trupu a nahnutím hlavy, čímž je nenápadnými prostředky dosaženo celkového oživení sousoší. Tuto tendenci má zřejmě na mysli Suckale, hovoří-li o tom, že *„etwa von der Jahrhundertmitte an das wirklichkeitsgemässe Präsentieren des sitzendes Kindes zur verplichtenden Norm wird."*[456] Frontální typ trůnící madony byl však ve středu Evropy natolik vžitý, že k prosazování této „normy" docházelo, jak se zdá, jen pozvolna. Vídeňská Madona představuje pouze první krok, jehož pokračování budeme moci sledovat hluboko do třetí čtvrtiny 13. století. Naklonění trupu Vídeňské Madony je doprovázeno odtažením pravé paže, čímž je prolomena uzavřenost bloku. Tento prvek, na kterém řadě sochařů závislých na směru vycházejícím z výzdoby chartreského severního transeptu tolik záleželo,[457] byl v tomto okruhu, stejně jako ve skupině kolem Lomnické Madony, později opuštěn.

Markantní změny oproti Tuřanské Madoně se odehrály i v draperii. Od pasu nahoru šat vídeňské Panny Marie téměř postrádá řasení, ve spodní části je pak patrná pouze trojice silných trubkovitých záhybů, směřujících z holeně pravé nohy do klína. Tyto záhyby se odpoutávají od plochy a nabývají vlastní hmotu.[458] Zvláště přesvědčivě je podána silná látka pláště překrývajícího nohy Krista; zdá se, že určitou roli v jeho uspořádání hrála úvaha o působení zemské tíže (závěs na levém koleni visí dolů nezávisle na šikmém směru nohy). Stopy kontaktu se západním antikizujícím stylem, které jsme v případě Madon Tuřanské a Čarkovy hledali na Horním Rýnu, jsou zde už téměř zcela zastřeny a v rámci možností daného figurálního typu relativně svébytně přepracovány. Jen v detailu jako je závěs na levém koleni Krista tušíme, že výchozím vzorcem mohla být formulace blízká témuž motivu na postavě sv. Jana na tympanonu u sv. Tomáše ve Štrasburku **[176]**.

Uvažujeme-li tedy o Vídeňské Madoně hypoteticky v dílenské tradici Madony Tuřanské, můžeme zde pozorovat proces zcela analogický tomu, co se odehrávalo mezi Madonou z Lomnice a Dunajské Lužné: zatímco starý typ v úzkém smyslu

[456] SUCKALE 2003, p. 85.
[457] Mám na mysli např. Mailly-le-Château a Trausnitz (tzv. sv. Barbora) – viz kapitolu 1.3.2.2.1.
[458] Nad soklem je plášť stažen a pod stažením se směrem dolů rozevírá. Asi by mohlo jít o transformaci věnce záhybů charakteristického pro část saské produkce trůnících madon zhruba 30. – 40. let 13. století (např. Ebstorf - NIEHR 1992, Abb. 33), vyskytujícím se ale i ve Westfálsku (pro četné příklady viz KLACK-EITZEN 1985) nebo Dolním Porýní (Grosse Kunst aus Tausend Jahren. Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen, in: *Aachener Kunstblätter* 36, 1968, Kat. Nr. 130). Dotyčná partie je však poškozená a na fotografii není příliš zřetelná.

slova byl zachováván jen s malými odchylkami, do modelace tělesných tvarů a draperie se promítala už zkušenost s novým francouzským plastickým stylem Ludvíka svatého. Vzápětí uvidíme, že v blízkosti směru, na jehož počátku stojí Madona Tuřanská, byla známa i typologická varianta, která otevírala možnost rozrušit vázanost zobrazení Madony na čelní pohled a svislou osu způsobem v daném geografickém prostoru způsobem dosud nevídaně radikálním.

3.4 Madona Mariazellská

Drobná socha Madony nacházející se na oltáři kaple uprostřed bývalého klášterního kostela ve štýrském Mariazell se stala vůbec nejslavnější zázračnou sochou Rakouska a i ve světovém měřítku patří k vůbec nejuctívanějším mariánským zobrazením (č. kat. 12, obr. **180-182**). Dostalo se jí proto velké pozornosti v literatuře hagiografické, byla nesčetněkrát kopírována a zobrazována v grafice i malbě, avšak do dějin sochařství 13. století příliš nepronikla. Přispěl k tomu především její neautentický stav, na němž se podepsaly pohnuté osudy místa a určitě také časté přemisťování z rozličných důvodů.[459] Kostel přinejmenším třikrát vyhořel[460] a dvakrát byl vyrabován Turky,[461] přičemž byla socha alespoň dvakrát výrazněji poškozena a poté opravena. Při hodnocení stavu se musíme opírat pouze o pozorování sochy (respektive jejích fotografií), neboť odborná restaurace – pokud je mi známo – nebyla dosud provedena a vzhledem ke kultovnímu charakteru památky se ani nedá očekávat.

3.4.1 Poznámky ke stavu zachování

Na první pohled nejnápadnější úpravou jsou doplněné ruce, a to hned všechny čtyři od loktů výše. Je pravděpodobné, že původně levice Panny Marie směřovala vpřed a svírala žezlo,[462] zatímco pravice byla umístěna níže a podpírala tak Krista

[459] WONISCH 1916, p. 14sqq.
[460] Požáry jsou doloženy v letech 1420 (BLUMAUER-MONTENAVE 1977, p. 20), 1474 (ibidem, p. 21) a 1827 (ibidem, p. 48).
[461] V letech 1420 (ibidem, p. 20) a 1532 (ibidem, p. 23).
[462] Jak správně poznamenává SCHWEIGERT 1996, p. 94, gesto ukazování podobné tomu, které na sošce vidíme dnes, by bylo v gotickém sochařství unikátní. Odhlédneme-li od nezvyklého gesta ukazování, samotný motiv paže směřující před tělo, odkazující k byzantskému typu Hodegetrie, se v sochařství 13. století zřídka vyskytuje, a to i přímo ve Štýrsku (GARZAROLLI 1941, obr. 5). Takovému řešení ovšem v Mariazellu neodpovídá zachovaný zbytek původní paže; nasazení nezachované části do směru před tělo by tak muselo být v každém případě podobně krkolomné jako dnes.

zespodu.[463] Dnešní ruce s atributy pocházejí asi z doby po požáru v roce 1827.[464] Jak lze soudit dle barokních vyobrazení, dnešní stav reprodukuje zhruba nejen stav před tímto požárem, ale i stav dřívější, doložitelný už, pokud je mi známo, nejpozději od 17. století.[465] Dnešní podoba rukou tedy podle všeho reprodukuje druhotný stav po opravě v roce (nebo po roce) 1420 nebo 1474 nebo 1523.

Druhá zásadní změna se týká dolní poloviny sochy, kde došlo k výrazným zásahům do hmoty dřeva. Přeřezaná je asi zejména celá čelní partie a pravý bok pod postavou Krista **[181]**. Zdá se, že draperie pláště na čelní straně může vycházet z původního schématu, vlastní forma záhybů však asi původní není. Na pravém boku pak část pláště před trůnem tvoří hrubě řezanou plochu, k níž přiléhá parabolický záhyb mezi nohou a trůnem. Forma tohoto záhybu a miskovitých záhybů mezi koleny by nevylučovala jejich vznik ve zmiňovaném roce 1420 nebo krátce po tomto datu. Tehdy snad byl také přeřezán obličej Panny Marie[466] spolu s vlasy, které mohly být původně řešeny podobně, jak to vidíme dodnes na Madonách Tuřanské a Čarkově. K přeřezání vlasů nemuselo dojít jen kvůli předpokládanému poškození, ale i z důvodů estetických a ikonografických.[467] Uvážíme-li, jakou roli hrála v době kolem 1400 i poté na mariánských obrazech a sochách rouška, kryjící hlavu mladistvé Panny Marie v bohatých propracovaných kaskádách, bude snadné si představit, že tehdejším mariazellským mnichům způsob 13. století, kdy rouška buď z čelního pohledu

[463] Spodní část původní paže bez dlaně se na soše dodnes dochovala - SCHWEIGERT 1996, p. 94.
[464] Takto ibidem, ovšem bez udání pramene. Autor snad vychází jen z formy doplněných rukou, které mu připomínají práce místních řezbářů betlémů. Naopak WONISCH 1916, p. 19, který jinak osudy sošky zpracovává podrobně, se o poškození v roce 1827 nezmiňuje.
[465] SCHWEIGERT 1996, p. 91. Dnešní podoba je zachycena v popisu z roku 1668 a na četných grafikách a kopiích ze 17. – 19. století. Existuje i několik kopií údajně z první poloviny 17. století (např. na zámku Johnsdorf ve Štýrsku – BLUMAUER- MONTENAVE 1985, p. 158), mě známé nejstarší však pocházejí až z 18. století. Několik středověkých soch, které se v literatuře objevily jako kopie Mariazellské Madony, jimi podle mého názoru nejsou (o tom viz dále v kapitole 3.5).
[466] Zejména forma očí prozrazuje pokus o přiblížení se tehdejším „kočičím" formám s přimhouřenými silnými víčky.
[467] Přeřezání nebo rovnou výměna hlav u madony ze 13. století v době pozdního krásného slohu nebyla ojedinělá - viz např. *1000 Jahre Babenberger in Österreich* (kat. výst.), Wien 1976, č. kat. 1079, Abb. 47 nebo SUCKALE/ROLLER 2000, p. 43, Abb. 2 (domnívám se, že přinejmenším hlava Krista může pocházet z první čtvrtiny 15. století - narozdíl od autorů článku, kteří při dataci do druhé čtvrtiny století 14. zřejmě vycházeli z hlavy Panny Marie). Dalším rakouským příkladem byla Madona z kostela sv. Petra na Petersbergu ve Friesachu - Karl GINHART: Gotische Bildwerke in Kärnten, in: *Belvedere* VIII, 1925, Forum, p. 98 (hlava byla při pozdější restauraci jako druhotný doplněk odstraněna).

není vidět (jako u Madon Tuřanské a Čarkovy) nebo zcela chybí (jako např. ve skupině Lomnické Madony), asi příliš nekonvenoval.[468]

Ještě více hmoty než u pláště pod koleny Panny Marie bylo odebráno v nejspodnější partii od nártů dolů, a to v celé šířce sochy. Vzhledem k absenci tmavě modrého nátěru, který údajně pochází z roku 1786,[469] není vyloučeno, že dnešní tvar dostala tato partie až po požáru v roce 1827. Je pravděpodobné, že původně zabíral půlkruhový podstavec celou šířku sochy, přičemž se plášť na něj rozprostíral a překrýval Mariina chodidla (jak je tomu u Madony Tuřanské nebo u Madony z okolí Sankt Lambrechtu v Joanneu ve Štýrském Hradci – o ní více dále).

Považoval jsem za vhodné věnovat se v případě Mariazellské Madony stavu zachování poněkud obšírněji, neboť znejisťující špatný stav se zdá být hlavním důvodem, proč se klasifikaci takto významné památky dosavadní bádání vyhýbalo nebo ji krátce odbylo[470] a proč se neshodlo ani na dataci.[471]

3.4.2 Otázka stylového východiska

Ojedinělý pokus o detailnější umělecko-historické zařazení učinil u příležitosti štýrské zemské výstavy v roce 1996 Horst Schweigert. Bohužel s ním nemohu souhlasit ani když u mariazellské sochy shledává reminiscence na Zackenstil, ani když hledá její *„künstlerische Wurzeln im deutsch-schweizerischen Kunstkreis"*.[472] Srovnání s některými tamními díly datovanými do 30. nebo 40. let 14. století příliš nepřesvědčuje, stejně jako hypotéza, že Mariazellská Madona představuje import, který mají na svědomí Habsburkové. Tu partii draperie, o niž tu jde (plášť na levém boku, na jedné z nejzachovalejších partií mariazellské sochy **[182]**), lze podle mého soudu dobře vysvětlit jako transformaci schématu, který se běžně vyskytoval u madon západoevropského antikizujícího stylu první třetiny 13. století (srov. např. Madonu z Gassicourt **[183]**). Přitom stupeň

[468] Mariazellská Panna Marie za dnešního stavu nemá na hlavě vlasy, ale jen charakteristickou zvlněnou roušku. Nad ojedinělostí tohoto řešení se pozastavuje SCHWEIGERT 1996, p. 92, nic z toho však nevyvozuje.
[469] SCHWEIGERT 1996, p. 91.
[470] KIESLINGER 1926, p. 42: hlavní dílo doby charakterizované zdůrazněním vertikály a přísným řádem orientovaným vzhůru v rámci tvaru strmé pyramidy (srov. Kutalovu charakteristiku Tuřanské Madony!). KOHLBACH 1956, p. 51-52: už gotická, živější ústa mluví ke zlidštěné budoucnosti (parafrázováno).
[471] Datace se v literatuře pohybuje mezi „kolem 1220" (KIESLINGER 1926, s. 45) a „před nebo kolem 1300" (SCHWEIGERT 1996, p. 96).
[472] SCHWEIGERT 1996, p. 95sq.

změkčení formulace záhybů odpovídá zhruba tomu, který jsme shledali u Tuřanské Madony. Pokud lze něco vyčíst z draperie dolní poloviny čelní strany sochy, pak snad jedině to, že za původního stavu mohlo její schéma odpovídat určitému kompromisu mezi asymetrickým schématem, kde z jedné nohy sbíhá svazek lineárních záhybů do klína, a schématem symetrickým, kde jsou mezi kolena vloženy mísovité záhyby. Jak mohlo vypadat východisko tohoto řešení, snad ukáže opět tolikrát zmiňovaný severofrancouzský okruh (Gassicourt nebo S. Omer **[136, 137]**).

Z toho mála, co lze na Mariazellské Madoně považovat za autentické, snad leccos snese srovnání s Madonou Tuřanskou. Kromě výše řečeného jde o shodné proporce drobné postavy s relativně velkou hlavou, spodní přepásaný šat s výstřihem do V měkce modelující štíhlý trup s úzkými rameny a pažemi vtlačenými do rámce pláště, těsně obepínajícího jejich kontury, a nakonec i shodný trůn s přiléhajícím půlkruhovým soklem. Přitom nemusí jít pouze o paralelní středoevropské zjevy vycházející z podobných západních zdrojů. Ani případná přímá souvislost by nás nemusela překvapit; vždyť se nacházíme v době, kdy Morava a Štýrsko spadaly pod silnou vládu jednoho panovníka[473] a navíc v mariazellských legendách figurují moravská markrabata.[474] Čím se štýrská socha liší zřetelně od jihomoravské, je pozice postavy Krista.

3.4.3 Ikonografický typ

Způsob posazení Krista na bok Panny Marie do tříčtvrtečního profilu vychází z byzantského typu Hodegetrie,[475] který měl pro typologii záalpského zobrazení madony nejen ve 13. století značný význam.[476] V této souvislosti jistě stojí za pozornost, že v okolí Sankt Lambrechtu, mateřského kláštera Mariazellu, se zachovala socha ze 13. století, která je byzantské formulaci typu ještě bližší

[473] O listinách Přemysla II. pro klášter Sankt Lambrecht viz PLANK 1978, p. 31 (už v roce 1260 u něj vymohl opat Gotschalk potvrzení některých darů, dále Přemysl bral opatství pod svoji ochranu, potvrzoval držení dalších statků nebo zmocnil dva prostředníky k vyjednání dohody s opatstvím Lilienfeld).
[474] Jedním z prvních poutníků k Mariazellské Madoně měl být před rokem 1200 markrabě Wladislaw (tj. Vladislav Jindřich /1197-1222/) - GUGITZ 1956, p. 197. V roce 1228 měl pak vykonat pouť do Mariazellu na popud sv. Václava markrabě Heinrich (tomuto datu by však odpovídal markrabě Přemysl) – ibidem, p. 198. K výkladu legendy viz WONISCH 1960, p. 25sqq. (III. Die Heinrischslegende).
[475] SCHWEIGERT 1996, p. 93.
[476] HAMANN 1927, p. 125sqq.

[184].[477] Jde především o to, že Kristus nesedí na stehně Panny Marie, ale je přidržován její pravicí kousek nad ním.[478] Takto vysoká poloha Krista není v sochařství, pokud vím, vůbec obvyklá[479] a ani v Itálii se sochy trůnících madon obvykle této varianty typu Hodegetrie nedržely.[480] Je proto docela dobře možné, že štýrskému řezbáři sloužila za vzor nějaká ikona. Tomu by odpovídala také celková obřadnost zjevu a snad i nezvyklá forma vlasů a roušky, o níž lze uvažovat jako dezinterpretaci vrstveného maforia (obdobně mohla původně vypadat tato partie Madony Mariazellské). Tzv. Schatzkammerbild v Mariazellu – italská ikona typu Hodegetrie – pochází sice až ze 14. století,[481] v Mariazellu nebo Sankt Lambrechtu mohli však mít určitě podobnou ikonu již dříve.[482] Jako médium přenosu mariánských typů na Západ sloužily také reliéfy na drobných slonovinových destičkách.[483] Povšimněme si, že u Mariazellské Madony si Kristus sedl na matčino pravé stehno (pravice Panny Marie jej jen zespodu[484] podpírá, nedrží celou váhu) a oběma nohama, paralelně lehce pokrčenýma, se zapřel o vnitřní stranu stehna levého.[485] To možná vypovídá o přisvojení si byzantského typu a

---

[477] KIESLINGER 1933a, p. 80, č. 2 („um 1200"); KIESLINGER 1933b, p. 4, č. 2; GARZAROLLI 1941, p. 91 („salzburgisch, 1180-1200"); GINHART 1964, č. 103, p. 151 (druhá čtvrtina 13. století); Fillitz 1976, č. 1080, p. 591 (první čtvrtina 13. století); Gottfried BIEDERMANN: *Kunst des Mittelalters. Malerei/Plastik/Glasmalerei. Alte Galerie am Steirmärkischen Landesmuseum Joanneum in Graz,* Graz 1976, p. 10 („steirisch, um 1220/30", vrba, 74,5 cm, inv. č. P2); Peter KRENN, in: *Maria in der steirischen Kunst*. Sonderausstellung zur 750-Jahr-Feier der Diözese Graz-Seckau. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1968, č. 1, p. 12 (steirisch, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts). Jde o vcelku hrubou práci, jejíž stylové zařazení se zdá dost obtížné.

[478] Srov. už FILLITZ 1976, p. 591, č. kat. 1080 (*„Ihm liegt letztlich ein byzantinischer Typus zugrunde."*).

[479] Z výjimečných případů, kdy Kristus sedí evidentně na ruce Panny Marie, bez kontaktu s jejím stehnem, uveďme např. Madonu na Porte Romane na severním průčelí transeptu katedrály v Remeši nebo z benediktinského prostředí retábl v klášterním kostele v Brauweiler na středním Rýnu (HAMANN 1927, Taf. LIIb).

[480] Za všechny uvádím hodně „ikonickou" Madonu v římském Museo di Palazzo Venezia (původně Acuto, farní kostel Panny Marie) – POESCHKE 1998, Taf. 188, 189, p. 168 **[185]**. K tomuto typu náleží samozřejmě mimo jiné i madony uvedené v kapitole 1.3.1.1 jako typologické předobrazy Madony z Wessobrunnu.

[481] SCHWEIGERT 1996, p. 98.

[482] Jako příklad typu, z něhož řezbář vycházel, možno uvést třeba srbskou ikonu v klášteře Lomnica – Kurt WEITZMANN et al.: *Die Ikonen*, Freiburg/Basel/Wien 1982, p. 348 nebo ikonu v Národní Galerii ve Washingtonu (snad Konstantinopol, 13. století) – Otto Demus: Byzantine Art and the West, New York 1970, p. 216-218, Fig. 237 **[186]**.

[483] Viz např. Hodegetrii v Utrechtu **[187]** – *L'art byzantin, l'art européen* (kat. výst.), Athènes 1964, obr. 63. K podobnému zobrazení stojící Hodegetrie se patrně vztahuje votivní obraz opata Valentina Pierera z roku 1517 v klášterním kostele v Sankt Lambrechtu – P. Othmar WONISCH: *Archivalische Beiträge zu den St. Lambrechter Tafelbilder- und Plastikbeständen*, Graz, 1938, p. 25; *Österreichische Kunsttopographie* XXXI, Wien 1951, obr. 174, p. 119.

[484] Za předpokládaného původního stavu.

[485] Tato varianta se zdá opět velmi vzácná, objevuje se u Madony na Relikviáři sv. Tří Králů v Kolíně nad Rýnem od Mikuláše z Verdunu, kde je ovšem motivována natočením ke králi přicházejícímu zprava. - Dietrich KÖTZSCHE: Nikolaus von Verdun und die Kölner

jeho přizpůsobování zmiňované dobové západní normě „*das wirklichkeitsgemässe Präsentieren des sitzendes Kindes*" (Suckale) a s přihlédnutím k štýrskohradecké Madoně z okolí Sankt Lambrechtu koneckonců dovoluje i úvahu o nějaké místní tradici používání tohoto typu madony. Jako místo, kde byla řezbářská tradice pěstována, se nabízí opatství Sankt Lambrecht, odkud přišli mniši do Mariazellu a kde také podle legendy měla být vyřezána Mariazellská Madona.[486] Nemusíme se však spoléhat jen na legendy. Působení laických sochařů v tomto opatství máme doloženo zápisem v nekrologiu: „Hartwicus l.(aicus) sculptor" zde zemřel 28. února někdy v 50. – 80. letech 13. století.[487] Z oné doby nebo z doby o málo mladší se navíc ve sbírkách tamního muzea zachovala další Madona podobného typu.

3.5 Madona v Sankt Lambrechtu

3.5.1 Vazby k okruhu Tuřanské Madony

Socha pochází z blíže neurčené lokality v okolí Sankt Lambrechtu (č. kat. 13).[488] Figurální kánon a věcný aparát této řezby, mimochodem téměř shodných rozměrů jako Madona Mariazellská, jsou opět tytéž jako u Madon z Tuřan a Vídně **[188-192]**. Vidíme tu znovu subtilní postavu oděnou do nízko přepásaného šatu se svislými záhyby přecházejícími směrem vzhůru do plochy, plášť na straně Krista spadající přímo dolů a na straně opačné hladce obtáčející paži atd. Obzvláště blízké srovnání dovolují vejcovité hlavy, tvarování očí, širokého nosu a rovných úst **[192]** – je to pořád týž kánon, který jsme sledovali až k Mistru Eklesie ve Štrasburku. Sanktlambrechtská Madona ukazuje názorně, jak možnost realizování tendence rozhýbat postavu Panny Marie a začít rozvíjet vztah mezi ní a Kristem – tendence, jejíž náznak jsme pozorovali u Vídeňské Madony – závisí na výchozím ikonografickém typu.[489] Setkáváme se tu s dalším stupněm gotizace typu Hodegetrie, typu, který takovou dynamizaci fyzickou i duševní dovoloval.

Goldschmiedenkunst, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400* (kat. výst.), Köln 1972, p. 317; Richard HAMANN-MACLEAN: Byzantinisches und spätantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun, in: idem: *Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze 1935-1988*, Peter Cornelius CLAUSSEN (ed.), Stuttgart 1988, p. 561sqq.

[486] Mnich Magnus ze Sankt Lambrechtu ji měl vytvořit v roce 1157 - SCHWEIGERT 1996, p. 89.

[487] GARZAROLLI 1941, p. 142 (Mon. Germ. Necr. II, 316); KOHLBACH 1956, p. 341-342. Jde o vůbec první jmenovitou zmínku o sochaři na území Rakouska.

[488] WONISCH 1951.

[489] „*Ohne Zweifel besteht ein Zusammenhang zwischen der Wahl vornehmlich strengen Typen und der Strenge des Stils.*" - SUCKALE 1971, p. 79.

Kristus je vysunut hodně mimo obrys Mariina těla, kde trůní na jejím pravém předloktí. Panna Marie se od něj trupem prudce odtahuje a zpětně přiklání hlavu, zachycenou ve tříčtvrtečním profilu. Socha je sice značně poškozena ve spodní části, přesto lze s určitou rezervou soudit, že tu došlo k pokusu o rozlišení pravé nosné nohy pod Kristem od volné nohy levé, jejímuž zanožení dodávají švih pružné záhyby pláště na levém boku, výrazně emancipované od okolní plochy **[191]**.

Když tedy uvažujeme o vazbě Madon v Tuřanech, z vídeňské soukromé sbírky (II), v Mariazellu a v Sankt Lambrechtu ke společné středoevropské tradici, jistě by byla na místě otázka, zda spolu nějak přímo nesouvisí. Jejich nezanedbatelná vzájemná formální afinita by vzniku v jedné dílně snad nasvědčovala.[490] S ohledem na zlomkovitost památkového fondu však musíme tyto úvahy držet v rovině čistě hypotetické. Ani mimoumělecké okolnosti nám v tomto příliš nepomohou.[491]

3.5.2 Recepce stylových tendencí na Západě v druhé polovině 13. století

Přestože se autor svatolambertské sochy přidržel místní tradice v ikonografickém typu, figurálním kánonu i věcných detailech, zaznamenáváme také stopy určitého povědomí o tom, co se odehrávalo ve francouzském sochařství 40. – 60. let. V procesu proměn zobrazení madony, který lze ve Francii té doby sledovat zejména na platformě typu madony stojící, šlo především o rozvíjení principu kontrapostu a cestu „*weg von der hieratischen Madonna , die nur Rahmen für das Kind ist, zu der ganz und gar auf das Kind bezogenen Mutter*“.[492] Východiskem byl i ve Francii typ Hodegetrie **[193]**. Vysunutí Krista do strany spolu se šroubovitým pohybem Panny Marie dovolilo navození vskutku bezprostředního vztahu mezi matkou a dítětem **[194]**, ale znamenalo i „*grössere*

[490] Situace je tu rozhodně méně jasná než v případě okruhu Lomnické Madony (srov. kapitolu 1.4).
[491] U Vídeňské Madony je zásadní překážkou neznámá provenience. Otázka, zda Tuřanská Madona mohla být dovezena na Moravu ze Sankt Lambrechtu nebo z Mariazellu, asi musí také zůstat otevřená (srov. moji kapitolu 3.4.2). Pokud bychom připustili, že výpověď barokní legendy v sobě nese stopy „historické skutečnosti“, pak by - s ohledem na možnosti datování Tuřanské Madony podle stylové stránky - jako poutník do Mariazellu přicházel v úvahu nejspíše markrabě moravský a vévoda rakouský Vladislav (1246 – 1247), bratr Přemysla Otakara II., nebo Přemysl sám (markrabětem od roku 1247, vévodou rakouským od roku 1251). Manželky obou markrabat pocházely z rodu Babenberků, takže povědomí o štýrském poutním místě (pokud tehdy jako takové existovalo) musely mít.
[492] SUCKALE 1971, p. 95.

Mächtigkeit und Ausstrahlungskraft der Figur".[493] V rámci francouzské chronologie by štýrská madona odpovídala nejlépe asi následující fázi 60. – 70. let, kdy dochází k projekci pohybu a prostorových vztahů do plochy a tuhnutí a schematizaci draperie. Vysoké lineární záhyby pláště ovládané abstraktním rytmem působí dojmem, jako by se jich tendence halit postavy do těžkých, velkoryse členěných draperií, převažující ve francouzském sochařství předchozích desetiletí, příliš nedotkla.[494] Srovnání s levým bokem Madony Mariazellské naznačuje, že se svatolambertský řezbář při modernizaci draperie opíral o místní tradici. Přitom pouze redukoval počet záhybů, nadal je vlastní, i když tenkou hmotou a zdvihl je z plochy; na čelní straně pak rytmizoval skladbu posunem k symetrickému schématu s miskovitými záhyby mezi koleny. Do poněkud jiných časových souřadnic se dostaneme, zohledníme-li u Madony klášterního muzea zpracování takových partií jako je závěs draperie na pravém boku **[188]**, rouška na hlavě Panny Marie nebo vlasy obou postav. Drobnopis svislých trubkovitých záhybů přetínaných několikanásobně liniemi lemů a pokročilý stupeň grafické stylizace pramenů vlasů patří do kontextu vyhraněně „poklasických", prací kladených nejdříve do posledního desetiletí 13. století. Jako příklad uveďme Pannu Marii z cyklu na pilířích kolínského dómu **[196, 197]**[495] nebo trůnící dřevěnou Madonu neznámého původu ve sbírkách pařížského Louvru **[198]**.[496] Přes přítomnost takto pokročilých stylových prvků zde asi celkově nenastává takový poměr tradice a inovace, aby bylo nutné předpokládat nějakou přímou zkušenost někoho ze štýrské dílny se soudobým západoevropským sochařstvím. Lze si bez obtíží představit, že pro seznámení s tehdejším

[493] Ibidem.

[494] Pouze v draperii postavy Krista můžeme vysledovat ve větší míře práci s nečleněnou hmotou – pro srovnatelný přístup viz např. Krista na trůnící Madoně v Musées royaux d´Art et d´Histoire v Bruselu, inv. č. 9018, kolem 1260 **[195]** - VAN NOTEN 1999, kat. č. 18 (zde datována bez přesvědčivého zdůvodnění před 1300).

[495] Cyklus byl dříve kladen do souvislosti se svěcením chóru v roce 1322, v posledních třiceti letech se však ujalo datování o mnoho mladší. Rode s Legnerem se zasazovali o dataci do 70. let 13. století - RODE 1973, p. 440; LEGNER 1973, p. 447. Později Robert Suckale na základě chronologie pařížské položil vznik kolínského cyklu přesvědčivě do let devadesátých - SUCKALE 1979. Vzhledem k pozdějším posunům v chronologii remešské (KURMANN 1984), na níž dolnorýnská chronologie druhé poloviny 13. století v pojetí Rodeho a Legnera do značné míry závisí, by snad i v jejich kolínské chronologii mohlo dojít k posunu alespoň o 10 let vpřed.

[496] BARON 1996, p. 129, č. RF 1369. Svatolambertská socha byla nalezena v malém selském stavení v okolí kláštera. Pokud bychom předpokládali, že původně byla umístěna přímo v klášterním kostele, pak by pro ni přicházelo v úvahu jako datum post quem rok 1262, kdy kostel vyhořel tak, že zůstaly pouze obvodové zdi. Klášterní budovy hořely znovu v roce 1287 a teprve kolem 1300 zde byla obnovena mariánská kaple (PLANK 1978, p. 35). S ohledem na zmíněné formální komparace jsem spíše nakloněn klást vznik této Madony do doby po roce 1287 až kolem roku 1300.

francouzským dvorským stylem postačila dovezená řezba ze slonoviny, což se stal zhruba od poloviny 13. století jeden z velmi důležitých druhů šíření stylových inovací a prototypů mariánských soch z Paříže do celé Evropy.[497] Práce s předlohami a stylový vývoj svatolambertské dílny byly patrně mnohem složitější, než dnes dokážeme postihnout.

3.5.3 K roli benediktinského řádu jako podporovatele sochařství

Z toho, co bylo řečeno výše, lze nicméně vytušit, že zde situace byla obdobná jako v okruhu Madony Lomnické: silná tradice s dlouhým životem byla živena nárazově nepřímou recepcí západoevropských inovací. Síla tradice a malá potřeba změny byly přitom patrně částečně založeny na kultovním charakteru produkovaných soch. V obou okruzích hrálo roli spojení s klášterním, benediktinským prostředím, i když u lomnické skupiny jen hypoteticky (viz kapitolu 1.5).

Další příklad, kdy byla do benediktinského kláštera pořízena madona, v níž se archaický typ snoubil s moderním západoevropským stylem, představuje zázračná Madona na mariánském oltáři kostela v bývalém opatství Garsten v Horním Rakousku **[199]**.[498] Socha, pro niž by jako datum post quem přicházel v úvahu požár v roce 1219, byla na konci 16. století k nepoznání přepracována, původní tvary byly zachovány pouze u postav donátorů klečících po stranách trůnu. Rozpoznat lze pouze, že Madona patřila k typu Sedes Sapientiae s čistě centrálně umístěnou postavou Krista.[499] Podle draperie donátorského páru lze předpokládat uplatnění stylu blízkého Korunování Panny Marie na tympanonu středního portálu severního transeptu v Chartres, i když ne v čisté formě.

Do okruhu Garstenské Madony zařadil nedávno Lothar Schultes Madonu neznámého původu, která se z obchodu se starožitnostmi v hornorakouském Linci

[497] Slonoviny tehdy „*became prime transmitters of the modern style*" - WILLIAMSON 1995, p. 150; viz též Paul WILLIAMSON: Symbiosis across Scale. Gothic Ivories and Sculpture in Stone and Wood in the Thirteenth Century, in: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Peter BARNET (ed.), Detroit 1997, p. 39-45. Jako konkrétní příklad takového importu do rakouského kláštera uveďme madonku přivezenou ze severní Francie světelským opatem Bohuslawem (1248-59) - SUCKALE 1971, p. 105, pozn. 8.

[498] Gustav GUGITZ: *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Band 5*, p. 28; Adolf BERKA: Ehemaliges Benedikterstift Garsten, Ried im Innkreis 1985, p. 18 („pravděpodobně románská z první poloviny 12. století"); SCHULTES 1993, p. 61-63; SCHULTES 2002a, p. 34, Abb. 20 a-c („um 1230"); SCHULTES 2002b, p. 109.

[499] Po věcné stránce vypadal garstenský Kristus pravděpodobně zhruba jako Kristus Madony Schützovy.

dostala přes soukromou sbírku v Mnichově do sbírek Metropolitního muzea v New Yorku **[200, 201]**.[500] K tomuto zařazení, stejně jako k poukazu na typ shodný s christologickými sochami v benediktinském opatství Sankt Paul im Lavanttal v Korutanech a z rovněž benediktinského opatství Reichenbach v Horní Falci **[202]**, se rakouský badatel zjevně uchýlil z nouze, neboť nic skutečně srovnatelného se – pokud je mi známo - v Rakousku ani jižním Německu nezachovalo.[501] Vezmeme-li v úvahu typ v nejobecnějším smyslu, pak reichenbašskou sochu spojuje s lineckou nezvykle široké rozkročení nohou v čistě paralelním, téměř nerozlišeném postavení; to může ovšem odkazovat jak k místním starším románským „matronám",[502] tak konec konců k určitým směrům sochařství první poloviny 13. století ve střední Itálii,[503] a dokonce i k současnému katedrálnímu sochařství v Ile-de-France **[203]**. Reprodukovaná postava trůnícího knížete z archivolt středního portálu severního transeptu katedrály v Remeši, kladených před rok 1233, ukazuje - stejně jako řada dalších sousedících postav - zálibu ve velké draperii, do široka roztažené ve velkých obloucích přes celou spodní polovinu postavy. Nemůžeme vyloučit, že k této vrstvě katedrálního sochařství se vztahuje řešení téže partie Linecké Madony, kde se stalo podkladem pro jednu ikonografickou zvláštnost: Kristus má pravou nohu zanořenou v Mariině plášti a působí dojmem, jako by vystupoval z jejího klína. Panna Marie tu je tedy asi charakterizována obrazně jako Bohorodička, z jejíhož klína vyšel Spasitel. Vlastní formulace záhybů pláště nachází obdobu i v zeměpisně bližší štýrské Madoně z okolí Murau-Oberwölz, kterou Karl Garzarolli von Thurnlackh považoval za import ze středního Rýna z let 1235 – 1240 **[204]**.[504] K Itálii nebo k jihoněmecké italizující tradici by bylo snad možné vztáhnout zpracování hlavy jak Krista z Reichenbachu tak Madony z Lince.[505] Přestože tedy nemáme

[500] New York, Metropolitan Museum of Art, č. 1975.24; buk, výška 85 cm, zbytky polychromie - GUGENBAUER 1927, p. 20-21 („*bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts*"), Abb. 20-21 (fotografie před restaurováním); LIÉVEAUX-BOCCADOR 1972, č. 293, p. 304 (tehdy ve sbírce Neumeister v Mnichově; zde nepravděpodobné určení „*Vallée du Rhin, premier quart du XIV^e siècle*"); SCHULTES 2002b, s. 109, Abb. 1. Pochybnosti vzbuzuje hlava Krista – není vyloučeno, že byla v pozdějším středověku přeřezána nebo doplněna (opět by přicházela v úvahu první polovina 15. století).

[501] Srovnání se Sankt Paul můžeme myslím směle pominout.

[502] Např. GINHART 1964, Kat. Nr. 93. Vyzdvižena by měla být také čistá průčelnost vzpřímené postavy linecké Panny Marie.

[503] Srov. např. POESCHKE 2000, Taf. 133, 156.

[504] GARZAROLLI 1941, p. 18. V této souvislosti však patrně nejde o více než o dobovou a stylovou paralelu.

[505] Obecně viz např. Madonu z Ruhpoldingu – SAUERLÄNDER 1972, Kat. 71.

k dispozici žádné přímé komparace, z uvedeného lze vytušit, že Linecká Madona patří do místa svého nejstaršího známého výskytu a představuje opět typicky stylově synkretickou středoevropskou práci.

Na tomto místě si povšimněme, že neustále pracujeme se sochařskými památkami, které byly vytvořeny pro benediktiny nebo snad přímo v benediktinských klášterech. Role cisterciáckého řádu jako šiřitele gotického slohu v architektuře první poloviny 13. století bývá často právem zdůrazňována.[506] Většímu uplatnění sochařské výzdoby v architektuře cisterciáckých klášterů a v jejich zařízení bránily do značné míry asketické zásady tradované od dob sv. Bernarda.[507] Významnější úloha v podpoře sochařské tvorby proto ve 13. století, kdy královské objednávky nejsou doloženy dostatečným počtem památek a role městského prostředí byla dosud zanedbatelná, připadla právě benediktinům. Mnohé naznačuje, že u nich vznikaly i „*klášterní dílny, snad nejstarší typus uměleckého střediska v našich zemích*".[508]

Abychom cisterciákům nekřivdili, zmiňme ještě dvě sochařské památky, které lze s určitou pravděpodobností spojit s jejich působením. Ještě nápadnější kontrast mezi archaickým typem a modernějším stylem provedení než Madona v bývalém garstenském opatství vykazuje Madona ze slezské Kamenné Hory v diecézním muzeu ve Vratislavi **[205]**.[509] Zdejší kostel sv. Petra a Pavla spravovali křešovští cisterciáci, jejichž nedaleký klášter zvaný *Domus Gratiae Beatae Virginis Mariae* byl založen v roce 1292.[510] Kamenohorská socha

[506] Srov. např. Architektura cisterciáckých klášterů a její regionální varianty, in: KUTHAN 2005, p. 97.
[507] HOMOLKA 1982, p. 72. Výjimkou je v českých zemích samozřejmě portál tišnovského klášterního kostela, který lze však považovat spíše za zakázku královskou („*impuls ke vzniku portálu s náročnou a v českém prostředí výjimečnou sochařskou výzdobou, cizí cisterciáckým zásadám, nevyšel z tohoto řádu, ale spíše z okruhu blízkého královským fundátorům kláštera*" – Ideový program tišnovského portálu a jeho kořeny, in: KUTHAN 2005). Viz též Jörg RICHTER: Zisterzienser, Stifter und Skulptur. Das Skulpturenportal im Kloster Porta Coeli zwischen „Zisterzienserstil" und „Hofkunst", in: Hanna NOGOSSEK/Dietmar POPP (ed.): *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas* (=Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung 13), Marburg 2001, p. 26-60.
[508] HOMOLKA 1982, p. 72.
[509] ZIOMECKA 1978; Romuald KACZMAREK: Sztuki plastyczne. Rzeźba i rzemiosło artystyczne (od ok. 1280 do ok. 1320), in: *Polska około roku 1300. Państwo – społeczeństwo – kultura*, W. FAŁKOWSKI (ed.), Warszawa 2003, p. 210. Ziomecka na základě důkladné srovnávací analýzy typu a stylu kladla Madonu z Kamenné Hory do 20. let 14. století. Opory pro datování se však nezdají natolik přesné, aby bylo možné vyloučit vznik už v prvních dvou desetiletích 14. století.
[510] ZIOMECKA 1978, p. 18. První mniši přišli z Henrykówa.

reprodukuje typ zázračné Madony Wartské **[206]**.[511] Wartská Madona mohla vzniknout v první čtvrtině 13. století,[512] čemuž by typ Sedes Sapientiae s centrálně umístěným Kristem a styl provedení neodporovaly.[513] Také Warta/Bardo, nejslavnější poutní místo Slezska,[514] spadala v době předpokládaného vzniku Madony z Kamenné Hory pod správu cisterciáků, v tomto případě z Kamence.[515] Souvislost těchto dvou sošek je tedy nasnadě; nemáme ovšem mnoho důvodů se domnívat, že představují zbytky nějaké souvislejší produkce, jakou lze předpokládat u štýrských benediktinů. Je tedy třeba brát v úvahu i možnost, že Madona z Kamenné Hory byla vytvořena jako devoční kopie starší uctívané sochy. Limitem této hypotézy je pouze okolnost, že nevíme přesně, odkdy byla Wartská Madona uctívána. Podle některých začali poutě do Warty už v poslední třetině 13. století,[516] jiní se domnívají, že s jistotou lze doložit pouť až k roku 1349[517] – záleží jen na interpretaci neurčitých písemných pramenů. Pokud je skutečně Madona z Kamenné Hory kopií Madony Wartské, pak jde o kopii v tom smyslu, jak ji známe z baroka: nezachovává styl předlohy, ale jen typ a atributy nutné k identifikaci.[518]

Jakou životnost mohly mít určité fixované figurální typy ve sledovaném středoevropském prostoru, ukazuje srovnání Madony ze Sankt Lambrechtu s poměrně značně časově vzdálenými salcburskými madonami trůnícími na skále –

---

[511] Liší se gesta pravé ruky Panny Marie i Krista, které jsou však u sošky ve Vratislavi doplněné. Lze snad předpokládat, že původní ruce byly v baroku odřezány, aby se usnadnilo oblékání uctívané Madony. K Madoně Wartské viz Zygmunt ŚWIECHOWSKI: *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1982, p. 62-65, 264 (buk, výška 47 cm).

[512] Bohuslav Balbín se zmiňuje o deskovém obraze z roku 1523 v kostele ve Wartě, na němž se mimo jiné píše, že socha byla seslána z nebe před téměř 300 lety - BALBÍN 1657, p. 114. Na jiném místě (p. 117) klade vznik sochy do začátku 13. století.

[513] Paul Knauer cituje ústní sdělení Josepha Wittiga, že soudě dle jejího stylu, socha vznikla ve 12. století (KNAUER 1917, p. 69). To je také možné, ale dodejme, že spíše v jeho druhé polovině. Schweterova datace „kolem 1110", do periody, kdy náležela Warta k českému království, je méně pravděpodobná - SCHWETER 1922, p. 5 (autor vycházel z legendického českého původu sochy). Ostatně první zmínka o kapli ve Wartě pochází až z roku 1189 (KNAUER 1917, p. 36).

[514] ROYT 1999, p. 200.

[515] Klášter osazen v roce 1246 z Lubuše – Středoevropské metamorfózy pravoúhlého chóru. K interpretaci výsledků archeologického výzkumu na Zbraslavi, in: KUTHAN 2005, p. 190. Cisterciáci vystřídali v Kamenci augustiniány, po kterých převzali i patronátní práva ke kapli ve Wartě (KNAUER 1917, p. 40).

[516] SCHWETER 1922, p. 25-35.

[517] KNAUER 1917, p. 60. U Knauera se zdá kritika pramenů snad až příliš vyhrocená.

[518] Podobným případem, kdy v pokročilém 14. století byla kopírována socha ze 13. století, se zdá být Madona v kapli moravského hradu Bítova **[207]** (KUTAL 1954, pozn. 9; UPMS I, p. 60; dřevo, výška 79 cm, vzadu vyhloubeno, polychromie, zlacení). Madona na Bítově se však kvalitou blíží neškolenému projevu a nelze tak o ní moc říci. Forma velké hlavy Panny Marie by mohla vypovídat o tom, že socha nevznikla před příchodem Petra Parléře do Čech.

Madonou z Astenu v diecézním muzeu v bavorském Freisingu **[208, 209]**[519] nebo Madonou v salcburském zemském muzeu **[210]**.[520]

3.5.4 Kopie Mariazellské Madony?

V literatuře k Madoně ze Sankt Lambrechtu se objevila ve zkratce úvaha, že jde o nápodobu nebo kopii Madony Mariazellské.[521] Jak jsem se snažil ukázat, nelze ji chápat jako kopii v novověkém smyslu, ale spíše jako výraz kontinuity dílny, která prostě madony tohoto typu produkovala a stylově starší varianty měla stále k dispozici a pracovala s nimi, aniž by musela vědomě napodobovat některou sochu konkrétní. Navíc v poměrně bohatých písemných pramenech nemáme zmínku o zázracích mariazellské sošky ani tom, že by byl Mariazell cílem poutí až do roku 1330.[522]

Také trůnící Madonu asi z druhé třetiny 15. století, dříve v majetku hraběte Wilczeka na hradu Kreuzenstein v Dolním Rakousku **[211]**, považoval p. Wonisch za nejstarší kopii Mariazellské Madony.[523] Podle fotografie reprodukované v knize Gudrun Radlerové[524] je zřejmé, že patří spíše k typu Madony Tuřanské s Kristem sedícím průčelně na levém koleni Panny Marie. Na to, aby šlo o kopii přímo Madony Tuřanské, zde však shledáváme příliš mnoho odchylek (např. draperie ve spodní části levého boku, plášť překrývající levé rameno). Buď měl tedy kopista k dispozici jen nedokonalou dvojrozměrnou předlohu, kterou musel domýšlet, nebo kopíroval nějakou jinou příbuznou sochu, která se nám nedochovala. Zásadním limitem úvah o Wilczekově Madoně je jednak její nejistá provenience (zakoupena v obchodu se starožitnostmi kdesi na Horním Rýně) a jednak to, že nevíme, kde se nachází (možná byla dokonce

[519] Sigmund BENKER, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350 – 1400.* Europäische Kunst unter den Luxemburgen, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Anton LEGNER (ed.), Bd. I, Köln am Rhein 1978, p. 395 (datuje kolem 1340); Hans Peter HILGER: Eine unbekannte Statuette der Muttergottes auf dem Löwen, in: *Städel Jahrbuch* XIII, 1991, p. 153sq. Astenská Madona modernizuje typ zavedením stojícího Krista, motivu francouzského původu, s nímž Podunají seznámil Mistr Klosterneuburské Madony (srov. cit. katalogové heslo S. Benkera).

[520] ZAUNSCHIRM 1976, Kat. 14, p. 23sq. Zaunschirm uvádí Madonu ze Sankt Lambrechtu jako možný vývojový předstupeň Madony salcburského muzea, přičemž se domnívá, že štýrská socha byla dosud *„allgemein sehr früh angesetzt"* (p. 30, pozn. 88).

[521] WONISCH 1960, pozn. 40, p. 23 *„eine der ältesten Nachbildungen, wenn auch nicht gerade Kopie"*. Podobně též BLUMAUER-MONTENAVE 1985, p. 174.

[522] WONISCH 1960, p. 10.

[523] WONISCH 1916, p. 56.

[524] G. RADLER: *Die Schreinmadonna. „Vierge ouvrante".* Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland (=Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Band VI), Frankfurt 1990, p. 284, Kat. 18, Abb. 66.

zničena při požáru hradu). Wilczekova Madona je v každém případě pozoruhodná tím, že ukazuje přístup kopisty, který odpovídá na jedné straně výše zmíněnému slezskému příkladu a na straně druhé už se v zásadě neliší od přístupu kopistů barokních.[525]

Dvě další kopie velmi blízké okruhu Tuřanské Madony – jedna z Kadaně **[213]**[526] a jedna ve farním kostele v Grutě ve vzdáleném Pomoří **[214]**[527] – vznikly patrně až v 19. století. Narozdíl od tehdejších devočních kopií slavné Madony Mariazellské, které byly produkovány po tisících[528] a které se často zvrhávaly do manýry, nemající s formou originálu příliš mnoho společného, tyto dvě kopie se zdají dosti přesné. Drobné věcné odchylky nedovolují ani jednu z nich spojit s konkrétní předlohou. To snad vypovídá o jednom: že totiž v té době existovaly ještě další práce příbuzné Madonám Tuřanské a Čarkově a že byl důvod je kopírovat. Ten důvod musel být v době, kdy ještě nefungoval trh se starožitnostmi, jediný – kultovní funkce.[529]

[525] Úvahy k pojetí barokních kopií středověkých soch přináší BECK 1971. Přibližně ze stejné doby jako Madona z Kreuzensteinu pochází monumentální kopie trůnící madony ze 12. století v katedrále v Lovani (Nicolas De Bruyn, Brusel, 1442), která fascinuje přesností nápodoby, která by si nezadala s žádnou kopií z 19. století **[212]** - DIDIER 1973a, p. 413.

[526] Nepublikováno, depozitář Biskupství litoměřického. Výška 37 cm se shoduje s Madonou Tuřanskou.

[527] DIDIER 1982a, p. 135 ji srovnává s řezbami mozánskými. Jerzy Z. LOZIŃSKI: *Pomniki sztuki w Polsce*, T. II, c. 1, Pomorze, Warszawa 1992, p. 408, obr. 136 - zde datována kolem 1300 a lokalizována s otazníkem do Porýní. Podle fotografie se nezdá být autentickou prací ze 13. století, více by řekla restaurace.

[528] WONISCH 1916, p. 53.

[529] Kopie samotné Tuřanské Madony mi známy nejsou. Existuje ovšem zpráva, že v roce 1642 za vpádu Švédů byla soška odvezena do bezpečí do Vídeňského Nového Města. I tam konala zázraky a císařovna Eleonora si nechala vyřezat kopii do své komnaty (DILAT 1682, par. IV).

Závěr

Dnešní fond řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě je velmi skrovný. Ani památkami monumentálního sochařství v kameni naše země příliš neoplývají. Z toho mála, co se zachovalo – ať už fyzicky nebo v písemných zprávách – se kamenná skulptura váže téměř výhradně na sakrální architekturu a jejím objednavatelem je až na výjimky panovník nebo lidé z jeho bezprostředního okolí.[530] Kameníci specializovaní na architektonickou skulpturu byli podle všeho organizačně svázáni s dílnami putujícími střední Evropou od stavby ke stavbě. Narozdíl třeba od Saska, zde nic nenasvědčuje tomu, že by měl jejich synkretický styl[531] bližší obdobu v řezbářství a že by dílenské praxe řezbářské a kamenické měly něco společného.[532]

Při pohledu do katalogu zachovaných sochařských děl ze dřeva, z nichž navíc více než polovina nepochází pravděpodobně z českých zemí, se vtírá otázka, zda dnes vůbec dokážeme o titulním fenoménu něco určitějšího zjistit. Oproti jiným evropským regionům, kde se řezbářské památky 13. století počítají na desítky i stovky,[533] patří náš fond opravdu k těm nejméně početným.[534] Vzhledem k malým rozměrům drtivé většiny českých a moravských památek (kolem 35 – 70 cm) by se nabízelo i zvážení eventuality, že jde o importy. Ve třech případech, zařazených do druhé kapitoly, nacházíme skutečně dost argumentů svědčících s velkou pravděpodobností o tom, že sem byly sochy dovezeny už jako hotové. Madonám z Klobouk, v Opavě a z Cáhlova (č. kat. 6-8) je společná nejistá provenience a téměř úplná absence jiných středoevropských děl, které by bylo možné charakterizovat jako jejich předstupně či následovníky nebo je dokonce

[530] Odkazuji zde zejména na práce Jaromíra Homolky (HOMOLKA 1972, HOMOLKA 1984, HOMOLKA 1982). SUCKALE 2003 dokonce prosazuje tezi, že musíme veškeré umění 13. století „*in den Ländern der böhmischen Krone als in besonderem Masse höfische begreifen*" (zde p. 79).

[531] Sousloví „synkretický styl" používám pro případy uměleckých projevů, u nichž lze pozorovat mechanické spojování a mísení různých stylových idiomů.

[532] Striktní oddělení řezbářské a kamenické praxe ve 13. století zastává na základě studia rakouského materiálu i DAHM 1998 nebo dříve už FILLITZ 1976.

[533] Monografie věnované řezbářství 13. století (některé věnované 13. století jen částečně) v jednotlivých částech Evropy: ANDERSSON 1950, BLINDHEIM 1952 (Norsko a Švédsko), BARFOD 1986 (Šlesvicko), BERGMANN 1989 (Dolní Rýn), DIDIER 1973 (povodí Mázy), CARLI 1960 (Itálie), KLACK-EITZEN 1985 (Westfálsko), NIEHR 1992 (střední Německo), SCHMEDDING 1974 (dnešní Švýcarsko), NORDMAN 1964 (Finsko), CONDE 1994 (Aragonsko)

[534] Hůře je na tom snad jen Anglie a Uhry.

s nimi přímo spojit. Madona opavského muzea (č. kat. 7) náleží k typu zformovanému na začátku 13. století pravděpodobně v Ile-de-France, k typu, který byl rozšířen a oblíben v celé západní a částečně i jižní Evropě od Iberského a Apeninského poloostrova přes Anglii až po Skandinávii. V každém z regionů nabyl typ určitá lokální specifika, která díla z jednotlivých oblastí navzájem zřetelně odlišují. Opavská Madona se hlásí přímo do skupiny severofrancouzské, respektive do bezprostřední blízkosti některých památek z jižního Nizozemí. Patří přitom do mladší fáze této skupiny, do doby ve Francii těsně předcházející obecnému prosazení tzv. stylu sv. Ludvíka, kdy se už opouští dříve dominující grafická antikizující stylizace draperie a do postoje začíná více promítat kontrapost.

Madona z hornorakouského městečka Cáhlova (č. kat. 8) vznikla podle všeho v některé severofrancouzské řezbářské dílně, která disponovala bezprostřední znalostí katedrálního sochařství 40. a 50. let 13. století. Šlo o poměrně nákladné dílo, na němž se uplatnění módního oděvu a doplňků snoubilo s oslnivým leskem polychromie, evokujícím díla zlatnického umění. Jeho luxusní charakter nevylučuje možnost, že šlo o dvorskou objednávku. Cáhlovskou Madonu spojuje s Opavskou jeden důležitý rys, který nemá v tehdejší středoevropské produkci obdoby: dokonale zvládnutá řezbářská technika.[535]

Vznik poslední z dovezených soch, Madony z Klobouk (č. kat. 6) si lze velmi dobře představit v některé z dolnorýnských dílen spíše provinčního charakteru.

U trojice soch označených jako importy nelze samozřejmě úplně vyloučit alternativu, že jde o díla vandrujících sochařů, vytvořená přímo v místě jejich určení. Na druhé straně dnes nemáme k dispozici žádné indicie, že by tomu tak bylo. U zbylých deseti soch zařazených do katalogu lze důvodně předpokládat vznik ve střední Evropě. Pokud známe provenienci, ukazuje většinou na spojení s prostředím klášterních komunit, především benediktinských. Tyto řezby lze tedy hypoteticky považovat za produkty klášterních dílen, jejichž posláním bylo dodávat mariánské sochy jak do vlastních svatyní, tak do farních kostelů spravovaných příslušným konventem, tak případně i do spřízněných klášterů.

[535] Zvláště zřetelné je to na vyhloubení zadní strany soch.

První případ, kdy se nám zachovalo torzo produkce takové hypotetické klášterní dílny, představuje okruh Madony z Lomnice u Tišnova na jižní Moravě (kat. č. 1), která je jednou z dvojice vůbec nejstarších řezbářských památek z našeho území. Podařilo se shromáždit čtveřici soch, na nichž máme příležitost sledovat, jak se vyvíjel projev dílny snad v průběhu dvaceti až třiceti let (kat. č. 1 – 4). Taková příležitost je na dotyčném území „jižní střední Evropy" velmi vzácná, ne-li přímo jedinečná. Všechny sochy z okruhu Madony z Lomnice náleží k románskému typu Sedes Sapientiae, jehož vlivná varianta byla kodifikována ve francouzském raně gotickém katedrálním sochařství druhé poloviny 12. století. K podstatným rysům typu patřila symetrie, průčelnost a uzavření tělesných tvarů do rámce neprostupného kvadratického bloku. Náš řezbář se mohl s typem seznámit prostřednictvím řezbářských dílen působících v poslední čtvrtině 12. století v povodí Mosely, Mázy nebo na dolním toku Rýna. Středoevropská dílna se pak typu držela i několik desetiletí poté, co byl na Západě vystřídán typy modernějšími. Neznamená to však, že by zůstala netečná vůči tamním proměnám stylu. V průběhu doby, kdy můžeme sledovat produkci naší dílny, došlo přinejmenším dvakrát ke zprostředkované recepci západních inovací. Tyto recepce se však neodrazily v celkové struktuře sochařského tvaru; šlo o pouze dílčí povrchní úpravy, aniž byl opuštěn úzce chápaný figurální typ. Okruh Lomnické Madony tak pro nás představuje pozoruhodný příklad nesoustavnosti v přijímání podnětů silnějších uměleckých center. Máme zde co do činění s jevem typickým pro periferní umělecké oblasti: jednou přijaté formy měly dlouhý život, změny přicházely nárazově, náhodně a prosazovaly se pomaleji a často nedůsledně.[536] Stylové změny byly provázeny i lehkými posuny ke změně pojetí kultovního obrazu, vytrženého dosud nejen z narativního kontextu, ale nevstupujícího ani do kontaktu s věřícím. Strnule průčelně trůnící figura, uzavřená do stroze modelovaných hranic bloku, s tváří nepřítomného přísného výrazu, symbolizující její zakotvení mimo prostor a čas, je pomalu střídána živější postavou realističtějších proporcí, která kubický tvar vyplní a zevnitř počne změkčovat jeho hranice, volněji se pohybovat a posléze sama určí vnější

[536] Myslím, že je užitečné zohledňovat polaritu periferie - provincie, jak ji koncipoval Karaman a rozpracoval Białostocki: Provinční umění na rozdíl od periferního vzniká v blízkosti centra, sleduje tamní vývoj krok za krokem a redukuje jeho výdobytky – Ján BAKOŠ: Peripherie und kunsthistorische Entwicklung, in: *Ars* XXIV, 1991, p. 1-11; Ján BAKOŠ: *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2000.

tvar. Tutéž tendenci sledují postupně mladší tváře přívětivějších měkčích rysů, natáčející se do stran, nebo řasení šatu upřednostňující křivku před přímkou, oblost před ostrostí. Tyto změny s sebou přinášejí pokles reprezentativnosti a zesílení relací k pozemskému světu.

Střední Evropa se s francouzským gotickým sochařstvím seznamovala v průběhu první poloviny 13. století jen nesměle. Kameníci, kteří se podíleli na sochařské výzdobě kostelů v Tišnově, Jáku, Vídni nebo Třebnici, měli o něm jen matné povědomí zprostředkované pravděpodobně pouze izolovanými importy skupin sochařů do Magdeburku, Bamberku, případně do saského Freiberku. V Sasku existovala už tehdy zjevná potence k budování tradice, schopné asimilovat různorodé podněty a vytvářet z nich vlastní hodnoty. Zatímco v Sasku se formovala svébytná alternativa francouzské gotiky, situace dále na jih byla poněkud odlišná. Soustavnost v rozvíjení sochařské tradice zde nelze pozorovat až do konce 13. století. Dominantní postavení zde mělo kamenosochařství orientované na Itálii s centrem v Salcburku, kam byla povolána skupina kameníků z Tridentu. Mimo centrum převažovala produkce nenáročná, která přejaté formy redukovala a dále nerozvíjela. I v jižní části střední Evropy existují ojedinělé případy, kdy se důvodně předpokládá činnost sochařů, kteří za sebou měli francouzské školení. Tak například v benediktinském opatství St. Paul im Lavanttal v jižních Korutanech se zachovala stojící figura, pravděpodobně fragment portálu, který zde vytvořil sochař povolaný kolem roku 1200 z Ile-de-France.[537] Zhruba o třicet let později dostal jiný sochař téhož původu zakázku na náhrobek uherské královny Gertrudy.[538] Tyto počiny však nezanechaly ve zdejším prostředí hlubší stopy.

Izolovaným případem, kdy byl ze Západu povolán sochař, realizoval danou zakázku a zmizel „z jeviště dějin", je i výzdoba kaple na hradu Trausnitz v bavorském Landshutu. Předpokládaný objednavatel, vévoda Otto II. Vznešený z rodu Wittelsbachů, přišel z Porýní a usadil se v Landshutu v roce 1231. K

[537] DAHM 1998, p. 339, č. 117, p. 370.

[538] Jeho fragmenty byly vykopány v cisterciáckém opatství Pillis - László GEREWICH: Ergebnisse der Ausgrabungen in der Cisterzienserabtei Pilis, in: *Acta Archaelogica* 37, 1985, p. 111-152; Imre TAKÁCS: Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis, in: *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter*, Mainz am Rhein 1998, 103-109, 276-280, č. kat. 1.21 - datuje hypoteticky po roce 1228 (p. 108).

realizaci výzdoby kaple ve svém novém sídle si vybral v hornorýnském Štrasburku sochaře, působícího na stavbě tamního dómu (jeho podíl je patrný zejména na reliéfu Zvěstování Panny Marie a na ženské postavě napravo od apsidy – tzv. sv. Barbora). Na pracích se však podílela i řada dalších sochařů. Můžeme předpokládat jednak účast štukatéra povolaného ze Saska, který zprostředkoval znalost techniky tam běžně užívané a zároveň obohatil stylový rejstřík svého západoevropského kolegy o byzantinizující prvky. Původ dalších sil, podílejících se na asistenčních figurách Ukřižování a na řadě trůnících apoštolů, není příliš zřejmý; určité prvky odkazují k místní pozdně románské tradici. Na Trausnitzu se objevil i kameník tridentského školení, kterého pravděpodobně povolali ze Salcburku (jeho dílem jsou konzoly z Alte Dürnitz). Z rozboru sochařské výzdoby můžeme dále vyčíst, že štrasburský sochař si patrně s sebou přinesl vzorník, z něhož čerpali i ostatní spolupracovníci. Inspirovali se především kompozicemi a pohybovými schématy, ve stylu provedení se přidrželi vzorů jen částečně. O důvodech podivuhodné sešlosti sochařů v Landshutu můžeme jen spekulovat. Povolání sochaře ze Štrasburku je snad pochopitelné už proto, že tak kvalitní sílu, schopnou tvořit v moderním západoevropském stylu, by vévoda na východ od Rýna hledal jen těžko. Patrně kvůli nedostatku vhodného místního kamene je velká část výzdoby zhotovena ze štuku. Znalost štukatérské technologie nebyla obecně rozšířená, proto se vévoda obrátil do Saska, kde se ostatně ve dvacátých a třicátých letech vyskytoval, mimo jiné kvůli nároku na podíl na brunšvických statcích po otci své choti, vévodovi Jindřichu Sličném. Konzoly z ruky tridentsko-salcburského kameníka nebyly asi nikdy osazeny. Není proto vyloučeno, že opustil vévodské služby hned poté, co vévoda získal jmenované další síly a byl změněn program výzdoby.

Na Trausnitzu jsme tedy svědky modelové situace, kdy je pro zeměpanskou zakázku, s nároky na reprezentativnost a rychlost provedení, sestavena dílna *ad hoc* ze sochařů nejrůznějšího původu. S obdobným souhrnem okolností se setkáváme na prakticky současném západním portálu klášterního kostela v jihomoravském Tišnově. Portál byl prokazatelně proveden v poměrně krátké době mezi lety 1232 – 1240. Aby se zajistila požadovaná rychlost provedení významné královské zakázky a byly splněny opakovaně se měnící požadavky fundátorů, byli patrně podle potřeby povoláváni kameníci různého původu, kteří zrovna byli

k dispozici. Také oni museli nejen dostát požadavkům měnícím se v průběhu práce, ale také se vyrovnávat s problémy kolem spolupráce sochařů, kteří se poprvé setkali pravděpodobně až na místě. Také v Tišnově se kameníci školení v duchu starší tradice severoitalské setkali se západoevropským stylem vycházejícím ze Štrasburku, potažmo z Chartres. Toto nepřímé setkání se zde projevilo však v ještě menší míře než u spolupracovníků štrasburského sochaře na Trausnitzu.

Na uvedených podnicích shledáváme tedy stejně jako v klášterní dílně, předpokládané v případě Lomnické Madony a řezeb jí blízkých, pro střední Evropu té doby příznačné mísení stylů. Zároveň se však jeví zřejmé, že půjde o poněkud odlišný model stylové synkrese. Byly to jednorázové akce, při nichž k vzájemnému ovlivňování účastníků docházelo z velké části na místě a v krátkém časovém úseku. Podle řezeb, které hypoteticky připisuji do klášterních dílen, se zdá, že tam naopak šlo o provoz s působností dlouhodobější, do něhož nové podněty pronikaly pomaleji ve více krocích.

Model klášterní dílny lze vztáhnout i na sochy uvedené v poslední kapitole. Kolem Madony z Tuřan můžeme soustředit na základě stylových kritérií menší skupinu prací, jejíž vnitřní koherence sice není tak velká jako v případě skupiny kolem Madony z Lomnice, leč přece vystupuje ve zřetelných rysech. Obě skupiny se z hlediska chronologického i územního částečně překrývají, ale jinak spolu nemají nic společného. Význam skupiny Tuřanské Madony se zdá spočívat mimo jiné v tom, že zde došlo k poměrně ranému překonání románských rezidují. Překonány byly asi v tom smyslu, že nešlo už o nedůsledné přebírání prvků západoevropského sochařství první třetiny 13. století do rámce jinak archaicky ztvárněného typu Sedes Sapientiae. Výchozí sochařský tvar byl strukturálně blízký tomu, s nímž se běžně setkáváme v severní Francii, v povodí Mázy a na dolním toku Rýna v době bezprostředně předcházející (tedy ve 20. a 30. letech). K obecným znakům, jimiž se Madony naší skupiny důsledně odlišují od západoevropských předobrazů, patří především menší rozměry a změna proporcí – nápadné je zvětšení hlavy Panny Marie a postavy Krista oproti menšímu tělu Panny Marie s úzkými rameny. Pozměněný proporční kánon ještě nemusí být interpretován jako průvodní jev stylové změny nebo jako specifikum produkce na periferii. Jak

ukazuje malá skupina francouzských slonovinových madon z počátku 13. století, mohou tyto znaky souviset pouze s přechodem do menšího měřítka.

Složitější to bude asi s oblibou frontality a hieratičnosti, které většinou provází organizace hmoty kolem dominantní svislé osy a tendence uzavírat tělesné tvary do jednoduchého obrysu, a to bez většího ohledu na mechaniku lidského těla. Často se k tomu váže i schematizace draperie. Existuje více možností, jak tyto rysy vysvětlit. Idealistická představa o do značné míry nadčasovém charakteru tvorby našich krajů s tendencí k těžké masivnosti[539] (jedna z variant v meziválečném období rozšířeného teritoriálního monizmu) nás asi příliš neuspokojí. Podle jiného výkladu jsou zjednodušení, ztuhnutí a ornamentalizace výtvarného systému vlastně ekvivalentem jednodušších sociálních struktur:[540] složité, rafinované výtvarné projevy mají domov ve společensky pokročilé Francii, zatímco nerozvinutý Východ nejen nedosahuje komplexnosti její společenské organizace, ale i ve výtvarné oblasti přiměřeně redukuje ze Západu přebírané styly. Také se uvažovalo o tom, že nejprve bylo potřeba dosáhnout určité společenské a ekonomické úrovně, aby vůbec stavebníci a donátoři začali mít větší zájem o uplatnění sochařských děl na jejich stavbách.[541] Malé rozšíření sochařské výzdoby a nedostatečná poptávka se jistě odrazily v nárocích na kvalitu, jejíž podíl na vyhrocení zmíněných formálních znaků také nelze zanedbat.[542] V řezbářství mohla omezenou roli hrát i hierarchie sochařských odvětví (redukce a zjednodušení při převodu z monumentálního kamenosochařství do řezby).[543] Na druhé straně je nutno brát v úvahu, že tato hierarchie procházela v průběhu 13. století značnými změnami: těžiště sochařské tvorby se přesouvalo do kostelního interiéru a neustále rostl význam drobné skulptury a plastiky. Své místo tu má i čistě stylová interpretace: formální stránka našich památek se podřizuje poklasickému geometrickému schématu, které vzniklo obecnou „reakcí proti

[539] BACHMANN 1943.
[540] KUTAL 1954, p. 325.
[541] Nejprve bylo třeba *„vybudovat co nejrychleji bezpečnou síť obranných pevností mocenských opor a zajistit panovníkovi pevné příjmy. Pro monumentální sochařskou práci při tom asi nezbyl příliš velký prostor.“* – HOMOLKA 1982, p. 69. Teprve za vlády Václava II. *„dosáhla sociologická struktura výtvarného umění v českých zemích úrovně zásadně srovnatelné s pokročilejšími západními zeměmi.“* – ibidem, p. 72.
[542] Některé středoevropské sochy jsou *„blockhafter, als in der Ile-de-France damals üblich war, ein Phänomen, das sich immer wieder bei wenig routinierten Nachahmern der französischen Skulptur findet* (...)“ – SUCKALE 2003, p. 90.
[543] SUCKALE 2003, p. 85.

organickému tvaru klasické gotiky".[544] Absence tradice klasické gotiky při tom znamenala vstřícnost vůči principům poklasickým. Naše země se seznámily s gotikou až v její poklasické fázi a snadno přijímaly symetrii, tuhou frontalitu a abstraktní schémata draperie, rysy blízké zde zakořeněnému slohu románskému.[545]

Kromě výkladu uvedeném na prvním místě mají dnes asi všechny určité oprávnění, záleží jen na tom, kam položíme akcent. Dosud v menší míře byla v této souvislosti zvažována kultovní a ochranná funkce mariánských sošek. Frontalita, strnulost a obřadnost celkového zjevu patřily od pradávna k uctívaným sochám. Vzor pohanských sošek bohyní-matek ostatně přispěl v karolínském období ke vzniku západní tradice sochařského zobrazování Panny Marie s Kristem v klíně.[546] Střední Evropa se s trojrozměrnými obrazy madon seznámila asi ve větší míře až ve 12. století, a to ve vyhraněně reprezentativní formulaci typu Sedes Sapientiae. Jmenované znaky mohlo pak zdejší prostředí, sžité se starým typem, vyžadovat jako nutný atribut sochařského zobrazení madony po celé 13. století. K zakořenění frontality a hieratičnosti přispělo patrně i hromadné zakládání klášterů ve 12. a 13. století, kdy ochranná funkce takovýchto soch pořizovaných do nově založeného kláštera jako *mater domum* s sebou přirozeně nesla nutnost reprezentativního charakteru zobrazení. Posvátný obraz samozřejmě lépe „fungoval", když vypadal archaicky.[547]

Ruku v ruce s přežíváním obecných příznaků reprezentativního charakteru mariánské sochy 12. století šlo dlouhé setrvávání u sochařských typů v úzkém smyslu slova. Na tomto místě vyvstává naléhavá otázka, zda tento jev interpretovat spíše jako výraz kontinuity konzervativních řezbářských dílen nebo spíše uvažovat o kopírování konkrétních soch, které už brzy po svém vzniku konaly zázraky. První možnost snad na základě srovnávacích rozborů soch z okruhu Lomnické a Tuřanské Madony alespoň trochu získala na pravděpodobnosti. Při spekulacích o kopírování zázračných soch už ve 13. století se však dostáváme na poněkud tenký led. Podobné spekulace se v případě středoevropského 13. století s jeho nedostatkem pramenů neobejdou bez projekce

[544] KUTAL 1954, p. 325.
[545] *„Zdá se vůbec, že hlavní vývojová tendence sochařství 13. století v českých zemích vedla od pozdně románského slohu dosti přímo do slohu poklasického."* - HOMOLKA 1982, p. 71.
[546] FORSYTH 1972, p. 6, obr. 12; BELTING 1991, p. 331sqq.; další literaturu ke vzniku středověké volné sochy viz ibidem, p. 648, Anm. 2.
[547] V legendách o zázračných sochách se velmi často zdůrazňuje jejich stáří – BELTING 1991, p. 344.

zvyklostí z jiných období a z jiných oblastí. O tom, že na Západě existovala od nejranějšího středověku devoční praxe obdobná uctívání ikon na Východě, nemůže být patrně pochyb.[548] Věřící se prostřednictvím soch obraceli k Panně Marii s nejrůznějšími prosbami a přinášeli jí dárky jako poděkování za jejich vyslyšení. Úcta prokazovaná soše přecházela na prototyp (Pannu Marii) a socha vyznačovala místo fyzické přítomnosti prototypu v chrámu, zvláště ve spojení s ostatky. Obdobou byzantských zvyklostí a zároveň i přežíváním pohanské modloslužby byla i praxe líbání a dotýkání se soch.[549] O tom, zda se také východní praxe kopírování zázračných obrazů, přenesla na Západě na sochy, mnoho nevíme. Předpokladem kopírování soch byla patrně existence jejich kultu nezávisle na ostatcích, jejíž počátky lze zaznamenat asi po roce 1200.[550] Jakmile byla úcta vztažena k soše bez ostatků, konání zázraků se snáze přisoudilo samotné soše s její individuální podobou. Pak teprve vznikla potřeba kopírovat sochu s cílem zprostředkovat konání zázraků i na místa vzdálená místu uložení originálu. Co bylo tehdy považováno za nezbytné atributy takové kopie, lze jen těžko soudit. Patrně stejně jako v baroku stačilo zachovat figurální typ a věcné detaily, styl draperie a provedení detailů se mohlo lišit.[551] Právě teprve větší diskrepance mezi typem a stylem provedení může svědčit o tom, že jde o devoční kopii v tom smyslu, jak ji známe z novověku. Ze soch uvedených v této práci přicházejí v úvahu jako středověké kopie trůnících madon ze 13. století pouze Madony na Bítově, v Ostřihomi a z Kamenné Hory (odstup od originálu zhruba 100 let) a Madona z Kreutzensteinu (odstup od originálu zhruba 200 let). Ve všech ostatních případech, kdy lze shromáždit skupinu mariánských soch navzájem si nápadně podobných, nejde patrně o více než replikaci typu v rámci jednoho dílenského provozu. Tomu odpovídají drobné i větší věcné odchylky, jejichž přítomnost bychom – podle toho, co známe z mladší doby – u kopií nepředpokládali. Velká typologická stabilita může svědčit o tom, že sochy byly

[548] FORSYTH 1972, p. 48.

[549] Modloslužba byla na Západě žhavým tématem už v době karolínské. Podrážděná a poněkud neadekvátní reakce teologů ze dvora Karla Velikého na závěry druhého Nikájského koncilu (Libri Carolini) snad nepřímo vypovídá o tom, že fenomén vytváření a uctívání obrazů svatých byl i na Západě do té míry rozšířený a vitální, že začal být chápán jako problém, který je třeba teoreticky reflektovat a nějakým způsobem i usměrňovat. K tomu viz BELTING 1991. K Libri Carolini speciálně např. Ann FREEMAN: Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini, in: *Viator* XVI, 1985, p. 65-108 nebo ROYT 1999, p. 11sqq.

[550] BELTING 1991, p. 342.

[551] BECK 1971, 139sq. První kopii madony držící se originálu i ve stylu draperie znám až z doby před polovinou 15. století. Jde o Madonu v katedrále v Lovani, která reprodukuje přesně sochu tehdy asi téměř 300 let starou.

produkovány s vědomím jejich nastávající ochranné a kultovní funkce. Možnost, že by napodobovaly konkrétní uctívanou sochu, je však pravděpodobná už méně.

Shledali jsme, že Madonu Tuřanskou a jí příbuzné řezby charakterizuje zřetelné opuštění reliktů 12. století, přičemž archaické rysy nemusí značit nutně zaostalost, ale mohou souviset s jejich funkcí. Jedna důležitá okolnost, které jsme si mohli povšimnout u skupiny kolem Madony Lomnické, však zůstala i zde. Ani při nejlepší vůli nelze v okruhu Madony Tuřanské evidovat stopy aktivně uskutečňovaného vývoje. Novinky jsou přejímány z vnějšku, a to nesoustavně, v rytmu, který se nezdá reagovat důsledně na vývoj v žádném uměleckém centru. Podle navržených datací vznikla skupina kolem Madony Tuřanské (č. kat. 9 – 13) v rozpětí zhruba jedné poloviny století. V rámci skupiny, jejíž vnitřní souvislost nemusí ovšem být u všech soch dílenská, můžeme sledovat v poměrně dlouhém časovém úseku opakované zúročování nepřímé zkušenosti s vývojem sochařství na Západě. Vždy jde ale o dílčí modifikace místně tradovaného výtvarného systému, nikdy nedojde k převzetí západního systému jako celku.[552] Při tom se nezdá být vyloučeno, že si středoevropští řezbáři uvědomovali diskrepanci mezi tradovaným archaickým typem a přebíranými inovacemi a že se pokoušeli ji nějakým způsobem řešit. U Madony vídeňské soukromé sbírky II (č. kat. 11) vidíme, jak pokusu o (ve Francii tehdy moderní) prezentaci vztahu matky a dítěte, spojenou s dynamizací kompozice, bránila návaznost na hieratický typ Tuřanské Madony. Podkladem pro řešení tohoto formálního nesouladu se u Madon v Mariazellu (č. kat. 12) a Sankt Lambrechtu (č. kat. 13) stal typ Hodegetrie s Kristem umístěným asymetricky do tříčtvrtečního profilu. Byzantský typ na jedné straně zaručil určitou archaičnost zjevu, chápanou jako potřebný atribut mariánských soch s ochrannou funkcí, a na druhé straně byl ve větší míře než čistě frontální typ otevřený inovacím ze Západu. Jakou měla aliance byzantského typu s poklasickým formálním aparátem a relikty místní tradice, sahající až k Tuřanské Madoně, ve střední Evropě životnost, ukazují ještě salcburské madony trůnící na skále z pokročilého 14. století.

[552] Relativně nejsnáze docházelo k proměnám stylizace draperie a provedení detailů jako je forma vlasů ap.

KATALOG

1. Madona z Lomnice u Tišnova, kolem 1220-1250

dříve Lomnice (jižní Morava), zámecká kaple sv. Františka Serafínského
dřevo, výška 45 cm; nepatrné zbytky polychromie
chybí koruna Panny Marie, pravá ruka Panny Marie a obě ruce Krista doplněny
ztraceno mezi lety 1943 – 1945, pravděpodobně vyvezeno do Rakouska

Literatura: *Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku*. 27. X. 1935 – 15. I. 1936, Zemské museum v Brně, Brno 1935, č. 1; Z. D. (rec.): Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku, in: *Volné směry* 1935-36, p. 146; BACHMANN 1943, p. 81-83, 130; KUTAL 1949, p. 46; KUTAL 1954, p. 320sq.; MAŠÍN 1977, p. 261, pozn. 57; HLOBIL 1982, p. 258-9; HOMOLKA 1984, p. 100; DAHM 1998, p. 417; BARTLOVÁ 1998, p. 481; MUDRA/OTTOVÁ 1999, kat. č. 1; ŠEVČÍKOVÁ 1999, p. 26; MUDRA 2004.

2. Madona z vídeňské soukromé sbírky I (Schützova Madona), druhá čtvrtina 13. století

neznámého původu, 1933 – 1937 zaznamenána ve vídeňské Schützově sbírce, 1972 v majetku obchodníka se starožitnostmi Brima de Laroussilhe v Paříži
dřevo, výška 65-67 cm, poškozená stará polychromie
chybí pravá ruka Panny Marie a pravá ruka Krista, koruny obou postav poškozeny, další drobná poškození
nezvěstné, firma Brimo de Laroussilhe přes opakované písemné i osobní žádosti neposkytla žádné informace

Literatura: KIESLINGER 1933b, p. 4, č. 3; KIESLINGER 1937, p. 10, č. IV; BACHMANN 1943, p. 82; KUTAL 1954, p. 321; LIÉVEAUX-BOCCADOR 1972, pl. 252, p. 267; DAHM 1998, p. 417; MUDRA 2004.

3. Madona ve Spitalu am Semmering, druhá čtvrtina 13. století

Spital am Semmering (Štýrsko), farní kostel, hlavní oltář
dřevo, rozměry neznámé (do 1 m), několik vrstev nepůvodní polychromie
všechny ruce a chodidla doplněné, nepůvodní koruny a žezlo, přeřezán obličej Panny Marie a draperie nad soklem

Literatura: GUGITZ 1956, p. 258-259 (se starší literaturou); DAHM 1998, p. 417; MUDRA 2004.

4. Madona v Dunajské Lužné, kolem nebo po 1250

Dunajská Lužná – Jánošíková (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář
hruškové dřevo, výška 67,5 cm, vzadu vyhloubeno, nepůvodní polychromie
pravá ruka Panny Marie poškozená, tváře a vlasy obou postav přeřezané, řada drobných poškození, postava Krista připevněna za záda nepůvodní železnou spojkou

Literatura: Wagner 1948, p. 19; Vaculík 1979, p. 632-3; Ševčíková 1996; Ševčíková 1999 (se starší literaturou); MUDRA 2004.

5. Madona ze Steinu, 50. – 60. léta 13. století

Kremže/Krems an der Donau (Dolní Rakousko), Historisches Museum der Stadt Krems, inv. č. S147
lipové dřevo, výška 55 cm, stará polychromie
chybí výběžky koruny Panny Marie, drobná poškození

Literatura: GINHART 1964, č. 98, p. 149; *1000 Jahre Kunst in Krems* (kat. výst.), Krems 1971, p. 169sq.; FILLITZ 1976, č. 1073, p. 589-590; DAHM 1998, č. 160 na p. 417; MUDRA 2004.

6. Madona z Klobouk u Brna, kolem 1220-1230

soukromý majetek, dlouhodobě zapůjčeno do Národní galerie v Praze, provenience neznámá
dubové dřevo, výška 55 cm, hloubka 10 cm; vyhloubená záda kryta deskou
četná drobná poškození

Literatura: HLOBIL 1982; SUCKALE 2003, p. 86.

7. Madona v Opavě, 30. léta 13. století

Opava (Slezsko), Slezské zemské muzeum v Opavě, inv. č. U 178 B, provenience neznámá
dřevo, výška 112 cm; vzadu vyhloubeno
chybí postava Krista, levá ruka a koruna Panny Marie, cípy pláště pod rukama částečně odřezány; četná další poškození ve hmotě i polychromii

Literatura: PŘIBYL 1997, p. 286-7, č. 159.

8. Madona z Cáhlova/Freistadt, 50. léta 13. století

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. č. 1925-81, pochází údajně z Freistadtu (Horní Rakousko), do muzea se dostala přes vídeňský obchod se starožitnostmi a soukromou sbírku ve Stuttgartu
vrbové (?) dřevo, rozměry 78 x 27 x 25 cm, vzadu vyhloubeno, částečně původní polychromie
chybí levá ruka Panny Marie a obě ruce Krista, řada drobných poškození (ke stavu viz detailně MEURER 1989, p. 68)

Literatura: KIESLINGER 1926, Taf. 9; KASTNER 1938, obr. p. 149; BACHMANN 1943, p. 86, Taf. 50a; BAUM 1949, p. 5, 10; KUTAL 1954, p. 324; LEMPERLE 1959, p. 10; GINHART 1964, p. 128, č. kat. 109, p. 155; Albert WALZER: *Bildwerke aus dem Würtembergischen Landesmuseum*. Württembergische Landesmuseum Stuttgart 1967, p. 7, 9, 10, Taf. I 7; FILLITZ 1976, p. 588, č. kat. 1078, p. 591; HOMOLKA 1982, p. 108; SCHULTES 1988a, p. 381; SCHULTES 1988b, p. 235-236, č. kat. 32.12; MEURER 1989, p. 67-70, č. kat. 42; SCHULTES 2002a, p. 64-65; SCHULTES 2002b, p. 109, 256-257, č. kat. 1/10/2.

9. Madona z okolí Strakonic (Čarkova Madona), 40. – 50. léta 13. století

Národní galerie v Praze, inv. č. P 5278. Pochází pravděpodobně z okolí Strakonic (jižní Čechy), do Národní galerie zakoupena v roce 1965 ze soukromé sbírky v Praze
dřevo, výška 65 cm; vzadu vyhloubeno
chybí pravá ruka a koruna Panny Marie a obě ruce Krista, značně poškozeno červotočem a hnilobou ve spodní části, poškozen pravý cíp pláště pod rukou

Literatura: BACHMANN 1943, p. 82-84; KUTAL 1954, p. 321-322; HOMOLKA 1982, p. 109; *Staré české umění.* Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter, Praha 1988, č. 92, p. 84; SUCKALE 2003, p. 84.

10. Madona v Tuřanech, 40. – 50. léta 13. století

Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář
dřevo, výška 37,8 cm; stará poškozená polychromie částečně na plátně; zadní opracovaná deska patrně kryje vyhloubení
chybí pravé předloktí Panny Marie a obě ruce Krista od zápěstí; po celém povrchu otvory po červotoči
doplňky z poslední třetiny 17. století: snímatelný stříbrný tepaný plášť (překrývá vše kromě Mariina obličeje), hlava Krista (uvnitř zbytky původní hlavy), pravá ruka třímající žezlo, koruny, části soklu a trůnu

Literatura: RICHTER 1948, p. 54-55, pozn. 8; KUTAL 1954; HOMOLKA 1972, p. 211, pozn. 39; KUTAL 1972, p. 14; HOMOLKA 1974, p. 192; HOMOLKA 1982, p. 108; HLOBIL 1982, p. 258; HOMOLKA 1983, p. 371; KUTAL 1984, p. 220; FAJT/ROYT 1993, p. 366; UPMS I, p. 241; SUCKALE 2003, p. 86.

Literatura k barokní úctě (výběr): GUMPPENBERG 1655, p. 78-79; BALBÍN 1658; GUMPPENBERG 1672, p. 235-236; DILAT 1682; WOLNÝ 1860, p. 445-452; Karel EICHLER: *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, díl I., část I., Brno 1887, p. 259-281; *Wallfahrtsorte in Brünns Umgebung* (vyd. Brünner Heimatbote), Leimen bei Heidelberg 1964, p. 42-44; J. BÁRTA: *Matka Boží v trní. Poutní místo Tuřany*, Brno-Tuřany 1969; KOŘÁN 1970, p. 351; ROYT 1999, p. 30, 32, 38, 41, 44, 51, 75 (obr. 10), 87, 92, 98, 195, 227, 228, 264, 286; Vítězslav ŠTAJNOCHR: *Panna Marie Divotvůrkyně. Nauka o Panně Marii, mariánská ikonografie, mariánská poutní místa*, Uherské Hradiště 2000, p. 128.

11. Madona z vídeňské soukromé sbírky II, 50. léta 13. století

neznámého původu, v roce 1923 zaznamenána ve vídeňské soukromé sbírce
dřevo, výška neznámá, poškozená stará polychromie
drobná poškození, pravá ruka Panny Marie asi doplněná
nezvěstné

Literatura: KIESLINGER 1923a, č. 6; BACHMANN 1943, p. 86; KUTAL 1954, p. 323sq.

12. Madona Mariazellská, 50. léta 13. století - před 1266 (?)

Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle
lipové dřevo, rozměry 52 x 19 x 14 cm, vzadu rovně seříznuto, poškozená stará polychromie, částečně ve více vrstvách
rozsáhlá poškození a doplňky (viz kapitolu 3.4.1)

Výběr z literatury: WONISCH 1916; KIESLINGER 1926, Abb. 12, p. 42, 45; GARZAROLLI 1941, p. 92; GUGITZ 1956, p. 197sq.; KOHLBACH 1956, p. 51-52, 342, 379; Abb. 31; WONISCH 1960, zvl. p. 22-24; BECK 1971, p. 145; BLUMAUER-MONTENAVE 1977; eadem 1985; SCHWEIGERT 1996; ROYT 1999, p. 186-189; Péter FARBAKY/Szabolcs SERFÖZÖ (ed.): *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Budapest im Museum Kiscel, Budapest 2004.

13. Madona v Sankt Lambrechtu, kolem 1280 - 1300

Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, inv. č. 413, nejstarší známé umístění v selském stavení v okolí Sankt Lambrechtu
dřevo, výška 52 cm, zbytky staré polychromie
chybí levá ruka Panny Marie od lokte a pravá ruka Krista od zápěstí, velké poškození červotočem, zvláště ve spodní části

Literatura: GARZAROLLI 1941, p. 94; WONISCH 1951, obr. 134; KOHLBACH 1956, p. 341-342, Abb. 269; ZAUNSCHIRM 1976, p. 30, pozn. 88; WONISCH 1960, pozn. 40, p. 23; BLUMAUER-MONTENAVE 1985, p. 174.

Obrazová příloha

1

2

3

4

1. Lomnice (jižní Morava), Madona ze zámecké kaple (nezvěstná)
2. Lomnice (jižní Morava), Madona ze zámecké kaple (nezvěstná)
3. Curych/Zürich, Madona Bührleho sbírky
4. Raleigh, The North Carolina Museum of Art, Madona

5

6

7

8

5. Paříž, katedrála, tympanon jižního portálu západního průčelí, Madona
6. Chartres, katedrála, tympanon jižního portálu západního průčelí, Madona
7. Madona z Crespières, Paříž, Musée du Louvre
8. Lovaň/Leuven, muzeum, Madona od černých sester v Lovani

9

10

11

9. Mont-devant-Sassey (Meuse), farní kostel, Madona
10. Paříž, Madona ze sbírky Bresset
11. Hoven (Dolní Porýní), kostel kláštera cisterciaček, Madona

12

13

14

12. Oberpleis (Dolní Porýní), kostel sv. Pankratia, retábl s Klaněním Tří králů
13. Chartres, katedrála, archivolty středního portálu jižního transeptu, anděl
14. Chartres, katedrála, archivolta středního portálu severního transeptu, královna z kmene Jesse

15

16

17

18

15. Chartres, katedrála, archivolta východního vstupu do severní předsíně, alegorie Libertas
16. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), Madona
17. Salcburk, muzeum Carolino Augusteum, Madona mezi anděly
18. Trident, dóm, Madona degli Annegati

19

20

21

22

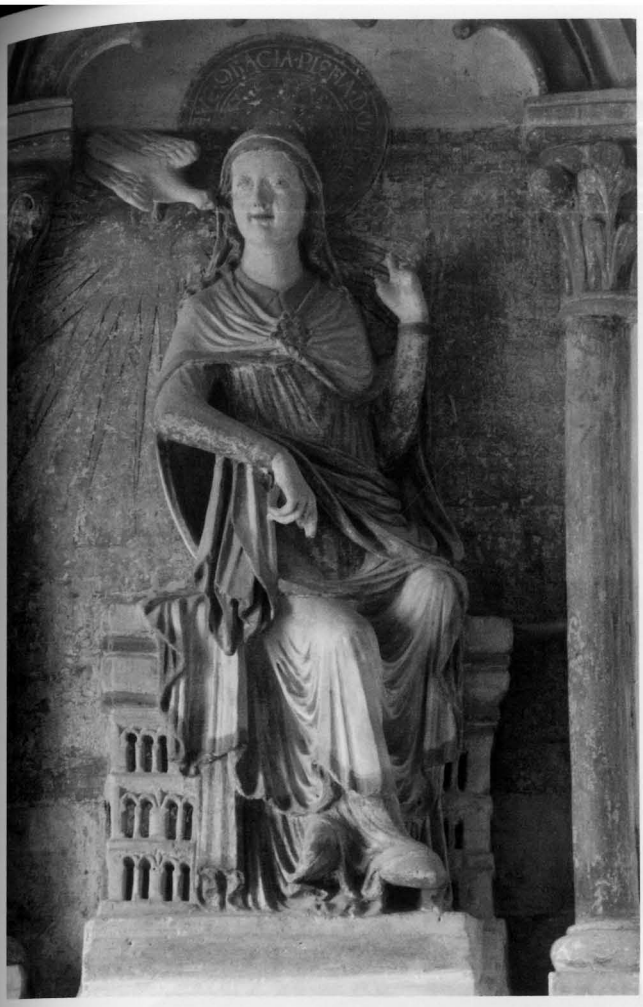
19. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), trůnící postava panovníka (?)
20. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), trůnící postava panovnice (?)
21. Chartres, katedrála, archivolty středního portálu severního transeptu, král
22. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), apoštol č. 25

24

23

25

23. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), apoštol č. 21
24. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory
25. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Zvěstování Panny Marie

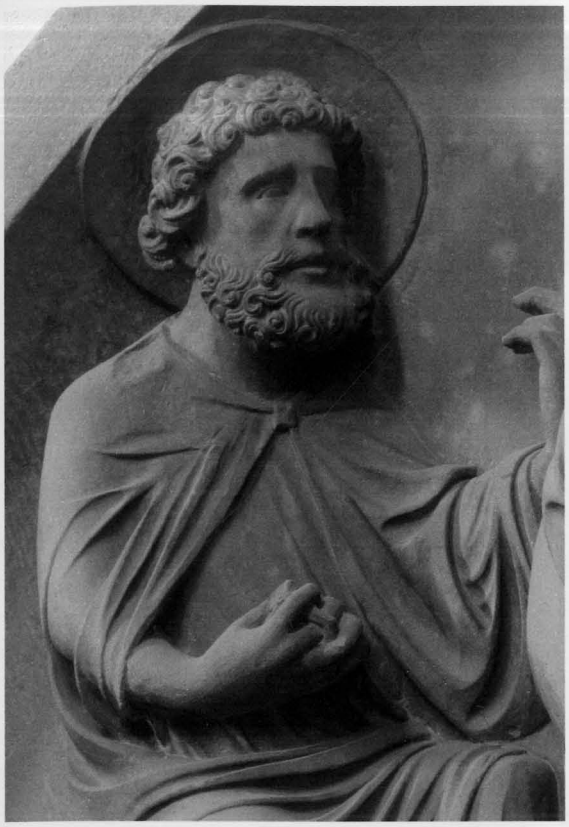


26

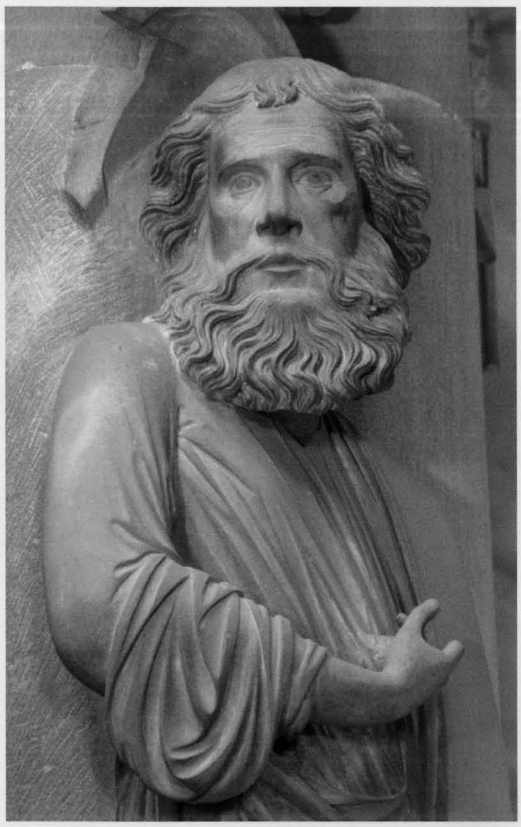
27

28

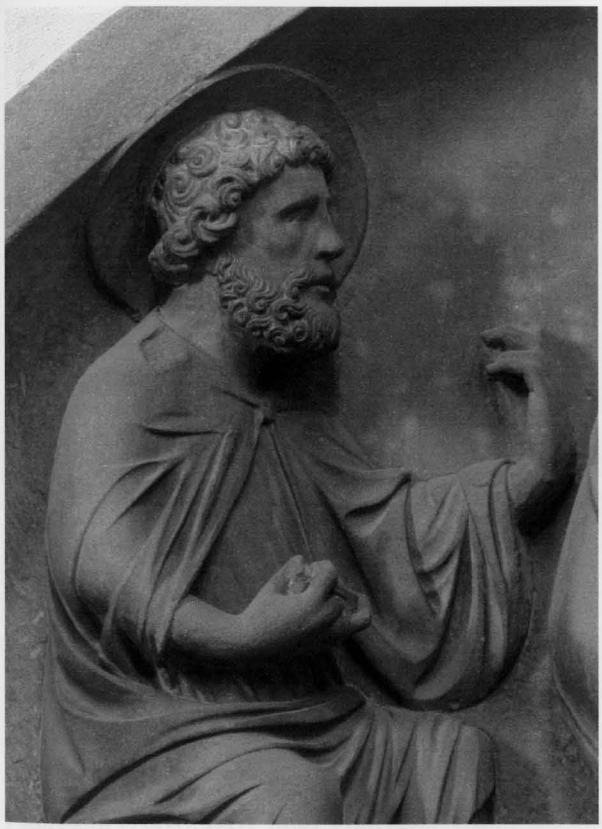
26. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Panna Marie ze Zvěstování
27. Mantes-la-Jolie (Ile-de-France), katedrála, střední portál západního průčelí, archivolty
28. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, Kristus Soudce



29



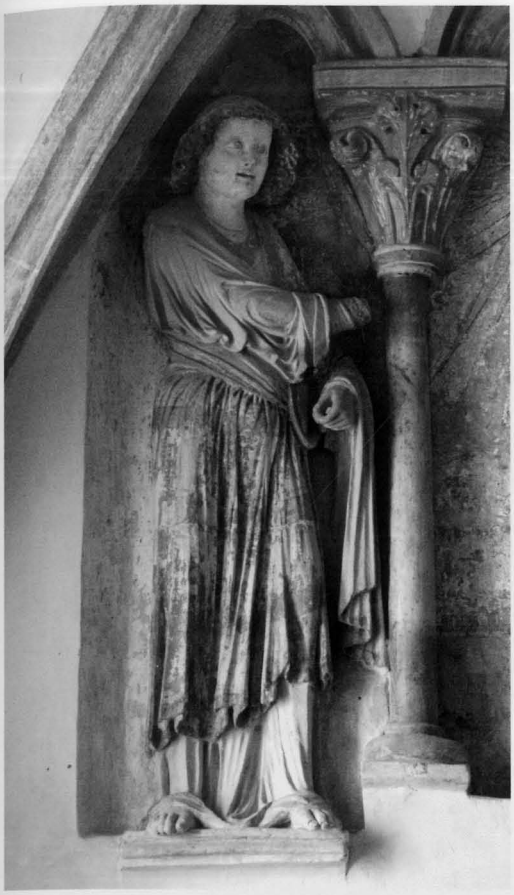
30



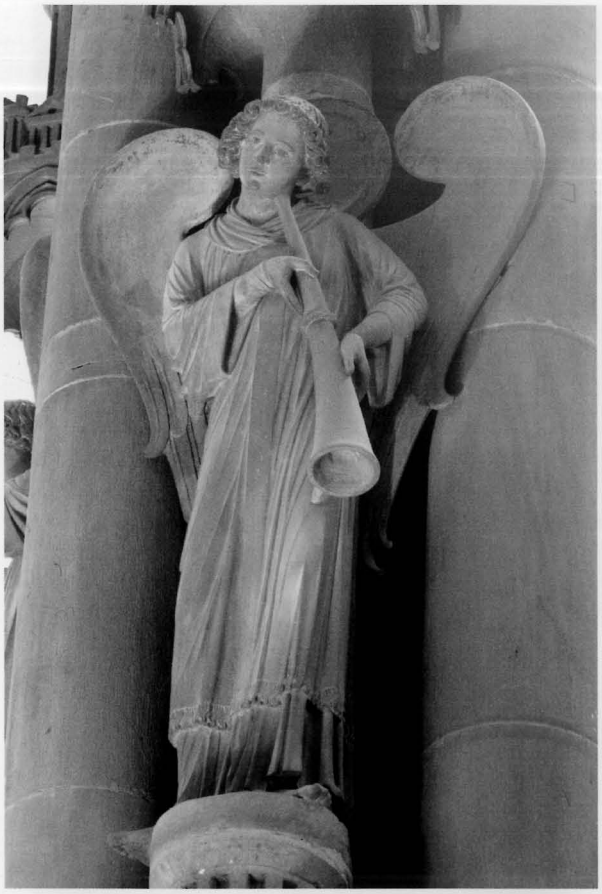
31

32

29. Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Petra
30. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, detail postavy sv. Matouše
31. Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Petra
32. Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy anděla

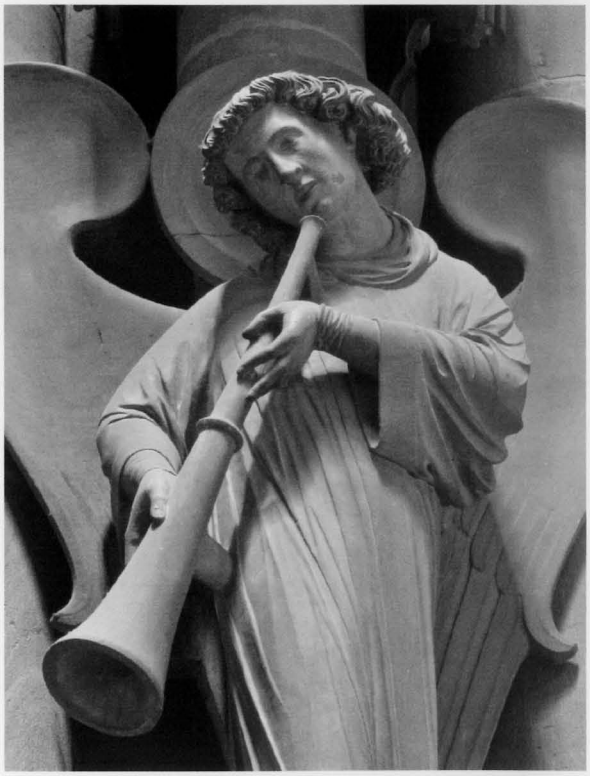


33



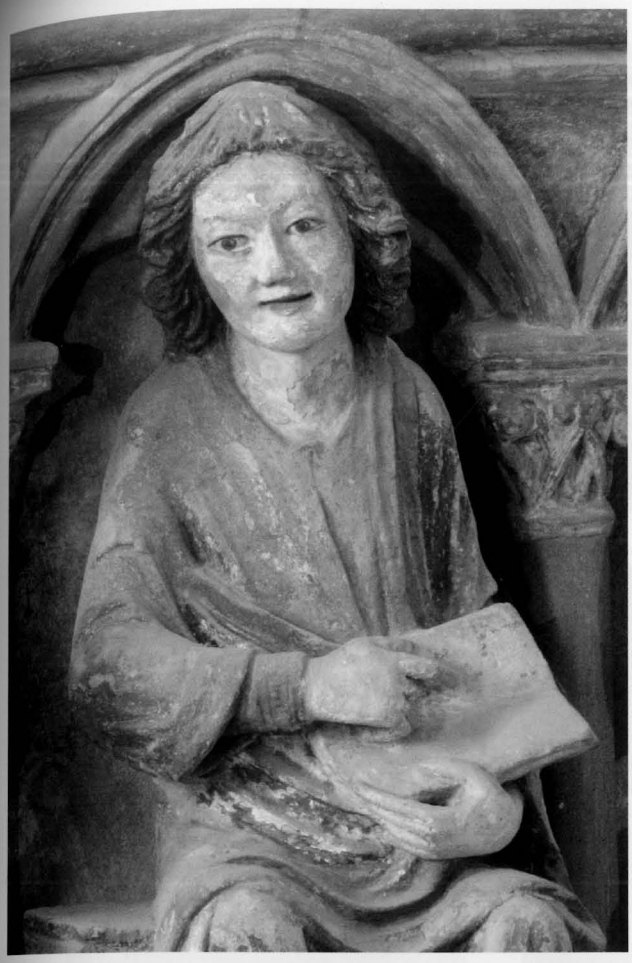
34

35



36

33. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování
34. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, anděl s troubou
35. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování, detail
36. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, detail anděla s troubou



37

39

38

40

37. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail sv. Jana Evangelisty na poprsni
38. Goslarský evangeliář, fol. 70
39. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování, detail
40. New York, Morganova knihovna, rukopis M. 565, fol. 13v, sv. Matouš

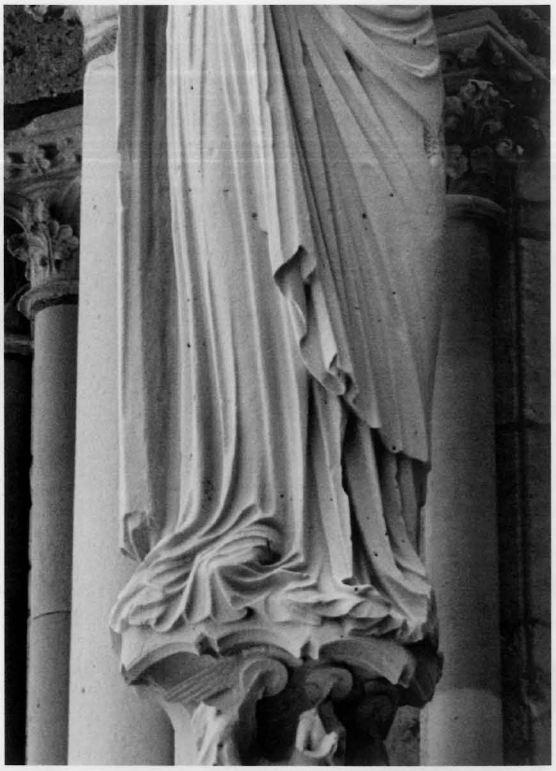
41

42

43

41. Lausanne, katedrála, jižní portál, reliéf Nanebevzetí Panny Marie
42. Todi (Umbrie), kostel S. Maria in Camuccia, Madona
43. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora

44



45

46

44. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora, detail
45. Chartres, katedrála, západní strana severní předsíně, sv. Modesta, detail
46. Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Eklesie z jižního portálu transeptu štrasburského dómu

47

48

49

50

47. Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Synagoga z jižního portálu transeptu štrasburského dómu
48. Chartres, katedrála, tzv. Šalamounův portál na průčelí severního transeptu, královna ze Sáby
49. Wells (Somerset), katedrála, severní věž západního průčelí, ženská postava
50. Mailly-le-Château (Burgundsko), galerie na západním průčelí kostela

51

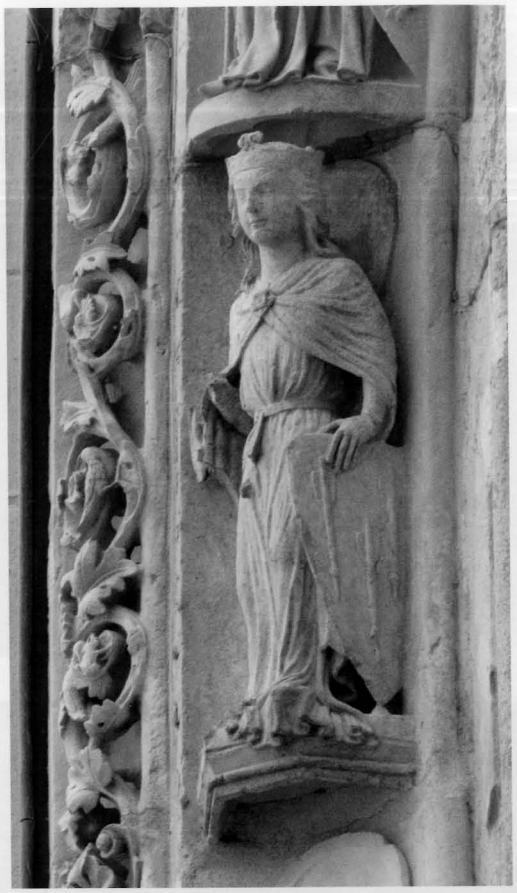
52

53

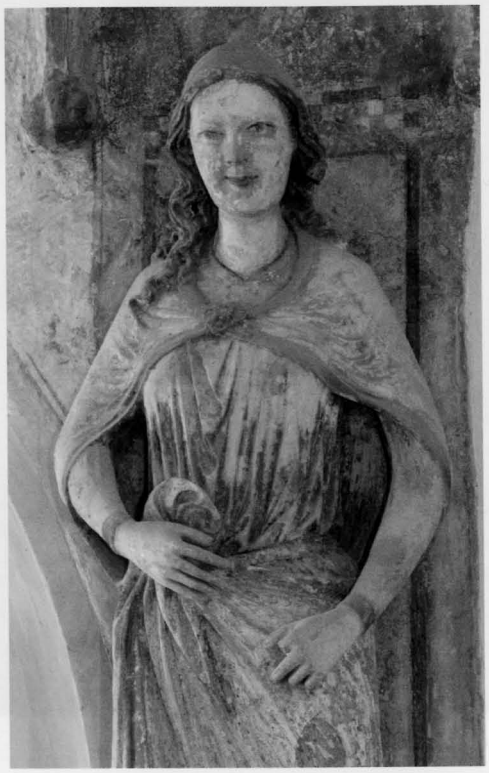
54

51. Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Pulchritudo
52. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora
53. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
54. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora

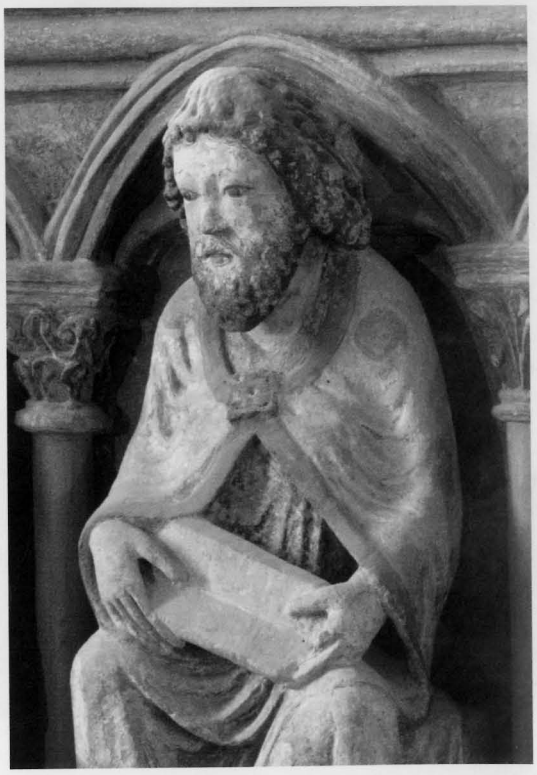
55



56

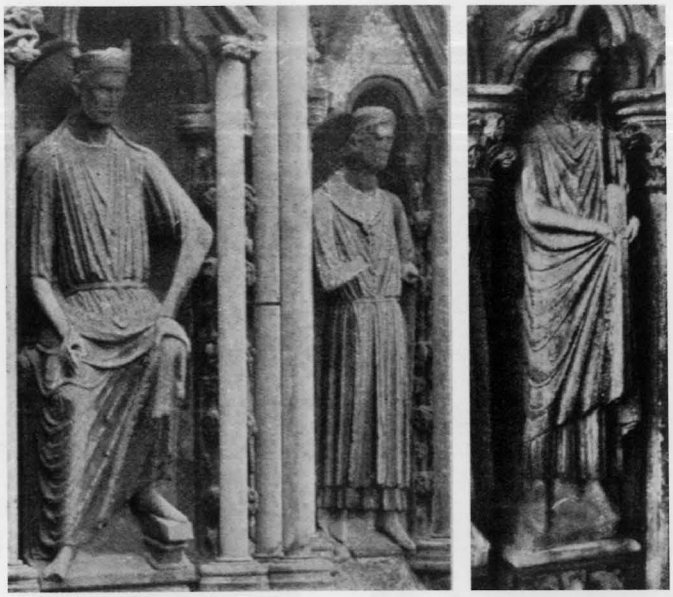


57



58

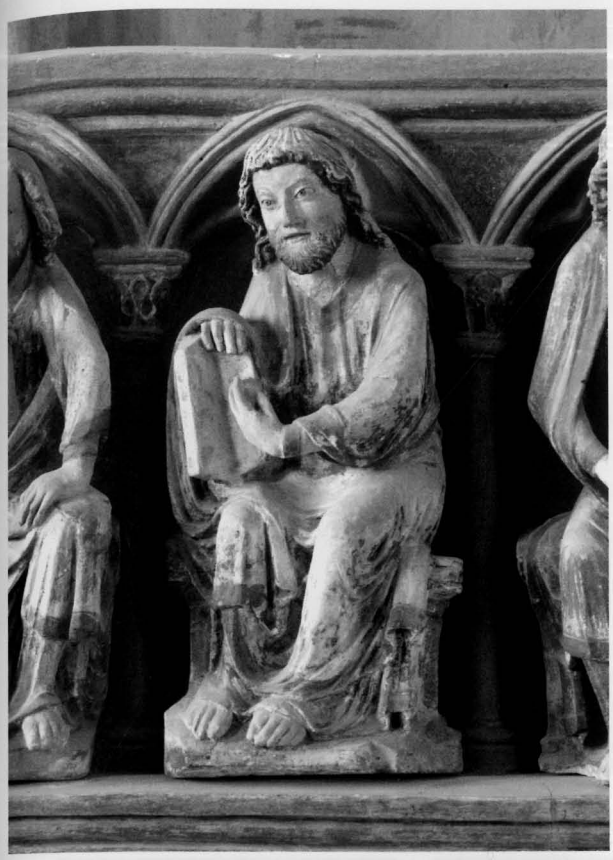
55. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po pravé straně apsidy, tzv. sv. Kateřina
56. Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Velocitas
57. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po pravé straně apsidy, tzv. sv. Kateřina, detail
58. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, světec P6 na poprsni



59

60

59. Wells (Somerset), katedrála, severní věž západního průčelí, tzv. „vladaři a hodnostáři" třídy „C"
60. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, celkový pohled s vyznačením čísel figur na poprsni



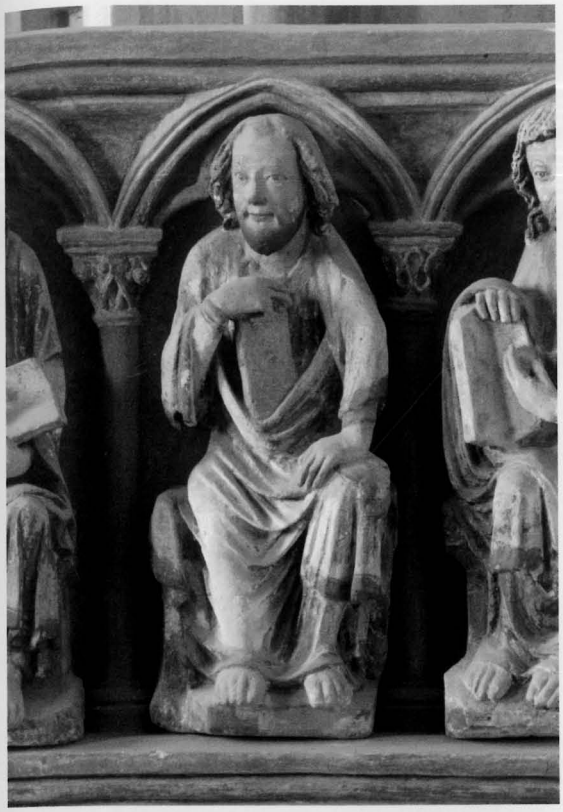
61

62

63

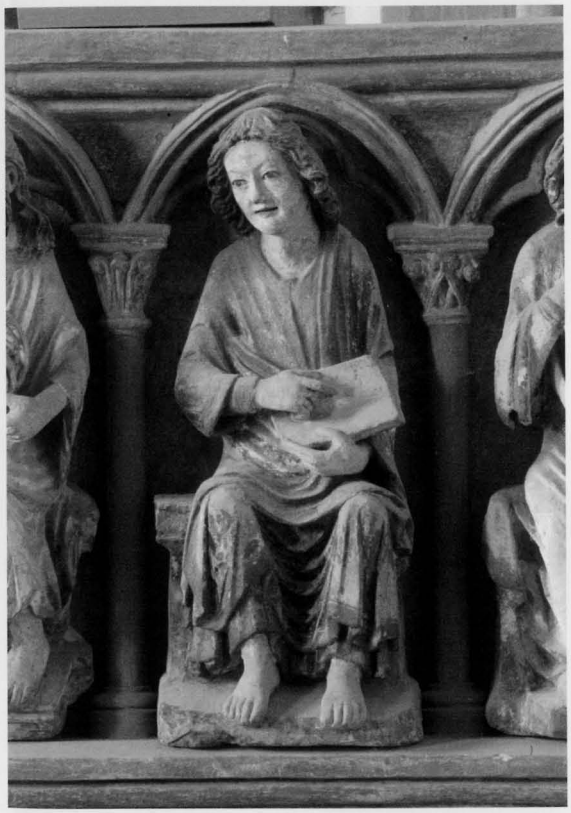
64

61. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L4 na poprsni
62. Sens (Ile-de-France), katedrála, západní průčelí, archivolty na pravé straně středního portálu
63. Sens (Ile-de-France), katedrála, západní průčelí, sokl středního portálu, tzv. filosof
64. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Křtitel na poprsni



65

66

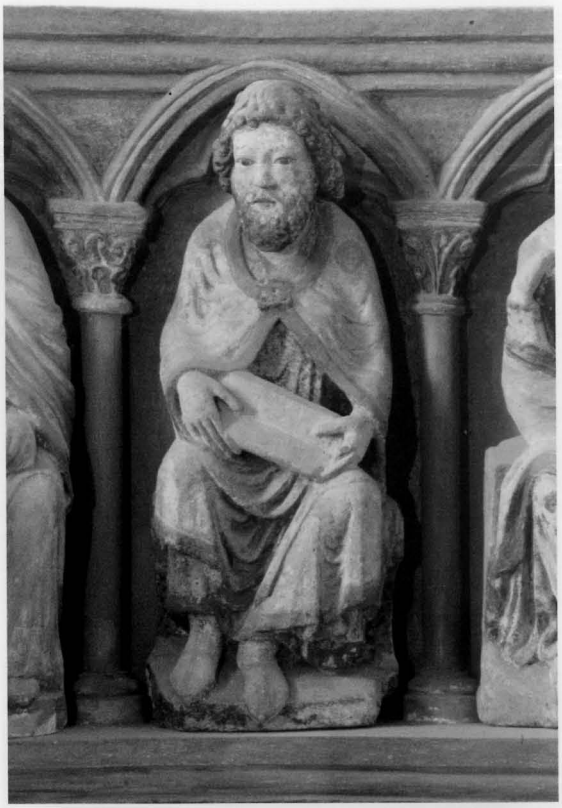


67

68

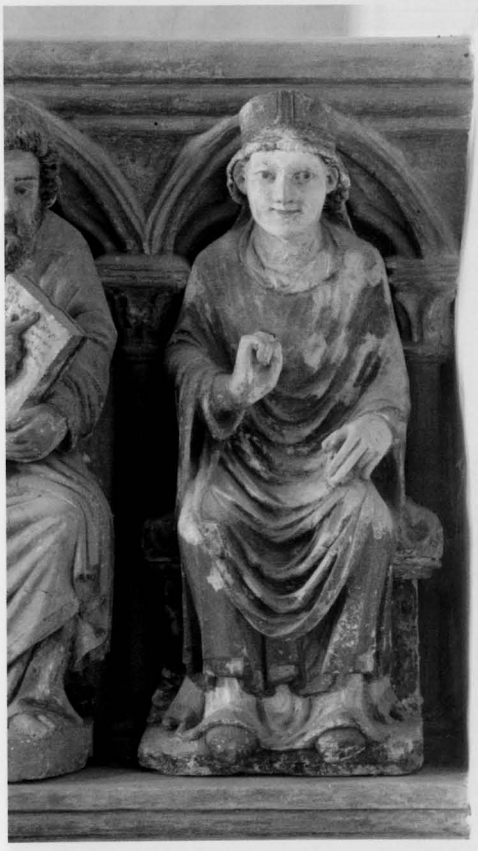
65. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L3 na poprsni
66. Chartres, katedrála, východní portál jižního transeptu (tzv. Portál vyznavačů), archivolty, postava krále
67. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Evangelista na poprsni
68. Chartres, katedrála, střední portál jižního transeptu, archivolty

69



70

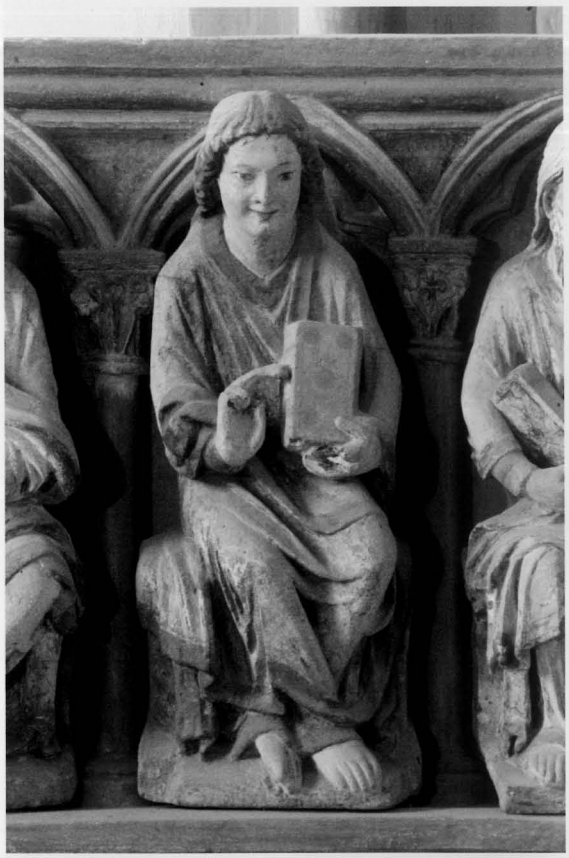
71



72

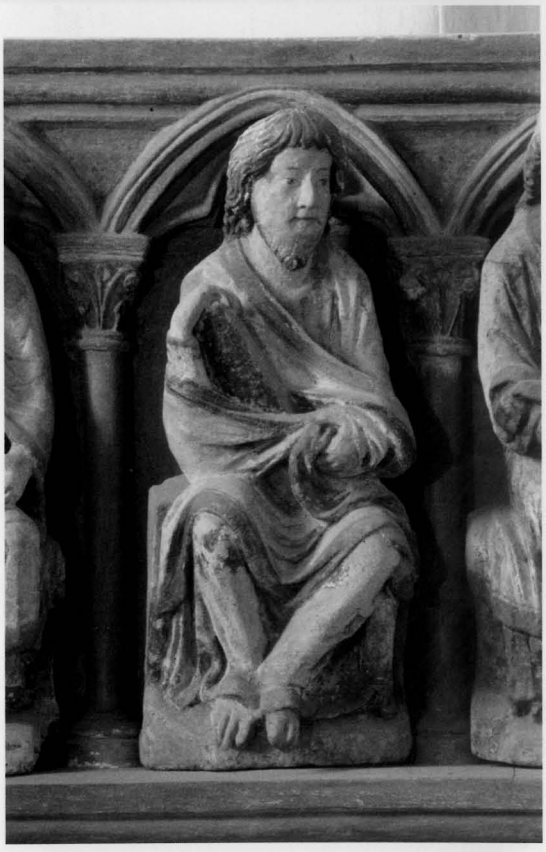
69. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L5 na poprsni
70. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P6 na poprsni
71. Chartres, katedrála, střední portál severního transeptu, archivolty
72. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, biskup L10 na poprsni

73



74

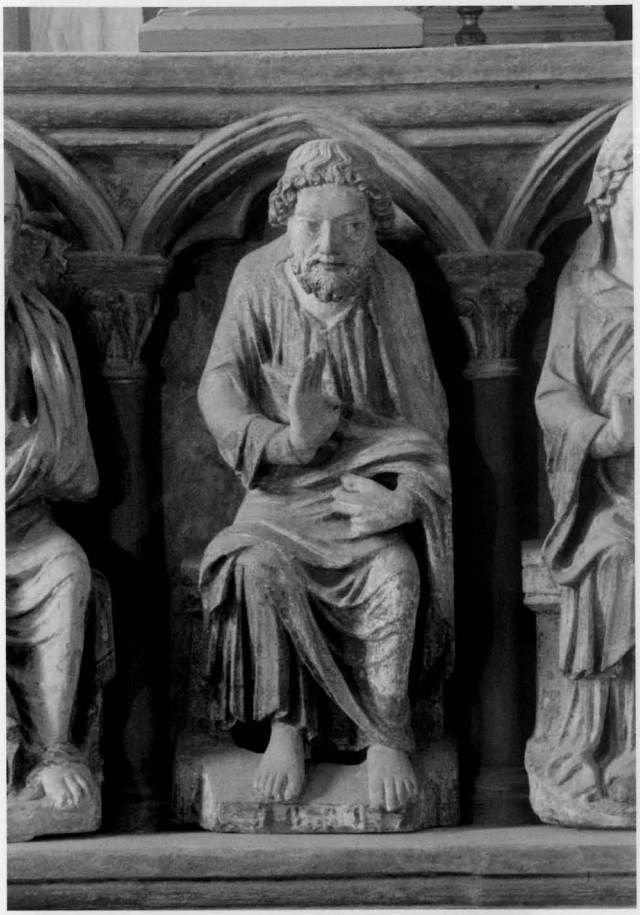
75



76

73. Chartres, katedrála, východní portál jižního transeptu, archivolty, biskup
74. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P4 na poprsni
75. Mantes-la-Jolie (Ile-de-France), katedrála, střední portál západního průčelí, archivolty
76. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P5 na poprsni

77



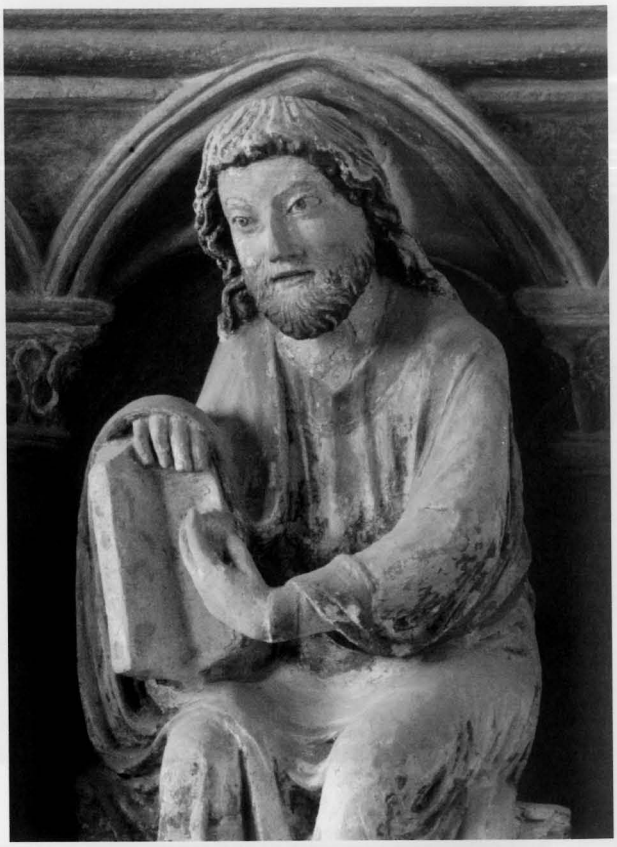
78

79

80

77. Soissons, Musée municipal, fragmenty západního portálu kostela Saint-Yved v Braine, trůnící král
78. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol Petr na poprsni
79. Freiberg (Sasko), dóm, tzv. Zlatá brána, archivolty, sv. Petr
80. Freiberg (Sasko), dóm, tzv. Zlatá brána, archivolty, sv. Jan Evangelista

81

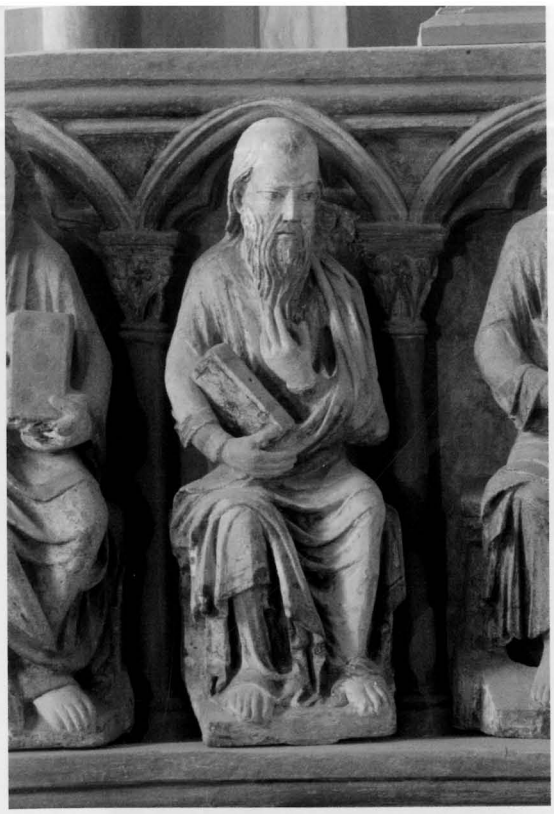


82

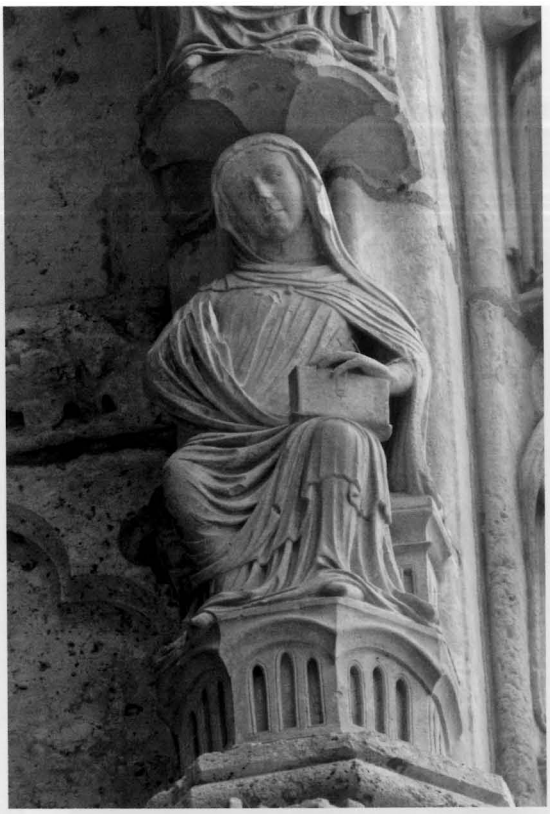
83

84

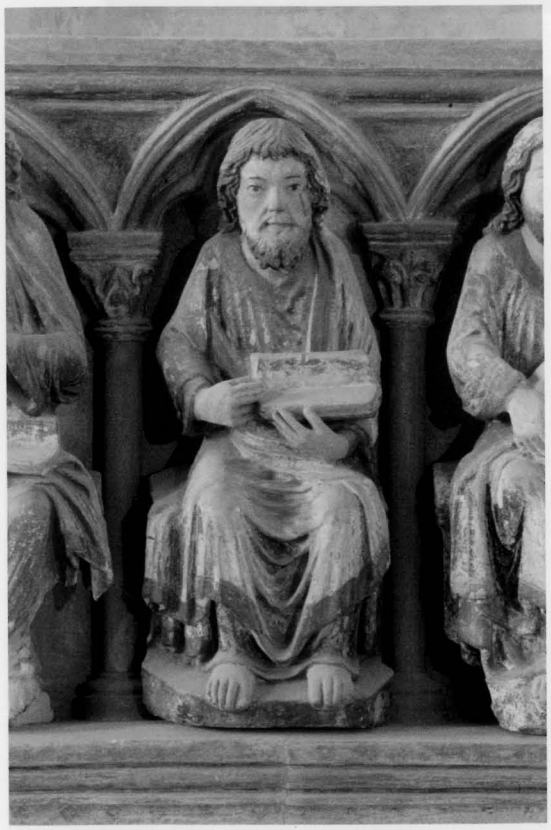
81. Halberstadt (Sasko), kostel Panny Marie, chórová přepážka, sv. Ondřej
82. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L4 na poprsni
83. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Panna Marie na poprsni
84. Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy Krista



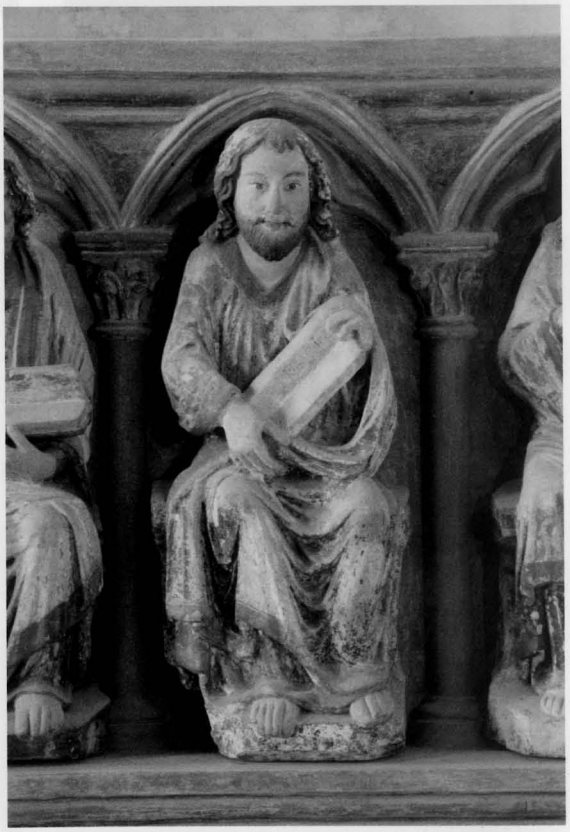
85



86

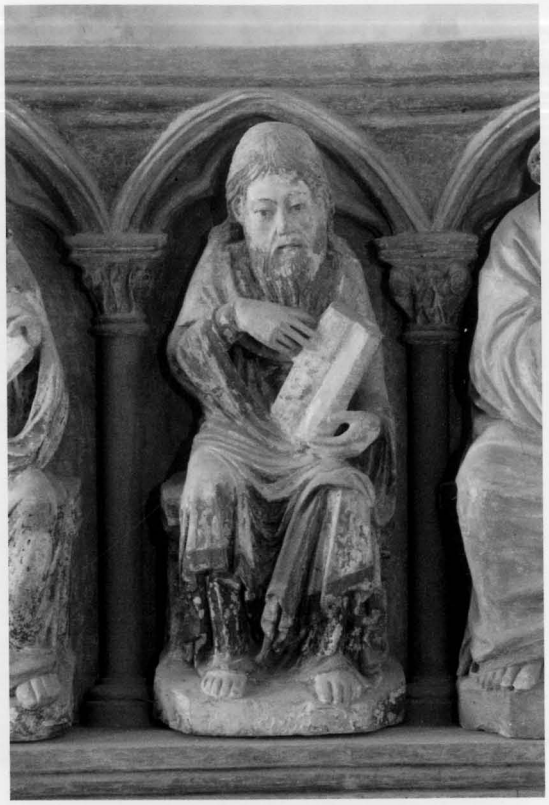


87

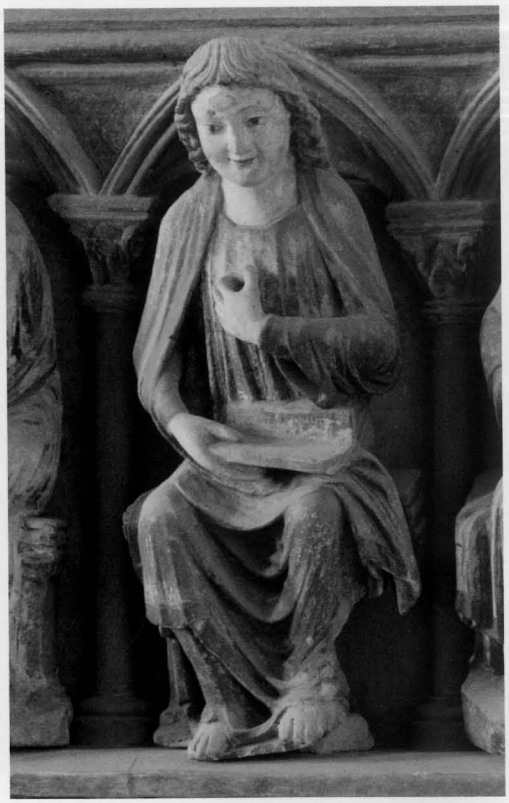


88

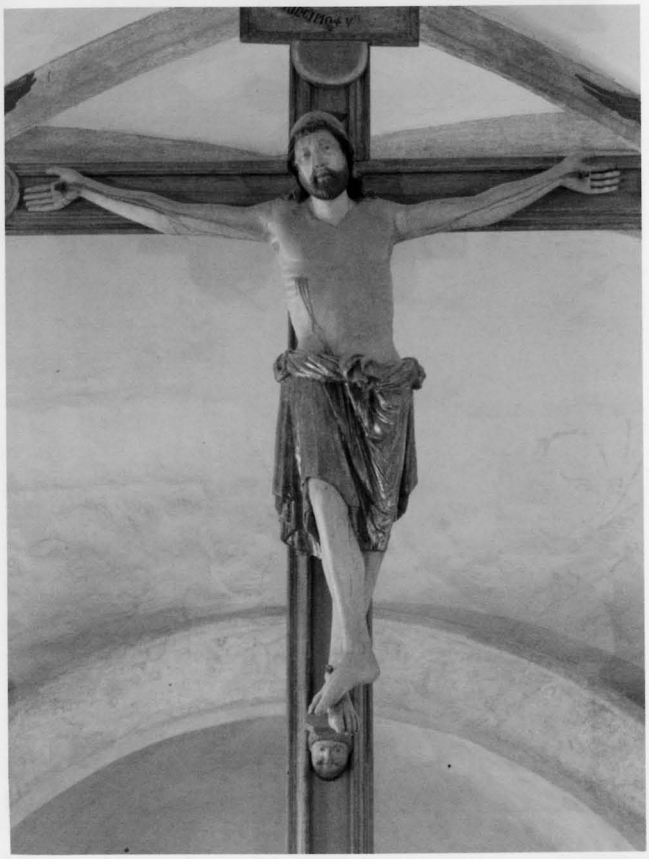
85. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol Pavel (P3) na poprsni
86. Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Vita contemplativa
87. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L6 na poprsni
88. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L7 na poprsni



89



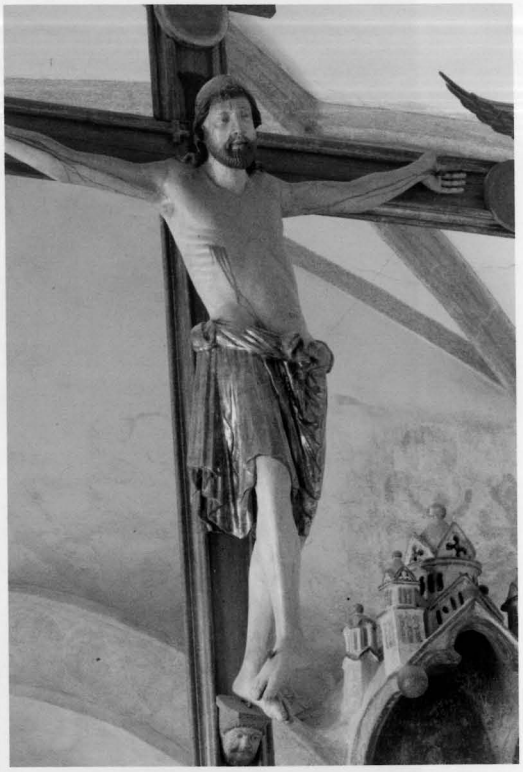
90



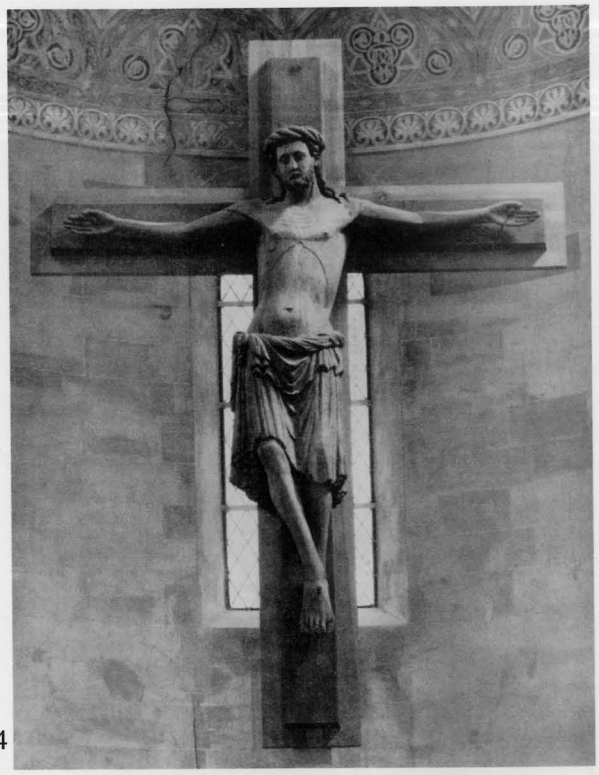
91

92

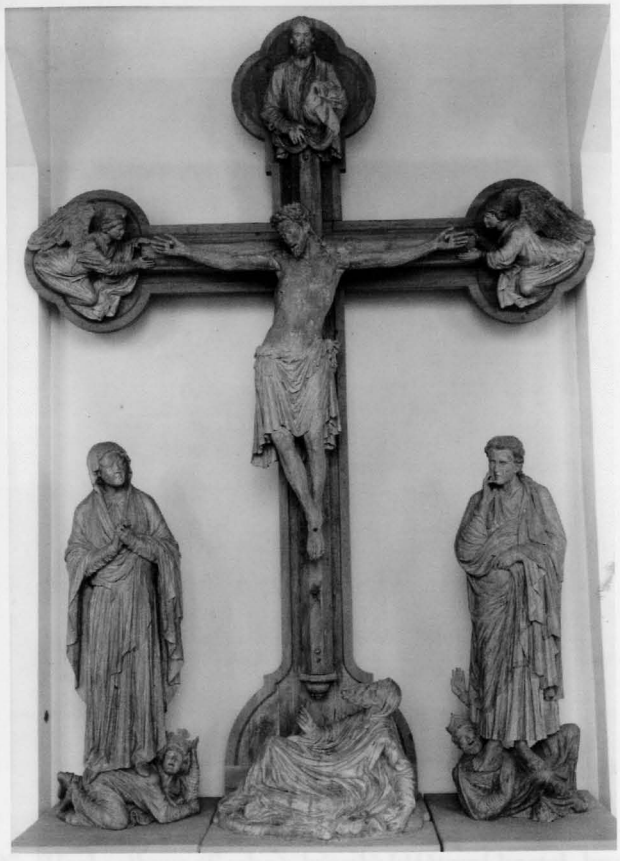
89. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L8 na poprsni
90. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L5 na poprsni
91. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus
92. Huy, Musée de Huy, "Beau Dieu"



93



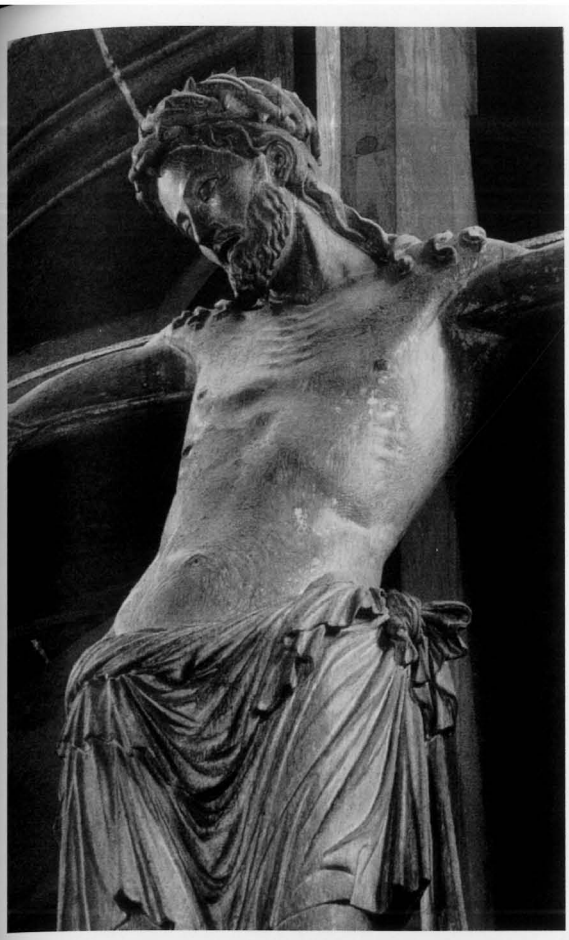
94



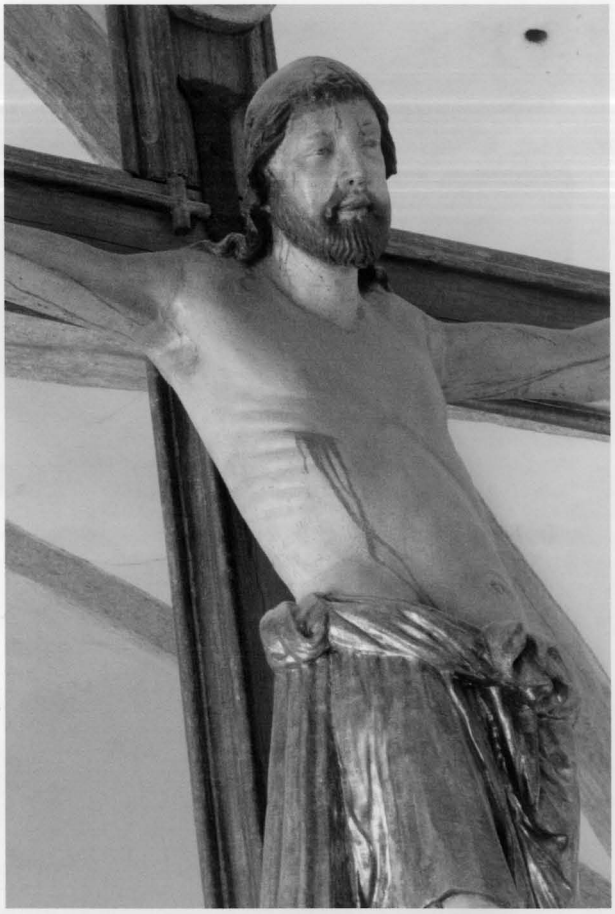
95

96

93. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus
94. Bad Klosterlausnitz (Durynsko), bývalý klášterní kostel, krucifix
95. Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, skupina Ukřižování
96. Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, skupina Ukřižování



97



98

99a

99b

97. Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, krucifix, detail
98. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus, detail
99a. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus, detail perizonia
99b. Mnichov, kněžský seminář, Panna Marie a sv. Jan z Ukřižování

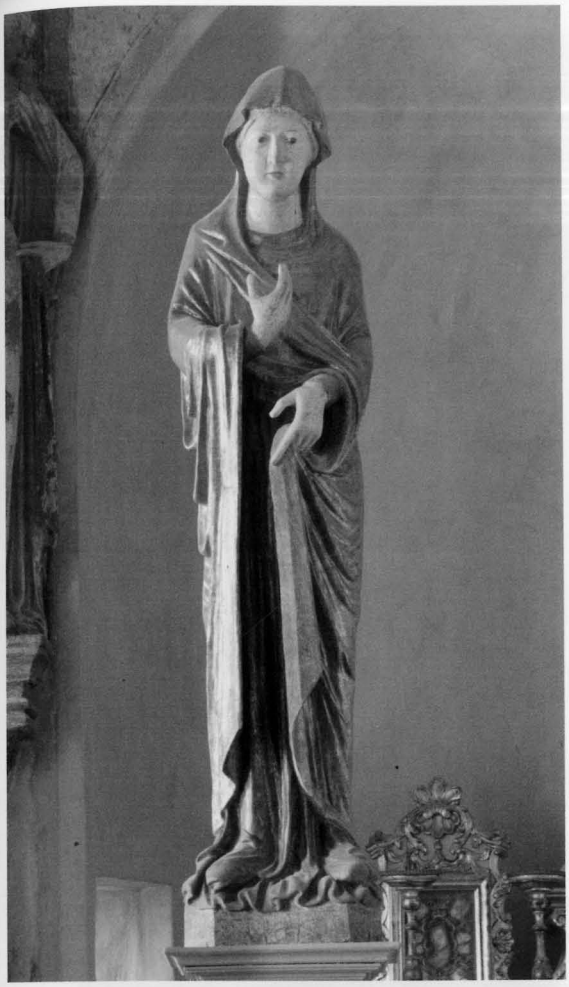
100

101

103

102

100. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (lev)
101. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (orel)
102. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (býk)
103. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (symbol evangelisty Matouše)



104

105

106

107

104. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Bolestná Panna Marie
105. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Evangelista nad poprsní
106. Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, konzola z Alte Dürnitz
107. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), Madona, detail

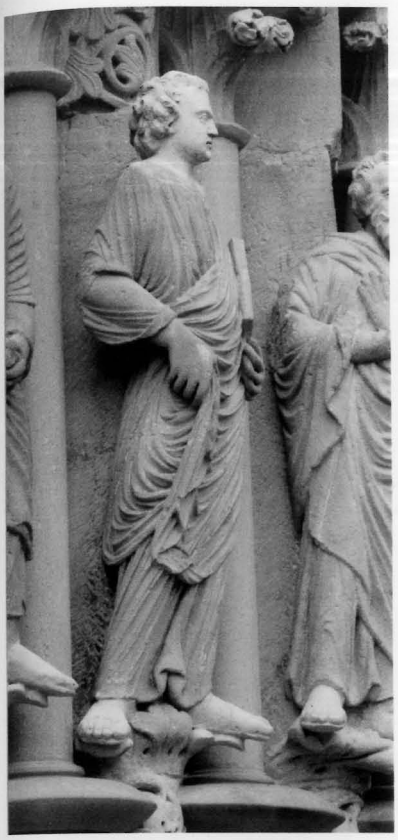
108

109

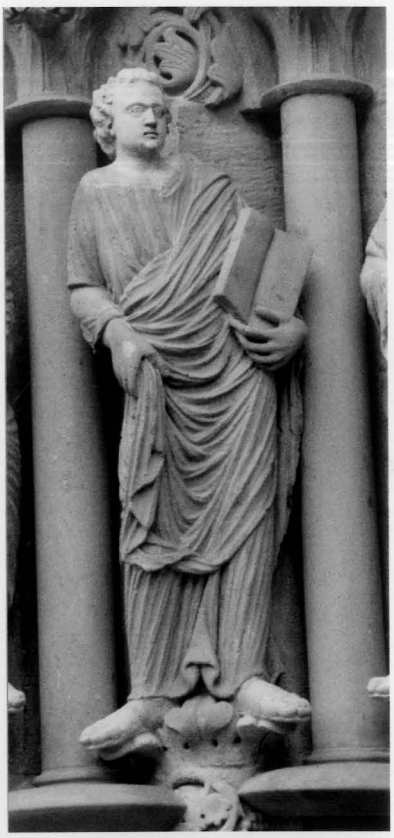
110

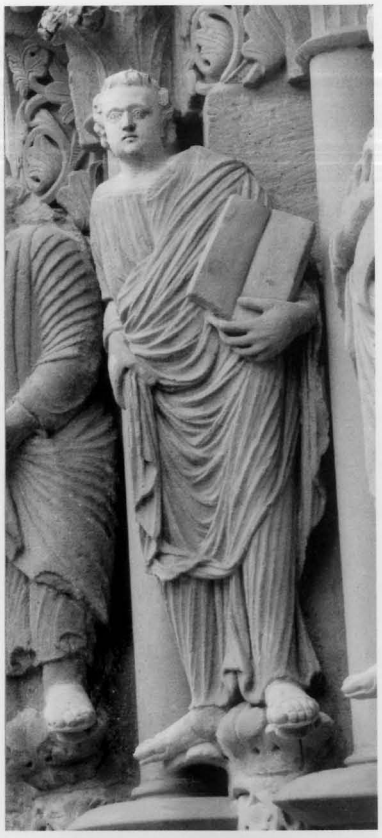
111

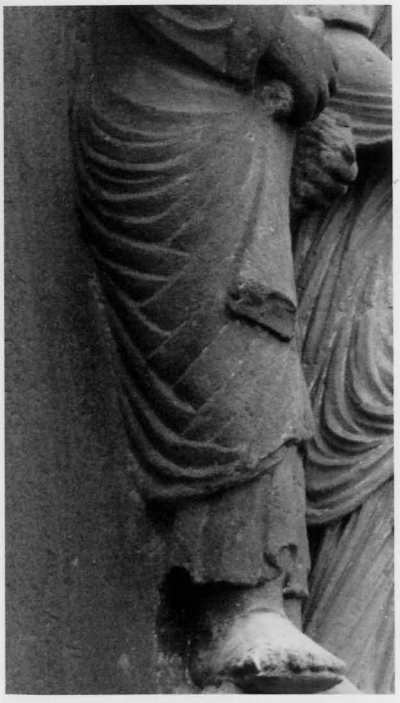
108. Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol v ostění
109. Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol vně ostění po pravé straně portálu – sv. Matouš (?)
110. Piacenza (severní Itálie), dóm, předsíň na západním průčelí, sv. Jan Křtitel
111. Piacenza (severní Itálie), dóm, předsíň na západním průčelí, prorok Enoch



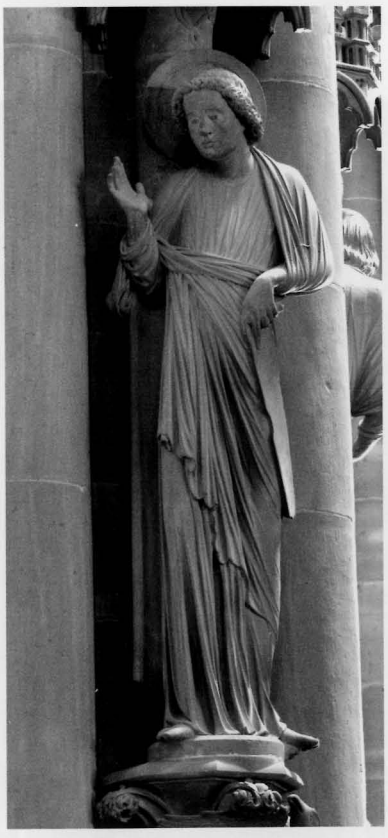
113







112



114

115

112. Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol v ostění, detail pravého boku
113. Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, sv. Jan Evangelista
114. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, sv. Jan Evangelista
115. Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, sv. Jan Evangelista

116

117

116. Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, sv. Pavel
117. Madona, dříve v Schützově sbírce ve Vídni

118

119

118. Spital am Semmering (Štýrsko), farní kostel, hlavní oltář, Madona
119. Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona

120

121

122

123

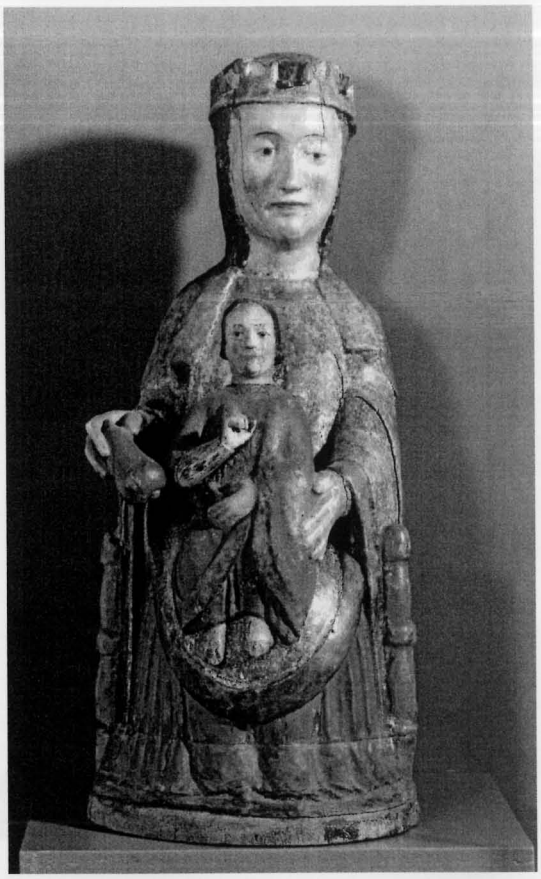
120. Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona
121. Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona bez postavy Krista
122. Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona, zadní pohled
123. Kansas, Spencer Museum of Art, soška trůnícího Krista (fragment Madony)

124

125

124. Kremže/Krems, Museum der Stadt Krems, Madona ze Steinu
125. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona z Heldensteinu

126



127

128

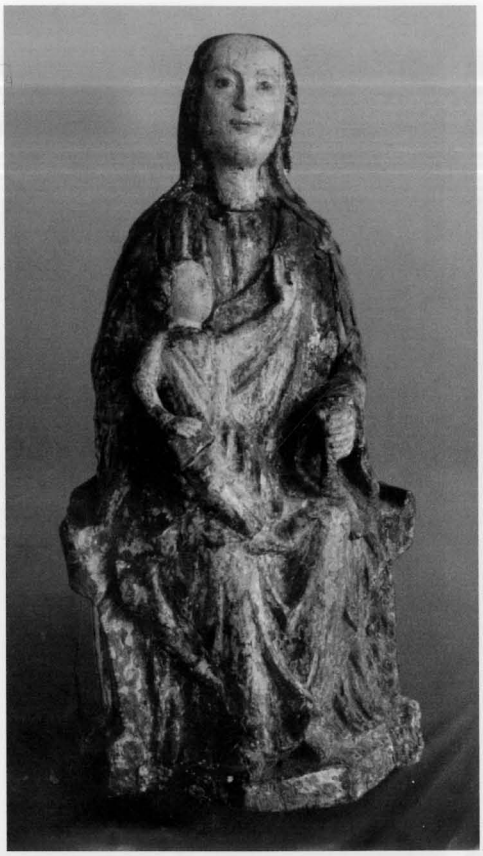
126. Brixen/Bressanone (jižní Tiroly), diecézní muzeum, Madona z Taufers
127. Brixen/Bressanone (jižní Tiroly), diecézní muzeum, Madona z Uttenheimu
128. Madona z Brixenu/Bressanone, soukromá sbírka

129

130

131

129. Friesach (Korutany), muzeum, Madona lactans z kostelíka sv. Petra na Petersbergu
130. Ostřihom (Uhry), Křesťanské muzeum, Madona lactans
131. Madona lactans, dříve Berlín, Staatliche Museen



132

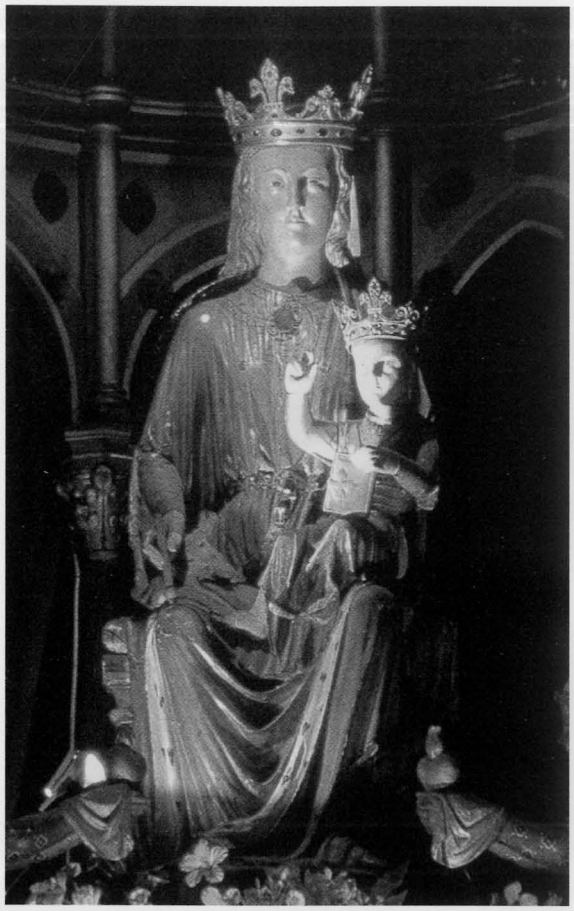
135

133

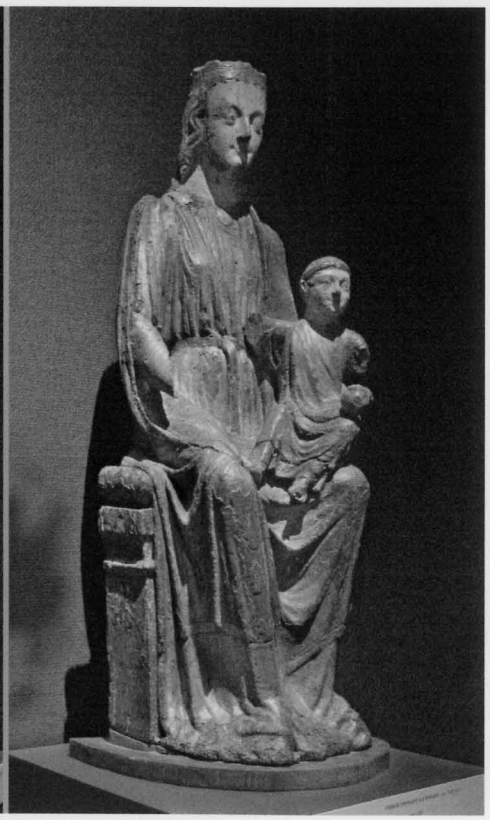
134

132. Praha, Národní galerie, Madona z Klobouk (zápůjčka ze soukromého majetku)
133. Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu
134. Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu
135. Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu, detail

136



137



138

136. Saint-Omer (Pas-de-Calais), katedrála, Madona
137. Saint-Omer (Pas-de-Calais), katedrála, Madona
138. Brusel, Musées royaux d´art et d´histoire, Madona neznámého původu

139

140

141

139. Mantes (Ile-de-France), Musée de l´Hôtel-Dieu, Madona z kostela sv. Anny v Gassicourt
140. Gaillac (Tarn), kostel St. Michel, Madona
141. Stuttgart, Landesmuseum, Madona z Cáhlova/Freistadt (Horní Rakousko)

142

143

144

142. Stuttgart, Landesmuseum, Madona z Cáhlova/Freistadt (Horní Rakousko)
143. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, sv. Anna Samotřetí
144. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona ze Straubingu

145

146

147

148

145. Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova
146. Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova
147. Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova, detail
148. Praha, Národní galerie, Madona z Rouchovan (jižní Morava)

149

150

149. Remeš, katedrála, střední portál západního průčelí, Madona na trumeau
150. Cáchy, pokladnice dómu, relikviářová socha Madony

151

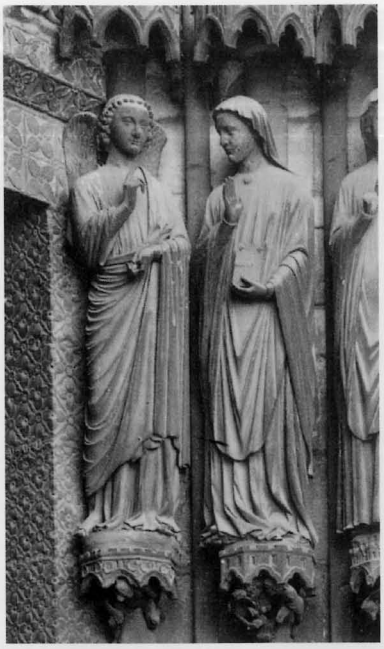
153

152

154

151. Paříž, Musée du Louvre, socha sv. Jenovéfy z kostela Sainte-Geneviève v Paříži
152. Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, dnešní stav
153. Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, detail, stav před rokem 1914
154. Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, vlevo sádrový odlitek, vpravo stav před rokem 1914

155



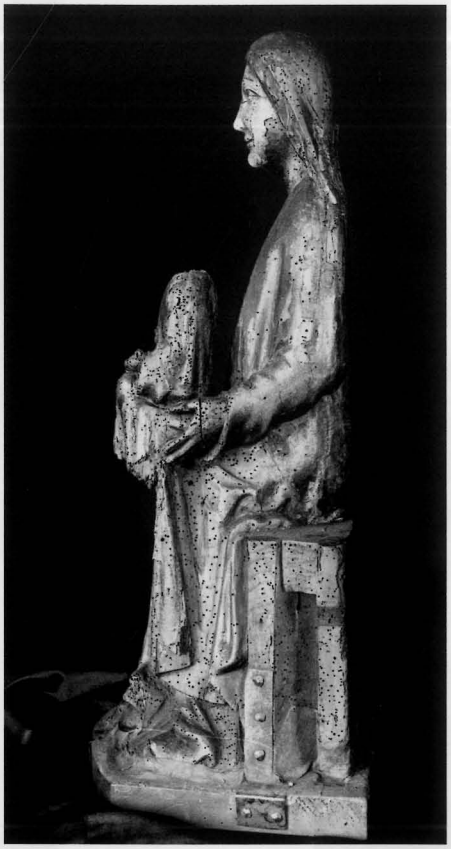
156

157

158

155. Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, stav před rokem 1914
156. Amiens, katedrála, západní střední portál, Zvěstování Panny Marie
157. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
158. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona

159



160

161

162

159. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
160. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
161. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
162. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona, zadní pohled

163

164

165

166

167

168

163. Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona, detail postavy Krista
164. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, sv. Anna Samotřetí
165. Štýrský Hradec/Graz, Leechkirche, západní portál, Madona
166. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona z Lupburgu
167. Karlsruhe, Landesmuseum, Madona z Altglasshütte
168. Flensburg, muzeum, Madona z Viöl

169

170

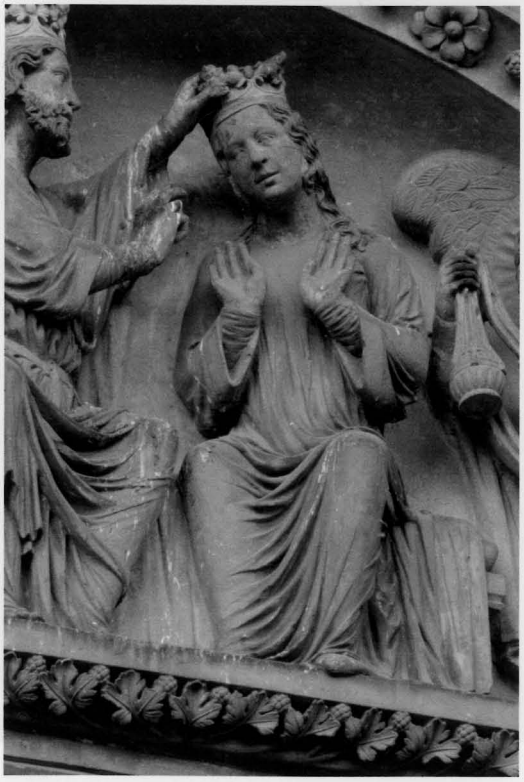
171

172

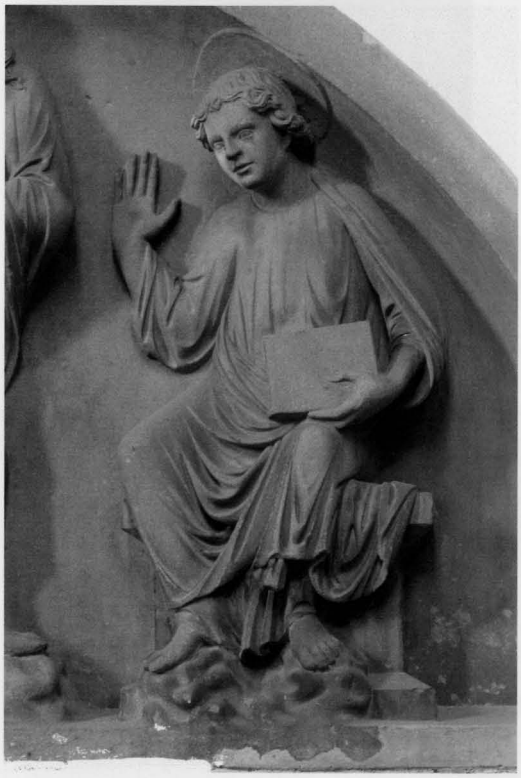
169. Praha, Národní galerie, Madona zv. Čarkova, pravděpodobně z okolí Strakonic (jižní Čechy)
170. Praha, Národní galerie, Madona zv. Čarkova, pravděpodobně z okolí Strakonic (jižní Čechy)
171. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
172. Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, tzv. malá Eklesie

174

173



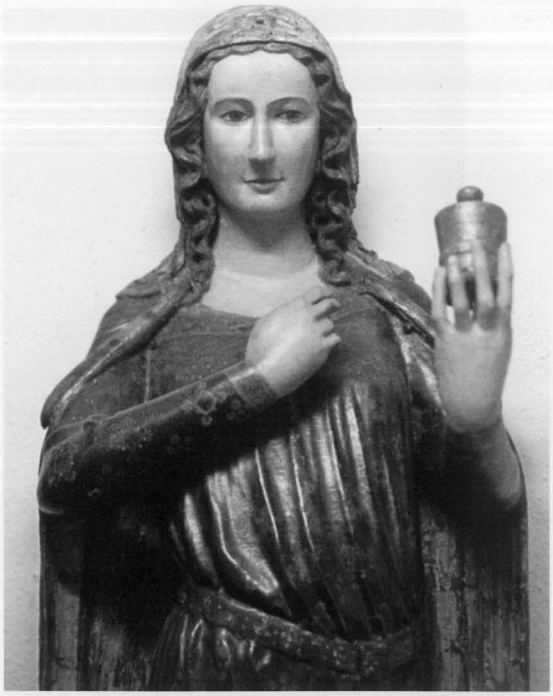
175



176

173. Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, tzv. malá Eklesie
174. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
175. Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy Panny Marie
176. Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Jana Evangelisty

177



178

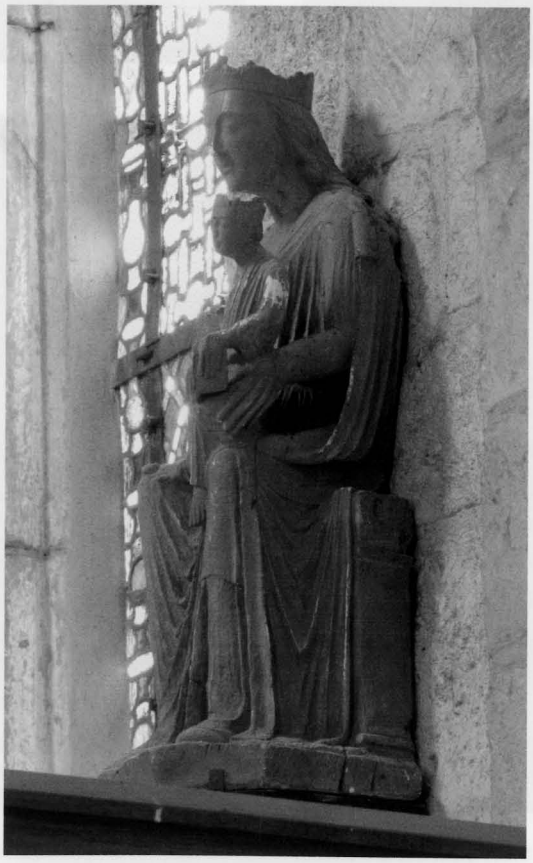
179

180

177. Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Eklesie z jižního portálu transeptu štrasburského dómu, detail
178. Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
179. Madona z vídeňské soukromé sbírky II (neznámého původu)
180. Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)

181

182



183

181. Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)
182. Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)
183. Gassicourt (Ile-de-France), kostel sv. Anny, Madona (sádrový odlitek)

184

185

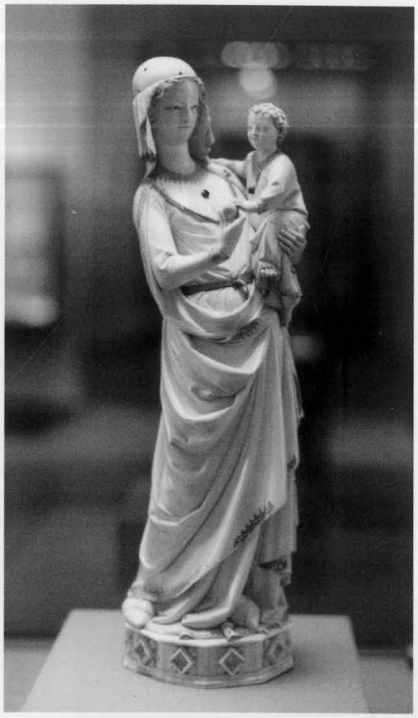
186

187

184. Štýrský Hradec/Graz, Steirmärkisches Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
185. Řím, Museo di Palazzo Venezia, Madona z Acuta
186. Washington, Národní Galerie, deskový obraz Panny Marie neznámého původu
187. Utrecht, muzeum, reliéf Hodegetrie ze slonoviny

188 - 192. Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu

193



194

195

196

197

198

193. Amiens, katedrála, portál jižního transeptu, Madona na trumeau (Vierge dorée)
194. Paříž, Musée du Louvre, Madona z pařížské Sainte-Chapelle
195. Brusel, Musées royaux d´Art et d´Histoire v Bruselu, Madona z Lutychu (?)
196. Kolín nad Rýnem, dóm, cyklus soch na pilířích chóru, Panna Marie, detail (sádrový odlitek)
197. Kolín nad Rýnem, dóm, cyklus soch na pilířích chóru, Panna Marie, detail
198. Paříž, Musée du Louvre, Madona neznámého původu, detail

199

200

201

199. Garsten (Horní Rakousko), kostel bývalého benediktinského opatství, oltář Panny Marie, Madona
200. New York, Metropolitní muzeum, Madona z Lince
201. New York, Metropolitní muzeum, Madona z Lince

202

203

204

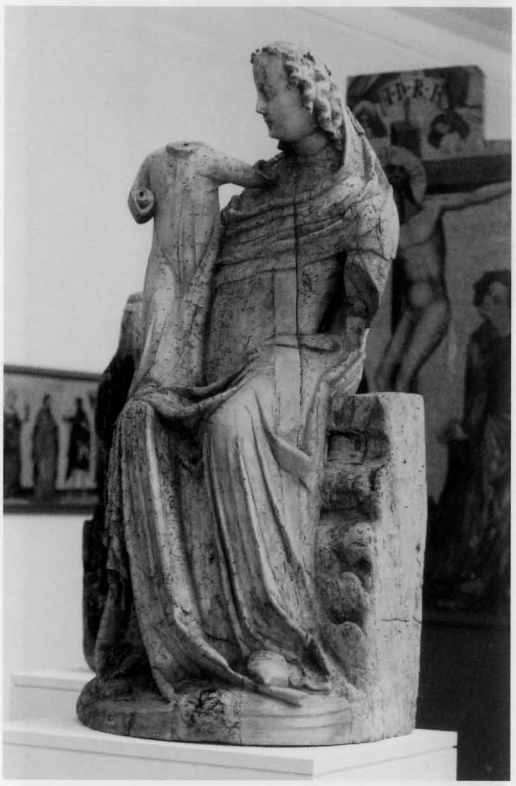
205

202. Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, socha Krista z benediktinského opatství Reichenbach (Horní Falc)
203. Remeš, katedrála, střední portál severního transeptu, archivolty, postava trůnícího knížete
204. Madona z okolí Murau-Oberwölz (Štýrsko)
205. Vratislav, diecézní muzeum, Madona z Kamenné Hory (Slezsko)

206

207

208

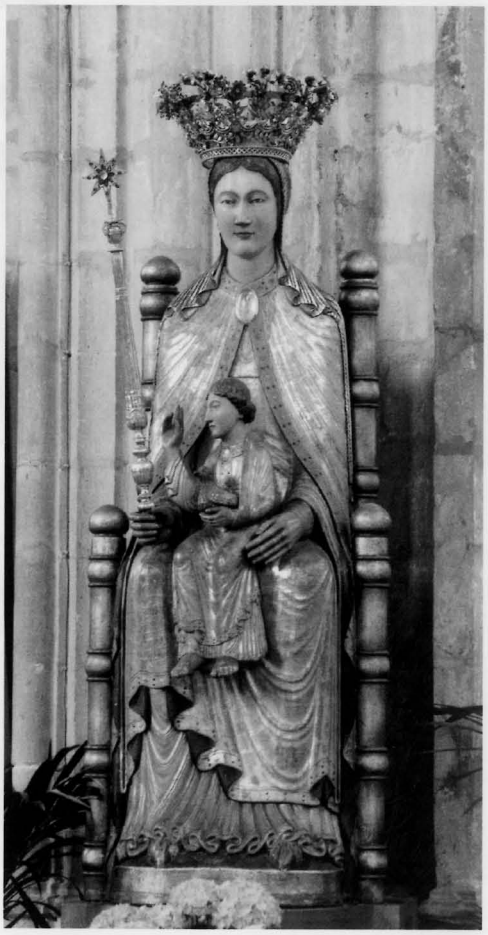


209

206. Warta/Bardo (Slezsko), kostel Nanebevzetí Panny Marie, Madona
207. Bítov (jižní Morava), hradní kaple, Madona
208. Freising, diecézní muzeum, Madona z Astenu (Bavorsko)
209. Freising, diecézní muzeum, Madona z Astenu (Bavorsko)

210

211



212

210. Salcburk, muzeum Carolino Augusteum, Madona na skále
211. Madona neznámého původu, dříve hrad Kreuzenstein (Dolní Rakousko)
212. Nicolas De Bruyn, Brusel: Madona, 1442, Lovaň, katedrála

213

214

213. Kadaň (severní Čechy), Madona (církevní majetek)
214. Gruta (Pomoří), farní kostel, Madona

Seznam vyobrazení

[1] Lomnice (jižní Morava), Madona ze zámecké kaple (nezvěstná)
[2] Lomnice (jižní Morava), Madona ze zámecké kaple (nezvěstná)
[3] Curych/Zürich, Madona Bührleho sbírky
[4] Raleigh, The North Carolina Museum of Art, Madona
[5] Paříž, katedrála, tympanon jižního portálu západního průčelí, Madona
[6] Chartres, katedrála, tympanon jižního portálu západního průčelí, Madona
[7] Madona z Crespières, Paříž, Musée du Louvre
[8] Lovaň/Leuven, muzeum, Madona od černých sester v Lovani
[9] Mont-devant-Sassey (Meuse), farní kostel, Madona
[10] Paříž, Madona ze sbírky Bresset
[11] Hoven (Dolní Porýní), kostel kláštera cisterciaček, Madona
[12] Oberpleis (Dolní Porýní), kostel sv. Pankratia, retábl s Klaněním Tří králů
[13] Chartres, katedrála, archivolty středního portálu jižního transeptu, anděl
[14] Chartres, katedrála, archivolta středního portálu severního transeptu, královna z kmene Jesse
[15] Chartres, katedrála, archivolta východního vstupu do severní předsíně, alegorie Libertas
[16] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), Madona
[17] Salcburk, muzeum Carolino Augusteum, Madona mezi anděly
[18] Trident, dóm, Madona degli Annegati
[19] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), trůnící postava panovníka (?)
[20] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), trůnící postava panovnice (?)
[21] Chartres, katedrála, archivolty středního portálu severního transeptu, král
[22] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), apoštol č. 25
[23] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), apoštol č. 21
[24] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory
[25] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Zvěstování Panny Marie
[26] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Panna Marie ze Zvěstování
[27] Mantes-la-Jolie (Ile-de-France), katedrála, střední portál západního průčelí, archivolty
[28] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, Kristus Soudce
[29] Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Petra
[30] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, detail postavy sv. Matouše
[31] Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Petra
[32] Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy anděla
[33] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování
[34] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, anděl s troubou
[35] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování, detail
[36] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, detail anděla s troubou
[37] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail sv. Jana Evangelisty na poprsni
[38] Goslarský evangeliář, fol. 70

[39] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Archanděl Gabriel ze Zvěstování, detail

[40] New York, Morganova knihovna, rukopis M. 565, fol. 13v, sv. Matouš

[41] Lausanne, katedrála, jižní portál, reliéf Nanebevzetí Panny Marie

[42] Todi (Umbrie), kostel S. Maria in Camuccia, Madona

[43] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora

[44] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora, detail

[45] Chartres, katedrála, západní strana severní předsíně, sv. Modesta, detail

[46] Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Eklesie z jižního portálu transeptu štrasburského dómu

[47] Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Synagoga z jižního portálu transeptu štrasburského dómu

[48] Chartres, katedrála, tzv. Šalamounův portál na průčelí severního transeptu, královna ze Sáby

[49] Wells (Somerset), katedrála, severní věž západního průčelí, ženská postava

[50] Mailly-le-Château (Burgundsko), galerie na západním průčelí kostela

[51] Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Pulchritudo

[52] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora

[53] Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen

[54] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po levé straně apsidy, tzv. sv. Barbora

[55] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po pravé straně apsidy, tzv. sv. Kateřina

[56] Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Velocitas

[57] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, ženská postava po pravé straně apsidy, tzv. sv. Kateřina, detail

[58] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, světec P6 na poprsni

[59] Wells (Somerset), katedrála, severní věž západního průčelí, tzv. „vladaři a hodnostáři" třídy „C"

[60] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, celkový pohled s vyznačením čísel figur na poprsni

[61] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L4 na poprsni

[62] Sens (Ile-de-France), katedrála, západní průčelí, archivolty na pravé straně středního portálu

[63] Sens (Ile-de-France), katedrála, západní průčelí, sokl středního portálu, tzv. filosof

[64] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Křtitel na poprsni

[65] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L3 na poprsni

[66] Chartres, katedrála, východní portál jižního transeptu (tzv. Portál vyznavačů), archivolty, postava krále

[67] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Evangelista na poprsni

[68] Chartres, katedrála, střední portál jižního transeptu, archivolty

[69] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L5 na poprsni

[70] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P6 na poprsni

[71] Chartres, katedrála, střední portál severního transeptu, archivolty

[72] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, biskup L10 na poprsni

[73] Chartres, katedrála, východní portál jižního transeptu, archivolty, biskup

[74] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P4 na poprsni

[75] Mantes-la-Jolie (Ile-de-France), katedrála, střední portál západního průčelí, archivolty

[76] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol P5 na poprsni

[77] Soissons, Musée municipal, fragmenty západního portálu kostela Saint-Yved v Braine, trůnící král

[78] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol Petr na poprsni

[79] Freiberg (Sasko), dóm, tzv. Zlatá brána, archivolty, sv. Petr

[80] Freiberg (Sasko), dóm, tzv. Zlatá brána, archivolty, sv. Jan Evangelista

[81] Halberstadt (Sasko), kostel Panny Marie, chórová přepážka, sv. Ondřej

[82] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L4 na poprsni

[83] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Panna Marie na poprsni

[84] Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy Krista

[85] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol Pavel (P3) na poprsni

[86] Chartres, katedrála, severní průčelí transeptu, archivolty východního vstupu do předsíně, Vita contemplativa

[87] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L6 na poprsni

[88] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L7 na poprsni

[89] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L8 na poprsni

[90] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, apoštol L5 na poprsni

[91] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus

[92] Huy, Musée de Huy, "Beau Dieu"

[93] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus

[94] Bad Klosterlausnitz (Durynsko), bývalý klášterní kostel, krucifix

[95] Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, skupina Ukřižování

[96] Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, skupina Ukřižování

[97] Wechselburg (Sasko), bývalý klášterní kostel, krucifix, detail

[98] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus, detail

[99a] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Ukřižovaný Kristus, detail perizonia

[99b] Mnichov, kněžský seminář, Panna Marie a sv. Jan z Ukřižování

[100] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (lev)

[101] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (orel)

[102] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (býk)

[103] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, detail kříže (symbol evangelisty Matouše)

[104] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, Bolestná Panna Marie

[105] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, kaple, sochařská výzdoba východní empory, sv. Jan Evangelista nad poprsní

[106] Landshut (Bavorsko), hrad Trausnitz, konzola z Alte Dürnitz

[107] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, fragmenty chórové přepážky klášterního kostela benediktinů ve Wessobrunnu (Horní Bavorsko), Madona, detail

[108] Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol v ostění

[109] Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol vně ostění po pravé straně portálu - sv. Matouš (?)

[110] Piacenza (severní Itálie), dóm, předsíň na západním průčelí, sv. Jan Křtitel

[111] Piacenza (severní Itálie), dóm, předsíň na západním průčelí, prorok Enoch

[112] Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, apoštol v ostění, detail pravého boku

[113] Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, sv. Jan Evangelista

[114] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, sv. Jan Evangelista

[115] Štrasburk, dóm, jižní rameno transeptu, tzv. Andělský pilíř, sv. Jan Evangelista

[116] Tišnov (jižní Morava), kostel bývalého kláštera cisterciaček, západní portál, sv. Pavel

[117] Madona, dříve v Schützově sbírce ve Vídni

[118] Spital am Semmering (Štýrsko), farní kostel, hlavní oltář, Madona

[119] Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona

[120] Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona

[121] Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona bez postavy Krista

[122] Dunajská Lužná (Slovensko), kostel sv. Bartoloměje, hlavní oltář, Madona, zadní pohled

[123] Kansas, Spencer Museum of Art, soška trůnícího Krista (fragment Madony)

[124] Kremže/Krems, Museum der Stadt Krems, Madona ze Steinu

[125] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona z Heldensteinu

[126] Brixen/Bressanone (jižní Tiroly), diecézní muzeum, Madona z Taufers

[127] Brixen/Bressanone (jižní Tiroly), diecézní muzeum, Madona z Uttenheimu

[128] Madona z Brixenu/Bressanone, soukromá sbírka

[129] Friesach (Korutany), muzeum, Madona lactans z kostelíka sv. Petra na Petersbergu

[130] Ostřihom (Uhry), Křesťanské muzeum, Madona lactans

[131] Madona lactans, dříve Berlín, Staatliche Museen

[132] Praha, Národní galerie, Madona z Klobouk (zápůjčka ze soukromého majetku)

[133] Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu

[134] Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu

[135] Opava, Slezské zemské muzeum, Madona neznámého původu, detail

[136] Saint-Omer (Pas-de-Calais), katedrála, Madona

[137] Saint-Omer (Pas-de-Calais), katedrála, Madona

[138] Brusel, Musées royaux d´art et d´histoire, Madona neznámého původu

[139] Mantes (Ile-de-France), Musée de l´Hôtel-Dieu, Madona z kostela sv. Anny v Gassicourt

[140] Gaillac (Tarn), kostel St. Michel, Madona

[141] Stuttgart, Landesmuseum, Madona z Cáhlova/Freistadt (Horní Rakousko)

[142] Stuttgart, Landesmuseum, Madona z Cáhlova/Freistadt (Horní Rakousko)

[143] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, sv. Anna Samotřetí

[144] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona ze Straubingu

[145] Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova

[146] Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova

[147] Hluboká, Alšova jihočeská galerie, Madona z Rudolfova, detail

[148] Praha, Národní galerie, Madona z Rouchovan (jižní Morava)

[149] Remeš, katedrála, střední portál západního průčelí, Madona na trumeau

[150] Cáchy, pokladnice dómu, relikviářová socha Madony
[151] Paříž, Musée du Louvre, socha sv. Jenovéfy z kostela Sainte-Geneviève v Paříži
[152] Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, dnešní stav
[153] Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, detail, stav před rokem 1914
[154] Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, vlevo sádrový odlitek, vpravo stav před rokem 1914
[155] Remeš, katedrála, západní průčelí, královna ze Sáby, stav před rokem 1914
[156] Amiens, katedrála, západní střední portál, Zvěstování Panny Marie
[157] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
[158] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
[159] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
[160] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
[161] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona
[162] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona, zadní pohled
[163] Brno – Tuřany (jižní Morava), kostel Zvěstování Panny Marie, hlavní oltář, Madona, detail postavy Krista
[164] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, sv. Anna Samotřetí
[165] Štýrský Hradec/Graz, Leechkirche, západní portál, Madona
[166] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, Madona z Lupburgu
[167] Karlsruhe, Landesmuseum, Madona z Altglasshütte
[168] Flensburg, muzeum, Madona z Viöl
[169] Praha, Národní galerie, Madona zv. Čarkova, pravděpodobně z okolí Strakonic (jižní Čechy)
[170] Praha, Národní galerie, Madona zv. Čarkova, pravděpodobně z okolí Strakonic (jižní Čechy)
[171] Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
[172] Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, tzv. malá Eklesie
[173] Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, tzv. malá Eklesie
[174] Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
[175] Štrasburk, dóm, tympanon jižního portálu transeptu, Korunování Panny Marie, detail postavy Panny Marie
[176] Štrasburk, kostel sv. Tomáše, tympanon nad severním vstupem do chóru, detail postavy sv. Jana Evangelisty
[177] Štrasburk, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Eklesie z jižního portálu transeptu štrasburského dómu, detail
[178] Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Máří Magdalena z Adelhausen
[179] Madona z vídeňské soukromé sbírky II (neznámého původu)
[180] Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)
[181] Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)
[182] Mariazell (Štýrsko), poutní bazilika, Gnadenkapelle, Madona (Panna Marie Mariazellská)
[183] Gassicourt (Ile-de-France), kostel sv. Anny, Madona (sádrový odlitek)
[184] Štýrský Hradec/Graz, Steirmärkisches Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
[185] Řím, Museo di Palazzo Venezia, Madona z Acuta
[186] Washington, Národní Galerie, deskový obraz Panny Marie neznámého původu
[187] Utrecht, muzeum, reliéf Hodegetrie ze slonoviny
[188] Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
[189] Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
[190] Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
[191] Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu
[192] Sankt Lambrecht (Štýrsko), benediktinské opatství, Stiftmuseum, Madona z okolí Sankt Lambrechtu, detail
[193] Amiens, katedrála, portál jižního transeptu, Madona na trumeau (Vierge dorée)

[194] Paříž, Musée du Louvre, Madona z pařížské Sainte-Chapelle

[195] Brusel, Musées royaux d´Art et d´Histoire v Bruselu, Madona z Lutychu (?)

[196] Kolín nad Rýnem, dóm, cyklus soch na pilířích chóru, Panna Marie, detail (sádrový odlitek)

[197] Kolín nad Rýnem, dóm, cyklus soch na pilířích chóru, Panna Marie, detail

[198] Paříž, Musée du Louvre, Madona neznámého původu, detail

[199] Garsten (Horní Rakousko), kostel bývalého benediktinského opatství, oltář Panny Marie, Madona

[200] New York, Metropolitní muzeum, Madona z Lince

[201] New York, Metropolitní muzeum, Madona z Lince

[202] Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, socha Krista z benediktinského opatství Reichenbach (Horní Falc)

[203] Remeš, katedrála, střední portál severního transeptu, archivolty, postava trůnícího knížete

[204] Madona z okolí Murau-Oberwölz (Štýrsko)

[205] Vratislav, diecézní muzeum, Madona z Kamenné Hory (Slezsko)

[206] Warta/Bardo (Slezsko), kostel Nanebevzetí Panny Marie, Madona

[207] Bítov (jižní Morava), hradní kaple, Madona

[208] Freising, diecézní muzeum, Madona z Astenu (Bavorsko)

[209] Freising, diecézní muzeum, Madona z Astenu (Bavorsko)

[210] Salcburk, muzeum Carolino Augusteum, Madona na skále

[211] Madona neznámého původu, dříve hrad Kreuzenstein (Dolní Rakousko)

[212] Nicolas De Bruyn, Brusel: Madona, 1442, Lovaň, katedrála

[213] Kadaň (severní Čechy), Madona (církevní majetek)

[214] Gruta (Pomoří), farní kostel, Madona

Zkráceně citovaná literatura

ALEXANDER/BINSKI 1987 – Jonathan ALEXANDER/Paul BINSKI (ed.): *Age of Chivalry. Art in Platagenet England 1200-1400*, London 1987

ALLÈGRE 1954 – Victor ALLÈGRE: *Les richesses medievales du Tarn. Art gothique*, Toulouse 1954

ANDERGASSEN 1999 – Leo ANDERGASSEN: *Diözesanmuseum Hofburg Brixen*, Brixen 1999

ANDERSSON 1950 – Aron ANDERSSON: *English Influence in Norwegian and Swedish Figuresculpture in Wood 1220-1270*, Stockholm 1950

ANDERSSON 1966 – Aron ANDERSSON: *Medieval Wooden Sculpture in Sweden II, Romanesque and Gothic Sculpture*, Stockholm 1966

BAGNOLI 1994 – Martina BAGNOLI: The Brindisi Cross and related problems in southern Italian sculpture, in: Herbert BECK/Kerstin HENGEVOSS-DÜRKOP (ed.): *Studien zur Geschichte der Skulptur im 12. -13. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1994, p. 689-697

BACHMANN 1943 – Hilde BACHMANN: *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler*, Brün/München/Wien 1943

BACHMANN 1969 – Hilde BACHMANN: Plastik bis zu den Husitenkriegen, in: K. M. SWOBODA (ed.): *Gotik in Böhmen*, München 1969

BALBÍN 1655 - Bohuslaus Aloysius BALBINUS: *Diva Wartensis, seu Origines et Miracula Magnae Dei, Hominumque Matris Mariae...*, Pragae 1655

BALBÍN 1657 - Bohuslaus Aloysius BALBINUS: *Diva Wartensis, Oder Ursprung und Mirackel der Grossmächtigsten/ Gottes/ und der Menschen Mutter MARIAE, Welche von so viel Hundert Jahren hero zu der Warten...*, Pragae 1657

BALBÍN 1658 - Bohuslaus Aloysius BALBINUS: *Diva Turzanensis seu historia Originis et Miraculorum Magne Dei Hominumque Matris Mariae...*, Olomutii 1658

BARFOD 1986 – Jörn BARFOD: *Die Holzskulptur des 13. Jahrhunderts im Herzogtum Schleswig*, Husum 1986

BARON 1996 - Françoise BARON: *Sculpture française I, Moyen âge*. Musée du Louvre, Département des sculptures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, Paris 1996

BARTLOVÁ 1998 – Milena BARTLOVÁ (rec.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich I, in: *Umění* XLVI, 1998, p. 479-481 (II. Sochařství)

BAUM 1930 – Julius BAUM: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich und Britannien*, Wildpark-Potsdam 1930

BAUM 1949 - Julius BAUM: *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Führer durch die mittelalterliche Abteilung*, Stuttgart 1949

BECK 1971 - Herbert BECK: Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen, in: *Städel Jahrbuch*, Neue Folge, Band 3, 1971, p. 133-160

BEENKEN 1924 – Hermann BEENKEN: *Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert*, Leipzig 1924

BEENKEN 1926 – Hermann BEENKEN: Schreine und Schranken, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, p. 67-107

BEER 2005 - Manuela BEER: *Triumphkreuze des Mittelalters*. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler, Regensburg 2005

BELTING 1978 – Hans BELTING: Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, p. 217-257

BELTING 1991 - Hans BELTING: *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991[2]

BENGEL 1996 – Sabine BENGEL: Der Marientod am Südquerhausportal des Strassburger Münsters, in: Hartmut KROHM (ed.): *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, p. 151-165

BERGMANN 1989 – Ulrike BERGMANN: *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Köln 1989

BIEDERMANN 1976 – Gottfried BIEDERMANN: *Kunst des Mittelalters. Malerei/Plastik/Glasmalerei. Alte Galerie am Steirmärkischen Landesmuseum Joanneum in Graz*, Graz 1976

BLINDHEIM 1952 - Martin BLINDHEIM: Main Trends of East-Norwegian Wooden Figure Sculpture in the Second Half of the Thirteenth Century, in: *Skrifter utgitt av det Norske Videnskaps-Akademi I Oslo II. Hist. - Filos. Klasse* 1952, No. 3, Oslo 1952

BLOCH 1975 – Peter BLOCH: Representations of the Madonna about 1200, in: *The Year 1200. A Symposium*, Bd. 3, New York 1975

BLUMAUER-MONTENAVE 1977 - Liselotte BLUMAUER-MONTENAVE: *Zur Baugeschichte des Wallfahrtsortes Mariazell. Künstler, Werke, Daten*, Wien 1977

BLUMAUER-MONTENAVE 1985 - Liselotte BLUMAUER-MONTENAVE: *Die Gnadenstatue von Mariazell und ihre Darstellungen*, Wien 1985 (2., erweiterte Auflage)

BOCK 1997 – Sebastian Bock: *Der Inventar- und Ausstattungsbestand des säkularisierten Dominikanerinnen-Neukloster Adelhausen in Freiburg i.Br.*, Freiburg i.Br. 1997

DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1945 – Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA: *Madonnes anciennes conservées en Belgique 1025-1425*, Bruxelles 1945[2]

DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1951 – Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA: *Art Mosan*, Bruxelles/Paris 1951

DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1961 – Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA: Madones en majesté. A propos de Notre-Dame d'Eprave, in: *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art* XXX, 1961

BRUNNER 1968 – Herbert BRUNNER: *Die Trausnitzkapelle ob Landshut*, München 1968

BUDDE 1979 – Reiner BUDDE: *Deutsche romanische Skulptur 1050 – 1250*, München 1979

CARLI 1960 – Enzo CARLI: *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960

CLAUSSEN 1973 – Peter Cornelius CLAUSSEN: Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXXV, 1973, p. 83-108

CONDE 1994 - Domingo J. Buesa CONDE: *La Virgen en el Reino de Aragón. Ymágenes y rostros medievales*, Zaragoza 1994

DAHM 1998 – Friedrich DAHM: Die früh- und hochmittelalterliche Skulptur Österreichs, in: Hermann FILLITZ (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich I. Früh- und Hochmittelalter*, München/New York/Wien 1998, p. 337-417

DEVIGNE 1932 – Marguerite DEVIGNE: *La Sculpture Mosane du XII^e au XVI^e Siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne*, Paris/Bruxelles 1932

DIDIER 1973a – Robert DIDIER: La Sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II, Köln 1973, p. 407-420

DIDIER 1973b – Robert DIDIER: La Sculpture mosane de la 2[e] moitié du XIII[e] siècle, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II, Köln 1973, p. 421sqq.

DIDIER 1982a – Robert DIDIER: La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae), in: *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'Art et d'Histoire* (kat. výst.), Bruxelles 1982, p. 123-40

DIDIER 1982b – Robert DIDIER: Christs et calvaires mosans du XIII[e] siècle, in: *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'Art et d'Histoire* (kat. výst.), Bruxelles 1982, p. 141-72

DILAT 1682 - Joannes DILATUS: *Marianischer Kirchfahrt zu dem Uralten Gnaden-Bild MARIAE von Dörnem...*, Pragae 1682

VON EUW 1968 – Anton VON EUW: Mittelalterliche Kunst, in: Helmut MAY (ed.): *Weltkunst aus Privatbesitz* (kat. výst.), Köln 1968

FAJT/ROYT 1993 – Jiří FAJT/Jan ROYT: Neznámý svorník s motivem trůnícího Krista z Národního muzea v Praze, in: *Umění* XLI, 1993, p. 361sqq.

FEULNER/MÜLLER 1953 – Adolf FEULNER/Theodor MÜLLER: *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953

FELDMANN 1992 – Hans-Christian FELDMANN: *Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220 – 1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203 – 1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Hamburg 1992

FILLITZ 1976 – Hermann FILLITZ: Skulptur der Babenbergerzeit, in: *1000 Jahre Babenberger in Österreich* (kat. výst.), Wien 1976, p. 585-593

FORSYTH 1972 – Ilene H. FORSYTH: *The Throne of Wisdom: Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972

FRANCK-OBERASPACH 1903 – Karl FRANCK-OBERASPACH: *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf 1903

DE FRANCOVICH 1943 – Géza DE FRANCOVICH: *Scultura medioevale in legno*, Roma 1943

GARTNER 1947 – Joseph GARTNER: *Kunstgeschichte der Schweiz. Zweiter band. Die gotische Kunst*, Frauenfeld 1947

GARZAROLLI 1941 – Karl GARZAROLLI VON THURNLACKH: *Mittelalterliche Plastik in der Steiermark*, Graz 1941

GILLERMAN 1989 – Dorothy GILLERMAN (ed.): *Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums*, New York/London 1989

GILLERMAN 2001 – Dorothy GILLERMAN (ed.): *Gothic Sculpture in America. II. The Museums of the Midwest*, Turnhout 2001

GINHART 1944 – Karl GINHART: Die romanische Bildnerei in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Erster Band: Von der Urzeit bis zur Romanik*, Wien 1944

GINHART 1955 – Karl GINHART: Die gotische Plastik in Wien, in: Richard Kurt DONIN (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Zweiter Band: Gotik*, Wien 1955

GINHART 1964 – Karl GINHART: Plastik, in: *Ausstellung Romanische Kunst in Österreich*, Krems an der Donau 1964, p. 116-155

GINHART 1970 – Karl GINHART: *Die gotische Bildnerei in Wien*, Wien 1970

GOLDSCHMIDT 1899 – Adolph GOLDSCHMIDT: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XX, 1899, p. 285-300

GOLDSCHMIDT 1900 – Adolph GOLDSCHMIDT: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXI, 1900, p. 225-241

GOLDSCHMIDT 1902 – Adolph GOLDSCHMIDT: Die Freiberger Goldene Pforte, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXIII, 1902, p. 20-33

GOLDSCHMIDT 1924 – Adolph GOLDSCHMIDT: *Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924

GOSEBRUCH 1977 – Martin GOSEBRUCH: Von der Verschiedenheit der Volbilder in der sächsischen Kunst der Frühgotik, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* XVI, 1977, p. 9-26

GRIMME 1966 – E. S. GRIMME: *Deutsche Madonnen*, Köln 1966

GRZIMEK 1975 – Waldemar GRZIMEK: *Deutsche Stuckplastik 800 bis 1300*, Berlin 1975

GUGENBAUER 1927 – Gustav GUGENBAUER (rec.): Franz KIESLINGER: Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien 1926, in: *Christliche Kunstblätter* 68, 1927, p. 17-25

GUGITZ 1956 – Gustav GUGITZ: *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Band 4, Kärnten und Steiermark*, Wien 1956

GUMPPENBERG 1655 – Guilielmus GUMPPENBERG: *Idea Atlantis Mariani*, Tridenti 1655

GUMPPENBERG 1672 - Guilielmus GUMPPENBERG: *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae imaginum miraculosarum origines/ Duodecim Historiarum Centurijs explicantur*, Monachii 1672 (1. vyd. 1657)

GUTKAS 1998 – Karl GUTKAS: Městská politika Přemysla Otakara II. v Rakousku a ve Štýrsku, in: Marie BLÁHOVÁ/Ivan HLAVÁČEK (ed.): *Česko – rakouské vztahy ve 13. století. Rakousko (včetně Štýrska, Korutan a Kraňska) v projektu velké říše Přemysla Otakara II. Sborník příspěvků ze symposia konaného 26. – 27. září 1996 ve Znojmě*, Praha 1998, p. 95-112

HALM/LILL 1924 – Philipp Maria HALM/Georg LILL: *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. I. Abteilung. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450*, Augsburg 1924

HAMANN 1927 – Richard HAMANN: Die Salzwedeler Madonna, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 3, 1927, p. 77-144

HAUSSHERR 1973 – Reiner HAUSSHERR: Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400,* Bd. II, Köln 1973, p. 387-406

HAUSSHERR 1979 – Reiner HAUSSHERR: Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit, in: Reiner HAUSSHERR/Christian VÄTERLEIN (ed.): *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Band V, Supplement: Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979, p. 131sqq.

HLAVÁČEK 1998 – Ivan HLAVÁČEK: Česko – rakouské sousedství do počátku vlády Přemysla Otakara II., in: Marie BLÁHOVÁ/Ivan HLAVÁČEK (ed.): *Česko – rakouské vztahy ve 13. století. Rakousko (včetně Štýrska, Korutan a Kraňska) v projektu velké říše Přemysla Otakara II. Sborník příspěvků ze symposia konaného 26. – 27. září 1996 ve Znojmě*, Praha 1998, p. 9-19

HLOBIL 1982 – Ivo HLOBIL: Neznámá pozdně románská plastika z jižní Moravy, in: *Umění* 30, 1982, p. 257-262

HOERNES 2002 – Martin HOERNES: Die mittelalterlichen Kapellenbauten an der Stiftskirche zur Alten Kapelle. Beziehungen zwischen Stift und Stadt, in: Werner SCHIEDERMAIR (ed.): *Die Alte Kapelle in Regensburg*, Regensburg 2002, p. 124sqq.

HOMOLKA 1972 – Jaromír HOMOLKA: Na okraj sochařství třetí čtvrtiny 13. století, in: *Umění* XX, 1972, p. 205sqq.

HOMOLKA 1974 - Jaromír HOMOLKA: Einige Randbemerkungen zu den Büchern von Dobroslava Menclová České hrady I/II, Praha 1972, und Albert Kutal, České gotické umění, Praha 1972, in: *Mediaevalia Bohemica* 4, 1974, p. 189sqq.

HOMOLKA 1982 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství doby posledních Přemyslovců, in: Jiří KUTHAN (ed.): *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982

HOMOLKA 1983 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: Emanuel POCHE (ed.): *Praha středověká*, Praha 1983, p. 357-489

HOMOLKA 1984 – Jaromír HOMOLKA: Románské sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984, p. 92-102

HUBEL 1980 – Achim HUBEL: Der Skulpturenzyklus in der kapelle der Burg Trausnitz zu Landshut, in: Hubert GLASSER (ed.): *Wittelsbach und Bayern I/1. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180 – 1350*, München/Zürich 1980, p. 437-444

JOSEPHI 1910 – W. JOSEPHI: *Die Werke Plastischer Kunst* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 1910

KARLINGER 1924 - Hans KARLINGER: *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050-1260*, Augsburg 1924

KASTNER 1938 – Otfried KASTNER: *Das obere Mühlviertel, sein Wesen und seine Kunst*, Wien 1938

KIESLINGER 1923a – Franz KIESLINGER: *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. I. Bis zum Eindringen des spätgotischen Faltenstiles*, Wien 1923 /reprint v *Belvedere* III, 1923 (díl 1 a 2) a IV, 1923 (díl 3-6)/

KIESLINGER 1923b – Franz KIESLINGER: Mittelalterliche Bildwerke 1200-1440, in: *Belvedere* IV, 1923, p. 93-109, *Sonderheft* 16/17 als Katalog der Ausstellung frühgotischen Plastik in Wien

KIESLINGER 1926 – Franz KIESLINGER: *Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Ein Umriss ihrer Geschichte*, Wien 1926

KIESLINGER 1928 – Franz KIESLINGER: Eine veronesische Madonnenstatue des Ducento, in: *Pantheon* I, 1928, p. 87-89

KIESLINGER 1932 – Franz KIESLINGER: Österreichs frühgotische Madonnenstatuen, in: *Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft*, Wien 1932

KIESLINGER 1933a – Franz KIESLINGER: Mittelalterliche religiöse Plastik, in: *Alte und neue katholische Kunst. Führer durch die Ausstellungen*, Wien 1933, p. 79-86

KIESLINGER 1933b – Franz KIESLINGER: Mittelalterliche religiöse Plastik aus Österreich. Ausstellung im Hagenbund, Wien 1933, in: *Kirchenkunst* V, *Sonderheft* 1933

KIESLINGER 1937 – Franz KIESLINGER: *Mittelalterliche Skulpturen einer wiener Sammlung*, Wien 1937

KLACK-EITZEN 1982 – Charlotte KLACK-EITZEN: *Die thronende Madonnen des 13. Jahrhunderts in Westfalen* (dis. práce), Münster 1982

KLACK-EITZEN 1985 – Charlotte KLACK-EITZEN: *Die thronende Madonnen des 13. Jahrhunderts in Westfalen*, Bonn 1985

KNAUER 1917 – Paul KNAUER: *Der Ursprung der Marien-Wallfahrt zu Wartha in Schlesien. Eine quellenkritische Untersuchung*, Breslau 1917

KOBLER 1996 – Friedrich KOBLER: Süddeutschland als Stuckprovinz, in: MATTHIAS EXNER (ed.): *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*. Eine tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim in Hildesheim, 15. – 17. Juni 1995 (=ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), München 1996, p. 130-139

KOECHLIN 1924 – Raymond KOECHLIN: *Les ivoires gothiques francais*, Paris 1924

KOHLBACH 1956 – R. KOHLBACH: *Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956

KOŘÁN 1970 – Ivo KOŘÁN: Ohlasy českého gotického umění v baroku, in: Jaroslav PEŠINA (ed.): *České umění gotické 1350 – 1420*, Praha 1970, p. 351-362

KRÁSA 1982 – Josef KRÁSA: Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích, in: Jiří KUTHAN (ed.): *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982

KRÁSA 1983 – Josef KRÁSA: Umění 13. století – problémy hodnocení, in: *Umění 13. století v Českých zemích. Příspěvky z vědeckého zasedání*, Praha 1983, p. 11-31

KRAUTHEIMER-HESS 1933 – Trude KRAUTHEIMER-HESS: Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi, in: *L'arte* XXXVI, 1933, p. 18-29

KROHM 1996 – Hartmut KROHM: Das Südquerhaus des Strassburger Münsters. Architektur und Bildwerke, in: Hartmut KROHM (ed.): *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, p. 185-203

KUNZ 2002 - Tobias KUNZ: Darstellung des „Sinnlich-Schönen" im späten 12. Jahrhundert – Der Engel von einem heiligen Grab und die Madonna aus Schillingskapellen, in: *Ansichts Sache. Das Bode Museum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800-1800*, Herbert BECK/Hartmut KROHM (ed.), Frankfurt/Wolfratshausen 2002, p. 39-50

KURMANN 1984 - Peter KURMANN: Die Pariser Komponenten in der Architektur und Skulptur der Westfassade von Notre Dame zu Reims, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXV, 1984, p. 41-82

KUTAL 1949 – Albert KUTAL: Sochařství v době posledních Přemyslovců, in: *České umění gotické*, Praha 1949, p. 44sqq.

KUTAL 1954 – Albert KUTAL: Tuřanská madona, in: *Umění* II, 1954, p. 318sqq.

KUTAL 1972 – Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972

KUTAL 1984 – Albert KUTAL: Gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984

KUTHAN 1993 – Jiří KUTHAN: *Přemysl Otakar II. Král železný a zlatý. Král zakladatel a mecenáš*, Vimperk 1993

KUTHAN 2005 - Jiří KUTHAN: *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis* (=Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Dějiny umění – historie III), Aleš MUDRA (ed.), Praha 2005

LAARNE 1969 – *Catalogue de l'exposition Sculptures du moyen age conservées dans de collections privées belges*, Laarne 1969

LANG 1992 – Frank Thomas LANG: *Veroneser Skulpturen um 1200*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1992

LEGNER 1973 – Anton LEGNER: Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts in Rhein-Maas-Gebiet, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II. Köln 1973, p. 445-456.

LEMPERLE 1959 - Hermann LEMPERLE: *Führer durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart. Kunstgeschichtliche Sammlungen*. Stuttgart 1959

LIÉVEAUX-BOCCADOR 1972 – Jacqueline LIÉVEAUX-BOCCADOR: *Statuaire Médiévale de Collection* I, Paris 1972

LOZIŃSKI 1992 – Jerzy Z. LOZIŃSKI: *Pomniki sztuki w Polsce* T. II, c. 1, Pomorze, Warszawa 1992

LUTZ 2004 - Gerhard LUTZ: *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel.* Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, Petersberg 2004

MADER 1927 – Felix MADER: *Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Niederbayern.* XVI. Stadt Landshut mit Einschluss der Trausnitz, München 1927

MAGIRIUS 1983 – Heinrich MAGIRIUS: Die Skulpturen des Wechselburger Lettners und der Kreuzigungsgruppe in ihren Bezügen zur Kunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Sachsen, in: Elisabeth HÜTTER/Heinrich MAGIRIUS: *Der Wechselburger Lettner. Forschungen und Denkmalpflege*, Weimar 1983, p. 193-236

MAŠÍN 1977 – Jiří MAŠÍN: Malerei und Plastik, in: Erich BACHMANN (ed.): *Romanik in Böhmen*, München 1977

MÉRAS/TERNOIS 1961 – Mathieu MÉRAS/Daniel TERNOIS: *Trésors d'art gothique en Languedoc* (kat. výst.), Montauban 1961

MEURER 1989 – Heribert MEURER: *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die Mittelalterliche Skulpturen I. Stein- und Holzskulpturen 800 – 1400*, Stuttgart 1989

MUDRA 2004 – Aleš MUDRA: Ke stylovému profilu jedné středoevropské řezbářské dílny z první poloviny 13. století, in: *Ročenka SNG* 2004, p. 21-32

MUDRA/OTTOVÁ 1999 – Aleš MUDRA/Michaela OTTOVÁ, in: Michaela OTTOVÁ (ed.): *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl* II, Praha 1999

MÜLLER 1950 – Theodor MÜLLER: *Alte Bairische Bildhauer. Vom Erminoldmeister bis Hans Leinberger*, München 1950

MÜLLER-ABENSBERG 1923 – J. MÜLLER-ABENSBERG: Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1923, p. 153-160

NIEHOFF 1990 – Franz NIEHOFF: Das Kölner Ostergrab-Studien zum Heiligen Grab im hohen Mittelalter, in: *Wallraf Richartz Jahrbuch* LI, 1990, p. 11-15

NIEHR 1992 – Klaus NIEHR: *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Weinheim 1992

NIEHR 2002 - Klaus NIEHR: Die Ausstattung der Trausnitzkapelle im 13. Jahrhundert, in: *1204 und die Folgen. Zu den Anfängen der Stadt Landshut*, Beiträge zum öffentlichen Kolloquium in Landshut am 1./2. Dezember 1997, T. STANGIER (ed.), Landshut 2002

NORDMAN 1964 - Carl Axel NORDMAN: *Medeltida skulptur i Finland*, Helsinki 1964

PEČÍRKA 1923-24 – Jaromír PEČÍRKA: Románské sochařství v Čechách, in: *Volné směry* XXII, 1923-24, p. 22sqq.

PEČÍRKA 1931 – Jaromír PEČÍRKA: Plastika, in: Zdeněk WIRTH (ed.): *Dějepis výtvarného umění v Čechách. I. díl. Středověk*, Praha 1931, p. 44-58, 181-239

PEČÍRKA 1933 – Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách, in: *Umění* VI, 1933, p. 169sqq.

PEČÍRKA 1936 – Jaromír PEČÍRKA: Die böhmische gotische Plastik, in: *Prager Rundschau* 6, 1936, p. 269sqq.

PLANK 1978 – P. Benedikt PLANK: *Geschichte der Abtei St. Lambrecht*, St. Lambrecht 1978[2]

POESCHKE 1998 - Joachim POESCHKE: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien.* Band 1. Romanik, München 1998

POESCHKE 2000 - Joachim POESCHKE: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien.* Band 2. Gotik, München 2000

PRADALIER-SCHLUMBERGER 1998 – Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER: *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIII^{e} – XIV^{e} siècles)*, Toulouse 1998

PRIOR/GARDNER 1912 – Edward S. PRIOR/Arthur GARDNER: *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*, Cambridge 1912

PŘIBYL 1997 – Petr PŘIBYL: Sochy, in: Olga PUJMANOVÁ (ed.): *Italské renesanční umění z českých sbírek, obrazy a sochy* (kat. výst.), Praha 1997

REGNUM BOHEMIAE 2005 - *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana* (=Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie II), Jan ROYT/Michaela Ottová/Aleš MUDRA (ed.), Praha 2005

RICHTER 1948 – Václav RICHTER: Brněnští zlatníci J. J. Wegelin a P. J. Weinreich, in: *Vědecká ročenka Moravského uměleckoprůmyslového muzea Obchodní a živnostenské komory v Brně* I, 1946 – 1947. Brno 1948, p. 53-76

RODE 1973 – Herbert RODE: Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Hochstaden-Grabmal und die Chorpfeilerskulpturen, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II, Köln 1973, p. 429-444

ROUDIÉ 1966 – Paul ROUDIÉ: Notes sur trois statues girondines du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle, in: *Mélanges offerts à René Crozet*, Pierre GALLAIS/Yves-Jean RION (ed.), Tome II, Poitiers 1966, p. 1161-1166

ROYT 1999 – Jan ROYT: *Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století*, Praha 1999

SAUERLÄNDER 1966 – Willibald SAUERLÄNDER: *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der strassburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966

SAUERLÄNDER 1970 – Willibald SAUERLÄNDER: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140 – 1270*, München 1970

SAUERLÄNDER 1972 – Willibald SAUERLÄNDER: Die Skulptur des 11. bis 13. Jahrhunderts, in: *Bayern. Kunst und Kultur* (kat. výst.), München 1972, p. 43-51

SAUERLÄNDER 1976 – Willibald SAUERLÄNDER: Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXIX, 1976, p. 167-192

SAUERLÄNDER 1978 – Willibald SAUERLÄNDER: Spätstaufische Skulpturen in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLI, 1978, p. 181-216

SCHÄDLER 1973 – Alfred SCHÄDLER: Stein- und Holzskulpturen in Schwaben, 1100-1250, in: *Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben* (kat. výst.), Augsburg 1973, p. 38-40

SCHENKLUHN 1987 – Wolfgang SCHENKLUHN: *Liebighaus-Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke, Band I, Mittelalter, 11. Jahrhundert bis 1530/40*, Melsungen 1987

SCHIEDERMAIR 2002 – Werner SCHIEDERMAIR: Zur beweglichen Ausstattung der Alten Kapelle, in: Werner SCHIEDERMAIR (ed.): *Die Alte Kapelle in Regensburg*, Regensburg 2002, p. 245sqq.

SCHMEDDING 1974 – Brigitta SCHMEDDING: *Romanische Madonnen der Schweiz. Holzskuplpturen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Freiburg 1974

SCHMIDT 1979 – Gerhard SCHMIDT: Bildende Kunst: Malerei und Plastik, in: *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379. Niederösterreichische Landesausstellung in Wiener Neustadt*, Wien 1979, p. 82-97

SCHMITT 1922 – Otto SCHMITT: Strassburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert, in: *Städel Jahrbuch* 1922, p. 109sqq.

SCHMITT 1924 – Otto SCHMITT: *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, Frankfurt am Main 1924

SCHUBERT 1974 – Dietrich SCHUBERT: *Von Halberstadt nach Meissen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt*, Köln 1974

SCHUBERT 1982 – Ernst SCHUBERT: Zur Naumburg-Forschung der letzten Jahrzente, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV, 1982, p. 121-138

SCHUBERT 1983 – Ernst SCHUBERT: Zur Architektur und Skulptur der Frühgotik in Mitteldeutschland. Erwägungen über den Begriff mitteldeutsche Frühgotik, in: Franz BOLCK (ed.): *Regionale, nationale und internationale Kunstprozesse. IV. Jahrestagung des Jenaer Arbeitskreises für Ikonographie und Ikonologie*, Jena 1983, p. 82-95

SCHULTE-FISCHEDICK 1996 – Valeria SCHULTE-FISCHEDICK: *Der Strassburger Engelspfeiler*, in: Hartmut KROHM (ed.): *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, p. 167-184

SCHULTES 1988a – Lothar SCHULTES: Mittelalterliche Plastik im Mühlviertel, in: *Das Mühlviertel. Natur. Kultur. Leben. Oberösterreichische Landesausstellung 1988. Beiträge*, Linz 1988

SCHULTES 1988b – Lothar SCHULTES, in: *Das Mühlviertel. Natur. Kultur. Leben. Oberösterreichische Landesausstellung 1988. Katalog*, Linz 1988

SCHULTES 1993 – Lothar SCHULTES: Die mittelalterliche Plastik in und um Steyr, in: Rudolf KOCH/Bernhard PROKISCH (ed.): *Stadtpfarkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte*, Steyr 1993, p. 61sqq.

SCHULTES 2002a – Lothar SCHULTES: *Die gotische flügelaltäre Oberösterreichs. Band I. Von den Anfängen bis Michael Pacher*, Linz 2002

SCHULTES 2002b – Lothar SCHULTES: Gotische Plastik in Oberösterreich, in: Lothar SCHULTES/Bernhard PROKISCH (ed.): *Gotik Schätze Oberösterreich* (kat. výst.), Weitra 2002, p. 109-121

SCHWARTZ 1965 – Hermann SCHWARTZ: Anmerkungen zu einer trauenden Maria, in: *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf 1965

SCHWEIGERT 1996 – Horst SCHWEIGERT: Die Gnadenstatue und das „Schatzkammerbild von Mariazell, in: Helmut EBERHART/Heidelinde FELL (ed.): *Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996*, Graz 1996

SCHWEIGERT 2000 – Horst SCHWEIGERT: Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, in: Günter BRUCHER (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik*, München/London/New York/Wien 2000, p. 318sqq.

SCHWETER 1922 – Joseph SCHWETER: *Wartha. Geschichte dieses Wallfahrtsortes und der Wallfahrten dahin*, Schweidnitz 1922

STAFSKI 1967 – Heinz STAFSKI: Eine Österreichische Hl. Anna Selbdritt und ihre nächsten Verwandten, in: *Festschrift K. Öttinger*, Erlangen 1967, p. 133-141

SUCKALE 1971 – Robert SUCKALE: *Studien zur Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Île-de-France zwischen 1230 – 1300* (dis. práce), München 1971

SUCKALE 1979 – Robert SUCKALE: Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: *Kölner Domblatt* 44-45/1979-80, p. 223-254

SUCKALE 1987 – Robert SUCKALE: Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlund, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXVIII, 1987, p. 27-82

SUCKALE 1993 – Robert SUCKALE: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993

SUCKALE 1995 – Robert SUCKALE: Zur Bedeutung Englands für die welfische Skulptur um 1200, in: Jochen LUCKHARDT/Franz NIEHOFF (ed.): *Heirich der Löwe und seine zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235* (kat. výst.). Band 2, Essays, München 1995, p. 440-451

SUCKALE 2003 – Robert SUCKALE: Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Hofkunst des 13. Jahrhunderts, in: *Umění* LI, 2003, p. 78-98

SUCKALE/ROLLER 2000 - Robert SUCKALE/Stefan ROLLER: Mittelalterliche Veränderungen älterer Marienstatuen und ihre Erklärung: Reparatur? Verschönerung? Umdeutung?, in: *Unter der Lupe: neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters.* Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Anna MORAHT-FROMM/Gerhard WEILANDT (ed.), Ulm 2000, p. 39-50

SWARZENSKI 1960 – Hanns SWARZENSKI: A Vièrge d'Orée, in: *Bulletin Museum of Fine Arts, Boston* LVIII, 1960, p. 65-83

ŠEVČÍKOVÁ 1996 – Zuzana ŠEVČÍKOVÁ: 13. századi trónoló Madonna-szobor Dunajská Lužnán a „Misérdi Madonna" újrafelfedezésee/Thronende Madonna aus dem 13. jahrhundert in Dunajská Lužná. Wiederentdeckung der „Madonna aus Mischdorf bei Pressburg", in: *Müvészettörténeti Értesítö* 45, 1996, p. 267-273

ŠEVČÍKOVÁ 1999 – Zuzana ŠEVČÍKOVÁ: Príspevok k ikonografii tróniacej Madony a plastika z 13. storočia v Dunajskej Lužnej, in: *Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského XLIV, Historica*, Bratislava 1999, p. 21-35

TANGEBERG 1986 – Peter TANGEBERG: *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik*, Stockholm 1986

VACULÍK 1979 – Karol VACULÍK: Románske umenie – Sochárstvo, in: *Slovensko 4. Kultúra. 1. časť*, Bratislava 1979, p. 629-634

AF UGGLAS 1915 – Carl R. AF UGGLAS: *Gotlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott*, Stockholm 1915

UPMS I - Bohumil SAMEK (ed.): *Umělecké památky Moravy a Slezska I*, Praha 1994

VAN NOTEN 1999 – Francis VAN NOTEN: *La Salle aux trésors. Chefs-d'oeuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout 1999

VITRY/BRIÉRE 1904 – Paul VITRY/Gaston BRIÉRE: *Documents de sculpture francaise du moyen-age*, Paris 1904

VÖGE 1958 – *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, Berlin 1958

VOLBACH 1923 – W. F. VOLBACH: *Die mittelaterliche Bildwerke der Sammlung Benario*, Berlin 1923

WAGNER 1948 – Vladimír WAGNER: Vývin výtvarného umenia na Slovensku, Bratislava 1948

WILLIAMSON 1987 – Paul WILLIAMSON: Sculpture, in: Jonathan ALEXANDER/Paul BINSKI (ed.): *Age of Chivalry. Art in Platagenet England 1200-1400*, London 1987, p. 98-106

WILLIAMSON 1995 – Paul WILLIAMSON: Gothic Sculpture 1140 – 1300, New Haven and London 1995

WOLNÝ 1860 - Gregor WOLNÝ: *Kirchliche Topographie von Mähren*, II. Abt., Brünner Diöcese, I. Band, Brünn 1860

WONISCH 1916 – P. Othmar WONISCH: *Die Gnadenbilder Unserer Lieben Frau in Maria-Zell*, St. Lambrecht und Maria-Zell 1916

WONISCH 1951 - P. Otmar WONISCH: *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht* (=Österreichische Kunsttopographie XXXI), Wien 1951

WONISCH 1960 – P. Othmar WONISCH: *Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche. Dargestellt im Lichte der Geschichte, der Legenden und Mirakel*, Graz 1960

ZAUNSCHIRM 1976 – T. ZAUNSCHIRM, in: *Spätgotik in Salzburg, Skulptur und Kunstgewerbe 1400 - 1530* (kat. výst.), Salzburg 1976

ZINKE 1981 – Detlef ZINKE: *Liebighaus-Museum alter Plastik. Nachantike grossplastische Bildwerke, Band I, Italien, Frankreich, Spanien, Deutchland, 800-1380*, Melsungen 1981

ZINKE 1985 – Detlef ZINKE: Kunst in Adelhausen, in: Wolfgang BOCK/Hans H. HOFSTÄTTER (ed.): *750 Jahre Dominikanerinnenkloster Adelhausen Freiburg im Breisgau*, Freiburg i. B. 1985, p. 47-108

ZIOMECKA 1978 - Anna ZIOMECKA: Figura Madonny Tronującej z Kamiennej Góry i początki drewnianej rzeźby gotyckiej na Śląsku, in: *Z dziejów sztuki śląskiej*, Z. ŚWIECHOWSKI (ed.), Warszawa 1978, p. 13-40