

Bartlová, Milena

Tři středověké mariánské obrazy od sv. Tomáše v Brně

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2008, vol. 57, iss. F52, pp. [5]-25

ISBN 978-80-210-4919-2

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110511>

Access Date: 27. 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.

MILENA BARTLOVÁ

TŘI STŘEDOVĚKÉ MARIÁNSKÉ OBRAZY OD SV. TOMÁŠE V BRNĚ

Ze středověkého vybavení kostela sv. Tomáše kláštera augustiniánů v Brně se do dnešních dnů zachovala tři umělecká díla s mariánskou tematikou. První dva jsou deskové obrazy: Bohorodička svatotomská, dodnes uctívána jako Thaumaturga v kostele na Starém Brně, a Madona od sv. Tomáše, vystavená v Moravské galerii v Brně. Svatotomskou bohorodičku neumíme přesně datovat, uvažovalo se o tom, že by mohlo jít o importovanou konstantinopolskou ikonu ze 12. století. Deskový obraz Madony s malovaným rámem v Moravské galerii lze datovat zhruba okolo čtvrtiny 15. století. Jedině třetí dílo zůstalo v kostele – monumentální kamenná socha Piety, dnes umístěná ve výklenku barokního oltáře po pravé straně kostelní lodi. Právě jí bylo v minulosti věnováno nejvíce umělecko-historické pozornosti: byla připsána Jindřichu Parlérovi z pražské katedrální huti a datována do osmdesátých let 14. století. Dnes jsou tato tři díla nejen umístěna na různých místech, kde hrají odlišné role, ale rozděluje je i moderní diferenciacce mezi sochami a obrazy. Kdyby se však o všech třech zmiňoval středověký písemný záznam – jaký bychom rádi měli, ale bohužel nemáme – shrnul by je pod jediný titul „*imagines Beatae Virginis Mariae*“. Pro tehdejší společnost bylo signifikantní především to, že všechny tři reprezentovaly Pannu Marii s Ježíšem. Přesto můžeme při zpětném pohledu počítat s tím, že už ve 14. a 15. století tyto tři obrazy fungovaly v náboženské praxi různým způsobem. Shrňme-li je pod název „*umělecká díla, památky*“, vyzdvihujeme z našeho dnešního pohledu zase jen jednu jedinou stránku jejich existence, byť odlišnou od té, jež primárně zajímala středověk. Chtěla bych na tomto příkladě ukázat možnosti diferencovanějšího pohledu na historické role středověkých obrazů, než je obecné zařazení do (moderní) kategorie „*náboženského umění*“.

Kostel sv. Tomáše s klášterem augustiniánů-eremitů (obutých) byl založen na místě přiléhajícím k městské hradbě markrabětem Janem Jindřichem Lucembur-

* Tento text byl napsán v rámci výzkumného záměru FF MU Brno MSM 0021622426 při stipendijním pobytu ve Wissenschaftskolleg Berlin. Za pomoc a konzultace děkuji Janě Maříkové-Kubkové, Dušanu Foltýnovi a Radce Miltové.

ským.¹ Ten svůj zakladatelský úmysl formuloval v listině z roku 1350. V roce 1353 bylo započato se stavbou pod dohledem vídeňského generálního převora řádu Thomase z Hagenau a již v roce 1356 mohla být část kostela vysvěcena na titul Zvěstování Panně Marii a sv. Tomáše apoštola za přítomnosti řady významných osobností, včetně Karla IV. K témuž roku se datuje aprobace papeže Inocence VI. i další majetkové donace Jana Jindřicha.² Následujícího roku týž papež potvrdil dvanáct biskupských odpustků po 40 dnech a již zde se mezi podmínkami pro jejich udělení zmiňuje pouť k mariánskému obrazu v klášterní kapli, stejně jako při pozdějších odpustcích olomouckého biskupa Jana (IX.) ze Středy z let 1373 a 1374. Zprávy o svěcení jeho biskupským předchůdcem Janem (VIII.) Očkem z Vlašimi v roce 1356 věnují více pozornosti tomu, kdo všechno se slavnosti zúčastnil, než charakteristice prostoru, který se světil – za tři roky ale stěží mohl být dostavěn dlouhý chór kostela. Je tedy pravděpodobné, že se celá slavnost týkala nejdůležitějšího liturgického prostoru kláštera, totiž mariánské kaple. Podélný tvar poměrně úzké kaple v její středověké podobě ostatně nemá ani jiné vysvětlení, než že po nějakou dobu sloužila jako provizorní liturgický prostor klášterní komunity.³ Zde byl rovněž od počátku umístěn obraz Bohorodičky svatotomské, věnovaný klášteru při této příležitosti zakladatelem. Nasvědčuje tomu i mariánské zasvěcení spolu se sv. Tomášem, které se v následujících dějinách kláštera a kostela už neobjevuje. V letech 1366 a 1375 Karel IV. vždy na dva roky finančně podpořil dostavění chrámu; 1385 markrabě Jošt daroval prostředky k dokončení kláštera, který byl nejspíše hotov až na přelomu století: Jošt byl titulován „druhý zakladatel“.

Zasvěcení kláštera a volbu méně známého mendikantského řeholního řádu (františkáni i dominikáni ovšem už v Brně sídlili) zdůvodnil barokní historiograf Bonaventura Piter vzpomínkou Jana Jindřicha na Prahu, kde fungoval klášter augustiniánů-eremitů s kostelem sv. Tomáše na Malé Straně od roku 1285. Kromě něj měl řád v zemích České koruny ještě kláštery ve Vratislavi (sv. Doroty), založený Karlem IV. roku 1354, v Moravském Krumlově, jež založili o rok později páni z Lipé, v Jevíčku a v Litomyšli – ten byl založen Janem ze Středy v roce 1359 a od roku 1381 byl podřízen brněnskému. V souvislosti se založením brněnského kláštera vznikla v roce 1357 samostatná řádová provincie Morava – Čechy – Polsko. Po své smrti v roce 1375 byl zakladatel kláštera Jan Jindřich pohřben v hrobce před hlavním oltářem, kde byla již o devět let dříve uložena jeho druhá manželka Markéta Opavská. Piter zaznamenal, že hrobka měla „obrovskou mramorovou desku“⁴ – na ní lze očekávat figury obou zemřelých a představovat

¹ Údaje o dějinách kláštera čerpám z Clemens Janetschek, *Das Augustiner-Eremitenstift S. Thomas in Brünn*, Brünn 1898, a z příslušného hesla in: Dušan Foltýn (ed.), *Encyklopedie moravských klášterů*, Praha 2005, s. 173–180.

² Srov. též Jaroslav Mezník, *Lucemburská Morava 1310–1423*, Praha 2001, s. 194–196.

³ Rekonstrukce středověkého půdorysu viz Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1, A–I*, Praha 1994, s. 194.

⁴ „ante altare maius, habentes praegrandam lapidem marmoreum super sepulcrum“, cit. Janetschek (pozn. 1), s. 29.

si ji pak podobně jako zhruba současný vídeňský náhrobek Rudolfa Zakladatele s chotí. V roce 1384 se v Brně sešla kapitula převorů řádu augustiniánů-eremitů z Bavorska, Rakouska, Čech a Moravy. Za husitských válek se do brněnského kláštera uchýlili řádoví spolubratři z Jevíčka a Litomyšle. Klášter sice ležel přímo v hradbách, což ovlivnilo jeho stavební dispozici, přesto se zdá, že zprávy o jeho úplné devastaci husitskými vojsky v roce 1428 jsou přepjaté. Klášterní život byl v roce 1437 reformován podle vídeňského vzoru a ve čtyřicátých letech zde působil Vilém z Kolína, absolvent italských studií a sufragán olomouckého biskupa. Z pozdějších dějin kláštera je třeba ještě zmínit přestěhování zdejší řádové komunity do bývalého kláštera cisterciáček na Starém Brně v roce 1783, kdy se kostel sv. Tomáše stává farním, a budovy kláštera se přestavují na zemské místodržitelství. Uctívání obraz Bohorodičky i se stříbrným tabernáklem se rovněž přestěhoval a zaujal na novém místě ústřední roli, kterou později nenarušila ani regotizace kostela a jeho vybavení. Monumentální socha Piety naproti tomu zůstala v kostele sv. Tomáše jako součást barokního oltářního retáblu, zatímco deskový obraz z 15. století se nejspíše právě v této době dostal do soukromých rukou, odkud byl patrně už počátkem 19. století věnován muzeu arcivévody Rainera, jednomu z předchůdců dnešní Moravské galerie.

Význam augustiniánského kláštera v Brně spočíval ve 14. a počátkem 15. století především v tom, že byl založen jako memoriální instituce moravské lucemburské sekundogenitury. I když Jan Jindřich fundoval ještě těsně před svou smrtí kartouzu v Králově Poli (avšak žádné jiné církevní instituce), povinnost sloužit rozsáhlá aniversaria za něj i jeho rodinu byla zakotvena v zakládací listině augustiniánů. V kostele byli pohřbeni vládnoucí moravští Lucemburkové – Jan Jindřich a Jošt s manželkami, zatímco (neženatý) Prokop byl po své smrti roku 1403 uložen v Králově Poli. Moravští Lucemburkové založením tohoto kláštera a péčí o něj vytvářeli legitimizační zázemí své vlády v zemi. Místem, v němž se koncentroval význam fundace, byl obraz Bohorodičky svatotomské. Jí byla zasvěcena první liturgická prostora kláštera a právě ona byla významným kultovním centrem. Jde dokonce o jediný dnes na českém a moravském území dochovaný středověký obraz, pro nějž máme dochovány spolehlivé zprávy o poutním režimu a souvisejících odpustcích – vesměs se ve 14. a 15. století jedná o čtyřicetidenní odpustky biskupů, především olomouckých. Slavnostní předání obrazu za císařovy přítomnosti bylo důležitou součástí konsekrační ceremonie roku 1356. Lucemburská markrabata se vinou husitské revoluce i rodové bezdětnosti nestala zakladateli dlouhodobé mocenské tradice, úcta k obrazu Bohorodičky svatotomské přetrvávala naopak po staletí. Díky tomu, že byl považován za účinného zprostředkovatele boží pomoci při obraně města před Švédy v roce 1645, podržel si obraz dodnes roli ochranného paládía města Brna.⁵ Zároveň byl ale považován i za ochránce vysídlených brněnských Němců.⁶ Malba na poměrně velké desce

⁵ Karel Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, díl I, část 1–2, Brno 1887–1888, s. 211–257.

⁶ Klaus Schreiner, *Maria: Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München – Wien 1994, s. 219–220. Zde uvedená moderní legenda o tom, jak Bohrodička opustila v létě 1945 svůj oltář a odešla

(86 x 50 cm) představuje Pannu Marii jako Bohorodičku, což potvrzují zkratky titulu *μήτηρ θεού* (nynější reliéfní ztvárnění je barokním doplňkem) s Ježíšem v podobě „zmenšeného dospělého“. Typ obrazu replikuje nejslavnější byzantskou mariánskou ikonu typu zvaného *‘Οδηγητρία* podle umístění v klášteře Hodegon na okraji Konstantinopole [obr. 2].⁷

Obraz je vsazen do tabernáklu z roku 1724 a zkoumala jej pouze Hedvika Böhmová v letech 1945–1946, kdy jej také v Moravském zemském muzeu restaurovala.⁸ Její úvahy byly podmíněny dobovým stavem poznání, který byl před půl stoletím ve věci byzantských ikon z dnešního pohledu zcela nedostatečný. Očištění odhalilo, jako je tomu ve většině obdobných případů, že „černá madona“ ztmavla sekundárními nánosy. Jakkoli se Böhmová zdržela přesnější atribuce, navázali na její výklad Ivo Kořán a Karel Stejskal, když zdůraznili, že by obraz skutečně mohl být importovanou ikonou konstantinopolského původu z 12. století.⁹ Možnost to byla opravdu velmi lákavá, není ale bohužel zatím možné ji ověřit novým studiem obrazu samotného. Pečlivým čtením zprávy Böhmové však zjistíme, že je spíše nepravděpodobná. Restaurátorka totiž sňala kompletně obnovené zlacené pozadí a po jeho odstranění mohla zkoumat dřevěnou podložku obrazu, nad níž vystupovala malba figur v poměrně vysokém reliéfu. Deska je složena ze tří prken, z nichž pravé je topolové, avšak obě další jsou z lipového dřeva. Dnes dochovaná malba tedy se značnou pravděpodobností je doplňující rekonstrukcí obrazu někdy v minulosti poškozeného, z něhož se dochovala v původní podobě právě jen pravá třetina s Ježíšovou figurou. Topolové dřevo tvoří typickou podložku deskových obrazů v Byzanci i v Itálii a nacházíme je i ve střední Evropě tam, kde byl vliv italského umění přímý a bezprostřední (střední Podunají); lipové dřevo se výjimečně nachází jako podložka ikon i na Východě, nikoli ovšem v Byzanci samotné.¹⁰ I když není příliš jasné, co přesně označuje termín Böhmové „olejo-pryskyřičná tempera“, lze mít za pravděpodobné, že k této opravě a doplnění došlo mnohem dříve, než v souvislosti s korunováním obrazu a jeho vsazením do nového tabernáklu v roce 1736 – tehdejší oprava je

s vyháněnými Němci, aby se díky modlitbám konventu opět vrátila na Staré Brno, transformuje skutečnost, že v této době byl obraz restaurován v Moravském zemském muzeu, srov. Hedvika Böhmová, *Obraz madony v kostele na Starém Brně*, *Časopis Moravského muzea* XLIII, 1958, s. 175–180.

⁷ Bissera Pentcheva, *Icons and Power: the Mother of God in Byzantium*, University Park (PA) 2006, s. 109–144. Dnes převažující názor, že typy mariánských ikon nesly jména označující pouze jejich původ a nemající žádný symbolický význam, uvedli u nás už Hana J. Hlaváčková – Václav Konzal, *Slovník pojmů a jmen*, in: Viktor Lazarev, *Svět Andreje Rubleva*, Praha 1981.

⁸ Böhmová (pozn. 6).

⁹ Ivo Kořán – Zbigniew Jakubowski, *Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a roudnická madona v Krakově*, *Umění* XXIV, 1976, s. 218–246. – Karel Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, s. 94. – Ivo Kořán, *K českému vývoji typu Madony doudlebské*, *Umění* XXIX, 1979, s. 119–136.

¹⁰ Robert Maniura, *Pilgrimage to Images in the 15th Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Woodbridge 2004, s. 34 (Madona Częstochovská je namalována na podložce z lipového dřeva a stejně jako v případě brněnského obrazu uváděla legenda dřevo cedrové).

popsána jako „ořezání a přemalování desky“.¹¹ Také opravy po švédském vpádu, kdy byla roku 1649 nově vystavěna poškozená kaple, se mohly týkat spíše nově vytvořeného pozadí nežli rekonstrukce celé desky. Teprve nové zkoumání a re-vize restaurátorského zásahu Böhmové by umožnily přesněji datovat vznik dnes dochované malby a zvážit, zda ji bude možné zařadit do pražského theodorikovského okruhu, což by mohla naznačovat jak „měkkost modelace“ (Böhmová) tak i některé fyziognomické rysy (jako je relativně velký nos Marie). Podobnou repliku známe ostatně ze stejného okruhu v desce Madony Aracoeli I. z pokladu Svatovítské kapituly.¹² Rovněž k úpravě zadní strany se světle šedavou malbou na standardním podkladu nacházíme paralely v české malbě 14. století (Madona z Veverí, Madona Aracoeli II. s malovaným rámem), i když „žlutavé mramorování“ zmíněné Böhmovou bývá pravidlem až v mladší vrstvě v 15. století. Figura Ježíše je naproti tomu patrně původní, jak dosvědčuje modelace záhybů jeho šatu i původní svitek v jeho levé ruce – ze zprávy bohužel jasně nevyplyvá, v které malířské vrstvě, a tedy v které době, byl svitek nahrazen přemalbou knihy. Dnešní obraz je tedy fragmentem byzantské či italobyzantské desky, jenž byl ve 14. (nebo v 17.) století doplněn.

Podle brněnské legendy jde o obraz namalovaný sv. Lukášem, který se dostal z Konstantinopole do Prahy přes Milán, odkud jej přivezl roku 1158 po svém vítězství po boku Fridricha Barbarossy král Vladislav II.¹³ Svatolukášská atribuce ve však zprávách ze 14. a 15. století nefiguruje a objevuje se až v 17. století, aby označovala zřetelnou cizost obrazu.¹⁴ Pozitivistická věda, již reprezentuje autor dějin kláštera z roku 1898 Clemens Janetschek, nedůvěřovala legendárnímu původu obrazu a předpokládala, že jde o kopii některé italobyzantské madony, konkrétně Madony ze Sta Maria del Popolo v Římě, již přivezl císař ze své italské cesty a daroval svému bratru pro jím zakládaný klášter.¹⁵ Původ obrazu však

¹¹ Petr Zelinka, *Madona Svatotomská. Slavnost korunovace milostného obrazu v augustiniánském klášteře svatého Tomáše v Brně roku 1736* (magisterská diplomová práce Historického ústavu FF MU), Brno 1999.

¹² Jiří Fajt, *Magister Theodoricus*, dvorní malíř císaře Karla IV., in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus*, (kat. výst. Národní galerie v Praze), Praha 2007, s. 333.

¹³ Eichler (pozn. 5), s. 212–213. – Janetschek (pozn. 1), s. 9 (citace Bonaventury Pitera). – Zelinka (pozn. 11).

¹⁴ Michele Bacci, *Il penello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, s. 323 (podle Basilius, *Historia Imaginis Gloriosae Virginis Mariae a Divo Luca depictae*, Brunae 1607 a další dokumentace ke korunovací obrazu ve vatikánském archivu). Obecně k ustavování středověkých obrazů jako posvátných v 17. století srov. Gabriela Signori, *Das spätmittelalterliche Gnadenbild: eine nachtridentinische „invention of traditon“?*, in: Thomas Lentz (ed.), *KultBild: Visualität und Religion in der Vormoderne*, Berlin 2004, s. 302–329. Údajně „prameny 14. století“, které citují Kořán – Jakubowski (pozn. 8), s. 219, autoři čtou z barokní oslavné literatury a neověřovali je z listinného materiálu; Janetschek (pozn. 1), pracoval naproti tomu pouze s listinnými prameny.

¹⁵ Tuto verzi jsem považovala za pravděpodobnější také ve své nepublikované disertaci *Vztah českých milostných madon k ikonám*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1995. Teprve po zasažení do kontextu dějin kláštera se jako možná potvrzuje i varianta legendární, jak argumentovali již Kořán – Jakubowski (pozn. 8).

bohužel musí zůstat na poli spekulací a historických konstrukcí. Mínění, že původním dárce obrazu byl Karel IV., nejstarší zprávy nezachycují a nemusí nijak samozřejmě vyplývat z císařovy účasti na konsekraci kaple. Vzhledem k tomu, co bylo výše řečeno o původnosti a technologickém charakteru desky je však třeba počítat s možností, že Jan Jindřich získal (od Karla?) rekonstruovaný obraz, který prošel rukama pražských dvorských malířů. V tom případě by nejspíše platila verze o starší přítomnosti obrazu v Praze, kde se v pokladnici Sv. Víta nacházel i další objekt spojovaný s milánskou výpravou a připisovaný původem do Palestiny, totiž fragment monumentálního svícnu.¹⁶ Bylo by logické, kdyby se jako objekt koncentrující legitimizační ideu Lucemburků na Moravě využil obraz, který byl spojen nejen s původními místy křesťanství na Východě, ale zároveň i s původem českého královského titulu a s přemyslovskou minulostí. V každém případě jde o „karlovský“ způsob posvátné legitimizace vlády, v němž pokračoval v následující generaci i Jošt Lucemburský svým *furtum sacrum* relikvií převezených z Tangermünde do Brna.¹⁷

Dary východních ikon nově zakládaným klášterům jejich fundátory předpokládá v českých zemích jako běžnou situaci již od 12. století Ivo Kořán.¹⁸ V našem případě je ovšem zřetelné, že v daru obrazu nešlo ani o spirituálně chápanou „*mater domus*“, ani o vlastenecké vyjádření slovanské přináležitosti (jak to míní Kořán), nýbrž celkem jednoznačně především o záměrný vznik kultovního centra jako legitimizačního nástroje politické moci. Již nejstarší odpustky, vypsané pouhý rok po vysvěcení, uvádějí jako jednu z podmínek k jejich získání návštěvu mariánské kaple v klášteře. O šestnáct let později je v odpustkové listině z roku 1373 už řeč o zázracích („*in monasterio vestro multis dicitur fide dignorum testimoniarum miraculis coruscare imago Beatae Mariae Virginis*“¹⁹). Zatímco v letech 1401 a 1403 vystavuje olomoucký biskup další odpustky za poutní návštěvu kaple, papežské odpustky (tedy cennější než biskupské) Bonifáce IX. z téhož roku 1401 požadují nikoli modlitby před obrazem, ale svatě přijímání.²⁰ I když bychom v tom mohli vidět reformní obrat směřující úctu nikoli k obrazu, nýbrž k eucharistii, šlo ve skutečnosti spíše o opatrnost kurie vzhledem ke vzdálenému, neznámému, a tedy nedostatečně prověřenému kultovnímu místu. Počátkem 15. století vyvolala velká poutní úspěšnost kláštera dokonce spory s městem Brnem. Podporu obnovy poutního provozu pak cítíme za odpustky vydanými

¹⁶ Kořán – Jakubowski (pozn. 8). O svícnu Anežka Merhautová, Noha tzv. milánského svícnu, *Umění* IXL, 1991, s. 490–502.

¹⁷ Jan Hrdina, Wilsnack, Hus und die Luxemburger, in: Felix Escher – Hartmut Kühne (ed.), *Die Wilsnackfahrt*, Frankfurt am Main 2006, s. 41–64.

¹⁸ Souhrnně zejména Ivo Kořán, Život našich gotických madon, *Umění* XXXVII, 1989, s. 193–220. – idem, Etika miraculosa, *Umění* XLIII, 1995, s. 501–513.

¹⁹ Janetschek (pozn. 1), s. 29. Dochované soupisy zázraků pocházejí až ze 17. století, viz Eichler (pozn. 5), s. 240–243.

²⁰ Janetschek (pozn. 1), s. 41 a 49. Srov. K tomu také Jan Hrdina, Papežské odpustkové listiny pro země středovýchodní Evropy za pontifikátu Bonifáce IX. (1389–1404), in: Martin Nodl (ed.), *Zbožnost středověku, Colloquia medievalia Pragensia* VI, 2007, s. 35–58.

opět pro kapli a její obraz v roce 1433.²¹ V té chvíli je ovšem už benefaktorem jen klášterní komunita. Lucemburským fundátorům zbylo jediné: poutníci, kteří do kláštera díky obrazu přicházeli v hojném počtu, se připojovali k modlitbám za jejich duše v očistci. V memoriálním smyslu tedy fundace fungovala dlouho, ostatně Clemens Janetschek prý viděl v sakristii starobrněnského klášterního kostela staré deskové malby – epitafy připomínající obě markrabata. Mohlo jít o památky např. ze 17. století, ale také třeba o původní pohřební štíty. Politický cíl legitimizovat odkazem k (fiktivní?) prastaré posvátné autoritě obrazu lucemburskou vládu na Moravě však svou aktuálnost ztratil v husitské revoluci.

Bohorodička svatotomská má v nedalekém zahraničí v mnoha ohledech nečekaně blízkou paralelu – Madonu Częstochowskou v Jasnogorském klášteře řádu pavlínů (eremitů).²² Obraz znázorňuje shodný typ Hodegetrie, jeho slohové zařazení a lokalizace jsou rovněž nejasné, a to přes detailní technologický průzkum malby i desky. Svatolukášský původ i „zboření“ brněnského kláštera husity působí, jakoby raně novověké legendy inspirovala právě legenda a úspěšný kult częstochowského obrazu; stejně i kodex v ruce Ježíškově, jímž byl přemalován původní svitek. Polská Bohorodička se odlišuje od brněnské absencí připojeného relikviáře, i u ní lze ale doložit nejméně jednu rekonstrukci obrazu ještě ve středověku. Její kult má počátky patrně blízko doby založení kláštera v osmdesátých letech 14. století, i když odpustky jsou doloženy až od roku 1427, a standardní legenda prozrazuje jednoznačně politické souvislosti jeho ustavení. Ačkoli je tedy Brněnská bohorodička o něco starší, má częstochowská díky nepřerušené kontinuitě intenzivní kultovní tradice nejen dnes nesrovnatelně větší působivost, ale máme také zachovány sbírky zázraků již o první čtvrtiny 16. století. Ivo Kořán spatřoval souvislost mezi *Jasnogórkou královnou* a Madonami doulebskou i kamenoujezdskou, což se jeví jako zcela oprávněné ve světle nových zjištění, jež přesvědčivě identifikují tzv. Piekarskou skupinu mariánských obrazů právě s replikami Bohrodičky częstochowské.²³ I když paralela může být právě jen paralelou, můžeme využít nového pohledu na poutní a mirakulózní provoz v Częstochové pro výklad některých aspektů brněnské situace, neboť i naše čtení pramenů vyznívá stejně: primární byl poutní provoz, jehož byl mariánský obraz sice těžištěm či centrem, v němž ale sám za sebe vlastně nevystupoval. „*Zázraky byly vnímány jako naprosto skutečné, ale [...] nevykonává je obraz, nýbrž performativní akty, které se k němu vztahují: slib navštívit kapli, předvedený pak v samotné pouti. Obraz je sice cílem bohatého komplexu jednání, ale není vlastně jeho aktivní složkou. [...] Vzdáme-li se předpokladu, že věřící ztotožňovali obraz Panny Marie s ní samotnou, pak je jasné, že v Częstochové není Panna Marie přítomná. Fyzicky zde není, ale je viditelná.*“²⁴

²¹ Janetschek (pozn. 1), s. 72.

²² Obrazu se nedávno dostalo vynikající a podrobné monografie Maniura (pozn. 9). Na mnohostrannou příbuznost obou obrazů a jejich kultu upozornili už Kořán – Jakubowski (pozn. 8).

²³ Kořán 1979 (pozn. 8). – Maniura (pozn. 9). O Bohorodičce brněnské se tento autor ale vůbec nezmiňuje.

²⁴ Maniura (pozn. 9), s. 180–182.

Sám obraz nebyl sídlem božské síly, ale zjevoval tělesným očím neviditelné. Zachování části originální desky dostačovalo ve středověkém pojetí k tomu, aby se její původní vlastnosti, tedy především autorita a záruka pravosti zobrazení, přenesly na nový obraz: k tomu stačily i menší kusy dřeva, jak dokládá např. Madona z Fröndenbergu.²⁵ Stojí snad za výslovné připomenutí, že taková materiální kontinuita byla z kultovního hlediska stejně důležitá, ne-li důležitější než nápodoba vzhledu originálu. Materiálním základem kultovní kontinuity onoho a tohoto světa byly ve středověkém křesťanství ostatky, v případě nanebevzatých těl Panny Marie i Ježíše zejména ostatky kontaktní a také právě oba „portréty“. Ve sponě Mariina šatu Bohorodičky svatotomské je vložen ostatek krve Kristovy na útržku Mariina závoje, původně byl relikviářik vsazen v místě Ježíšovy hrudi.²⁶ Ačkoli přítomnost ostatku posilovala pravost obrazu, není ve středověkých zprávách zmiňován a účta ke Krvi Páně zjevně nehrála ve středověké etapě brněnského kultu výraznější roli.²⁷

I když bývají sousoší Piety ve středověkých pramenech nazývána rovněž *imago virginis Mariae*, někdy s dodatkem *tristis*, liší se od malby polofigur Panny Marie s Ježíškem ve všech možných směrech. Brněnská Pieta představuje kamenné sousoší monumentálních, mírně nadživotních rozměrů – sedící figura Marie měří 140 cm a řadí se tak k největším Pietám. Znázorňuje trpící, smutnou Pannu Marii, na jejímž klíně leží tělo jejího syna sňaté s kříže a poznamenané stopami mučednické smrti. Dnešní umístění v oltářní nice patří do kontextu vybavování nově rekonstruované chrámové lodi po jejím poničení ve švédské válce. Z toho nepřímo vyplývá, že Pieta původně nestála ve funerální kapli místních řeholníků, která byla zrušena a přestavěna až o půlstoletí později. Roztříštění sochy na několik částí, nejspíše důsledkem pádu, by mohlo s touto devastací souviset a citlivá oprava byla patrně provedena při osazování na nynější oltář v osmdesátých letech 17. století.²⁸ Kompozice Piety, pro niž není opory v biblických textech, se rozvinula z výjevu Oplakávání a osamostatnila se jako sochařská skupina pravděpodobně v Itálii nebo v alpských zemích před koncem 13. století.²⁹ Brněnská Pieta zaujímá v našem uměleckohistorickém kontextu významné postavení jako jedna

²⁵ Brigitte Corley, *Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes*, London 1996, s. 213.

²⁶ Technické ověření předmětu viz Böhmová 1946. Kult tohoto ostatku ve středověkých Čechách podrobně rozebírá Michal Šroněk, Karel IV., Rokycana a „šlojiř nejistý“, in: Nodl (pozn. 20), s. 79–110. Informace o Bohorodičce brněnské přebírá z Kořánových textů, viz pozn. 8.

²⁷ Údaje tom, že ostatek Mariina závoje byl zmiňován od roku 1403, jež citují Kořán – Jakubowski (pozn. 8), s. 219, pocházejí z barokního zdroje, srov. naši pozn. 13. Brněnský mariánský obraz nepatřil mezi místa kultu Krve Páně v Českých zemích, srov. Hrdina (pozn. 16). K pozdně středověkému kultu svaté krve obecně Caroline Walker Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia 2007.

²⁸ Jana Kořínková, *Moravské piety konce 14. a počátku 15. století* (magisterská diplomová práce Semináře dějin umění FF MU), Brno 2007 (http://www.is.muni.cz/th/53066/ff_m/diplomova_prace.pdf).

²⁹ Souhrn aktuálního stavu poznání tématu Piety včetně vyvrácení tradičního vztahu tohoto typu k německé náboženské poezii a odkazů na literaturu viz v mém příspěvku „Neuentdeckung“ der Iglauer Pietà, in: Milena Bartlová (ed.), *Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhundert*, Brno 2007, s. 7–28.

z malého počtu dochovaných monumentálních kamenných děl tohoto typu (patří k nim u nás ještě Pieta od sv. Ignáce v Jihlavě, fragmentární Pieta od sv. Ducha v Praze a odlomená hlava Krista z Hradce Králové – ostatní dochované kamenné Piety jsou menší, zpravidla mezi 70 a 90 cm výšky). Proto hrála významnou roli ve vývojových konstrukcích českých historiků umění, kteří se snažili prokázat vznik subtypu horizontální a diagonální (krásnoslohové) piety v Českých zemích. Nejvíce detailní pozornosti věnovali Pietě od sv. Tomáše v řadě svých textů Albert Kutal a Jaromír Homolka.³⁰ Díky skutečnosti, že je písemnými prameny doložena přítomnost stavitele a kameníka (sochaře?) Jindřicha Parlěře v Brně jako člena dvora markraběte Jošta (*familiaris noster*) mezi lety 1381–1387, soudili tyto badatelé na souvislost sochy s produkcí pražské katedrální huti. Gerhard Schmidt ovšem prokázal podrobným rozbořem, jehož výsledky v poslední době přijímají i čeští badatelé, že nelze téměř sochaři připsat vedle přesvědčivěji doložených prací právě i Brněnskou pietu. Do popředí naopak vystoupil návrh Antonína Dufka považovat Jindřicha především za kvalifikovaného stavitele obranných, vojenských struktur.³¹ Datování sochy se tím uvolňuje z osmdesátých let 14. století a může být na základě formálně-kritické komparativní analýzy posunuto do sedmdesátých,³² nebo dokonce šedesátých let.³³ Ačkoli nelze potvrdit identitu brněnského Jindřicha Parlěře s jinými známými sochaři svatovítské huti, zůstává nesporné, že umělecký charakter Piety prozrazuje spojení jejího tvůrce s pražským centrem. Není třeba uvažovat o konkrétních finančních darech klášteru – např. Karla IV. 1366 – neboť spojitost lucemburských moravských markrabat s Prahou je mimo pochybnost, stejně jako lze počítat s jejími projevy ve vizuální kultuře brněnského dvora [*obr. 2*].³⁴

Z hlediska našeho tématu není ovšem zpřesnění datace ani atribuce podstatnou otázkou. Klademe si naproti tomu otázky po funkci obrazu v chrámu a po významu ikonografického typu. Proč byla do augustiniánského klášterního chrámu s memoriální funkcí pro místní vladařskou rodinu tato socha pořízena? Zprávy o dění v klášteře jsou bohužel značně fragmentární. Jako vhodnou příležitost k pořízení sochy s primárně smutečným významem bychom si mohli představit např. pohřeb Jana Jindřicha v roce 1375. Vzhledem k tomu, že v písemných zprávách o Pietách se objevují jako signifikantní pojmy adjektiva *tristis* nebo *dolorosus*, je oprávněné považovat za jejich základní intenci především vyjádření hlubokého smutku a bolesti – bolesti, kterou prožívá matka nad mrtvým synem

³⁰ Detailní přehled studia Piety od sv. Tomáše včetně kritického rozboru literatury podala Jana Kořínková (pozn. 28).

³¹ Tento názor přejímá také Václav Štěpán, *Moravský markrabě Jošt (1354–1411)*, Brno 2002, s. 168.

³² Jiří Fajt, bohužel bez argumentace, v popisce obr. IV/5 in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z boží milosti* (kat. výst.), Praha 2006. Jak upozorňuje Jana Kořínková (pozn. 28), údaj o opukovém materiálu v této popisce vychází z jinak neznámých zdrojů, neboť petrografická analýza nebyla provedena, a omylem je zde uveden u sv. Tomáše řád augustiniánů kanovníků.

³³ Závěr Jany Kořínkové (pozn. 28).

³⁴ Obecněji na toto téma srov. Kaliopi Chamonikola, *Morava – na cestě k samostatnosti*, in: *Karel IV.* (pozn. 32), s. 291–299.

a jež se svou nadlidskou mírou stává tím, čím se Marie může *jako jediná z lidského rodu* připojit k vykupitelské roli Kristově coby *corredemptrix*.³⁵ Důraz na Kristovo tělo jako *corpus Christi*, předkládané a ukazované věčně mladou Marii v roli alegorie církve, charakterizuje patrně až specifický typ tzv. Krásných piet (tedy Piet krásného, internacionálního slohu). Otázka po vzájemném formálním vztahu onoho nového typu ke starším Pietám je otázkou povýtce uměleckohistorickou, jež zůstává i po důkladných studiích Alberta Kutala stále otevřená.³⁶ Jak ukázalo studium Piety z Trnavy, dřevěného monumentálního díla z českého prostředí ze sedmdesátých let 14. století, stěží lze seřadit jednotlivá zpracování typu do jediné „vývojové“ řady a konstruovat ji pouze z hlediska formy (jako piety vertikální, horizontální a diagonální).³⁷ Situaci si lze spíše představovat jako konkrétní volbu subtypu a jeho varianty objednavatelem, již pak sochař ztvárňuje v souhlase se svými slohovými možnostmi. Z takového úhlu pohledu je Brněnská pieta především monumentálním, lehce nadživotním, zobrazením Mariina nadlidského utrpení, byť se zde již nepoužívají expresivní prostředky obvyklé u starších (heroických či tzv. mystických) Piet. Z hlediska uměleckého vyjádření (nikoli ovšem z hlediska teologického) lze dokonce říci, že Ježíšova postava je zde sekundární – je uvolněna z Mariina objetí a zobrazena izolovaně, nezaujatě. „Marie jako spoluvykupitelka“: tak si lze představit téma skutečně vhodné ke konstrukci místa *memorie* v kostele, jehož ústředním kultovním objektem je uctíváný mariánský obraz. Dominantní přítomnost této sochy by byla vhodným uměleckým řešením požadavku na takový obraz, který by připomínal osobnost velkého vladaře a zakladatele. Funerální souvislosti typu Piety naznačují i některé pozdější zprávy o sochách umístěných na oltární menzu při aniversariích, i jejich sekundární (raně novověký) výskyt ve hřbitovních kaplích. O tom, jaký byl nemetaforický, skutečný úhel pohledu na Pietu, nemáme dostatek informací. Jak častěji konstatovali dosavadní badatelé, zdá se být vytvořena pro podhled. O původním umístění sousoší Piet obecně nemáme ověřenou představu a pro kostel sv. Tomáše ani žádné zprávy. Snad stávaly na sloupu či pilíři volně v kostele, často patrně v souvislosti s krucifixem. Monumentální kusy si lze jen těžko představit jako vybavení oltáře; relativně labilnímu původnímu umístění nasvědčuje také rozbití celé figury po pádu.

³⁵ K Mariině bolesti jako základu její role spoluvykupitelky v ikonografii Piet srov. Jaromír Holmka, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1976, s. 45–49. – Bartlová 2007 (pozn. 20). Obecněji viz Schreiner (pozn. 6).

³⁶ Zejména Albert Kotal, *Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs, Umění XX*, 1972, s. 485–520. Podstatným příspěvkem k této diskusi je nové zhodnocení Piety od sv. Jiří na Pražském Hradě Jiřím Fajtem a Robertem Suckalem in: *Karel IV.* (pozn. 32), s. 226. Desideratem naopak zůstává studium Piety od sv. Ducha v Praze, již se nepodařilo úspěšně zpracovat Ludmile Kvapilové, *Pieta v kostele sv. Ducha na Starém Městě pražském, Průzkumy památek VIII*, 2001, s. 138–143. Technologický průzkum provádí v rámci výzkumného projektu brněnský restaurátor Petr Tůma.

³⁷ Dušan Buran, *Pietà aus Tyrnau – ein Böhmisches Werk um 1370?*, in: Bartlová (pozn. 29), s. 81–97.

Mladší, barokní variantu Piety od sv. Tomáše představuje Pieta ve Sloupu, zatímco v kostele sv. Bartoloměje v Moravském Krumlově se dochovala značně blízká kamenná socha ještě z konce 14. století.³⁸ V Moravském Krumlově fungoval klášter augustiniánů-eremitů, který udržoval s brněnským těsné styky. Nejbližší prací je ovšem Pieta z Lutína, a do větší či menší blízkosti Brněnské Piety lze na základě kompozice nebo formálních podobností zařadit kolem deseti dalších soch.³⁹ To znamená, že socha od sv. Tomáše byla známým a vlivným dílem. Kromě její vlastní působivosti, spočívající jak v uměleckém výrazu, tak i v impozantních rozměrech, na tom měla svůj podíl nespíše skutečnost, že klášter sv. Tomáše byl oblíbeným poutním místem. Jak jsme viděli v přehledu dochovaných zpráv, obnova poutnického provozu patřila k důležitým starostem záhy po husitské revoluci, už v roce 1433.

Třetí mariánský obraz z kostela sv. Tomáše mohl vzniknout právě v této době; jeho údajný původ právě z mariánské kaple nelze ověřit. Patří k typu mariánské polofigury s malovaným a puncovaným rámem.⁴⁰ Ten spolu s Veraikonem na zadní straně desky dosvědčuje, že obraz byl prakticky používán na oltářní menze, a to ve funkci „náhradního oltářního retáblu“ – v situaci, kdy po husitské revoluci a válkách nebyly v některých kostelech v pořádku běžné oltářní retáblky. Výběr světců na figurálně zdobených rámech si lze představovat jako souhrn zasvěcení oltářů, na nichž lze obraz užívat k liturgii, mimo niž zůstává ale otočen k pozorovateli rubovým obrazem Veraikonu. Rám Madony od sv. Tomáše se odlišuje od jiných svého typu tím, že mezi malovanými světci a světicemi je technikou *opus punctorium* znázorněno dvanáct apoštolů. Z obdobného malovaného provedení na rámu Madony svojšínské je zřejmé, že jsou zde jako autoritativní záruka božského původu textu Kréda, který je základem církve v širším smyslu protoreformačního pojetí. S Madonou svojšínskou (a také s Madonou anglické královny) sdílí obraz ze sv. Tomáše rovněž kombinovaný typ Mariiny polofigury, kde je hlava typu Regina nasazena na tělo typu Beata. Oba spojuje základní eklesiologicko-eucharistická výpověď: Panna Marie jako alegorie církve ukazuje a nabízí skutečné, pravé Tělo Kristovo. Rozdíl spočíval v tom, zda se důraz kladl na církev vládnoucí (Regina) nebo na církev trpící (Beata) [obr. 6, 7].

Kombinovaná ikonografie byla s velkou pravděpodobností míněna jako smířlivý projev, nacházející prostřední polohu mezi oběma základními a rozšířenými typy. Celek díla s rámem i rubem byl typickým dokladem obrazu určeného k rozvažujícímu vnímání, *ruminative perception*.⁴¹ Pojem *ruminatio*, vybavující obraz

³⁸ Kořínková (pozn. 28).

³⁹ Jochen Schröder, Die Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon“, *Ars* XXXVII, 2004, s. 40–67.

⁴⁰ Moravská galerie Brno, inv. č. A 1721 Po vyjití mé knihy, v níž je kapitolka věnovaná této desce, se neobjevily žádné nové příspěvky, jež by se jej bezprostředně týkaly. Na tomto místě tedy rekapituluji výsledky, k nimž jsem tam došla, viz Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, zejména s. 207–209. Tam také viz relevantní bibliografické odkazy a další souvislosti.

⁴¹ Bret Rothstein, Looking the Part: Ruminative Reading and the Imagination of Community in the Early Modern Low Countries, *Art History* XXXI, 2008, s. 1–32.

přežvykování dobytka, patřil mezi kategorie středověké teorie poznání a týkal se specifického způsobu asociativního řádu rozvažování, vycházející z meditativního čtení (*meditatio, ruminatio*) středověkých vzdělců.⁴² To „*umožňuje nekoněčné větvení vztahů, asociací a fantastických odvozenin, v nichž může vzkvétat cokoli, zejména to, co není v „liteře“ textu (jeho zjevný význam)*“.⁴³ Příznačné je, že správný český překlad „rozjímání“ dnes už nechápeme jako racionální aktivitu, ale jako jakési vágně zbožné či dokonce mystické usebrání; v původním dobovém kontextu však souvislost s mystikou zcela chyběla. Protože tato podoba čtení jako společenská praktika z moderního života vymizela, je třeba ji komplikovaně rekonstruovat jako kontext středověkého obrazu. Původní koncept je však naopak dosti jednoduchý a není příliš vzdálen tomu, co v moderní době známe z psychoanalýzy jako amplifikaci či imaginativní asociace. Podstatné je, že vizuální informace poskytovaná obrazem je pro takovou činnost dokonce vhodnějším základem nežli psaný text.

Tři středověké mariánské obrazy ze sv. Tomáše v Brně tedy fungovaly relativně odlišně. Bohorodička byla od počátku a cíleně kultovním obrazem, k čemuž ji předurčil její exotický vzhled a (částečný) autoritativní původ. Nebyla ovšem modlou v tom smyslu, že by bylo možné do ní jakožto předmětu lokalizovat skutečnou přítomnost Panny Marie a Ježíše. Byla spíše živým koncem komunikačního vedení mezi věřícím, který k ní přistupoval v gestu prosebné modlitby, a zobrazenými posvátnými osobami. Funkčnost tohoto vedení potvrzovaly zázračné zásahy do přirozeného světa a jejím garantem byla místní církevní i politická autorita. Pieta byla memoriálním obrazem, který připomínal nadlidskou bolest a utrpení, jež Panna Marie sdílela s Ježíšem a jež je zárukou konečného vykoupení věřících. Měla udávat tón a téma vhodným přímluvným modlitbám návštěvníků za duši zakladatele kláštera a jeho příbuzných, moravských vládců Jana Jindřicha a Jošta: jejich duše v očistci nezbytně potřebují do soudného dne přitáhnout takových modliteb co nejvíce. Madona s malovaným rámem byla didaktickým obrazem, který obrazovou formou, vnímanou prostřednictvím dobově specifické metody meditativního čtení, sděloval, jak správně chápat církevní společenství a jeho eucharistický základ, a přitom fungoval jako symbolický úběžník liturgických aktivit na oltáři.

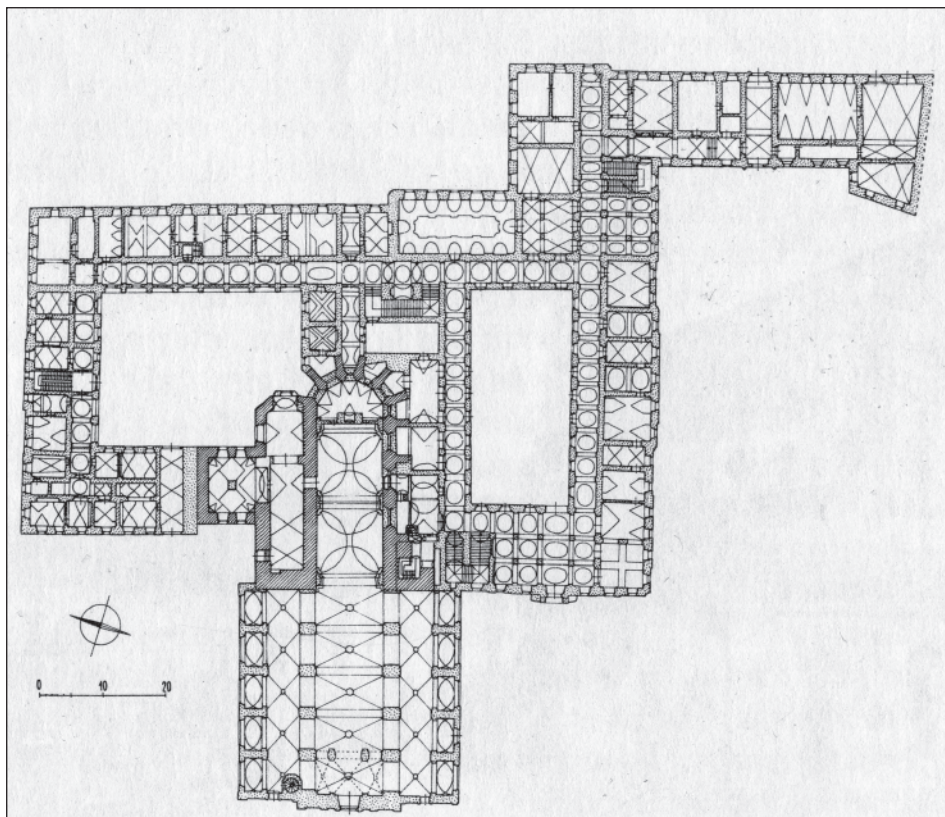
⁴² Mary Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge 2008².

⁴³ Georges Didi-Hubermann, *Confronting Images*, University Park PA, 2005, s. 22. Srov. k tomu také moji studii „Zahlédnout obraz v trhlíně mezi snem a textem“ pro připravovaný jubilejní sborník Lubomíru Slavičkovi (2009).

THREE MEDIEVAL MARIAN PAINTINGS FROM THE CHURCH OF ST THOMAS IN BRNO

The study examines three medieval representations of the Virgin Mary, which have been preserved from the original furnishings of the Church of St Thomas, previously the Augustinian Ermitage monastery, in Brno. They have already been treated in different contexts from the perspective of art history: the St Thomas Mother of God as an imported Byzantine icon and centre of a new veneration in the Baroque period; the Pietà in a study of Parlersque sculpture; and the Madonna with the painted frame in the context of 15th century panel painting. The present study looks at all three from a different perspective as *'imagines virginis Mariae'*, that is, as they were classified in the Middle Ages. On the basis of analysis of the history of the monastery and the works themselves, they can be situated in different spheres of religious practice. The Mother of God was at the centre of cult activities, pilgrimages and indulgences supported by the Luxembourg secondogeniture. The Pietà may have been part of the memorial context of the funereal church of the ruling Moravian Luxembourgs. The Madonna with the painted frame was made after the Hussite Wars; in the period of decline of the once important monastery it functioned as a minimalist substitute for an altarpiece. It is only by placing these paintings and sculptures in the framework of their original reception that one can fully understand them as distinctive artworks in a specific historical situation. The text focuses in particular on the revision of assumptions about the Mother of God, which, in its present form, is clearly not a 12th century icon from Constantinople, as studies in the late 20th century claimed.

Translated by Kathleen Hayes



1. Rekonstrukce středověkého půdorysu kláštera a kostela sv. Tomáše s kaplí Panny Marie (hypotetická rekonstrukce šrafovaně)



2. Bohorodička svatotomská. Klášter augustiniánů na Starém Brně



3. Bohoroďička svatotomská ve stříbrném tabernákle v chóru kostela Panny Marie. Klášter augustiniánů na Starém Brně



4. Pieta ze sv. Tomáše. Kostel sv. Tomáše v Brně



5. Pietà ze sv. Tomáše – detail



6. Madona ze sv. Tomáše s malovaným rámem – přední strana. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1721



7. Madona ze sv. Tomáše s malovaným rámem – zadní strana. Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1721

