

vstupu, rovněž z opracovaného pískovce. Z původní severní fronty brány se dochovaly ve hmotě proboštství jen dva mohutné hranolové pilíře s široce okosenými hranami, spočívající na širších, vysokých a v horní části profilovaných patkách, směrem do vnitřního prostoru brány zaoblených. Na pilířích spočívají částečně osekané římsovitě hlavice o podobné šíři a profilaci jako patky. Je pravděpodobné, že na západě se k bráně připojovala již původně další budova. Uměleckohistoricky náleží uvedené prvky klášterní brány do nejstarší stavební etapy kláštera ze třicátých let 13. věku. Tak lze datovat i fragmenty hmotné žeberné klenby klínového profilu s mělkými výžlabky a esovitě plaménkovým výžlabkem v segmentu náběžního štítku, druhotně zazděné spolu s dalšími fragmenty podobného stáří za proboštstvím, podobně jako další druhotně uložené fragmenty ve hmotě zdiva a v sousedství brány (klínové žebro, ostění portálu brány, opracované kvádry aj.).

Pozoruhodné je, že pomocí čtyř podobných pilířů jako v Předklášteří byla konstruována i vstupní brána nedalekého pozdně románského hradu Veverí (za nejstarším příkopem, na opyši ostrožny), později ovšem rovněž zcela přestavěná, a k níž příslušela žebra hmotné klenby klínového profilu druhotně zazděná v jejím sousedství.

(LK)

Zdeněk Kudělka (řešitel úkolu) — Pavel Borský — Lubomír J. Konečný —  
Dagmar Neubauerová — Bohumil Samek

## MATERIÁLY K POZDNĚ GOTICKÉMU SOCHAŘSTVÍ NA MORAVĚ

### I. *Madona s dítětem*

Moravská galerie v Brně, inv. č. E 396

Dřevo, v. 88,5 cm, plná nevysoká reliéfní plastika (hl. cca 15 cm), vřadu neopracovaná, novodobá polychromie. Chybí cípy koruny svěťice, jinak jen drobná poškození povrchu. Restauroval H. Kotrba před r. 1964. Řezba získána do sbírek ze soukromého majetku v Praze r. 1964. — Nепublikováno.

Přestože byla řezba získána z Prahy, je její moravský — patrně brněnský — původ mimo pochybnost. Váže se totiž velmi těsně ke švábsky ovlivněnému okruhu děl kolem Madony z Ořechova, který rozšiřuje o další významný a kvalitní názorový článek.<sup>1</sup> Řezba se vzhledem ke specifické koncepci tvarově rozvíjí v mezích výtvarných možností mělké reliéfní skladby. Vyznačuje se pevným vykročením figury, hravou, vyváženou a plynulou souhrou záhybů, vcelku organickým vztahem těla a drapérie, bezprostředností a půvabem dětské postavy vroucně se vinoucí k matce, jejíž výraz je vyjádřen v poloze ztlačené zdrženlivější. Měkký plynulý tok záhybů, jejich malebná modelace i smyslový charakter řezby upomíná na formální povahu krásného slohu a ani pololežící hravé dítě a způsob jeho uchopení matkou nejsou patrně ještě zcela vzdáleny krásným madonám. Základním východiskem je pravděpodobně obecně multscherovské schéma, které je zde ztvárněno ve velkoryse jednoduché a přehledné kompoziční a tvarové redakci. Motiv ruky dítěte ponořené do matčiných vlasů byl patrně v tomto okruhu moravských děl třetí čtvrtiny 15. století velmi oblíben; vedle Madony z Ořechova jej dokládá také o něco starší a

<sup>1</sup> K. Chamonikolasová, *Sdělení k uměleckým památkám Moravy: Pozdně gotická plastika na Brněnsku*. Umění 30, 1961, 63—72.

skupině velmi blízká Madona z Křidlůvek ve sbírkách Moravské galerie.<sup>2</sup> Formálně má řezba bezprostřední vztah k mladší slohové vrstvě skupiny kolem Madony z Ořechova — k řezbám sv. Barbory a Apolony v Kateřině; můžeme ji s největší pravděpodobností považovat za práci téhož řezbáře — Mistra kateřinských světic.<sup>3</sup> Svědčí o tom vedle obdob v celkové koncepci figury zvláště charakteristický měšťansky individualizovaný typ tváře a shodná konfigurace jeho jednotlivých detailů, obdobně vyjádřený vztah mezi tělem a drapérií i způsob řezby, zvláště osobitá řezbářská tractace vlasů a neobvyklý chrupavčitý tvar a modelace rukou. Její slohová povaha je však, zdá se, zmíněnými vazbami se starší sochařskou tvorbou poněkud tradičnější. Časově můžeme předpokládat vznik plastiky v nevelké vzdálenosti od uvedené dvojice řezbářských prací, tedy pravděpodobně v době kolem r. 1470.

## II. Madona s dítětem na půlměsíci

Petrovice (okr. Znojmo), kostel Povýšení sv. Kříže, loď při triumfálním oblouku. Dřevo, v. 110 cm, poloplastika, vzadu vyhloubená, novější polychromie. Ulomeny cípy korunky, místy opadaná polychromie, dřevo červotočivé. — Nепublikováno.

Dokladem poměrně velké teritoriální působnosti brněnské dílny a jejího významu v předgerhaertovské moravské řezbářské produkci je také Madona v Petrovicích, hlásící se k témuž názorovému okruhu jako práce předchozí. Řadu dosud známých madon (Ořechov, Kateřina, Hustopeče) doplňuje o práci spíše průměrných kvalit, její závislost na švábských předlohách je však patrně poněkud volnější. V kompozici s výkrokem levé nohy i v utváření drapérie (motivem pláště obtáčejícího pravou paži světice a ve zpětném oblouku klesajícím k zemi) navazuje na sv. Barboru v Kateřině, podobně jako vedením okraje pláště spadajícího kolmo k podstavci a uzavírajícího obrys plastiky (v základu obdobné řešení je pouze obohaceno o tuhý špičatý cíp kompozičně vyvažující dětskou postavu). Nemá však velkorysost a tvarovou lapidárnost kompozičního pojetí vlastního kateřinským světicím, projevuje však obdobné tendence k tvarové diferenciaci hmoty. Tělesné jádro petrovické madony je však poněkud robustnější než křehké subtilní proporce uvedených světic. Také tvář Marie a postava dítěte je poněkud odlišná. Dítě je projevem jisté hieratizace plastiky a je blízké starším protějškům uvedené řady madon, tvář světice idealizuje ženský typ tvarově plnější a smyslovtější, stupně individualizace kateřinských světic však nedosahuje, avšak zejména způsob řezby vlasů je prakticky týž. Původ řezby však s největší pravděpodobností spadá do rámce téhož dílenského okruhu a do doby vymezené přibližně 70. léty 15. století.

## III. Pieta

Brno — Královo Pole, farní úřad kostela Nejsv. Trojice

Dřevo, v. 39,5 cm, vysoký reliéf, plná plastika, vzadu neopracovaná. Poškozeno: chybí část obou Kristových nohou, palec levé ruky Marie a část hmoty vpředu u podstavce, další — jen drobná poškození. Novější polychromie. R. 1973 opravil H. Kotrba. Pochází z kostela Nejsvětější Trojice v Králově Poli.

Ikonograficky zajímavá drobná plastika náleží u nás k nečetným příkladům tzv. burgundského typu piety (první českým dokladem jeho výskytu je pravděpodobně

<sup>2</sup> Tentýž motiv se objevuje např. také u Madony s dítětem v bavorském Národním muzeu v Mnichově (kolem r. 1450) vycházející z děl Hanse Multschera (T. Müller, *Bildwerke in Holz, Ton und Stein, 1450—1540*, Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, XII/2, München 1959, č. kat. 81), podobně jako u švábské Madony s dítětem v berlínském muzeu (W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II*, Wildpark — Potsdam 1929, obr. 315 na s. 336).

<sup>3</sup> K. Chamonikolasová, l. c., 65.

pieta z Borovan).<sup>4</sup> Dokládá to mírně diagonální kompozice Kristovy postavy s tělem natočeným dopředu, pravá ruka spuštěná k podnoží, gesto Mariiny levice objímající syna kolem pasu. Tento ikonografický typ se šířil z franko-flámské oblasti a pronikl již v 1. polovině 15. století na východ. Původ typu není zcela jednoznačný. Kutal se domnívá, že jeho počátky mohou být nějak spojeny s parlérovskými pietami, avšak pouze na bázi ikonografické, neboť výtvarně řeší zcela odlišné problémy.<sup>5</sup> Oproti starší pietě z Borovan je však její vztah k předlohám důslednější o výrazný motiv pravice spuštěné k zemi, nemá však její výrazovou hloubku, od piet burgundského typu obecně se však odlišuje ojedinělým motivem pozvednutí Kristovy hlavy shlížející s otevřenými očima na diváka. Je tím nepochybně posílena apelativní funkce plastiky, může však jít také o jisté oživení staré mystické tradice piet 2. poloviny 14. století, na které upomínají také vertikálně převýšené proporce řezby. Oproti zvyklostem uvedeného ikonografického typu je skupina kompozičně úzce semknutá a uzavřená a také v objemu kompaktní a výrazově vyvážená. Úzký vztah mezi matkou a dítětem úsporně vyjádřený především gesty rukou je oproti expresivnímu a dramatickému charakteru burgundských piet nesen v poloze nepoměrně tišší a meditativnější, řezba si však podržuje prostou citovou vážnost. Obsahově je pro to spíše spjatá s domácí tradicí horizontálních piet, přestože se s nimi ikonograficky a formálně rozchází. Slohově je vznik plastiky svázán s třetí čtvrtinou 15. století a stylově se řadí pravděpodobně do blízkosti okruhu děl seskupených kolem Madony z Ořehova, kam odkazuje zvláště názor na plastický tvar ještě kompaktně citěný, povšechná a nevýrazná typika Mariiny tváře a nekomplikovaný výraz (nejbližší je jí — zdá se — Madona v Kateřině) i jistý poněkud zlidovělý půvab. Typ Kristovy hlavy se však patrně ještě přidržuje zvyklostí daných tradicí krásného slohu. Na obdobném vývojovém stupni se pravděpodobně nachází např. švábská pieta z Hedelfingen z r. 1471.<sup>6</sup> Existenci dalších variant tohoto ikonografického typu v moravském prostředí dokládá také pieta ve sbírkách Moravské galerie (inv. č. E 511), ovšem již v poloze značně zrustikalizované, vzniklá nejspíše mezi lety 1450—1470 a příznačná ještě výraznější kompoziční a tvarovou soudržností. Velmi drobná Kristova postava, kterou matka drží na klíně, by mohla znovu podpořit názor o obnovení mystické představy Krista jako mrtvého dítěte. Pro datování piety není bez významu zpráva G. Wolného (II/1, s. 207), že r. 1468 byl v kostele nově zřízen oltář k počtě Spasitele, matky Kristovy a jiných svatých.

#### IV. Madona s dítětem

Moravská galerie v Brně, inv. č. E 166

Dřevo, v. 114 cm, poloplastika, vzadu vyhloubená, stará polychromie. Získána r. 1933 ze soukromého majetku v Brně.

Je s největší pravděpodobností totožná s plastikou uvedenou pod č. 59 v katalogu *Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku, Zemské muzeum v Brně, 1935/36*. Zde kladena do třetí čtvrtiny 15. století.

Velmi důležitá a kvalitní řezbářská práce zastupuje významný vývojový stupeň v moravském řezbářství související s obdobím přechodu k pozdní gotice. Plastiku

<sup>4</sup> A. Kutal, *K problému horizontálních piet*. Umění 11, 1963, 354. — *Jihočeská pozdní gotika 1450—1530*, Katalog, Hluboká, č. kat. 97, 174.

<sup>5</sup> A. Kutal, *l. c.*, 354. Další názory: G. Troesch, *Burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*, Frankfurt am Main 1940, 87, obr. 292—299. — K. H. Clausen, *Der Meister der Schönen Madonen*, Berlin—New York 1974, 85, obr. 111, 114. Důležitá práce W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Augsburg 1924, mně zůstala bohužel nedostupná.

<sup>6</sup> W. Pinder, *l. c.*, obr. 337 na s. 353.

charakterizuje jednoduchý uzavřený obrys, tuhá nehybná hmota kompaktního jádra mohutně vyklenutá zejména ve spodní části (tedy nový zájem o tělesnost) a soustava tuhých, na sebe narážejících záhybů narušujících hmotu jen na povrchu pláště jednoduše přetaženého před tělem. Je tím vyvoláno napětí mezi statickým jádrem plastiky a drapérií, která nabývá subjektivních plastických, ale i opticky výrazových kvalit — tedy složek, které v dalším vývoji směřovaly k jejich dalšímu oddělení a osamostatnění. Dlouhé vlásničky na levém boku světičky směřující od ramene paprskovitě k postavci jsou patrně ještě rezidua krásného slohu, také štíhlé proporce postavy nejsou vzdáleny ještě tomuto pojetí, podobně jako idealizovaná tvář a líbezný výraz světičky. Nový názor na organizaci hmoty se tu však hlásí se značnou intenzitou. Formálně je madona blízká sochařství Multscherovu, na které vedle řešení drapérie upomíná také typika tváře a řezba vlasů směřujících do stran a v pramenech spadajících na ramena. Příznačný realismus jeho děl se zde však výrazněji neuplatnil, odráží se jen v podobě podstatně naivnější a modelace tváře silně respektuje kompaktní objem. Tímto názorovým východiskem má plastika poměrně blízko k výše zmiňované brněnské skupině, jejímž pracem je příbuzná především pohyblivá, bezprostřední, stavebně pojatá dětská postava (v jistém smyslu na ni tyto mladší práce navazují); obdobný názor na plastický tvar a některé formální analogie ji také patrně pojí s předchozí pietou v Králově Poli. Řezba je však nepochybně slohově i vznikem starší než brněnská skupina a formálně archaičtější. Vtah k Multscherovi není patrně zcela výlučný. Zajímavou slohovou paralelou je také Marie ze Zvěstování v Muzeu pro rakouské středověké umění ve Vídni (č. 35) z doby kolem r. 1465, poplatná patrně také vlivu J. Kaschauera, která spočívá přibližně na stejném slohovém a vývojovém stupni (moravská řezba je však tužší a ostřejší v drapérii). Na druhé straně není zcela poplatná pouze cizím vlivům, nepřetrhala všechna pouta s domácí sochařskou tradicí a má osobitý lyricky naivní přízvuk. Reprezentuje proto v moravských podmínkách patrně obdobnou slohovou a názorovou polohu jako např. jihočeská Sv. Barbora z Kamenice n. Lipou nebo Světičky v Národní galerii.<sup>7</sup> Její vročení by na základě uvedených vztahů a zvláště postavení ve vývojovém kontextu moravských děl odpovídalo nejlépe době kolem r. 1460.

*Katiopi Chamonikolasová*

## JEAN LE CLERC, NIKOLIV GERARD VAN HONTHORST

Sbirka kreseb starých mistrů, která je součástí Moravské galerie v Brně, se vždy těšila nemalé pozornosti badatelů. V posledních letech to platí dvojnásob. Vedle výstav, které připravili pracovníci galerie, o tom svědčí především poměrně častá frekvence jednotlivých brněnských listů v recentní odborné literatuře. Nepřilíš početný, ale kvalitní soubor prací rudolfinských umělců nedávno opakovaně publikovala Eliška Fučíková.<sup>1</sup> Dále bylo upřesněno místo kresby inv. č. B 10106 v díle jejího autora, Ju-

<sup>7</sup> A. K u t a l, *Ceské gotické sochařství 1350—1450*, Praha 1962, 117—118, obr. 215. — *Jihočeská pozdní gotika*, I. c., č. kat. 94, obr. 28.

<sup>1</sup> E. F u č í k o v á, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986 (něm. vydání 1987), č. VI (inv. č. B 2768, VII (B 9702), 19 (B 2303), 22 (B 3222), 55 (B 2120), 87 (B 2559); e a d e m, *Malerei und Bildhauerkunst*, in: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Hanau 1988, s. 103 (obr. 79 = inv. č. B 9702), 104 (obr. 80 = B 2768), 112 (obr. 86 = B 2559); e a d e m,