

# Work in Progress

---



Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta  
Seminář dějin umění

Tomáš Valeš (ed.)

## Work in Progress

Příspěvky z workshopu uskutečněného v Brně 7. října 2011  
v rámci projektu specifického výzkumu  
Semináře dějin umění FF MU:

*„Podpora výzkumných aktivit v doktorském studijním oboru  
teorie a dějiny umění“*



Brno 2011

ISBN 978-80-210-7646-4 (online : pdf)  
ISBN 978-80-210-5687-9 (brožovaná vazba)

## Obsah

### Jan Mikeš

- Sochařské dílny jižních Čech v období kolem poloviny 15. století  
aneb O svěbytnosti uměleckých regionů na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky .....7

### Zdeňka Míchalová

- Portál kaple sv. Kříže a slavoničtí měšťané ve 2. polovině 16. století.....17

### Filip Komárek

- Vztah Hofbefreiten a malířských cechů v 16.-18. století na příkladu Prahy, Vratislavi a Brna ..... 23

### Helena Lukešová

- Počátky kvadraturní malby na Moravě ..... 37

### Tomáš Valeš

- Kostel sv. Petra a Pavla v Hrádku u Znojma  
Církevní patronát jako umělecko-historický problém..... 43

### Michal Konečný

- Kostel v Hlíně mezi církví a státem ..... 59

### Anna Habánová

- Přeložení německých tříd Akademie výtvarných umění z Prahy do Liberce ..... 65

### Jiří Slavík

- Modernistický sen Dušana Binka..... 69

### Ivo Habán

- Prager Secession..... 81

### Robert Mečkovský

- Pražské umělecké aukce v době velké hospodářské krize..... 89

### Marika Svobodová

- Červený obraz..... 97

- Abstracts ..... 107



## Úvodem

Sborník obsahuje studie, které vzešly ze studentského workshopu, konaného 7. října 2011 v rámci projektu specifického výzkumu Semináře dějin umění FF MU pro rok 2011 „Podpora výzkumných aktivit v doktorském studijním oboru teorie a dějiny umění“. Jeho cílem je poskytnout co nejširší a nejkompexnější pohled na jednotlivá badatelská témata studentů doktorského studijního programu dějin umění a současně podpořit interakci účastníků v diskuzích nad vzniklými problémy jejich výzkumné činnosti. Interdisciplinární charakter badatelských témat koresponduje s dlouhodobými odbornými cíli a aktivitami Semináře dějin umění, které mapují dějiny umění (malířství, sochařství i architektury) na Moravě v širších středoevropských souvislostech, a to v širokém časovém záběru od středověku až po současnost. Badatelské zázemí se však neomezuje pouze na oblast tradičních dějin umění, ale tuto fundamentální složku oboru propojuje s novými metodickými přístupy, v rámci kterých dějiny umění spolupracují s vizuálními studii, antropologií obrazu a kulturními dějinami. V okruhu jednotlivých témat jsou představeny jak detailnější studie hlouběji analyzující danou problematiku, tak i statě řešící parciální problémy, případně přinášející příspěvky typu „prima idea“. Výše naznačené výsledky odborné činnosti studentů doktorského studijního programu dějin umění, zařazených do projektu specifického výzkumu pro rok 2011, jsou nyní prezentovány ve formě předkládaného sborníku studií, který bezprostředně navazuje na sborníky ze tří konferencí studentů doktorských programů dějin umění v ČR uskutečněných na Semináři dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v letech 2006, 2008 a 2010. Na závěr je naší milou povinností poděkovat všem, kteří svou pomocí přispěli ke vzniku tohoto sborníku, a to především (sine titulo) Lubomíru Slavičkovi, Pavlu Suchánkovi a Michalovi Konečnému.

Radka Miltová-Tomáš Valeš



# Sochařské dílny jižních Čech v období kolem poloviny 15. století aneb O svébytnosti uměleckých regionů na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky

Jan Mikeš

V roce 1975 byl u příležitosti výstavy *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, pořádané ve Frankfurtu nad Mohanem, vydán stejnojmenný výstavní katalog. V jeho úvodu se Horst Bredekamp zabývá pojmem *Kunstlandschaft*. Základem tohoto pojmu je pro něj tzv. „dějinnost krajiny“ (*Geschichtlichkeit der Landschaft*). Tu můžeme zkoumat pouze při zohlednění všech historicky proměnlivých podmínek přírodních, politických, sociálních, hospodářských i duchovních, které vytváří obraz krajiny ve vědomí jejích obyvatel. Umění má schopnost toto sepětí krajiny a člověka upevňovat.<sup>1</sup>

Bredekampova teze, oproti staršímu bádání často zatíženému rasovými předsudky, umožňuje vyhnout se otázce pojmu „*Regionalstil*“<sup>2</sup> i výkladům o roli aktivního či pasivního modelu fungování slohového vlivu.<sup>3</sup> Dovoluje promýšlet otázky výtvarné identity rozlohou velmi malých a jak uvidíme, také stylově velmi heterogenních územních celků, jako jsou jižní Čechy.

Na jejich území se dochovalo více než 150 středověkých soch, v tomto příspěvku se omezím na popsání několika děl z druhé třetiny 15. století. Omezíme-li se pouze na toto období, různí historici umění sem zařadili celkem 35 památek, což jednoznačně převyšuje ostatní regiony Čech a Moravy a umožňuje daleko důkladnější analýzu dílenské produkce nebo řešení otázky případných importů. Počet má sám o sobě určitou vypovídací hodnotu, neboť samotný fakt existence tolika soch nelze redukovat pouze na konstatování hospodářské zaostalosti regionu nebo otázku štěstí při vyhýbání se válečným konfliktům a jistým způsobem nás informuje o generace přetrvávajícím vztahu zdejších obyvatel k památkám církevního umění.<sup>4</sup>

Dnešní hranice Jihočeského kraje sledují, s výjimkou jeho východního okraje, již od středověku danou polohu dvou oblastí, pozdějších krajů bechyňského a prácheňského. Na rozdíl od dalších regionů, v nichž se dochoval větší počet výtvarných artefaktů zkoumané doby, zejména severních či západních Čech,<sup>5</sup> se tato oblast vyznačovala značnou homogenitou pozemkové držby. Doba kolem poloviny 15. století je charakteristická dalším upevňováním tohoto stavu a nárůstem bohatství dvou nejvýznamnějších jihočeských šlechtických rodů. Menhart z Hradce byl nejvýraznější postavou umírněně kališnické strany, majetek a význam rodu ještě narostl díky spojení telčské a hradecké linie rodu v osobě jeho následovníka Jindřicha IV.<sup>6</sup> Vše v této době však zastihuje rozporuplná postava Oldřicha z Rožmberka, ústředního hybatele politického dění v období interregna i počátků poděbradské doby, který různými způsoby, včetně falšování listin, rozšiřoval své území na úkor řady klášterů a menších šlechticů.<sup>7</sup>



Sídelní města obou rodů, tedy Jindřichův Hradec a Český Krumlov, spolu s královskými Českými Budějovicemi, tehdy patřila k největším, nejvýznamnějším a hospodářsky nejvíce rozvinutým městům v Čechách. Český Krumlov měl navíc specifické postavení cílevědomě budovaného sídla nejvýznamnějšího českého šlechtického rodu.<sup>8</sup> Po roce 1419 ve městě hledaly ochranu komunity řady klášterů, členové pražské kapituly a na politické jednání sem zavítal jak Aeneas Sylvio Piccolomini, pozdější papež Pius II., tak Jan Kapistrán v rámci své české mise.<sup>9</sup> Tato koncentrace hospodářského bohatství a živých politických vazeb samozřejmě zakládá důvod domnívat se, že zde také existovala odpovídající poptávka po uměleckých předmětech, saturovaná mimo jiné i místní produkcí. Ovšem v textech historiků umění týkajících se jihočeského sochařství v období gotiky, jakoby stále zaznívala skepse Vladimíra Denksteina z úvodu stati o sochařství v knize *Jihočeská gotika*, že nelze přeceňovat značný počet děl, neboť: „[...] o nějaké souvislé tradici nebude možno alespoň pro starší dobu nikdy s bezpečností hovořiti.“<sup>10</sup>

V textech Alberta Kutala a Jaromíra Homolky se opakovaně setkáme s předpokladem přesunu umělců z husity obsazené Prahy do okrajových částí českého království, věrných císaři Zikmundovi a římské straně. Velmi často je však konstatován také kvalitativní pokles, daný rustikalizací formálních prvků krásného slohu a udržováním tradice, s teprve postupným přejímáním modernějších forem.<sup>11</sup>

Hlavní problém, s nímž se při studiu středověkého umění v rámci jednoho regionu setkáváme, popsal na příkladu slovenského středověkého umění Ján Bakoš. Základem metody je myšlenka jednotného vývoje na daném území, odvozená z filozofie historiků vídeňské školy. Byla užita ve službách nově vzniklé Československé republiky a jejím základem je nevyřčená idea státu jako svébytného uměleckého organismu, v opozici proti vysloveně nacionalisticky, či přímo rasisticky formulovaným teoriím německých historiků umění.<sup>12</sup>

V rámci výše popsané metody, definující, stručně řečeno, umění na území Čech jako české, je až na výjimky opomíjen původ jednotlivých soch, komparace jsou hledány napříč regiony tak, aby se stvořil výsledný, logicky seřazený vývoj, odvislý od výkonů několika geniálních osobností, jejichž špičková díla byla recipována v periferních oblastech vlivu.<sup>13</sup> Toto nadřazení ideje celku nad jednotlivé artefakty, absolutizace kategorie umění a vytržení tvorby uměleckých děl z kontextu konkrétních formálních a historických vazeb v rámci menších územních celků, znamenalo také rezignaci na zkoumání regionálních sochařských dílen.

Výjimku z tohoto stavu tvoří částečně text Jaromíra Homolky v textu katalogu k výstavě *Jihočeská pozdní gotika*, kde hájí myšlenku „organického vývoje jihočeského umění“, jmenuje možná centra sochařské tvorby v čele s Českým Krumlovem, Českými Budějovicemi a předpokládá působení sochařské dílny v Jindřichově Hradci.<sup>14</sup>

Důrazem na zachycení historické situace a z toho vyplývajícími podnětnými závěry však vyniká zvláště diplomová práce Jana Müllera, v níž shromáždil všechna známá sochařská díla období rámovaného přibližně roky 1420 až 1470 z jihočeského regionu a prostředky dobově podmíněné, ale promyšlené a podložené formální analýzy je rozdělil na několik slohových okruhů, včetně jejich propojení s dochovanými malířskými památkami.<sup>15</sup> V neposlední řadě také zohlednil hospodářské vazby s okolními zeměmi, jež jsou bezesporu základním východiskem při konstrukci obrazu regionálního středověkého umění, v duchu výroku švédského historika umění Jana von Borsdorff: „*Umění se nešířilo, bylo prodáváno a kupováno.*“<sup>16</sup>

Všechna jmenovaná jihočeská města byla významnými obchodními středisky, napojenými na trasy dálkového obchodu. Z jejich polohy vyplývaly i prioritní ekonomické vazby. Pro Jindřichův Hradec, jehož prosperita byla založena na exportu sukna a královské České Budějovice byl nejdůležitější blízký hornorakouský Linec, do určité míry také bavorský Pasov.<sup>17</sup> Oba synové Oldřicha II. z Rožmberka – Jindřich a Jan byli posláni na vychování na landshutský dvůr Wittelsbacha Jindřicha XVI. a starší Jindřich později také na císařský dvůr do Vídně.<sup>18</sup> V obou případech tak měli dost příležitostí setkat se s dobově zcela aktuálními špičkovými výtvarnými díly. Na jiném místě jsem se pokusil doložit hypotézu, že dvě jihočeské sochy Piet, totiž Pieta z Všeměřic (Alšova jihočeská galerie) a z Regionálního muzea v Českém Krumlově, byly určeny pro klariský klášter v Českém Krumlově a zatímco první vytvořil sochař se znalostí současného frankovlámského umění, je druhá přímým importem z tohoto prostředí. Spojovacím článkem mohly být právě wittelsbašské dvory v Landshutu či Straubingu.<sup>19</sup>

Podobné exkluzivní objednávky však nepochybně byly výjimkou a většinu dochovaných děl objednávali členové církevních řádů, laických konfraternit či bohatí měšťané. Archivní prameny nás pro sledované období informují pouze o jediné objednávce, která se ovšem týká malby, hovoří také o malířích Jindrovi a Vítkovi, činných v Českém Krumlově a mistru Tomanovi, malíři usazeném v Jindřichově Hradci, kde je poprvé doložen v roce 1463.<sup>20</sup> Nikdy o sochařích. Kdo tedy vytvořil více než tři desítky jihočeských soch?

Hledáme-li odpověď na tuto otázku, jen stěží můžeme opominout úlohu Prahy, odkud, jak prokázala Milena Bartlová, pochází významná část dochovaného fondu jihočeských malířských děl ze sledovaného období a kde se v písemných pramenech objevují také řezbáři. Ovšem otázka – do jaké míry je dochovaná sochařská produkce závislá na pražské tvorbě, nemáme-li k dispozici prakticky žádný relevantní komparační materiál, je dle mého názoru řešitelná jen s obtížemi.<sup>21</sup>

Otázka importů z okolních zemí, především z oblasti dnešního Rakouska a Bavorska má větší naději na úspěšné vyřešení. Příklady formálně vyhraněných soch bez hlubších vazeb k místní produkci, jako je sv. Wolfgang z minoritského kláštera v Českém Krumlově nebo Madona z kaple sv. Jana Nepomuckého v Kájově ukazují, že (nikoli překvapivě) bude nutné bát především na území dnešního Rakouska, kde se vyskytují některá formálně podobná díla vrstvy ovlivněné ranným nizozemským „realismem“.<sup>22</sup> Jsem však bytostně přesvědčen, že značná část jihočeských soch vznikla v rámci tohoto regionu, v němž každé ze tří nejvýznamnějších měst mělo dostatečnou ekonomickou sílu, aby zde po delší čas mohla působit sochařská dílna.

Poněkud ve stínu Českého Krumlova vždy stál Jindřichův Hradec, ačkoli počet zachovaných výtvarných památek svědčí o cíle objednavatelské aktivitě. Ta se projevila především v jindřichohradeckém minoritském klášteře s kostelem sv. Jana Křtitele. Z tohoto kláštera pochází prokazatelně tři sochy, z nichž dvě – Madona [obr. 1] a socha sv. Anny Samatřetí jsou ve sbírkách Regionálního muzea v Jindřichově Hradci, socha Assumpty se nachází ve zdejší proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie.

U prvních jmenovaných byla vždy zdůrazňována silná vázanost na formy krásného slohu, u sochy Assumpty, výrazně poznamenané restauračním zásahem Viléma Kandlera v 19. století, naopak vyzdvihována modernost a překročení rámce krásnoslohové estetiky v útvech lámajících se zdvojnásobných záhybů. Jak jsem se však pokusil prokázat jinde, nesou všechny sochy velmi



1) *Madona z minoritského kláštera,  
2. čtvrtina 15. století, lipové dřevo, v. 104 cm.  
Regionální muzeum v Jindřichově Hradci*



2) *Madona ze Steinfeldu, 2. čtvrtina  
15. století, lipové dřevo, v. 82 cm.  
Dom- und Diözensenmuseum Wien*

podobné stylové prvky,<sup>23</sup> které charakterizují také pietu z kaple v nedaleké Lásenici, jež byla dlouho považována za práci ze 14. století. Stejně jako Assumpta z Hradce je příkladem, že i nikoli špičkový sochař byl schopen pracovat s různými stylovými mody.

Ve stejné dílně navíc vznikly i další dodnes dochované sochy, totiž Sv. Jan ze hřbitovní kaple v Telči, Assumpta ze Lniště, na níž v této souvislosti poukázal již Jan Müller,<sup>24</sup> a také Madona z kláštera ve Žďáru nad Sázavou, dokládající nadregionální dosah dílny. Zdůrazňování vázanosti na tradici forem krásného slohu, s nimiž se setkáváme v literatuře, poněkud koriguje pohled na Madonu, pocházející z kostela sv. Egidia v dolnorakouském Steinfeldu, [obr. 2] jejíž autor či autoři pracovali se zcela



3) *Madona z Kamenného Újezdu, 1440–1450, lipové dřevo, v. 130 cm. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie*



4) *Madona ze Střížova, 1440–1450, lipové dřevo, v. 87 cm. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie*

totožnými prvky.<sup>25</sup> Ty patřily k obecně užívanému a zcela aktuálnímu slohovému aparátu. Vzhledem k výrazně podobnému rukopisu můžeme uvažovat o malé dílně, možná spíše jediném sochaři, pracujícím ve třicátých či čtyřicátých letech patnáctého století snad přímo v minoritském klášteře.<sup>26</sup>

Zatímco některé jindřichohradecké sochy byly akceptovány jako práce jedině dílny již Jaromírem Homolkou a Janem Müllerem, existuje stále velká množina děl, pocházejících bezesporu ze zdejšího regionu, která jsou vnímána jako izolované články přetrženého řetězce uměleckých vztahů. Zde je na místě položit si otázku, známe-li historickou situaci regionu, kolik výtvarných dílen mohlo fungovat v rámci horizontu objednavatelů z jižních Čech?



5) *Bolestná Panna Marie z Horního Dvořiště, 1450–1470, v 73 cm. Alšova jihočeská galerie*

Při tomto počtu zachovaných prací, bychom přeci měli být schopni zachytit alespoň základní strukturu rozvrstvení děl. Nepracujeme tedy s metodou formální analýzy špatným způsobem?

V centru mých následujících úvah stojí dobře známé torzo Madony, nalezené na půdě kostela Všech svatých v Kamenném Újezdu u Českých Budějovic.<sup>27</sup> [obr. 3] S ním byla vždy spojována také socha stejného námětu ze střížovského kostela Sv. Martina, vzdáleného pouhých několik kilometrů.<sup>28</sup> [obr. 4] Z důvodu nedostatku místa zde pomíjím otázku odstranění tváří Madony i dítěte Ježíš na soše z Kamenného Újezda, ale považuji za vyloučené, že by se jednalo o středověký ikonoklastický zásah, neboť Madona byla již nalezena bez polychromie, což předpokládá novodobý zásah, při němž zřejmě byly odstraněny i obě hlavy.<sup>29</sup> Obě Madony jsou podobné nejen v kontrapostu, pohybu těla, ale i v detailech, dobře prozrazujících sochařský rukopis, jako je tvar ostrých trojúhelníkových řas členících roucho obou soch. Přesto byly opakovaně zdůrazňovány rozdíly ve formálním pojetí, projevující se především výrazně odlišnou hmotou Újezdské madony, jež má podobu téměř plochého reliéfu, oproti plastičtější střížovské figuře. Myšlenka, že ve stejné době a několik kilometrů od sebe vznikají v různých dílnách sochy, které jsou si takto podobné, mi přijde jako nepravděpodobná. Vysvětlení vidím spíše v odlišném původním umístění obou soch, které vždy výrazně limituje užité formy. Velmi zajímavá je identita použitého řešení. Princip „variatio“ patřil k základním metodám v rámci výtvarné tvorby sledovaného období, byť podobné příklady nejsou zcela ojedinělé, avšak rezignace na něj musela mít své opodstatnění buď

vázaností na nějaký konkrétní vzor, či požadavky objednavatele, s čímž může souviset geografická blízkost obou vesnic.

Často opakovaná souvislost děl s Madonou z kaple sv. Jana Nepomuckého v Kájově je založená na použití obdobného principu dlouhých záhybů obepínajících stojnou nohu, který však byl dobově zcela obvyklý a jehož původ sahá až k francouzským madonám doby Ludvíka svatého.<sup>30</sup> Jedná se tedy o souvislost typovou, nikoli formální, naznačená souvislost Kájovské madony s raskouským uměním byla zmíněna již výše.

Zajímavější je, že stejné řešení, formálně daleko bližší, najdeme u postavy Panny Marie, zřejmě kdysi součásti kalvárie, pocházející z kostela Sv. Michaela v Horním Dvořišti.<sup>31</sup> [obr. 5] Při čelním pohledu se toto srovnání ukazuje jako nepravděpodobné. Vidíme zde odlišný obrys figury, která je daleko robustnější, kompaktnější, s odlišným typem obličeje. Boční pohled však odhalí velmi podobné členění drapérie s vlásnicí, členěnou nepravidelnými zalamovanými plochami. I zde se setkáváme se specifickými útvary ostře formulovaných záhybů tvaru připomínajícího šipku. Mohly však takto odlišné sochy vzniknout v jediné dílně?

Socha Bolestné Panny Marie z Horního Dvořiště není osamocena. Na reliéfu Ukřižování z jindřichohradeckého regionálního muzea má Marie pod křížem velmi příbuzně pojatou strukturu záhybů pláště, včetně tvaru kapuce přehozené na znamení smutku přes hlavu.<sup>32</sup>

Nejkvalitnější ze zde zmíněných děl je socha Sv. Anny Samatřetí z Alšovy jihočeské galerie, [obr. 6] blíže neznámé provenience.<sup>33</sup> S Marií z Horního Dvořiš-

tě ji pojí podobnost tváří, pravidelný obrys figur, i tady se setkáváme se zmíněným specifickým zalamováním ostrých trojúhelných záhybů, které je charakteristické pro všechna jmenovaná díla.

Pokud by tyto sochy pocházely z různých regionů, mluvili bychom možná jen o společném slohovém základě. Pro takové srovnání je dobrým příkladem socha Bolestné Panny Marie ze Svaté Brány v Kadani, která představuje typ zcela shodný se sochou z Horního Dvořiště a vznikla v přibližně stejné době. Právě srovnání s ní se však ukazuje důležitost sledování detailů práce s hmotou, které se zde zcela nepřekonatelně liší.<sup>34</sup>



6) *Sv. Anna Samatřetí, 1450–1470, v. 120 cm, Hluboká nad Vltavou. Alšova jihočeská galerie*

Pokud bychom si dali práci a shromáždili všechny sochy tohoto období napříč střední a západní Evropou, jistě nalezneme obdobné formální řešení. Argumentem je mi tak i geografická blízkost soch. Velmi pravděpodobně mohlo v jedné dílně působit více sochařů, navíc jsou sochy datovány do rozmezí let 1440 až 1470, což je v rámci chybějících datačních kritérií pro toto období korektní datace, zahrnující však více než jednu generaci. Za tu dobu se mohl styl dílny a dokonce jediného sochaře proměnit velmi výrazně. Spletitost těchto otázek dobře ilustrují spory kolem nejvýznamnější osobnosti tohoto období – sochaře (a malíře?) Hanse Multschera.<sup>35</sup>

Zaráží především absence jakýchkoli zmínek o sochařích v kontextu prokázané existence malířů v Českém Krumlově i v Jindřichově Hradci. Poloha Střížova a Kamenného Újezda nevyklučuje možnost fungování dílny v Českých Budějovicích, odkud se nedochovaly žádné relevantní údaje, ale i v Krumlově pravděpodobně sochaři působili, aniž po nich zůstala stopa v archiváliích. Tento fakt může naznačovat, že byli součástí malířských dílen, neboť polychromie byla neodmyslitelnou částí sochařského díla a díky vysoké ceně pigmentů byla také hodnocena vyšší částkou než práce sochaře. Ačkoli Multscherův příklad napovídá, že formálně nemusí souviset malířská a sochařská složka v rámci jediného dílny, napovídaly by tomuto řešení například stylové shody mezi Assumptou z proboštského kostela a malbou Assumpty z Deštné, kterou Martin Vaněk přesvědčivě spojil s ateliérem činným právě při výmalbě minoritského kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci.

Jak jsem se pokusil prokázat na dvou příkladech, existovala v jižních Čechách dlouhodobá tradice lokální výtvarné tvorby. Samozřejmě, nelze hovořit o „jihočeském“ stylu ve smyslu naší schopnosti identifikace jeho „jihočeskosti“, ale takové snahy jsou pro toto období plané i v případech pojmů jako je „švábské umění“. Zkoumání děl v rámci jediného regionu nám ale daleko lépe může ukázat síť uměleckých a objednavatelských vztahů, které ve skutečnosti vytvářely výtvarnou identitu daného území, v tomto úsilí však stojíme stále na počátku.

1 Horst Bredekamp–Wolfgang Bech–Herbert Beck, *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit* (kat. výst.), Frankfurt am Main 1975, s. 33.

2 K teoretické reflexi pojmu například Wilibald Sauerländer, *Die Geographie der Stile*, in: Herman Filitz–Martina Pippal (edd.), *Akten des XXV. Kongress für Kunstgeschichte, Bd. 3, Probleme und Methoden der Klassifizierung*, Wien 1985, s. 27–35.

3 Viz Milena Bartlová, Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě, *Opuscula historiae artium* F 50, 2006, 2007, s. 11–21.

4 Tento vztah dobře ilustruje vysoký počet děl, nalezených ve vesnických kostelech a kaplich, kam se dostaly především v období rušení středověkých klášterů za josefinských reforem. Blíže k tomu Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a Pieta z Českého Krumlova. K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století*, *Opuscula historiae artium*, F 52, 2008, s. 27–47.

5 K severním a severozápadním Čechám Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2004. K západním Čechám Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1250–1520*, díl III. *Sochařství* (kat. výst.), Národní galerie, Praha 1996.

6 K dějinám města především František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce – část všeobecná*, I/1. *Od nejstarší doby až do vymření rodu pánů z Hradce*, Jindřichův Hradec 1927.

7 Nejobsáhleji se tématu věnovala Anna Kubíková, *Oldřich II. z Rožmberka*, České Budějovice 2004.

8 Příkladem mohou být například již v karlovské době konané slavnosti ukazování svatých ostatků, způsobem prezentace a vystavovanými relikviemi nikoli náhodně podobné pražským. Viz Ferdinand Tadra, *Slavnost ukazování sv. ostatků v Českém Krumlově ve 14. věku* (dle rukopisu ze 14. století), *ČČM LIV*, 1880, s. 432–437.

- 9 Doposud aktuální jsou publikace Valentina Schmidta zvláště Valentin Schmidt, Südböhmen während der Hussitenkriege, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* XLVI, 1908, s. 201–245.
- 10 Vladimír Denkstein–František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 38.
- 11 Srovnej např. Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, zvláště s. 165.
- 12 Ján Bakoš, The idea of East Central Europe as an Artistic Region and 14th – Century Painting and Sculpture in Slovakia, In: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992*, Berlin 1994, s. 51–64, zvláště s. 54–55.
- 13 V tomto smyslu stále zůstává nejdůležitější prací dílo Alberta Kutala, především jeho *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.
- 14 Jaromír Homolka, Plastika, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Alšova Jihočeská galerie, Hluboká 1965, s.124–156, zvl. s. 124–125.
- 15 Jan Müller, *Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420–1470* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UK, Praha 1975. Ve stručné podobě také Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420–1470, *Umění* XXXIII, 1985, s. 518–531.
- 16 Jan von Bonsdorff, Art Transfer in the Medieval Baltic Sea Area, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange, Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992*, Berlin 1994, s. 39–50, cit. s. 41.
- 17 Blíže k tématu Valentin Schmidt, Kulturelle Beziehungen zwischen Südböhmen und Passau, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen* XLV, 1907, s. 112–120.
- 18 Anna Kubíková, *Rožmberské kroniky krátký a summovní výtah od Václava Brežana*, České Budějovice 2005, s. 19–20.
- 19 Viz Mikeš (pozn. 4).
- 20 K pramenům o malířích a sochařích v tomto období především Milena Bartlová, Poctivé obrazy, Praha 2001, zvl.s. 60–65. K mistru Tomanovi též Martin Vaněk, Jindřichohradecká madona nebo Madona z Jindřichova Hradce?, *Opuscula historiae artium* F49, 2005, s. 7–26, zvl. s. 14–15.
- 21 Viz především Milena Bartlová, *Mistr Týnské Kalvárie*, Praha 2004 a Jiří Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)*, Praha 1995 (Zvláštní číslo časopisu *Průzkumy památek*, II). Jimi probírané památky však až na výjimky nelze srovnávat s jihočeskými artefakty.
- 22 V případě Madony z Kájova je to například tzv. *Albrechtsaltar* v Klosterneuburgu, kde se setkáme s podobným řešením vztahu těla a draperie. K oltáři srov. Floridus Röhrig (Hrsg.), *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, Wien 1981.
- 23 Jan Mikeš, Pieta z Lásenice a sochařství pozdního krásného slohu na jihu Čech, *Bulletin Národní galerie v Praze* 18/19, 2009, s. 87–92. Zde i bližší údaje k jednotlivým sochám.
- 24 Müller (pozn. 9), s. 63, č. kat. 3.
- 25 Arthur Saliger (ed.), *Dom- und Diözesan Museum Wien* (kat. výst.), Erzbischofliches Dom- und Diözesanmuseum Wien 1987, s. 167, č. kat. 84, obr. 233.
- 26 Mikeš (pozn. 23).
- 27 Alšova jihočeská galerie, inv. č. P 12, v. 130 cm, lipové dřevo, restauroval 1935 Bohuslav Slánský. K soše naposledy Roman Lavička, Středověké sochařství v rožmberském dominiu, in: Martin Gaží (ed.), *Rožmberkové* (kat. výst.), Valdštejnská jízdárna Praha 2011, s. 535. Starší bibliografii in: Müller (pozn. 9), s. 139, č. kat. 17.
- 28 Alšova jihočeská galerie, inv.č. P 1, v 87 cm, lipové dřevo, rest. 1962 Ludmila Slánská. K soše především Antonín Liška, České sochařství v době stylové přeměny kolem r. 1450, *Umění* 9, 1961, s. 372–390 a Jan Müller (pozn. 9), s. 140, č. kat. 18.
- 29 Takový zásah zřejmě předpokládá Jan Royt, umístěním fotografie madony v oddíle věnovaném husitskému ikonoklasmu v katalogu výstavy Karel IV. Císař z Boží milosti. Viz Jan Royt, Církevní reformy a husité, in: Jiří Fajt–Barbara Drake Boehm (edd.), *Karel IV. Císař z boží milosti* (kat. výst.), Obrazárna pražského hradu v Praze, Mnichov 2006, s. 560.
- 30 Mám zde na mysli např. slonovinovou Madonu ze St. Chapelle a další. Viz Robert Suckale, Überlegungen zum Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen und König Phillip dem Schönen, in: idem, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge*, Berlin 2002, s. 123–171.
- 31 Alšova jihočeská galerie, inv. č. P 37, v. 73 cm, lipové dřevo, nerestaurováno; viz Roman Lavička (pozn.27), s. 539. – Müller (pozn.9), s. 126–127, č. kat. 53.



32 Regionální muzeum Jindřichův Hradec, v 28 cm, lipové dřevo, nerestaurováno. Tezi o souvislosti s Bolestnou P. Marií z Horního Dvořiště vyslovil již Jan Müller, (pozn. 9), s. 92–93. Stejný názor má i Hana Herrmanová, Gotické dřevorezby v jindřichohradeckém muzeu, *Průzkumy památek* XIV, 2007, č. 2, s. 155–170, zvláště s. 158–160.

33 Alšova jihočeská galerie, inv. č. P 760, v 120 cm, lipové dřevo, 2008 restauroval Jaroslav Fuka; nepublikováno.

34 Viz Ottová (pozn. 5), s. 146–148, č. kat. 39.

35 Heribert Meurer, *Manu mea propria*, in: Brigitte Reinhardt – Michael Roth (edd.), *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer Museum a Württembergisches Landesmuseum 1997.

Za všestrannou pomoc při přípravě tohoto článku děkuji Mgr. Martinu Vaňkovi (MG v Brně) a Mgr. Hynkovi Ruliškovi (AJG v Hluboké nad Vltavou).

#### **Mgr. Jan Mikeš**

Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno / Department of Art History, Masaryk University Brno  
e-mail: dacice@budejovice.npu.cz

#### **Původ snímků – Photographic credits:**

1, 3, 4, 6: foto autor; 2: repro: Arthur Saliger (ed.), Dom-und diözesan Museum Wien (kat. výst.), Erzbischofliches Dom- und Diözesanmuseum Wien 1987;

5: repro: Roman Lavička, Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2007.

## Portál kaple sv. Kříže a slavoničtí měšťané ve 2. polovině 16. století

Zdeňka Michalová

Hřbitovní kaple sv. Kříže ve Slavonicích je poměrně jednoduchou jednodílnou stavbou s polygonálním presbytářem z počátku 18. století. Autor stavby zůstává neznámý, známe však její donátory – o založení kaple se v roce 1702 zasloužili dva muži – významný měšťan, obchodník a svého času primátor města Elias Natzer a farář Jacob Thamisch z Nových Sadů (Neustift), jenž v roce 1708 zřídil místo pro dalšího kaplana a na fundaci pro kapli se podílel stejnou částkou jako prvně jmenovaný.<sup>1</sup>

Jedním z nejpozoruhodnějších prvků stavby a jejího uměleckého vybavení je renesanční portál z roku 1586, který byl jako spolio osazen do severovýchodního průčelí kaple. Jedná se o památku dosud spíše opomíjenou pravděpodobně proto, že kvalita sochařského zpracování zejména figurálních částí reliéfu je průměrná. Jako celek však portál působí až monumentálním dojmem. Když k tomu připočteme zajímavou ikonografii představující Poslední soud spolu s vyváženým propojením ornamentu a architektonického dekoru, je zřejmé, že před sebou máme dílo, které svým významem přesahuje hranice regionu a k němuž v městském prostředí poslední čtvrtiny 16. století nenacházíme mnoho paralel.

Při hledání odpovědí na otázky po původní funkci portálu, autorech, donátorech, či významu ikonografie vyplývají na povrch zajímavé souvislosti důležité pro pochopení situace ve Slavonicích druhé poloviny 16. století. Je to doba, kdy město zažívalo období prosperity, jejímž důsledkem



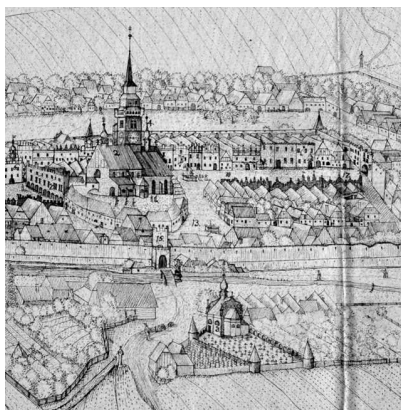
1) Slavonice, hřbitovní kaple sv. Kříže, 1702, pohled od severovýchodu

byla proměna městské zástavby ve velmi reprezentativní měšťanské domy. Je to ovšem také doba, kdy na panství patřícím představiteli katolické aristokracie, Zachariášovi z Hradce, žijí nejen katolíci, ale i luteráni, kteří se prosadili právě ve Slavonicích, čeští bratři a novokřtenci. Nábožensky nejednotné prostředí pak vybízí hledat v zachovalých uměleckých dílech aspekty té či oné konfese. Jak se snad ukáže v následujících řádcích, portál kaple sv. Kříže představuje zajímavý pramen nejen pro uměleckohistorické poznání.

### Možnosti původního umístění portálu

Kaple sv. Kříže byla postavena na tzv. novém hřbitově, který vzniknul pravděpodobně kolem poloviny 16. století, vně hradebních zdí, za Bejdovskou (též Rakouskou) branou.<sup>2</sup> Zda portál osazený v průčelí kaple souvisí s areálem nového hřbitova už od svého vzniku, nelze se stoprocentní jistotou říci, je to však velmi pravděpodobné, protože znázornění Posledního soudu je v kontextu sepulkrální kultury obvyklé.

Portál mohl být osazen přímo v ohradní zdi jako hřbitovní brána. Druhou možností je, že už v 16. století stála na hřbitově kaple, jejíž součástí portál byl. Pro variantu s kaplí hovoří skutečnost, že samostatně stojící kaple byla součástí i původního hřbitova, jenž se nacházel v centru města okolo farního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Kaple zasvěcená sv. Jakubu je doložená v mnoha testamentech slavonických měšťanů – například v roce 1515 je zmiňována „kaple na karneru“ a v roce 1521 se hovoří přímo o kapli sv. Jakuba.<sup>3</sup> Ve druhé polovině 16. století se už odkazy kapli neobjevují. Je jisté, že se kaple v 17. století k liturgickým účelům již nepoužívala a v polovině 18. století celá stavba po požáru města zanikla.<sup>4</sup> O její poloze nás informuje veduta města z roku 1729, kde je stavba zakreslena v zákrytu za presbytářem farního kostela a popiskou jednoznačně určena.<sup>5</sup> V souvislosti s přesunem městského hřbitova za hradby tedy mohlo dojít i k založení nové hřbitovní kaple. Bez archeologického průzkumu (popř. stavebně – historického průzkumu dnešní stavby) však nelze existenci starší kaple prokázat.



2) Jan Nevídal, Slavonice, detail, kaple sv. Kříže, farní kostel Nanebevzetí Panny Marie a kaple sv. Jakuba, 1729, Archiv města Brna, fond V3 – Sbirka rukopisů knihovny Mitrovské

### Ikonografie portálu a luterské umění Slavonicích

Scéna Posledního soudu prostupuje celým portálem. V postranních pilířích jsou vyhloubené mělké niky s postavami Panny Marie a sv. Jana v gestu modlitby. Nad nimi jsou ve cviklech znázorněni andělé s polnicemi, které doplňují nápisové pásy s texty *Steht auff ier toden geht*

*herfür. Gottes gericht ist vor d'thür.* Kompozici završuje deska umístěná uprostřed nad římsou, s apokalyptickým Kristem – soudcem, nad nímž je páska s nápisem *In dem was ir thut aufferden solt ir von mir gericht werde.*

Na základě obliby tématu Posledního soudu v protestantském prostředí a na základě zpráv o luteránech ve Slavonicích včetně nepodloženého tvrzení vyskytnuvšího se v literatuře, že hřbitov byl založen jako protestantský,<sup>6</sup> se objevil pokus vysvětlit ikonografii v kontextu luterské víry.<sup>7</sup> Autorka však ve své bakalářské práci postupně došla k nejednoznačnému závěru, v němž se nakonec přiklonila ke „spíše katolickému“ pojetí portálu, protože význam nápisu nad Kristovou hlavou (ve volném překladu *Budete ode mě souzeni za to, co jste činili na zemi*) je v rozporu s principy Lutherova učení vycházejícími z Pavlova Listu Římanům, že spásy lze dosáhnout samotnou vírou (*sola fide*) a že milost je božím darem, který si nelze zasloužit vlastními skutky (*sola gratia*). Do tohoto pojetí pak nezapadají ani postavy Panny Marie a sv. Jana, kteří jsou znázorněni v pozici přímluvců.

Skutečnost, že ikonografický význam výjevu nelze interpretovat jako luterský však neznamená, že jej musíme nutně vyložit jako katolický. V tomto případě je otázka po „konfesijní příslušnosti“ díla zřejmě nadbytečná, protože téma je podmíněno předpokládaným původním umístěním a funkcí portálu. Z povahy zobrazení a nápisů, které jej doprovázejí nelze vyčíst jakýkoliv konfrontační obsah, jenž by sloužil k propagaci toho či onoho vyznání.

Přestože portál hřbitovní kaple nezapadá do konceptu reformačního umění, je zcela legitimní klást si otázky podobného typu u dalších slavonických uměleckých děl z 16. století. Památky, které můžeme s luterány spojit zcela jednoznačně, se ve Slavonicích dochovaly. Jedná se o nástěnné malby s výjevy ilustrujícími evangelia z roku 1556 v domě čp. 479, ikonograficky velmi téměř shodné malby v sousedním domě čp. 480, malby v domě čp. 517 z roku 1563, jež znázorňují Zjevení Janovo a mají jasné protikatolické vyznění,<sup>8</sup> a fasádu domu čp. 453 z roku 1573, kde je ve sgrafitu proveden portrét Martina Luthera. Tato díla mají zásadní význam pro studium náboženských dějin města, protože písemné prameny jsou na informace o luteránech překvapivě skoupé. Tvrzení Hanse Reuttera, že na konci 16. století bylo město celé protestantské,<sup>9</sup> nelze



3) Portál kaple sv. Kříže ve Slavonicích, 1586