

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POZDNĚ GOTICKÁ MADONA Z KÁJOVA – OTÁZKY SLOHOVÝCH
SOUVISLOSTÍ

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Hana Jůzová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 4.

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Ve Vodňanech 31. července 2019

.....

Hana Jůzová

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu bakalářské práce Mgr. Hynku Látalovi, Ph. D. za cenné připomínky, ochotu a trpělivost při vedení mé práce. Největší díky patří mé rodině, hlavně manželovi Zdeňkovi, za jeho obrovskou podporu a trpělivost při mém studiu.

Anotace

Tématem předkládané bakalářské práce je socha Madony z Kájova, otázka jejích slohových souvislostí. Práce se v úvodu zabývá rozborem literatury k danému tématu, dále podrobným popisem sochy, jejím restaurováním a historií zkoumaného díla. Podstatná část práce je věnována formální analýze díla, otázce autorství, původu zkoumaného díla a datace.

Anotation

The topic of this bachelor thesis is a statue of Madonna of Kájov, the question of its stylistic context. The thesis deals with the analysis of the literature on the given topic, the detailed description of the statue, its restoration and the history of the work. A substantial part of the work is devoted to the formal analysis of the work, the question of authorship, the origin of the examined work and dating.

Obsah

1. Úvod

1.1. Přehled odborné literatury a bádání

2. Současný stav

2.1. Restaurování

2.2. Rekonstrukce původní podoby skříňového oltáře

3. Dějiny vzniku

3.1. Objednavatel Michal Pils

4. Formální analýza

4.1. Typ trůnící madony

4.2. Madona z reliéfu Klanění sv. tří králů na křídle oltáře v Kefermarktu

4.3. Sedící Panna Marie ve sbírkách NG

4.4. Madona z Boršíkova

4.5. Madona z Trhových Svinů

5. Otázka autorství

6. Závěr

7. Literatura

8. Internetové zdroje

9. Obrazová příloha

1. Úvod

Madona z Kájova, v literatuře také uváděna jako Kájovská madona nebo Trůnící Madona z Kájova, je významnou uměleckou památkou z doby kolem roku 1502. Již v době svého zhotovení se těšila výjimečné úctě, což úzce souviselo s Kájovem jako významným středověkým poutním místem a v té době hojně rozšířeným mariánským kultem.

Tato pozoruhodná socha je dodnes součástí novějšího barokního oltáře v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kájově. Socha je opředena celou řadou otázek, které se týkají hlavně její datace a autorství. Případně původní podoby pozdně gotického oltáře, jehož byla až do 17. století součástí.

Bádání kolem Madony z Kájova směřovalo až do nedávna jednotným směrem. Za autora sochy byl označován Mistr Kefermarktského oltáře a okruh jeho nejbližších spolupracovníků. Nejnovější bádání přišlo se zcela zásadním objevem, který autorství sochy přiřkl jinému mistru.

Cílem této práce bude hlavně shrnutí domácích i zahraničních názorů, s důrazem na otázku autorství. A také pokus o navrnutí vlastního řešení autorské otázky tohoto díla. To vše za pomoci podrobného rozboru díla a všech poznatků, které se ho týkají.

1.1. Přehled odborné literatury a bádání

O Madoně z Kájova se poprvé dozvídáme až z barokních pramenů. Roku 1707 uvádí kájovský farář Václav Perger, že oltář „vyjadřoval spíše zbožnost předků než umění. Výjimkou byla sama socha Svaté, která byla sochařsky dokonale vytvořena...“¹

V knize *Soupis památek uměleckých a historických v politickém okresu Krumlovském* z roku 1918, se autoři o Madoně z Kájova samotné zmiňují jen krátce jako o velmi dobře zachované, skvostné řezbě.² Mnohem více informací uvádějí k původní podobě pozdně gotického oltáře skříňového typu, jehož byla socha součástí.

Stejného roku vydal Karel Rada, kaplan v Kájově, útlou knížečku s názvem *Poutní místo Kájov*. Popisuje v ní mimo jiné i hlavní oltář v kostele. „Na krásném, pozlaceném trůně sedí Rodička Boží majíc na levé ruce svého Synáčka a v pravé držíc žezlo. Oválný, krásně opracovaný obličej, jakož i kučeravá hlavička Spasitelova působí velice milým dojmem...“³

V roce 1938 publikoval Otto Kletzl práci nesoucí název *Die Maria von Gojau*. Madonu z Kájova zasadil do slohového okruhu hlavního oltáře kostela sv. Wolfganga v hornorakouském Kefermarktu, o čemž pojednal ve své stati o rozvoji kefermarktského slohu v jižních Čechách. Tvůrce Madony z Kájova považuje za jednoho ze členů dílny Kefermarktského oltáře, která se po dokončení práce rozešla.⁴ Za pomoci srovnávání ve své práci dospěl k upřesnění vztahu mezi Madonou z Kájova a reliéfem Klanění sv. tří králů kefermarktského oltáře.

Vztahem mezi Madonou z Kájova a reliéfy z křídel kefermarktského oltáře se zabýval také Herbert Seiberl.⁵

Naproti tomu Antonína Liška uvádí, že Madona z Kájova je importovanou prací z okruhu Michaela Pachera a nemá nic společného s regionální tvorbou v jižních Čechách.⁶

Čeští badatelé se Madoně z Kájova začali výrazněji věnovat až ve druhé polovině 20. století. Vladimír Denkstein a František Matouš hovoří v přehledu umění

1 Václav Perger, *Quaedam memorabilia de Miraculosa B. Virgine Cajovensi et Ecclesia*, (rukopis) 1707, ŘKF Kájov, inv. č. 210.

2 František Mareš - Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Krumlovském*, Praha 1918, s. 142.

3 Karel Rada, *Poutní místo Kájov*, Kájov 1918, s. 6.

4 Otto Kletzl, *Die Maria von Gojau*, 1938, s. 252-263.

5 Herbert Seiberl, Der Zwettler Altar und die Auswirkungen des Kefermarkter Stiles im 16. Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, N. F. 10* (1936), 105–130.

6 Antonín Liška, Kriticky o vlivu Tilmanna Riemenschneidera na českou tvorbu, *Umění* 1964, s. 497-501, poznámka 15.

jihočeské gotiky z roku 1953 o Madoně z Kájova takto: „její hmota je prolnta komplikovaným pohybem, bohatě plastickým zvláště v drapérii.“ Za autora sochy také označují Mistra Kefermarktského oltáře.⁷

Ve *Výroční zprávě Alšovy jihočeské galerie 1956* byla uveřejněna studie Jiřího Kropáčka, v níž se věnoval Šimákově Madoně z Boršíkova, kterou galerie získala od soukromého sběratele. Kropáček ve své práci hovoří o společných prvcích, typických pro Madonu z Kájova a Madonu z Boršíkova, ve zpracování některých detailů, což podle něj jasně dokládá spojitost mezi těmito dvěma sochami.⁸

V katalogu výstavy *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530* z roku 1965 je již Madoně z Kájova věnován větší prostor. Podle Jaromíra Homolky náleží Madona z Kájova do bezprostředního okolí Mistra Kefermarktského oltáře. Madonu označil za velmi kvalitní představitelku radikální linie slohu, která vychází z díla hlavního mistra, případně z těch částí, které vznikly pod jeho přímým vlivem. Zároveň ale upozornil na skutečnost, že madona sice vychází z díla hlavního mistra, ale zřejmě vznikla rukou jeho učedníka případně bezprostředního následovníka. Na základě výsledků svého bádání označil za autora sochy tzv. Mistra Kájovské madony. Za druhé dochované dílo tohoto mistra považuje Homolka Madonu z Boršíkova. Ke stylu jeho sochařské práce se vyjadřuje takto: „Jeho umění nelze ještě charakterizovat, zatím se vynořuje jako vyžralý lyrik, má smysl pro plastický tvar, který hybně rozvíjí v daném prostoru.“⁹

V *Českém gotickém umění* z roku 1973 označil Albert Kutal sochu Madony z Kájova za práci nadprůměrné kvality. Zároveň uvedl, že vznikla patrně roku 1502 řezbářem, který zřejmě pracoval v Kefermarktu.¹⁰

Podrobněji se Madoně z Kájova věnuje opět až Jaromír Homolka v syntéze *Pozdně gotické umění v Čechách 1471 – 1526* z roku 1984. Uvádí, že hlavní oltář byl dokončen v roce 1502. „Ve skříni byla Madona s děckem a sochy sv. Václava, Víta a Zikmunda.“ Zároveň upozornil na skutečnost, že madona dnes tvoří střed oltáře z roku 1694. Sochu označil za nejvýznamnější sochařské dílo výzdoby kájovského kostela. Madona byla podle něj zřejmě objednána v pasovské dílně Mistra

7 Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 60.

8 Jiří Kropáček, Šimáková madona z Boršíkova, in: *Výroční zpráva Alšovy jihočeské galerie 1956*, České Budějovice 1956, s. 20-28.

9 Jaromír Homolka (ed.), in: *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, (kat. výst.) Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1965, s. 190-191.

10 Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1973, s. 167.

Kefermarktského oltáře. Při popisu sochy hovoří o idealizované usměvavé Mariině tváři. Zároveň o vyváženosti a souladu jemného pohybu těla s drapérií.¹¹

Roku 1989 vydala Alšova jihočeská galerie katalog nesoucí název *Gotické umění jižních Čech*. Text vypracoval Hynek Rulíšek, který zde v souvislosti se sbírkovými předměty hovoří i o monumentální Madoně z Kájova. Zmiňuje představbu kostela za faráře Michala Pilse a vybavení kostela novými předměty. Madona z Kájova je podle něj snad prací dílny z hornorakouského Kefermarktu.¹²

V *Památkách jižních Čech I* se Robert Šimůnek o Madoně z Kájova vyjadřuje jako o monumentální soše, která stávala na hlavním oltáři a dnes je součástí oltáře z roku 1694.¹³

Rozsáhlá řada studií týkajících se problematice oltáře v zahraničním prostředí vyvrcholila roku 1993, kdy došlo k vydání referátů ze symposia v Linci, které roku 1988 uspořádal Lothar Schultes.¹⁴

Z novějších zahraničních autorů se Madoně z Kájova věnovala nejprve Ulrike - Krone Balcke. Ve své monografii o Kefermarktském oltáři z roku 1999 se pokusila o rozdělení a přiřazení konkrétních prací jednotlivým tovaryšům, kteří na oltáři pracovali. Jednoho z nich ztotožnila s osobností tzv. Mistra Kájovské madony.¹⁵

V roce 2009 uveřejnil Albrecht Miller přelomovou studii, v níž označil za autora Madony z Kájova tzv. Mistra Schongauerovského oltáříku, který působil kolem roku 1500 v Pasově. Zároveň ho na základě údajů, které nashromáždil, ztotožnil s hypotetickou osobností Diebolda Bösera.¹⁶ Jeho práce způsobila doslova převrat v pohledu na bádání kolem Kefermarktského oltáře a osobnosti tzv. Mistra Kájovské madony.

Tématu Kájovské madony se dotkla i Helena Dáňová. V příspěvku nesoucí název *Sedící Panna Marie z Národní galerie v Praze – reliéf připsaný Mistru Kefermarktského oltáře*, který vyšel roku 2011 v Bulletinu Národní galerie v Praze, se vyjádřila k otázce datace Madony z Kájova. Ve své studii dospěla k posunu datace

11 Jaromír Homolka, Sochařství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471-1526*, Praha 1984, s. 200-202.

12 Hynek Rulíšek, *Gotické umění jižních Čech*, Hluboká nad Vltavou 1989, s. 38.

13 Robert Šimůnek, Odpustkové desky z Kájova, in: *Památky jižních Čech I*, České Budějovice 2008, s. 117.

14 Lothar Schultes (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposions*, Linz 1993.

15 Ulrike – Krone Balcke, *Der Kefermarkter altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, Berlin – München 1999, s. 145-147.

16 Albrecht Miller, *Der Meister des Schongauer-Altärchens in Ulm und Passau*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 63, Berlin 2009, s. 138-198.

vzniku Kefermarktského oltáře již do 70. až 80. let 15. století, namísto do té doby obecně přijímaných 90. let 15. století. V souvislosti s tímto závěrem navrhuje přehodnotit bádání kolem děl z okruhu Mistra Kefermarktského oltáře. „Již nyní je jisté, že bude třeba pozměnit datování Trůnící Madony z Kájova, tradičně českým bádáním kladené před rok 1502, kdy zemřel kájovský farář Pils, a oprávněně posunout její vznik již do doby dokončení výstavby kostela roku 1485.“¹⁷

Roman Lavička se v publikaci nesoucí název *Rožmberkové* z roku 2011, vydané u příležitosti Rožmberského roku a výstavy pořádané ve Valdštejnské jízdárně, zabývá Madonou z Kájova jen krátce. Uvádí, že madona svým zpracováním souvisí s reliéfy vnitřní strany křídel Kefermarktského oltáře. Vzápětí ale dodává, že na základě nejnovějších výzkumů je za zdroj inspirace označován jiný oltář.¹⁸ V poznámkách odkazuje na Millerovu studii.

Roku 2012 vydal Lothar Schultes studii s názvem *Was bleibt vom Kefermarkter Meister?*¹⁹ v níž zareagoval na nejnovější závěry svých kolegů, kteří se v předchozích letech věnovali pracím z okruhu dílny Mistra Kefermarktského oltáře. Mimo jiné se věnuje i tzv. Mistru Kájovské madony, který se podle něj rekrutoval z nejbližšího okruhu prací kolem Mistra Kefermarktského oltáře.

Při příležitosti 750 výročí od první zmínky o Kájovu, uvedené v zakládací listině zlatokorunského kláštera, vyšla roku 2013 publikace nesoucí název *750 let Kájova*. Sborník prací podal ucelený pohled na Kájov od starověku až po moderní dobu. Roman Lavička ve svém příspěvku, který nese název *Osudy kájovských kostelů ve středověku*, opakuje stejné závěry, k jakým dospěl v nedávno vydaném sborníku *Rožmberkové*.²⁰ Tentokrát ale dostal mnohem více prostoru, aby se mohl kájovskému kostelu věnovat podrobněji.

Ve výroční publikaci vydané k 60. výročí Alšovy jihočeské galerie z roku 2014 se otázce Madony z Kájova okrajově dotýká i Hynek Látal v souvislosti s pracemi, které se nacházejí ve sbírkách AJG.²¹

17 Helena Dáňová, Sedící Panna Marie v Národní galerii v Praze – reliéf připsaný Mistru Kefermarktského oltáře, in: *Bulletin Národní galerie v Praze XX-XXI*, 2010-2011, Praha 2011, s. 150-160.

18 Roman Lavička, Gotické sochařství na rožmberském dominiu, in: *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 544-547.

19 Lothar Schultes, Was bleibt vom Kefermarkter Meister?, in: *Festschrift für Walter Aspernig zum 70. Geburtstag (= Jahrbuch des OÖ. Musealvereines. Gesellschaft für Landeskunde*. Band 157), Linz 2012, s. 227-241.

20 Roman Lavička, Osudy kájovských kostelů ve středověku, in: kolektiv autorů, *750 let Kájova*, Kájov 2013, s. 125-127.

21 Hynek Látal, Práce tzv. Mistra Kefermarktského oltáře ve sbírkách AJG?, in: Hynek Látal (ed.), *Podoba a smysl prezentace uměleckých sbírek. Texty k 60. výročí Alšovy Jihočeské galerie*, Hluboká nad Vltavou 2014, s. 11-20.

V katalogu *Meziprůzkumy* z roku 2016 již Hynek Látal u dvou katalogových hesel uvádí jako autora prací Mistra Schongauerovského oltáříku, Diebolda Bösera. K tomuto závěru dochází na základě podobnosti díla s jinými pracemi tohoto mistra.²²

²² Hynek Látal – Petra Lexová – Martin Vaněk, *Meziprůzkumy. Sbíрка AJG 1300 – 2016. Průvodce stálou expozicí*, Hluboká nad Vltavou 2016, nestr., heslo 26, 27.

2. Současný stav

Socha Madony z Kájova [1-2] působí se svými 134 cm monumentálním dojmem. Představuje sedící Pannu Marii s Ježíškem, kterého chová na klíně. Byla vyřezána z lipového dřeva.²³ Zadní část sochy je vyhloubena, což značí, že nebyla určena pro celkový pohled, ale zřejmě jen pro přední.

Madona sedí na svém trůně celkem zpříma, s nepatrně prohnutým tělem a hlavou mírně nakloněnou doleva, směrem k Ježíškovi. Levou nohu má lehce vysunutou v před, zpod záhybů roucha vyčnívá špička chodidla. Pravá noha je pod šatem jen naznačena, můžeme rozeznat koleno, ale jinak je zcela zahalena do bohatě řaseného šatu. Panna Marie si zlehka přidržuje Ježíška na klíně levou rukou, s prsty doširoka rozevřenými a plasticky vnořenými do tělíčka dítěte. Pravou ruku drží v nepřírozeném gestu vysunutou stranou s prsty rozevřenými a připravenými uchopit žezlo. Prsty pravé ruky se nedochovaly, byly domodelovány až během nedávného restaurování.²⁴ Součástí sochy je také korunka a žezlo.

Panna Marie je oděna do dvojitého roucha. Spodní šat tvoří motiv zlatých lilií na červeném podkladu, který je po celé délce olemován zlatým zdobením a drobnými dřevěnými perličkami. Zajímavý prvek představuje řasení látky na prsou směrem k pásu, který opticky rozděluje spodní šat. Svrchní bohatý zlatý plášť, do něhož je Panna Marie skoro celá zahalena, spadá soše hladce z ramenou a kopíruje linii jejího těla. Výrazný prvek představuje precizní řasení pláště, jednotlivé záhyby jsou vytvořeny plasticky a reálně kopírují tělo sochy. Zvláště výrazné jsou mísovité záhyby v oblasti kolen a nohou, kde dochází k převrácení látky na rub, čímž dojde k vytvoření ostrého cípu, a tím také k odhalení modré barvy podšití pláště. Druhý cíp se stáčí mnohem volněji, ale také je částečně převrácen na rub a odhaluje podšití. Lem pláště zdobí stejně jako u spodního šatu dřevěné perličky. Neodmyslitelnou část oděvu sochy představuje bílý závoj, který spadá Panně Marii z vlasů. Zlatá korunka dotváří celkový dojem sochy.

Ježíšek sedí své matce na klíně na předsunuté levé noze. Madona si ho přidržuje na klíně levou rukou. Tělo má lehce vytočené směrem k divákovi, se zkříženými nohama. I soše Ježíška chybělo několik prstů, které byly během restaurování doplněny.²⁵

23 Jiří Toroň, *Zpráva o restaurování gotické dřevořezby Trůnící Madona*, (nepublikovaný strojopis, přístupný v archivu NPÚ v Českých Budějovicích), Praha 1997, signatura RZ 2101, s. 1.

24 Ibidem, s. 3.

25 Ibidem, s. 3.

V levé ruce drží zlehka mezi prsty matčin závoj. Pravá ruka svírá v otevřené dlani jablko. Na hlavě má také posazenou zlatou korunku.

Obličej [3] obou postav jsou vymodelovány čistě a jasně. Mají podlouhlý protáhlý tvar, s výraznými vysokými čely, velkýma očima a výrazně vyklenutými nadočnicovými oblouky s obočím, které dodává sochám celkem specifický výraz. Další výrazný rys představuje klasický nos a drobná ústa s náznakem úsměvu. Výraz tváří je jakoby nepřítomný, lehce zasněný, bez kontaktu s publikem. Oproti Panně Marii je obličej Ježíška vymodelovaný s podstatně plnějšími tvářemi a výraznou bradou s náznakem podbradku. Madona má dlouhý ladný krk, zato u Ježíška žádný krk není, jeho hlava rovnou nasedá na krk. Obličej Panny Marie lemují zvlněné prstence zlatavých vlasů, které vyrůstají z čela jako by byly skutečné. Každý pramen je vypracován samostatně s největší přesností a dokonale kopíruje obličej madony. Zároveň soše dodává onen líbezný výraz, který je tak typický pro mariánské sochy. U Ježíška jsou vlasy pouze naznačeny.

Skulptura je z velké části opatřena původní polychromií, která se dochovala pod několika vrstvami přemaleb.²⁶

²⁶ Ibidem, s. 2.

2.1. Restaurování

Restaurování sochy [4] probíhalo v dílně akademického malíře prof. Jiřího Toroně od března do konce roku 1996. Během této doby byla madoně vrácena pozdně gotická podoba.

Socha byla vyřezána z jednoho kusu lipového dřeva. V minulosti prodělala hned několik oprav, během nichž došlo k její celkem razantní úpravě. Původně tvořila součást pozdně gotického oltáře skříňového typu umístěného v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kájově. Velká část úprav se uskutečnila za účelem přesunutí a umístění sochy do novějšího barokního oltáře. Mezi tyto úpravy patřila např. celkem nešetrná amputace levé části sochy. Dále byl do zadní strany hlavy Panny Marie vydlabán zárez pro držák pozdější barokní korunky. Z důvodu zpevnění a vsazení sochy do novějšího oltáře byla na zadní stranu sochy přibyta konstrukce z novějšího dřeva a přišroubována kovovými hřebíky [5].

Při konzervaci, která předcházela vlastním restaurátorským pracím, bylo zjištěno silné povrchové znečištění. Dále aktivní červotoč, který způsobil oddolení spodní části sochy a celkové trouchnivění materiálu. V důsledku těchto dvou faktorů došlo k výraznému poškození sochy. Madoně chyběly prsty pravé ruky, Ježíškovi prstíky u nohou a křížek u jablka, které drží v ruce. Mosazné doplňky z 19. století (korunka a žezlo) byly také deformovány, chyběla některá ozdobná sklíčka a křížek na korunce madony (zlato bylo odřené a mosaz zčernalá). Zároveň došel restaurátor během své práce k překvapivému zjištění, že zlato bylo několikrát doplňováno a přebronzováno metálem.

Během restaurování byly zároveň zjištěny zásahy, které výrazně pozměnily původní podobu sochy. Jednalo se hlavně o přemalbu inkarnátu z vlasů, a to v plném rozsahu. Pod přemalbou byla objevena spálenina, která zasáhla velkou část levé strany sochy [6]. U Panny Marie se jednalo kromě vlasů také o ruku a šátek. Ježíšek měl poškozenou ruku, nohu a levou tvář. Z tohoto důvodu bylo zřejmě v minulosti přikročeno k totální přemalbě.

Zdeňka Prokopová dospěla k závěru, že k ohoření sochy došlo v důsledku vzplanutí šatů od svíček, které byly v její blízkosti umístěvány. Madona byla od 18.

století odívána do bohatých šatů s charakteristickým křídlovým závojem. Tradice oblékání byla po restaurování v roce 1996 na základě zjištěných skutečností ukončena.²⁷

Dále byla během restaurování zjištěna přemalba roucha, a to dvěma vrstvami šedé a béžové barvy. Pod šedou krycí barvou restaurátor odkryl původní modrou barvu [7]. Zároveň objevil malé kovové terčíky a plastickou iluzivní výšivku, které plochu drapérie výrazně oživily.

Socha byla odborně ošetřena proti červotoči, stejně tak nosná konstrukce z 19. století a historické dřevo pod ní. Chybějící části, tedy prsty na ruce Panny Marie a ulomená část nožičky Ježíška byly domodelovány. Obnovy se dočkal i chybějící křížek na jablku. Výraznou opravu prodělal i šat Panny Marie, který zdobily po celém lemu dřevěné perličky. Chybějících 60 perel bylo dořezáno a osazeno na svá místa. Zároveň došlo i k sejmutí dřívějšího přebrozování z opraveného zlacení pláště.

Na základě přípravných prací, konzervace a samotného restaurování lez říci, že socha byla uvedena do celistvého hladkého povrchového pojednání. Vzhledem k mimořádně dobře zachovalému povrchu inkarnátu bylo tmelení citlivě zabroušeno. Dosáhlo se tak mimořádně přesvědčivého estetického účinku [8], který není na první pohled nikde narušen.

²⁷ Zdeňka Prokopová, Každodenní život poutního místa Kájov v době baroka, in: kolektiv autorů, *750 let Kájova*, Kájov 2013, s. 267.

2.2. Rekonstrukce původní podoby skříňového oltáře

V následující části své práce se pokusím na základě zjištěných skutečností a paralel v domácím a zahraničním prostředí zrekonstruovat původní podobu kájovského pozdně gotického skříňového oltáře.

Nedílnou součástí každého středověkého kostela byl hlavní oltář. V Čechách dnes ovšem nenalezneme kompletně dochovaný prakticky žádný exemplář. Na základě dochovaných prací z nedalekého Rakouska a Německa si můžeme alespoň představit, jak takový pozdně gotický skříňový oltář v kompletní podobě vypadal.

Typický modelový příklad oltáře [9] se skládal z těchto částí: mensa, predela, retabulum a štít. Základ každého oltáře tvoří kamenný stůl nazývaný mensa. Na ni nasedá predela, v podobě malované desky nebo vyřezávaného reliéfu. Hlavní část tvoří tzv. retabulum, v podobě skříňe se sochami, reliéfy, případně malbami. S jedním nebo dvěma páry otáčivých skládacích křídel s deskovými obrazy, reliéfy postav světců, případně celých výjevů. Archa vrcholí štítem v podobě architektonického nástavce z vyřezávaných fiál s kraby a kytkami, doplněného sochami, nebo prostým štítem.²⁸

Hlavní oltář pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kájově byl dokončen zřejmě roku 1502. Jednalo se o skříňovou archu s dvojicí pohyblivých malovaných křídel, v jejímž středu se nalézala socha trůnící Panny Marie s Ježíškem, doprovázená sochami zemských patronů sv. Václava, sv. Víta a sv. Zikmunda.²⁹ V nástavci archy se nacházely tři vyřezávané fiály a druhá soška Panny Marie.³⁰

Mareš se Sedláčkem uvádějí, že když se roku 1694 pořizoval nový oltář, byl ten stávající (192 let starý) rozebrán a uložen v depozitáři kostela. Oltář sestával ze dvou malovaných křídel, tří ozdob v podobě věžiček, menší sošky Panny Marie a tří soch (sv. Václav, sv. Vít a sv. Zikmund).³¹

Další osud skříňové archy je ovšem nejasný. Víme, že po rozebrání došlo k uskladnění oltáře v depozitáři kostela. Socha Madony z Kájova byla roku 1694 zasazena do nového oltáře, a o rok později společně s ním také pozlacená. Sochy zemských patronů, které tvořily nedílnou součást původního oltáře, byly následně rozestavěny po kostele.³² Dnes můžeme s jistotou identifikovat jen jedinou sochu

28 Jaroslav Herout, *Slabikář návštěvníků památek*, Praha 1978, heslo Archa, s. 102.

29 Homolka, *Pozdně gotické umění*, s. 245.

30 750 let Kájova, 2013, s. 125.

31 Mareš - Sedláček, 1918, s. 121.

32 750 let Kájova, s. 125.

z původní čtveřice, jedná se o sochu sv. Víta z Mezipotočí [10]. V literatuře bývá také označován jako sv. Zikmund nebo Svatý panovník z Mezipotočí.³³ Dřevěná plastika (132 cm vysoká, 52 cm široká a 33 cm hluboká) je opatřena zbytky původní polychromie. Socha představuje stojícího muže s královskou korunou, který drží v jedné ruce kouli. Je oděn do bohatě zřaseného roucha, se zbytky původní polychromie (hnědá, červená, zlatá). Obličej plastiky je vymodelován s výraznou mimikou, ve které lze vyčíst vzájemnou podobnost se sochou Panny Marie.

Socha se dostala nejpozději na počátku 19. století z kájovského kostela do kaple v nedalekém Mezipotočí, kde se nalézala ještě počátkem 20. století. Později byla vystavena v expozici Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou. Dnes je uložena v církevním depozitáři.

Osud zbývajících soch, které původně tvořily součást oltáře, tedy sv. Václav, sv. Vojtěch a sv. Zikmund, je dnes neznámý. Neznáme jejich podobu ani autora.

Pohyblivá malovaná křídla se nedochovala. Pravděpodobně byla oboustranná, tedy se čtyřmi výjevy. S velkou pravděpodobností se jednalo o motivy ze života Panny Marie, v úvahu připadají výjevy Zvěstování, Narození, Klanění sv. tří králů a Smrt Panny Marie.

Menší sošku Panny Marie, která se nacházela v nástavci archy, si vyprosila jedna z farnic.³⁴ Osud této menší sošky je také neznámý.

V českém prostředí nalézáme pouze dvě paralely, které nám mohou přiblížit původní podobu kájovského pozdně gotického skříňového oltáře. Jedná se o oltář z farního kostela Máří Magdalény ve Velharticích [11] z let 1490-1500³⁵ a archu z Trhových Svinů [12] z roku 1520.³⁶

Velhartický oltář představuje jediný kompletně zachovaný pozdně gotický oltář skříňového typu u nás. Vznikl v posledním desetiletí 15. století z rukou neznámého autora nebo spíše kolektivu autorů. Oltář byl původně umístěný ve farním kostele Máří Magdalény ve Velharticích. V současné době se nachází v Národní galerii v Praze, kde je umístěný ve stálé expozici Anežského kláštera.

Ikonografie Velhartického oltáře představuje projev silného mariánského kultu. Ve skříni stojí korunovaná Assumpta na půlměsíci, na vnitřních stranách křídel jsou

33 750 let Kájova, s. 133.

34 Ibidem, s. 125.

35 Homolka, Pozdně gotické umění v Čechách, s. 203-205.

36 Roman Lavička – Robert Šimůnek, *Městský farní kostel ve středověkých Čechách. Trhové Sviný 1280-1520*, České Budějovice 2011, str. 73-91.

umístěny čtyři reliéfy zdobené polychromií. Jedná se o výjev Zvěstování, Narození, Klanění sv. tří králů a Smrt Panny Marie. Na predele v přední části je namalován Veraikon, pravá podoba Kristova, nesený dvěma anděly. Na zadní straně jsou umístěni dva zemští patroni, sv. Václav a sv. Zikmund. Zároveň se zde původně nacházely i dva nedochované erby Švihovských. Na bocích predely jsou zároveň umístěna poprsí proroků. Vnější malovaná křídla zachycují čtyři motivy vážící se k postavě Panny Marie, jedná se o motiv Uvedení Panny Marie do chrámu, Útěk do Egypta, Zasnoubení Panny Marie a Dvanáctiletý Ježíš v chrámu.³⁷

Archu z Trhových Svinů potkal v baroku podobný osud jako kájovský oltář, také došlo k jeho rozebrání. Vznikl kolem roku 1520 pro kostel v Trhových Svinech, kde byl také původně umístěný. Autorství jednotlivých částí oltáře nelze přesně určit, ale dnes již víme, že za vytvořením tohoto mimořádného díla stála skupina mistrů ze stylového okruhu tzv. podunajské školy. Samotná socha Trůnící Madony bývá dávana do srovnání s ranými díly Hanse Leinbergera.³⁸ Na základě restaurování archy, které proběhlo v roce 2011, a následné fyzické rekonstrukci na výstavě *Rožmberkové* konané téhož roku v Praze, máme k dispozici alespoň částečnou podobu archy.³⁹

Skříňový oltář sestával ze sochy Panny Marie s Ježíškem (výška 163 cm, šířka 126 cm a hloubka 41,5 cm) vyřezané z lipového dřeva. Zadní desku skříně složenou z několika prken jehličnanů (výška 317 cm, šířka 106 cm a tloušťka 5 cm) zdobil na vnitřní straně malovaný zlacený brokátový závěs s třepením při spodním okraji, zbývající pozadí mělo modrou barvu. Silueta uvnitř skříně dokládá, že madona stála na soklu a nad hlavou se jí vznášeli dva andělé přinášející korunu, kterou ji korunovali na Královnu nebes. Čtyři původně oboustranné deskové obrazy tvořila dvě pohyblivá křídla. Při zavřených křídlech bylo možno spatřit výjevy Zvěstování Panny Marie, Navštívení Panny Marie, Narození Páně a Obřezání Páně. Při otevřených křídlech se nacházely výjevy Klanění sv. tří králů, Útěk do Egypta, Obětování Páně a Smrt Panny Marie.

Paralelu k Madoně z Kájova nalezneme v zahraničním prostředí v nedalekém hornorakouském Kefermarktu [13], kde si dnes můžeme prohlédnout dochovaný pozdně gotický oltář, který podle starší literatury zhotovila stejná dílna jako v případě kájovského oltáře.⁴⁰ Toto jedinečné dílo z lipového dřeva vzniklo zřejmě mezi lety 1490 až 1497. Je vysoké 13,50 m a široké 6,30 m. Svou dnešní podobu získal křídlový oltář

37 Homolka, Pozdně gotické umění v Čechách, s. 203-205.

38 Městský farní kostel, s. 90.

39 Ibidem, s. 90.

až v 17. století, kdy byl upraven do barokní podoby. V 19. století prošel oltář rozsáhlým restaurováním pod vedením Adalberta Stiftera.

Albrecht Miller ve své studii uvádí příklad, jak mohl být sestaven hlavní oltář, který zhotovil Mistr Schongauerova oltáříku ve farním kostele v Deggendorfu kolem roku 1500. Uprostřed oltáře se nachází Panna Marie s Ježíškem. Po stranách jsou umístěni čtyři světci, dva z každé strany. V horní části stojí 3 další figury.⁴¹

Na základě informací, které jsem měla k dispozici a dochovaných paralel v českém a zahraničním prostředí, připadá v úvahu pouze jediná možnost, jak mohla skříňová archa vypadat před rozebráním.⁴² Archa se údajně skládala z dvojice pohyblivých malovaných křídel, v jejichž středu se nalézala socha trůnící Panny Marie s Ježíškem, doprovázená sochami sv. Václava, sv. Víta a sv. Zikmunda.⁴³ V nástavci archy byly umístěny tři vyřezávané fiály a druhá menší soška Panny Marie.⁴⁴

40 Herbert Schindler, *Meisterwerke der Spätgotik: berühmte Schnitzaltäre*, Regensburg: Pustet, 1989, s. 86-96.

41 Miller, s. 169.

42 Viz Mareš-Sedláček (pozn. 31)

43 Viz Homolka (pozn. 28)

44 Viz 750 let Kájova (pozn. 29)

3. Dějiny vzniku

Z doby vzniku se v pramenech o mariánské soše Madoně z Kájova nedochovala prakticky žádná zmínka. A to i přesto, že objednavatel hlavního oltáře, farář Michal Pils, si vedl o svých aktivitách ve spojitosti s Kájovem podrobné záznamy. První písemná zmínka se tedy nachází, jak bylo uvedeno výše, až v rukopise kájovského faráře Václava Pergra.⁴⁵

Takřka ihned po umístění sochy na hlavní oltář ji věřící začali uctívat jako zázračnou. Dokázala prý uzdravovat a do Kájova se za divotvornou sochou každoročně pořádaly náboženské poutě. Svědectví o této zbožnosti se nám dochovalo v pamětních knihách, knihách zázraků a také v inventářích zbožných darů pro kájovský kostel. Podle těchto záznamů socha od věřících dostávala cenné dary ve formě šatů a šperků. Od barokní doby se navíc stalo zvykem odívat madonu do drahocenných rouch podobně, jako tomu bylo u Pražského jezulátka.

Pro Madonu z Kájova se stal charakteristickým šat s křídlovým závojem, v jehož různých variantách byla od 16. století mnohokrát vyobrazena [14]. Kromě drahocenných šatů, které byly obměňovány v průběhu celého liturgického roku, vlastnila zázračná socha také korunu a žezlo, byla ověšena šperky, růženci a dalšími cennostmi.⁴⁶ Věnování šperků a šatů představovalo obvyklý výraz zbožnosti a poděkování za vyslyšenou prosbu.

Původní pozdně gotický skříňový oltář z roku 1502 byl roku 1694 nahrazen novým a socha madony do něj byla zasazena. Po vymření Eggenberků roku 1719 se stali novými příznivci Kájova Schwarzenbergové, kteří poskytovali poutnímu místu finanční podporu a votivní dary. S jejich výraznou pomocí byl roku 1769 dobudován nový, dodnes dochovaný hlavní oltář s pozlaceným trůnem pro milostnou sochu.⁴⁷

Až do josefínských reforem v 80. letech 18. století představoval Kájov významné poutní místo s čilým náboženským ruchem. V souvislosti s reformami a zrušením nedalekého zlatokorunského kláštera však došlo k jeho výraznému útlumu. Poutní místo ztratilo ochránce v osobnostech tamních opatů, kteří byli patrony kájovského kostela a měli zdejší madonu v mimořádné úctě, což dokládá několik maleb, které se nacházejí v prostorách nedalekého cisterciáckého kláštera.

45 Viz Perger (pozn. 1)

46 750 let Kájova, s. 267.

47 Ibidem, s. 260.

Úzká vazba na fungující klášter přitom přinášela poutnímu místu nejen kvalitní duchovní správu a dobré ekonomické zázemí, ale hlavně přispívala k rozvoji jeho společenské prestiže a kontaktů.

Po josefínských reformách převzali duchovní správu namísto cisterciáckých mnichů světští kněží a novou pozemkovou vrchností kájovské farnosti se stali Schwarzenbergové. V 19. století v souvislosti s napoleonskými válkami, Kájov definitivně ztratil svůj lesk, když bylo vybavení kostela výrazně zredukováno. Mimo jiné byly na roztavení do mincovny odevzdány i honosné stříbrné šaty pro milostnou sochu.⁴⁸

Kult Madony z Kájova však nikdy nezanikl. Poutě byly postupně obnoveny a ve skromnější podobě přetrvaly až do současnosti. Kájov dnes představuje jedno z nejvýznamnějších poutních míst českobudějovické diecéze.

⁴⁸ Ibidem, s. 262.

3.1. Objednavatel Michal Pils

Duchovní na faráčích byli většinou jen jmény v záznamech, která nám o jejich životních osudech a ambicích takřka nic neprozrazují. Jednu z mála výjimek představuje farář Michal Pils, který působil v Kájově mezi lety 1460/1461-1503. Narodil se v nedalekých Chvalšínách. Jeho životní dráha byla nejprve spojena s cisterciáckým klášteřem ve Zlaté Koruně, později zastával úřad faráře v Kájově, Boleticích a Polné.⁴⁹

První záznam ve spojitosti s Kájovem o něm pochází již z roku 1461, kdy v Bratislavě biskup Jošt z Rožmberka vysvětil mariánský oltář v kájovském kostele. Více informací se o Pilsovi dozvídáme ve spojitosti se snahou o potlačení kultu sv. Wolfganga a cílené přesunutí poutníků do kostela v Kájově.

Svatowolfgangský kult se do Čech dostal z Rakouska. Rozšířil se hlavně v příhraničních oblastech díky poutnickým trasám. Jedna z nich vedla z městečka sv. Wolfgang v Rakousku, přes Kefermarkt s kostelem sv. Wolfganga až do Kájova. Uctívání tohoto svatého a lidové poutě byly spojeny s místy, které měl sv. Wolfgang údajně navštívit. Jedno takové místo se nacházelo nedaleko Kájova. Jednalo se o kámen se stopou světce v Rovné nedaleko Kájova.

Pils vyvinul značné úsilí, aby pohanský kult potlačil a z něj plynoucí příjmy obrátil ve prospěch kostela. Čímž si proti sobě popudil část lidí stojících v Kájově za kultem sv. Wolfganga. Zřejmě ve spojitosti s jeho snahou o potlačení pohanského kultu došlo roku 1469 za nejasných okolností k nočnímu útoku na farní dvůr v Kájově. Identita útočníků zůstala skryta, nikdo nebyl dopaden ani potrestán. O útoku se dozvídáme z farářových osobních zápisků.⁵⁰ Krátce po této události přistoupil Pils ke stavbě nového chrámu Panny Marie. A to i přesto, že stávající poutní svatyně Smrti Panny Marie neutrpěla výraznější škody.⁵¹ Počátky stavby pozdně gotického kostela s dvoulodní dispozicí a zvonicí v jihozápadním koutě sahají do let 1471/1474. Stavba chrámu byla dokončena až roku 1485. Následně Pils kostel bohatě zařídil několika oltáři, sochami, deskovými i nástěnnými malbami, sanktuářem, křtitelnicí a bohoslužebným náčiním.⁵² Mimo jiné objednal pro kostel sérii deskových obrazů z let

49 Robert Šimůnek, Kájov a Boletice ve středověku, in: kolektiv autorů, *750 let Kájova*, s. 71-84.

50 Valentin Schmidt – Alois Picha, *Ein Gojauer Pfarrinventar aus dem Ende des 15. Jahrhunderts*, MVGDB 44, 1906, s. 184-185, 202.

51 *750 let Kájova*, s. 75.

52 *Ibidem*, s. 77

1480-1490 s výjevem umučení dvanácti apoštolů. Na jednom z nich se nechal vymalovat jako donátor. Jedná se o obraz, který představuje umučení sv. Šimona. Pils je zde zpodobněn v levém dolním rohu jako klečící postava s rukama sepjatýma v modlitbě a svým osobním znakem na štítu [15].

V neposlední řadě objednal pro kostel novou skříňovou archu s dominantní sochou Madony z Kájova. Oltář byl zřejmě dokončen krátce před jeho smrtí roku 1502, do kdy je datován. Farář Michal Pils zesnul o rok později.

Aby mohl vystavět kostel a takto bohatě ho zařídit, musel samozřejmě disponovat poměrně značnou částkou peněz. O zdroji financování tohoto velkolepého podniku máme celkem jasnou představu. Farář Pils totiž ve svých zápiscích pečlivě zaevidoval kostelní inventář i kostelní příjmy. Finanční prostředky plynuly do farní pokladny z několika zdrojů. Základní částku tvořily příjmy plynoucí z platů (Vyšné, Mezipotočí, Kaliště a dvojice vísek u Malšína – Boršov a Kyselov) a písemnosti závazné z hlediska majetkových práv kostela.⁵³ Do celkové částky se započítávaly dary donátorů z řad vysoké šlechty (páni z Rožmberka a páni z Hradce) i drobných šlechticů, duchovních a měšťanů z okolí (např. z Chvalšín a Českého Krumlova). Nezanedbatelnou částku tvořily dary přicházejících poutníků a také příjmy z udělených odpustkových listin. Odpustky představovaly spolehlivý prostředek ke zvýšení věhlasu poutního místa a současně i zvýšení počtu přichozích poutníků. Po roce 1484 byla v kájovském kostele umístěna dvojice dřevěných orámovaných desek spojených dvěma kovovými panty se sponou na zavírání. Na vnitřní straně byl nalepen pergamen s udělenými odpustky. Podobný způsob zveřejňování odpustků byl v 15. století zcela běžný. Zvyšovala se tak prestiž daného místa a i počet poutníků, kteří sebou logicky přinášeli i více finančních prostředků.⁵⁴

Kájovský kostel představoval pro Michala Pilsa celoživotní dílo a zároveň se stal i jeho věčným pomníkem. Zasloužil si podstatnou část svého života a významně se podílel na rozmachu a šíření zdejšího mariánského kultu. Jak moc jím byl ovlivněn, můžeme vidět na jeho osobní pečeti z roku 1503. V pečetním poli je vyobrazena korunovaná Panna Marie s Ježíškem a žezlem v pravé ruce [16]. Pečeť lze naprosto bezpečně identifikovat jako sochu Madony z Kájova z nového hlavního oltáře, který pro kostel objednal. Tato pečeť zároveň představuje jedno z prvních zpodobnění Madony z Kájova.

⁵³ Ibidem, s. 70.

⁵⁴ Šimůnek, Odpustkové desky z Kájova, s. 111-136.

4. Formální analýza

Snahy zařadit časově a slohově Madonu z Kájova vznikaly za pomoci hledání formálních souvislostí se sochařstvím druhé poloviny 15. století a první třetiny 16. století. Práce českých badatelů se neomezily jen na díla nacházející se na českém území. Do okruhu bádání byla zahrnuta i díla z území rakouského a německého. Toto prolnutí bylo umožněno díky společné minulosti českého pohraničí, hlavně jižních a jihozápadních Čech a dostupnosti řezbářských děl. Stejně jako bohaté publikační činnosti, nejen českých, ale i zahraničních autorů, kteří se tématu Madony z Kájova ve svých dílech věnovali hlavně ve spojitosti s Místrem Kefermarktského oltáře. Až v posledních dvou desetiletích dospěli badatelé k výraznému posunu vpřed a Madona z Kájova se dočkala určení autorství.

4.1. Typ trůnící madony

Typ trůnící madony, tedy zobrazení sedící Panny Marie s Kristem posazeným na jejím klíně nebo na jedné z jejích nohou, má svůj původ v raně křesťanském umění.

Nejstarší vyobrazení Panny Marie se objevují již ve 3. století na nástěnných malbách v Priscilliných katakombách v Římě. Trůnící madona je zde vyobrazena s prorokem Bileámem, který ukazuje na hvězdu-symbol Krista.⁵⁵ V 1. polovině 5. století vzniká v prostředí Říma a východní církve autonomní vyobrazení Panny Marie s Kristem. Na nejstarších ikonách a mozaikách je Panna Marie zpodobněna jako trůnící královna, s Kristem posazeným frontálně na klíně. Od této doby se šíří zobrazení stojící či trůnící madony, vycházející nejčastěji z byzantských typů Hodégétrie či Nikopioia.

Tzv. Hodégétrie (Vůdkyně na cestách) představuje nejreprezentativnější typ mariánského obrazu. Až do 15. století byla uctívána jako paladium Byzance. Tento typ má četné varianty, základem je však stojící či trůnící Panna Maria oděná v plášti zdobeném třemi hvězdami (symbol toho, že Panna Maria byla pannou před porodem, při porodu i po porodu). Na jejím levém boku sedí v chitónu oblečený a levou rukou žehnající Kristus se svítkem v pravé ruce. Druhý typ tzv. Nikopioia (Kyriotissa) představuje stojící Pannu Marii zobrazenou frontálně, stejně tak žehnajícího Krista s logem v ruce, který je umístěný axiálně před jejími prsy.⁵⁶

Kromě těchto dvou zmíněných typů, patří mezi nejrozšířenější typ zobrazení, Panna Marie jako Trůn moudrosti (Sedes sapientiae). Trůn byl často zdoben lvy, což mělo poukazovat na trůn Šalamounův. Později se tento nový typ madony objevuje ve francouzském katedrálním sochařství 12. století, kde se madona hlásí právě k typu Sedes Sapientiae. Ve vrcholném a pozdním středověku začíná postupně dominovat typ trůnící či stojící Panny Marie jako Královny nebes (Regina coeli), hlavně v severofrancouzské oblasti. Je zobrazena s královskou korunou na hlavě a žezlem v levé ruce. Může držet jablko či kříž v podobě vinné ratolesti. Navíc dítě přidržuje již jen jednou rukou, což dokládá např. tympanon jižního portálu západního průčelí katedrály v Paříži nebo tympanon jižního portálu západního průčelí katedrály v Chartres.⁵⁷ V rukou Krista se také začínají objevovat nové atributy (ptáček, jablko).

⁵⁵ Jan Royt, *Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Sušice 2000, s. 19.

⁵⁶ Ibidem, s. 20-21.

⁵⁷ Aleš Mudra, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě*, Praha 2006, s. 36-37.

Hlavně z francouzského prostředí došlo k rozšíření typu trůnicí madony do českých zemí, kde se poprvé objevuje již v polovině 13. století. Mezi nejstarší figurální plastiky na našem území tohoto typu patří Madona ze zámecké kaple v Lomnici [17] na jižní Moravě z let 1220-1250. Jedná se o dílo výjimečné výtvarné kvality, které přesahuje dobový průměr. Madona byla ovšem za druhé světové války odvezena neznámo kam, jediným dokladem o její existenci jsou pouze dvě fotografie pořízené roku 1935 u příležitosti výstavy gotického umění.⁵⁸

Ve druhé polovině 13. století vznikají dvě podobné řezbářské práce, Madona z Tuřan u Brna a Madona z Čarkova. Prvně jmenovaná socha pochází z poutního kostela Zvěstování Panny Marie v Tuřanech. Sochy jsou spíše statické, málo rozpořbované, ale již předznamenávají další vývoj sedících madon.

Ze třetí čtvrtiny 14. století se nám dochovala autorsky nejednotná skupina vysoce kvalitních českých sedících Madon (Madona z Bečova u Mostu, Hrádku u Benešova, Chebu, Kerhartic a Madona z Konopiště). Zvláště posledně jmenovaná Madona z Konopiště [18], datovaná kolem roku 1370, představuje jedno ze stěžejních děl vzniklých v době mezi parlérovským sochařstvím a českým krásným slohem. Socha je maximálně dynamická, madona nese Ježíška nad svou volnou nohou a zároveň ho zahaluje do složitě naaranžované vlasové roušky.⁵⁹

V 15. století se již motiv trůnicí madony neobjevuje tak často. Jednu z výjimek představuje dřevěná nadživotní socha Trůnicí Madony [19] z chrámu Matky Boží před Týnem z doby před rokem 1440 od Mistra Týnské kalvárie. Socha je netypicky vyhotovena z jednoho kusu dubového dřeva a bez polychromie. Původně byla zřejmě korunována, což můžeme vidět na přeřezaném temeni Mariiny hlavy.⁶⁰

Ačkoli byl typ trůnicí madony v období raného a vrcholného středověku v našich zemích velmi častý, z období druhé poloviny 15. a první třetiny 16. století, se nám dochovalo jen velmi málo trůnicích madon. Kromě Madony z Kájova se na našem území z tohoto období dochovala již jen sedící Panna Marie z Národní galerie a Madona z Trhových Svinů. Ze zahraničních prací tuto skupinu trůnicích madon zastupují díla vzniklá v dílně Mistra Kefermarktského oltáře a z okruhu prací jeho nejbližších následovníků.

⁵⁸ Ibidem, s. 33.

⁵⁹ Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová (ed.) *Gotické madony na lvu=Gotische Lowenmadonnen: Splendor et Virtus Reginae Coeli*, Olomouc 2014, s. 106-107.

⁶⁰ Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 37-43.

4.2. Madona z reliéfu Klanění sv. tří králů na křídle oltáře v Kefermarktu

V následující části své práce se budu věnovat srovnávání Madony z Kájova s několika vybranými dochovanými pracemi tohoto typu, které jsou jí slohově a stylově blízké.

První z prací, kterou jsem do tohoto okruhu zařadila, představuje madona z reliéfu Klanění sv. tří králů [20] na křídle Kefermarktského oltáře z kostela sv. Wolfganga v Kefermarktu poblíž Lince. S touto prací byla z Kájova srovnávána již od počátku 20. století, jakožto s prací, která vznikla v bezprostředním okruhu dílny Mistra Kefermarktského oltáře.

Jedná se o pozdně gotický křídlový oltář z let 1490 až 1497, vyřezaný z lipového dřeva o rozměrech (výška 13,50 m, šířka 6,30 m).⁶¹ Oltář tvarem napodobuje monstranci, skládá se z predeli, retabula a bohatě zdobeného nástavce. Ústředními figurami retabula jsou sv. Petr, sv. Wolfgang a sv. Kryštof. Kromě těchto figur nalezneme vlevo ve skříni oltáře postavu sv. Štěpána a na vnější straně vpravo sv. Vavřince. Reliéfní řezby na pohyblivých křídlech znázorňují scény ze života Panny Marie – vlevo Zvěstování a Klanění sv. tří králů, vpravo Narození Páně a Smrt Panny Marie. Na konzolách po stranách oltáře jsou umístěni tzv. strážci oltářové skříně, sv. Jiří vlevo a sv. Florian vpravo. Nástavec oltáře je bohatě zdobený. Horní část nese několik postav, při pohledu od shora dolů se jedná o tyto sochy: sv. Helena, sv. Prokop, sv. Anežka, církevní učitel, sv. Kateřina, Madonna Assumpta a sv. Barbora.

Dnešní podobu získal křídlový oltář až v 17. století, kdy došlo k odstranění původních gotických bočních oltářů a jejich nahrazení barokními křídly. V té době byl oltář polychromován. Roku 1852 došlo z popudu Adalberta Stiftera ke kompletnímu restaurování. Během prací byla z celého oltáře odstraněna povrchová úprava a poškozené části, napadené červotočem, byly vyměněny.

Jako Mistr Kefermarktského oltáře je badateli označován významný pozdně gotický řezbář, který působil mezi lety 1470-1510 v hornorakouském Podunají. Existuje několik pokusů o jeho ztotožnění s konkrétními jmény. Nejpravděpodobněji se jeví teorie, ztotožňující Mistra Kefermarktského oltáře se sochařem Martinem Kriechbaumem, který vedl v Pasově rozsáhlou archivně doloženou dílnu. Jelikož ale

⁶¹ Max Eiersebner, *Kefermarkt: Höhepunkt spätgotischer Schnitzkunst*, Linz 1970.

není dochováno jediné dílo, které by bylo možno s tímto umělcem autorsky spojit, jedná se stále jen o hypotézu a identita Mistra Kefermarktského oltáře zůstává dodnes neodhalena.⁶²

Madona z reliéfu Klanění sv. tří králů představuje první a nejbližší slohovou paralelu k soše Madony z Kájova, alespoň tak o ní píše již roku 1938 Otto Kletzl. Shodu nalézá po typové i stylové stránce.⁶³ Badatelé, kteří se Madoně z Kájova později věnovali, se vesměs shodují a tato dvě vybraná díla na základě společných rysů ztotožňují.

Postava Madony z reliéfu Klanění je vymodelována pro čelní pohled. Sedí celkem zpřímá s hlavou mírně nakloněnou na stranu směrem k dítěti, které si přidržuje před tělem s jednou rukou položenou na hrudníku dítěte, druhou rukou se ho lehce dotýká na nožičce. Je oděna do spodního pod prsy přepásaného šatu a svrchního pláště, jehož záhyby jsou bohatě členěné a který kopíruje tvar ženského těla. Látka pláště je výrazně nařasena hlavně v partii kolen, odkud spadá v pravidelných záhybech k zemi a částečně odhaluje jednu špičku střevice.

Oválný obličej madony je posazený na realisticky vypracovaném krku se zvrásněním, které koresponduje s nakloněním hlavy na stranu směrem k dítěti. Obličej dominuje výrazně klenuté čelo, plné tváře a oči mandlového tvaru. Drobný nos, malá ústa a výrazně modelovaná brada s dolíčkem. Určující je i zasněný výraz, který dodává řezbě jedinečný výraz. Stejně jako zvlněné vlasy kopírující v jemných pramenech obličej a rouška, výrazně nařasená v oblasti krku a ramen.

Právě obličejový typ madony [21] a zasněný výraz, s nímž se dívá na dítě, které drží v rukách, představuje určující prvek spojující madonu z reliéfu Klanění Kefermarktského oltáře s Madonou z Kájova.

V literatuře věnované oběma pracím badatelé často spojují právě obličejový typ madon. Hlavně Jaromír Homolka ve svých statích věnovaných pozdně gotickému umění v Čechách několikrát hovoří o idealizované usměvavé Mariině tváři.⁶⁴ Tento obličejový typ byl velmi rozšířen ve Švábsku, Podunají a vídeňské pogerhaertovské škole. Představuje pozdně gotickou podobu o sto let starších soch krásných madon. Nacházíme jej právě na Kefermarktském oltáři a také na některých starších porýnských a nizozemských pracích. V jižních a jihozápadních Čechách je tento obličejový typ velmi častý.

62 Dáňová, s. 152.

63 Viz Kletzl (pozn. 1)

64 Viz Homolka (pozn. 11)

Další spojitost nalézáme ve způsobu řasení svrchního pláště v oblasti Mariiných kolen a nohou, kde látka vytváří mísovité záhyby s následným převrácením látky na rub, čímž dojde k vytvoření ostrého cípu. Ovšem zatímco u Madony z Kájova se objevuje olemování pláště dřevěnými perličkami, u madony z reliéfu Klanění sv. tří králů tento prvek chybí. Nacházíme ho u hlavních soch ve skříni, například v detailu zdobení pláště sv. Petra a sv. Wolfganga.

Prvky, které jsem popsala výše, sochu Madony z Kájova jednoznačně spojují s prací Mistra Kefermarktského oltáře, případně s jednotlivými částmi oltáře jako je právě reliéf Klanění sv. tří králů.

4.3. Sedící Panna Marie ve sbírkách NG

Druhá z prací, kterou jsem zařadila do tohoto srovnání, zobrazuje sochu sedící Panny Marie [22] ze sbírek Národní galerie v Praze. Jedná se o reliéf vyřezaný ze dvou masivních bloků lipového dřeva, které jsou na zadní straně spojeny dvěma dřevěnými svlaky, o rozměrech (výška 132 cm, šířka 66 cm, hloubka 28 cm).⁶⁵ Výjimečně kvalitní dřevořezba z let 1475-1480 je provedena ve vysokém reliéfu. Socha byla do sbírky Národní galerie zakoupena roku 2001 od soukromého sběratele v Praze a prošla několikaletým nákladným restaurováním, během kterého byla zbavena výrazně barevné polychromie a uvedena do původního stavu bez polychromie. Vznikla zřejmě v Pasově, za jejího autora je označován Mistr Kefermarktského oltáře. Ze stylové analýzy a podrobného pozorování vyplývají podle Dáňové úzké vazby mezi výjimečně kvalitní sochou sedící Panny Marie a oltářem v Kefermarktu. Obě díla vykazují natolik shodné prvky, že musí jednoznačně pocházet ze stejné doby a je více než pravděpodobné, že mají i jednoho autora.⁶⁶

Sochu sedící Panny Marie jsem do svého srovnávání zařadila právě na základě těchto společných prvků. Na našem území takřka neexistuje odpovídající slohová paralela, která by se dala k Madoně z Kájova přiřadit.

Řezba představuje pouze torzo původně většího celku. Zřejmě tvořila součást hlavního výjevu ze středu oltáře. Nasvědčuje tomu postava Panny Marie, která je natočena do strany s gestem vztažených rukou. Na klíně má navíc patrný otvor po čepu, na němž bylo nasazeno dítě. Drapérie, která je v těchto místech výrazně ořezaná, naznačuje, že dítě sedělo Panně Marii na klíně. Z hlediska ikonografie řezby přicházejí v úvahu dvě možnosti: reliéf mohl být původně součástí skupiny se sv. Annou Samotřetí (případně příbuzenstva Kristova) nebo Klanění sv. tří králů. Vzhledem k pevnému posazení dítěte na matčin klín a polohu Mariiných rukou, se zdá být druhý typ pravděpodobnější.⁶⁷

Nejedná se tedy o typ trůnící madony jako v případě Madony z Kájova, ale o část reliéfu Klanění. I přes rozdílné ikonografické téma můžeme u těchto dvou prací nalézt celou řadu společných prvků.

65 Dáňová, s. 155-156.

66 Ibidem, s. 155.

67 Ibidem, s. 150.

Plastika není v zadní části opracována, což značí, že byla stejně jako Madona z Kájova určena jen pro čelní pohled. Panna Marie sedí na lavici, která je ukončena kónicky se zužujícím sloupkem. Oděv, do kterého je oblečena se skládá ze spodního šatu a svrchního pláště. Dlouhý spodní šat je v pase přepásán a opticky rozdělen na dvě části, podobně jako tomu je u šatu Madony z Kájova. Svrchní plášť je rozčleněn dlouhými hlubokými vertikálními řasami, které jsou v dolní partii šatu hustě lámány. V oblasti kolen je látka Mariina pláště výrazně naskládána s náznakem přetočení pláště na rub. Ovšem jedná se jen o náznak, bohužel se nám nedochovalo zakončení pláště na levé straně sochy. Tento motiv nacházíme také u tří hlavních figur oltáře z Kefermarktu. V jejich případě je motiv přetočení na rub v oblasti kolen patrný na první pohled.⁶⁸ Stejný motiv výrazně naskládané látky a přetočení na rub nacházíme také u Madony z Kájova.

Lemy pláště jsou bohatě plasticky zdobený, a to za použití vyřezávaných ornamentů, tvořených střídavě kraby, řezanými přímo v hmotě dřeva a dřevěných perel upevněných na tenkých kolíčkách. Motiv perel na lemu pláště je totožný se způsobem zdobení svrchního pláště kájovské sochy.

Hlava Panny Marie [23] je pevně posazena na štíhlém realisticky modelovaném krku. Oválný obličej, v horní partii lehce rozšířený, má výrazně vymodelované čelo a oči mandlového tvaru s vyklenutými nadočnicovými oblouky, které dodávají soše zasněný výraz. Stejně jako pohled stočený stranou k dítěti, k němuž Panna Marie natahuje ruce. Drobný špičatý nos a lehce pootevřená ústa s výraznou bradou dodávají obličejí madony zcela specifický výraz. Hlavu rámuje bohatý proud zvlněných vlasů, jejichž prameny se navzájem proplétají. Celkový dojem dotváří rouška, řasená kratšími drobnějšími záhyby, která částečně kryje vlasy. Rouška je rafinovaně vedená pod vlasy a přehozena přes rameno, odkud se přes hrud' vine k opačnému rameni, kde splývá po vlasech dolů.

Shodu s Madonou z Kájova nacházíme hlavně v obličejovém typu. Obě sochy mají oválný obličej s vysokým klenutým čelem, úzkým nosem a dolíčkem v bradě. Jemně vymodelované oduševnělé rysy a zasněný výraz představují jeden z určujících prvků řezbářovy práce. Společné prvky, které jsem uvedla výše, sochu jasně spojují nejen s dílem Místrem Kefermartského oltáře, ale také se sochou Madony z Kájova.

4.4. Šimákova Madona z Boršíkova

⁶⁸ Ibidem, s. 152.

Na rozdíl od předchozích dvou zařazených prací, představuje Madona z Boršíkova [24] jedinou ze srovnávaných prací, u níž je jako autor uveden přímo tzv. Mistr Kájovské madony.

Jedná se o ženskou postavu vyřezanou z lipového dřeva o rozměrech (výška 93,3 cm, šířka 32 cm a hloubka 17 cm) s částečně dochovanou polychromií. Socha vznikla zřejmě v Pasově mezi lety 1495-1500 a teoreticky mohla být určena pro kostel v Trhových Svinech.⁶⁹ Od roku 1955 se nachází ve sbírkách Alšovy jihočeské galerie, která ji získala výměnou od pana Šimáka z Boršíkova u Trhových Svinů.

S největší pravděpodobností představuje Pannu Marii s dítětem, případně sv. Marii Magdalenu s nádobou na mast. Podle Kropáčka můžeme dle postavení nedochovaných rukou určit, že na nich spočívalo dítě. S velkou pravděpodobností se tedy jedná o Madonu.⁷⁰

Nepředstavuje stejný typ plastiky jako kájovská socha, rozdíl mezi oběma pracemi je jasně patrný na první pohled. Madona z Boršíkova je vypracována jako stojící socha, zatímco Madona z Kájova je zachycena v sedící poloze. Co ale obě práce spojuje je specifický rukopis řezbáře.

Plastika je v zadní části mírně vyhloubená, což značí, že stejně jako Madona z Kájova byla určena zřejmě jen pro čelní pohled. Vysoká štíhlá postava madony se směrem vzhůru mírně rozšiřuje, zároveň je lehce prohnutá v rytmu linie písmene S doleva, s vysunutou špičkou pravé nohy. Stejně jako Madona z Kájova je i Madona z Boršíkova oděna do dvojitého roucha. Spodní šat tvoří dekor akantových rozvilin na červeném podkladu, látka zároveň těsně přiléhá ke štíhlé postavě. Zajímavý je detail řasení, které se sbíhá od hrudi madony ke středu pásku, odkud se opět rozbíhá. U Madony z Kájova si při bližším zkoumání můžeme povšimnout podobného prvku řasení spodního šatu na prsou kolem pásku, který šaty opticky rozděluje.

Zlatý plášť zdobený na lemu perličkami spadá soše hladce z ramen, na levém boku obtáčí torso ruky a směřuje vpravo. Při vrcholu této křivky se levý okraj pláště převrací na rub. Vytváří ostrý cíp, který souvisí s kontrapostem postavy, zároveň odhaluje zbytky částečně dochované modré polychromie. Tah a protikladná tíha těžké látky pláště vytváří systém nepravidelných mísovitých záhybů, které jsou na jedné

69 Meziprůzkumy, s. 26.

70 Jiří Kropáček, Šimáková Madona z Boršíkova, s. 20.

straně ohraničeny táhlou linií řasy, na druhé straně dvojitou nepravidelnou řasou směřující k pravici.⁷¹

Precizní řasení svrchního pláště s mísovitými záhyby a cípem převráceným na rub, představují charakteristický rys, který nacházíme i u Madony z Kájova. Další spojující prvek představuje zdobení pláště drobnými perličkami, které lemují celý svrchní plášť Madony z Kájova.

Hlava Madony z Boršíkova [25] sedí pevně na poměrně štíhlém bohatě modelovaném krku. Čelo madony je výrazně vyklenuto nad malýma zešikmenýma očima s obdobně formovanými nadočnicovými oblouky. Také víčka jsou vyvedena plasticky a výrazně oživují oválnou hlavu. Dalším specifickým rysem obličeje je brada, oválná a pevně vystupující. Hlava a krk jsou ohraničeny rouškou zavítí, která hlavu pouze volně obtáčí. Tento motiv volného zavytí je v umění pozdní gotiky velmi častý a vychází z dobového ženského oděvu.⁷²

Největší podobnost nacházíme v modelování hlavy a tváře. Protáhlý typ obličeje s výrazně vyklenutým čelem a oválná pevně vystupující brada představují hlavní společný rys, stejně jako zešikmené oči s výrazně formulovanými nadočnicovými oblouky. Zasněný výraz, typický pro obličej Madony z Kájova, je u Madony z Boršíkova nahrazen skoro až zarážejícím přímým pohledem s pevně semknutými ústy a výrazným nosem. Celkový dojem dotváří zvlněné prstence zlatavých vlasů lemující hlavu madony.

Podle Kropáčka vyplývá z rozboru sochy řezbářův zájem o řešení vztahů lidské postavy k jejímu šatu, zároveň se snaží docílit maximální hybnosti.⁷³ Na základě řezbářova zalíbení v pohybu křivky a systému řasení můžeme Madonu z Boršíkova jednoznačně slohově ztotožnit s pracemi tzv. Mistra Kájovské madony.

71 Kropáček, s. 21.

72 Ibidem, s. 20.

73 Ibidem, s. 22.

4.5. Madona z Trhových Svinů

Poslední z prací, kterou jsem do tohoto srovnávání zařadila, představuje Madona z Trhových Svinů. Podobně jako Madona z Kájova byla i tato socha součástí většího celku, pozdně gotického oltáře určeného pro farní kostel v Trhových Svinech.

Hlavní podobu mezi Madonou z Kájova a Madonou z Trhových Svinů nalzáme primárně v době, kdy obě práce vznikly a podobném osudu, který je potkal po rozebrání původních oltářů. Přesto lze určitou spojitost nalézt i u některých detailů řezby.

Madona z Trhových Svinů je datována rokem 1520, podnoží sochy zdobí příslušný letopočet. Socha je vyhotovena v životní velikosti (výška 163 cm, šířka 126 cm, hloubka 41,5 cm) z lipového dřeva s dochovanou barokní polychromií. Představuje sochu trůnící Panny Marie s Ježíškem, kterého chová na klíně.

Na základě obecných slohových vlastností zařadili Jaromír Homolka a Jiří Kropáček sochu do okruhu děl tzv. podunajské školy. Zároveň ji spojili s okruhem prací, který se vytvořil kolem landshutského sochaře Hanse Leinbergra.⁷⁴

Socha madony vyrůstá z poměrně široké základny, směrem vzhůru se zužuje. Zadní strana sochy není opracována, což značí, že byla určena jen pro čelní pohled, tvořila součást pozdně gotického skříňového oltáře. Madona je oděna do dvojitého roucha zlaté barvy, spodního šatu a pláště. Spodní šat je pod prsy výrazně přepásán a bohatě našasený. Svrchní plášť je vymodelován výrazně široký a rozevlátý, s bohatě našasenou látkou v partii kolen, se souběžným zřasením některých míst, strmého okraje pláště mezi koleny, kolem nichž se drapérie shrnuje v hybné prstence, a hlubokých jímek se zvlněnými okraji, které vznikají nad podnožím.⁷⁵ Obličejový typ madony [26] je specifický výraznou modelací oválného obličeje s vysokým čelem, plnými tvářemi, drobným nosem a kulatou bradou s dolíčkem. Výrazný je i způsob vypracování očí s pohledem upřeným stranou. Celkový dojem je doplněn pravidelně zvlněnými prameny vlasů, které madoně spadají na ramena.

Shodu mezi Madonou z Kájova a Madonou z Trhových Svinů nalzáme hlavně v typologické podobnosti. Slohově se obě práce výrazně odlišují. Madona z Trhových Svinů je na rozdíl od Madony z Kájova vytvarována mnohem plastičtěji, její výraz je víc expresivní.

74 Jihočeská pozdní gotika, s. 259-260.

75 Ibidem, s. 260.

5. Otázka autorství

Madoně z Kájova byl od začátku 20. století věnován celkem velký prostor. První zmínky o této práci nalézáme již roku 1918 v Soupisu krumlovském.⁷⁶ O podobě hlavního oltáře kostela v Kájově se dozvídáme z práce Karla Rady.⁷⁷ Část badatelů se tomuto tématu věnovala jakožto významnému dílu konce 15. a první třetiny 16. století hlavně ve spojitosti s Kefermarktským oltářem. Tomuto spojení se věnoval nejprve Otto Kletzl⁷⁸ a následně i Herbert Seiberl.⁷⁹ Do 50. let 20. století byl názor badatelů v této oblasti jednotný. Za autora sochy označovali Mistra Kefermarktského oltáře.⁸⁰ Změna nastala až v 60. letech 20. století. Roku 1956 publikoval Jiří Kropáček studii o Šimákově Madoně z Boršíkova, v níž se kromě rozboru sochy a její formální analýzy, věnoval také vztahu sochy k Madoně z Kájova a společným prvkům, které jsou pro obě práce charakteristické.⁸¹ Detailnímu rozboru obou soch jsem se podrobněji věnovala v předchozích kapitolách. Kropáček ve své studii také hovoří o specifickém rukopisu řezbáře a jednoznačně obě práce přiřadil společnému řezbáři.

Na Kropáčkovu práci navázal o několik let později Jaromír Homolka.⁸² Dospěl k závěru, že socha sice náleží do okruhu děl hlavního oltáře kostela sv. Wolfganga v hornorakouském Kefermarktu, ale na základě přezkoumání vztahu k Mistru Kefermarktského oltáře se domnívá, že Madona z Kájova je velmi kvalitní představitelkou radikální linie slohu, která ale pouze vychází z díla hlavního mistra nebo některých částí jeho práce, které vznikly pod jeho přímým vlivem. Madona z Kájova se mu jeví jako přímé vývojové pokračování Marie z reliéfu Klanění a Narození. Zároveň jako první hovoří o tzv. Mistru Kájovské madony. Na základě společných prvků tomuto mistru přiřadil několik děl, která se nacházejí v jižních Čechách. První vstupní bod řady podle něj představuje Madona z Kájova, následovaná Madonou z Boršíkova.

Tzv. Mistru Kájovské madony je dále připisována socha sv. Víta z Mezipotočí, která původně tvořila součást pozdně gotického skříňového oltáře, jehož byla Madona z Kájova součástí. Poslední připisanou práci tohoto mistra představuje socha Archanděla

76 Viz Mareš-Sedláček (pozn. 2)

77 Viz Rada (pozn. 3)

78 Viz Kletzl (pozn. 4)

79 Viz Seiberl (pozn. 5)

80 Viz Kletzl (pozn. 4)

81 Viz Kropáček (pozn. 8)

82 Viz Homolka (pozn. 9)

Gabriela z Nedvědic, která se dnes nachází ve sbírkách Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou.

I přesto, že již od 60. let 20. století hovořila část badatelů o autorovi sochy Madony z Kájova výhradně jako o práci tzv. Mistra Kájovské madony, druhá část badatelů stále zastávala stejný zastaralý názor a za autora sochy Madony z Kájova dál považovala Mistra Kefermarktského oltáře, a to hlavně v českém prostředí. V přehledu umění Jihočeské gotiky označují autoři sochu Madony z Kájova za dílo Mistra Kefermarktského oltáře.⁸³ Stejný názor zastává i Albert Kutal⁸⁴ a Hynek Rulíšek.⁸⁵ V rakouském a německém prostředí se badatelé dál věnovali otázce identity Mistra Kefermarktského oltáře a rozklíčování identit jednotlivých pomocníků, kteří v Kefermarktu pracovali. Starší studie týkající se problematice oltáře vydal roku 1993 Lothar Schultes.⁸⁶

Za vedoucího dílny, která vytvořila Kefermarktský oltář, je v posledních letech v odborné diskuzi považován pasovský sochař Martin Kriechbaum.⁸⁷ Jelikož se ale nedochovalo jediné jeho datované dílo, které by umožnilo umělce autorsky spojit právě s Mistrem Kefermarktského oltáře, jedná se stále jen o hypotézu. O rozšíření tohoto názoru se díky své monografii o Kefermarktském oltáři z roku 1999 zasloužila hlavně Ulrike Krone-Balckeová. Ve své práci se pokusila o přesnější určení individualit, které se na tvorbě nástavce podíleli.⁸⁸ Zároveň roztrídila jednotlivé řezbářské práce a přiřadila je hypoteticky vymodelovaným osobnostem, odlišně pracujícím mistrům, mimo jiné i tzv. Mistru Kájovské madony.⁸⁹

Podle jejího názoru pracovali na řezbách vedle hlavního mistra dílny, ještě dva švábsky školení tovaryši, kteří byli obeznámeni s dílem ulmského řezbáře Michela Erharta. První z nich, autor reliéfů Zvěstování Panně Marii, Narození Páně a Smrti Panny Marie, se svým výrazem přizpůsobil práci hlavního mistra. Podle Krone-Blackeové můžeme tohoto prvního tovaryše ztotožnit s tzv. Mistrem Kájovské madony. Druhý tovaryš se podle ní odlišoval větší dekorativností své práce. Ačkoliv je toto rozlišení poměrně striktní, je pro nás užitečné ve smyslu odlišení charakteru práce jednotlivých tovaryšů. Zároveň vymezuje osobnost tzv. Mistra Kájovské madony.⁹⁰

83 Viz Denkstein-Matouš (pozn. 7)

84 Viz Kutal (pozn. 10)

85 Viz Rulíšek (pozn. 12)

86 Viz Schultes (pozn. 14)

87 Viz Dáňová (pozn. 62)

88 Viz Krone-Balcke (pozn. 15)

89 Ibidem, s. 145-147.

90 Ibidem.

Přelomovou pro bádání kolem identity tzv. Mistra Kájovské madony se stala až práce Albrechta Millera z roku 2009, který vyšel ze závěrů svých předchůdců a na základě podobnosti některých děl, pojmenoval právě onoho prvního tovaryše, o němž ve své práci hovořila Krone-Blackeová. Na základě společných prvků a způsobu zpracování několika desítek dochovaných děl, s nimiž při srovnávání pracoval, dospěl k jednoznačnému závěru. Tzv. Mistra Kájovské madony ztotožnil s pracemi Mistra Schongauerova oltáříku činného v Pasově kolem a po roce 1500. Zároveň ho v souladu s tradičními údaji ztotožnil s hypotetickou osobností Diebolda Bösera.⁹¹

Ještě lze připomenout stať Lothara Schultese⁹² v níž se zabýval otázkou, co zbylo z práce Mistra Kefermarktského oltáře pokud budou jednotlivé části monumentálního nástavce přiřazeny k individuálním osobnostem tovaryšů. Ve své práci také reagoval na Millerovu studii.

V českém prostředí na tyto nejnovější závěry zareagoval nejprve Roman Lavička ve sborníku Rožmberkové z roku 2011.⁹³ Ve svém příspěvku hovoří o inspiraci jiným zdrojem než je oltář v Kefermarktu, v poznámkách odkazuje na studii Albrechta Millera. A následně i Hynek Látal, který v publikaci Meziprůzkumy⁹⁴ z roku 2016 u dvou soch, které jsou součástí stále sbírky Alšovy jihočeské galerie, místo dosud obecně přijímaného autora tzv. Mistra Kájovské madony, uvedl jako autora soch Mistra Schongauerova oltáříku.

91 Viz Miller (pozn. 16)

92 Viz Schultes (pozn. 19)

93 Viz Lavička (pozn. 18)

94 Viz Látal (pozn. 22)

6. Závěr

Předkládaná práce přináší shrnutí dosavadního bádání o pozdně gotické soše Madony z Kájova s důrazem na otázku autorství, protože právě autorství sochy byla v posledních letech věnována mnohem větší pozornost než v letech předešlých. Za pomoci formální analýzy a na základě podobností s pracemi, které jsou Madoně z Kájova stylově a typově blízké, jsem učinila pokus tyto společné prvky přiblížit a popsat.

Madona z Kájova představuje jednu z mála soch tohoto typu, tedy trůnicí madonu, která je stále umístěna na původním místě pro který byla vytvořena. Dnes sice tvoří součást mladšího a podstatně pozměněného barokního oltáře, ale stále se nachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kájově.

V úvodu své práce nejprve shrnuji literaturu, která se k tomuto tématu váže. Dále se věnuji podrobnému popisu sochy, jejího současného stavu a restaurování ke kterému bylo přikročeno před několika lety pro její velmi špatný stav. Restaurování odhalilo překvapivé skutečnosti o způsobu, jakým byla socha v minulosti opravována. U řezby došlo hned několikrát k nešetrnému zacházení, a to hlavně při přemalbách, které výrazně pozměnily původní podobu řezbářské práce. Restaurování zároveň odhalilo stopy po ohoření, které dalo podnět k výrazné přemalbě sochy.

Velkou část své práce věnuji rekonstrukci původní podoby pozdně gotického oltáře, jehož byla Madona z Kájova až do roku 1692 součástí. Na základě nashromážděných informací a paralel v českém, ale i rakouském prostředí, vznikl jednoznačný závěr, jak původní oltář vypadal. Jednalo se o skříňovou archu s dvojicí pohyblivých malovaných křídel, v jejímž středu se nalézala socha trůnicí Panny Marie s Ježíškem, doprovázená sochami zemských patronů sv. Václava, sv. Víta a sv. Zikmunda.

Zásadní se ukázala být také otázka datace pozdně gotického oltáře a samotné sochy Madony z Kájova. Již na začátku 20. století byla doba vzniku sochy stanovena před rok 1503, kdy zemřel objednavatel sochy kájovský farář Michal Pils. V literatuře je za rok vzniku nejčastěji uváděn rok 1502. Toto obecně přijímané datum narušila studie Heleny Dáňové z roku 2011, která přišla s teorií o vzniku sochy již po roce 1485, kdy byl kájovský kostel dokončen. K tomuto svému závěru dospěla na základě posunutí datace děl z okruhu Mistra Kefermarktského oltáře. Přikláním se k názoru, že socha mohla opravdu vzniknout záhy po roce 1485. Ovšem kompletace oltáře jako takového

zřejmě trvala několik let. Vzhledem k vyhotovení jednotlivých částí, tak mohlo k jejímu dokončení opravdu dojít až roku 1502.

Další důležitou otázkou představuje objednavatel sochy Michal Pils. V Kapitole, kterou mu věnuji, se zabývám jeho mimořádným osudem, který není na rozdíl od jeho současníků anonymní. Máme o něm dostatek informací, které pomáhají k pochopení jeho pohnutek, proč nechal vystavět kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kájově a proč ho tak bohatě zařídil. Stejně jako odpověď na otázku odkud získával peníze na financování stavby a nákupu vybavení kostela. Madona z Kájova pro něj představovala nejen symbol, ale zároveň ji uctíval jako svoji osobní patronku, což dokládá jeho osobní pečeť, na níž je Madona z Kájova vyhotovena.

Pro lepší pochopení historického vývoje trůnicích madon, se v jedné z kapitol věnuji tomuto fenoménu podrobněji. Na základě jednotlivých příkladů ukazují vývojovou linii tohoto typu soch a jejich rozšíření na naše území.

Nejrozsáhlejší kapitolu představuje část věnovaná formální analýze a srovnávání Madony z Kájova s několika vybranými pracemi, které jsou jí slohově a typově blízké. U vybraných prací nacházím v konkrétních rysech společné prvky, které potvrzují společný rukopis řezbáře.

Poslední kapitola je věnována otázce autorství. Zároveň se v ní zaměřuji na skutečnost, jak se na sochu a jejího autora pohlíželo od začátku 20. století, a do jakých souvislostí bývala dávána. Ať už se jedná o její spojení s Mistrem Kefermarktského oltáře, nebo díly tzv. Mistra Kájovské madony. V posledních letech byl jako autor Madony z Kájova identifikován Mistr Schongauerova oltářníku a hypoteticky spojen s osobností Diebolda Bösera.

7. Prameny

Václav Perger, *Quaedam memorabilia de Miraculosa B. Virgine Cajovensi et Ecclesia*, (rukopis) 1707, ŘKF Kájov, inv. č. 210.

Valentin Schmidt – Alois Picha, *Ein Gojauer Pfarrinventar aus dem Ende des 15. Jahrhunderts*, MVGDB 44, 1906.

Jiří Toroň, *Zpráva o restaurování gotické dřevorezby Trůnící Madona*, (nepublikovaný strojopis, přístupný v archivu NPÚ v Českých Budějovicích), Praha 1997, signatura RZ 2101.

8. Literatura

Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

Helena Dáňová, Sedící Panna Marie z Národní galerie v Praze – reliéf připsaný Mistru kefermarktského oltáře, in: *Bulletin Národní galerie v Praze XX-XXI*, Praha 2010-2011.

Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953.

Max Eiersebner, *Kefermarkt: Höhepunkt spätgotischer Schnitzkunst*, Linz 1970.

Jaroslav Herout, *Slabikář návštěvníků památek*, Praha 1978.

Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová (ed.) *Gotické madony na lvu=Gotische Lowenmadonnen: Splendor et Virtus Reginae Coeli*, Olomouc 2014.

Jaromír Homolka (ed.), in: *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, (kat. výst.) Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1965.

Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471-1526*, Praha 1984.

Otto Kletzl, *Die Maria von Gojau*, 1938.

Kolektiv autorů, *750 let Kájova*, Kájov 2013.

Ulrike-Krone Balcke, *Der Kefermarker Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, Berlin – München 1999.

Jiří Kropáček, Šimáková Madona z Boršíkova, in: *Výroční zpráva Alšovy jihočeské galerie 1956*, České Budějovice 1956.

Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1973.

Hynek Látal (ed.), Práce tzv. Mistra Kefermarktského oltáře ve sbírkách AJG? in: *Podoba a smysl prezentace uměleckých sbírek. Texty k 60. výročí Alšovy Jihočeské galerie*, Hluboká nad Vltavou 2014.

Hynek Látal – Petra Lexová – Martin Vaněk, *Meziprůzkumy. Sbíрка AJG 1300 – 2016. Průvodce stálou expozicí*, Hluboká nad Vltavou 2016, nestr.

Roman Lavička – Robert Šimůnek, *Městský farní kostel ve středověkých Čechách. Trhové Sviny 1280-1520*, České Budějovice 2011.

Antonín Liška, Kriticky o vlivu Tilmanna Riemenschneidera na českou tvorbu, *Umění* 1964, s. 497-501.

František Mareš – Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském*, Praha 1918.

Albrecht Miller, Der Meister des Schongauer-Altärchens in Ulm und Passau, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 63, Berlin 2009.

Aleš Mudra, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě*, Praha 2006.

Jaroslav Pánek – Martin Gaži (edd.), Roman Lavička, Gotické sochařství na rožmberském dominiu, in: *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011.

Karel Rada, *Poutní místo Kájov*, Kájov 1918.

Jan Royt, *Zahrada mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Sušice 2000.

Hynek Rulišek, *Gotické umění jižních Čech. Vybraná díla ze sbírek Alšovi jihočeské galerie*, Hluboká nad Vltavou 1989.

Herbert Seiberl, Der Zwettler Altar und die Auswirkungen des Kefermarkter Stiles im 16. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, N. F.* 10 (1936).

Lothar Schultes (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*, Linz 1993.

Lothar Schultes, Was bleibt vom Kefermarkter Meister?, in: *Festschrift für Walter Aspernig zum 70. Geburtstag (= Jahrbuch des OÖ. Musealvereines. Gesellschaft für Landeskunde. Band 157)*, Linz 2012.

Robert Šimůnek, Odpustkové desky z Kájova, in: *Památky jižních Čech 1*, České Budějovice 2008.

9. Internetové zdroje

<http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:bf9caf30-1c10-11e6-8884-005056827e52?page=uuid:3005d120-1eaa-11e6-918e-5ef3fc9ae867>, vyhledáno 14. 2. 2019

https://en.wikipedia.org/wiki/Seat_of_Wisdom, vyhledáno 21. 2. 2019

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/212251000340084-mistr-kefermarktskeho-oltare-socha-sedici-panny-marie/dalsi-casti/2>, vyhledáno 1. 3. 2019

<https://ct24.ceskatelevize.cz/1258642-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira-velharticka-archa>, vyhledáno 1. 3. 2019

https://www.zobodat.at/pdf/JOM_157_0227-0241.pdf, vyhledáno 4. 3. 2019

10. Obrazová příloha



Obr. 1 - Madona z Kájova, foto Hana Jůzová



Obr. 2. Madona z Kájova (boční pohled) zdroj: Jiří Toroň, *Zpráva o restaurování gotické dřevořezby Trůnicí Madona*, (nepublikovaný strojopis, přístupný v archivu NPÚ v Českých Budějovicích), Praha 1997, signatura RZ 2101.



Obr. 3 - Madona z Kájova (detail), foto Hana Jůzová



Obr. 4 – Restaurování, zdroj: viz obr. 2



Obr. 5 – Pohled ze zadu, zdroj: viz obr. 2



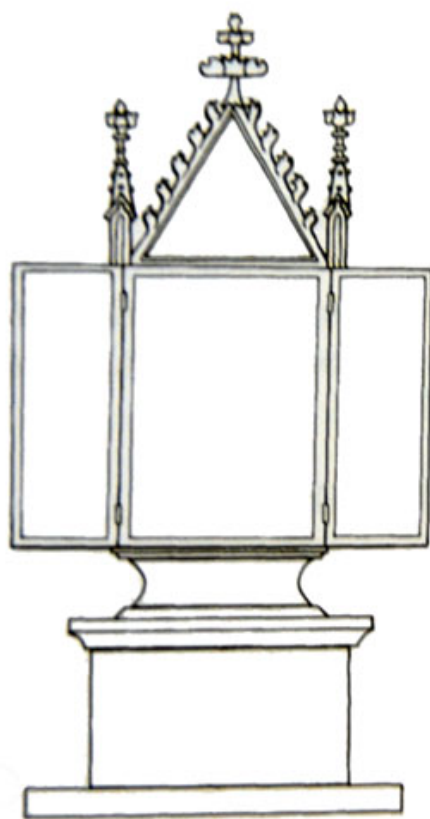
Obr. 6 – Průběh restaurování, zdroj: viz obr. 2



Obr. 7 – Průběh restaurování, zdroj: viz obr. 2



Obr. 8 – Stav po restaurování, zdroj: viz obr. 2



Obr. 9 – Model skříňového oltáře,
zdroj: Jan Herout, *Slabikář
návštěvníka památek*, Praha 1978.



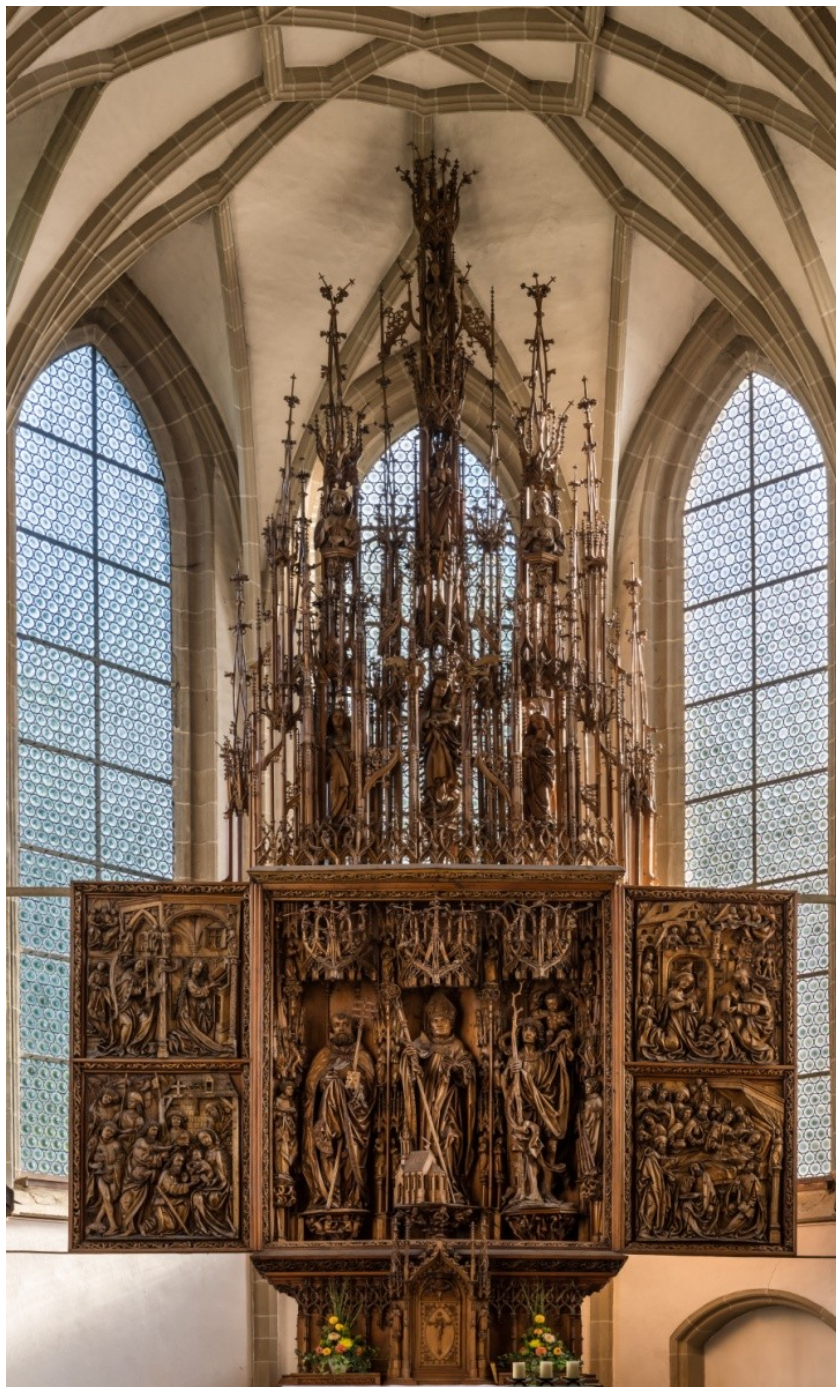
Obr. 10 – sv. Vít
z Mezipotočí, zdroj:
Kolektiv autorů, *750 let
Kájova*, Kájov 2013.



Obr. 11 – Velhartická archa, zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Velhartick%C3%A1_archa (vyhledáno 30. 5. 2019)



Obr. 12 – Madona z Trhových Svinů, zdroj: https://www.google.com/search?q=madona+z+trhov%C3%BDch+svin%C5%AF&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwixkJXJIM7iAhWDwqYKHfOMDWkQ_AUIECgB&biw=1366&bih=695#imgrc=jCgw2pIvvHiTpM:
(vyhledáno 30. 5. 2019)



Obr. 13- Kefermarktský oltář, zdroj:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_Kefermarktsk
%C3%A9ho_olt%C3%A1%C5%99e](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_Kefermarktsk%C3%A9ho_olt%C3%A1%C5%99e) (vyhledáno 30. 5. 2019)



Obr. 14 – Šat s křídlovým závojem, zdroj: Karel Rada, *Poutní místo Kájov*, Kájov 1918.



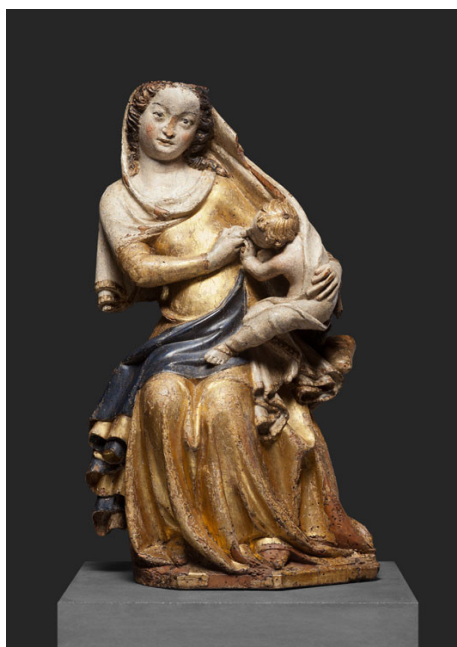
Obr. 15 – Michal Pils, zdroj: viz obr. 8.



Obr. 16 – Pečet' Michala Pilse, zdroj: viz obr. 8.



Obr. 17 – Madona z Lomnice, zdroj:
Aleš Mudra, *Kapitoly k počátkům
řezbářské tradice ve střední Evropě*,
Praha 2016.



Obr. 18 – Madona z Konopiště,
zdroj:http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_5474 (vyhledáno 1. 6. 2019)



Obr. 19 – Trůnící Madona z chrámu Matky Boží před Týnem, zdroj:http://nd03.jxs.cz/806/218/4e704121d3_61467162_o2.jpg (vyhledáno 1. 6. 2019)



Obr. 20 – Reliéf Klanění sv. tří králů, zdroj:
https://de.wikipedia.org/wiki/Kefermarkter_Fl_%C3%BCgelaltar#/media/Datei:Kefermarkt_Kirche_Fl_%C3%BCgelaltar_Anbetung_01.jpg (vyhledáno 15. 7. 2019)



Obr. 21 – Detail tváře Panny Marie, zdroj: Max Eiersebner, *Kefermarkt: Höhepunkt spätgotischer Schnitzkunst*, Linz 1970.



Obr. 22 – Sedící Panna Marie z Národní galerie, zdroj:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/MistrKefermarktsk%C3%A9ho-olt%C3%A1%C5%99e%2C-Sed%C3%ADc%C3%AD-Panna-Marie%2C-NG-v-Praze.jpg> (vyhledáno 1. 6. 2019)



Obr. 23 – Detail tváře Sedící Panny Marie, zdroj:[https://www.novinky.cz/kultura / 258515-objev-kefermarktskeho-mistra-v-narodni-galerii.html](https://www.novinky.cz/kultura/258515-objev-kefermarktskeho-mistra-v-narodni-galerii.html) (vyhledáno 1. 6. 2019)



Obr. 24 – Madona z Boršíkova, zdroj: Nad'a Mašková



Obr. 25 – Madona z Boršíkova, detail, zdroj: Nad'á Mašková



Obr. 26 – Madona z Trhových Svinu, zdroj:<http://www.restauratorstvislechta.cz/wp-content/uploads/2011/04/Madona-II.jpg> (vyhledáno 3. 6. 2019)