

Denkstein, Vladimír

Krásná madona ze Zbirohu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1972, vol. 21, iss. F16, pp. [53]-64

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110466>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VLADIMÍR DENKSTEIN
Praha

KRÁSNÁ MADONA ZE ZBIROHU

Ve farním kostele ve Zbirohu v jihozápadních Čechách je na hlavním oltáři vystavena malá gotická madona, která až do konce druhé světové války stávala v arkýři kaple zbirožského hradu. Byla r. 1900 stručně zaznamenána v Soupisu památek historických a uměleckých, a tam reprodukována ještě ve stavu před konzervací a na snímku nepřilíš zřetelném.¹ V uměleckohistorické literatuře nebyla dosud analyzována.

Dřevořezba — půvabné intimní dílko gotického umění — má zachovanou zčásti původní polychromii a je vysoká se soklem 54,5 cm, bez soklu 41 cm. Představuje stojící madonu s Ježíškem a je pojata jako volná plastika, počítající i se zadním pohledem. Madona stojí v kontrapostu, na levém vysunutém boku chová sedící tělíčko dítěte, v pravé ruce (jíž dnes chybějí poslední články prstů) držela žezlo.² Řezbář tedy koncipoval P. Marii jako královnu nebes. S tím je v souhlasu i pojetí Ježíška, jenž v levé ruce drží symbolické jablko a pravou ruku má zdviženu k žehnajícimu gestu.

Kompozice a modelace sochy odpovídá slohu krásných madon na rozhraní 14. a 15. století. Kontrapostním postojem, vysunutím levého boku do strany (a zároveň poněkud i dopředu) a lehkým sklonem hlavy k levému rameni, dostala tělesná osa výrazné esovitě zvlnění. Z tohoto pohybu v zásadě vyrůstá i složitá sestava záhybů Mariina roucha. Svrchní pláštěnka, dosahující dolním okrajem něco málo pod kolena, je v průčelí sochy zřasena do horizontálních vln, v nichž dominují dva hluboké mísovité záhyby. Na bocích postavy modelace pláště vytváří pod oběma předloktími závěsy s kaskádami vertikálních, bohatě řasných cípů, splývajících skoro stejně hluboko po pravém i levém boku madony. Na hrudi jsou přední okraje pláště seřazeny čtyřlaločnou agrafou. Mezi nimi se objevuje přiléhavé spodní roucho, jež spadá až na zem a vytváří pod dolním okrajem pláštěnky volně splývající záhyby, u země rozložené do vějíře rozestřených lemů. Zpod lemů kdysi vyčnívala špička pravé nohy, která dnes chybí. Nad ní je sklad záhybů ovlivněn vysunutím kolena volné nohy, ještě překryté dolním okrajem pláštěnky. Vyčnívající špička levé nohy, dosud zachovaná, je trochu neorganicky nasazena dozadu až pod madonin bok a vytvořena příliš ven doleva. Smysl pro logiku však řezbář osvědčil při modelaci základny. Aby zdůvodnil zdvih roucha nad volnou a v koleni lehce pokrčenou

¹ *Soupis památek historických a uměleckých IX (okr. Rokycany)*, 168, obr. 268. — Za upozornění na sochu a její novou konzervaci vděčím laskavosti akad. malíře Jaroslava Píka. Místnímu faráři ve Zbirohu P. Josefu Kokoškovi děkuji za laskavé umožnění jejího studia a fotografické dokumentace.

² Na fotografii, vzniklé před r. 1900 a reprodukováné v *Soupisu IX* na obr. 268, je ruka zachycena ještě v intaktním stavu, se špičkami prstů a s dlouhým žezlem, jehož vrchol výrazně převyšuje madoninu hlavu.

nohou, podsouvá jí mírně stoupající terén, jenž pod pravou nohou vrcholí, doprava klesá a pod špičkou levé nohy se vytrácí. (Stejně stoupající terén je vyznačen i v zadním pohledu.)

V obou profilových pohledech se výrazně uplatňuje další prohnutí postavy, vzniklé lehkým záklonem zad a vysunutím boků dopředu, zdůvodněným vahou Ježíška. V bočním obrysu je toto prohnutí tělesné osy v dolní části postavy do jisté míry vyrovnáno vysokým reliefem záhybů na zadní straně sochy. Pláštěnka je tu napříč zřasena dvěma plasticky modelovanými mísovitými záhyby, které odpovídají obdobným záhybům na průčelí sochy, jsou však o něco mělčí. Toto hluboké nařasení roucha vpředu i vzadu je zdůvodněno (byť ne zcela) zdvihem jeho okrajů po stranách sochy: na pravém boku vzniká přehozením cípů přes ruku, na levé straně je zdvih roucha motivován přitíštěním lokte k tělu. Záhybová soustava vzadu na horní části těla je porušena pozdějším přeřezáním, o němž bude pojednáno níže.

Hlava madonina, sedící na krátkém a poměrně silném krku, je nepokryta, vlasy v táhlých vlnkách spadají na šíji a rozpuštěny splývají pak skoro do poloviny zad ve třech proudech k sobě těsně se přimykajících. Kolem temene hlavy obíhá zubovitá obroučka jako konstruktivní základ pro korunu, která se nezachovala. P. Marie má mladý a široký obličej s vysokým klenutým čelem, dosti dlouhým nosem a s oblými, plnými lícemi, pod nimiž se zcela ztrácejí lícní kosti. Oči jsou nápadně dlouhé a úzké, jejich víčka jsou ostře a výrazně modelována. Krátká ústa, po stranách ohraničená malými důlky, mají plné rty a zřetelně modelovaný nosní můstek. Pod nimi vystupuje bradička, jež přechází do lehce vypjatého podbradku. Prsty madony jsou dlouhé, jejich článkování na levé ruce není vyznačeno, na pravé ruce, jež objímala rukojeť žezla, se ovšem nutně uplatňuje.

Ježíšek, koncipovaný v přiměřené velikosti, sedí na matčině levici se zkříženými nohama a vztyčenou hrudí. Modelace postihuje charakter dětského tělíčka i obličej. Kulatá hlava je pokryta vlasy spirálovitě stočenými do prstýnků, oči podržují tvar a modelaci charakteristické pro oči madoniny, uši, dosti vysoko nasazené, mají výrazné boltce. Nos je poměrně velký a široký, jeho špička je nepříznivě deformována nánosem pozdější retuše.

Soška stojí na soklu nepochybně původním, sestaveným ze dvou dílů, které k sobě přiléhají v řezu probíhajícím v ose postavy od předu dozadu. Má architektonický tvar šestibokého pilíře s velmi krátkým dřikem, s profilovanou svrchní deskou a obdobně profilovanou patkou.

Práce řezbáře v měkkém dřevě je dobře patrná na zadní straně sochy, kde se na mnoha místech nedochovala polychromie a zřetelně tu vystupuje obnažený vlastní povrch řezby. Modelace není dotazena do jemnějších odstínů — jistě především proto, že řezbář předpokládal dokončení detailu a dotvoření povrchu ve vrstvě polychromie. Srovnání s polychromovanými partiemi však ukazuje, že jistá sumárnost řezby na některých místech a modelace tvaru ve větších plochách byla někdy přímo záměrem řezbáře, usilujícího tam, kde to bylo zapotřebí, potlačením detailu a velkorysejším tahem dláta vyjádřit plynulost táhlého záhybu, pádnost modelované vlny (tak např. dlouhé mělké žlábků v obnaženém povrchu dřeva na vnější straně pravé paže P. Marie, nebo na horní straně její levé paže, za Ježíškem, mají své obdoby na polychromované přední straně sochy, kde vyjadřují charakter některých táhlých mělkých záhybů). Technika dřevořezby tedy svědčí o ruce řezbáře dobře školeného a zkušeného.

Dochovaný barevný povrch je zčásti původní, zčásti je výsledkem novodobých doplňků a zcelujících retuší, vcelku však zachovává dojem původní gotické polychromie. Obličej a ruce P. Marie a tělíčko Ježíška mají pleťovou barvu se slonovinovým nádechem. Spodní roucho Mariino je na hrudi tmavé, hnědě červené, v dolní části je pokryto stříbrnou vrstvou s červenou lazurou, která místy zesvětlila. Pláštěnka je na líci zlacená, rub jejích přeložených cípů je tmavomodrý. Vlasy obou postav jsou světlehnědé, v hlubokých rýhách Mariiných vlasů jsou nepatrné zbytky pozdějšího zlacení. Dřík soklu je na povrchu stříbřen, svrchní deska a patka s oblouny jsou hnědě červené, výžlabky modré. Pozdější přemalba někde zastřela jemnější detaily modelace povrchu — např. na prstech P. Marie. Původní vrstvu polychromie lze dobře zjistit např. na pleťové barvě obou postav nebo na zlacení pláštěnky (kde často prosvítá tmavý bolus) i ve stříbrnění spodního roucha.³ Zato na rubu pláštěnky je původní azurit skoro úplně překryt modře barevným voskem. Na zlaceném líci pláštěnky jsou zejména na hřebenech plastických vln četné retuše i s novým křídováním (např. na koleni pravé nohy), nemálo retuší je ovšem i na pleťových partiích, na soklu a jinde. Důsledkem konzervace jsou místy také vrstvy vosku, zajišťující původní polychromii. Novodobá konzervace soše velmi prospěla: zajistila porušenou vrstvu původní polychromie, sejmula povrchové nečistoty i hyzdící pozdější zásahy⁴ a vcelku uchovala a obnovila původní barevný akord povrchu.⁵

Pro zjištění svazků, jimiž je zbirožská madona spojena s vývojem českého sochařství doby předhusitské, vyjdeme z jejího příbuzenství s madonou z Kájova u Č. Krumlova. Ze tří stojících gotických madon z Kájova mám na mysli tu, která je uložena ve sbírkách Národního muzea a donedávna nebyla zaznamenána v uměleckohistorické literatuře. Roku 1967 jsem ji publikoval ve Sborníku Národního muzea, datoval ji do doby kolem r. 1400 nebo spíše do prvního desetiletí 15. století a určil jako práci jihočeské dílny, vzniklou v okruhu

³ Je tedy třeba korigovat domněnku *Soupisu IX*, 168, že „původní polychromie pozdějšími úpravami vzala za své.“ — Podle laskavého sdělení ředitele Západočeské galerie v Plzni Oldřicha Kuby byla madona r. 1955 asi po dva roky ve správě Západočeské galerie a v době této dočasné zápůjčky byla restaurována akad. malířem a restaurátorem Jaroslavem Altem z Prahy. — Až po odevzdání článku do tisku mohl jsem navázat spojení s p. Jar. Altem, jenž do té doby pracoval v terénu. Z jeho laskavého dopisu, v němž ochotně zodpověděl mé dotazy, vyjímám aspoň nejdůležitější údaje: Gotickou madonku ze Zbirohu restauroval v letech 1955—1957. Soška nebyla příliš přemalována, ale měla na sobě silnou vrstvu povrchové nečistoty. Polychromie sama byla zachována fragmentárně. Poněvadž v té době měla být madona vystavena v Západočeské galerii v Plzni (na jejíž náklad byla konzervace prováděna), restaurátor omezil své zásahy (tmel a retuše) na minimální míru, aby původní vzhled libezné sošky nedoznal změn. Po sejmutí povrchových nečistot a pozdějších zásahů, především na soklu dřevorezby, pouze některé rušivé detaily vytmelil a lehce zaretušoval. U pravé ruky madony již tehdy chyběly prsty. Pozlacené žezlo, které bylo restaurátoru doručeno spolu se sochou, po skončení konzervace vrátil rovněž nepřípevně. Uvolněný fragment pravé ruky byl znovu usazen do původního lůžka. Rovněž levá ruka Ježíška byla znovu osazena. Dřevo plastiky bylo petrifikováno a odřený sokl lehce doplněn tmelem a vyretušován. — K dopisu p. J. Alta byla připojena fotografie, zachycující podobu sošky ve stadiu rozpracování konzervace, zčásti též volně přiložené žezlo.

⁴ Přemalba je ještě zachycena na citované fotografii v *Soupisu IX*.

⁵ Uvedená zjištění o stavu polychromie provedl konzervátor Karel Stádník, akad. sochař v Praze, jehož laskavosti vděčím za odborný posudek.

⁶ Vladimír Denkstein, *Krásná madona z Kájova*. Sborník Národního muzea, řada A — Historie, XXI (1967), 279—284.

českých krásných madon.⁶ Obě madony jsou si blízké v těchto směrech: v psychickém pojetí námětu, v základním schématu kompozice (buť v zrcadlovém obrácení), v typu Mariina obličeje a vyjádření jeho výrazu, konečně pak v řazení roucha — jak v základních principech, tak v některých detailech. Zároveň ovšem jsou obě sochy těmito znaky odrazem obecnějších souvislostí a proudů, jež ve svém souhrnu určily rysy české gotické plastiky v období krásného slohu.

Zbirožská i kájovská socha představují madonu jako královnu nebes. V tomto ideovém pojetí jsou vyzněním starší tradice, která zobrazení boží matky chápala spíše jako reprezentativní symbol abstraktní představy než jako výraz lidského vztahu mezi matkou a dítětem. Toto pojetí, příznačné pro české madony kolem poloviny 14. století, trvá až do osmdesátých let 14. století a vrcholí v monumentální madoně staroměstské radnice (1381) a ve slohově z ní vycházející madoně z Kozojed z počátku devadesátých let. Krátce předtím, už v některých plastikách ze 70. let, a zvláště pak v krásných madonách na sklonku 14. století a kolem r. 1400 vstoupila však do vývoje tohoto odvěkého tematu nově viděná skutečnost: laskavíci Mariino gesto a hravý Ježíškův pohyb posunuly hieraticky vznešený náboženský námět do oblasti člověku nejbližší, do sféry lidských vztahů a citů.

Zbirožská i kájovská socha jsou v tomto směru ještě symbolem. Obě madony jsou královnami s žezlem v ruce, neobracejí ještě tvář k dítěti s mateřským zaujetím. V pojetí Ježíška je však kájovská socha o krok dále v tomto vývoji — na její ruce už sedí skutečné dítě s jednou rukou volně spočívající na kolenu a druhou lehce opřenou o matčinu hrud. Madona zbirožská, s pohledem obráceným přímo k věřícím, je ještě zcela pocitována jako abstraktní trůn boží, Ježíšek na její levici drží v jedné ruce symbolické jablko nebeského království a druhou pozdvihl k požehnání. Je to gesto v českém sochařství na rozmezí obou století vzácné, ale ne výjimečné; je doloženo kolem r. 1395 také na Ježíškově postavě v sousoší sv. Anny samotřetí z kláštera v Nové Říši.

Kompozice obou soch je velmi příbuzná, třebaže v zrcadlovém obrácení. (Toto převrácení je důsledkem toho, že v kompozici kontrapostu je zase zbirožská socha o něco vývojově pokročilejší. Zatímco v kájovské madoně doznívá starší typ s Ježíškem na pravém boku, příznačný pro české stojící madony druhé poloviny 14. století, drží již zbirožská madona své dítě na vysunutém boku nad zatíženou levou nohou — tak jako české krásné madony kolem r. 1400.) V obou případech je shodný vlastní kompoziční záměr a z něho vycházející záhybová soustava a modelace Mariina roucha. Kontrapost, esovitě zvlhčená tělesná osa a pozdvížené obě ruce — jedna držící nad volnou nohou žezlo, druhá nesoucí na boku nad pevnou nohou Ježíška — zdůvodňují obdobnou modelaci hmoty a logické zřazení roucha: dva hluboké mísovité záhyby nad sebou v průčelí sochy (u plné zbirožské madony také vzadu) a symetrické kaskády svisle splývajících cípů na obou stranách madony. Jedna z kaskád vychází z přehození cípů přes ruku, jež drží žezlo, druhá vzniká přitíštěním cípů předloktím ruky, která nese Ježíška. Obdobná je u obou soch i úzká báze spodního roucha, zřaseného do svislých záhybů, jež spadají volně k zemi a končí v rozprostřených lemech. Záhyby roucha a zvláště svrchní pláštěnky jsou plasticky mohutné, mají vysoké a plné hřbety a hluboké prohlubně mezi vlnami. V obou sochách je pak pohyb těla a jeho gesto sice základním, ale nikoli jediným východiskem pro řešení záhybové soustavy. Neméně důležitou roli tu hraje řezbářův smysl pro dekorativní účín, jenž zvyšuje tvarové bohatství modelace a řeší roucha

do složitější hry vln než jakou by nezbytně vyžadoval realistický zřetel k logické závislosti roucha na pohybu tělesného jádra.

Velká míra příbuznosti pojí konečně obě sochy i v pojetí Mariiny tváře a jejího výrazu. Tvar očí a široký oválný obličej s vyklenutým čelem, dlouhým nosem a vysokým nosním kořenem a především s plnými oblými tvářemi je pro obě madony charakteristický a je zvláště nápadný ve srovnání s úzkými idealizovanými obličejí na štíhlém krku, příznačnými pro zjemnělé madony a světice krásného slohu. Tyto znaky jsou o něco víc zdůrazněny v širokém oválu obličeje na zbirožské madoně a v jeho nasazení na krátký silný krk, zatímco poněkud zúžená dolní část kájovské sochy — a ostatně i její o něco větší akcent na odtažitý esovitý pohyb těla — napovídá těsnější souvislost s abstrahujícími principy krásného slohu.

Při sledování vztahů, které zbirožskou P. Marii spojují nejen s madonou kájovskou, ale s celou slohovou situací v českém předhusitském sochařství na rozhraní 14. a 15. století, je třeba vzít v úvahu dvě okolnosti. Na jedné straně socha sama, jakkoliv umělecky cenná a svým intimním, komorním laděním půvabná, nedosahuje polohy tvůrčích center, v nichž byly nově a v dokonalé formulaci řešeny problémy nového stylu. Autor zbirožské madony nepochybně pracoval mimo tato centra a přece v okruhu jejich působení. Očividně se pro ztvárnění své představy inspiroval díly vývojově progresivními i tradičními — ať po stránce ideového pojetí námětu nebo pokud šlo o jeho výtvarné vyjádření — a poznával nové myšlenky spíše z replik než z jejich původního tvůrčího východiska; dovedl však tyto podněty citlivou a zkušenou rukou skloubit v celkové emotivně i umělecky působivý. Na druhé straně analýzu znesnadňuje právě mnohost a diferencovanost zdrojů, z nichž těžil. Kolem r. 1400 už zcela zobecněly zásady krásného slohu a pojetí určitého typu nebo jeho dílčích detailů bylo přejímáno i dále tlumočeno také v dílnách, jež neměly přímého kontaktu s tvůrčím centrem. Pokud jde o Čechy, platí to zvláště o širokém okruhu působení mistra Krumlovské madony, jež hlubokou a precizní analýzou vymezil Albert Kutal.⁷ Nelze proto stanovit přímou filiační závislost řezbáře zbirožské madony na určité osobnosti nebo určitém jednom díle, neboť nejde o jeho souměřitelnost k jediné genetické linii, ale o spojování a rozvíjení podnětů ze starších i mladších prací krumlovského okruhu, jehož myšlenky se v Čechách po r. 1400 stávaly už uměleckým bonum commune. Jde tedy o to, s kterými členy vývojové řady tohoto okruhu souvisí kompozice a modelace zbirožské madony vcelku nebo v některých dílčích motivech.

O variantě kontrastu s umístěním Ježíška nad levým bokem bylo již řečeno, že se k ní české sochařství znovu vrátilo na sklonku 14. století a že zcela převládla v období krásného slohu kolem r. 1400.⁸ V okruhu mistra Krumlovské madony stalo se také pravidlem umístění děčka nad nosnou nohou. V té době ovšem také zobecnělo esovité zvlnění tělesné osy, uplatňované ve všech variantách krásných madon. Tyto znaky jsou tedy v Čechách v této době obecně platné. V modelaci roucha je však právě v okruhu Krumlovské madony velká rozmanitost. V její vývojové linii v devadesátých letech, stanovené Alber-

⁷ Albert Kutal, *O mistru Krumlovské madony*. Umění V, 1957. — Týž, *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962. (O zobecnění slohu píše tu na str. 107 a n.) — Týž v příslušné kapitole kolektivního díla specializovaných autorů *České umění gotické 1350–1420*. Academia, Praha 1970.

⁸ Albert Kutal, *České gotické sochařství*, 11.

tem Kutalem do řady madona Altenmarktská (před r. 1393) — Plzeňská (kolem r. 1395) — Krumlovská (před r. 1400) znamená Plzeňská madona vyhranění systému kontrápostů a Krumlovská jeho domyšlení ve složitosti a plastic-kém bohatství záhybové soustavy.⁹ Zřásnění roucha na zbirožské P. Marii je v zásadě odvozeno z jednoduššího typu plzeňského s užším obrysem, jehož jehlancová dolní část není ještě v základně rozvinuta do šířky. Tělesné jádro se sice pod zvlněním roucha neuplatňuje tak jako na Plzeňské madoně, ale přece je zřetelné na vysunutém koleni i na plošném základu povrchu mezi hřebeny vysokých záhybů a ještě není skryto nakupenou a hlubokou promodelovanou hmotou roucha tak jako na Krumlovské madoně. Pro těsnější souvislost s plzeňskou sochou je příznačná i volba roucha — krátké pláštěnky, jejíž spodní okraj probíhá těsně pod kolena. To je motiv charakteristický pro pokročilé 14. století, ne však už pro krásné madony — s výjimkou právě Plzeňské madony a slohově na ní závislé malé madony z minoritského kláštera v Č. Krumlově z doby kolem r. 1400 nebo těsně po něm.¹⁰ V průčelí Plzeňské madony setkáváme se také s dvěma parabolickými mísovitými záhyby nad sebou — motivem, jehož geneze začíná už v osmdesátých letech (sv. Mikuláš z Vyššího Brodu) a jenž se před r. 1400 objevuje i v malířství (deska z Dubečka). Zbirožská madona jej přejímá právě v této podobě a v centrálním umístění uprostřed sochy, nikoli v rozvinutém systému madony Krumlovské a jejích replik, komplikovaném v modelaci a rozšířeném o spodní dlouhý vlásnicový motiv.

Jinak však je tomu, pokud jde o postranní záhyby svisle spadající v kaskádách cípů, kde byl autoru zbirožské sochy předlohou spíše typ krumlovský. Na Plzeňské madoně jsou tyto závěsy ještě hubené, poměrně krátké a nestejně vysoké, na zbirožské jsou symetricky rozloženy na oba boky postavy, splývají dosti hluboko a do stejné výšky, jsou také bohatší a místy do trubicových záhybů složené. Zvláštní však je motivace zdvihu roucha a vzniku kaskády pod madoninou rukou, jež nese dítě. Jeho zdůvodněním není přeložení cípu přes ruku jako na Plzeňské madoně, nebo přidržení a pozdvižení roucha Ježíškovou rukou jako na Krumlovské madoně a jejích replikách, ale pouhé přitíštění zdviženého okraje pláště madoniným loktem (a snad i tělem Ježíška). Tento motiv se v české gotické plastice objevuje už v osmdesátých letech (sv. Jan ev. z Třeboně), v prvních letech 15. století se s ním setkáváme — jak už bylo připomenuto — u madony kájovské, ale také u některých dílenských prací, více či méně souvisejících s krumlovským okruhem (např. sv. Kateřina z Boletic v Alšově galerii na Hluboké nebo svěťice — snad také sv. Kateřina — v Národní galerii¹¹). Nepochybně je to motiv, jenž spíše než důvodem je jen záminkou k rozvínutí dekorativního účinku kaskády s bohatě zřasenými cípy.

Koncepce průčelí zbirožské madony zejména ve střední části tedy vyrůstá ze spojení prvků převzatých z Plzeňské madony i z Krumlovské, vliv plzeňského typu je však základní. V tom smyslu je naše madona v modelaci pláště velmi blízká zmíněné již malé minoritské madoně z Č. Krumlova — nejen v krátké pláštěnce samé, ale i ve způsobu jejího řasení horizontálními mísami i vertikálními oboustrannými závěsy. Také minoritská madona — v objemu trochu širší, rozložitější než zbirožská — navazuje především na plzeňskou předlohu, ale

⁹ A. Kutal, *České gotické sochařství*, 86–89.

¹⁰ Vyobrazení u A. Kutala, *České gotické sochařství*, obr. 156.

¹¹ Vyobrazení u A. Kutala, *České gotické sochařství*, tab. XX a, b.

připojuje také některé prvky z Krumlovské madony a přeyzaté motivy dekorativně přetváří a rozvíjí.¹²

Tuto orientaci zbirožské sochy potvrzuje i modelace roucha na hrudi P. Marie i zřasení dolní části spodního roucha nad základnou sochy. Modelace horní části těla je velmi blízká obdobné partii na soše sv. Kateřiny z Jihlavy (kolem r. 1400), slohově závislé jak na Plzeňské, tak na Krumlovské madoně¹³: útlý trup je silně nakloněn do strany, hřbet nejhořejšího příčného záhybu stoupá šikmo k pravému rameni a je provázen hubenějšími paralelami na plošném základu, jež se vytrácejí vlevo od agrafy, která spíná vnitřní okraje pláště. Ostatně obdobou jsou i samy mísovité záhyby ve střední části sochy sv. Kateřiny. Dolní část zbirožské P. Marie — spodní roucho vyčnívající pod pláštěnkou — je zřaseno podobně jako na Plzeňské madoně a sochách z ní vycházejících (např. ještě na madoně z Nesvačil z druhého desetiletí 15. století). Volný spád táhlých záhybů, sevřený do obrysu štíhlého jehlance, láme se teprve na zemi do rozestřených lemů a není skryt dekorativními vlásnicovými diagonálami dlouhého svrchního roucha jako na rozložitě základně Krumlovské madony.

Konečně k stejným závěrům přesvědčivě vede i srovnání zadní strany zbirožské madony s pracemi krumlovského okruhu. Genezi a vývoj záhybové soustavy, která bohatě člení zadní stranu plných soch z krumlovského okruhu, vysledoval a podrobně objasnil Albert Kutal.¹⁴ Kompozice této sestavy krystalizuje na Plzeňské madoně a vývojové předpoklady pro ni byly vytvořeny na madonách z Žebráku (1380—1390) a z Altenmarktu (před r. 1393), kde se plášť v dynamickém pohybu vlní do svislých táhlých záhybů, které se paprscitě mírně rozbíhají od hlavy kryté plachetkou směrem dolů a posléze v šikmém proudu spadají až k patám postavy. Zatímco Krumlovská madona domýšlí v přesné a rafinované skladbě tento princip nepřerušených splývajících svislic, je na Plzeňské madoně tento proud pod pasem postavy na čas zastaven a přerušen důraznými horizontálami příčných záhybů krátké pláštěnky, pod nimiž teprve pokračují vertikály spodního roucha, postupně se symetricky rozestupují do stran a mírně rozšiřují základnu sochy. Splývavý pohyb byl tak uprostřed postavy zastaven protikladem svislic a horizontál, z logického dynamického rásnění se stal stabilní, pravidelný a téměř symetrický obrazec (A. Kutal).

Z vynikajících představitelů krumlovského okruhu přejímá plzeňské schéma socha sv. Kateřiny z Jihlavy (kolem r. 1400) a obměňuje je i rozvádí do vystupňované dekorativnosti, dále madona Vimperská (kolem r. 1400 nebo krátce po něm), která je jinak — v průčelním pohledu — variantou Krumlovské madony, ale na zadní straně aplikuje plzeňskou kompozici a zostrňuje kontrast náhlým a tvrdým nárazem neohebných paprscitých a zcela pravidelně rozestřených svislic na horní vlnu příčných záhybů. Současná s ní minoritská madona z Čes. Krumlova převádí plzeňský vzor do podobného dekorativního systému, její rásnění zadní strany je však měkčí než na vimperské soše a zvláště vějíř paprscitých svislic na horní části těla je v modelaci odstupněn do bohatší, pružněji vedené a diferencovanější soustavy záhybů.

¹² A. Kutal, *tamtéž*, 107.

¹³ A. Kutal, *tamtéž*, 91, obr. 155.

¹⁴ A. Kutal, zvláště ve studii *O mistru Krumlovské madony* (Umění V, 41, 48, 50) a v syntetickém díle *České gotické sochařství* (zvl. na str. 80, 87, 89, 91, 93), v němž na tab. XIV a, b, c, d, XVI a, b, c, d, XXI a, b, c, d, XXII a, b, c je vyobrazení zadních pohledů od madony staroměstské radnice až po madonu vratslavskou a šternberskou.

Modelace roucha na zadní straně zbirožské madony v zásadě vychází z plzeňské kompozice, ale rozvíjí ji asi do toho stupně dekorativnosti jako minoritská madona z Č. Krumlova. Analogie je tu velmi blízká, ale přitom u zbirožské sochy nejde o následování vzoru, nýbrž právě jen o volnou obdobu téže kompozice. Velké a masívní přičelné hřbety vln jsou modelovány tak jako na průčelí sochy a jsou to skutečné mísovité záhyby, kde se mezi vysokými hřebeny vln v širších plochách uplatňuje tělesné jádro. Spodní roucha na dolní části postavy je v modelaci bližší plzeňskému vzoru než minoritské madoně, neboť jeho splývavé svislé záhyby se výrazněji do stran rozbíhají a řadí se symetricky podle tělesné osy.

Rásnění horní části pláště je vzadu ovlivněno tím, že — jako jihlavská sv. Kateřina — zbirožská madona nemá hlavu pokrytu plachetkou, takže rozpuštěné vlasy, tak jako u jihlavské sochy, spadají třemi proudy až na záda. Při zkoumání modelace pláště v jeho horní části je třeba mít na zřeteli skutečnost, že povrch sochy byl v těchto místech citelně porušen přeřezáním. Poněvadž je tato část modelace pro analýzu důležitá, je nutné popsat rozsah a způsob poškození podrobněji. Že jde skutečně o pozdější přeřezání, resp. odřezání jisté části modelace, vysvítá zcela jasně z levého (z hlediska pozorovatele) okraje porušeného místa. Zvlněná plocha povrchu je tu širokými zásahy dláta zarovnána a hřbety záhybových vln zkoseny. Dochované zbytky příčných vln, přicházející zleva a na povrchu zlacené, jsou náhle přerušeny, takže levý okraj porušeného místa dostává půdorysnou křivku vlnovky. Plocha napravo od ní, taktó ostře ohraničená, je bez polychromie a zřetelně snižená. Dále vpravo je plocha ještě více prohloubena svislým výžlabkem, jež dláto vrylo do jádra dřeva v širokém řezu, sahajícím od konce pravého pramene vlasů až k prvnímu mísovitému záhybu pod pasem postavy. Dále doprava od tohoto výžlabku pokračuje seříznutá plocha povrchu až k vysokému hřbetu záhybu pod pravým loktem. (Ještě počátek tohoto záhybu je na zádech sochy zasažen přeřezáním, snižen a zarovnan do plochy.) Je pravděpodobné, že k tomuto celkovému snížení vysokého reliéfu modelace došlo proto, že vypjatý objem plné sochy vzadu vadil při jejím někdejší umístění před nějakým pevným pozadím.

Ze směru vysokého a přeřezáním náhle přerušeno záhybu pod pravým loktem je zřejmé, že záhyb původně pokračoval strmě vzhůru ke konci pravého proudu vlasů — symetricky k obdobnému záhybu na levé straně zad. Je pravděpodobné, že byl dále vlevo ve směru tělesné osy provázen kratším paprscitým a mělkým zvlněním látky, z něhož se zachoval už jen polychromovaný krátký záhyb, souběžný již se záhybem pod levým loktem madony. Je tedy možno v těchto místech s velkou pravděpodobností předpokládat původní modelaci blízkou té paprscité soustavě svislic, jaká je doložena na sochách plzeňského typu, zvláště na madoně minoritské. Zdá se však, že byla méně pravidelná a méně ornamentální, v plasticitě pak rozmanitější odstupněním hlavních a vedlejších vln. Zůstává nejasné, jakou úlohu v této soustavě měla úzká a hluboká záhybová prohlubeň, která probíhala ve vodorovném směru od levého lokte napříč k zádom postavy.

Vcelku tedy kompozice zadní strany zbirožské madony vychází — právě tak jako průčelí sochy — z plzeňského schematu; jeho spojením s některými prvky převzatými z Krumlovské madony je velmi blízká minoritské madoně z Čes. Krumlova.

Pokud jde o madoninu hlavu a obličej, byla již připomenuta jejich příbuz-

nost s madonou kájovskou i odlišnost od úzkých tváří klasických krásných madon z devadesátých let 14. století a kolem r. 1400. Příkladů pro tento typ oválných obličejů s plnými tvářemi není na rozhraní 14. a 15. století mnoho, ale přece jsou doloženy. V rané fázi krásného slohu na konci osmdesátých let ztělesňuje jej jedna z nejkrásnějších plastik české gotiky, líbezná busta světice z Dolní Vltavice, v níž dosavadní bádání¹⁵ shledává souvislost s tradicí pražské parlérovské huti i příbuznost s hlavami madon či světíc na deskových obrazech Mistra třeboňského oltáře. Kolem r. 1400 je kulatá konstrukce hlavy s širším obličejem a s plnými tvářemi příznačná pro krásné madony a světice z okruhu Mistra toruňské madony, jehož sloh A. Kutal klade — nepřehlížeje zřetelné odlišnosti — do jisté souvislosti s okruhem Krumlovského mistra. Ohlas obou mistrů se prolíná také v pracích z dílen méně významných. (Tak např. na světici z Národní galerie — snad sv. Kateřině — bylo shledáno spojení vzoru z jihlavské sv. Kateřiny i krumlovské P. Marie, ale také — právě pokud jde o pojetí obličejů — s düsseldorfskou madonou a poznaňskou sv. Kateřinou z toruňské skupiny.)¹⁶ Prostší obličejové typy, oblé, přirozené a snad i s jistými rysy individualizujícími, přibývají v průběhu prvních dvou desetiletí 15. století. Snad jimi ve venkovských dílnách přežívá stará tradice realismu z českého sochařství druhé poloviny 14. století, snad je to naopak příznak probouzejícího se nového smyslu pro skutečnost, ale snad také právě ze spojení obou tendencí — přežívání výtvarné tradice a rodícího se nového životního pocitu — vznikaly v těchto ateliérech ony madony a světice s oválnými obličejí, jejichž oblé líce s důlky v koutcích úst mají přirozený půvab skutečných dívčích tváří.

Ze všech uvedených souvislostí vyplývají závěry pro datování a slohové zařazení zbirožské madony. Jejím autorem byl řezbář pracující pravděpodobně mimo tvůrčí centrum Mistra Krumlovské madony a jeho spolupracovníků, ale pod jejich výrazným vlivem. Příbuznost s kájovskou madonou naznačuje, že dílna, v níž vznikla, působila asi v jižních Čechách, a to nejspíše na rožmberském panství. Socha nemohla vzniknout před rokem 1400, neboť slohově vychází z okruhu Mistra Krumlovské madony, a to jak z Plzeňské madony (vzniklé kolem r. 1395), tak z Krumlovské madony samé (před r. 1400); v několika směrech je blízká malé minoritské madoně z Č. Krumlova (z doby kolem r. 1400 nebo těsně po tomto roce) a v některých detailech souvisí se sv. Kateřinou z Jihlavy (z doby kolem r. 1400). Dobu vzniku zbirožské madony lze sotva položit do pozdějších let než do prvního desetiletí 15. století, neboť měkce tvarovaná modelace roucha ještě zachovává plnou plastičnost a mohutnost záhybových vln, příznačnou pro madony z vrcholného období krásného slohu; není v nich nejmenšího náznaku manýrismu ve smyslu vystupňované dekorativnosti, nebo nápovědi nové slohové vlny v tendenci k vertikalismu a k hubnoucím, jakoby vysychajícím záhybům, jejichž přibývání lze zaznamenat ve vývoji českého gotického sochařství v průběhu druhého a třetího desetiletí 15. století.

Toto datování a slohové určení zbirožské madony také potvrzují historické skutečnosti, dochované v písemných pramenech. Podle údajů Augusta Sedláč-

¹⁵ A. Kutal, *České gotické sochařství*, 76; t ý ž v příslušné kapitole kolektivního díla *České umění gotické 1350—1420* (Academia, Praha 1970), č. kat. 192.

¹⁶ A. Kutal, *Umění VI*, 128 a pozn. 55, obr. na str. 131. — T ý ž, *České gotické sochařství*, 109, tab. XX b.

ka¹⁷ zbirožský hrad, postavený ve 13. století, patřil v letech 1336—1431 Rožmberkům. Vladařem rodu byl od r. 1390 Jindřich z Rožmberka, dobře známý politický vůdce šlechty v době Václava IV., jenž zemřel r. 1412. V té době byl farářem v Mýtě kněz Mikuláš, velký ctitel P. Marie, Všech svatých, sv. Štěpána a sv. Jana ev., jimž byly zasvěceny farní kostel za Mýtem a filiální v městečku. Dotčeným kostelům vykázal Jindřich z Rožmberka plat v Těžkově. Hradní kaple ve Zbirohu mívala v 15. století svého samostatného kaplana (je doložen k r. 1469; podle Jana Pohla¹⁸ býval tam snad již za dob husitských). Nástupcem Jindřichovým se stal nezletilý Oldřich z Rožmberka (naroz. 1403). Po otcově smrti (1412) byl Oldřich vychováván svými poručníky — svou matkou a panem Čeňkem z Vartenberka — v lásce k Husovu učení; r. 1417 byli sesazeni faráři, kteří nechtěli sloužit mši podobojí. Oldřich se ujal řízení panství r. 1418 a dva roky na to, v polovině roku 1420, došlo k známému obratu v jeho smýšlení a k prudkému nepřátelství k husitskému hnutí.

Byla-li soška P. Marie pořízena pro domácí kapli na zbirožském hradě na náklad Rožmberků — což je více než pravděpodobné — sotva se tak mohlo stát po smrti Jindřichově. Je tedy i z historických důvodů třeba položit její vznik před rok 1412, resp. předpokládat její objednávku nějaký čas před rokem Jindřichovy smrti. Tyto závěry, jež vyplývají z historických pramenů, jsou v souladu s datováním madony do prvního desetiletí 15. století, vyvozeným ze slohového rozboru sochy.

Zbirožská madona má kouzlo malé plastiky komorního ladění. Ant. Liška před časem nadhodil zajímavou myšlenku, že některé ze zachovaných gotických dřevorezeb malého formátu mohly by být původním sochařovým modelem k definitivnímu dílu monumentálního charakteru, a dovedil ji na příkladu sochy sv. Jana ze skupiny týnské kalvárie.¹⁹ Jistá nedokončenost povrchu v řezbářském pojednání zbirožské madony lákala by k domněnce, že snad tomu tak bylo i v tomto případě, ale tuto možnost nelze doložit žádnou monumentální paralelou zbirožské sošky v dosud poznaném fondu českého gotického sochařství. Zato právě její nevelký formát dobře dokresluje i potvrzuje okolnosti jejího vzniku: posiluje nás v přesvědčení, že toto intimní dílko zvláštního půvabu a emotivního působení tvořilo od svého vzniku nedílnou součást rožmberské domácí kaple na zbirožském hradě.

DIE SCHÖNE MADONNA VON ZBIROH

Auf dem Hauptaltar der Pfarrkirche zu Zbiroh ist heute ein kleines Madonnenstandbild zu sehen, das bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges in einem Erker der Zbiroher Burgkapelle stand. Diese Madonna wird im Verzeichnis der böhmischen Geschichts- und Kunstdenkmäler „Soupis památek historických a uměleckých“ (IX, 1900, Bez. Rokycany) kurz erwähnt und auf Abb. 268 noch vor Entfernung der Übermalungen nicht allzu deutlich abgebildet. In der kunsthistorischen Literatur wurde sie aber bisher nicht analysiert.

¹⁷ August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Král. českého VI (1889)*, 234 a n. — Týž, heslo z *Rožmberka* v *Ottově slovníku naučném XXII (1904)*, 30.

¹⁸ Jan Pohl, heslo *Zbiroh, Zbiroh* v *Ottově slovníku naučném XXVII (1908)*, 488.

¹⁹ Antonín Liška, *Gotická paralela. Umění VI (1958)*, 151.

Das Holzbildwerk, eine liebenswürdige anmutige Arbeit der gotischen Kunst, ist 41 cm hoch (mit Sockel 54,5 cm) und stellt die stehende Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde dar. Die erhaltene, zum Großteil ursprüngliche farbige Fassung wurde bei der Konservierung in der Westböhmisches Galerie in Pilsen (Pilsen) in den Jahren 1955–57 freigelegt und durch Retuschen erneuert. (Die enthüllten Teile des Körpers zeigen Inkarnat, Mantel ist vergoldet, Mantelfutter blau, Gewand dunkel, rotbraun).

Die Madonna ist als Freiplastik im „Schönen Stil“ konzipiert und auch auf Rückensicht angelegt. Der Verfasser verweist auf die nahe Verwandtschaft mit der Madonna von Kájov (Gojau), die er an anderer Stelle (Acta Musei Nationalis Pragae, XXI, 1967, 279–284) veröffentlichte und der Zeit nach 1400 zuweis. Übereinstimmend — wenn auch spiegelverkehrt — ist die Komposition, die Darstellung der Muttergottes als Himmelskönigin, der runde Gesichtstypus und die Modellierung des Gewandes. Auf Grund der eingehenden Analyse konnte die stilistische Abhängigkeit der Madonna von Zbiroh vom Kreise des Meisters der Krumauer Madonna (von C. Krumlov) nachgewiesen werden, so wie ihn A. Kutal (Ceské gotické sochařství 1350–1450, Praha 1962 [Böhmische gotische Plastik 1350–1450], vordem Umění V 1957) umriß. Die Gewandstruktur ist im wesentlichen vom einfacheren Typus der Pilsner Madonna abgeleitet (um 1395 entstanden), so der schmalere Umriß des pyramidenförmigen unteren Teils, das Motiv des kurzen Mantels und seine Anordnung und Formung mit zwei dominierenden parabolischen Schüsselfalten übereinander an der Vorderseite, deren Mittelpunkt im Bereiche der Körperachse liegt. Die beiden seitlichen Faltengehänge aber, die gleich tief herabfallen, stehen den reichen Kaskaden der Madonna von Krumau (entstanden vor 1400) näher. Indem die Madonna von Zbiroh Formenelemente dieser beiden Typen — der Madonna von Pilsen und der von Krumau — in sich vereinigt, stellt sie sich in die unmittelbare Nachbarschaft der kleinen Madonna aus dem Minoritenkloster von C. Krumlov (Böhmisch-Krumau) (Prag, National Galerie), die um 1400 oder knapp danach entstanden ist.

Bei der Rückensicht zeigt das Faltenlineament wiederum, daß den Ausgangspunkt der Entwicklung die Pilsner Madonna gebildet hat, nur ist es hier reicher und dekorativer, insbesondere durch die ausnehmend plastischen Querfalten am unteren Teile des Mantels. Das Faltensystem entspricht annähernd der Entwicklungsstufe, die schon oben genannte kleine Madonna aus dem Minoritenkloster von B. Krumau repräsentiert. Dem widerspricht auch die Ausformung des oberen rückwärtigen Mantelstücks nicht. Zwar ist hier das Relief des Bildwerks durch einen späteren Eingriff, bei dem die plastisch hervortretenden Stellen einfach weggeschnitten wurden, stark beschädigt worden, doch darf nach den erhaltenen Faltenanteilen und ihrem Verlauf angenommen werden, daß die Oberfläche in dieser Partie durch ein Vertikalstrahlensystem profiliert war, wie wir es von den Madonnenstatuen des Pilsner Typus und namentlich von der Krumauer Minoritenmadonna kennen.

Der Verfasser weist im weiteren daraufhin, daß die Madonna von Zbiroh in Einzelheiten auch anderen Werken aus dem Kreise des Meisters der Krumauer Madonna nahesteht, so z. B. der hl. Katharina aus Jihlava (Iglau), die um 1400 entstanden ist (Formung der Faltenzüge auf der Brust der Jungfrau Maria aus der Vordersicht); die hl. Katharina von Iglau steht stilistisch sowohl mit der Madonna von Pilsen, als auch mit der Madonna von Krumau in Zusammenhang.

Von der Mehrzahl der böhmischen Schönen Madonnen unterscheidet sich die Zbiroher Madonna gleich der Madonna von Kájov (Gojau) durch ihre Gesichtsförmigkeit. Während für jene ein schmales längliches Gesicht bezeichnend ist, haben die beiden ein rundovales Gesicht. Man könnte an einen gewissen Einfluß der Schönen Madonnen denken, die sich um die Madonna von Toruń (Thorn) gruppieren, nähere Analogien wird man aber doch besser unter jenen Arbeiten mit breiteren natürlicheren Gesichtstypen suchen, die aus weniger bedeutsamen Werkstätten stammen, die aber von den Zentren des Schönen Stils unmittelbar beeinflußt wurden (s. dazu die hl. Katharina in der Nationalgalerie zu Prag z. B.).

Aus diesen Gründen und auch der Verwandtschaft mit der Madonna von Gojau wegen, kam der Verfasser zum Schluß, daß die Madonna von Zbiroh sehr wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt eines südböhmischen Holzschnitzers geschaffen wurde, der unter dem Einfluß des Krumauer Kunstkreises stand.

Dies würde auch mit den historischen Gegebenheiten im Einklang stehen. Die im 13. Jahrhundert gegründete Zbiroher Burg war im Zeitraum von 1336–1431 in Besitz der südböhmischen Herren von Rosenberg. Oberhaupt dieses Geschlechts war seit 1390 Heinrich von Rosenberg, der bekannte politische Führer des Adels zur Zeit Wenzels IV., der 1412 starb. Sein Nachfolger, der unmündige Oldřich von Rosenberg (* 1403) stand in seiner Jugendzeit (1412–1420) noch unter dem Einfluß der husitischen Erziehung. Aus stilistischen Gründen

konnte das Madonnenstandbild nicht früher als im Jahre 1400 entstanden sein und kaum später als 1410. Es ist demnach auf Bestellung Heinrich von Rosenbergs für die Zbiroher Burgkapelle spätestens einige Zeit vor seinem Tode im Jahre 1412 geschaffen worden.

Deutsch von Helena Plátková