UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Miriam Natoufová

Mistr Madony z Michle a Madona na lvu z Klosterneuburgu

Bakalářská práce

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

2006

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury jsem uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 17.6. 2006

Miriam Natoufová

Obsah

I.	**Úvod**	**4**
II.	**Mistr a dílna**	**6**
	1) Madona z Michle	8
	2) Madona z Velkého Meziříčí	10
	3) Svatý Florián	10
	4) Apoštol z Veverské Bitýšky	11
	5) Ukřižovaný z Hradčan	12
	6) Kristus v hrobě od brněnských voršilek	14
III.	**Přehled dosavadního výzkumu**	**15**
	1) Josef Opitz a Albert Kutal	15
	2) Marie Kotrbová	19
	3) Hilde Bachmann	19
	4) Gerhard Schmidt	20
	5) Jaromír Homolka	20
	6) Ivo Hlobil	21
	7) Milena Bartlová	23
IV.	**Závěr**	**25**
V.	**Madona na lvu z Klosterneuburgu**	**26**
	1) Ikonografie	27
	A) Úvod	27
	B) Ikonografický popis	28
	a) Čelenka a jablko	29
	b) Lev…	30
	c) Pata a vztyčený ukazováček	31
	C) Madona na lvu z Klosterneuburgu jako „Virga de radice Jesse“	32
	a) Další příklady vyobrazení – stručný vývoj	32
	D) Madona jako Virga de radice Jesse	34
	a) Ježíšův rodokmen	35
	b) Hermeneutická typologie: Virga et Virgo	36
VI.	**Ikonografie 188. folia ze Žaltáře královny Elišky Rejčky /1323-1335/**	**38**
	1) Popis	38
	2) Světice s ratolestí ve spodní části rukopisu	39
	A) Co má společného „Infantia Christi“ a „Virga de Radice Jesse“?	42
	3) Symbolika ostatních prvků na fol. 188	43
	4) Proč bylo zvoleno téma Virgy de Radice Jesse?	44
VII.	**Jak souvisí téma Virgy de Radice Jesse s Madonou na lvu z Klosterneuburgu?**	**45**
VIII.	**Závěr ikonografie Madony na lvu z Klosterneuburgu…**	**47**
IX.	**Seznam pramenů a použité literatury**	**49**
X.	**Seznam vyobrazení**	**53**
XI.	**English Abstract**	**55**
XII.	**Obrazová příloha**	**56**

I. Úvod

„Qui autem artifex intendit suo opero dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.“[1]

„Pak takový umělec neměl v úmyslu jen prostým způsobem vložit do svého díla to nejlepší uspořádání, ale myslel při tom i na jeho účel.“

Tomáš Akvinský /1225-1274/ zde hovoří o Božském umělci, který obdařil člověka nejlepší dispozicí. V jeho myšlenkách můžeme nalézt klíč k vnímání středověkého umění. Je velmi důležité dívat se na toto umění očima středověkého člověka. Dílo[2] je pro něho natolik krásné (a dobré), nakolik je funkční. Bůh totiž shledal, že všechno, co učinil, je velmi dobré, ale až po tom, co to viděl („viditque Deus cuncta quae fecit et erant valde bona“ Gn 1,31a). Protože Bůh je dokonalý a vše, co činí má svůj smysl a účel, musí to být dokonale dobré, tedy krásné. *„Umění není výraz, ale stavba, zacházení usilující o výsledek.“* [3] Umělec je řemeslník, který vždy tvoří dílo pro nějaký účel. Všechno, co se týká tohoto díla, má určitý smysl. Pokud se jedná o sakrální umění, je tento význam daleko zřetelnější a není možné ho opomenout. Sakrální umění má být vždy viděno ve své posvátnosti – v kontextu liturgie i laické zbožnosti.

Číst symboliku středověkých sakrálních děl je dnes velmi náročné, je to jako skládat mozaiku z poztrácených kamenů. Nejen občas se stává (a nejen ve vědě o historii umění), že vznikají nové obrazce, které s těmi původními nemají pranic společného. Tato práce si proto neklade za cíl sestavit novou hypotézu o neznámém středověkém mistrovi. Nechce být ani jeho monografií. Dokonce nemůže být ani souhrnem veškeré literatury, která byla o něm sepsána. Bakalářská práce nedává mnoho prostoru pro speciální a zároveň tak široké téma, kterým je anonymní michelský mistr. Je možné totiž tvrdit, že jakékoliv dílo, které mu nebo jeho dílně bylo připsáno, je samostatným tématem pro takové zpracování, jako je bakalářská práce. Protože o Mistru Madony z Michle nemáme žádný jiný pramen než jeho uměleckou tvorbu, je vše, co se týče jeho osoby, zahaleno tajemstvím. S trochou ironie se však dá dodat, že jediné dílo, u kterého jsme o jeho autorství nesporně přesvědčeni, je Madona z Michle.[4]

Jediný cíl této bakalářské práce je, jak ukázat směr dalším „detektivům“, kteří pátrají po ukrytém bezejmenném (ale ne nevýznamném) umělci pod zubem času, resp. připravit vhodnou půdu pro lepší a specializovanější zpracování. Může být také chápána jako malá pocta jeho dobře odvedené práci.

---

[1] AKVINSKÝ: Summa Theologiae I, 91, 3.
[2] Lat. „Opus“ znamená nejen samotné „dílo“, ale i „skutek“ a „čin“
[3] ECO: Umění a krása ve středověké estetice, Praha 1998, 143.
[4] Tento názor zastávají Jiří Fajt a Robert Suckale, když (neodůvodněně) zpochybnili místo původu Madony z Michle: Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Der „Meister der Madonna von Michle“ – das Ende eines Mythos?, in: Umění LIV, 2006, 3–30.

V první části práce Mistr Madony z Michle a Madona na lvu z Klosterneuburgu nabízím stěžejní pohledy a hypotézy o Michelském mistrovi do objevení reliéfu Madony na lvu z Klosterneuburgu. Nejvíce prostoru dávám Albertu Kutalovi, jak později vysvětlím. Původně zamýšlený název „Mistr Madony z Michle a Madony na lvu" jsem se rozhodla opustit a zaměřila se pouze na v živě diskutovaný reliéf z Klosterneuburgu.[5] O něm a hlavně o jeho ikonografii bude pojednáváno na zbývajících stránkách. Při studiu tří rozet, které Madona drží v pravé ruce se objevily zajímavé souvislosti s tzv. kořenem Jesse. Tři růže drží i sedící Madona v Žaltáři královny Alžběty Rejčky.[6] Považovala jsem za důležité, vysvětlit ikonografii tohoto folia, které bylo mylně interpretováno, a proto se jeho ikonografie stala poslední částí této práce.

[5] Virtuální debaty probíhají na webových stránkách časopisu Umění http://www.intimate.cz/umeni
[6] Psalterium Breviarii Cisterciensis (Žaltář královny Alžběty Rejčky), fol. 188r, kolem 1323, Brno, Benediktýnské opatství Rajhrad, Moravská zemská knihovna v Brně (uložení), R 355.

II. Mistr a dílna

Na českém a rakouském území se nachází značně stylově blízká sochařská díla ze 14. století, mezi nimiž je na konkrétních znacích možné pozorovat určitou spojující linii. Jsou to především tato díla: Madona z Michle **[2]**, Sv. Florián (St. Florian v Rakousku) **[3]**, Madona ze Znojma **[7]**, Madona z Velkého Meziříčí **[6]**, Madona z Hrabové **[12]**, Madona z Prostějova **[11]**, Apoštol z Veverské Bitýšky **[4]**, Madona z Broumova **[8]**, Ukřižovaný z Hradčan **[9]**, Schwartzova Madona (Metropolitan Museum New York) **[13]**, Madona z Dýšiny **[10]** a v současné době živě diskutovaná Madona na lvu z Klosterneuburgu **[1]**. Schématické opakující se znaky, jsou podle Kaliopi Chamonikolasové: ploché rybí oči, vysoká oblá čela, malá ústa a plné rty s vysunutým dolním rtem.[7] Dále také charakteristické řásnění šatu, držení těla, způsob uchopení Ježíška a shodné zpracování některých detailů (např. prstů, vlasů).

V dějinách umění zůstává otázkou metodického postoje, zda můžeme na umělecká díla aplikovat určitá schémata. Schémata způsobují závislost uměleckých děl na určité teorii, a tak se nehodí pro nevšední díla, která vynikají svou kvalitou. Podle díla neznámého autora Madony z Michle můžeme totiž usuzovat, že se setkáváme s nesmírně talentovanou osobností. Osobní styl tak výjimečného umělce se jistě vyvíjel. Jeho tvorba mohla potom ovlivnit činnost ostatních řezbářů a vytvořit tak linii „lokálního slohu". Tato stylová vrstva 14. století mohla být předpokladem pro vznik krásného slohu v Zemích koruny české kolem roku 1400.

Sochařská díla kolem Madony z Michle bývají většinou rozdělována podle kvality a ta nejkvalitnější jsou přisuzována samotnému Mistru. Ostatní díla mohou reprezentovat tvorbu anonymních členů dílny, kterou bychom neměli u Mistra Madony z Michle vyloučit. Některá díla ovšem nemusí být součástí produkce dílny. Mohou být právě svědky onoho kaligrafického stylu, který se formoval z činnosti Mistra a jeho žáků. Při určování, zda jde o dílenskou tvorbu, nebo zda jde již o formování stylu, by nám měla být nápomocná formální analýza, a také lokalizace děl.

Nejobtížnější však zůstává datování. Protože nemáme dochované žádné písemnosti, je datování nejméně objektivní skutečností a (jak je u medievisticky orientovaných historiků umění obvyklé) hlavním předmětem sporů. Ačkoliv je tedy datování sporné, stále zůstává nejdůležitější složkou při rozvíjení teorií o této dílně.

---

[7] Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ: Gotika. Stálá expozice starého umění (kat. výst.), Brno 1992, nepag.

Problematikou Mistra Madony z Michle se zabývali např. Josef Opitz,[8] Albert Kutal,[9] M. A. Korbová,[10] Gerhard Schmidt,[11] Jaromír Homolka,[12] Hilde Bachmannová,[13] Ivo Hlobil,[14] Kaliopi Chamonikolasová,[15] Milena Bartlová[16] a v poslední době také Robert Suckale s Jiřím Fajtem.[17]

Postupně zde bude předložen souhrn názorů výše zmíněných autorů. Nejdříve alespoň pár slov k hlavním dílům: Madona z Michle (Národní galerie v Praze), Madona z Velkého Meziříčí, Sv. Florián (St. Florian v Rakousku), Apoštol z Veverské Bitýšky (Moravská galerie v Brně), Ukřižovaný z Prahy-Hradčan (soukromý majetek hradčanského Karmelu), Kristus v Hrobě od brněnských voršilek (Moravská galerie v Brně).

[8] Josef OPITZ: Sochařství v Čechách za doby lucemburků I, Praha 1935, 5-12.

[9] Albert KUTAL: Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století, in: Časopis Matice Moravské LXII, 1938, 321–326.; Albert KUTAL: Sochařství doby Jana Lucemburského, in: Albert KUTAL / Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK: České umění gotické I, Praha 1949, 49nn.; Albert KUTAL: Krucifix z kláštera barnabitek na Hradčanech, in: Umění I, 1953, 115–133.; Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450, Praha 1962, 9–17.; Albert KUTAL: Sochařství, in: Jaroslav PEŠINA (ed.), České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, 109--120.; Albert KUTAL: Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku, Praha 1984, 230-232.; Albert KUTAL: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, in: Umění XXI, 1973, 480-494.

[10] Marie A. KOTRBOVÁ: Madona Velkomeziříčská, in: Umění IV, 1956, 301–311.

[11] Gerhard SCHMIDT: Der „Ritter" von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik, in: Otto BENESCH / Otto DEMUS (ed.): Festschrift für Karl Maria Swoboda zu 28. Januar 1959, Wien – Wiesbaden 1959, 249–263.

[12] Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy Alberta Kutala České gotické sochařství 1350-1450, in: Umění XI, 1963, 414–448.; Jaromír Homolka: Mistr michelské Madony. Madona s dítětem a Apoštol, in: Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, 127-132.; Jaromír HOMOLKA: Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století, in: Michaela OTTOVÁ– Petr HRUBÝ (ed.): Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí Josefa Opitze, Ústí nad Labem 1999, 51–76.; Jaromír HOMOLKA: K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání, in: Jan ROYT / Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA (ed.): Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2005, 295-313.

[13] Hilde BACHMANN: Plastik bis zu den Husitenkriegen, in: Karl M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 110-165.; Hilde BACHMANN: Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Petr Parler, in: Karl M. SWOBODA (ed.): Beitrage zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum VII, Brünn – München – Wien 1943.

[14] Ivo HLOBIL: Nová Zjištění ke skupině plastik kolem Michelské madony – Madona z Hrabové, Kristus v Ostritz, in: Umění XXVIII, 1980, 101–116.; Ivo HLOBIL: Neznámá Madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340–1345), in: Umění LII, 2005, 3-20.; Ivo Hlobil: Zur stilistischen Entwicklung der Michler-Madonna-Gruppe (um 1320 bis mitte des 14. Jahrhunderts), in: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxemburg (1296–1346) and Art of his Era. Proceedings of International Conference, Prague, September 16–20, 1996, Praha 1998, 216-221.; Ivo HLOBIL: Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung, in: Umění LIV, 2006, 85–98.

[15] Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ 1992.

[16] Milena BARTLOVÁ: The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology, in: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxemburg (1296–1346) and Art of his Era. Proceedings of International Conference, Prague, September 16–20, 1996, Praha 1998, 206–215.

[17] FAJT / SUCKALE 2006.

1) Madona z farního kostela v Michli [2]

Socha z hruškového dřeva je 120 cm vysoká. Má vypracovaná záda. Čelo má seříznuté (kvůli koruně). Chybí Mariina levá ruka a obě ruce dítěte. Na pravé ruce si můžeme povšimnout přesného anatomického členění prstů Marie a detailně utvořených nehtů. Závoj, reminiscence Mariiny čistoty, je přehozený přes ramena a ustupuje hustě vlnitým vlasům, na kterých byla snad obroučka. Šaty mají tři vrstvy. Na spodním šatu má přehozený plášť, jehož provedení na levém boku jakoby kopíruje záhyby závoje na téže straně. První čtyři půloblouky směřují k Ježíškovi a další záhyby jsou mísovité, z nichž poslední je téměř v jedné linii s Ježíškovou pravou nohou. Svrchní plášť bez rukávů je spojen pásem. Na zadní straně je šat, který Madona svírá pravou rukou, přirozeně řásněný s paralelními záhyby. Od pasu dolů pak můžeme spatřit tři mísovité záhyby. Silueta Madony je dotvářena mírným prohnutím ve tvaru „S", kde největší prohyb je v umístění dítěte na pravém boku. Dítě je tedy správně na typicky „české" straně. Ještě větší stupeň prohnutí spatřujeme u Madony z Prostějova. Pravá noha dítěte je přehozena přes levou. Opět v tom nacházíme analogický prvek jako u Madony z Prostějova. Záhyby košilky na hrudi zrcadlově kopírují záhyby šatu na matčině hrudi. Také má vlnité kadeře, ale hlavu (na rozdíl od Mariiny oválnější) má spíše kulatou. Nadočnicové půloblouky s malým ale rovným nosem a mírně se usmívající ústa dotvářejí jeho obličej. Dítě se nedívá na matku, ale sleduje diváka.

Spor o původ Madony z Michle

Jiří Fajt a Robert Suckale tvrdí, že badatelé, kteří se zabývali sochou Madony z Michle, chybně přečetli zápis ve Pamětní knize michelského kostela, a díky tomu i špatně interpretovali její původ: „Dass Podlaha sich nicht geirrt hatte, beweist das Gedenkbuch der Michler Marienkirche, aus dem wir kurz nach 22. August 1856, erfahren, dass *‚Franz Halla, Ofner und Essenkehrer in Brünn, Geber einer Marienstatue, zum Gedenken an seine Vaterstadt Michle und seine Eltern eine Messe lesen lässt und für diese Statue einen Kattun schenkt'.*"[18] J. Fajt a R. Suckale pak určují jako místo původu sochy Prahu: „Halla Stammte aus Michle. Nach Brünn verzogen, stifte er eine Seelmesse für seine Eltern und Kleid für jene Madonnenstatue, die er der Michler Kirche bereits früher überlassen hatte. So wird man auch weiterhin die Michler Madonna zwar für ein Werk ungesichter Herkunft halten müssen, doch spricht die Familiengeschichte des Stifters eher für Prag als Ort ihrer Herkunft und ursprunglichen Bestimmung."[19] Na základě tohoto tvrzení posléze rozbíjí celou skupinu

[18] FAJT / SUCKALE 2006, 5.
[19] Ibidem

kolem Madony z Michle. Soubor soch označují za lineárně stylizovaný s manýrizujícími formami. Ohlas tohoto slohu, který se objevuje na dvoře Jana Lucemburského nalezneme i v jiných částech střední Evropy. Z něho pak měl po polovině 14. století čerpat i Karel IV., dokud se nevyvinul „nový císařský styl".

Je velmi nečekané, že vědecká spolehlivost „kritického studia písemných pramenů"[20] obou autorů je velmi nízká. Autoři článku odvozují ne marginální závěry (!) na základě pramene, který ani nečetli. V poznámkovém aparátu (pozn. 18) totiž uvádí tuto citaci: *„Franz Halla, kamen a komínů čistič v Brně, dárce sochy Panny Marie, dává na památku svého rodného místa Michle a svých rodičů sloužit mši a daruje na tuto sochu kartoun, in: Liber memorabilium ac fundationum 1822, Kirche Mariä Verkündigung in Michle, Archiv hlavního města Prahy, A 22, 57f."* Na první pohled je zde zásadní chyba – kostel není zasvěcen Zvěstování Panny Marie, ale Narození Panny Marie. Jedná se také o Pamětní knihu z let 1730-1822 a o sign. A12 ne A22. Důležité také je, že vše je psáno německým kurentem, ne česky (viz příloha). Působí neseriózně, že autoři upozorňují na chybu předchozích badatelů, a přitom sami předkládají mylné informace.

Madona byla r. 1856 opravdu darována Franzem Hallou farnímu kostelu v Michli, jak to čteme **[15]** v pamětní knize Michelského kostela Narození Panny Marie.[21] Nalézáme zde tato slova:

> *„Durch güte u. (und) dankbarn erinnerung an seinen geburtsort Michle bewagen hat he(rr): Franz Halla, Ofen: und Sparherdsetzminster in Brünn Nz 460 Johannis = Gasse eine Statue der Mutter Gottes anfertigen lassen u.(und) selbe ihr michler Kirche gespendet Selbe ist zum Kirchenfeste – Geburt Maria – Durch ihn Geber selbst hierher transportiert..."* [22]

Ze zápisu tedy vyplývá, že Franz Halla byl sice původně z Prahy, ale žil v Brně v Janské ulici č.p. 460. Sochu přivezl sám 8. 9. (svátek Narození Panny Marie) snad roku 1856[23]. Otázka je,

---

[20] FAJT / SUCKALE 2006, 3 (resumé). Pamětní kniha je tzv. narativní pramenem, a proto (i když není znám jiný pramen) se na zápisy v ní nedá s jistotou spolehnout.

[21] Pamětní kniha 1730-1822, Farní úřad kostela Panny Marie, Praha 4, Archiv Hlavního města Prahy, A12, 57.

[22] Což v překladu znamená:
„S laskovostí a vděčnou vzpomínkou na své rodné
místo v Michli se osmělil, pan Franz Halla; pecař
a čistič kamen v Brně č.p. 460 Janská =
= ulice; (a) nechal pořídit
sochu Matky Boží, kterou daroval michelskému kostelu.
Ta byla na církvení svátek - narození Panny Marie –
samotným dárcem přivezena ..."

jak k soše přišel. Mohl ji od někoho obdržet, nebo ji mohl při svém povolání nalézt. Je ale velmi pravděpodobné, jak si myslel i Albert Kutal, že ji přivezl z Brna.

2) Madona z Velkého Meziříčí [6]

Další ze skupiny plastik kolem Mistra Madony z Michle je Madona z Velkého Meziříčí. Je stylově nejbližší Madoně z Michle. Socha i před restaurováním v letech 1949-1951 zaujala badatele právě svým systémem drapérie, který ji na první pohled spojuje s naším Mistrem. Restaurování tuto příbuznost potvrdilo, a ještě odhalilo těsnější příbuznost mezi Madonou z Michle a Madonou z Velkého Meziříčí. Podle Marie A. Kotrbové[24] zdobila velkomeziříčská Madona od roku 1620 hlavní oltář a roku 1840 byla přenesena na jiné místo v kostele a v poslední době stála při pilíři mezi hlavní a jižní lodí.

Madona má na sobě tři vrstvy drapérie jako Madona z Michle. Je opět mírně nakloněná, takže její tělo opisuje esovitou křivku. Hlavu s vlnitými kadeřemi má opět pokrytou závojem, který spadá na ramena obdobným způsobem. Tři mísovité záhyby jsou vedeny z pravého boku, stejně jako ostatní šikmé řasy na hrudníku. Vyřezávaný sponový pásek ji pak plášť na hrudníku uchycuje. Zpod levé ruky vybíhají trubicovité záhyby, které jsou kopírovány na pravé straně pod dítětem. Levá ruka která je v pravém úhlu rozevřena pravděpodobně držela nějaký předmět. Dítě je oblečeno do košilky, která tvoří svislé pruhy. Kristovo gesto v pravé ruce znamená realita Ježíše jako Bohočlověka (dva prsty), jednoho Boha (vztyčený palec) a poukaz na Nejsvětější Trojici (všechny tři prsty dohromady). „Kočičí" obličej Madony, rovný nos a malá ústa s předsunutým rtem ji opět přibližují do Michelského okruhu. Pojetí drapérie je např. srovnatelné s pojetí drapérie roušky Ukřižovaného z Hradčan.

3) Svatý Florián [3]

Svatý Florián byl římský voják z města Emže, z místa, jež se nyní nachází v Horním Rakousku. V roce 304 se obrátil na křesťanství a zemřel mučednickou smrtí: byl vhozen do řeky Emže s mlýnským kamenem uvázaným kolem krku. Kolemjdoucí objevili jeho mrtvé tělo, jež bylo sledováno orlem, dokud je neodnesli k pohřbení. Prý zázračně uhasil plameny hořící budovy či celého města jediným vědrem vody. Je proto vzýván jako ochránce proti

[23] Zápis byl dopsán později (nevíme kdy) a tedy nevíme, na kolik je spolehlivý. Je patrné, že byl psán již michelským farářem (dosazeným až po r. 1857) Václavem Demuthem (Michle byla povýšena r. 1857 na faru), který sám dar nepřijímal. Roku 1856 totiž zemřel michelský duchovní správce Matěj Holeček, který pravděpodobně ještě stihl před svou smrtí přijmout dar Sochy Panny Marie. O tom, že Václav Demuth neznal situaci, vypovídá také použití v zápisu slovesa „anfertig lassen", což znamená „nechat zhotovit", příp. „vyrobit". Jinak by to totiž paradoxně znamenalo, že Madona z Michle je falsum, a to s jistotou není. Matěj Holeček působil v Michli 26 let, je možné, že Franze Hallu křtil a že se s ním znal.

[24] Marie A. KOTRBOVÁ 1956, 301.

požáru. Je oblíbeným světcem v Rakousku a Bavorsku. Je zobrazen jako římský voják nebo středověký rytíř; někdy nese korouhev s křížem nebo mlýnský kámen; nebo drží vědro či džbán nebo lije vodu na hořící dům.[25] Je proto zřejmé, že se jeho kult rozšířil v místě, kde se nachází klášter St. Florian u Lince. V tomto klášteře je největší ze sledovaných plastik z okruhu Michelského mistra (193 cm). Svatý Florián je oděn jako středověký rytíř do paralelně řasené tuniky s pláštěm sepnutým agrafou v podobě květu růže. Plášť mu v pase stahuje pracně zdobený pásek. Pod uřezanou pravou rukou má zavěšený meč. V levé ruce drží podél těla štít. Vlasy má stejně jako vous vlnité. Velké oči, rovný nos a menší ústa s mírně vystouplým spodním rtem má tvarově příbuzné s ostatními sochami našeho okruhu. Figura má mírně uvolněná kolena, ale působí tak staticky, až budí dojem francouzského katedrálního sochařství. Tento archaizující prvek vysvětluje Gerhard Schmidt tzv. manýrismem.[26] Určité podobnosti s obličejem sv. Floriana bychom nalezli u postavy Adama z Bamberského dómu.

4) Apoštol z Veverské Bitýšky [4]

Dřevěná prostorová plastika, vzadu opracovaná, měří 38 cm a má nepůvodní polychromii. Pochází z Veverské Bitýšky u Brna. Malý rozměr této postavy vede k názoru, že mohla sloužit jako jedna z figur v tzv. altare portatile, a tedy sloužila k soukromé devoci. Je sice známá jako postava apoštola, ale mohlo také jít o malou plastiku (např. žehnajícího) Krista Spasitele. Na to může poukazovat ústřední bod pravé ruky, u níž se vše sbíhá. Levá ruka je hodně vybočená – postava mohla držet např. hůl. Figura je bosá. Apoštol má na sobě dvě vrstvy oděvu, přes spodní šat má přehozený plášť. Vzadu má pod pravou rukou neobvykle dva mísovité záhyby. Vous není tak detailně propracován jako u Trpitele. Vlasy má vlnité. Nadočnicové oblouky jsou výše položeny a nejsou svraštělé. Celkově vykazuje socha výbornou práci s hmotou.

Pod nepůvodními nátěry se objevila nejen autentická polychromie, ale i poněkud jiné tvarování detailů.[27]

---

[25] James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 139-140.
[26] Gerhard SCHMIDT 1959.
[27] Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ 1992.

5) Ukřižovaný z Prahy z Hradčan[28] [9]

Není podáním strašlivého utrpení Krista, které známe z tzv. mystických křížů, ale je zjevením mírného a smířlivého postoje se smrtí. Korpus nese znaky vysoce precizní umělecké práce. Na to upozorňují anatomicky tvarované kosti, které obzvlášť vystupují na krku, reálné článkování prstů, vystouplé žebra a uvolněné bříško. Krev z ran po hřebech se objevuje i zespodu chodidel. U rány v boku můžeme spatřit potůčky krve. Tyto potůčky mají velmi podobné zpracování, jako na Ukřižovaném v Pasionálu abatyše Kunhuty. Albert Kutal[29] nevyloučil, že v boku byl umístěn relikviář, ačkoliv neuvedl žádný příklad.[30] Snad mohlo jít o schránku na proměněné hostie. Ukřižovaný mohl mít trnovou korunu, na čele jsou stopy krve. Jeho jediné roucho je členité. Látka vypadá, že je velmi drahá. Objevují se na ní čtyřlisté zlaté rozety. Modrý lem je bez vzoru. Řásnění látky vpředu kopíruje řásnění vzadu. Mísovité záhyby patrné na pravém koleni připomínají zpracování viditelné u soch Michelské skupiny. Záda má vypracované.

Detailní propracování nejen těchto prvků dokazuje, že Kristus byl nazírán zblízka. To potvrzují pohyblivé ruce. Důkazem toho také je, že když tuto dřevořezbu Krista položíme na látku, zanechá po sobě naturalisticky působící otisk žeber a zad. Odkud pochází tento Krucifix není známo. Jisté je, že na karmelu se objevil až později. Je možné, že pochází z farního kostela sv. Benedikta, o kterém víme, že v roce 1353 již existoval. [31] V baroku byl používán konventem barnabitů a v roce 1792 předán karmelitkám, které strávily předchozích deset let let v Pohledu, v bývalém klášteře cisterciaček. V roce 1541 v kostele stejně jako v jiných malostranských domech hořelo, požár však nejvíce postihl faru. V roce 1619 kostel vyhořel úplně a teprve roku 1625 se zasklívaly okna. Hradčanská provenience se tedy jeví jako velmi nepravděpodobná. Mohly si tedy karmelitky Krucifix „po cisterciačkách" přivézt s sebou z Pohledu? Ani to nevypadá jako vhodné řešení. Klášter nejenže vyplenila táborská vojska, ale několikrát v něm také hořelo. Středověká klášterní komunita byla obnovena až v poslední čtvrtině 15. století. Odkud se tedy vzal? Mohl být např. darem stejně jako Madona z Michle.

---

[28] Na tomto místě chci poděkovat klášteru bosých karmelitek na Pražském hradě, které i přes všechny komplikace, mi umožnily bližší studium Ukřižovaného.

[29] Albert KUTAL 1953.

[30] Hana Logan z NG v Praze, která se problematikou Ukřižovaných zabývá, mi sdělila, že jí není znám žádný takový případ.

[31] Více k historii hradčanského kostela a kláštera: Pavel VLČEK: Konvent bosých karmelitánek u kostela sv. Benedikta, in: Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN (ed.): Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998, 453-454.

Můžeme však utvořit i jinou hypotézu: Krucifix byl určen pro nazírání zblízka, má pohyblivé ruce a tedy sloužil liturgickým inscenacím.[32] Otázka je, kdo mohl ve středověku provozovat liturgické hry. O liturgickém dramatu víme nejen z dochovaných literárních památek, ale také z dochovaných výtvarných děl. Ve středověku se liturgické hry se velmi často provozovaly v ženských klášterech.[33] Podobný příklad jako je náš Krucifix, by mohl být Svatý hrob z ženského cisterciáckého kláštera v Lichtenthalu v Baden-Badenu.[34] **[14]** Pochází také z poloviny 14. století. Hrob má podobu otvírací truhly. Kristus spočívá v tichu na podušce, zatímco se odehrává drama postav (malých sošek) na vnitřní straně víka. Není od věci zmínit myšlenku Émila Mâleho, kterou rozvádí i Jean-Claude Schmitt,[35] že totiž liturgické drama mělo vliv na některé ikonografické programy. Hradčanský Krucifix svou velikostí bude zapadat spíše do intimnějšího prostoru. Svým výrazem „krásného Trpitele" se také více přibližuje do ženského prostředí. Nyní alespoň můžeme předpokládat, že náležel do kontemplativní ženské komunity. Takovou řeholní komunitou mohly být třeba cisterciačky nebo benediktýnky. Václav Černý dokládá na dochovaných literárních textech benediktýnek u sv. Jiří na Pražském hradě, že se zde s určitostí konalo liturgické drama.[36]

V roce 1786 byla u sv. Benedikta zrušena dosavadní kolej barnabitů. Mezi léty 1788-1792 (v době, kdy pobývaly karmelitky v Pohledu) zde byl mobiliář pražského arcibiskupství ze zrušených klášterů.[37] Mezi zrušenými kláštery byl také nejstarší český klášter hradčanských benediktýnek.[38] Nabízí se myšlenka, že Krucifix pocházel z velkého mobiliáře. U hradčanských karmelitek se také nachází i jiná středověká socha neznámého původu. Moravský původ by byl historickými okolnostmi tedy spíše vyloučen, než potvrzen – mobiliář náležel pražskému arcibiskupství. Italské vlivy[39], které spatřujeme na Krucifixu nenacházíme u soch moravské skupiny. S moravskou skupinou má přesto společné prvky.[40] Otázkou zůstává, jak se dostaly italské vlivy do Prahy a utvořily syntézu s „moravským slohem". Krucifix mohl být objednán stejně z Moravy stejně jako mohl být objednán

---

[32] To správně pochopily i současné karmelitky – nejstarší sestra (na karmelu od r. 1933) si pamatuje, jak ve velmi malé komunitě byl o Velikonocích Krucifix dáván z kříže do hrobu.
[33] K ženské řeholní spiritualitě ve středověku: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern (kat. výst.), München 2005.
[34] Ibidem 372.
[35] Jean-Claude SCHMITT: Svět středověkých gest, Praha 2004, 209.
[36] Václav ČERNÝ: Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury, Praha 1999, 344.
[37] Encyklopedie českých klášterů, 1998, 454.
[38] František Xaver Kryštůfek: Dějiny církve katolické ve Státech rakousko-uherských s obzvláštním zřetelem k Zemím koruny české, Praha 1898, 156.
[39] V kostele Santo Spirito ve Florencii se nachází tzv. Crucifix de´Bianchi z doby po poloviny 14. století, který je velmi podobný pražskému. Kříž má trny, ale není to tzv. „Ast Kreuz". Tak by mohl vypadat kříž u pražského, který nese právě italizující prvky.
[40] Má příbuznou tvář, vlnité vlasy, členění drapérie.

sv. Florián. Autor Krucifixu mohl být ovlivněn jinými a nedochovanými kříži, které byly italizující. Tyto kříže ale nemusely být zákonitě trojrozměrné. Mohly to být právě deskové obrazy, na nichž se v době kolem poloviny 14. století italské vlivy projevovaly. Hradčanský krucifix je tedy sochařským reprezentantem italizující tendence v „českém" umění v polovině 14. století.

6) Kristus v hrobě (Trpitel) od brněnských voršilek [5]

Socha Krista má ve srovnání s Ukřižovaným z Hradčan horší kvalitu. Žebra má nepropracovaná. Autor neuměl pracovat s hmotou a neměl anatomické cítění, často pouze schematizuje. Kristus má vlnité vlasy a vous má podobně řešený jako sv. Florián. Záhyby jsou ostře vyřezávané. Celkově působí plastika spíše „školácky" než jako dílo vyspělého mistra. Je pravděpodobné, že šlo o následovníka.

III. Přehled dosavadního výzkumu

1) Josef Opitz a Albert Kutal

Josef Opitz staví vedle sebe tři blízké gotické plastiky: Strakonickou Madonu, Madonu z Oseku a Madonu z Michle. Pro Madonu z Michle, kterou datuje kolem r. 1340, nachází analogie v sochařské výzdobě chórových lavic v Oberweselu. Zabývá se i Madonou z Dýšiny, avšak nesrovnává ji s Michelskou. U Madony z Broumova (srovnává barokní kopii na sloupu z roku 1728) však s Michelskou sochou spojitosti nachází. Madonu ze Znojma považuje za mladší než Michelskou.

Pohled Alberta Kutala je v teoriích o Mistru Madony z Michle stěžejní. Každý, kdo se zabýval tímto Mistrem, buď na A. Kutala navazoval, nebo se s ním rozcházel. Kvůli metodologickému vývoji názorů je tedy důležité se u A. Kutala zastavit.

Třemi sochami kolem brněnské dílny se A. Kutal nejdříve zabýval ve svém příspěvku „Moravská dřevěná plastika kolem první poloviny 14. století".[41] Shrnuje zde dosavadní poznatky o Madoně z Michle, Madoně ze Znojma a o Madoně z Prostějova. Sochy nejdříve precizně popsal a vymezil jejich shodnost a rozdíly. Poté je srovnal se zahraničními plastikami v Oberweselu, Freiburgu a s rottweilským okruhem (Znojemskou Madonu spojil s vývojově starším sv. Florianem ze St. Florian u Lince). Přesto, že v uvedených oblastech mají sochy příbuzné znaky, nelze tam podle A. Kutala hledat původ jejich slohu. V sochařství doby Jana Lucemburského[42] odvozuje novou slohovou vrstvu sochařské tvorby 14. století, která vychází ze zvýšení intenzity nazírání Boha ne cestou rozumu, ale cestou víry. Zdůrazňuje především kolínskou dominikánskou mystiku. V Čechách zmiňuje velké osobnosti, které určovaly směr umělecké tvorby – v první polovině 14. století biskupa Jana IV. z Dražic, v druhé polovině pak Karla IV. a první pražské arcibiskupy. Stabilizace státu v době vlády Karla IV. vytvořila prostor pro rozvoj výtvarného umění i pro budoucí generace umělců. „Pofrancouzštění" v českém sochařství 14. století neodvozuje od přímého kontaktu s Francií (i když k němu docházelo, např. formou importu prací ze slonoviny), ale přes německou sochařskou tvorbu, která byla bezprostřední nositelkou francouzského působení. V této souvislosti pokládá za stěžejní téma Madony, které bylo ve 13. století francouzskými sochaři vytvořeno v několika variantách. Tyto varianty se opakovaly po celé Evropě. Ve 14. století nový sloh ve formě „odhmotnění" A. Kutal nalézá již v dekorativní stavební plastice 13. století: „Hmota, tedy vnitřně jednotná, se smrštila a jednotlivé záhyby pozbyly své

[41] Albert KUTAL 1938.
[42] Albert KUTAL1949.

plastické síly; jsou útlé a křehčí, zato však početnější. Nevyjadřují už napětí mezi šatem a tělem a změny vyvolané organickým pohybem; jsou v podstatě jen nositelem a symbolem vzestupné síly, která prochází sochou vzhůru, aniž jí její hmota klade odpor."[43] Albert Kutal dochází k závěru, že české sochařství dovedlo toto odhmotnění a abstrakci k důsledkům, k nimž ve Francii nemohlo nikdy dojít, neboť Francie byla příliš naplněna klasickou tradicí.

Madonu ze Znojma nejdříve spojuje se sochou sv. Floriána, s Madonou z Michle, Apoštolem z Veverské Bítýšky, Madonou z Velkého Meziříčí, Madonou prostějovskou, Madonou z klášterního kostela v Broumově a Madonu z Dýšinné u Plzně. Rakouské východisko „české" skupiny vylučuje s odůvodněním, že na soše sv. Floriána se sice objevují určité společné znaky s ostatními sochami, ale socha sv. Floriána je na rakouském území poněkud osamocená na rozdíl od početnější „české" skupiny (drží se svého názoru, který uvedl v Časopisu Matice moravské[44]). Do Čech se tento sloh dostal z Porýní (podle sochařské výzdoby kaple sv. Kateřiny v katedrále ve Štrasburku a Božího hrobu ve Freiburku), kam přišel z Francie (Madona z pole křížení v Notre Dame v Paříži). U nás se podle Alberta Kutala objevil v ornamentalizovanější podobě v druhé čtvrtině 14. století. Za nejstarší považuje Madonu ze Znojma; po ní však následovaly Madona z Michle, socha Apoštola z Veverské Bítýšky a Madona z Velkého Meziříčí. Madonu prostějovskou, Broumovskou a z Dýšiny opět řadí k posledním vývojovým článkům skupiny, které předznamenávaly změny ve výtvarném umění po polovině 14. století. Soustava řásnění Madony ze Znojma vznikla podle A. Kutala ze starší kompozice, jejíž hlavním znakem jsou „velké parabolické záhyby na straně volné nohy, které tvoří plášť, shrnutý k vysunutému boku a tam přidržený." [45] Dále upozorňuje, že se tento motiv nejčastěji vyskytuje v sochařství 13. století, ale v polovině 14. století je vzácný. Přesto ho nalézá u vysokého reliéfu sv. Petra (dnes v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích). Společné znaky výše uvedené skupiny (kterou nazývá „skupinou prací kolem Madony z Michle") jsou podle něho tyto: „Marie stojí na pravé noze, takže levá je odlehčená a vysunut pravý bok; od boků jí spadají husté svazky paralelních řas, přidržených Mariinými lokty, a rámují tak střed prohnutého těla, kde se rozvíjí hra parabolických záhybů, jež se směrem vzhůru namnoze napřimují a předvádějí tak esovitý pohyb těla na jedno z ramen, přičemž se pod pláštěm skrytý pás nemůže uplatnit; Ježíšek je umístěn na pravém boku a jeho šat obměňuje kompozici Mariina roucha; logické zdůvodnění motivů drapérie často chybí". Skupinu srovnává se sochou Apoštola od Sv. Jakuba v Brně, se

[43] Albert KUTAL 1949.
[44] Albert KUTAL 1938.
[45] Albert KUTAL 1949, 51.

kterou má příbuzné pojetí drapérie, ale řásnění Apoštola od Sv. Jakuba v Brně je „hmotnější a těžkopádnější". Sochy v okruhu Madony z Michle datuje před polovinu 14. století. Krista v hrobě z kláštera brněnských voršilek se skupinou nespojuje (považuje ho za nepříliš významného) a řadí ho až do druhé poloviny 14. století.

V Českém gotickém sochařství[46] A. Kutal již přesně definuje souvislosti mezi jednotlivými sochařskými pracemi spojené s okruhem kolem Madony z Michle. Samotnou Madonu z Michle považuje za jádro této vývojové vrstvy, která vychází z Brna. Nejbližší sochy Madoně z Michle jsou: Madona z Velkého Meziříčí, Apoštol z Veverské Bitýšky a Madona znojemská. Poslední jmenovaná je nejstarší, vývojově po ní následuje Madona z Velkého Meziříčí a po ní Madona z Michle (40. léta 14. století) spolu s Apoštolem z Veverské Bitýšky. Rozměrnou figuru sv. Floriána ze St. Florian u Lince zařazuje k počátkům brněnské dílny do těsné blízkosti Madony ze Znojma (druhá čtvrtina 14. století). Madona prostějovská, která pochází z Moravy, má sice podobné rysy jako Apoštol a ostatní Madony, ale liší se v těchto rysech: „Dopředu obrácené dítě je do poloviny těla obnaženo, rouška nespadá s Mariiny hlavy dvěma cípy na ramena, nýbrž obtáčí celou hruď, prohnuté řasy ve středu figury jsou seřazeny v paralelách, takže jim chybí stoupavý rytmus, který je tak příznačný pro brněnskou skupinu."[47] Madona z Prostějova tedy podle A. Kutala nemohla vzniknout bez vztahu k brněnské dílně, ale podle „řezbářského rukopisu" v ní nemohla být vytvořena. Je pozdějším „dílenským derivátem". Na okraj dílny řadí také Madonu z Broumova a Madonu z Dýšiny. K uvedenému okruhu brněnských soch má blízko i výtvarně nepříliš zdařilé dílo Kristus v hrobě od brněnských voršilek. Nalézá v něm ale „rukopisné podobnosti" s Ukřižovaným z Prahy Hradčan (Krucifix z kláštera barnabitek). Mají společný „italský způsob řásnění roušky". Právě v Ukřižovaném nachází vlivy Giovanniho Pisana, a také určitou spojitost s Ukřižováním z Vyšebrodského cyklu. Ukřižovaný z Prahy Hradčan má podle A. Kutala znaky pokročilejšího stupně vývoje.

Italské vlivy, které jsou patrné na Ukřižovaném a provenience sv. Floriána vedla A. Kutala k úvaze o tzv. putujícím mistrovi. Autor sv. Floriána navazoval svou tvorbou na starší sochu sv. Floriána v témže klášteře – musel ji tedy znát. Mistr totiž mohl být do kláštera sv. Floriana povolán. Jak se objevují italské vlivy na Ukřižovaném však nevysvětluje. Originální „český", resp. „moravský" styl okruhu kolem Madony z Michle srovnává s vídeňskými sochami apoštolů na pilířích jižního chóru ve Svatoštěpánském dómu. Ty nesou stejně jako brněnská skupina stopy sochařské produkce ve Freiburgu (figury v Božím hrobě), ve Štrasburku

[46] Albert KUTAL 1962.
[47] Ibidem 11.

Knihovna KTF
Thákurova 3, Praha 6

(výzdoba kaple sv. Kateřiny v dómu) a v Paříži (Madona z pole křížení Notre Dame). A. Kutal však upozorňuje, že vídeňská tvorba je mladší než sochy moravské skupiny a po roce 1350 má výrazně francouzský charakter. V Čechách a na Moravě byla totiž tato „francouzská forma transformována do dekorativnější a v pozdější fázi také do intimnější citové polohy."[48]

Další důležitý aspekt, kterým se A. Kutal v souvislosti s okruhem Madony z Michle zabýval, je sloh Madon na lvu. Brněnská dílna dala podle něho hlavní impuls k vzniku tohoto slohu. Madony na lvu mají s moravskou skupinou společný „židovský typ obličeje" a určitý styl „napínání řas" na volné noze.[49] Podle Kutalova schématu byl u nás francouzský sochařský styl pochopen naprosto osobitým způsobem jinak než v sousedním Rakousku a z tohoto originálního chápání se později vyvinul sloh Madon na lvu.

V článku o krucifixu z kláštera barnabitek[50] se A. Kutal opět zabýval moravskou skupinou soch. Autora Ukřižovaného neztotožňuje s umělcem/umělci této skupiny, ale přiklání se k tomu, že mu tato slohová vrstva nebyla cizí. Dokládá tak na podobném systému drapérie. Zvláště zdůrazňuje zadní pohled na krucifix a poukazuje na Madonu prostějovskou. Při této příležitosti datuje skupinu do 30.– 40. let 14. století a krucifix klade do doby kolem roku 1350. Drapérie pražského krucifixu je podle něj méně konvenční, plastičtější a konkrétnější než drapérie skupiny. Jeho autor měl tak k dispozici širokou škálu pojetí řásnění, kterou mohl použít, ale zmalebnění a změkčení drapérie (jako předstupeň změny ve výtvarném projevu v polovině 14. století) se u něho ještě nevyskytuje.

V katalogu neuskutečněné výstavy českého gotického umění 1350-1420[51] se vrací jak k Madonám na lvu (polské sochy měly za předlohu českou tvorbu), tak k brněnské skupině. Názorově zůstává zakotven v tom, že moravské sochy byly ovlivněny francouzským stylem, který se k nám dostal přes Horní Porýní (Štrasburk a Freiburg).

Nečekanou příbuznost objevil A. Kutal v Marii z Klanění tří králů v předsíni jižního chórového portálu kostela sv. Sebalda v Norimberku a se světcem ve střední lodi, [52] který má blízko k rottweilskému okruhu a k figurám z Božího hrobu ve Freiburgu. Norimberské sochy mají stejně jako moravské stejné východisko, ale moravská skupina v sobě nese větší „aristokratičnost, virtuozitu a zjemnělost".[53] V tomto kontextu má české sochařství své počátky.

---

[48] Albert KUTAL1962, 15.
[49] Ibidem 16.
[50] Albert KUTAL 1953.
[51] Albert KUTAL 1970.
[52] Albert KUTAL 1973.
[53] Albert KUTAL1984, 231. Shrnul zde všechny své názory na skupinu kolem Madony z Michle.

2) Marie Kotrbová

Marie A. Kotrbová se skupinou kolem Madony z Michle zabývala v Příspěvku k dějinám sochařství rané doby lucemburské.[54] Madoně z Velkého Meziříčí v tomto okruhu vymezuje místo a přidává k němu ještě Madonu z Oslavan. Madona z Velkého Meziříčí a Madona z Michle mají podle Marie A. Kotrbové shodnou kompozici a systém drapérie. Upozorňuje na nápadnou shodu (již zmíněnou A. Kutalem) v traktování drapérie na zadních stranách Pražského krucifixu, Madony prostějovské a Madony velkomeziříčské. M. A. Kotrbová vidí východisko pro sochařskou tvorbu v knižních iluminacích Velislavovy Bible (podobně jako Albert Kutal), ke kterým přidává ještě Liber depictus. Sochu Madony z Velkého Meziříčí srovnává se sv. Floriánem v St. Florian u Lince, se sochařskou výzdobou kaple sv. Kateřiny ve Štrasburku a se sochami z Božího hrobu v katedrále ve Freiburgu, se kterými má společné „odhmotnění". Další příbuzenské vztahy nachází v katedrále v Kolíně nad Rýnem u tzv. Madony milánské (kolem 1330), u soch chórových lavic v Oberweselu a u Madony z cisterciáckého kláštera v Kaisheimu (podle A. Kutala).

Za nejstarší dílo skupiny považuje Madonu znojemskou. Sochu sv. Floriána, která má být pro ni vzorem, považuje za ještě starší. Do skupiny ji však nezařazuje. Za Madonu znojemskou řadí sochu známou jako Apoštola z Veverské Bitýšky (označuje ji za Salvátora) a Madonu z Michle. Madonu z Oslavan kvůli jejímu torzálnímu stavu řadí mezi pozdější díla. Dílnu umisťuje do Brna a její tvorbu vymezuje od počátku druhé čtvrtiny 14. století až do jeho poloviny. Madona prostějovská, Madona Broumovská a Madona z Dýšiny jsou podle ní reprezentantky slohové vrstvy, která byla výrazně ovlivněna tvorbou brněnské dílny. Důležité je, že Mistra Madony z Michle a Mistra Madony z Velkého Meziříčí neztotožňuje.

M. A. Kotrbová své myšlenky rozvíjí v mezích prací A. Kutala.

3) Hilde Bachmann

Hilde Bachmann[55] nachází v Madoně z Michle analogický styl, který je patrný např. v západním Německu u figur Jana a Marie z Ukřižování ve Štutgartském muzeu, které jsou z okolí Bodamského jezera. Michelská Madona má však nejblíže k sochám z kaple sv. Kateřiny ve Štrasburku. V Kasselském muzeu našla Madonu s podobným „kočičím" obličejem. Tento „kočičí" obličej můžeme spatřovat u Madon na lvu. Madona z Michle a Madona z Dýšiny (nejen svým úsměvem) pak ukazují svou souvislostí s Madonami na lvu, jak jsou závislé na „německé" umělecké tvorbě. Socha sv. Floriána je podle H. Bachmannové

[54] Marie A. KOTRBOVÁ 1956.
[55] Hilde BACHMANN 1943.

kvalitnější než Madona znojemská, přesto Znojemskou Madonu nepodceňuje úplně. Hůře je na tom Madona z Prostějova, která se pouze snaží napodobit motivy Madony z Michle. Stanoviska H. Bachmann jsou díky její politické orientaci závislé na automatizovaném schématu, že umění v Čechách je podmíněné uměním v německy mluvících zemích, a tudíž zde nemohou vznikat kvalitní originální díla.

4) Gerhardt Schmidt

G. Schmidt[56] zavedl novou hypotézu o tzv. „manýrizujícím stylu". Tento manýrismus spatřoval právě u sochy sv. Floriana. Umělecký vývoj před polovinou 14. století se ubíral od dynamiky k statičtějšímu, dekorativnějšímu a ornamentálnímu manýrismu. Skupinu kolem Madony z Michle uspořádal podle této noty. Vnitřní vývoj skupiny směřoval ke Znojemské Madoně, které předcházela Prostějovská se sv. Floriánem a s Michelskou Madonou. Na počátku celé řady pak stála Madona z Velkého Meziříčí. S teorií, která se příliš neujala, se zevrubně vypořádal Ivo Hlobil.[57]

5) Jaromír Homolka

Protože socha sv. Floriana je vývojově nejstarší v řadě děl kolem Madony z Michle, vychází Jaromír Homolka[58] z Kutalovy teze, že Mistr Madony z Michle přišel z kláštera St. Florian u Lince. Je velmi pravděpodobné, že mistrova dílna sídlila v Brně. Od roku 1321 až do své smrti v roce 1335 měla v Brně svůj dvůr královna vdova Eliška Rejčka. Královna se se svou dcerou vydala v roce 1333 na ostatkovou pouť do Porýní. Mistr s ní mohl přijet do Čech (přes klášter v St. Florian) a pracovat na jejím dvoře v Brně. Podobnost s náhrobky Karla IV. a Jeany d´Evreaux se sochami apoštolů v pařížském špitálním kostele sv. Jakuba také ukazuje, že do Porýní mohl přijít z Francie (obeznámený s tamějším uměním před r. 1330). Mistr si v Brně zřídil dílnu. Jeho tvorba byla ovlivněna českou italizující deskovou malbou kolem r. 1350. Michelskou Madonu vyřezal kolem r. 1340. Na závěr své tvorby přesídlil do Prahy (během 40. až 50. let), kde vytvořil své klíčové dílo – Ukřižovaného z Prahy Hradčan. Ukřižovaný v sobě nese výrazné italizující rysy. Mistrův vliv v Čechách představuje i Madona z Dýšiny. Tvorba Mistra Madony z Michle ovlivnila oblasti také v Polsku.

---

[56] Gerhard SCHMIDT 1959.
[57] Ivo HLOBIL 1980.
[58] Jaromír HOMOLKA 1963, 1999.

S odstupem času se Jaromír Homolka vrací k tomuto tématu[59] a více zdůrazňuje hypotézu o východisku Mistrovy tvorby ve Francii. Uvádí dvě bližší paralely než je styl štrasburského a freiburského okruhu: pět soch apoštolů ze špitálního kostela St. Jacques-aux-Pèlerins, které jsou připisovány Robertu de Lannoy a Guillaume de Nouriche (kolem roku 1319-1324). Nachází u nich podobný styl drapérie, pravidelnou kompozici a také pojetí hlav. Nejstarším dílům brněnského okruhu jsou nejbližší podle J. Homolky sochy sv. Jakuba a sv. Jana.

Druhou paralelou k tvorbě Michelského mistra jsou náhrobky čtyř posledních Kapetovců: Filipa Sličného, Ludvíka X., Filipa V. a hlavně Karla IV.

Jaromír Homolka se nesnaží nalézt „konkrétní" východisko, chce však upozornit na paralely s pařížským okruhem, „který sehrál v genezi Mistra Madony z Michle mimořádnou roli."[60] Potvrzovalo by to tezi Alberta Kutala, že „manýristický" styl vychází z Paříže. Tvorba Mistra nemá u nás ani ve střední Evropě podle Jaromíra Homolky žádné stylové předstupně. Dochází k závěru, že řezbář zahájil svou činnost na Moravě kolem roku 1330.

6) Ivo Hlobil

Ivo Hlobil[61] představil a přidal k tvorbě Michelského mistra novou sochu: Madonu z Hrabové. Nejdříve ji popsal a podle systému drapérie ji zařadil do poklasického sochařství 14. století. S dílnou má společné, kromě pojetí řásnění šatu a levostranného držení dítěte, především tyto znaky: „typ Mariina obličeje s vysokým čelem, mělké (rybí) oční důlky, oble vyklenuté nadočnicové oblouky, malé a našpulené ústa, hustě nakadeřené vlasy aj."[62] Nejblíže Madoně z Hrabové stojí samotná Michelská Madona. Nález Madony, která pochází z oblasti kolem Zábřehu na Moravě, potvrzuje podle I. Hlobila moravský původ celé skupiny soch. Ohledně datace Madony z Hrabové polemizuje I. Hlobil s teorií G. Schmidta: „Nejméně statická plastika, s nejméně ostrým provedením záhybů, nápadná vážností výrazu, působící i jistým monumentálním dojmem (přes malé rozměry) musí, jako relativně nejbližší odkazu klasického sochařství 13. století, stát ve Schmidtově řadě na samotném počátku vývoje, tj. musí být považována za nejstarší práci celé skupiny."[63] I. Hlobil však ve srovnání s Madonou ze Znojma a se sv. Florianem tuto hypotézu zcela vylučuje. Madona z Hrabové není starší než sv. Florian, a proto považuje Schmidtovy konstrukce za mylné. V rámci datace se totiž drží A. Kutala a snaží se Madonu z Hrabové umístit do časové linie podle jeho schématu. Své místo

[59] Jaromír HOMOLKA 2005.
[60] Ibidem 300.
[61] Ivo HLOBIL 1980.
[62] Ibidem 102.
[63] Ivo HLOBIL 1980, 107.

by měla Madona z Hrabové za Madonou z Michle. Situace se mu však ještě zkomplikovala tím, že ke skupině přibyla Madona ze Schwartzovy sbírky. U ní nalézá náběh k „barokní poloze".[64] V tvorbě dílny Mistra Madony z Michle nachází I. Hlobil tři hlavní proudy, které ovlivnily následující vývoj v sochařské produkci. Jako je totiž Apoštol z Veverské Bitýšky nutným vývojovým předpokladem pro Madonu z Prostějova a následně pro Madonu z Hrušek (kterou také spojuje se skupinou), tak je Madona z Broumova předpokladem pro měkký sloh a sloh Madon na lvu ve Slezsku, a stejným způsobem je i Madona z Hrabové článkem, od kterého relativně začíná „barokní poloha" Schwartzovy Madony. Další nový člen skupiny, Kristus v Ostritz, by pak byl „jakési manýristické vyústění skupiny, teoreticky oprávněně předpokládané, ale nesprávně identifikované Gerhardtem Schmidtem."[65] Podle analogie v českém gotickém umění na konci první poloviny 14. století klade I. Hlobil vznik Madony z Hrabové do doby po roce 1340 a o Madoně ze Schwartzovy sbírky uvažuje spíše v letech 1350-1360.[66]

Vliv deskové malby na tvorbu dílny kolem Madony z Michle shledával I. Hlobil především v účesu Madony z Hrabové a jako analogii uvedl Madonu z Veveří: „Auf keinem anderen der erhaltengebliebenen Bilder der böhmischen Tafelmalerei zeigte sich das Verhältnis zum Meister der Michler Madonna so evident und stark wie auf dem Madonnenbild aus Eichhorn – natülich mit Ausnahme des vom Madonnenbild aus Eichhorn abhängigen Tafelbildes der Madonna aus Strahov." [67] Do skupiny kolem Madony z Michle přidává ještě Madonu z Libavé. Motiv Krista, který si hraje s ptáčkem, je obvyklý v tehdejší tvorbě deskové malby. Madonu z Libavé srovnává s Madonou z Hrabové, a tak odvozuje, že styl Madon na lvu se mohl potenciálně vyvinout z inovací, které byly použity u Madony z Libavé. Madonu z Libavé datuje do závěru 40. let 14. století.[68]

I. Hlobil si byl vědom torzovitého fondu soch z doby před polovinou 14. století, a proto byl ve svých závěrech opatrný. Nesnažil se vytvářet nové hypotézy, ale přeformuloval teze A. Kutala do nového kontextu s objevenými sochařskými díly.

---

[64] Ibidem 110.
[65] Ibidem 112.
[66] Ibidem 113.
[67] Ivo HLOBIL 1998, 219.
[68] Ibidem 221.

7) Milena Bartlová

Milena Bartlová v katalogu Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově[69] na rozdíl od Oldřicha J. Blažíčka,[70] který se zaměřil spíše na barokní historii Madony z Broumova, rozvedla hypotézu, že tato Madona patří do okruhu Michelského mistra: „Spolu s touto skupinou představuje Madona dílo ‚preciózního' stylu, který zdůrazňuje citový aspekt náboženského díla a zároveň vyjadřuje vědomí nejednoznačnosti světa." [71] M. Bartlová považuje za zcela originální motiv svitku, který drží Kristus v ruce. Tento motiv je obvyklý na byzantských ikonách, ale v západním umění se objevuje sporadicky. V této souvislosti upozorňuje, že u nás drží Kristus svitek pouze na deskovém obraze Madony Kladské. Předpokládá, že Madona byla darem opatovi nebo jinému řeholníkovi z Broumova od Arnošta z Pardubic.

V referátu na konferenci „King John of Luxemburg (1296-1346) and Art of his Era"[72] se M. Bartlová snažila o maximálně objektivní pohled na středověké anonymní mistry. V souvislosti s Michelskou skupinou přijala stylové východisko z Oberweselu, Rottweilu a Norimberku. Typ formulace figury a styl soch kolem Madony z Michle vysvětluje M. Bartlová takto: „I suggest that the style represented in central Europe, among others, by the sculptures around the Madonna from Michle, could have been understood in its time as demonstrating, on the one hand, a high level of artistic perfection, virtuosity and exclusiveness, and, at the same time, as being sober and moderate – that is, in comparison to the art of preceding generations, be it classical French Gothic in the West or the Byzantine-inspired ‚Zackenstill' in the Central Europe."[73]

V otázce zadavatele a datace nejdříve nachází podobnost michelské skupiny s obličejem Panny Marie ze Zvěstování z Vyšebrodského cyklu a s relikviářovou bystou světice z Lobkovické sbírky, jejíž vlasy mají stejnou modelaci jako kadeře Krista z hrobu z kláštera brněnských voršilek. Formování stylu skupiny vyšlo pak podle ní ze dvou směrů – z Porýní a Švábska, a – …„The Madonnas can be, in fact, also seen as closely related to a group of Paris Madonnas of the thirteen-thirties – which are represented, e.g., by the Madonna in Cloister or the Madonna from the Oppenheim collection, now in Berlin."[74] Jako objednavatele vidí jednoznačně markraběte Karla a jeho ženu Blanku z Valois. Ti, i když to není spolehlivě

[69] Milena BARTLOVÁ: Madona z kláštera v Broumově, in: Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.), Praha 1993, 58.
[70] Oldřich J. BLAŽÍČEK: Thaumaturga Braunensis. Socha Madony ze 14. století v broumovském klášterním kostele, in: Dílo XXXI, 1940-1941, 213-215.
[71] Milena BARTLOVÁ 1993, 58.
[72] Milena BARTLOVÁ 1998.
[73] Ibidem 212.
[74] Milena BARTLOVÁ 1998, 213.

historicky doložené, snad pobývali v Brně od r. 1334 do r. 1341. Karel i Blanka byli profrancouzsky orientovaní, a proto preferovali svůj vkus i v Čechách. M. Bartlová k tomu dodává, že skupina kolem Madony z Michle je výsledkem Karlovy snahy soupeřit s pokročilým stupněm umělecké produkce Francie. Počátek činnosti dílny pak vidí mezi léty 1337 a 1341. Socha sv. Floriana mohla být vytvořena buď při cestě dílny ze západu do Brna, nebo při zvláštní cestě z Brna na objednávku. V některých sochách 50. – 60. let 14. století nacházíme formulování stylu Mistra Madony z Michle. Tento fakt M. Bartlová zdůvodňuje, že takové sochy mohly být vytvořeny sochaři, kteří se vyučili v dílně Mistra Madony z Michle, ale kteří pokračovali ve své činnosti v prostředí s menšími požadavky. Když se totiž kolem roku 1350 přeneslo umělecké centrum z Brna do Prahy, začala dílna dostávat podle M. Bartlové zakázky od objednavatelů mimo královský dvůr: „who did not share its demands for style and form of their works of art – among other reasons, they lacked Charle´s Paris background.“ [75] Karlův královský dvůr po jeho cestě do Itálie na císařskou korunovaci v roce 1355 změnil podle M. Bartlové vkus a požadavky na uměleckou prezentaci.

[75] Ibidem 215.

IV. Závěr

Do roku 2006 existovala pluralita názorů na formální vztahy uvnitř skupiny a mimo ni (vždy související s datací) v rámci evropské umělecké produkce 14. století. Hypotéza, že dílna pracovala v Brně byla většinou akceptována (sochy byly většinou nalezeny na Moravě). Kolem poloviny 14. století se její vliv rozšířil do Prahy a do Čech a později i do Polska.[76] Dílna tak vytvořila svébytný „moravský" styl, který výrazně ovlivnil tendence ke krásnému slohu ve středoevropském sochařství po polovině 14. století. V roce 2006 Robert Suckale a Jiří Fajt zpochybnili celou skupinu (viz „Spor o původ Madony z Michle") a zařadili ji do kontextu mezinárodní „manýrizujícího, dekorativního" stylu 14. století. Sochy ze skupiny kolem Madony z Michle nejsou podle nich tedy ničím výjimečným. To však odporuje jejich skutečné hodnotě. Sochám, které vytvořil Mistr Madony z Michle nemůžeme upřít jejich špičkovou kvalitu, která je významně ovlivněná tehdejší francouzskou produkcí.

Madona z Michle vznikla nejspíše v Brně. Mohlo to být v souvislosti s Eliškou Rejčkou. Rejčka zaměstnávala iluminátory, na jejím dvoře tak mohla existovat i sochařská dílna. Eliška Rejčka reprezentovala v našich zemích styl vysoké dvorské kultury. Její snaha zastínit českou královnu Elišku Přemyslovnu mohla dát impuls k pořizování cenných uměleckých zakázek, jako byly např. rukopisy, ale mohly to být i sochy, nedochované obrazy a jiná umělecká díla. Umělec, který vytvořil Madonu z Michle a skupinu soch, která se mu připisuje, byl však neobyčejně talentovaný. Setkání s bohatou objednavatelkou a její podpora mohly jeho nadání rozvinout. Eliška umírá v roce 1335. Ve své závěti zaopatřila iluminátora Petra a pamatovala ještě na dalšího umělce Ondřeje, kterému odkázala 4 kopy grošů. Bylo by vhodné, kdyby by vznikla práce, která se zabývá Rejčkou, jako objednavatelkou vzácných uměleckých děl, aby se alespoň některé nejasnosti osvětlily.

Rejčka, která nebyla Češka, se do Čech přivdala stejně jako Francouzka Blanka z Valois. Blanka z Valois byla další žena, která žila u nás vysokou dvorskou kulturou. Existují hypotézy, že měla s Karlem dvůr Brně. Ten ale nemáme doložený. Někteří historici dokonce tvrdí, že Karel, jako markrabě moravský pobýval v Brně tři dny.

V každém případě je tvorba michelského mistra na tak vysoké úrovni, že mohl působit na královských dvorech. Mohl však také tvořit pro bohaté moravské kláštery

[76] O vlivech Mistra Madony z Michle v Polsku viz: Marek Walczak: Krippenfiguren des 14. Jahrhunderts aus dem an der St. Andreas-Kirche in Krakau gelegenen Kloster der Klarissinnen, in: Umění LI, 2003, 192-202.

V. Madona na lvu z Klosterneuburgu

V roce 2004 zakoupila Národní galerie v Praze reliéf Madony na lvu ve vídeňském obchodě se starožitnostmi. Poté, co byla tato Madona představena nejdříve na tiskové konferenci a na setkání odborníků v NG, se vytvořila bouřlivá debata nejenom nad samotnou Madonou, ale i nad celou skupinou kolem Madony z Michle, do které byl reliéf zařazen Ivo Hlobilem.[77] Tato diskuze vyvrcholila celkovým zpochybněním existence skupiny a označením reliéfu Madony na lvu z Klosterneuburgu (jak byla podle nejstaršího známého místa výskytu pojmenována) za falsum z počátku 20. století.[78]

Klosterneuburská Madona na lvu je ztvárněna na 91 cm vysokém plastickém reliéfu z dubového dřeva. Se skupinou kolem Madony z Michle má nejvíce společný pojetí obličeje: mandlovité až semitské oči, vlnité kadeře a semklé rty. Madona s dítětem na levé straně stojí v kontrapostu se zatíženou levou nohou. Stojí na lvu. V pravé ruce drží kytičku růží. Závoj na hlavě jí přidržuje obroučka. Pojetí drapérie je odlišné od michelské skupiny. Ivo Hlobil ji spojuje přímo s Michelskou skupinou a datuje ji do 40. let 14. století (vedle Madony z Michle).[79]

Klosterneuburská Madona na lvu má však několik nedostatků. Na první pohled nám se nám vynoří otázka – jak je možné, že socha, která pochází ze 40. let je tak dynamická? Další otázka, která nás bude zajímat, je její původ. Je možné, aby pocházela z českého prostředí? Jak ji můžeme připisovat mezi nejstarší a špičková díla Mistra Madony z Michle, pokud má Madona na lvu některé základní nedostatky týkající se samotné umělecké hodnoty tohoto díla?

Ivo Hlobil se při srovnání Madony na lvu s českými plastiky zaměřil na díla, která jsou spíše považovány za dílnu nebo následovníky Mistra Michelské Madony, která mu nejsou jednoznačně přiřazena (Madony z Dýšiny, Prostějova a z Hrabové). Pokud Madonu z Michle a Madonu z Klosterneuburku vyřezal ve stejnou dobu jeden Mistr (nebo jejich hlavní části), tedy se jedná o jednu dílnu, tak je zarážející nejen dynamika druhé práce, ale např. úplně jiné pojetí drapérie (závoj Michelské Madony spadá v symetrických kaskádovitých tvarech, řasení pláště je u Michelské Madony mnohem složitější a propracovanější – u Klosterneuburské Madony měl její mistr „uvolněnější" ruku – řasení není tak ostré; jiné je také pojetí řezby Ježíška a jeho pláště). Svatý Florián, statická socha, nemá kromě společných obličejových znaků s touto Madonou snad nic společného. Dalo by se předpokládat, že pokud plastiky

[77] Ivo HLOBIL 2005.
[78] FAJT / SUCKALE 2006.
[79] Ivo HLOBIL 2005, 4.

vyřezala jedna ruka, tak bychom mohli najít něco jako „rukopis" (např. u rozet, které drží Marie a u rozet spínací pásky na plášti sv. Floriána. Zde není žádná podobnost; také na vertikálním řasení Floriánova pláště, ale ten je zcela odlišný od Mariina).

Ivo Hlobil, když spojoval tuto sochu s Michelskou skupinou, se však nemýlil. U Madony na lvu z Klosterneuburgu nacházíme vlivy michelské dílny (hlavně v obličejové části). Je zcela zjevné, že její autor vycházel z „moravského" stylu. Madona spíše poukazuje na pozdější produkt buď dílny, nebo jejích následovníků. Dynamika kontrapostu a četnější řasení látky, které vytváří husté záhyby ji posouvají blíže k 15. století, nemohla vzniknout před polovinou 14. století. Může být jakýmsi mezistupněm mezi slohem, který vzešel z dílny Michelského mistra a slohem krásných Madon pozdějších časů. Tomu by odpovídala i ikonografie, kterou se zde budeme podrobně zabývat.

1) Ikonografie Madony na lvu z Klosterneuburgu

A)Úvod

Madona na lvu z Klosterneuburgu **[1]** drží v ruce tři pětilisté květy růží. Při soustředěnějším pohledu zjistíme, že květy nejsou oddělené, ale náleží k malé ratolesti. Toho si všimli i Robert Suckale a Jiří Fajt[80]. V této souvislosti upozornili (stejně jako předtím Ivo Hlobil[81]) mezi jinými i na rukopisy královny Elišky Rejčky, konkrétně na rajhradský breviář R 355, fol. 188.

Jiří Fajt a Robert Suckale dospěli k závěru, že Madona na lvu z Klosterneuburgu je falsum z počátku 20. století.[82] Toto tvrzení podepřeli také ikonografií sochy – způsob držení květů (ratolesti) je zcela odlišný od způsobu držení na fol. 188. Madony ve 14. století podle nich držely květy jinak. Důkladné studium rukopisu však vede k změně tohoto tvrzení. Jan Květ[83] a Antonín Friedl[84], kteří se foliem 188 zabývali, totiž zcela opominuli důležité prvky týkající se ikonografie, což následně vedlo k mylným stanoviskům. Nová ikonografická interpretace folia 188 mi dala impuls k přehodnocení celé ikonografie Madony na lvu z Klosterneuburgu. V této ikonografické části záměrně předkládám texty latinské Vulgáty[85] a k tomu odpovídající

---

[80] FAJT / SUCKALE 2006.
[81] Ivo HLOBIL 2005.
[82] FAJT / SUCKALE 2006, 21: „Die Klosterneuburger Madonna ist ein Pasticcio."
[83] Jan KVĚT: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV., Praha 1931.
[84] Antonín FRIEDL: Malíři královny Alžběty. Studie o vzniku české školy malířské XIV. století se stošedesátiosmi obrazy, Praha 1930.
[85] Je patrné, že současný český ekumenický překlad je v rozporu s latinskou Vulgátou (používanou ve středověku), a proto budu výhradně citovat Písmo svaté v latině: Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, Stuttgart 1969.

„sermones" středověkých autorů. Pokud to bylo možné a byl mi dostupný odpovídající pramen, vycházela jsem z originálního znění v latině.

B) Ikonografický popis

První, kdo se zabýval ikonografií Madonou na lvu z Klosterneuburgu, byl Ivo Hlobil ve svém příspěvku na tiskové konferenci k zakoupení této sochy pořádané v dubnu 2004 Národní galerií. K ikonografii Madony tehdy citoval stanovisko Jana Royta, které bylo následně publikováno v Hlobilově výše uvedeném článku.[86] Jan Royt interpretuje Krista s jablkem v ruce jako druhého Adama a Marii následně jako druhou Evu. Tři růže v Mariině ruce mohou být podle něho poukazem na „vtělení Nejsvětější Trojice", na Pannu Marii jako Sponsu Verbi nebo na Rajskou zahradu. K tomu dodává legendu o sv. Dorotě (Dorota obdržela od nebeského ženicha růže z Rajské zahrady). Lev má negativní symbolikou podle žalmu 91,13. Jako předstupeň „pražského dvorského původu Madon na lvu" považuje sedící Madonu na lvu na tzv. Tympanonu z kostela Panny Marie Sněžné.[87] Na reliéfu se totiž také objevují růže i lev.

Ivo Hlobil na stanovisko Jana Royta navazuje. Považuje ikonografickou symboliku Madony na lvu za odlišnou od symboliky prezentované Peterem Blochem:[88] „Kytička růží spojuje Pannu Marii s Rajskou zahradou. Hrůzu vzbuzující lev přitlačený k zemi, oddělený od posvátného těla Panny Marie drapérií, alegorizuje pošlapaného ďábla (Ž 91,3)." [89] Ivo Hlobil dodává, že ve skutečnosti rozdrtil lva Ježíš, neboť lev je posazen nad jeho hlavou. Ostentativně nastavené chodidlo spojuje s pašijovou obětí a ukazováček namířený k nebesům má odkazovat na Nanebevzetí Panny Marie. Madona na lvu má být analogií k Apokalyptické ženě, která drtí pod nohama draka. Ivo Hlobil se také zastavuje nad velmi teologicky náročnou symbolikou a řeší, kdo mohl být jejím autorem. Autorství hledá na dvoře markraběte Karla, příp. podle Jaromíra Homolky[90] ve spojitosti s Arnoštem z Pardubic.

Další polemika s ikonografií Madony na lvu z Klosterneuburgu vznikla v rámci jejího sporu o původnost ze 14. století.[91] J. Fajt a R. Suckale zpochybňují její pravost např. tím, že obroučka je nepravidelná, že dítě není na stejné straně jako u ostatních plastik připisovaných

---

[86] HLOBIL 2005 19.
[87] O reliéfu více: Jiří FAJT / Hana HLAVÁČKOVÁ / Jan ROYT: Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustat, in: Buletin Národní galerie v Praze 1993-94, Praha 1994, 16-27.
[88] Peter Bloch dává lvu pozitivní význam – symbolizuje podle něho Krista jako vítězného lva z kmene Judova a potomka krále Davida. Lev má také symbolizovat Šalomounův královský trůn; více: Peter BLOCH: Die Muttergottes auf dem Löwen, in Jahrbuch der Berliner Museen XII, 1970, 253-294.
[89] Ivo HLOBIL 2005, 12.
[90] HOMOLKA Jaromír 1999.
[91] Jiří FAJT / Robert SUCKALE 2006 a Ivo HLOBIL 2006.

Mistru michelské madony, že Kristus nežehná ale má neobvyklé gesto pozvednutého ukazováčku, že lev má archaický vzhled a že ve 14. století nelze nalézt u Marie obdobný způsob držení květů. Ivo Hlobil na to pohotově reaguje – nepravidelnost obroučky spojuje s dodatečnou prasklinou dřeva; levostranné držení Ježíška vidí u plastik, které následují Mistra michelské madony; odmítá psychologizaci gesta vztyčeného ukazováku jako napomenutí; stejný způsob držení květů růží ve 14. století dokazuje u mladší kamenné Madony z durýnského Arnstadu.[92]

Ivo Hlobil přesvědčivě zdůvodnil původnost Madony na lvu z Klosterneuburgu. Svá tvrzení podložil mj. restaurátorskou zprávou. Není tedy důvod pochybovat nad pravostí reliéfu.

Madona na lvu z Klosterneuburgu se nám jako středověké religiózní umělecké dílo snaží něco sdělit. Je však důležité mít na paměti, že je vytrženo z kontextu – nevíme, odkud přesně pochází, kdo ho objednal a za jakým účelem. Je tedy komplikovaný jako většina „českých" středověkých uměleckých děl z dochovaného fondu. Přesto nemusí být odsouzen k nepochopení. Je třeba v něm číst poselství, které přinášel a přináší i dnes. Na první pohled by nás mohlo svádět interpretovat ikonografii pomocí tajemných a magických symbolů. Používání magických symbolů je mnohem více spjato s mladší dobou a je předznamenáním „nového věku", což si můžeme všimnout např. u rukopisů krále Václava IV. U Madony na lvu z Klosterneuburgu jsou použity symboly důvěrně známé z mnohem starších dob. Madona stojí v kontrapostu na lvu se zatíženou levou nohou. Pravou nohu má vysunutou zpod šatu. Na hlavě má čelenku, nikoliv korunu. V pravé dlani drží tři rozety na malém stonku. Levou rukou si k sobě přivíjí své dítě.

Ježíšek sedí na matčině ruce, má vztyčený pravý ukazováček a v levé ruce svírá jablko. Záměrně ukazuje bosé pravé chodidlo. Je celý oblečený v košilce (proti Ježíškovi u Madony prostějovské). Ježíšek na rozdíl od Madony diváka nesleduje.

Lev má vyceněné zuby. Je skloněný, ale ne pokořený. Lev je do celého reliéfu zakomponován tak, že s ním tvoří nedílný celek. Madona na něm pouze stojí, nešlape po něm.

a) Čelenka a jablko

Začněme u „sporné" čelenky, která přidržuje závoj Madony. Je znám verš z Iz 62,3: „*Et eris corona gloriae in manu Domini et diadema regni in manu Dei tui.*"[93] Verš poukazuje na vyvolenost národa (církve), který je zde zosobněn Pannou Marií. Verše dále pokračují: „*Habitabit enim iuvenis cum Virginie et habitabunt in te filii tui. Et gaudebit sponsus super*

[92] Ivo HLOBIL 2006.
[93] „Budeš korunou slávy v ruce Pána. Budeš královskou čelenkou v ruce svého Boha."

sponsam, gaudebit super te Deus tuus." (Iz 62,5)[94] Panenská Maria je nebeská snoubenka, se kterou se zasnoubil nejen samotný Kristus, ale i všichni její synové. Syny, tedy dětmi, Panny Marie je celá církev (...„*Dicit matri suae: mulier, ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.*" Io 19,26b-27). Panna Maria, druhá Eva, usmiřuje národ rozhněvaných synů a přivádí je ke svému Snoubenci. Kristus je jejím Synem i ženichem. Kristus je pravým člověkem, tedy pravým Adamem, na což poukazuje i jablko. Tak jako skrze prvního člověka Adama přišlo na zem odsouzení, tak skrze Krista, pravého Syna člověka, přichází na svět přijetí a odpuštění. Též jablko je symbolem královské moci – Kristus je králem slávy (Ps 24), v jehož jménu se skloní každé koleno na nebi, na zemi a v podsvětí (Phil 2,10). Jablko je také možno chápat jako plod vzešlý z květu, který drží Panna Maria. Sv. Bernard z Clairvaux přirovnává Nazaret ke květu, který opadá, aby přišel plod: *„Že se Kristus narodí v Nazaretě, bylo zvěstováno proto, že od květu se čeká v budoucnosti plod. Když se však ukázal plod, květ opadal; tak zmizely předobrazy, když se ukázala vtělená Pravda.*"[95]

b) Lev

„Na začátku mluvme o lvu, králi zvířat. Když Jákob žehná Judovi, tak říká: „Můj synu, z tebe vzejde mladý lev. Physiologus říká o lvu, že má tři vlastnosti. První je tato: Když jde horami a ucítí lovce, který ho pronásleduje, tak zahladí své stopy ocasem, aby ho jeho stopy nenásledovaly do pelechu. Tak také Kristus, můj Spasitel poslaný od neviditelného Otce, duchovní lev, Vítěz z kmene Judova a Davidův potomek, stírá své duchovní stopy."[96]

Pokud se podíváme na Madonu na lvu, tak nás napadne první otázka: Jaký význam má toto cizokrajné zvíře, na kterém Madona stojí? Je zde lev zobrazován pozitivně, nebo negativně? Je to Lev–Kristus, nebo lev–ďábel? Jisté je, že nemůžeme odpovědět jednoznačně. Jednoznačnou odpověď můžeme dát pouze v souvislosti s dalšími ikonografickými prvky.

Fyziolog totiž vnímá zvíře lva v obou rovinách. Na prvním místě však jmenuje Krista jako Lva z kmene Judova a věnuje mu více prostoru (dvě z uvedených tří vlastností). To, že Kristus je umístěn na stejné straně nemusí nutně znamenat negativní význam lva. Může symbolizovat to, že právě Kristus je lvem.

„Když lvice rodí své mládě, porodí ho mrtvé, a sedí u něho celé dlouhé tři dny a bdí u něho. Pokud se lvice odhlédne jinam, mládě neožije. Po třech dnech přichází lev a vdechne mu do

---

[94] „Jako se mladík zasnubuje s pannou, tak se s tebou zasnoubí tvoji synové. Jako se raduje ženich ze své nevěsty, tak se z tebe bude radovat tvůj Bůh."

[95] Svatý BERNARD z Clairvaux: O stupních pokory a pýchy. Chvály panenské matky, Praha1999, 78. Kritická latinská edice: Editiones Cisterciensis, Romae, 1957.

[96] PHYSIOLOGUS. Frühchristliche Tiersymbolik, Berlin 1981, 5.

nozder dech života a ono příjde k životu a pookřeje. Tak mají nevěřící pohané bdít během tridua hrobového ticha a vzkříšením Pána Ježíše Krista být oživeni. Budou tak křtem vyvázáni ze smrti a ze zaslepenosti. Až do konce tridua hrobového ticha byli stále hlídáni lvicí, tj. Duchem svatým. Když přišel lev, tj. živoucí Slovo, a vdechl na ně svatého Ducha, oživil je a vzkřísil je všechny z říše smrti."[97]

Lev je přímo spojován s Duchem svatým. Jeho oživující dech je přirovnán k oživujícímu Duchu. Je to Duch, kdo bdí u těch, co se připravují na křest a hlídá je, aby ho mohli přijmout a vejít tak ze smrti do života. Na reliéfu Madony na lvu z Klosterneuburgu se setkáváme se lvem, který má otevřenou tlamu. Právě to může znamenat „oživující dýchání". Lev oživuje svá mláďata, stejně jako Kristus daruje nový život.

Na závěr (v souvislosti s ostatními ikonografickými prvky) bude vysvělena celá úloha lva na reliéfu Madony na lvu z Klosterneuburgu.

c) Pata a vztyčený ukazováček

„Ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius." /Gn 3,15/

Co má společného verš z knihy Genesis s ikonografií Madony na lvu z Klosterneuburgu? Ježíšek stejně jako Madona ukazuje pravou nohu. Chodidlo Krista je však holé, zatímco chodidlo Marie je obuté a lehce vysunuté. V ikonografii Madony jako Assumpty, která má pod nohama draka, či v ikonografii Madony Immaculaty, která má pod nohama hada, je většinou alespoň naznačeno šlapání na hlavu personifikovaného ďábla.[98] U Madony na lvu z Klosterneuburgu je tomu jinak. Na tuto proslulou citaci z první knihy Mojžíšovy nenavazuje. Jelikož stojí v kontrapostu, je přirozené, že má pravou nohu vysunutou. Kdyby zde mělo být naznačeno šlapání na lví hlavu, musela by hlava lva (resp. celý lev, nebo celá kompozice Madony) být zrcadlově otočena. Interpretace, že Madona drtí Kristovou silou hlavu lva, je teologicky moderní. Středověké překlady Bible přece uváděly, že „Ona (ipsa) ti rozdrtí patu". Teprve moderní překlady mění tento mariologický akcent na mesiánský. I z tohoto hlediska je pravděpodobnější, že lev nemá negativní význam. Madonina noha v opánku může spíše invokovat verše z Písně Písní: *„Quam pulchri sunt gressus tui in calciamentis filia principis"* /Ct 7,2/.[99]

---

[97] Ibidem 6-7.

[98] Srov. např. Madonu na lvu a draku z dómu v Magdeburgu nebo Trůnící Madonu na lvu a draku v katedrále v Solsoně nebo Trůnící Madonu na draku z tympanonu v Liebfrauenkirche v Trevíru. Všude je šlapání na hlavu nestvůry naznačeno.

[99] „Jak spanilé jsou tvé nohy v opáncích, dcero vznešená."

A co tedy znamená Kristovo záměrně nastavené holé chodidlo? Není vyloučeno, že může mít pašijový význam, jak již dříve naznačil Ivo Hlobil.[100] Chodidlo je jakoby analogií k vztyčenému prstu: pravý prst, který ukazuje někam nahoru a pravé chodidlo, které směřuje dolů. Může to být alegorie sestupování a vystupování: *„Et nemo ascendit in caelum, nisi qui descendit de caelo, Filius hominis, qui est in caelo. Et sicut Moses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet Filium hominis.“* /Io 3,13-14/ Když o něčem mluvíme, tak na to ukazujeme. Tím spíše němé sochy, které mohou mluvit pouze svými gesty. Kristus svým gestem nekárá. Kdyby napomínal diváka, nebyl by zobrazen spíše en face? Holá pata se vztyčeným prstem mohou mít tedy pašijový význam – Kristus musel sestoupit z nebe, přijmout smrt ukřižováním za lidstvo (byl vyvýšen jako had na poušti), aby vystoupil do nebe. Tato alegorie povstávání a probouzení souvisí také s Gn 49,9 a bude ještě vysvětlena v celkovém kontextu.

Je pravděpodobné, že reliéf sloužil v minulosti jako tzv. Gnadenbild a chodidlo Krista mohlo tak být věřícími uctíváno.

C) Madona na lvu z Klosterneuburgu jako „Virga de radice Iesse“

Je zřejmé, že Madona na lvu z Klosterneuburgu drží ratolest. Ratolest je zkrácená, což není obvyklé.[101] Ratolesti s květy růže bývají častým námětem ve středověké umělecké produkci.[102] Je to aluze na citaci z Izajášova proroctví: *„Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum Spiritus Domini“* /Is 11,1–2/.[103]

V literatuře je téma Madony s rozkvetlou ratolestí zpracováno jen okrajově, proto bude vhodné se u něho zdržet. Tento námět je zajímavý a nebývá příliš kombinován s ikonografickým námětem Madony na lvu.[104] U Madon na lvu je však hojnější vyobrazení žezla místo ratolesti. To souvisí s celkovým významem ikonografie Madon na lvu.

a) Další příklady vyobrazení - stručný vývoj ve výtvarném umění

Madona objevující se jako „Virga de radice Jesse“ je již abstrahovaná varianta ikonografie Kořene Jesse.

---

[100] Ivo HLOBIL 2005, 13.

[101] Malou ratolest drží ještě Madona Kesselstatt (kolem 1300), dříve umístěná v Liebfrauenkirche v Trevíru.

[102] Bohužel u většiny soch jsou buď celé ruce nebo ratolesti uraženy a dochovaly se nám pouze torza, určitě můžeme uvést: Madona z Norimberku, Stříbrná Madona z Cách, Madona z Erfurtu **[19]**, Madona Kesselstatt **[20]**, Psalterium 188r **[21]**, Madona v iniciále S fol. 41v Orationale Arnesti **[22]**

[103] Vyraší ratolest z kořene Jesse a květem se pokryje její kořen a na něm (na květu) spočine Duch Páně.

[104] Dochovaný fond neumožňuje objektivně zhodnotit, jak často bylo toto téma kombinováno. Můžeme ale uvést např. Madonu na lvu a draku z De Lisle-Psalter v British Museum (in: Peter BLOCH, 1970, 269.)

sedící Marii s Ježíšem s příbuzenstvem, tzv. Hl. Sippe (Sv. Rod). Zde můžeme uvést např. oltářní triptych Sv. Rodu od kolínského mistra.[109] Zobrazování královského původu bylo postupně vytlačováno z didaktických a apologetických důvodů – od 15. století mělo více hájit Mariino čisté početí Ježíše z Ducha svatého a podle Legendy Aurey též vysvětlovat složité příbuzenské vztahy celé Svaté rodiny. Do Čech se dostalo toto oblíbené téma z Kolína nad Rýnem (snad s růžencovým bratrstvem) do oblasti kolem Hradce Králové (např. deskový obraz Sv. Rodu od Mistra Královehradeckého oltáře v katedrále Ducha svatého v Hradci Králové). Panna s ratolestí je ale narativní zkratkou dlouhého královského rodokmenu, která nesouvisí se znázorňováním Ježíšova a Mariina příbuzenstva. Snad jedinou spojitostí těchto dvou témat jsou růže, které zůstaly jako atribut Panny Marie. Zobrazování sv. Rodu souviselo také s rozvíjejícím se růžencovým kultem.

D) Madona jako Virga de radice Jesse

Varianta Madony jako „Virgy" vypadá tak, že Panna Maria drží v jedné ruce rozkvetlou ratolest a na druhé ruce Ježíška. Podle středověkých kázání (sv. Bernard, sv. Jeroným, Lev Veliký atd.), o nichž bude později pojednáváno, symbolizuje ratolest Pannu Marii (příbuznost slov „virgo" a „virga") a květ ratolesti Krista. Kristus je květem ratolesti, jako je plodem Panny. Na zobrazení bývá také přítomná holubice (ptáček). Ježíšek si s holubicí hraje,[110] nebo holubice usedá na květ ratolesti.[111] Ani v jednom případě se tato interpretace nerozchází s textem Izajášova proroctví. Pokud holubice usedá na květ ratolesti (podle textu Písma), který je symbolem Ježíše, pak to, že si Mesiáš s holubicí hraje, je pouhou obměnou prorockých slov. Mesiáš je primárním nositelem Ducha svatého – všechny jeho dary jsou mu vlastní. I zde je patrné, že středověcí umělci měli své vlastní invence a nebyli pouze služebníky textu. Je možné tvrdit, že pokud objevíme ikonografický námět rozkvetlé ratolesti, téměř vždy se na něm setkáme s holubicí.[112]

Rozkvetlá ratolest z kmene Jesse je alegorií starozákonního vyvoleného pokolení, ze kterého se zrodil Kristus. Je symbolem očekávání Mesiáše a zdůrazňuje královský a jedinečný původ Ježíše a jeho matky. Se zajímavým příkladem se můžeme setkat u sochy „Madony s růžovým keřem" od řezenského mistra (kolem 1330, München, Bayerisches National

[109] Das Walraff Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke (kat. výst.), Köln am Rhein 2000, 50.
[110] Srov. Psalterium 188r. s Madonou z Erfurtu; dále Madona z Norimberku a Madona Kesselstatt.
[111] Orationale Arnesti, fol. 41v, Knihovna Národního Muzea v Praze; XIII C12.
[112] U Madony na lvu z Klosterneuburgu se však holubice nevyskytuje. Svatodušní symbolika je tu ukrytá v jiné podobě. Tato symbolika bude objasněna později.

Museum): před stojící korunovanou Madonou vyrůstá velká větev stromu (resp. kořene Jesse), na níž sedí Ježíšek hrající si s holubicí. Celá větev je pokrytá květy růží.

Jako další příklad sochařské reflexe tématu Virga de Radice Jesse může být již zmíněné Madona Kesselstatt **[20]** (bývá datována na počátek 14. století), Madona z Erfurtu pocházející z 60. let 14. století **[19]** a Madona z Norimberku.

S Madonami s ratolestí se také často setkáváme na pečetích ženských cisterciáckých klášterů. Můžeme jmenovat např. pečeť kláštera Liebfrauenkirche ve Frankfurtu nad Mohanem **[16]**, pečeť kláštera v Eisenveldu **[17]** a pečeť kláštera v Kampu **[18]**.

V českém prostředí se setkáváme s Madonou jako „Virgou" zejména v iluminované tvorbě. V Orationale Arnesti fol. 41v nalezneme Bernardovo kázání o Panně Marii. V iniciále „S" (Sancta inter sanctos) se objevuje drobná iluminace Madony s ratolestí s dvěma květy, na kterou (jakoby místo třetího květu) usedá holubice. Tato iluminace je ve spojení s Bernardovým kázáním důkazem, že cisterciák Bernard byl v našem prostředí oblíben a že ikonografické téma „Virga de radice Iesse" bylo reflektováno především s jeho osobou. To je patrné i z německých cisterciáckých pečetí. Pokročilejší ale starší rozvíjení tohoto tématu nalezneme na fol. 188r v Žaltáři královny Alžběty Rejčky (také určený pro cisterciácký klášter), kterým se budeme zabývat podrobněji.

Dá se předpokládat, že i v „českém" sochařství bylo toto téma obvyklé – např. Ježíšek s holubicí a torzo ratolesti u Madony Žinkovské v NG v Praze.

Madona, „Virga de radice Jesse", se stala předlohou k pozdějšímu zobrazování Panny Marie v Růžovém keři, jak se můžeme setkat u zmíněné Madony s růžovým keřem (ve skutečnosti však s kořenem Jesse) od Řezenského mistra (kolem 1330).[113]

a) Ježíšův rodokmen (Mt 1,1-16)

Zkrácená virga, kterou drží Madona na lvu z Klosterneuburgu, je poukazem na Kristův královský původ. Královská genealogie je představena např. v Matoušově evangeliu:

„...Booz autem genuit Obed ex Ruth. Obed autem genuit Iesse. Iesse autem genuit David regem. David autem rex genuit Salamonem ex ea, quae fuit Uriae... Iacob autem genuit Ioseph virum Mariae, de qua natus est Iesus, qui vocatur Christus." /Mt 1,5.16/

Ježíšův rodokmen, který je uveden v tomto prologu, odkazuje na jeho dávného praotce Jesse (Isai). Jesse z Betléma byl otcem vyvoleného izraelského krále Davida. David byl potomkem Jákoba, z jehož rodu se podle Bileámova proroctví měla zrodit „hvězda" (*Orietur stella ex*

[113] Renate Schumacher-Wolfgarten: Rose, in: Lexikon der christlichen Ikonographie III, Freiburg i. B. 1971, col. 563-568, (obr. 2).

Iacob) a „povstat žezlo izraelského lidu" (*et consurget virga de Israhel*) /Nm 24,17b/. Hvězdou a ratolestí (žezlem) byl v chápání starozákonního Izraele očekávaný Mesiáš.[114] Popis Ježíšova královského původu v Matoušově evangeliu na tato starozákonní proroctví navázal – v Ježíšovi se splnilo to, co pravilo Písmo.

Schéma tohoto rodokmenu později ovlivňovalo i rodokmeny světských panovníků. Na tomto místě se sluší připomenout např. nedochovaný cyklus nástěnných maleb rodokmenu Karla IV. ve velkém sále císařského paláce na Karlštejně. Posvátná linie Ježíšova rodu vede od Adama až ke Karlovi. Popisky v Codexu Heidelbergensis (1574–1575) citují stejnou formou jako starozákonní a později i novozákonní svatopisci. Akcent Ježíšova královského původu má velký význam a je právem spojován s královským rodokmenem panovníků. Na to poukazuje i výše řečený Vyšehradský kodex.

b) Hermeneutická typologie: Virga et Virgo

„Virga Iesse floruit."[115]

V Písmu svatém ale i v novozákonních apokryfních spisech[116] by se daly najít odkazy k Ježíšovu původu.[117] Citace Is 11,1–2 se stala námětem jak mnoha teologických pojednání, tak se zřetelně objevuje i v sakrálním umění. První z interpretů Is 11,1 byl již sv. Pavel v listě Římanům: *„Erit radix Iesse et qui exsurget regere gentes sperabunt"* /Rm 15,12/. Poznáváme, že jde o typologickou hermeneutiku.[118] Jedenáctou kapitolu komentuje sv. Jeroným[119] a sv. Ambrož[120], a také např. Lev Veliký: *„In qua virga non dubie beata Virgo Maria praedicta est, que de Jesse et David stirpe pragenita, et Spiritus sancto fecundata, novum florem carnis humanae, utero quidem materno, sed partu enixo virgineo."*[121] Můžeme si všimnout, že sv. Lev Veliký horlivě zastával Mariinu čistotu „před, při a po" porodu.

Zastavme se však u významného mystika, teologa, askety, myslitele a politicky vlivného světce Bernarda z Clairvaux. Svatý Bernard (stejně jako Lev Veliký) ve svých homiliích „In

---

[114] Středověký mariánský kult však modifikoval původní christologický význam, a ten tak dostal mariologický charakter.

[115] Nedochovaný nápis na západní stěně č. 8 v ambitu kláštera Na Slovanech (zbylo pouze slovo Iesse). Více: Margarete ANDERSSON–SCHMITT: Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emmauskloster zu Prag, in: Umění XLIII, 1995, 224-231.

[116] Jan A. DUS / Petr POKORNÝ(ed.): Novozákonní apokryfy I, Neznámá evangelia, Praha 2006.

[117] Velmi známé jsou např. Iz 7,14; Iz 9,2; Iz 32,1; Mal 3,1.

[118] Umberto ECO říká: „postavy Starého zákona jsou díky svým činům a charakteristickým rysům nazírány jako typy, jako anticipace a prefigurace postav Nového zákona". ECO 1998, 89.

[119] HIERONYMI: Commentariorum in Isaim Prophetam Lib. IV, cap. XI (PL 24, 144).

[120] Srov. Ambrosius: Expositio evangelii secundum Lucam II, 24, ed. M. Adriaen, Turnholti Romae 1957.

[121] Leo MAGNUS: Sermones 24 In Nativitate Domini IV (PL 54, 204B-C). Na tento výklad později navázal i sv. Bernard z Clairvaux.

laudibus Virginis Matris“[122] vykládá ratolest jako Pannu Marii a květ jako plod Panny. Izajášovu jedenáctou kapitolu srovnává s Nm 17,8, kde Áronova ratolest – hůl – rozkvetla.

Že téma rozkvétání uschlých ratolestí bylo ve středověku živé dokládá i Legenda Aurea.[123] Na svátek Narození Panny Marie objasňuje, jak byl pro Marii zvolen ženich. Je to paralela s příběhem Áronovy hole („*Quem ex his elegero germinabit virga eius et cohibebo a me querimonias filiorum Israhel quibus contra vos murmurant*“ Nm 17,5) a Izajášovy jedenácté kapitoly („*čí ratolest se rozpučí a na jejím vrcholku usedne, podle Izajášova proroctví, Duch svatý v podobě holubice, bude beze vší pochyby ženich té dívky*“).[124] Vysvětlení, proč se stalo proroctví o ratolesti tak populární, je schováno i v latinské příbuznosti slov „panna“ (*virgo*) a „ratolest“ (*virga*). Tato podobnost tedy přímo svádí k úvahám Bernardova rázu. Je pozoruhodné, že když Bernard rozvádí své úvahy o Panně Marii a Ježíšovi podle Izajášova proroctví, velmi často používá slov jako „znázorněn“, „zobrazovat“ a „ukazovat“. Působí to, že Bernard nejen komentuje příslušná místa v Písmu, ale sám pravděpodobně popisuje nějaké konkrétní zobrazení. To by potvrzovalo, že téma bylo dobře známé a Bernarda spíše ovlivnila nějaká socha či obraz. Slavný opat hovoří o tom, jak správně zobrazovat Krista: „*Je přece velmi vhodné znázorňovat Krista rozdílnými věcmi z rozdílných důvodů – vidět v prutu (ratolesti) moc, v květu vůni, v plodu sladkou chuť, v listí stálou ochranu...*“[125] Izajášovo proroctví mluví o ratolesti, která ač suchá rozkvetla. Na oné ratolesti usedl Duch pokoje. Středověké myšlení podle hermeneutické typologie chápalo tuto suchou ratolest jako pannu, která ač nepoznala muže, přesto počala (rozkvetla) a porodila plod – Syna – Mesiáše, na něhož sestoupil Duch svatý v podobě holubice (srov. Mt 3,16). Většinou se v uměleckohistorické interpretaci textu Is 11 nereflektuje velmi důležitý zbytek: „*et requiescet super eum Spiritus Domini*“ („a spočine na něm Hospodinův Duch“). Tento pneumatologický aspekt je ale velmi důležitý při odhalování ikonografického námětu Virga de Radice Jesse. V jedenácté kapitole proroka Izajáše je následně vyjmenováno sedm darů Ducha svatého, jak je později převzala křesťanská tradice: „*Spiritus sapientiae et intellectus, Spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis. Et replebit eum Spiritus timoris Domini.*“ (Duch moudrosti, rozumnosti, rady, síly, poznání, zbožnosti a bázně Boží).

---

[122] Svatý BERNARD 1999.
[123] JACOBUS de Voragine: Legenda Aurea, Praha 1998. Kritická edice: Iacoppo DA VARAZZE: Legenda aurea, Giovanni Paolo Maggioni (ed.), Firenze 1998.
[124] ibidem
[125] SVATÝ BERNARD 1999, 86.

VI. Ikonografie 188. folia ze Žaltáře královny Elišky Rejčky /1323-1335/

1) Popis

Na 188. listě tzv. Breviáře královny Elišky Rejčky se nachází pozoruhodná iluminace **[21]**, která náležela k starozákonnímu textu večerního nedělního kantika Iz 33,2–7.[126] V iniciále D na zlatém podkladě vidíme sedící Madonu na zlaté podušce na modrém stolci. Madona drží Ježíška s holubicí na heraldicky pravé straně a na druhé straně drží zelenou ratolest se třemi pětilistými květy (růžemi). Má na sobě zelený šat a přes něj modrý plášť posetý červenými křížky s červenou vnitřní stranou. Plášť ji svírá zlatá agrafa. Hlavu ji zdobí závoj s korunou. Nimbus je bílý. Ježíšek je oblečen pouze do pláštíku zakrývající spodní polovinu těla. Nimbus má zlatý. Je mírně nakloněný doprava (heraldicky) a stejně jako Madona sleduje pohledem královskou donátorku Elišku Rejčku, která se kleče modlí se sepnutými rukama v pravém dolním rohu iniciály. Královniny šaty jsou zelené barvy se složitým zlatým vzorem (zelený podklad tvoří kříž ve zlatém osmilistém květu). Má stejnou zlatou korunu jako Madona. Z rukou jí vychází bílá páska, na níž je zlatým písmem napsáno: *„Ora virgo pia pro nobis o Sancta Maria.“* [127] V levém horním rohu se této pásky dotýká svými křídly další holubice, která se sklání k trůnící Madoně s Ježíškem stejně jako na protější straně jiná holubice. Iniciálu obývají tedy tři holubice. V pravém rohu na červeném podkladě je zlatý lev ve skoku. V levém spodním okraji je v drolerii zobrazen keř se třemi červenými a sedmi pětilistými růžemi, u jehož kořene sedí bílý zajíc (králík). Ke keři směřuje světice s malým dítětem Ježíšem. Malý Ježíš (nyní již v červené košilce a zeleném plášti) má v pravé ruce košíček, ve kterém lze vidět jeden červený květ. Světici nedrží, ale jejich ruce ukazují gesto snad mystického sňatku. Světice drží v levé ruce opět ratolest s dvěma bílými pětilistými květy a jedním červeným. K jednomu bílému květu na ratolesti se sklání papoušek. V pravém okraji je špatně viditelná postava klečícího muže se sepjatýma rukama. Od jeho rukou se vine modrá nápisová páska s textem ve zlatě: *„Offer virgo preces pro me castissima nato. Ut merear vitam claudere fine bono. Sancta Maria succure mihi Petro.“*[128] Nahoře text rámuje břevno pokryté břečťanem, na jehož levé straně je Adamova lebka, se třemi modrými květy. Na pravé straně jsou dva snoubící se papoušci. Z pravého rohu přilétává ptáček (papoušek) s vínkem.

[126] *Domine misere nostri, te enim expectavimus. Esto brachium nostrum in mane et salus nostra in tempore tribulacionis. A voce angeli fugerunt populi: et ab exaltacione tua disperse sunt gentes. Et congregabuntur spolia nostra sicut colligitur brucus velud cum fosse plene fiunt de eo. Magnificatus est dominus quoniam habitavit in excelso: implevit Syon iudicio et iusticia: et erit fides in temporibus suis. Dividicie salutis sapiencia et scientia: timor domini ipse thesaurus eius. Ecce videntes clamabit foris: angeli pacis amare flebunt.*

[127] Ó Svatá Maria, oroduj za nás, přívětivá Panno.

[128] Nejčistší Panno, pros za mne, tvé dítě, abych byl hoden zemřít dobrou smrtí. Svatá Maria, buď mě, Petrovi, nápomocná.

Uprostřed břevna, které je celé pokryté břečťanovými listy se nachází další ptáček. Celkem je zde tedy pět ptáčků (papoušků). Na žerdi se objevují zvonkovité květy.

2) Světice s ratolestí ve spodní části rukopisu

„Ego mater pulchrae dilectionis et timoris et agnitionis et sanctae spei. In me gratia omnis vitae et veritatis, in me omnis spes vitae et virtutis.“ /Sir 24,24–25/

V roce 1930 Antonín Friedl[129] vyvrátil, že jde o výjev z legendy o sv. Alžbětě a interpretoval drolérii v pravém dolním rohu (tedy na heraldicky významném místě) ve srovnání se stejnou scénou na emailové výzdobě ciboria v pokladu augustiniánského kláštera v Klosterneuburgu jako „ikonografickou repliku P. Marie matky, vedoucí za ruku své dítě“[130]. O rok později Jan Květ[131] vysvětluje tuto scénu legendou o svaté Dorotě. Svatá Dorota je křesťanská mučednice ze 4. století, která se odmítla zříci víry. Cestou na popraviště ji oslovil písař Theofil, který ji požádal, aby mu poslala růže a jablka z nebeské zahrady. Teofilovi se po její smrti zjevilo dítě, které mu dalo košík růží a jablek. Theofil konvertoval ke křesťanství a sám nakonec zemřel mučednickou smrtí.[132] Dorota bývá zobrazována především v severoevropském malířství a mívá košík růží, třešní nebo jablek. Taky může držet za ruku andělské dítě, které má v ruce košík.[133]

Na první pohled se zdají všechny tři ikonografické interpretace velmi pravděpodobné. Díky důkladnému přezkoumání Jana Květa[134] je známo, že objednavatelkou rukopisů byla královna vdova Eliška Rejčka a že se také jako donátorka nechala několikrát spodobnit, jako např. na fol. 188.[135] Je to patrné i podle monogramu E na šatech v jednom ze zobrazení.[136] Sv. Alžběta Durýnská (1207–1231) byla dcerou uherského krále a sestřenice sv. Anežky České, kterou svým vzorem výrazně ovlivnila.[137] Opustila své děti, vstoupila k terciářům františkánského řádu a věnovala se charitativní činnosti v Marburgu. Její kult se nejvíce šířil v Německu a v zemích severní Evropy. Bývá zobrazována ve františkánském hábitu, někdy má na hlavě trojitou korunu (panna, manželka, vdova) jako narážku na královský původ. Může také být

---

[129] Antonín FRIEDL: Malíři královny Alžběty. Studie o vzniku české školy malířské XIV. století se stošedesátiosmi obrazy, Praha 1930.
[130] Ibidem.
[131] Jan KVĚT: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV., Praha 1931.
[132] James HALL, 1991, 122.
[133] Ibidem.
[134] Jan KVĚT 1931
[135] Psalterium 8v nebo také v Antiphonarium Cisterciensis 121r. (součást Psalteria)
[136] Ibidem
[137] Helena SOUKUPOVÁ: Klášter sv. Anežky České, Praha 1993.

zobrazována v bohatém oblečení s kožešinou jako královská dcera. Drží v ruce model chrámu a jejím atributem jsou hlavně růže.[138]

Královna Eliška byla dcera polského knížete a její matka pocházela z Dánska. V době vzniku Breviáře byla již dvojnásobnou královnou-vdovou. Podle Boženy Kopičkové se žena ve středověku mohla nejlépe mohla realizovat jako královna-vdova[139]. Eliška Rejčka, vdova po Václavovi II. a Rudolfovi Habsburském, toho byla nejlepším příkladem. Oba čeští králové jí po sobě zanechali velká dědictví, ze kterých mohla čerpat finance pro své fundační záměry. Je velmi pravděpodobné, že by se hlásila ke své slavné jmenovkyni, Alžbětě Uherské, se kterou sdílela vznešený původ i jméno. Hlásila by se tím ke královské světici a prosila by ji o přímluvu, za sebe a za klášter, který zakládala.

Pokud je na droletické scéně zobrazena sv. Alžběta Durýnská, tak je sporné, že by byla oblečená ve stejném královském rouchu jako Panna Maria v iniciále D a neměla na sobě žádný jiný královský identifikační atribut. Světice v dolní scéně ale vypadá spíše jako řeholnice (nemá korunu) než královská dcera. Rukopis byl určen pro ženský cisterciácký klášter Aula Sanctae Mariae na Starém Brně. Kdyby na něm byla zobrazena sv. Alžběta Durýnská, měla by být zobrazena v svém františkánském řeholním rouchu, které je hnědé, a ne zelené. Jestliže však není zobrazena ani jako řeholnice a ani jako královská dcera, pak to nemůže být sv. Alžběta Durýnská.

Jak bylo výše řečeno, sv. Dorota v legendě obdržela košík růží od andělského dítěte. Byla to panna a mučednice, která se setkala se svým nebeským ženichem. Na mystický sňatek by mohlo upozorňovat zajímavé gesto rukou obou postav. Nabízí se otázky, na které Jan Květ[140] nedal spolehlivé odpovědi: Proč by na tomto listě měla být zobrazena právě sv. Dorota? Souvisel kult sv. Doroty nějakým způsobem s královnou nebo s brněnským cisterciáckým klášterem? Je také patrné, že dítě nemá v košíku více růží, ale pouze jednu (což má svůj význam, ke kterému se dostaneme později). Zobrazení sv. Alžběty Durýnské místo sv. Doroty, které vyvrátil A. Friedl, by se dokonce na první pohled zdálo pravděpodobnější (královnina patronka). Faktem je, že tento Květův závěr nebyl v literatuře přijat. Karel Stejskal sdílí s Friedlem stejný názor a v Dějinách výtvarného umění[141] považuje tento námět za tzv. Infantia Christi a spojuje ho s benediktýnským prostředím, ve kterém snad rukopis vznikl (klášter Břevnov).

---

[138] James HALL 19921, 44-45.

[139] Božena KOPIČKOVÁ: Urozená paní, in: František ŠMAHEL / Martin NODL (ed.): Člověk českého středověku, Praha 2002, 57-91.

[140] Jan KVĚT 1931, 121-122.

[141] Karel STEJSKAL:Počátky gotického malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku, Praha 1984, 297.

Není zde prostor ani důvod řešit, kde skutečně rukopis vznikl. Vůbec totiž nezáleží na tom, zda námět „Infantia Christi" je spjat s benediktýnským prostředím nebo ne. Eliška Rejčka měla své vlastní iluminátory (kteří nebyli benediktýni), na něž dokonce pamatovala ve své závěti.[142] Folium 188r je podrobně zkoumáno i z tohoto hlediska: iluminátor Petr (staročesky Pešek) se na heraldicky méně významné straně spodobnil a podepsal.

Královnin záměr později darovat tyto cenné rukopisy brněnskému klášteru cisterciaček byl zde jistě zdůrazněn. Ikonografický program celého listu má však ještě jiný rozměr, který akcentuje královnino postavení: volba tématu královského rodokmenu Ježíše je aluzí na královský původ samotné Rejčky, která se svým rodem má být jako fundátorka významného a bohatého kláštera stále připomínána v prosbách a modlitbách sester.

Program výzdoby listu je kompaktní s textem. V latinském textu, který se předčítal ve večerní modlitbě církve v neděli, se mluví o třech darech Ducha svatého: *„Dividicie salutis sapiencia et scientia: timor domini ipse thesaurus eius"*.[143] Jestliže bylo zdůvodněno, že v ikonografii Virga de Radice Jesse se holubice objevuje jako symbol Ducha svatého (případně jeho darů), pak již víme, proč jsou v iniciále zobrazeny tři holubice. Tři holubice symbolizují právě tyto tři dary: dar moudrosti, dar poznání a dar bázně Boží a nepochybně souvisí se třemi bílými květy na ratolesti. Holubice jako symbol darů Ducha svatého se objevují v ikonografii Kořene Jesse (např. na vitrajích, ale i v rukopisech).

Světice ve spodní části rukopisu může být jedině Kristova Matka, Panna Maria. Je to patrné i z jiných důvodů než bylo výše uvedeno. V této části rukopisu se nachází celkem 14 květů (tři na ratolesti Panny Marie, jeden v košíčku a deset na keři). Pokud se však podrobněji podíváme, zjistíme, že se nejedná jen o keř růží. Až nápadná je příbuznost ratolestí a květů keře. Ratolesti pochází z keře. Pak by to nebyl tedy keř růží, ale opět Radix Jesse – rodokmen Ježíše. Květy zde mohou symbolizovat 13 Ježíšových předků a 14. květem je Ježíš sám (má jeden červený květ v košíčku).[144] Zvýraznění sedmi bílých růží na kmeni Jesse může mít opět pneumatologický charakter (sedm darů Ducha svatého), proti tomu může zvýraznění pěti červených květů mít charakter christologický (poukaz na Kristovo utrpení). Kombinace tří červených květů a sedmi bílých květů na kmeni může také symbolizovat dokonalé číslo 21, které vznikne vynásobením trojky a sedmičky. Celkový počet květů na ratolestech a na kmeni dává další dokonalé číslo – 17. Symbolika čísel plnosti, dary svatého Ducha, ikonografie

---

[142] Karel STEJSKAL: Pešek a Oldřich, malíři královny Elišky Rejčky, in: Dějiny a současnost IX, 1976, 34-37.

[143] Bohatství spasení je moudrost a poznání: bázeň Boží je jejím skutečným pokladem.

[144] *„Omnes ergo generationes ab Abraham usque ad David generationes quattuordecim et a David usque ad transmigrationem Babylonis generatione quattuordecim et a transmigratione Babylonis usque ad Christum generationes quattuordecim."* /Mt 1,17/

zaměřená na Izajášova proroctví o příchodu spásy, a hlavně samotný Izajášův text rukopisu, mají nejen adventní význam, ale znamenají především očekávání druhého příchodu Páně a tzv. posledních událostí. Je zřejmé, že při druhém příchodu Krista bude stát Matka Boží, která je zobrazena se svým dítětem jak v iniciále, tak ve spodní části rukopisu, na straně těch, kdo se modlí tuto večerní modlitbu. Samotný keř růží je také mariánským symbolem, může to být ten ohněm nespalitelný keř, který plápolal před Mojžíšem. Oheň je symbolem Ducha svatého. A to dohromady znamená početí Ježíše z Ducha svatého – jako není keř spálen ohněm, tak ona jako Panna počala skrze Ducha svatého. Adamova lebka vlevo nad iniciálou může být poukazem na další paralelismus. Strom s růžemi může být stromem z Ráje, ke kterému nevede Eva Adama, ale nyní vede nový Adam novou Evu. Kristus vede v Marii svou církev, která se tak stává právoplatnou členkou svatého královského rodu. Jedině Matka Kristova a v ní celá církev může být růží z Jericha: *„Et quasi palma exaltata sum in Cades et quasi plantatio rosae in Hiericho."* /Sir 24,18/ Je to jediná zmínka o růži v Bibli, protože starověký Izrael květ růží vůbec neznal.[145] Vulgáta však některé názvy neznámých květů interpretovala jako růže, a tak se dostaly do středověké ikonografie (např. proslulé Ct 2,1: *Ego flos campi et lilium convalium*). Ve spodní části listu je tedy zvláštním způsobem zdůrazněn sponsální aspekt. Maria jako symbol církve a Sponsa Verbi.

A) Co má společného „Infantia Christi" a „Virga de Radice Jesse"?

Zbývá zodpovědět otázku, která již byla vyřčena v modifikované podobě výše: Proč bylo zvoleno zobrazení právě „Infantia Christi" v kombinaci s „Virga de Radice Jesse"?

Odpověď můžeme najít např. ve zdůrazňování Ježíšovy královské linie. V Matoušově evangeliu se totiž vyjmenovává Josefova příbuzenská linie. Josef ale není skutečným otcem Ježíše: *„Nutno věřit, že nejen Josef, ale i Marie pocházela z domu Davidova. Oba tedy pocházeli z Davidova domu: v ní se naplnila pravda, kterou odpřísáhl Pán Davidovi, on byl účastník a svědek naplněného zaslíbení."*[146]

Sv. Jeroným, když rozvíjí úvahy nad Is 11 v Commentariorum in Isaim Prophetam[147], tak uvádí v souvislosti s dary Ducha svatého (jimiž je Mesiáš naplněn v nejvyšší míře) text Mt 12,18 (který je citací starozákonního proroka Izajáše): *„Ecce puer meus quem elegit: electus meus in quo complacuit animae meae: ponam spiritum meum super illum: iudicium gentibus proferet"* „Puer" znamená v latině „dítě". Je vhodné zobrazit dítě jako květ ratolesti a květ

[145] David Jan NOVOTNÝ: Biblický slovník, Praha 1992, (heslo růže).
[146] Svatý BERNARD 1999, 95.
[147] HIERONYMI Commentariorum.

ratolesti jako dítě z Panny a Boha (dítě má na sobě i stejné kombinace barev jako květy). Madona je zde Mater et Sponsa – jako je ona zasnoubená s Bohem, tak je s ním zasnoubená celá cisterciácká komunita i každá její členka; Madona je právoplatnou matkou Krista i matkou celé komunity. Na alegorii řehole v Madonině osobě může poukazovat i její šat – připomíná řeholní hábit, a také to, že nemá korunu (viz komentář výše k Iz 62,3).

Infantia Christi zdůrazňuje Mariino mateřství a Virga zdůrazňuje její královský původ, resp. královský původ Ježíše.

3) Symbolika ostatních prvků na fol. 188

Na heraldicky levé straně je umístěn lev na červeném poli, jež zasahuje do prostoru, kde se nachází královna. Eliška Rejčka jako královna vdova mohla používat královské symboly. Zlatý lev ve skoku na červeném pozadí tedy evidentně souvisí s donátorkou, emblematicky totiž náležel Rudolfovi Habsburskému, druhému manželovi Elišky Rejčky.[148] Rejččin lev je zobrazen i na jiných fóliích rukopisu R 355.[149]

Výše bylo řečeno, že tři květy na ratolesti souvisí se třemi holubicemi. Holubice jsou symboly tří darů Ducha svatého. Bílé květy tedy mohou být symbolem předků Krista, stejně jako na Legdenských vitrájích. Mohou také poukazovat na Nejsvětější Trojici. Trojka spolu s pětkou a sedmičkou hrají v celém rukopisu hlavní roli. Ve spodní droletické scéně spatřujeme na keři (kořenu) Jesse mezi sedmi bílými květy zvýrazněné tři červené, v košíčku a na ratolesti Panny Marie (vedle dvou bílých) pak jeden červený květ. Sedm květů symbolizuje sedm darů Ducha svatého.[150] Červené růže jsou odkazem na utrpení. Pět květů červených růží (tři na keři, jeden v košíčku a jeden na ratolesti Panny Marie) pak jistě symbolizuje pět ran Kristových.[151] Bílé květy na ratolesti jsou alegorií čistoty Panny Marie.

Papoušek, který jako jediné zvíře dokáže napodobit lidský hlas je mariánským ptákem, protože dokáže vyslovovat „Ave" (Ave se dá pozpátku číst jako „Eva"). Symbolizuje také Mariino panenství, jelikož má nepromokavé peří. „Stejně jako rouno Gedeonovo zůstává papouškovo zelené peří po navlhčení suché."[152]

Neporušenost Mariina panenství je zdůrazněna zajímavým motivem klování do bílého květu.

---

[148] Za konzultaci tohoto problému a dobrou radu děkuji PhDr. Milanovi Bubnovi.
[149] Psalterium 8v nebo 121r.
[150] Hannelore SACHS / Ernst BADSTÜBNER (ed.): Christliche Ikonographie in Stichworten, Lepzig 1980, 67.
[151] Ibidem 68.
[152] Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Praha 1998, 130.

Dalším mariánským zvířetem je bdící zajíc u kořenu Jesse. Zajíc symbolizoval ve středověku plodnost, jež byla chápána jako požehnání.[153] Protože (stejně jako lev) spí s otevřenýma očima, symbolizuje očekávání vyvoleného potomka a mesiáše, který vzejde z kořenů Jesse.

Na žerdích můžeme spatřujeme motivy lilií. Lilie je symbolem čistoty, nevinnosti, panenství i duchovní čistoty. Lilie je také mariánskou květinou. Marii je často titulován poetický verš Ct 2,1: *„Ego flos campi et lilium convalium"* Maria je lilií i růží. Lilie upozorňuje na Mariino čisté panenství a její neposkvrněnost hříchem.

V levém horním rohu je umístěna Adamova lebka. Adam je nejstarším členem Kristova rodokmenu. Skrze prvního člověka přišlo na svět odsouzení, ale skrze Krista přichází na svět spása. Kristus, „Filius hominis", je novým Adamem (člověkem) a Maria je tak novou Evou. Adamova lebka také může znamenat pomíjivost lidského života. Adamova umrlčí lebka může být protipólem bdícího zajíce.

V pravém horním rohu jsou dva snoubící se ptáčci (papoušci). Spojení je znamením zasnoubení Panny Marie („Mater et Sponsa"). Zasnoubení může být chápáno v přeneseném významu: řeholní komunita mnišek se zasnubuje s Kristem navěky. Sponsální význam má také jistě ptáček nesoucí bílý vínek.

4) Proč bylo zvoleno téma Virga de Radice Iesse?

Panna Maria je patronka cisterciáckého řádu. Klášter na Starém Brně jí byl zasvěcen (Síň Panny Marie) a mnišky ji uctívaly jako „Mater Domus". Je velmi pravděpodobné, že Bernardovy „Sermones" byly známé a populární obzvlášť uvnitř cisterciácké komunity. Téma Virgy se u nás mohlo objevit s jeho osobou skrze cisterciácké komunity.[154]

Téma se váže k narození Páně.[155] Z toho plyne, že text byl určen k modlitbě v některé z nedělí před nebo po svátku Narození Páně.

---

[153] Ibidem 160.

[154] Pokud si Arnošt z Pardubic objednal Bernardův text a objevuje se v něm Virga, (i když v textu o ratolesti není zmínka), je velmi pravděpodobné, že toto téma bylo s Bernardovou osobou spojováno.

[155] Je to patrné nejen ze smyslu textu, ale i z praktického použití, např. sv. Lev Veliký je zmiňuje v kázání na Narození Páně: Leo MAGNUS: Sermones 24 In Nativitate Domini IV (PL 54, 204B-C). V umění se objevuje v tzv. typologickém paralelismu v klášteře Na Slovanech (na západní stěně č. 8): téma Áronovy hole, Narození Páně a Ratolest Iesse – viz Margarete ANDERSSON–SCHMITT 1995.

VII. Jak souvisí téma Virgy de Radice Jesse s Madonou na lvu z Klosterneuburgu?

Madona na lvu zcela specifickým způsobem spojuje téma „Virgy de Radice Jesse" s tématem Madony na lvu. U Madony na lvu bychom spíše měli očekávat, že bude držet v ruce místo ratolesti žezlo. Žezlo souvisí s verši z Jákobovy závěti, jejíž proroctví Gn 49,9-11:

„Catulus Leonis Iuda a praeda filii mi ascendisti. Requiescens accubuisti ut ***leonis Iuda*** *et quasi leaena quis suscitabit eum? Non auferetur* ***sceptrum de Iuda*** *et dux de femoribus eius, donec veniat, qui mittendus est et ipse erit expectatio gentium. Ligans ad vineam pullum suum et ad vitem o fili mi asinam suam. Lavabit vino stolam suam et sanguine uvae pallium suum."*

Na lva z Judova pokolení navazují i vize ve Apc 5,5:

„Et unus de senioribus dicit mihi, ne fleveris. Ecce vicit leo de tribu Iuda ***radix David****. Aperire librum et septem signacula eius."*

Je tedy ratolest u Madony na lvu z Klosterneuburgu dokladem špatně pochopené středověké ikonografie, resp. je důkazem „nestředověkosti" uměleckého díla?

Ikonografie Madony na lvu z Klosterneuburgu je jedinečná právě tím, že nese v sobě syntézu dvou prvků. Tyto prvky však nejsou kontraverzí. Žezlo izraelského lidu a lev z kmene Juda poukazují na očekávaného Mesiáše a jsou znamením královského rodu. Zobrazení „Virga de radice Jesse" je doslova „citací" slov z Iz 11. kapitoly, která opět upozorňují na Kristův královský původ. Ikonografii Madony na lvu z Klosterneuburgu můžeme tedy vidět jako alegorii očekávání příchodu vyvoleného královského potomka. Královským lvem a královským květem na ratolesti je samotný Ježíš.

Vztah mezi žezlem a ratolestí také dobře ukazují latinské překlady, zatímco u Nm 24,17 („*et consurget virga de Israhel*") se až dnes překládá slovo „virga" jako jako žezlo, dříve to byla spíše hůl (ve smyslu Áronovy hole) nebo ratolest.[156] Sv. Jeroným také sám vidí v ratolesti královskou moc: *„Virgam et florem de radice Jesse, ipsum Dominum Judaei interpretantur: quod scilicet in virga regnantis potentia, in flore pulchritudo monstretur."*[157] Virga má pak mariánský význam, na což poukazuje již zmíněná příbuznost slov „virga" a „virgo". O tom mluvil již Lev veliký[158]. To vysvětluje, proč ratolest s květy (nebo žezlo) drží v ruce Panna Maria a ne Kristus. Symbolické prvky u Madony na lvu z Klosterneuburgu můžeme systematicky přiřadit: Panenská Maria je ratolestí (uschlá ratolest, která se pokryla květem

---

[156] Latinský překlad slova virgy – prut, proutek, větev, větvička, sazenice, hůl, prut, kouzelná hůlka, koště; ale také bití, rány metlou, tělesný trest a úzký pruh na šatě, in: Josef PRAŽÁK / František NOVOTNÝ: Latinsko-český slovník, Praha 1955, 664.

[157] HIERONYMI Commentariorum.

[158] LEO Magnus Sermones. Na tento výklad později navázal i sv. Bernard z Clairvaux.

symbolizuje, že Maria ač panna, přesto porodila), květem na ratolesti je Kristus. Alegorii lva lze vidět v několika rovinách. V první řadě královským lvem, jak již bylo řečeno, je Kristus. Lev může být nazírán i jako Duch svatý, a také jako symbol vzkříšení, ke kterému dochází po třech dnech. Lev na reliéfu Madony z Klosterneuburgu má otevřenou tlamu a jeho oživující dech podle Fyziologa křísí všechny z říše smrti. Proto byl také lev velmi často zpodobňován pod nohama zemřelých osob na náhrobcích. A zde jsme u rozluštění záhády, proč jsou v ruce Madony právě tři květy. Lev z Judova pokolení zvítězil po třech stejně (Apc 5,5) jako Kristus po třech dnech vstal z hrobu. Fyziolog sám v tomto kontextu cituje a zároveň interpretuje slova z Jákobovy závěti (Gn 49,9): „*Requiescens accubuisti ut leonis Iuda et quasi leaena, quis suscitabit eum*?" Zpětně se tak připomíná symbolika vzestupu a povstávání, když Kristus svým zdviženým prstem ukazuje na nebe. Nyní i víme, proč se na reliéfu Madony neobjevuje holubice. Lev, který představuje pneumatologický rozměr reliéfu, ji totiž nahrazuje.

Reliéf Madony na lvu z Klosterneuburgu je ojedinělý správnou teologickou syntézou prvků, které se dohromady objevovaly velmi sporadicky. Je tedy cenným dokladem vysoké úrovně jejího objednavatele, resp. tvůrce jejího ikonografického programu.

VIII. ZÁVĚR IKONOGRAFIE MADONY NA LVU Z KLOSTERNEUBURGU

Na závěr je vhodné objasnit některé otázky, které se objevují v celkovém kontextu této práce.

Co sděluje reliéf Madony na lvu z Klosterneuburgu a jak mohl vypadat oltář, na kterém byl pravděpodobně umístěn?

Reliéf Madony na lvu z Klosterneuburgu nám sděluje poselství naděje na příchod „Dne Páně" a trpělivého očekávání „budoucích věcí". Naděje, touha a bdění jsou v liturgii představovány především v adventní době a v době Vánoc. Madona na lvu z Klosterneuburgu mohla být součásti oltáře, na kterém mohlo být typologicky zobrazeno narození Páně (viz Emauzský cyklus nástěnných maleb).

Kdo mohl být objednavatelem?

Pro náročnou symboliku mohl reliéf objednat buď kontemplativní řád (nejpravděpodobněji cisterciáci), nebo člen královské rodiny (důraz na vznešenost a na královský původ). Bylo by však vhodné se zaměřit i na takové osobnosti, jako byl pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic. V době, do které datujeme Madonu na lvu z Klosterneuburgu, to byl právě on, kdo si nechal spodobnit blízké téma Madony jako „Virgy" v Orationale Arnesti. V Orationale Arnesti se jistě skrývá klíč k pochopení duchovního rozměru Arnošta z Pardubic. Arnošt z Pardubic mohl svým teologickým vzděláním zadávat ikonografická témata umělcům. Je možné, že symbolika Madon na lvu pochází z jeho pera.

Jak by vypadalo datování pomocí ikonografie, shoduje se tvorbou dílny Mistra madony z Michle? Nejde o „ikonografické" falsum?

Typ Madony na lvu jako genealogického zobrazení se ustálil v polovině 14. století ve východním Německu a rozšířil se do Čech a do okolí Salzburgu.[159] Je tedy v souladu s datováním dílny Mistra madony z Michle a ikonografie je zcela středověká.

Proč umělec neztvárnil delší ratolest?

Co se týče způsobu držení ratolesti, resp. její délky – Madona na lvu z Klosterneuburgu je z dubového dřeva, které je velmi náročné na zpracování. Navíc není důvod, proč by umělec,

[159] Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Band 4,2 Maria, Gütersloh 1980, 205.

který ji zhotovil, nemohl ratolest ztvárnit po svém způsobu. Ratolest symbolizuje Marii, ale nejdůležitější je květ, který z ní vzešel. Proto se zdůrazňují květy.

Může reliéf pocházet z Českého prostředí?

Reliéf může pocházet z českého prostředí, díky charakteristické tváři Madony. Tato tvář je velmi podobná obličeji Madony z Veveří, na což upozornil již I. Hlobil.[160] Nelze tvrdit s jistotou, že Madona na lvu z Klosterneuburgu je opravdu „česká", ale je českým prostředím ovlivněna. Její tvůrce byl obeznámen s tvorbou Mistra madony z Michle.

Jaký je závěr Petera Blocha k ikonografii Madon na lvu? Není v rozporu?

Peter Bloch[161] rozděluje ikonografii Madon na lvu na tři skupiny. První skupinu zastupují Madony na lvu a draku, které podle Ps 90,13: *„Super aspidem et basiliscum ambulabis, et: conculcabis leonem et draconem"* šlapou po lvu a draku jako po personifikovaném zlu. Lev má v tomto případě negativní význam. Druhou skupinu reprezentují trůnící Madony na lvech. Trůn Panny Marie je zde typologií trůnu Šalamounova a symbolizuje královský majestát. Lvové pak znamenají moc a královskou sílu přiřazované Šalamounovi, resp. Panně Marii a Kristu.

Na závěr jmenuje třetí skupinu „Madon na lvu z kmene Juda": „Maria führt ihren Sohn als den geweissagten Spross aus dem Stamme Davids, als den neuen Löwen von Juda vor. Im Sockellöwen schwingt auch die Assoziation überwundener Sünde und überwundenen Todes mit, er ist sicherlich auch Sinnbild des Salamonischen Thrones und königliche Würde, vor allem aber ganz konkreter Bedeutung der Löwen von Juda."

Je tedy nesporné, že reliéf Madony na lvu reprezentuje tuto poslední skupinu. Ratolest z kmene Jesse poukazuje na stejný královský původ jako lev z kmene Juda. Závěr Petera Blocha se neliší se symbolickým významem Madony na lvu z Klosterneuburgu.

Madonu na lvu z Klosterneuburgu v kontextu adventní liturgie můžeme chápat jako zjevení, které teprve nastane, ale které je však v zárodku přítomno již nyní.

[160] Ivo HLOBIL 2006.
[161] Peter BLOCH 1970.

IX. Seznam pramenů a použité literatury

A/ Prameny

AKVINSKÝ Tomáš: Summa Theologiae I, 91, 3.

AMBROSIUS: Expositio evangelii secundum Lucam II, 24, ed. M. Adriaen, Turnholti Romae 957.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, Stuttgart 1969.

HIERONYMI: Commentariorum in Isaim Prophetam Lib. IV, cap. XI (PL 24, 144).

LEO Magnus: Sermones 24 In Nativitate Domini IV (PL 54, 204B-C).

Orationale Arnesti, Knihovna Národního Muzea v Praze; XIII C12.

Pamětní kniha 1730-1822, Farní úřad kostela Panny Marie, Praha 4, Archiv Hlavního města Prahy, A12, 57.

Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, Berlin 1981.

Psalterium Breviarii Cisterciensis, Benediktýnské opatství Rajhrad, Moravská zemská knihovna v Brně (uložení), R 355.

B/ Monografie

BEISSEL Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. B. 1909.

ČERNÝ Václav: Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury, Praha 1999

DUS Jan A. / Pokorný Petr(ed.): Novozákonní apokryfy I, Neznámá evangelia, Praha 2006.

ECO Umberto: Umění a krása ve středověké estetice, Praha 1998.

FRIEDL Antonín: Malíři královny Alžběty. Studie o vzniku české školy malířské XIV. Století se stošedesátiosmi obrazy, Praha 1930.

GOLDSCHMIDT Adolf: Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburk 1923.

JACOBUS de Voragine: Legenda Aurea, Praha 1998.

KRYŠTŮFEK František Xaver : Dějiny církve katolické ve Státech rakousko-uherských s obzvláštním zřetelem k Zemím koruny české, Praha 1898.

KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350–1450, Praha 1962.

KVĚT Jan: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV., Praha 1931.

NOVOTNÝ David Jan: Biblický slovník, Praha 1992.

OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I, Praha 1935.

SCHMITT Jean-Claude: Svět středověkých gest, Praha 2004.

SOUKUPOVÁ Helena : Klášter sv. Anežky České, Praha 1993.

STEJSKAL Karel / Neubert Karel: Umění na dvoře Karla IV., Praha 2003[2].

SVATÝ BERNARD z Clairvaux: O stupních pokory a pýchy. Chvály panenské matky, Praha 1999.

C/ Článek v časopisu

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Thaumaturga Braunensis. Socha Madony ze 14. století v broumovském klášterním kostele, in: Dílo XXXI, 1940-1941, 213-215.

FAJT Jiří / Hlaváčková Hana / Royt Jan: Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustat, in: Buletin Národní galerie v Praze 1993-94, Praha 1994, 16-27.

FAJT Jiří / Suckale Robert: Der „Meister der Madonna von Michle" – das Ende eines Mythos?, in: Umění LIV, 2006, 3–30.

HLOBIL Ivo: Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung, in: Umění LIV, 2006, 85–98.

HLOBIL Ivo: Neznámá Madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340–1345), in: Umění LII, 2005, 3-20.

HLOBIL Ivo: Nová Zjištění ke skupině plastik kolem Michelské madony – Madona z Hrabové, Kristus v Ostritz, in: Umění XXVIII, 1980, 101–116.

HOMOLKA Jaromír:K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy Alberta Kutala České gotické sochařství 1350-1450, in: Umění XI, 1963, 414–448.

KOTRBOVÁ Marie A.: Madona Velkomeziříčská, in: Umění IV, 1956, 301–311.

KUTAL Albert: Krucifix z kláštera barnabitek na Hradčanech, in: Umění I, 1953, 115–133.

KUTAL Albert: Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století, in: Časopis Matice Moravské LXII, 1938, 321–326.

KUTAL Albert: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, in: Umění XXI, 1973, 480-494.

MERHAUTOVÁ Anežka: Členové Kristova rodokmene a předáci izraelských kmenů v Kodexu vyšehradském, in: Umění XLI, 1993, 355-360.

STEJSKAL Karel: Pešek a Oldřich, malíři královny Elišky Rejčky, in: Dějiny a současnost IX, 1976, 34-37.

WALCZAK Marek: Krippenfiguren des 14. Jahrhunderts aus dem an der St. Andreas-Kirche in Krakau gelegenen Kloster der Klarissinnen, in: Umění LI, 2003, 192-202.

D/ Sborník / kniha sebraných článků

Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku, Praha 1984.

ŠMAHEL František / NODL Martin (ed.): Člověk českého středověku, Praha 2002.

SWOBODA Karl M. (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969.

E/ Katalogy

CHAMONIKOLASOVÁ Kaliopi: Gotika. Stálá expozice starého umění (kat. výst.), Brno 1992.

Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern (kat. výst.), München 2005.

Marienbild in Rheinland und Westfalen (kat. výst), Essen 1968.

Das Walraff Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke (kat. výst.), Köln am Rhein 2000.

Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.), Praha 1993.

F/ Stať ve sborníku / katalogu

BACHMANN Hilde: Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Petr Parler, in:

BACHMANN Hilde: Plastik bis zu den Husitenkriegen, in: Karl M. Swoboda (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 110-165.

BARTLOVÁ Milena: Madona z kláštera v Broumově, in: Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově (kat. výst.), Praha 1993, 58.

BARTLOVÁ Milena: The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology, in: Klára Benešovská (ed.): King John of Luxemburg (1296–1346) and Art of his Era. Proceedings of International Conference, Pratur September 16–20, 1996, Praha 1998, 206–215.

BLOCH Peter: Die Muttergottes auf dem Löwen, in Jahrbuch der Berliner Museen XII, 1970, 253-294.

HLOBIL Ivo: Zur stilistischen Entwicklung der Michler-Madonna-Gruppe (um 1320 bis mitte des 14. Jahrhunderts), in: Klára Benešovská (ed.): King John of Luxemburg (1296–1346) and Art of his Era. Proceedings of International Conference, Prague, September 16–20, 1996, Praha 1998, 216-221.

HOMOLKA Jaromír: K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání, in: Jan Royt / Michaela Ottová / Aleš Mudra (ed.): Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2005, 295-313.

HOMOLKA Jaromír: Mistr michelské Madony. Madona s dítětem a Apoštol, in: Jaroslav Pešina (ed.): České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, 127-132.

HOMOLKA Jaromír: Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století, in: Michaela Ottová– Petr Hrubý (ed.): Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí Josefa Opitze, Ústí nad Labem 1999, 51–76.

STEJSKAL Karel:Počátky gotického malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku, Praha 1984, 284-309.

KOPIČKOVÁ Božena: Urozená paní, in: František Šmahel / Martin Nodl (ed.): Člověk českého středověku, Praha 2002.

KUTAL Albert: Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku, Praha 1984, 230-232.

KUTAL Albert: Sochařství, in: Jaroslav Pešina (ed.), České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, 109-120.

SCHMIDT Gerhard: Der „Ritter" von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik, in: Otto Benesch / Otto Demus (ed.): Festschrift für Karl Maria Swoboda zu 28. Januar 1959, Wien – Wiesbaden 1959, 249–263.

G/ Lexikony

HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.

SACHS Hannelore / Badstübner Ernst (ed.): Christliche Ikonographie in Stichworten, Lepzig 1980.

ROYT Jan / Šedinová Jana: Slovník symbolů, Praha 1998.

SCHILLER Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Band 4,2 Maria, Gütersloh 1980.

SCHUMACHER-WOLFGARTEN Renate: Rose, in: Lexikon der christlichen Ikonographie III, Freiburg i. B. 1971, col. 563-568.

THOMAS Alois: Würzel Jesse, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie IV, Freiburg i. B. 1972, col. 549-558.

VLČEK Pavel / SOMMER Petr / FOLTÝN Dušan (ed.): Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998.

H/ Internetové stránky

http://www.mzk.cz

http://www.manuscriptorium.com

X. SEZNAM VYOBRAZENÍ

Mistr Michelské Madony

1. Mistr Michelské Madony: **Madona na lvu z Klosterneuburgu**, kolem roku 1360. Foto Národní galerie v Praze, Jan Diviš.

2. Mistr Michelské Madony: **Madona z Michle**, kolem 1340, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Karl M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 137.

3. Mistr Michelské Madony: **Sv. Florian**, kolem 1310, klášter St. Florian u Lince. Reprodukce z knihy: Karl M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 139.

4. Mistr Madony z Michle: **Apoštol z Veverské Bitýšky**, kolem 1340, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ: Gotika. Stálá expozice starého umění, Brno 1992, nepag.

5. Mistr Madony z Michle/dílna: **Kristus v hrobě od brněnských voršilek**, kolem 1340, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ: Gotika. Stálá expozice starého umění, Brno 1992, nepag.

6. Mistr Madony z Michle: **Madona z Velkého Meziříčí**, kolem 1325-1330, Děkanství Velké Meziříčí. Reprodukce z časopisu Umění LIV, 2006, foto Radovan Boček, 6.

7. Mistr Madony z Michle: **Madona ze Znojma**, kolem 1310-1320, Jihomoravské muzeum ve Znojmě. Reprodukce z časopisu Umění LIV, 2006, 12.

8. Mistr Madony z Michle/dílna: **Madona z Broumova**, po 1350, Benediktýnský klášter v Broumově. Reprodukce z časopisu Dílo XXXI, 1940-1941, 213.

9. Mistr Madony z Michle: **Ukřižovaný z Hradčan**, po 1350, Klášter karmelitek na Pražském hradě. Reprodukce z knihy Karel STEJSKAL / Karel NEUBERT: Umění na dvoře Karla IV., Praha 2003[2], foto Karel Neubert, 44.

10. Mistr Madony z Michle/dílna: **Madona z Dýšiny**, po 1350, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy: Karl M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 138.

11. Mistr Madony z Michle: **Madona z Prostějova**, kolem 1340, Národní galerie v Praze. Reprodukce z časopisu Umění XXVIII, 1980, 107.

12. Mistr Madony z Michle/dílna: **Madona z Hrabové**, po 1340, Národní galerie v Praze. Reprodukce z časopisu Umění XXVIII, 1980, 102.

13. Širší okruh Mistra Madony z Michle: **Madona ze sbírky Hermanna Schwartze**, kolem 1350-1360, Sbírka Hermanna Schwartze. Reprodukce z časopisu Umění XXVIII, 1980, 109.

14. Svatý hrob z ženského cisterciáckého kláštera v Lichtenthalu v Baden-Badenu, kolem 1350, Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Reprodukce z katalogu Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern (kat. výst.), München 2005, 372.

Pamětní kniha

15.Pamětní kniha 1730-1822, Farní úřad kostela Panny Marie, Praha 4, Archiv Hlavního města Prahy, A12, 57, foto Archiv Hlavního města Prahy.

Pečeti

16. Pečeť kláštera Liebfrauenkirche ve Frankfurtu nad Mohanem, 85 mm. Reprodukce z knihy Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. B. 1909, 329.

17. Pečeť kláštera v Eisenveldu, 70 mm. Reprodukce z knihy Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. B. 1909, 324.

18. Pečeť kláštera v Kampu, 50 mm. Reprodukce z knihy Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. B. 1909, 197

Virga de radice Jesse

19. Mistr Gehart: **Madona z Erfurtu**, kolem 1350-1360, Erfurt Severikirche. Reprodukce z knihy Adolf GOLDSCHMIDT: Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburk 1923, obr.17.

20. Madona Kesselstatt, po 1300, Bendorf. Reprodukce z knihy Marienbild in Rheinland und Westfalen (kat. výst), Essen 1968, 75.

21. Psalterium Breviarii Cisterciensis, fol. 188r, kolem 1323, Brno, Benediktýnské opatství Rajhrad, Moravská zemská knihovna v Brně (uložení), R 355. Kopie digitalizovaného dokumentu: http://www.mzk.cz

22. Orationale Arnesti, fol. 41v, kolem 1365, Praha, Knihovna Národního Muzea v Praze; XIII C12. Kopie digitalizovaného dokumentu: http://www.manuscriptorium.com

XI. English Abstract

There is a group of gothic wooden statues above all in Moravia and also in Bohemia and Austria (about 1330-50): Madonna of Michle (Národní galerie v Praze), St. Florian (St. Florian in Austria), Madonna of Znojmo (Jihomoravské muzeum ve Znojmě), Madona of Velkého Meziříčí (Děkanství Velké Meziříčí), Madonna of Hrabová (Národní galerie v Praze), Madonna of Prostějov (Národní galerie v Praze), Apostle of Veverská Bitýška (Moravská galerie v Brně), Madonna of Broumov (Benedictine monastery of Broumov), The Crucifixion of Hradčany (private), Schwartzova Madonna (Metropolitan Museum New York), Madonna of Dýšina (Západočeské muzeum v Plzni). These figures are similar in this way: They have "Semite" kind of their faces and they have analogical conception of drapery. These simility leads us to find the author of this specific Moravian style. There are many thesis about this anonymous Master. He maybe came from France across the Rhine and the monastery in St. Florian (where he made statue of St. Florian) to Moravia. His workshop was active in Brno during 1330 – 1350. Then he moved to Prague (where he made The Crucifixion of Hradčany). In last days was this thesis destroyed by the meaning, that the statues of the group are representing international style of the first half of the 14. century. This new construction is built on delusiveness document of commemorative books of parish in Michle. The scientist were interpreting the facts this way, that Master of Madonna of Michle was active in the Prague because Madonna of Michle was a gift from Franz Halla, who was born in Prague. In this work I bring another document which is already the correct one. Franz Halla was from Prague but he was chimneyer in Brno and he lived in Brno and he has this statue transported to Michle.

In 2004 there was found a relief of "Lion Madonna of Klosterneuburg" which looks very similar this group. This Madonna is maybe representing the style of the "Lion Madonnas" which was based on the work of the Master of Madonna of Michle. There is also discussion, that this statue is falsum from the beginning of 20. century. I bring new view on the iconography of this statue. Madonna is holding three blossoms of the rose. It means old iconography them "Virga de radice Jesse" and it indicates the Holy family tree called "Root of Jesse". This adverts on royal ancestry of Christ. The lion could be interpreted as "Lion from root of Judah" which has also royal symbolic of Christ like descendant of King David. In this direction I also bring new sight on the manuscript Psalterium Breviarii Cisterciensis fol. 188r donated by the Czech widow-queen Elisabeth Richenza (called Alžběta Rejčka) for Cistercians monastery in Brno. There we found the theme Virga de radice Jesse too. The symbolic of the Madonna of Klosterneuburg comes from middle ages.

14. century – Sculpture – Madonna – Lion – Root of Jesse

14. století – Sochařství – Madona – Lev – Kořen Jesse

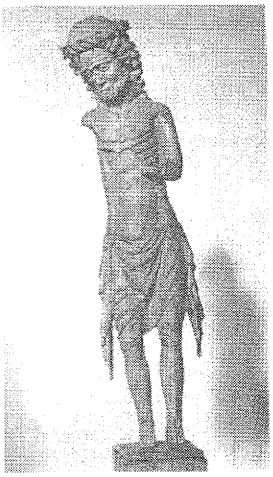
UK v Praze
Knihovna KTF
Thákurova 3 Praha 6

1. Madona na lvu z Klosterneuburgu, kolem roku 1360, dubové dřevo, reliéf, bez polychromie, 91 cm, Národní galerie v Praze.

3. Mistr Michelské Madony: Sv. Florian,
kolem 1310, 193 cm, dřevo,
bez polychromie, klášter St. Florian u Lince.

2. Mistr Michelské Madony:
ladona z Michle, kolem 1340, 120 cm,
škové dřevo, zbytky původní polychromie,
Národní galerie v Praze.

4. Mistr Madony z Michle:
Apoštol z Veverské Bitýšky,
kolem 1340, 38 cm, dřevo,
nepůvodní polychromie,
Moravská galerie v Brně

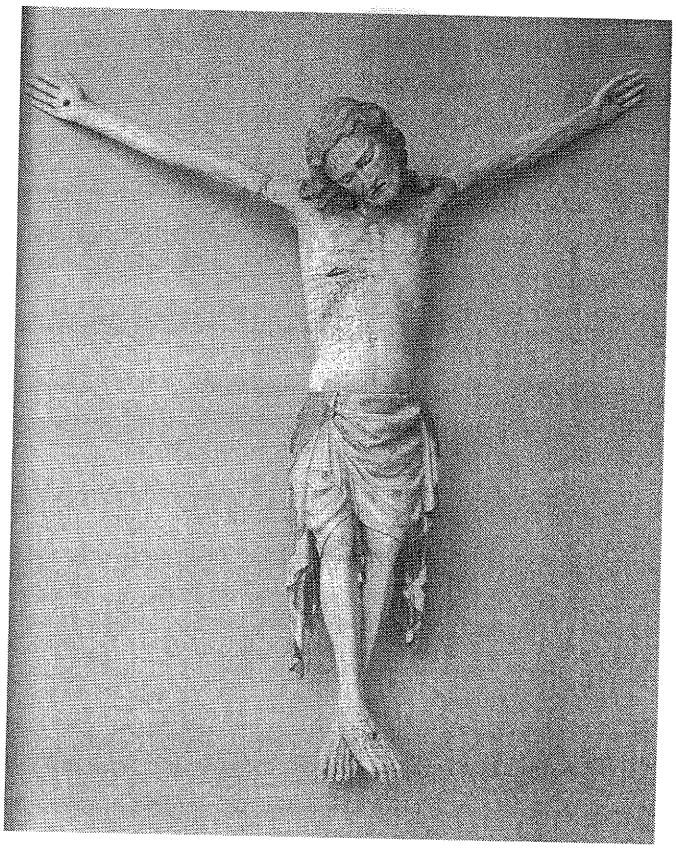


5. Mistr Madony z Michle:
Kristus v hrobě od brněnských voršilek
kolem 1340, 78 cm, dřevo,
bez polychromie,
Moravská galerie v Brně

6. Mistr Madony z Michle:
Madona z Velkého Meziříčí,
1325-1330, lipové dřevo,
nepůvodní polychromie,
Děkanství Velké Meziříčí

7. Mistr Madony z Michle:
Madona ze Znojma,
mezi 1310-1320,
nepůvodní polychromie,
Jihomoravské muzeum ve Znojmě

8. Mistr Madony z Michle/dílna:
Madona z kláštera v Broumově
po 1350, dřevo, nepůvodní polychromie,
Benediktýnský klášter v Broumově

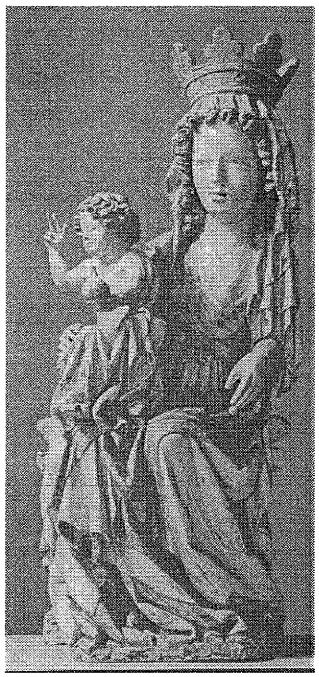


9. Mistr Madony z Michle:
Ukřižovaný z Hradčan
po 1350, původní polychromie (rest. V. Frömlová)
Klášter karmelitek na Pražském hradě

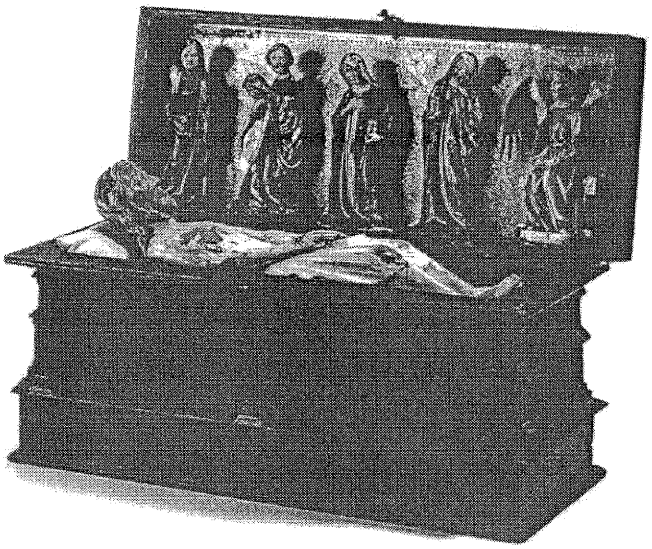
10. Mistr Madony z Michle/dílna:
Madona z Dýšiny, po 1350, dřevo,
Západočeská galerie v Plzni

11. Mistr Madony z Michle:
Madona z Prostějova, dřevo, kolem 1340,
Národní galerie v Praze

12. Mistr Madony z Michle/dílna:
Madona z Hrabové, po 1340,
53 cm, dřevo, nepolychromováno,
Národní galerie v Praze

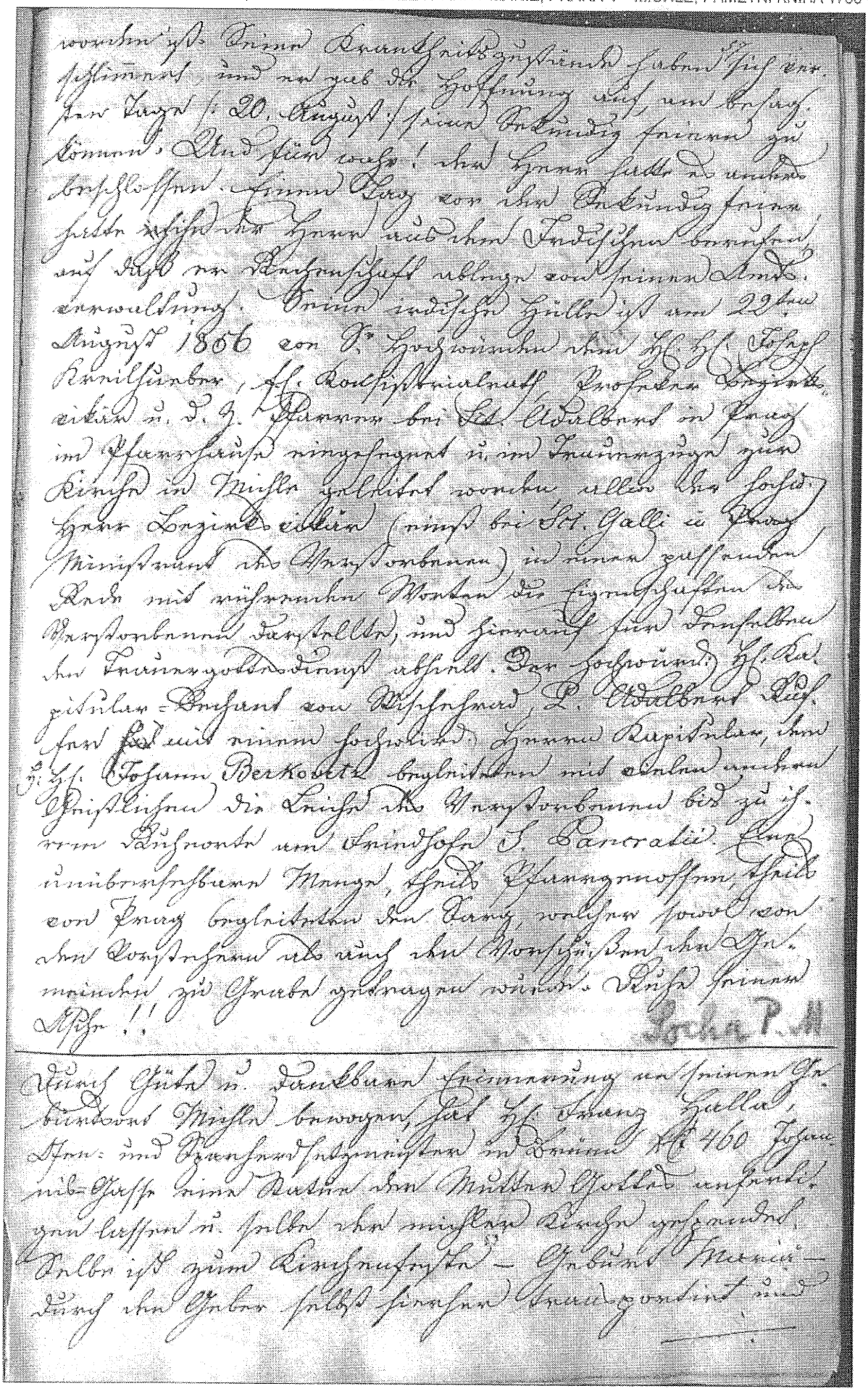


13. Okruh Mistra Madony z Michle:
Schwartzova Madona, kolem 1350-1360,
75 cm, dřevo polychromie, Sbírka Hermanna Schwartze



14.
Svatý hrob z ženského cisterciáckého kláštera v Lichtenthalu v Baden-Badenu, kolem 1350, olše, polychromováno, socha Krista 51 cm, Badisches Landesmuseum Karlsruhe

© ARCHIV HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY; FARNÍ ÚŘAD KOSTELA PANNY MARIE, PRAHA 4 – MICHLE; PAMĚTNÍ KNIHA 1730 – 1822

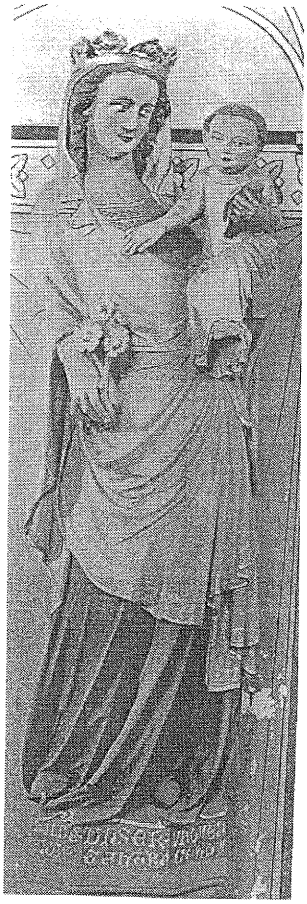


15. Zápis v pamětní knize kostela Narození Panny Marie v Michli o daru sochy Panny Marie.

16.
Pečeť kláštera Liebfrauenkirche ve Frankfurtu nad Mohanem, 85 mm: S(igillum) ecc(lesi)e sce Marie in Frankenford.

17.
Pečeť kláštera v Eisenveldu: Sigillum conventus sanctimonalium Eisenvelden(sis) ecc(les)ie, 70 mm.

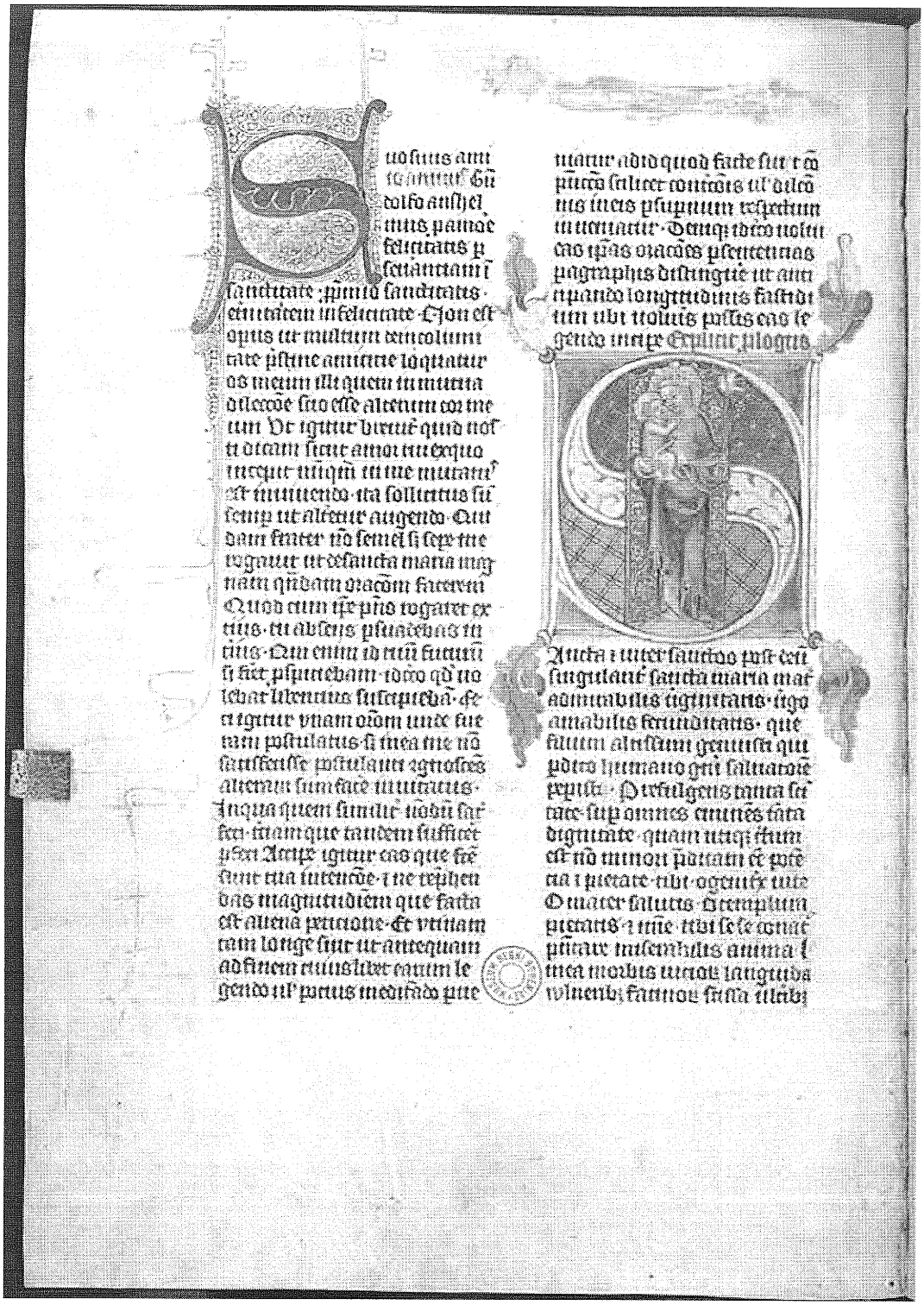
18.
Pečeť kláštera v Kampu, 50 mm: Sigillum conventus monasterii Campensis.



19. Mistr Gehart: Madona
„Virga de Radice Jesse“
kolem 1350-1360, kámen, nová polychromie,
polychromie,
140 cm, Erfurt Severikirche.

20. Madona Kesselstatt,
„Virga de Radice Jesse“
po 1300, opuka, zbytky staré

115 cm, Sbírka Hardy v Bendorfu.



22. Orationale Arnesti, fol. 41v, kolem 1365, Praha, Knihovna Národního Muzea v Praze; XIII C12.

Na následující straně:
21. Psalterium Breviarii Cisterciensis, fol. 188r, kolem 1323, Brno, Benediktýnské opatství Rajhrad, Moravská zemská knihovna v Brně (uložení), R 355.

Dominicis diebus

Domine misere cantic-
re nr̄i te enim expec
tauimus: esto brachi
um nr̄m̄ in mane:
et salus nr̄a in tem
pore tribulacōnis. A
uoce angeli fugerunt populi: et ab ex
altacōne tua dispse sunt gentes. Et
congregabūtur spolia ur̄a sicut colli
gitur brucus: uelud cum fosse plene
fuerint de eo. Magnificatus est dn̄s
quoniam habitauit in excelso: īple
uit syon iudicō et iusticia: et erit fides
in temporib; suis. Diuicie salutis sa
piencia et sciencia: timor dn̄i ipse est the
saurus eius. Ecce uidentes clamabūt
foris: angeli pacis amare flebūt. Dis