

Kotal, Albert

Materiály k dějinám gotické plastiky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1967, vol. 16, iss. F11, pp. [73]-78

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111105>

Access Date: 24. 02. 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.

M A T E R I Á L Y

ALBERT KUTAL

MATERIÁLY K DĚJINÁM GOTICKÉ PLASTIKY

I

Když jsem před lety publikoval sedící madonu tehdejšího Zemského muzea v Opavě (Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. stol., ČMM 62, 1939, 180 n, obr. 1), vyslovil jsem názor, že její tvar vyrůstá z francouzského kořene, nemohl jsem však stanovit její vztah k určitému francouzskému dílu nebo škole. Teď jsem však laskavostí p. Roberta Didiera dostal ve fotografické kopii stať W. H. Forsytha, *The Virgin an Child in French Forthienth Century Sculpture*, *The Art Bulletin XXXIX*, 1957, 171 n, v níž autor pojednává také o skupině champagnských sedících madon, k nimž má opavská socha zřetelný ikonografický vztah. Na Mariině levém koleně tu pravidelně stojí — podepřeno matčinou levicí — většinou oblečené dítě v nakročeném postoji, v levici držíc obvykle jablko a pravici (někdy opřenou o Mariina prsa) pozdvihujíc k zehánání. Zatížená noha Mariina spočívá pevně na zemi, kdežto druhá je uvolněna a poněkud vychýlena do diagonály a Mariin trup je od dítěte odkloněn, jak to odpovídá zákonům kontrastu. Kvalitativně nejvýznamnější z této skupiny jsou madony ze Saint-Cheron (Hte.-Marne) v Metropolitním muzeu v New Yorku a v kostele ve Vatry (Marne), které Forsyth klade do první čtvrtiny 14. století. Jsou patrně východiskem celého souboru. Liší se od sebe zejména tím, že u první je plášť široce rozevřen oběma pažemi Mariinými a že se jeho okraje zase stýkají mezi jejími koleny, klesajíce tam svisle k zemi, kdežto u druhé přechází plášť z pravého ramene širokým obloukem na levé koleno a vytváří mezi koleny prohnutý záhyb. Tento druhý způsob řásnění byl velmi rozšířen: vyskytuje se v Burgundsku a velmi často také v Porýní. Pro sochu ve Vatry je příznačné, že tu Ježíšek nedrží v levici jablko, nýbrž pozdvihuje cíp svého šatu (podobně jako v burgundském Dixmontu, Yonne, C. Schaeffer, *La Sculpture en Ronde Bosse au XIV^e siècle dans le Duché de Bourgogne*, Paris 1954, tab. 8) půvabný motiv, který se později obměněn objevuje na Krumlovské madoně. Kompozice šatu madony ze Saint-Cheronu se naproti tomu, pokud je mně známo, vyskytuje jen velmi zřídka. Tím pozoruhodnější je, že opavská madona navazuje právě na tuto variantu typu. Souvislost je přes všechny rozdíly slohu a kvality naprosto zřejmá. Dokonce Mariina tvář připomíná svou měkkou zasněností francouzskou předlohu. Složitá pohybová a prostorová situace je tu ovšem zjednodušena, nehledě k tomu, že je opavská socha hmotnější a méně pohyblivá. Její datování do první třetiny 14. století, o něž jsem

se v citovaném článku pokusil, bude patrně nutno posunout do doby poněkud pozdější a vrátit se tak k vročení, kterého jsem použil v katalogu brněnské výstavy gotického umění na Moravě 1935—1936.

Čím se opavská madona na první pohled liší od champagnské skupiny, je umístění dítěte na pravém matčině koleně. To je na západě i u sedících madon způsob dosti neobvyklý, v Čechách však běžný zejména u madon stojících. Je také dosti častý v okolních zemích. Tato odlišnost od západoevropských zvyklostí je zatím, zdá se, jediný znak, který opavskou sochu, o jejíž provenienci není nic známo, poutá k této oblasti.

Také druhá, vatryská varianta je u nás zastoupena, a to malou madonkou ze Sv. Kopečku v Národní galerii v Praze. Dítě tu stojí po západním zvyku na Mariině levém koleně. Je pravděpodobné, že se tento typ dostal do českých zemí přes Porýní. Pro to svědčí už ta skutečnost, že Ježíšek stojí vykročenou nožkou na diagonálně postavené, tedy volně matčině noze. To je rys charakteristický pro velkou skupinu porýnských sedících madon, které Richard Hamann (R. Hamann—Willhelm—Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, II, Marburg 1929, 190, 203 n.) nepřilíši výstižně nazývá „Rechtsmadonnen“. Co tu ovšem chybí, je prohnutý, zaostřený záhyb mezi koleny. Zato drží madona, jak se zdá, v pravé ruce knihu, motiv běžný v Champagni, ale nezvyklý v Porýní.

II

Madona z Buchlovic v Moravské galerii v Brně, význačný, ale až dosud osamocený příklad extrémně vyhroceného lineárního slohu druhé čtvrtiny 14. století, dostala svého dvojníka, když Th. Müller publikoval v katalogu sbírky Emila Bührle (*Sammlung Emil G. Bührle, Zürich 1958, obr. 8, č. 24*) piskovcovou sochu téhož námětu, kterou srovnává s madonou z Hnánic ve znojenském muzeu a s mladší Marií ze soukromého majetku v Jihlavě (dnes zmizelou), klade ji do jižních Čech a datuje do poloviny 14. století. Podle jeho laskavého sdělení byla zakoupena v rakouském uměleckém obchodu. Je jen nepatrně větší než buchlovická socha (172 a 161 cm) a opakuje do podrobností její rozvrh. Nacházíme tu dokonce kotouč na temeni Mariiny hlavy, který byl na buchlovické madoně (která je z lipového dřeva) ponechán pro nasazení koruny. Některé poškozené části moravské madony by bylo dokonce možno podle její curyšské repliky rekonstruovat. Taková naprostá shoda je ovšem ve středověku dosti nezvyklá. Znam curyšskou sochu jen z katalogu Bührleovy sbírky a z fotografií, za níž jsem zavázán díky prof. Müllerovi. Jisté pochybnosti vzbuzuje hlava curyšského dítěte, zřejmě znovu nasazená. Ta jediná se liší od buchlovické madony účesem a snad i typem tváře.

III

Ve sbírkách Albrechtsburgu v Míšni je pod č. 41 vystavena pieta neznámého původu; je tam pokládána za vestfálskou, z doby kolem 1430. Kámen, z něhož je vytesána, je velmi pórovitý, snad umělý. Na kolenou vzpřímeně sedící Marie, jen s hlavou poněkud skloněnou vlevo, leží v téměř horizontální poloze Kristus, jehož veliká, trochu dopředu pootočená hlava zachovává vodorovnou polohu trupu. Jeho pravá paže spočívá na matčiných kolenou, dlaní přiložena ke stehnu,

a jeho levá ruka je pozdvížena Mariinou levicí. Mariina rouška, na temeni jen mírně zvlněná, spadá v těžkých záhybech na její ramena. Mezi jejími široce rozevřenými koleny, z nichž spadají překládané záhyby, pod pravým kolenem vytvářející symetrický meandrovitý útvar, probíhají dva záhyby, z nichž spodní je více prohnut. Po pravé straně vyběhají prohnuté cípy symetricky pod Kristovy nohy a hlavu.

Je na první pohled patrné, že socha navazuje na parlérovský typ, který se od posledních desetiletí 14. století rozšířil z Čech po valné části Evropy. Rozvrhem nejbližší je jí pieta v kostele sv. Tomáše v Brně, některé motivy však připomínají jiné sochy této skupiny; vodorovně položená Kristova pravá paže pietu z kostela sv. Maří Magdalény ve Vratislavi, jeho pozdvížená levice pietu brněnského dómu, která, ač dosti pozdní, napodobuje parlérovskou předlohu. Symetricky rozložený šat u země je, zdá se, geneticky pozdější. Je příznačný pro jednu skupinu „krásných“ piet.

Nejbližší jsou však míšeňské soše některé kusy z velké středoitalské skupiny piet, jež vesměs navázaly na parlérovské vzory a přetvořily je pod vlivem krásného slohu a místních citových potřeb a tradice. Z nich je třeba jmenovat především pietu v Pinacotece v Jesi (Marky) a v Pinacotece v Perugii. Nepříliš obvyklý motiv Kristovy pozdvížené ruky se objevuje na pietě v kostele S. Venanzo v Camerinu (W. Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, obr. 38, 51, 41*). Podobnost je zejména u prvních dvou jmenovaných italských prací tak nápadná, že je třeba uvažovat o užších vztazích než je společné východisko. O to důležitější by bylo znát provenienci míšeňské piety. Její fotografii mně dal laskavě k dispozici p. J. Nováček v Praze.

IV

O rozsahu vlivu parlérovských piet svědčí také socha tohoto námětu v lucemburském Medernachu. Upozornil mně na ni p. J. Hirsch, který ji publikoval v lucemburském časopise *Die Warte-Perspectives*, č. 9/644 z 6. III. 1963. Parlérovský typ tu byl sice už značně transformován, ale jeho základní rysy jsou ještě zřetelně zachovány: vertikálnita Mariiny a horizontálnita Kristovy postavy, poloha Kristových rukou (Vratislav, Sv. Magdaléna, Pohoří, Praha, Sv. Jakub aj.), pravouhlý zlom jeho nohou, Mariina rouška. Ani dolů se rozšiřující sedadlo se nevymyká ze zvyklostí tohoto okruhu. Nejvíce společných rysů má lucemburská socha s pietou v Pohoří, kde se také objevuje zřídkakdy se vyskytující motiv Mariiny levice, položené na Kristovu hrud'. Zdá se, že podobných pozdních ohlasů parlérovského horizontálního typu bude na západ od Rýna více a že tedy Rýn nebyl pro vyzarování pražského vlivu nepřekročitelnou hranicí. Svědčí pro to také pieta z lovaňského muzeu. Ani piety tzv. mistra z Rimini (např. zde reprodukováná alabastrová soška z Oud Zevenaar), který pracoval před polovinou 15. století někde v severní Francii nebo v jižním Nizozemí a byl činný také v Itálii, nelze vyložit bez pražského zásahu. Valnou většinou to byly jistě zásahy nepřímé, prošlé už německým prostředím. O jediné pražský kus mohl ovšem zabloudit i za rýnskou hranici. O jednom ostatně víme aspoň z písemných pramenů: r. 1404 dodali Pražští Paníci pietu do štrasburské katedrály. Ostatně je známo, že ani tamní sochy jiných námětů nezůstaly bez stop českého vlivu. Tak např. opakuje madona katedrály v Maa-

strichtu skladebné schéma Toruňské madony a madona v alsaském Marienthalu (Bas-Rhin) kombinuje zajímavým způsobem kompoziční motivy Vratislavské a Krumlovské Madony.

V

Jak dlouho byl parléřovský typ živý, popřípadě jak dlouho vykonával vliv, naznačuje pieta ve Wallerdorfu (Dolní Bavorsy), o níž jsem se zmínil ve své stati „K problému horizontálních piet“ (Umění XI, 1963, 337), ale kterou teď mohu reprodukovat díky laskavosti prof. Th. Müllera, který mně opatřil fotografii. Socha je z pokročilé první poloviny 16. století, ale pod nánosem dobových forem je jasně patrný parléřovský vzor, dotčený už ovšem vlivem krásného slohu. Ztracenou předlohu bavorského řezbáře je proto možno dosti spolehlivě datovat do počátku 15. století. Těmto pozdním replikám, kopiím a variantám by bylo třeba věnovat intenzivní pozornost, zejména pokud jde o český materiál, poněvadž by nám aspoň po stránce ikonografické a motivické pomohly rekonstruovat původní stav. Upozorňuji zatím aspoň na pietu muzea v Třebíči, která reprodukuje parléřovskou předlohu z konce 14. století (je publikována v brožuře „Městské muzeum v Třebíči“, b.d., a tam kuriózně datována do 13. století) a na pietu na nároží domu č. 243/11 v Husově ulici v Praze, napodobující sousoší krásného slohu, jehož typ (s bezvládně visící Kristovou pravicí) není u nás z té doby zachován, ačkoliv nepochybně existoval. Ve slezské oblasti jej zastupuje pieta ve Svídnici.

VI

Dosti četné zprávy o vývozu českých sochařských děl do zahraničí lze doplnit poukazem na legendu o madoně v korutanském poutním kostele Maria Saal. Zaznamenal ji kromě jiných K. Garzarolli v. Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, 41. Legenda, podle níž byli dva čeští šlechtici, převážející sochu madony z Čech do Itálie, přinuceni Marií, aby ji dopravili do Maria Saalu, byla zachycena na zlidovělém obrázku, za jehož fotografii vděčím laskavosti p. dr. J. Neuhardta v Salcburku. Socha sama, kterou Garzarolli nepřesvědčivě připsal mistru z Grossglombingu, má četné rysy společné s českými pracemi krásného slohu, ve vrhu draperie např. s jihlavskou pietou nebo se sedící madonou v tyrolském Marienbergu. V době jejího vzniku, t. j. kolem r. 1420, byl ovšem už krásný sloh rozšířen po celé střední Evropě a jednotlivé motivy českých prototypů byly už obecným majetkem v této oblasti. Není-li tedy nikterak jisto, zda je mariasaalská madona vskutku českého původu, je v legendárním příběhu přece jen skryto věcné jádro. Východiskem řezbáře korutanské sochy bylo nepochybně české sochařství kolem r. 1400.

VII

V předešlém svazku Sborníku jsem v článku, věnovaném madoně Staroměstské radnice v Praze, vyslovil hypotézu, že „pelerinový“ typ Staroměstské madony měl v Praze předchůdce, který byl zřetelně bližší francouzskému prototypu, a že podle něj bylo vytvořeno několik středověkých mariánských soch, které sice nepochybně souvisejí se staroměstskou Marií (poněvadž opakují mo-

tivy vlastní jí, ale nikoli francouzským sochám tohoto typu), zachovávají však některé rysy francouzských předloh (které už jsou na pražské Marii důkladně přetvořeny). Pro tuto otázku není bez významu, že „pelerinový“ typ madony byl v Praze znám už kolem r. 1360. Dokládá to Assunta v křížové chodbě Emauzského kláštera. Dítě je tu ještě po západním způsobu umístěno na Mariin levý bok a je oblečené, ale příslušnost k této typologické skupině je nepochybná. To je tuším skutečnost dosti důležitá. Jednak je zřejmé, že pro vznik typu Staroměstské madony byly dány předpoklady v Praze už po polovině století, jednak že v Praze byl typ znám téměř současně s jeho vznikem v Ile de France, je-li ovšem správná má hypotéza, že se tam vyvinul do své vyhraněné podoby právě v této době. Je-li tomu tak, byl malíř této části emauzského cyklu někdo, kdo byl velmi dobře informován o umělecké situaci v pařížské oblasti.

VIII

Ve sbírkách Moravské galerie v Brně je uložena dřevěná socha ženské figury, která zřejmě představuje Marii ve Zvěstování. Její pozoruhodné řezbářské kvality jsou doprovázeny nepochybnou osobitostí pojetí, které znamenitě postihlo psychologickou situaci překvapujícího sdělení. Výrazně charakterizovaná protáhlá tvář a štíhlé, v údivu pozdvížené ruce jsou nositeli duševního dění, jehož zdrženlivý, ale přesvědčivý výraz je podepřen hluboce rozbrázděnou draperií, pod níž se křehké tělesné jádro téměř ztrácí. Je to typická řezbářská práce z období tzv. prvního pozdně gotického baroka, pro niž v českém sochařství osmdesátých a devadesátých let 15. století stěží nalezneme blízké období. Zato odkazuje originalita její skladby i nejeden její detailní rys k tvorbě mnichovského sochaře Erasma Grassera. Zejména na jeho oltáři v Ramersdorfu, na blízkém mu domácím oltáříku Bavorského národního muzea v Mnichově a na asistenčních figurách z Ukřižování z Pippingu tamtéž (P. M. Halm, Erasmus Graser, Augsburg 1928, obr. 39—43, 46—47, 50—53) nalezneme množství analogií, které umožňuje zařadit brněnskou sochu do těsné blízkosti mnichovského řezbáře. Uvedené Grasserovy řezby pocházejí z osmdesátých let 15. věku. Brněnská Marie není tedy patrně o mnoho mladší.

MATERIALIEN ZUR GESCHICHTE DER GOTISCHEN PLASTIK

- I. *Die sitzende Madonna des Schlesischen Museums in Troppau* ist ikonographisch eng mit einer Gruppe von Skulpturen aus der Champagne verbunden, die sich um die Madonna von Saint-Cheron im Metropolitan Museum in New York und die in der Kirche von Vatry scharen. Besonders nahe stehend ist ihr die erstere. Dagegen knüpft die kleine Madonna von Sv. Kopeček in der Nationalgalerie in Prag an die Variante des Typs in Vatry an, die auch in Burgund und insbesondere in den Rheinlanden verbreitet ist.
- II. Eine genaue Replik *der Madonna von Buchlovice in der Mährischen Galerie in Brünn*, die zu den extremsten Beispielen des linearen Stils des zweiten Viertels d. 14. Jahrhunderts zählt, hat Th. Müller im Katalog der Sammlung Emil G. Bührle (Zürich 1959, Nro. 24) publiziert. Es kann angenommen werden, daß auch sie mährischer Herkunft ist.
- III. *Eine Pietà in der Skulpturensammlung der Albrechtsburg in Meissen*, die dort als westfälisch bezeichnet wird, ist in ihrem Aufbau von einer Gruppe Parlerischer Pietàs abhängig, als deren Hauptvertreter das Vesperbild in der St.-Thomas-Kirche in Brünn gelten kann. Sehr verwandt ist eine Anzahl von mittelitalienischen Pietàs, die alle

auf eine Parlerische Vorlage zurückgehen. Besonders zu erwähnen sind hier die Vesperbilder der Pinakothek in Jesi und der Pinakothek in Peruggia.

- IV. Parlerischen Ursprungs ist auch die Komposition des *Vesperbildes in Medernach (Luxemburg)*. Der Typ hat also den Rhein überschritten.
- V. Der Einfluß des Parlerischen Pietätstyps ist auch noch im 16. Jahrhundert feststellbar, wie das z. B. aus dem *Vesperbild in Wallerdorf (Niederbayern)* zu erschen ist. Der Autor macht auf die Bedeutung der barocken Kopien gotischer Skulpturen aufmerksam, die viel zur Rekonstruktion des ursprünglichen ikonographischen und motivischen Apparats der gotischen Plastik beitragen können.
- VI. Ein Bild, das die Legende von der Überführung der *Madonna in Maria-Saal* illustriert, bezeugt den Ruhm, den die böhmische Plastik der Luxemburgerzeit genossen hat. Das muß allerdings nicht bedeuten, daß das erhaltene Bildwerk wirklich böhmischen Ursprungs ist.
- VII. Der „Pelerinety“ der *Altstädter Madonna*, den der Autor im vorigen Band dieser Zeitschrift von der Ile de France abzuleiten versucht hat, war in Prag schon um 1360 bekannt. Als Beweis wird ein Madonnenbild im Kreuzgang des Emausklosters angeführt. Das ist für die typologische Genesis der Altstädter Madonna sicher nicht ohne Bedeutung.
- VIII. In der *Mährischen Galerie in Brünn* wird eine spätgotische *Verkündigungsmadonna* aufbewahrt, für die überzeugende Analogien in der böhmischen Plastik dieser Zeit kaum zu finden sind. Dagegen können Beziehungen zum Werk E. Grassers festgestellt werden. Offensichtlich handelt es sich also um eine Arbeit aus dem engsten Umkreis des Münchner Bildschnitzers.