

ALBERT KUTAL

## TVÁŘE KRÁSNÝCH MADON

Srovnáme-li obličej madony městského kostela v Broumově s tváří kterékoli její české předchůdkyně, nedopadne srovnání pro ni příliš příznivě. Ač není bez jistého smyslového půvabu, je to přece obličej ženy nepříliš obdařené krásou. Snad lze dokonce říci, že je obyčejný, nehezký a vulgární. Naprosto to není obličej aristokratický. A ačkoli se i mezi madonami 1. poloviny 14. století vyskytnou nehezké tváře, nemají nikdy tento rys obyčejnosti. Mají kromě svých lidských vlastností vždycky ještě funkci reprezentace nábožensko-společenské ideje. Třebas ošklivé, jsou přece jen vznešené. V postavě a zejména v obličejí Broumovské madony není po hierarchické výlučnosti ani stopy. Lidský obsah tu převládl úplně. Široký ovál tváře je nahoře vejčitě zploštěn a vytváří tam příliš vysoké čelo, jehož poměr k ostatním částem tváře je dosti nepříznivý. Tím, že jsou na povrchu sedící oči, poměrně krátký, rychle se k chřípí rozšiřující nos a našpulená ústa stlačeny na malý prostor, dostala tvář nepevný, málo členěný ráz tím spíše, že málo vyvinutá brada vystupuje jen nepatrně z širokého, měkkého podbradku tvořícího s buclatými lícemi nečleněný tukový obal, v němž se ztrácí vnitřní struktura obličeje. Všechny tvary jsou tu měkké, neohraničené, povlovné a nejisté. Jaký je to rozdíl od obličejů madon z 1. poloviny 14. století, kde je každý dílčí tvar přesně definován, hmola pádněji a pravidelněji členěna, takže hranice mezi tvary vystupují s naléhavou jasností! Jediné, co Broumovské madoně z 1. poloviny 14. století zůstalo, jsou zatočené kadeře vlasů, ale i ty jsou měkčí, nejasnější a nepravidelnější, než tomu bylo dříve.

Tato negativní charakterisace nevystihuje ovšem výtvarnou podstatu sochy. Je totiž zřejmé, že ztracené hodnoty byly nahrazeny novými. Pozbyla-li tvář Broumovské madony aristokratickou ušlechtilost proporcí a výrazu, získala v náhradu za to životnost a lidskou intimitu, jež zanechává za sebou vše, k čemu dospěli sochaři z 1. poloviny 14. století. Srovnány s ní, jsou tváře jejich madon chladné a neúčastné. Vpravdě nemají žádného vnitřního života. Ten je však právě u Broumovské Marie velmi intenzivní. Madona se zřetelně usmívá a důlky v tvářích ještě podtrhují roztomilou nekonvenčnost pojetí.

Přes překvapující živost výrazu je patrné, že použité prostředky jsou přece jen abstraktní povahy. Rty jsou ještě příliš nápadně odsazeny od svého okolí, oči sedí příliš na povrchu hlavy, dominanty obličeje jsou příliš soustředěny. Výsledek je lehce karikující ráz hlavy. Přes opticky měkkou

modelaci tváře je to stále ještě útvar skládaný z poměrně izolovaných částí, mezi nimiž není přesvědčivého organického spojení a jež sedí jen na povrchu abstraktního jádra.<sup>1</sup>

Náznak úsměvu se opakuje také na hlavě sedící madony v Bečově u Mostu,<sup>2</sup> která má s Broumovskou společně také vysoké, nahoru se poněkud zužující čelo. Ale vztahy mezi horní a střední částí obličeje jsou tu už vyrovnanější, oči jsou skutečně uloženy v důlcích a jejich vnitřní stavba je aspoň v náznaku vyjádřena, dlouhý a široký nos má velmi charakteristickou formu, modelace širokých a masitých rtů je měkká a povolná. Ač jsou tu rysy nehezčnosti ještě více zdůrazněny, není to už hlava karikující, nýbrž individualisující. Je plná nepravidelností a náhodností. Nemá daleko k portretu, třebaš o skutečnou podobiznu nepochybně nejde. Neurčitě pootvěřené rty jí dávají přechodný, okamžitý výraz.

Tato reálná nepravidelnost skutečnosti a přechodnost života vystupuje ještě zřetelněji na tváři madony v kostele sv. Jakuba v Jihlavě. Je to tentokrát široká tvář s poměrně nízkým čelem, krátkým, na konci trochu zdviženým nosem, s očima daleko od sebe posazenými a s dosti velkými, smyslově plnými rty. Je bohatá na dobře viděné podrobnosti a plná života. Drobné zdvihy a poklesy hmoty navazují na sebe bez abstrahující izolace a v organické souvislosti, kterou nemohou porušit ani pozdní kresebné doplňky, zejména v partii očí. Intensita duševního dění, která z hlavy vyzařuje, je vskutku překvapující. Teprve ve srovnání s touto tváří, která patří k nejkrásnějším v českém sochařství z doby Karla IV., vystoupí zřetelně loutkovitost obličeje broumovské sochy a všechna residua abstrakce, která jsou v něm obsažena. Co je v Broumově pouze představováno, je v Jihlavě smyslová skutečnost. Tu už nejde o symbolické, pojmové sdělení o duševním stavu znázorněné osobnosti, nýbrž o výtvarné postižení duševního dění, rozpoložení určitého okamžiku, které se v nejbližší chvíli může změnit.

Tato možnost změny, tato přechodnost chvíle, která je tu zachycena, toto jedinečné, konkrétní a historické v životě lidského individua, podmíněné souhrnem určitých okolností, jež je tu vyjádřeno, to všechno není ovšem náhodné. Je to jeden ze znaků příznačných pro povahu českého umění v 2. polovině 14. století. Projevuje se ve vzrůstajícím smyslu pro prostorové vztahy a pohyb, který v prostoru probíhá, ve vědomí příčinných spojitostí mezi věcmi, které na sebe působí ve smyslu příčiny a následku, v zájmu o povrch předmětů, který není už jen izolující hranicí, nýbrž místem, kde se odehrává měnlivý styk hmoty s obklopující ji atmosférou. Projevuje se v důrazu na konkrétní barvu, která vystřídala abstraktní, izolovaný tvar, v uvolnění malířského rukopisu, který zanechává na obraze stopy času, v poznání jednoty smyslového světa, v šerosvitu, který na obrazech Třeboňského mistra spájí různorodé elementy skutečnosti v obrazový celek. Projevuje se také v sochařských a malířských podobiznách, jež se tehdy zase po prvé od dob antiky zabývaly problematikou jedinečné podoby konkrétní historické osobnosti. Jihlavská hlava je názorný příklad takového vztahu ke skutečnosti, který už nevyjímá věc z prostorové a časové kontinuity, nýbrž ji vyjadřuje. Měkké zvlnění povrchu počítá se světlem, které ozařuje vrcholky a noří hloubky do povolného, znenáhla se zhušťujícího stínu. Nikde tu není přesných, jasně určených hranic, nýbrž jen měkké, neuchopitelné přechody, které se s pohybem světla mění,

vytvářejíce stále nové kombinace světlých a tmavých ploch a plošek. Zřejmě tu tedy nejde o abstrahovaný, absolutní tvar, nýbrž o tvar konkrétní, relativní, podmíněný okolnostmi, které přináší plynutí času.

Sochy, jimž patří tři uvedené hlavy, vznikly všechny v 3. čtvrtině 14. století.<sup>3</sup> Jsou dokladem silícího zájmu o dušezpytnou problematiku, který můžeme pozorovat v českém obrazovém umění této doby a pro niž bychom našli paralely nepochybně také v architektuře. Zdá se však, že byl tento psychologizující proud silnější v sochařství než v malířství, v tom smyslu aspoň, že malířství vyjadřovalo spíše základní psychické stavy a citové situace, než konkrétní duševní život určitého lidského individua. I tu ovšem rostla intenzita dušezpytné interpretace námětu, až dostoupila svého vrcholu v díle Třeboňského mistra. Také zde však navozuje citové ovzduší a psychologickou situaci spíše skladba, pohyb, barva a světlo než výraz tváří, třebaže je už psychologická diferenciací velmi pokročilá. Omezuje se však na typické situace, jež nejsou dotčeny přechodností okamžiku.

\* \* \*

V téže době, kdy se české umění zabývalo problémy konkrétního zjevu věcí, prostoru, barvy a světla, což všechno jsou otázky souvisící se základním problémem časové a prostorové relativity, zabralo se také do psychologické analýzy člověka. I to je ovšem otázka vztahů. Problém jednou se vynořivší byl pak řešen po nějakou dobu, byl však, jak se zdá, ke konci století opuštěn nebo aspoň omezen na zcela určitá témata, především témata pašijová. Zejména jasně se však obrat projevil v tvářích krásných madon a světic.

Co jim zejména chybí, je úsilí o individualisaci, charakterisaci, rozlišení, které bylo tak příznačné pro tvorbu předchozí sochařské generace. Jsou — do značné míry — všechny stejné. Srovnáme-li hlavy nejvýznačnějších českých zástupců tohoto ikonografického typu, Plzeňskou, Krumlovskou a Třeboňskou madonu, repliku Krumlovské madony v Národní galerii v Praze, madonu v rakouském Altenmarktu,<sup>4</sup> která patrně rovněž patří do tohoto okruhu, a připojíme-li k nim sv. Kateřinu v Jihlavě, shledáme se všude s touž oválnou, vejcovitou tváří se širokým, vysokým a vyklenutým čelem, která se zužuje k malé, poněkud vystouplé bradě.<sup>5</sup> Štíhlý, někdy (na př. v Třeboni a v Jihlavě) dosti velký nos přechází v široce rozklenuté a vyklenuté nadočnicové oblouky, jež tvoří hranici mezi čelem a prohlubní očí jednou tupou, ale přesnou hranou, jindy znenáhlem zaoblením. Oči (v Třeboni a v Jihlavě značně veliké) jsou posazeny dosti daleko od sebe a poměrně hluboko. Jsou položeny zcela vodorovně, ale poněvadž mají mandlovitý tvar a spodní víčka na vnějších stranách očí poněkud stoupají, vypadají, jako by byly zasazeny poněkud šikmo. To zejména jim dodává známý kočkovitý výraz dobře patrný jmenovitě z tříčtvrtečního pohledu. Horní víčka jsou poněkud více vyklenuta a spodní na vnějších stranách trochu kratší. Jak to odpovídá stavbě lebky, je ovál tváře ve výši očí poněkud promáčknut. Kresba jednotlivých tvarů je neobyčejně ostrá, jejich hranice velmi přesné, takže se měkká šerosvitná vazba světél a stínů, kterou jsme poznali na hlavách z 3. čtvrtiny 14. století, už nemůže uplatnit. Výjimkou je tu, jak se zdá, madona Národní galerie, která se od ostatních liší také technikou zpracování povrchu, neklame-li ovšem dnešní stav sochy. Tato přesná kresebná definice tvarů

vystupuje zřetelně zejména v partii očí a úst — zase s výjimkou Pražské madony, kde jsou i tyto části podstatně měkčí a přístupnější působení světla.

Vyjma madonu Národní galerie vyrůstají všechny jmenované hlavy z téhož tvárného principu a jsou propracovány touž přesnou technikou, která ciseluje tvar do krystalicky jasných útvarů, na něž působí světlo jen ve smyslu objektivně plastické modelace.

Dosud jsme je pozorovali zpředu. Ale frontální pohled není pro poznání vztahů mezi nimi dosti příhodný. Prostorové ústupy znejasňují a skreslují skutečnou tvářnost částí i celku a zkratkami mění poměry. Z postranního pohledu vystoupí však obrysy v čistotě podstatně objektivnější, nezátíženy prostorovými vztahy. A tu je zřejmé, že profilová linie obrysu tváří Plzeňské, Krumlovské a Třeboňské madony a jihlavské Kateřiny<sup>6</sup> je naprosto shodná. Čelo Plzeňské madony je sice poněkud více vyklenuto a její nos poněkud útlejší než u ostatních a drobné rozdíly zjistíme také u složení očí. Ale malé přesuny v poměrech částí nemění nic na zásadní souhlasnosti principu, podle něhož byly obličejě konstruovány. Tomu neodporuje ani to, že u Plzeňské a Krumlovské madony je tato obrysová linie bohatší, citlivější a rafinovanější, neboť to už není rozdíl zásady, nýbrž hodnoty, která odlišuje Plzeňskou a Krumlovskou madonu na jedné a třeboňskou a jihlavskou sochu na druhé straně. Je to ostatně patrné také na podání vlasů, u prvních dvou až zlatnický jemném, u druhých hrubším a povšechnějším. To všechno nasvědčuje tomu, že tyto čtyři sochy (a s nimi patrně také madona v Altenmarktu) vznikly ve velmi těsné, nejspíše dílenské souvislosti. To rozhodnout je ovšem možné jen na širší základně.

Typologicky a formálně jsou tedy uvedené hlavy variacemi na jedno thema. Pražská hlava je jim velmi blízká, liší se však technikou a do jisté míry také názorem na plastický tvar. Ale ani pokud jde o psychický obsah, nejsou mezi nimi velké rozdíly. V podstatě jsou to vážné tváře a jen u Třeboňské madony postřehneme nádech úsměvu, neklame-li ovšem nový hyzdící nátěr sochy. Pozornější pohled odkryje ovšem rozdíly. Tvář Plzeňské madony má velmi aktivní, soustředěný, milostně zaujatý ráz a nejinak je tomu, jak se zdá, také u madony z Altenmarktu. Naproti tomu má krumlovská a s ní také pražská Marie výraz zasněné melancholie, který se zase u Třeboňské madony mění v okázalý sentimentalismus, kdežto jihlavská hlava je výrazově značně chudá. Nicméně jsou tyto rozdíly jen nepatrné. S výjimkou třeboňské je pro všechny tyto hlavy příznačná zdrženlivost citu a výrazu, který je sice v poměru k tvářím z 1. poloviny 14. století zlidštěn a zlyrisován (ve shodě s intimistickým pojetím námětu), nicméně však zřetelně nivelisován, srovnáme-li jej s rozmanitostí a s intenzitou výrazu, která byla příznačná pro hlavy předcházející doby. Jistá stereotypnost jej charakterizuje právě tak, jako je značná dávka lineárně plastické abstrakce vlastní formálním prostředkům, jimiž ho bylo dosaženo. Zúžení duševního rozpětí na stále se opakující výraz konvenční ušlechtilosti připomíná hlavy o dvě generace starší, podobně jako se v kompozici krásných soch objevují rysy zřetelně převzaté z 1. poloviny 14. století. Jelikož se podobné tendence objevují také v současném malířství, jde, jak se zdá, o vědomý návrat do minulosti.

Je dávno známo, že mezi českými sochařskými a malířskými madonami krásného slohu jsou těsné vztahy. Obvykle bývá poměr mezi nimi vykládán tak, že to bylo sochařství, jež vytvořilo tento typ a působilo jím na současné malířství.<sup>7</sup> Většinou je zdůrazňováno přibuzenství mezi sochařskými madonami a t. zv. svatovítským (nebo zlatokorunským) typem malovaných madon.<sup>8</sup> A skutečně ukáže srovnání Plzeňské a jmenovitě Krumlovské madony se Svatovítskou zejména v tvaru, v poloze a v držení Mariiných rukou, v charakteru a v pohybu dítěte a do jisté míry i v řasné šatu analogie tak nápadné, že stěží může být pochybnost o těsné, příčinné spojitosti mezi sochami a obrazy. Že tu jde pravděpodobně o ovlivnění obrazu sochou svědčí nejen lineárně plastický charakter Svatovítské madony,<sup>9</sup> nýbrž i jiné její znaky. Především je to podivná skutečnost, na niž už upozornil Kramář, že Ježíšek žehná levou rukou. Vzhledem k tomu, že obraz je komponován obráceně než sochy, lze ji vysvětlit mechanickým převzetím ze vzoru opačně orientovaného. Východiskem by pak nemohla být přímo Krumlovská madona (ani jiná česká madona krásného slohu), poněvadž se tu motiv žehnání ani v původním stavu sochy nevyskytoval, leda by malíř právě v tomto rysu předlohu pozměnil, vázán jsa typologicky na starší vzor, který se nezachoval. Ještě důležitější je však složitý, v prostoru rozvinutý pohyb krku a hlavy, jehož směr se několikrát mění. Nevyskytuje se na žádné jiné malované madoně 14. století a také na replikách svatovítského obrazu je podstatně zjednodušen. Je však příznačný pro sochařské krásné madony, které jej patrně vytvořily.

Závažné je, že se Svatovítská a Krumlovská madona od sebe podstatně liší po stránce typologické. Kdežto první je madona matka, je druhá (a s ní všechny současné sochy tohoto námětu) korunovaná královna. Odedávna byla Marie znázorňována bez koruny v intimnějších okamžicích svého života, kdežto typ Marie korunované byl vyhrazen chvílím slavnostnějším. Všechny české malované i sochařské madony na trůně 14. století jsou korunované. Citový obsah i funkce obou typů jsou zřetelně odlišné. Jeden zdůrazňuje lidské vztahy, druhý vyjadřuje místo, jež zaujímá Marie v náboženské i společenské hierarchii. Je ovšem pravda, že právě Svatovítské madoně chybí intimní vztah mezi matkou a synem. Nicméně lze stěží říci, že působí hieratickým dojmem. Srovnána s Roudnickou madonou, která vyjadřuje obsah mateřství daleko intenzivněji, je zřetelně světější. Koruna však není jediné znamení, které vyznačuje druhý z těchto typů. Marie královna bývá oblečena v plášť přehozený přes ramena a na prsou obvykle sepjatý sponou, madona matka mívá plášť přetažen přes hlavu a spona na prsou jí proto chybí.<sup>10</sup> V soulase s tím má tedy svatovítská Marie hlavu zahalenu lehkým šátkem, který téměř úplně kryje vlasy, a zároveň pláštěm, jenž odtud klesá na ramena a prsa, kde vytváří složitou soustavu horizontálně rozvinutého řasnění.<sup>11</sup> Naproti tomu je hlava sochařských madon zpravidla kryta toliko korunou a jemnou rouškou, která ponechává valnou část vlasů volnou a její na prsou sepjatý plášť se pod agrafou poněkud rozvírá a člení na několik málo nepřiléhajících rohů, jež směřují dolů k dítěti. Toto jednoduché, ale slavnostní oblečení, jež mají všechny malované trůnící madony 14. století,<sup>12</sup> je příznačné pro druhý typ malovaných madon krásného slohu, pro typ Roudnické madony.<sup>13</sup> A právě s ním jsou sochařské madony svázány těsnými vztahy.<sup>14</sup>

Jako ony, je také roudnická Marie obrácena vpravo. Jako tam je také

její hlava kryta korunou, jež sedí na temeni poněkud s čela, jako tam splývá proud měkkých zvlněných vlasů přes spánky a mizí vzadu pod rouškou z jemné látky, která klesá zpod zadní části koruny na ramena a vytváří po obou stranách prsou svazky trubicovitých překládaných záhybů. Jako tam je také její plášť na prsou spojen agrafou (dnes porušenou kruhovým výřezem pro relikviář), pod níž je zřásněn způsobem, který už známe ze sochařských madon. Ve shodě s nimi se ukazuje také na obraze nad sponou proužek spodního šatu, který je sice na Roudnické madoně vyklenut vzhůru, na jejích replikách však souhlasně se sochami prohnuto dolů.

Základní schema skladby je tedy na obraze i sochách stejné. V podrobnostech jsou ovšem rozdíly ve smyslu volné kombinace společných prvků. Nicméně lze s těži pochybovat o tom, že mezi sochařskými a malířskými madonami tohoto typu je vztah blízkého příbuzenství, třebaš je patrné, že shodné motivy byly na sochách zjemněny, zmnoženy a dekorativisovány.

Jsou ovšem i jiné neshody. Horní část Roudnické madony je rozvedena více do šířky a zejména její pravé rameno je mohutnější a hmotnější. Její hlava se tedy octla uprostřed skladby, rys to, který ještě více zdůrazněn v pozdějších replikách (s výjimkou Vratislavské madony), jež nadto rozvádějí skladbu do šířky.<sup>15</sup> Tu je však třeba počítat s působením rámu na rozložení malířských hmot. Odlišný, jednodušší a ztrnulejší je také pohyb hlavy roudnické Marie. Chybí mu zmíněné už složité rozvedení v prostoru, které lze v plastice daleko lépe znázornit než v malířství, poněvadž sochař nemusí zápasit s nesnadným problémem plošné projekce a zkratek. Konečně je také tvar koruny rozdílný, tentokrát podstatně bohatší na obraze. Pokud sochy vůbec mají korunu, je její tvar (s výjimkou jihlavské sv. Kateřiny) velmi prostý — pouhý jednoduchý prsteneček. To však je toliko podklad, na nějž byla původně připevněna vlastní koruna, nepochybně vyšší a zdobnější. Byla snad z kovu.<sup>16</sup>

Rozdíly, vyplývající z odlišné problematiky technické a z různé slohové situace, tedy nikterak neoslabují zjištěné vztahy mezi Roudnickou madonou a jmenovanými sochami. K tomu přistupuje ještě shodný typ tváře. Postavíme-li hlavy sochařských madon — zejména Plzeňské a Krumlovské — do vhodného úhlu a porovnáme-li je s roudnickou Marií, vynikne naprostá shoda typu a stavby. Na sochách i na obraze je to táž oválná, vejčitě protáhlá tvář, totéž vysoké, široké a vyklenuté čelo, týž útlý nos, podobná, třebaš poněkud širší a méně vystouplá brada, příbuzné, ač měkčeji utvářená ústa. Konečně jsou si vztahy mezi dominantami obličejů a zčásti i výraz blízké. Je ovšem pravda, že na sochách (s výjimkou Pražské madony) je všechno ostřejší, přesnější, kresebnější a stylisovanější. Po té stránce je jim bližší tvář svatovítské Marie, jejíž malíř se i v tom mohl opřít o sochařský vzor, kdežto autor Roudnické madony vyšel, jak se zdá, z jiných předpokladů. Jsou to ostatně rozdíly těžé povahy, jaké jsme zjistili už dříve. Jejich původ je v odlišnosti slohového názoru.

Otázka teď zní, jaký byl předpokládaný vztah Roudnické madony k sochám; zda totiž byl pasivní (jako pravděpodobně u svatovítské Marie) nebo aktivní. Ze všeho, co dosud bylo řečeno, vyplývá tuším, že roudnický obraz nemohl být ovlivněn sochami vyhraněného krásného slohu. Je totiž zřejmé, že je po slohové stránce starší než sochy s ním srovnávané. Lze však předpokládat, že vynikající umělec starší slohové orientace použil vyhra-

něný výtvarný typ nového slohu a modifikoval ho podle svého slohového názoru? Ač tuto možnost nelze aspoň theoreticky vyloučit, je postup právě opačný přece jen mnohem pravděpodobnější a psychologicky věrojatnější. Tu je třeba se zmínit ještě o dvou okolnostech, které jsou, jak se domnívám, pro tuto otázku dosti důležité. Předně je nápadné, že se některé detaily pro sochařské krásné madony příznačné, na př. mandlovitá forma očí, na Roudnické madoně nevyskytují, jiné, na př. přesně kreslená malá ústa se silným spodním rtem, jsou tam provedeny daleko méně výrazně, třebas se objevují jak na svatovítském obraze, tak na pozdějších replikách roudnické Marie. Za druhé je zřejmé, že právě ta část krásných soch, která souhlasí s Roudnickou madonou, je nápadně jednoduchá ve srovnání se složitou skladbou celku. Vše to naznačuje, že, byl-li mezi Roudnickou madonou a sochami vztah vlivu, byla to malovaná madona, z níž tento vliv vycházel.

Po odkrytí přemaleb, které ji do nedávna přikrývaly, bylo zjištěno, že Roudnická madona souvisí dosti těsně s okruhem Třeboňského mistra,<sup>17</sup> jehož dílo je vyvrcholením a zakončením koloristické tradice českého malířství druhé poloviny 14. století, ke konci století vystřídanou abstruhujícím lineárně plastickým krásným slohem. To platí nejen o jejím slohovém charakteru a technice, nýbrž i o typu její tváře. Na Marii protivínské desky,<sup>18</sup> ještě zřetelněji však ve vlastním díle Třeboňského mistra a jeho nejbližších spolupracovníků, v Marii hlubocké Adorace a Ukřižování ze Sv. Barbory, ale jmenovitě na sv. Kateřině a Marketě na zadní straně Olivetské hory nalezneme typy,<sup>19</sup> na něž mohl přímo navázat malíř Roudnické madony. Bezpochyby jsou tváře Třeboňského mistra individualisovanější, psychicky diferencovanější a aktivnější. Přes tajemnou atmosféru, která je obklopuje, jsou pozemštější a bližší lidem z masa a krve než roudnická Marie, kde je bohatství reálného světa podrobeno silnějšímu procesu, zevšeobecňující abstrakce. Je ovšem třeba uvážit, že kdežto tam jde o obrazy výpravného charakteru, je Roudnická madona určena uctívání, jež nepřipouští přílišnou volnost interpretace. Není ostatně vyloučeno, že se její malíř opíral o starší vzor, který se nezachoval.<sup>20</sup>

Ať je tomu jakkoli, má závislost českých sochařských krásných madon na roudnickém obraze, lze-li ji pokládat za prokázanou, značný význam pro otázku provenience krásného slohu v. sochařství, která je vytrvale diskutována,<sup>21</sup> ač vskutku nemůže být pochybnosti o tom, že to byly pouze Čechy, kde byly vytvořeny předpoklady pro jeho vznik.

\* \* \*

Než vraťme se ještě jednou k tvářím našich soch. Přes všechnu souhlasnost názoru, obsahu a techniky jsme přece jen zjistili různé stupně intenzity psychického života. Seřadíme-li je s tohoto hlediska, vznikne nám tato řada: 1. Plzeňská (a snad i Altenmarktská) madona má výraz ještě velmi individualisovaný, v němž je ještě něco z okamžikovosti a přechodnosti třetí čtvrtiny století, třebas má forma už vysoký stupeň lineární abstrakce. 2. Toto psychické vyostření ustoupilo u Krumlovské (a s ní i Pražské) madony výrazu podstatně obecnějšímu, jehož převládajícím rysem je jakási pasivní unylost, což je stav a nikoli dění. 3. Třeboňská madona znamená zvnějšnění vnitřního děje, který proto ztrácí přesvědčivost a prav-

divost. 4. Jihlavské sv. Kateřině chybí pak vůbec výrazný duševní obsah. Její tvář je prázdná maska bez života.<sup>22</sup>

Význam této řady je v pokračující nivelisaci výrazu a v slábnutí duševního dění, jež je provázeno rostoucí abstrakcí a zpovšechněním tvaru. Vyjadřuje však časovou posloupnost, v níž jednotlivé sochy vznikaly, či jde seskupení bez vývojového významu, založené na jiných kriteriích, na př. na kriteriu hodnoty? Tuto otázku lze ovšem řešit jen na širokém základě, který se vymyká z možnosti tohoto článku. Ale vzhledem k tomu, že české umění v posledním desetiletí 14. a v prvním desetiletí následujícího století směřovalo ve svém hlavním proudu od konkrétního k abstraktnímu tvaru, k oslabení příčinné souvislosti věcí, k popření podmíněnosti jevů, nemůže být toto pořadí ani ve smyslu následnosti bez jistého oprávnění.<sup>23</sup> Vyjadřuje aspoň tendenci vývoje.

Ochabnutí psychologické problematiky, konvenčnost a stereotypnost výrazu, která charakterisuje sochařské krásné madony, je tedy součástí širokého vývojového proudu, který opouští konkrétní jev závislý na vztazích k okolnímu světu a ztrácí ze zřetele místo věci v prostoru a ovšem i v čase, aby se vrátil k nepodmíněnému, absolutnímu, na prostorových a časových relacích nezávislému tvaru 1. poloviny 14. století, odkud přebírá také jisté formální motivy a skladebné principy; aplikuje je však na výtvarný organismus vyrostlý z jiných historických podmínek. Nicméně znamenají tyto archaisující tendence návrat k idealismu, k idealismu ovšem už nikoli transcendentálnímu, metafysickému, nýbrž ryze formálnímu, světskému, a zároveň rozrušení dosavadní cesty českého umění směřující ke konkrétnímu realismu.

\* \* \*

Tento konkrétní, ve výtvarném umění především optický realismus, který v sobě zahrnuje podmíněnost jevu, materiální a nikoli jen významovou příčinnost vztahů, kvalifikaci povrchu ovlivněného skutečným proudícím světlem, organický pohyb v prostoru i dušezpytnou problematiku, je založen na vědomí času. Nejde mu o jednotlivé, osamocené prvky skutečnosti vytržené ze souvislosti dění, nýbrž o věci v jisté časové poloze a v konkrétních souvislostech, jež ji spojují s ostatním světem. Relace mezi předměty se však dějí jen v konkrétním, plynoucím čase a ovšem také v konkrétním prostoru. Toto vědomí času a prostoru chybí umění primitivnímu a archaickému, které proto představuje nebo i znázorňuje věci samy o sobě, ale nikoli konkrétní vztahy mezi nimi. Věci zbavené relativity nejsou ovšem skutečnost, nýbrž intelektuální abstrakce. Taková umění mluví řečí pojmů a symbolů, jež existují v představě mimo vztahy a z nichž se stane znázornění konkrétní věci, vstoupí-li do procesu tvoření poznání časové a prostorové kontinuity. Mohou dospět až k jedinečné podobě předmětu nebo jeho části; co jim však chybí, je vědomí vztahů, které teprve vytváří z abstraktního pojmu konkrétní věc.<sup>24</sup> Jako v životě jednotlivcově je také v životě společnosti vědomí času údělem dospělosti a zejména stáří. Je to zároveň vědomí relativnosti a pomíjivosti. Nepochybně s ním těsně souvisí poznání prostorových souvislostí. Naproti tomu se všechna umění archaisující vyznačují popřením relativity a návratem k absolutní, nadčasové normě. I ona bývají obvykle, nikoli však vždy,



výrazem stáří společnosti, která hledá v nejistotách současnosti oporu v minulých jistotách.

Archaisující, abstrahující, formalistický proud v českém umění kolem r. 1400, jehož jedním znakem je, jak jsem se pokusil ukázat, opuštění psychologické problematiky a individualisující analýsy, vyrostl patrně z takových sociálně psychologických příčin. Je výrazem rozchodu umění se společenskou skutečností doby a jeho postupujícího osamocení. Ukazuje se však stále zřetelněji, že tyto archaisující tendence neovládly celou českou malířskou a sochařskou tvorbu. Vedle nich se udržoval proud právě opačný, založený na principu kausalita a relativity.<sup>25</sup> Ostatně jsou také v typických dílech archaisujícího směru, k nimž patří zejména krásné madony, silná residua konkrétního realismu.<sup>26</sup>

### P o z n á m k y

1 Podobné zjevy můžeme zjistit ještě v šedesátých letech také ve Francii, na př. na náhrobku Filipa VI. v S. Denis z dílny A. Beauneveu, G. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*, II, Frankfurt a. M. 1940, obr. 1.

2 J. Opitz, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930, obr. str. 22, 23.

3 Nejstarší z nich je nepochybně Broumovská madona, která je ještě velmi blízká sochám z poloviny století a vznikla slohovou transformací staršího u nás zdomácnělého typu. Opitzovo datování do doby po r. 1350 (Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I, Praha 1935, tab. 7) vystihuje správně její historickou situaci.

4 Dobře vyobrazení madony z Altenmarktu v katalogu výstavy *Salzburgs bildende Kunst*, Wien 1938, č. 96, obr. 22. F. Kieslinger, autor katalogu, tu (jakož i jinde) zastává názor, že krásné madony nejsou českého původu. Podobně také L. A. Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*, Würzburg 1936. Krásný snímek Krumlovské madony, opatřený umělecko-historickým ústavem vídeňské university, nebylo bohužel dovoleno reprodukovat.

5 Brada pražské sochy je utvořena poněkud odlišně. Je o něco širší a méně odsazena.

6 Snímky Státního fotomeřického ústavu v Praze č. 22452, 23346, 29451.

7 A. Matějček, *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, 315, též *Česká malba gotická, deskové malířství 1350—1450*, Praha 1950, 117.

8 K. Chytil, *PA XXXIV*, 1925, 43, V. Kramář, *Národní osvobození*, VII, 1950 č. 60, Matějček, I. c. 117.

9 Kramář, I. c., a J. Pečírka, *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, 220, předpokládají spíše paralelní vývoj v malířství a sochařství.

10 Výjimkou je také korunovaná Mariina hlava zahalená pláštěm (madony Staroměstské radnice, minoritského kostela v Brně, z Vimperku v Národní galerii).

11 S podobným řešením se sledujeme už na některých malovaných madonách z doby kolem poloviny století (Mostecká madona a madonka z Říma v Národní galerii, která na ni typologicky navazuje. Matějček, I. c., obr. 3, 51).

12 Někdy, na př. na votivní desce Očka z Vlašimě (Matějček I. c., obr. 75), chybí rouška.

13 Matějček, I. c., obr. 148.

14 Kramář, I. c., č. 87, upozornil na příbuznost mezi Krumlovskou madonou a t. zv. vyšebrodským typem, k němuž roudnický obraz náleží, v úpravě hlavy.

15 Matějček, I. c., obr. 149, 203, 214.

16 Použití kovových doplňků na kamenných sochách nebylo tehdy nic neobvyklého. Tak byly na př. také na náhrobcích dodatečně připevňovány kovové koruny na kamennou obruč. Srv. náhrobek Karla VI. v S. Denis, Troescher, I. c., obr. 5. 7. Podle O. Cartellierho, *La cour des ducs de Bourgogne*, Paris 1946, 47, byly Jeremiášovy brejle a svatozář Maří Magdaleny na Sluterově champmolské kalvarii z mědi.

17 Tamtéž, 123.

<sup>18</sup> Matějček, I. c., obr. 132.

<sup>19</sup> Tamtéž, obr. 117, 116, 95, 93.

<sup>20</sup> Nejblíží je jí ze starších uctívaných madon Zbraslavská madona, Matějček, I. c., obr. 43.

<sup>21</sup> Viz pozn. 3.

<sup>22</sup> Tato prázdnota výrazu se u dalších a pozdějších madon této skupiny ještě stupňuje (madony ve Vimperku a minoritském klášteře v Č. Krumlově, A. Kutal, České umění gotické I, sochařství, Praha 1949, obr. 207, 208, madona v Nesvačilech, foto Státní fotoměřický ústav v Praze, č. 38826, a mnoho jiných).

<sup>23</sup> Zatím lze jen naznačit hlavní rysy chronologie krásných madon, které hodlá autor tohoto článku propracovat jinde. Podle jeho názoru je nejstarší z českých krásných madon Plzeňská madona. Svědčí pro to jmenovitě poměrně soudržná hmota figury, která svým velkorýsem pojednáním připomíná ještě osmdesátá léta (na př. Žebráckou madonu) a roudnickou Marii. Ruce Plzeňské madony jsou sice dlouhé a stíhlé, ale rovné a málo členěné, jako bývají ruce figur z osmdesátých let. Nemají ještě preciosnost rukou Krumlovské madony, pro níž je vůbec příznačné zdrobnění forem, pokles plastické mohutnosti, zmnožení motivů, vyostření abstraktního pohybu a dekorativní rozvedení skladby. Jelikož její slohový ráz odpovídá dosti přesně epitafu Jana z Jeneně, je její vznik kolem poloviny devadesátých let pravděpodobný. Plzeňská madona je tedy o něco starší, patrně z doby kolem r. 1390 nebo z konce osmdesátých let. Podobné místo zaujímá madona z Altenmarktu, od níž vede zřetelná linie vývoje zpět k madoně z Lávy (Austellung Gotik in Osterreich, Wien 1926, č. 130, obr. 22), kterou lze zase odvodit z Žebrácké madony. Ta je sice v skladbě složitější, má však ještě charakter vyložené monumentální a je v mnohém blízka madoně Staroměstské radnice. Vznikla tedy patrně ještě v 1. polovině 80. let. O něco mladší, nepochybně však ještě z téhož desetiletí, musí být madona z Lávy, svým obsahem i rozměry už intimní, která ve skladbě, v pohybu i v typu připravuje sochy vyvinutého krásného slohu. Jihlavská sv. Kateřina je patrně odvozena z Krumlovské madony, takže jí nejlépe vyhovuje doba kolem r. 1400, podobně jako madoně z Třeboně, třebaš některé její rysy znejasňují její situaci v tomto souboru, k němuž nepochybně patří, a přibližují ji slezskému okruhu, zejména madonám v Toruni, v Bonnu a v Glansku.

<sup>24</sup> Názorný příklad převážně intelektuálního poměru k světu je umění egyptské, které sice dosahuje jmenovitě v portretu a zejména na počátku svého vývoje vysokého stupně realismu ve smyslu jedinečnosti podoby (tato schopnost mu však není přiznána obecně, viz o tom W. Deonna, Du miracle grec au miracle chrétien, Bâle 1945, I, 271), pro něž však má otázka vztahů jen malý význam. Přesněji řečeno, obírá se jen vztahy významovými, ideovými a nikoli konkrétními. Je to umění intelektuální, abstrahující, které vyjadřuje jednotlivé věci, po případě jejich části mimo dění a tedy mimo konkrétní čas a prostor. Racionální jasnost obrazu (vlastně jeho obsahu) je mu důležitější než optický jev. Vyjadřuje nikoli konkrétní věc, nýbrž její pojem. Jiným, primitivnějším pochodem vznikla patrně malba paleolitického člověka, která vystihuje sice jednotlivé věci v jejich konkrétní podobě, zase však vytržené z časové a prostorové kontinuity. Východiskem tu asi byla intenzivní představa, jež byla přenesena přímo, jen s malou dávkou abstrakce, do obrazu. Do jisté míry podobného rázu je také krétské umění, jehož psychologii se obíral zejména G. A. S. Snijder, Kretische Kunst, 1936. Podle V. V. Štecha, Skutečnost umění, 37, zeslabuje se intenzita těchto představ u lidí společensky žijících tím, že do nich vnikají pojmy. Příznačné je, že krátská architektura nezná ještě prostorové relace nebo jen v nepatrné míře. Rané řecké umění patří ještě do intelektuální periody výtvarné tvorby. Až v klasickém Řecku převládá princip kauzality i v složitě organizovaných celcích jako je lidská postava. Ani tam však není ještě problém časové a prostorové kontinuity příliš závažný. Umělecké dílo stále ještě znázorňuje jednotlivé věci v jejich typické a nikoli konkrétní, relativní podobě. Teprve ve 4. stol. a zejména v helenistickém údobí dospívá řecké umění k plnému vědomí časových a prostorových souvislostí a tehdy se výtvarné dílo stává obrazem historicky a místně podmíněné skutečnosti. Zároveň do něho vniká psychologická problematika, která se už dříve projevila v literatuře. Souběžně s tímto výtvarným procesem vystupuje také v řecké filosofii problém času do popředí zájmu až u Platóna a Aristotela, aby se později, u Plotína a Augustina, stal střediskem filosofického bádání. Vyvrcholení těchto tendencí v oblasti výtvarného umění je možno vidět v Římě, pro něž je příznačným thematem psy-

chologický portret a historický obraz. Relace mezi věcmi jsou tu stále důležitější, až převládnu nad věcmi samými. (Krajní případ je možno spatřovat v impresionistickém malířství, kde je předmět téměř potlačen ve prospěch vztahů a dění, totiž proudění světla.) Ačkoli vztahy v čase a v prostoru spolu těsně souvisí, není vyloučeno, že si lidé dříve uvědomovali druhé z nich. Velkorysá organisace prostoru, k níž dospěla egyptská architektura a význam prostorových vztahů v architektuře mykénské pro to svědčí právě tak jako skutečnost, že řecká filosofie řešila dříve otázku prostoru než času. O tom E. v. Astor, Raum und Zeit in der Geschichte der Philosophie und Physik, München 1922.

<sup>25</sup> V sochařství se to jeví zejména v pracích s pašijovými náměty.

<sup>26</sup> Sem patří na př. intimistické pojetí námětu, prostorové rozvedení hmoty, charakteristická forma dětského těla v protívě k abstraktní skladbě celku, úsilí o kvalifikaci povrchu a j.

### ЛИКИ „КРАСИВЫХ“ МАДОНН

Автор показывает на нескольких примерах, как интенсивно занималась чешская скульптура третьей четверти XIV в. психологическими вопросами, в которых он видит элемент более широкого интереса к конкретному явлению вещей. Он обнаруживает на ликах т. наз. красивых Мадонн, что эта проблематика была в конце столетия до известной степени оставлена. Он ищет происхождение нового скульптурного типа женского лица и находит его в чешской живописи конца XIV в., главным образом в Рoudnickой Мадонне. Он видит в ослаблении психологического интереса и оставлении конкретного явления возвращение к идеализму первой половины столетия и архаизирующая черта, которая проявляется также в заимствовании старых формальных мотивов и композиционных принципов, и в то же время нарушение существующего направления чешского искусства к конкретному реализму.

Этот конкретный, в изобразительном искусстве, главным образом, оптический реализм — основан на сознании временных и пространственных реляций. Это сознание отсутствует у примитивного и архаичного искусства, представляющего наглядно предметы сами по себе без конкретных отношений и потому не конкретные явления, но интеллектуальные абстракции. Познавание относительности явлений есть выражение зрелой или поздней стадии развития общества. В противоположность этому все архаизирующие искусства характеризуются возвратом к абсолютной сверхвременной форме. И они бывают обычно, хотя и не всегда, выражением возраста общества. Архаизирующее течение в чешском искусстве около 1400 г. является признаком расхождения искусства с общественной действительностью эпохи и его прогрессирующего одиночества. Однако кроме этого течения сохранилось и другое, основанное на принципе причинности и относительности.

### THE FACES OF THE »BEAUTIFUL« MADONNAS

The author uses several examples to show how deeply absorbed Czech sculpture of the third quarter of the fourteenth century was in psychological problems, and in this absorption he discerns the presence of a wider interest in the concrete appearance of things. As a result of considering the faces of the so-called »beautiful« madonnas, he asserts that this investigation was to a considerable extent neglected towards the end of the century. In seeking the origin of the new sculptural type of female face he finds it in Czech painting of the end of the fourteenth century, especially in the Madonna of Roudnice. He attributes the weakening of psychological interest and the departure from the concrete phenomenon to the return to the idealism of the first half of the century and considers it to be an archaic characteristic, which also appears in the taking over of old formal motives and principles of composition, and also an interruption of the path which Czech art had hitherto trod towards concrete realism.

This concrete realism, which in the plastic arts is optic, is based on the consciousness of time and space relationships. This consciousness is absent in primitive and archaic art, which indicates things in isolation without concrete

relationships and thus does not illustrate concrete phenomena, but intellectual abstractions. The recognition of the relative nature of phenomena is an expression of a mature or late stage of social development. On the other hand, all arts whose tendency is to archaize are remarkable for their absolute, supra-temporal form. They are also as a general rule, but not always, the expression of the advanced age of a society.

The archaic tendency in Czech art about the year 1400 is the sign of the divorce of art from the social actuality of the time and of the advancing isolation of that art. But alongside this current there flowed another bearing the principle of causality and relativity.