

Obsah

I. Uvedení tématu.....	7
I. 1. Geografické vymezení území.....	10
I. 2. Struktura diplomové práce a metodologie zpracování.....	12
II. Kulturní a politické dějiny východních Čech v období vrcholného a pozdního středověku.....	13
II. 1. Exkurs Kulturní a politické dějiny Svitavska a Moravskotřebovska v období vrcholného a pozdního středověku.....	38
III. Přehled uměleckohistorického studia.....	42
IV. Gotické a pozdně gotické sochařství na území pardubického kraje - souhrnný přehled.....	47
V. Katalog.....	59
Kat. č. V. 1. Madona z Králík	59
Kat. č. V. 2. Madona ze Žamberka	67
Kat. č. V. 3. Madona z Tatenic	73
Kat. č. V. 4. Madona z Lanškrouna.....	81
Kat. č. V. 5. Madona ze Svojanova.....	88
Kat. č. V. 6. Assumpta z Anenské Studánky - Kunžvaldu	97

Kat. č. V. 7. Sv. Jan Evangelista z Pardubic.....	103
Kat. č. V. 8. Madona ze Svitav.....	109
Kat. č. V. 9. Kristus Vítězný z Třebařova.....	113
Kat. č. V. 10. Madona z Jevíčka.....	119
Kat. č. V. 11. Assumpta z Jedlové.....	125
Kat. č. V. 12. Reliéf Narození Krista z Krasíkova	132
Kat. č. V. 13. Madona z Vysokého Mýta.....	137
Kat. č. V. 14. Assumpta z Mlýnického Dvora.....	142
Kat. č. V. 15. Kalvárie z Orlického Záhoří.....	144
Kat. č. V. 16. Sv. Anna z Nových Dvorů v Jaroměřicích u Jevíčka....	148
Kat. č. V. 17. Sv. Kateřina z České Třebové.....	155
Kat. č. V. 18. Trůnící madona z Litomyšle.....	161
Kat. č. V. 19. Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou.....	166
Kat. č. V. 20. Assumpta z Tatenic	169
Kat. č. V. 21. Sv. Bartoloměj z Kočí.....	172
Kat. č. V. 22. Madona z Chornice.....	174
Kat. č. V. 23. Sv. Anna Samatřetí ze Svitav.....	178

Kat. č. V. 24. Olivetská hora z Boršova.....	183
VI. Problematika pozdně gotických sochařských a malířských děl tzv. chrudimské skupiny.....	189
Kat. č. VI. 1. Madona s dítětem a sv. Markéta	195
Kat. č. VI. 2. Archa Špitální kaple	199
Kat. č. VI. 3. Archa Nanebevzetí Panny Marie z arciděkanského kostela v Chrudimi.....	203
VII. Odcizené a nezvěstné skulptury.....	211
Kat. č. VII. 1. Oltářní archa a sv. Barbora ze Živanic.....	211
Kat. č. VII. 2. Sv. Anna Samatřetí z Radiměře.....	213
Kat. č. VII. 3. Madona z Louky.....	214
Kat. č. VII. 4. Poprsí sv. Markéty z oltáře Nanebevzetí P. Marie v arciděkanském kostele v Chrudimi	215
Kat. č. VII. 5. Bolestná Panna Marie z Jaroměřic.....	215
VIII. Díla historizující a vyřazená z fondu středověkého řezbářství.....	216
IX. Skulptury z deponitáře zámku v Litomyšli	217
Kat. č. IX. 1. Madona z Kadaně.....	217
Kat. č. IX. 2. Světičky z Potštejna	218
X. Závěr.....	219

Prameny a literatura	225
Summary.....	250
Seznam obrazové dokumentace.....	251
Anotace.....	261
Obrazová dokumentace.....	262

Poděkování

Srdečný a upřímný dík patří všem, kteří měli nemalý podíl na vzniku a dokončení této práce. Především chci poděkovat prof. Ivo Hlobilovi za počáteční iniciaci a cenné, inspirativní připomínky k práci, taktéž PhDr. Zdeně Paukertové z Národního památkového ústavu v Pardubicích.

Za velkorysou a obětavou pomoc velmi děkuji Mgr. Veronice Cinkové z Národního památkového ústavu v Pardubicích a Mgr. Kateřině Chalupové z památkového odboru Arcibiskupství Olomouc.

Dále bych chtěl poděkovat Mons. Josefu Sochovi z hradeckého biskupství, Mgr. Pavle Laštůvkové a všem duchovním správcům farností za jejich laskavé jednání a skvělou spolupráci, bez jejichž pomoci bych díla stěží mohl shlédnout. Velký dík patří panu arciděkanovi Jiřímu Hebltovi z Chrudimi, Radku Martínkovi z Pardubic, Josefu Matrasovi z Bystrého u Poličky, Eriku Tvrdoňovi ze Svojanova, Janu Turkovi z Jevíčka, Tomaszi Wójciakovi z poutního kostela v Jaroměřicích u Jevíčka, Václavu Dolákovi ze Svitav, Zdeňku Machovi z Proseče, Miloši Kolovratníkovi z České Třebové a bratru Angelovi z Moravské Třebové.

Za skvělou a profesionální spolupráci rovněž děkuji kurátorům a vedoucím sbírek muzeí a galerií Mgr. Heleně Dáňové z Národní galerie v Praze, PhDr. Radimu Urbánkovi a Mgr. Janě Vondrové z Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě, Mgr. Karlu Pikhartovi z Regionálního muzea v Chrudimi, Mgr. Janu Jaklovi z Muzea východních Čech v Hradci Králové, Mgr. René Klimešovi z Regionálního muzea v Litomyšli, PhDr. Davidu Junkovi z Městského muzea a galerie v Poličce, Mgr. Stanislavu Konečnému z Okresního archivu v Litomyšli, Mgr. Markétě Jarošové ze Slezského zemského muzea v Opravě, Mgr. Martinu Vaňkovi z Alšovi Jihočeské galerie Hluboká nad Vltavou, Bc. Kateřině Suché z Regionálního muzea v Teplicích a Mgr. Petru Tomáškoví z Moravské galerie v Brně. Rád bych rovněž poděkoval PhDr. Martinu Pavlíčkovi z katedry dějin umění v Olomouci, restaurátorce PhDr. Tamaře Beranové, Mgr. Štěpánu Sittkovi z Arcibiskupství Olomouc a Aleně Křížkové z katedry dějin umění v Olomouci.

Neskonale velký dík patří mým drahým rodičům za bezmeznou trpělivost, laskavost a velkorysou podporu ve studiích.

Tschechien war - was man sich heutzutage schwer vorstellen kann -
einst „ *ein Land der Retabel* “.
Wojciech Marcinkowski

I. Uvedení tématu

Uvedení studie o gotickém sochařství ve východních Čechách sentencí Wojciecha Marcinkowského (s odkazem na Ennea Silvio Piccolominiho)¹ je nanejvýš vypovídajícím tvrzením, které pregnantním způsobem vyjadřuje fakt, že současný stav dochovaného fondu gotické skulptury, nejen na území východních Čech, má velmi torzální charakter a zcela jistě neodpovídá historické skutečnosti v době vlády lucemburské dynastie na českém trůnu, ovšem v plné míře odpovídá složitému politickému a konfesnímu vývoji Čech v průběhu 15. a 16. století.²

Soubor gotické skulptury východních Čech zdaleka nedosahuje konzistentní kvality a počtu dochovaných děl jako v oblasti jihu, západu či severozápadu Čech nebo oblasti střední a jižní Moravy. V porovnání s těmito kulturními krajinami dochovaný fond vykazuje značnou torzálnost. Z lucemburské doby máme na území Pardubického kraje zachován jediný, přesto excelentní exemplář Madonu z Králík, kterou se dolní časová hranice sochařského souboru posunuje do 60. let 14. století. Po ní následuje dlouhá časová proluka, jež se začíná vyplňovat až přibližně kolem roku 1450. Od poloviny 15. století do roku 1526 je dochováno 26 prací. Oprávněně příčiny tohoto stavu lze na jedné straně hledat v husitském ikonoklasmu a konfesní problematice východních Čech v 15. a 16. století, jenž byly nejširší enklávou radikálního husitského hnutí. Primární důraz husitských obrazoboreckých tendencí kladených především na díla sochařská, se razantně odrazil ve stavu dochované skulptury v prostředí bohatých východočeských královských měst, kde v době vlády evropsky významné lucemburské dynastie můžeme předpokládat bohaté a náročné vybavení zdejších farních chrámů. Nepochybně zde byla řada výrazných děl, která by se v případě jejich dochování zásadním způsobem promítla do představ o všeobecně respektovaném významu a vysoké úrovni výtvarné kultury této doby v zemích Koruny české. Velmi lákavé jsou představy o náročné objednatelské činnosti sochařských děl v internacionálním

¹ Ennea Silvio Piccolomini *Historia Bohemica* in: *Kroniky dvě O založenij Země České...*, Praha 1585, s. 134.

² Wojciech Marcinkowski, *Silesiaca Bohemiae, Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen*, *Umění* LIII 2005, s. 69 - 75.

prostředí biskupského dvora v Litomyšli, kterou lze tušit na příkladech architektonické produkce, knižní i nástěnné malby. To vše nenávratně podlehl zkáze, ovšem význam husitství, husitského ikonoklasmu, dosažení konfesních práv a svobod českých stavů po husitských válkách a vznik umění nekatolických konfesí je něčím, co můžeme oprávněně považovat za specifikum české společnosti na přelomu historických epoch.³ Na druhé straně je nutné konstatovat, že tento neutěšený stav má své příčiny také v častých živelných pohromách zdejších měst, barokizaci sakrálních interiérů a v neposlední řadě v narůstajícím počtu krádeží sakrálních památek po roce 1989, kdy fond gotické skulptury byl nenahraditelně zúžen o některá velmi kvalitní díla.

V uplynulém decéniu se výrazně zvýšil zájem domácích i zahraničních (především polských) medievistů o středověkou výtvarnou kulturu východních Čech a v několika případech se podařilo dosáhnout výsledků, které nepochybně rozšiřují obzory a kulturně historický kontext jejího vnímání. Velmi objevným se stal nedávno uskutečněný výstavní projekt o umění české reformace, kde byla prezentována celá řada pozoruhodných uměleckých děl nekatolických konfesí právě z oblasti východních Čech.⁴ K zásadním krokům dále patří monografické zhodnocení významu pozdní gotiky a rané renesance na Pardubicku v době pánů z Pernštejna⁵ a první pokus o syntetické pojetí středověké výtvarné kultury východních Čech učiněný Vladimírem Hrubým v rámci kolektivní práce pod vedením Františka Musila o dějinách východních Čech do roku 1526.⁶ K důležitým poznatkům též patří výsledky studia gotické nástěnné malby na Pardubicku a Chrudimsku Tomáše Knoflíčka, které jsou výsočným dokladem o úrovni malířských realizací v době vlády lucemburské

³ Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (ed.), *Umění české reformace (1380 - 1620)*, Praha 2010.

(V tisku)

⁴ *Umění české reformace (1380 - 1620)*. Výstavní projekt pořádaný Správou Pražského hradu v prostorách Císařské konírny od 16. 12.2009 - do 4. 4. 2010.

⁵ Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491 - 1548. Malířství a sochařství*, Pardubice 2003.

⁶ Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009.

dynastie na sledovaném území.⁷ Zcela fundamentálního významu pro naše téma je ovšem intenzivní prohlubování kulturně historických souvislostí se Slezskem, bývalou vedlejší zemí Koruny české, a především k jeho dominantnímu kulturně ekonomickému centru Vratislavi, středověkému velkoměstu na důležité obchodní cestě z Magdeburku do Krakova.⁸

V předkládané práci se na základě podrobného heuristického průzkumu pokusíme kriticky zhodnotit fond dochované či dokumentované gotické skulptury východních Čech do roku 1526, tedy do nástupu habsburské dynastie na český trůn a postihnout model a základní charakteristiky sochařské produkce této kulturní krajiny. Vzhledem k značnému rozsahu celého území se pro tuto fázi průzkumu stala centrem našeho zájmu jižní část východočeského regionu a to území současného správního celku Pardubického kraje. Ačkoliv jde o novodobý ahistorický územněsprávní koncept má své logické východisko a pozitiva volby tohoto konceptu rozvineme v samostatné kapitole o geografickém vymezení území. V níže uvedených státech se pokusíme představit specifický charakter této oblasti jako kulturního regionu, který reaguje na aktuálně dobové středoevropské kulturní proudy, ovšem pro který není dostatek důkazů prokázat existenci domácích řezbářských dílen a jehož sochařská produkce byla utvářena silnými kulturními a ekonomickými centry, především slezskou Vratislaví a moravskými centry Olomoucí a Brnem.

Kulturní krajina východních Čech je jednou z posledních částí českého státu, kde dosud nebyl dokončen plošný heuristický průzkum gotické skulptury i komplexní zhodnocení tohoto média, jakožto důležitého komunikačního prostředku křesťanské společnosti a pro naši dobu neobyčejně cenného informačního zdroje o charakteru lokální pozdně středověké kultury dané lokality. Práce si proto klade za cíl přispět svými dílčími výsledky k odstranění

⁷ Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovobrodsku 1300 - 1420* (diplomní práce), FF UP Olomouc 2001. - Ibidem, Malířská výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kuněticích, *Umění* LVII/2009, s. 537 - 548.

⁸ Lenka Stolárová, Vít Vlnas (ed.), *Slezsko - země Koruny české. Historie a kultura 1300 - 1740*. Praha 2008, 787 - 798. - Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas (ed.), *Silesia a pearl in the Bohemian Crown. Three periods of flourishing artistic relations*, The National Gallery in Prague 2006.

rezidua neúplného poznání sochařské produkce východočeského kraje a pokusit se o zhodnocení sochařských děl z pohledu širších kulturně historických souvislostí a o přibližné definování charakteru středověké výtvarné kultury této oblasti.

I. 1. Geografické vymezení území

Vymezení územního celku pro účely naší práce se od počátku nabízelo jako nejvhodnější řešení volba teritoria současného Pardubického kraje. Mohou být oprávněně vzneseny námitky, že jde o novodobý ahistorický územní celek, znovuoobnovený k 1. 1. 2001 v rámci restrukturalizace vnitřních území českého státu, avšak z historického hlediska (vyjma Svitavska a Moravskotřebovska) jde o území jehož vnitřní sounáležitost můžeme sledovat od doby vrcholné kolonizace. Další varianta geografického vymezení území se naskýkala v možnosti volby dle církevní správy litomyšlské diecéze, do jejíž kompetence spadalo přibližně 80 % současného území Pardubického kraje, ovšem byla by oprávněná pouze pro období existence a fungování litomyšlského biskupství mezi lety 1344 až 1421 a časově by neodpovídala většině pojednaných památek.

V době vlády lucemburské dynastie na českém trůně je prvně možné přesněji definovat hranice východních Čech díky postupnému se utváření historických krajů (mající původ v raně středověkých kasteláníích), které vznikaly jako správní části Českého království v průběhu 14. století.⁹ Východočeský region byl pro vrcholný a pozdní středověk trvale utvářen třemi správními kraji, jimiž bylo Hradecko, Chrudimsko a Čáslavsko.¹⁰ Pro nás je podstatné, že právě kraj Chrudimsko se vyhnul výraznějším vnitřním proměnám a dokonce je možné blíže vymezit jeho územní rozsah. Východní částí se dotýkalo historicky jasně definované hranice s Moravou, procházející Svitavskou pahorkatinou dále na sever mezi Orlickými horami a Králickým Sněžníkem, ze severu bylo Chrudimsko vymezeno vůči Hradecku vodním

⁹ Ondřej Felcman, Geografické vymezení, in: Ondřej Felcman(ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 21.

¹⁰ Ibidem, s. 22.

tokem Tiché Orlice, kdežto západní a jižní oblast měla svou teritoriální hranici v Železných horách.¹¹ Je tedy patrné, že středověký územněsprávní rozsah Chrudimska, přibližně odpovídá území dnešního Pardubického kraje s výjimkou moravských částí.¹² Jsme si plně vědomi faktu, že vymezením se na Pardubický kraj je nutné brát na zřetel připojení Svitavska a Moravskotřebovska k východním Čechám v roce 1960¹³, a že kulturně historické události této oblasti plně náleží do rámce kulturních a politických dějin Moravy, čemuž také odpovídá i charakter dochovaných sochařských prací.¹⁴ Vybraná díla z těchto moravských území byla již částečně zhodnocena v rámci důležitých výstavních projektů *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400 - 1550* v letech 1999 až 2000 a je zde pro studium starého umění pevnější základna než v sousedních regionech na území Čech.¹⁵ Pokusili jsme se tedy dokončit heuristický průzkum této oblasti, navázat na výsledky moravských projektů a pokračovat v průzkumu gotické skulptury na území Pardubického kraje.

¹¹ Ibidem, s. 22.

¹² Chrudimský kraj byl roku 1849 zrušen ve prospěch nového Pardubického kraje, ovšem v letech 1855 - 1862 byl znovu obnoven. Po roce 1862 existoval už jen jako obvod krajského soudu. Srov. Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku II*, Praha 1997, s. 474.

¹³ Viz. Ondřej Felcman (pozn. 9), *Geografické vymezení*, s. 23.

¹⁴ Viz. Ondřej Felcman, František Musil, *Území východních Čech ve středověku. Vymezení a změny*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 121.

¹⁵ Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400 - 1550 I. Úvodní svazek*, Muzeum umění Olomouc 2001. - Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Brno 1999. - Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999. - Kaliopi Chamonikola, (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 IV*. Opava (kat. výst.), Brno 1999.

I. 2. Struktura diplomové práce a metodologie zpracování

Ústřední částí diplomové práce je katalog, kterému předchází statě uvádějící téma do širších kulturně historických souvislostí. Nastíhují problematiku geografického vymezení území a důvody jeho volby. Zdánlivě zbytečně dlouhým a věříme, že ne samoučelným historickým úvodem, jsme se chtěli pokusit alespoň v základních obrysech naznačit pestré kulturní a politické dějiny, jenž měly pro události ve východních Čechách nezanedbatelný význam a dosti výmluvně uvádí příčiny nízkého stavu dochovaných sochařských děl této oblasti. Po historickém úvodu následuje přehled studia věnující se gotickému sochařství daného území a následně je zařazena stať sumarizující výsledky studia, které jsou hlouběji rozvedené v samotné katalogové části.

Katalog, řazený chronologicky od nejstarších skulptur po nejmladší, zahrnuje nejen díla, která se na území Pardubického kraje dodnes dochovala, ale také práce, které jsou s tímto územím spojeny k době přesunu do muzejní či galerijní expozice mimo sledovanou oblast. V katalogu nalezneme též stručně rozvedené řezby v nedávné době odcizené či nezvěstné. Samostatná kapitola, včetně vlastní katalogové části, byla věnována problematice pozdně gotických malířských a sochařských děl tzv. chrudimské skupiny.

Heslo katalogu je uvedeno číslem na základě chronologie a názvem díla odvozeného od jeho nejstaršího známého umístění. Poté následuje místo a oblast vzniku památky (pokud lze určit), její časové zařazení, charakteristika materiálu, rozměry výšky, šířky a hloubky, aktuální umístění skulptury, případné restaurátorské zásahy a číselné označení odpovídající fotografiím v obrazové příloze.

Vlastní text hesla je strukturován v pořadí sledujícím provenienci, pohyb díla a v některých případech byl učiněn pokus naznačit kulturně historické pozadí vzniku skulptury, jeho objednavatele či alespoň přibližně definovat prostředí, pro které bylo objednáno. Zřetel byl brán rovněž na otázky konfese majitelů panství. Dále je sledován stav dochování díla, přehled studia i názorů a vlastní popis sochy. Heslo končí vlastním umělecko historickým zhodnocením skulptury, ve kterém jsou vytyčeny základní souřadnice slohových či autorských okruhů a charakter samotného díla.

II. Kulturní a politické dějiny východních Čech v období vrcholného a pozdního středověku

Východní Čechy dosáhly poměrně značného politického významu v době vlády posledních Přemyslovců. Kraje Chrudimsko a Hradecko se staly význačnými oporami královské moci.¹⁶ V průběhu vrcholné kolonizace 13. století se vytvořila dnešní sídelní struktura, jejímiž ekonomickými a kulturními centry se na území východních Čech stala nově vzniklá hustá síť královských měst. Ta byla hlavním nástrojem k upevňování královské moci, kterou pozvolna zeslabovala ambiciózní pozemková šlechta, jež získala velké majetky v době vrcholné kolonizace. S touto skutečností souvisel i nárok šlechty na podíl ve struktuře státní moci.¹⁷ Výrazný vzestup městského patriciátu, spojený s rozmachem peněžního hospodářství, částečně narušoval tradiční feudální společenskou strukturu a města se začínají dostávat na popředí v hospodářské prosperitě i politickém životě země.¹⁸ S nárůstem hospodářského významu českých zemí a dosažení značné autonomie českého krále v rámci Římské říše, vzrůstala snaha českého panovníka na poli mezinárodní politiky a expanzivní tendence směrem k rozšíření správních území státu nabývaly na intenzitě. Po neúspěšných pokusech Přemysla Otakara II. expandovat na jih a poté k Jaderskému moři byla jeho pozornost upřena na sever, k území politicky nestabilního, ovšem ekonomicky velmi strategického Slezska. Získání nadvlády v této oblasti bylo klíčové pro ovládnutí a kontrolu intenzivních obchodních aktivit na řece Odře, která byla svým významem srovnatelná s důležitostí Rýna jako ekonomické tepny západní části římské říše. Slezskem procházely i hlavní obchodní cesty mezi východní a západní Evropou, Pobaltím a Středozezemím, díky nimž tímto územím proudil obrovský kapitál.¹⁹ Snaha po expanzi českého krále na slezské území iniciovaná Přemyslem Otakarem II. a definitivně naplněná Janem Lucemburským v roce 1335:

¹⁶ František Musil, Význam východních Čech v politice posledních Přemyslovců, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 295

¹⁷ Ibidem, s. 257.

¹⁸ Josef Válka, *Myšlení a obraz v dějinách kultury*, Brno 2009, s. 25.

¹⁹ Radek Fukala, s. 16.

„učinily z východních Čech důležité nástupní území pro realizace této politiky“²⁰

Poměr Karla IV. k východním Čechám určovaly především jeho fiskální zájmy vůči královským městům, která byla nadále silnou oporou moci a základnou královny slezské politiky. Rokem 1368 vrcholí dlouholeté slezské zájmy českých králů. Po složitých diplomatických jednáních se Karlu IV. podařilo převzít vládu v posledních dvou slezských knížectvích, jenž dosud nepatřila k České koruně - Svídnicko a Javorsko.²¹

Z hlediska církevní struktury v období středověku, dosáhlo České království v lucemburské éře svého vrcholu. Bulou papeže Klimenta VI., vydanou v Avignonu 30. dubna 1344 „*Ex superne providencia maiestatis*“,²² se po dlouhodobých diplomatických jednáních Jana Lucemburského a mladého Karla IV. podařilo povýšit pražské biskupství na arcibiskupství. Tím byla naplněna snaha Lucemburků o zřízení samostatné církevní provincie v českých zemích, která by se vymanila z podřízenosti na arcibiskupství v Mohuči. Ve shodě s požadavky kanonického práva, aby arcibiskup měl minimálně dva sufragány, bylo pražskému arcibiskupství metropolitním právem podřízeno biskupství v Olomouci a nově zřízené biskupství ve východočeské Litomyšli.²³ Důvody pro volbu Litomyšle za sídlo nového biskupství vycházely z velmi pragmatických předpokladů. Především měla přispět k posílení správy české církevní provincie, jež byla dosud řízena pražským a olomouckým biskupstvím a měla odpomoci ve správě poměrně rozsáhlých území, husté sítě far a ostatních církevních úřadů. Litomyšl, strategicky ležící na rozhraní obou diecézí blízko ke Slezsku a město, kde již od roku 1145 působila významná kapitula řádu premonstrátů, poskytovala vhodné materiální zázemí pro zřízení takto významné církevní instituce.²⁴

²⁰ František Musil, Organizace královské moci ve východních Čechách ve 13. století, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 255.

²¹ Ibidem, s. 395.

²² Zdeňka Hledíková, Jaroslav V. Polc, Pražské arcibiskupství v kontextu vývoje země a státu in: Zdeňka Hledíková, Jaroslav V. Polc, *Pražské arcibiskupství 1344 - 1994*, Praha 1994, s. 12 - 13.

²³ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 405.

²⁴ Zdeněk Nejedlý, *Dějiny města Litomyšle a okolí. Díl I. (do roku 1421)*, Litomyšl 1903, s. 97.

Bula Klimenta VI. je tedy zároveň zakládací listinou nového biskupství v Litomyšli a povyšuje tehdejší ves na město a dosavadní klášterní kostel premonstrátského řádu na kostel biskupský. Tímto aktem byla do východních Čech uvedena instituce, skýtající moc a možnosti srovnatelné s významem nejvyšších světských feudálů v zemi. Svým působením, rodovými majetky a zájmy je s východními Čechami též velmi úzce spjat první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic, narozený s největší pravděpodobností v Kladsku mezi lety 1297 až 1300, jež bylo do poloviny 15. století integrální součástí východních Čech. Papež stanovuje 8. ledna roku 1345 opata břevnovského a žďárského kláštera, aby prošetřili, která území z obou diecézí mají být podřízena nové instituci.²⁵ Správní území litomyšlské diecéze zahrnovala děkanáty Chrudim, Vysoké Mýto, Poličku, Lanškroun z pražské diecéze a děkanáty Šumperk a část děkanátu Úsov z diecéze olomoucké.²⁶ Ačkoliv se biskupství po celou dobu své poměrně krátké existence potýkalo s neustálými vnitřními problémy, majetkovými spory mezi biskupem a členy premonstrátské kapituly do nichž musel zasahovat i vratislavský biskup Preclav z Pogorelly či Jan Očko z Vlašimi, je s litomyšlskými biskupy spjata i zakladatelská činnost a uvádění nových řádových institucí do své diecéze.²⁷

V době fungování mezi lety 1344 až 1421 usedlo na biskupský stolec osm biskupů, při jejichž výběru měl rozhodující slovo vždy panovník. Za prvního biskupa litomyšlského Jana, původně opata znojemských premonstrátů, byla při katedrále zřízena kapitula s 28 kanovníky.²⁸ Jan v roce 1353 umírá a do úřadu nastoupil přední humanista své doby, diplomat a kancléř Karla IV. Jan II. ze Středy, jmenovaný již biskupem sasko-anhaltského Naumburku, kam ovšem nenastoupil.²⁹ Litomyšlský episkopát zastával do roku 1364, kdy získává výnosnější úřad biskupa olomouckého a na již podzim se přesouvá do moravské metropole. Jan v důsledku svých diplomatických povinností příliš mnoho času v Litomyšli nestrávil, ale výstavbě rezidenčního města a správě biskupství věnoval značnou pozornost, neboť mu

²⁵ Jan Kapistrán Vyskočil, *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947, s.138.

²⁶ Milan Skřivánek, *Litomyšl 1259 - 2009. Město kultury a vzdělávání*, Litomyšl 2009, s. 40 - 41

²⁷ Viz. František Musil (pozn. 23), s. 408 - 409.

²⁸ Ibidem, s. 408.

²⁹ Viz. Zdeněk Nejedlý (pozn. 24), s. 128.

měla zajistit společenské postavení a hmotné prostředky.³⁰ Generálním vikářem byl ustanoven vyšehradský kanovník Mikuláš z Pelhřimova, světícím biskupem Janův bratr Matyáš z Vysokého Mýta, kteří byli pověřeni správou celé diecéze v průběhu Janova setrvání na biskupském stolci.³¹ V roce 1356 uvedl Jan II. ze Středy do města významný žebrový řád obutých augustiniánů eremitů, dosazených ze svatotomášského kláštera v Brně. Pro stavbu klášterních objektů s kaplí sv. Markéty a chrámu Povýšení sv. Kříže (1356 - 1378), v němž byl pochován v roce 1380, věnoval řádu území ve východní části dnešního zámeckého návrší. Janu ze Středy se pro litomyšlské biskupství podařilo získat výměnou od zbraslavského kláštera rozlehlé a výnosné panství lanšperské.³² Za vojenské a hlavní správní centrum panství sloužil hrad Lanšperk, prvně doložen 1285. Jednotlivá území celého dominia rozdělená na 6 obvodů, měla v každém z nich jedno město, které fungovalo jako ekonomické a vedlejší správní centrum (Choceň, Česká Třebová, Jablonné nad Orlicí, Jehnědí, Lanškroun, Ústí nad Orlicí).³³ Touto územní akvizicí byl dán i zárodek k příštím společně provázanému historickému vývoji celé oblasti s Litomyšskem v průběhu 15. a 16. století.³⁴

Po odchodu Jana ze Středy na Moravu na litomyšlský stolec usedl Albert ze Šternberka (1364 - 1368, 1372 - 1380), člen moravské větve mocného panského rodu Šternberků. Albert si Litomyšl zvolil za své rezidenční město a skutečně zde sídlil do roku 1368, kdy po dobu příštích čtyř let zastával prestižní arcibiskupský úřad v Magdeburku.³⁵ V čase Albertova episkopátu v sasko - anhaltské metropoli získal post litomyšlského biskupa Petr řečený Jelito (Wurst) (1368 - 1372), rodák z Lanškrounska, který vedl 13 let biskupský úřad v Chur (nynější švýcarský kanton Graubünden).³⁶ Petr Jelito se též snažil o povznesení biskupských majetků a 8. srpna 1371 založil klášter

³⁰ Viz. František Musil (pozn. 23), s. 408.

³¹ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 42 - 43.

³² Viz. Zdeněk Nejedlý (pozn. 24), s. 132.

³³ František Musil, Vrcholná kolonizace Podorlické pahorkatiny a Orlických hor, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 356 - 357.

³⁴ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 44 - 45.

³⁵ Viz. Zdeněk Nejedlý (pozn. 24), s. 153.

³⁶ . Ibidem, s. 153.

augustiniánů kanovníků v Lanškrouně s klášterním kostelem sv. Mikuláše a sv. Kateřiny (nyní sv. Václava), jenž opatřoval z vlastních důchodů a finančních prostředků.³⁷ Po čtyřletém intermezzu na arcibiskupském stolci v Magdeburku se do litomyšlské diecéze v roce 1372 vrací se svým dvorem Albert ze Šternberka.³⁸ Ještě jako arcibiskup vydal 4. března 1371 v Praze zakládací listinu k fundaci augustiniánského kláštera v Moravském Šternberku u Olomouce.³⁹ Správu magdeburské diecéze po Albertovi přebírá Petr Jelito, jenž úřad zastával po osm let, až do roku 1380. Ovšem Petrova nezřízená vášeň pro radosti světského života zapříčinila, že byl nucen tento úřad nakonec opustit a ujmout se správy diecéze olomoucké.⁴⁰ V době Albertova druhého episkopátu, který se odehrával v úzkém spojení s císařem Karlem IV., byl do Tržku u Litomyšle v prosinci roku 1378 biskupem uveden ve své době neobyčejně oblíbený řád kartuziánů, vyznačující se velmi přísnou mnišskou řeholí podle sv. Benedikta, který slučoval poustevnický a mnišský způsob života se studiem a manuální prací. Tento přísný řád přivedl do Čech Jan Lucemburský a již Janův strýc trevírský arcibiskup Balduin Lucemburský si jej velmi oblíbil a zasloužil se o dvě důležité fundace řádových klášterů v Koblenci roku 1331 a v jeho sídelním městě Trevíru v roce 1338. Jakousi vypjatou zbožností a určitou exkluzivitou si kartuziánský řád získal mnoho příznivců v panovnických rodech.⁴¹ Biskup Albert se s tímto řádem snad obeznámil v Kartouze na Králově poli v Brně, který byl největší fundací svého druhu na Moravě, založený přímo markrabětem moravským Janem Jindřichem Lucemburským v roce 1375.⁴² Převorem kláštera v Tržku byl ustanoven Jan z Lenpachu, mnich kartuziánského kláštera v Mohuči, vyslaný generální kapitulou řádu v La Chartreuse u Grenoblu.⁴³ V roce 1379 daroval biskup Albert klášteru v Tržku právě vykoupené vsi Tověř, Moravičany, Palonín a

³⁷ Ibidem, s. 154.

³⁸ Ibidem, s. 150.

³⁹ Ibidem, s. 154.

⁴⁰ Ibidem, s. 155.

⁴¹ Tomáš Vítek, Kartouzka v Dolanech in: Irena Marie Kubešová (ed.), *Olomoucké kláštery*, Olomouc 2005, s. 45.

⁴² Viz. Zdeněk Nejedlý (pozn. 24), s. 161.

⁴³ Ibidem, s. 162.

Dolany u Olomouce (kam byl klášter v letech 1389 a 1394 postupně přesunut). Nedlouho na to 13. ledna 1380 biskup Albert umírá pravděpodobně na své tvrzi v Tržku a jeho tělo bylo uloženo v klášteře augustiniánů v Moravském Šternberku.⁴⁴

Po Albertově smrti nastoupil na litomyšlský biskupský stolec moravský markrabě Jan Soběslav (syn markraběte Jana Jindřicha, bratr Jošta Lucemburského a bratranec krále Václava IV.). V úřadu setrval po dobu osmi let (1380 - 1388) a jeho episkopát se vyznačuje spíše osobními ekonomickými zájmy.⁴⁵ Pro neshody s pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna byl dokonce 27. května 1384 exkomunikován z církve, ovšem spor se již v průběhu roku 1385 mezi nimi urovnal.⁴⁶ Po smrti olomouckého biskupa Petra řečeného Jelito v roce 1387 se moravská markrabata snažila opět dosadit svého bratra na uvolněný biskupský stolec v Olomouci proti návrhu papeže Urbana VI., jenž zastával nástupnictví Mikuláše z Rýzmburka, do té doby zastávajícího úřad biskupa v Kostnici. Jan Soběslav měl podporu i v osobě krále Václava IV. a 11. května 1388 byl skutečně olomouckým biskupem jmenován. Správu olomouckého biskupství vedl zřejmě krátce, přesto velmi neefektivně a diecézi měl zatížit značnými dluhy.⁴⁷ Papež Urban VI. trval nadále na kandidatuře kostnického biskupa Mikuláše a taktickým rozhodnutím povýšit Jana Soběslava akvilejským patriarchou uvolnil post olomouckého biskupa svému kandidátu.⁴⁸ Na neobsazené místo v Litomyšli byl mezitím dosazen Jan IV. Železný (1388 - 1418), prelát který bezesporu patří k nejvýraznějším církevním osobnostem na biskupském stolci ve východních Čechách a k důležitým postavám na tehdejší vrcholné politické scéně. Neudržitelná krize evropského feudálního systému a katolické církve v 2. polovině 14. století eskaluje v Českých zemích v době vlády krále Václava IV. střetem těchto tradičních mocenských struktur s reformačním hnutím, krystalizujícím se v prostředí univerzitních učenců a nižšího kléru,

⁴⁴ Ibidem, s. 168.

⁴⁵ Ibidem, s. 173.

⁴⁶ Ibidem, s. 182.

⁴⁷ Ibidem, s. 183.

⁴⁸ Ibidem, s. 184.

podporovaného panskými stavy a městským patriciátem. Krátce po smrti Karla IV. se projeví první zárodky skutečných problémů, které se později staly hlavními motory příštích nepokojů. Slovy Josefa Války: *„Karlovo balancování na hranici objektivních historických a společenských procesů jeho doby přineslo pochopitelně úspěch i jeho vládě. Ale systém, který na tomto balancování založil, nemohl mít dlouhého trvání... Základem Karlovy politiky nebylo reformování, ale setrvávání, dovršování, využívání osvědčených metod, vazeb a institucí, které se již vytvořily během středověku... To vše bylo prováděno s nespornou virtuozitou a se silným osobním nasazením krále... Opíral se o některé progresivní ekonomické a kulturní tendence, ale snažil se zabránit rozvoji některých nových sil sociálních, stavovství, emancipaci středních městských vrstev a pochopitelně „Kacířství“. Musel poznat, že tyto proudy vesměs směřují proti principům, na kterých se snažil založit dynastickou moc, proti lennímu systému, absolutistické tendenci, církvi“.*⁴⁹ Právě silná kritika církve a volání po nápravě neutěšených vnitřních poměrů pozvolna oslabovala její svrchovanou pozici v hierarchii středověké společnosti. Papežské schizma, obecný pokles morálního kreditu církve narušený kacířskými naukami i odsouzením praktik kupčení s církevními úřady způsobilo odklon od církve a vyvolalo ve společnosti obecnou touhu po změně.

Takovéto situaci musel čelit litomyšlský biskup Jan Železný, jenž proslul důrazným jednáním a nekompromisním postojem vůči reformačním snahám. Stal se bezesporu jedním z hlavních protagonistů o udržení majetku a moci v rukou katolické církve. V době kostnického koncilu a následných husitských bouří se biskup Jan dokonce stal hlavou katolické církve v českých zemích, ačkoliv nebyl zvolen arcibiskupem pražským na místo Konráda z Vechty a papež Jan XXIII. mu bulou z 30. dubna 1414 udělil plnou pravomoc v rozhodování při řešení neutěšených církevních poměrů v Českém království.⁵⁰ Rok poté 31. srpna 1415 kostnický koncil vydal bulu, kterou byl Jan přímo koncilem zplnomocněn mimořádným legátem pro vyhubení kacířství v českých zemích.⁵¹ V samotném kostnickém procesu, kterého se Jan Železný společně

⁴⁹ Viz. Josef Válka (pozn. 18), s. 28.

⁵⁰ Jiří Kejř, *Husité*, Praha 1984, s. 46.

⁵¹ Viz. Zdeněk Nejedlý (pozn. 24), s. 240.

se Zikmundem Lucemburským zúčastnil až počátkem roku 1415, vystoupil v květnu téhož roku již jako hlavní žalobce samotného mistra Jana Husa a velkou měrou přispěl k naplnění Husova osudu 6. července 1415. Tyto církevně - politické, později válečné aktivity Jana Železného a především nesmiřitelný postoj k reformačnímu husitskému hnutí však zapříčinily, že litomyšlské biskupství se stalo jedním z hlavních cílů, na které se reformační české panstvo zaměřilo. V průběhu husitských válek podlehl naprostému zániku, kterému nezabránil ani poslední biskup na litomyšlském stolci Aleš z Březí, jenž k reformačním proudům zastával vstřícný postoj (1418 - 1421).⁵² Biskup Aleš byl donucen město opustit v květnu 1421, kdy Litomyšl obsadila husitská vojska táhnoucí od Vysokého Mýta. V průběhu tažení též vyplenila klášter v Tržku, který tak definitivně podlehl zkáze. Litomyšlští kanovníci se přesunuli do Svitav, odkud se snažili o správu diecéze. Z počátku sídlili při klášterním kostele sv. Jiljí a později v nově založeném konventu v blízkosti hlavního městského kostela Navštívení Panny Marie ve Svitavách.⁵³ Biskup Aleš z Březí se ještě krátce před svou smrtí zúčastnil korunovace Albrechta Habsburského v prosinci roku 1437, kdy byl katolickou šlechtou zvolen českým králem. Po biskupově skonu volila svitavská kapitula vždy ze svého středu administrátora, který byl pověřen za správu diecéze, ovšem jejich pravomoc byla již pouze formální. K roku 1554 zemřel poslední administrátor Wolfgang, jímž se uzavřela existence litomyšlského biskupství a jeho fungování.⁵⁴

Zánik litomyšlského biskupství byl důsledkem vrcholící kritické společenské situace tehdejší doby, ve které se hlavní oblastí střetů různých společenských skupin staly církevně - politické otázky. Česká společnost se: *„začala dělit na stoupence a odpůrce reformního hnutí. Poněvadž hlavním nositelem myšlenek o reformě církve se stal Jan Hus, zmíněný rozpor nabyl podoby podpory či odmítání názorů Jana Husa, ale i dalších univerzitních mistrů a kazatelů vystupujících s reformními názory“*.⁵⁵ Reformní smýšlení se

⁵² Ibidem, s. 246.

⁵³ František Musil, První pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic a východní Čechy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 409.

⁵⁴ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 74.

⁵⁵ Vladimír Hrubý, *Královéhradecká diecéze*, Hradec Králové 1994, s. 16.

ve východních Čechách šířilo zprvu v prostředí šlechty, z jejichž řad pocházeli skutečně blízcí přátelé a stoupenci mistra Jana Husa jako Hanuš z Mühlheimu, podílející se na založení Betlémské kaple v roce 1395 či Jan z Chlumu, který s Husem přijíždí v listopadu 1414 do Kostnice.⁵⁶ Velká vlna protestů proti rozsudku smrti Jana Husa patří k nejdůležitějším mezníkům na cestě k husitské revoluci. Svoji rozhořčenost vyjádřilo a podpisem ztvrdilo ve stížném listu adresovaném přímo kostnickému koncilu celkem 452 příslušníků české i moravské šlechty (z nichž 10 pánů a 140 členů nižší šlechty bylo rodem či majetky spjato s východními Čechami).⁵⁷ V listu bylo jasně vyjádřeno stanovisko k postojům v otázce reformy církve a Husova učení. Tento na svou dobu neobyčejně odvážný akt, proti jehož iniciátorům bylo koncilem vyzváno stíhání, vyburcoval značnou část tehdejší šlechty k energické reakci.⁵⁸ Ta v roce 1420 vrcholí vznikem silných vojenských jednotek (na území východních Čech se zformovala vojska orebského bratrstva), schopných výrazně zasahovat do politických událostí v zemi.⁵⁹ Protest měl své kořeny v přesvědčení determinovaném silným náboženským zanícením a vědomím potřeby překonat hlubokou krizi církve, a že je to právě České království, které bylo předurčeno k tomu církev z této krize vymanit. Ovšem Husova smrt byla vnímána jako překážka na cestě k tomuto cíli.⁶⁰ Následná smrt mistra Jeronýma Pražského upálením v Kostnici 1416, zhoršující se vnitropolitická situace v Čechách díky sporům mezi stoupenci krále Václava IV. a jeho odpůrci především z řad šlechty, útok na Novoměstskou radnici v červenci 1419, následná smrt krále Václava IV. a nároky jeho bratra Zikmunda Lucemburského na český trůn jen dovršily vypjatou společenskou atmosféru, která přechází v otevřený válečný konflikt a k vlastním husitským revolučním bojům.

Východní Čechy díky své rozvinuté struktuře královských i poddanských měst, jež byla hlavní základnou revolučních tendencí a

⁵⁶ František Musil, Počátky náboženských sporů mezi východočeskou šlechtou, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 523.

⁵⁷ Idem, Stížný list do Kostnice, in: *Ibidem*, s. 526.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 527.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 524.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 526.

značnému počtu drobné šlechty, naskýtalý pro rozvoj husitství velmi dobré prostředí. V následném vývoji se východní Čechy stanou nejširší enklávou nového reformního hnutí v zemi. Epicentrem husitství v kraji byl Hradec Králové, tedy město jež na počátku 15. století představovalo velmi významnou a strategicky důležitou lokalitu s 5000 obyvateli.⁶¹ Za formací Orebského bratrstva stál Hynek Krušina z Lichtenburka, zkušený válečník a držitel panství v severovýchodních Čechách. Hynek byl po válečném tažení na Prahu v květnu 1420 zvolen za nejvyššího hejtmana a vojsko orebitů pod jeho velením sehrálo zásadní roli při obraně Prahy a porážce první křížové výpravy namířené proti husitům, v bitvě na Vítkově 14. července téhož roku. Ačkoliv křížácká vojska vedená Zikmundem Lucemburským byla poražena, podařilo se uherskému králi dosáhnout 28. června 1420 korunovace na českého krále, ovšem bez souhlasu Čechů. Zásadní úlohu zde sehrál východočeský šlechtic a nejvyšší purkrabí Čeněk z Vartenberka, který v průběhu bojů přešel na Zikmundovu stranu a vydáním Pražského hradu pomohl k jeho korunovaci.⁶² Ještě před Zikmundovou korunovaci se kněz Ambrož spolu s hejtmany a lidem zmocnili Hradce Králové, jako nejdůležitějšího východočeského města. Do městské rady dosadil své lidi a Aleš Vřešťovský, Beneš z Mokrovous a Jiří z Chvalkovic byli zvoleni za hejtmany.⁶³ Následně se husitským vojskům podařilo zvítězit na podzim roku 1420 v bojích o Vyšehrad, který držel v rukou král Zikmund a představoval pro Prahu bezprostřední ohrožení. Ve východních Čechách bylo dobyté místo podobně strategického významu - klášter Opatovice, skytající nebezpečí pro Hradec Králové.⁶⁴ Po těchto úspěších se Pražané, páni z Poděbrad a Hynek Krušina z Lichtenburka snažili o dosazení polského krále Vladislava II. Jagella na český trůn, proti čemuž se postavil Mikuláš z Husy a táborští bratři, v jejichž řadách se zformovalo radikální křídlo husitského hnutí.⁶⁵

V dubnu roku 1421 byla uskutečněna vůbec největší vojenská operace

⁶¹ Vladimír Wolf, František Musil, Počátky východočeského husitství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 536.

⁶² Ibidem, s. 537.

⁶³ Ibidem, s. 537.

⁶⁴ Ibidem, s. 538.

⁶⁵ Ibidem, s. 538.

husitských vojsk, kdy společně pražská, táboritská a orebská vojska podnikla tažení do východních Čech za účelem získání kontroly a konsolidace moci v zemi. Armáda vedená Hynkem Krušinou z Lichtenburka a knězem Janem Želivským dosáhla úspěchu a skutečně se jí podařilo celou oblast ovládnout. V první fázi tažení byla podmaněna města Český Brod, Kutná Hora, Kouřim, Kolín, Nymburk, Čáslav a zničeny kláštery Vilémov, Klášterní Skalice, a Sedlec.⁶⁶ V další fázi pokračovala vojska Pražanů a Jana Žižky úspěšným tažením na Chrudim (město bylo bráněné hejtmanem Janem Městeckým z Opočna stojícím v čele Opočenských - katolické strany na východě Čech) a Hradec Králové, kde byl definitivně dobyt klášter v Opatovicích. Poté vojska Pražanů pokračovala na Jaroměř a vojska Jana Žižky na Vysoké Mýto (zničen klášter minoritů), Litomyšl a Poličku. Oddíly Diviše Bořka z Miletínka zničily kláštery v Pardubicích, Podlažicích a Sezemicích.⁶⁷ Bořek z Miletínka získal později post hejtmana v biskupské Litomyšli. Pražská vojska se po úspěšném obléhání Jaroměře a Dvora Králové vrátila domů a táborité pokračovali v tažení na Trutnov. Vojenskému postupu husitských vojsk ve východních Čechách odolalo pouze probošství břevnovského kláštera v Broumově, jež zůstalo jedinou městskou enklávou sympatizující se Zikmundem Lucemburským na tomto území.⁶⁸ Po úspěšném tažení východními Čechami, byl v červnu roku 1421 na zemském sněmu v Čáslavi Zikmund I. zbaven českého trůnu.⁶⁹ Zároveň vznikla dvacetičlenná zemská vláda a pražské artikuly byly vyhlášeny jako zemský zákon. Z Východočechů do zemské vlády zasedl mj. Čeňek z Vartenberka, který se přes svou zradu dostává opět na vrcholnou politickou scénu díky odpuštění Jana Želivského a Hynka Krušiny z Lichtenburka. Útok Slezanů do severovýchodních Čech ovšem zasadil zemskému orgánu drtivý úder, který vedl k vnitřním sporům mezi východočeskými husity. Spor vyvolal vůdce orebitů kněz Ambrož, jenž rezolutně nesouhlasil s veliteli českých vojsk, pány Čeňkem a Hynkem, kteří po vyjednávání s posádkou slezských armád v Broumově souhlasili

⁶⁶ Ibidem, s. 539.

⁶⁷ Idem, Východočeské tažení husitů na jaře 1421, in: ibidem, s. 540.

⁶⁸ Ibidem, s. 541.

⁶⁹ Ibidem, s. 542.

nepokračovat ve vojenské odvetě do Slezska.⁷⁰ Díky tomu, že broumovské probošství zůstalo v rukou slezských vojsk, nebylo dobyto a jako jediná lokalita ve východních Čechách přečkala husitské války bez větších ztrát.⁷¹ Těmito událostmi byl způsoben trvalý rozchod Hynka Krušiny s orebity, do jejichž čela se postavil Bořek z Miletínka, což přispělo k určité decentralizaci a rozkladu bratrstva.⁷²

V květnu 1421 byla vyhlášena II. křížová výprava proti Čechům vedená Zikmundem Lucemburským, který 17. listopadu 1421 na zemském sněmu v Brně přijal kapitulaci moravských měst a byl jimi uznán za krále. Krátce na to Zikmundova armáda utrpěla kruté porážky v bitvách u Kutné Hory, Habrů a Německého Brodu vojsky Jana Žižky při ústupu od Kutné Hory, kterou husité obléhali 6. ledna 1422.⁷³ Následujících 14 let Zikmund Lucemburský do Čech nevstoupil a v březnu téhož roku udělil správu Moravy svému zeti Albrechtu Habsburskému.⁷⁴ V květnu roku 1422 přijíždí do Čech na základě usnesení čáslavského zemského sněmu litevský kníže Zikmund Korybutovič, zástupce litevského knížete Vitolda a kandidát na královský trůn. Na jaře 1423 byl však knížetem Vitoldem odvolán a polská královská kandidatura tak oficiálně padla.⁷⁵

Dubnem roku 1423 nastaly v prostředí východočeských husitů výrazné změny. Po rozporech Jana Žižky s táborskou obcí se schopný vojevůdce spojil s orebským bratrstvem a zformoval ve východních Čechách novou husitskou organizaci využívající strategicky výhodných ekonomických a geografických podmínek zdejšího kraje.⁷⁶ Svolal sněm do Německého Brodu, kde byl založen „Nový“ či „Menší Tábor“ a schválen Žižkův vojenský řád.⁷⁷ Touto aliancí Jana Žižky s Východočechy nastal počátek vážného rozkolu uvnitř

⁷⁰ Vladimír Wolf, František Musil, Počátky rozkolu mezi východočeskými husity, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 543.

⁷¹ Ibidem, s. 543.

⁷² Ibidem, s. 543.

⁷³ Ibidem, s. 545.

⁷⁴ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 214.

⁷⁵ Viz. Vladimír Wolf, František Musil (pozn. 70), s. 546.

⁷⁶ Vladimír Wolf, František Musil, Příchod Jana Žižky do východních Čech - Menší Tábor, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 546.

⁷⁷ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 214.

celého husitského hnutí, založeném na napětí mezi Žižkou a kališnickou šlechtou. Žižka usiloval o podmanění si měst Hradce Králové, Jaroměř, Dvora Králové a Čáslavi, jež měla představovat jádro nového Žižkova svazu, do té doby pod vládou svazu pražského a hejtmana Diviše Bořka z Miletínka.⁷⁸ Žižka ještě společně s Bořkem porazili v dubnu 1423 v bitvě na vrchu sv. Gothard u Hořic vojska mocného pána Čeňka z Vartenberka, ovšem v době následného Bořkova tažení na Moravu se lidem kněze Ambrože a Jana Žižky podařilo bez boje zmocnit nejdůležitějšího města východních Čech Hradce Králové.⁷⁹ Tím byl dán podnět k otevřenému válečnému konfliktu mezi dvěma husitskými vojsky, na jedné straně Jana Žižky a vojsky Pražanů na druhé, jež se střetla 4. srpna 1423 ve velmi důležité bitvě u Strauchova dvora.⁸⁰ Úspěch oddílů radikálního husitského křídla vyvolal aktivní spolupráci umírněných husitů a katolické strany tzv. Opočenských, kteří svolali na svátek sv. Havla 16. října 1423 do Prahy zemský sněm, kde se usnesli o nutnosti politické a vojenské eliminace křídla radikálních husitů, představující nebezpečí pro zemi.⁸¹ O tom, že cíl nebude snadný se vojska svatohavelské aliance přesvědčila v následných velkých bitvách 6. ledna 1424 u Skalice a v červnu téhož roku u Malešova, kde byla panská jednota Žižkovým svazem drtivě poražena a 14. září uzavřel mocný vojevůdce smír se Zikmundem Korybutovičem, litevským knížetem, kterého Pražané a umírnění pánové opět vyzvali k zasednutí na královský trůn.⁸² Žižka tím posiluje svůj vliv v zemi a snaží se o prosazení jeho hlavního politického cíle. Vytvořit širokou husitskou koalici.⁸³ Po jednání na sněmu v Kouřimi 25. března 1425 táhnou spojená husitská vojska na Moravu proti Zikmundovi Lucemburskému. V průběhu obléhání Přibyslavi Jan Žižka po krátké nemoci zemřel.⁸⁴ Pochován byl kněžími Prokúpkem a Ambrožem před „velikým oltářem“ v kostele sv. Ducha v Hradci Králové. Obyvatelé města, plní vojsko i okolní městské oddíly se po

⁷⁸ Viz. Vladimír Wolf, František Musil (pozn. 76), s. 548.

⁷⁹ Ibidem, s. 549.

⁸⁰ Ibidem, s. 549.

⁸¹ Ibidem, s. 550.

⁸² Ibidem, s. 551.

⁸³ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 215.

⁸⁴ Ibidem, s. 216.

Žižkově smrti nazývají „sirotci“, kterým vyjádřili: „*mimořádný citový vztah k milovanému vůdci*“.⁸⁵ Následné události pokračují v duchu konfrontačních bojů mezi Pražany a stoupenci radikálního husitského proudu, v jejichž křídle se prohlubuje kooperace svazu táboritů v čele s Alešem ze Žeberka a Janem Hvězdou z Vicemilic a sirotků s Kunešem z Bělovic a Janem Roháčem z Dubé.⁸⁶ Sirotčí vojsko vedle několika pokusů o ovládnutí Prahy muselo velmi často čelit vpádům Slezanů, věrným stoupeňcům krále Zikmunda Lucemburského. V červnu 1426 táhnou tábořské, sirotčí a pražské husitské armády společně k Ústí nad Labem, významnému lokálnímu centru katolictví a německví na severu Čech, kde se spojily s vojskem Jakoubka z Vřesovic. V kruté bitvě na návrší Běhání se střetnuly s vojsky Sasů, Lužičanů a dalších německých knížat.⁸⁷ Husitské armády po těžkých bojích a divokém zpusťošení města Ústí slavily vojenský úspěch. Brzy po bitvě se však opět vynořují další mocenské boje uvnitř husitských frakcí mezi Hynkem Bočkem z Kunštátu na Poděbradech, proti Tábořitům a sirotkům, vrcholící vojenským střetem a úmrtím Hynka z Poděbrad podporujícího Pražany. Na přelomu let 1426/1427 politicko - vojenské uskupení sirotků ovládlo téměř všechna větší města východních Čech. V rukou Pražanů zůstal Kolín a Chrudim. V rukou tábořitů byl Nymburk a společně se sirotky též drželi Kutnou Horu.⁸⁸ Katolická strana neměla v té době moc již v jediném východočeském městě. Příští léta 1427 - 1430: „*se nesla ve světle aktivit sirotčího bratrstva snahou o stabilizaci poměrů tak, aby důležité hrady katolické strany byly neutralizovány, nebo přešly úplně do rukou sirotků*“.⁸⁹ Podařilo se jim dokonce: „*velmi podstatně rozšířit operační prostor sirotčích vojsk, zejména v Horní a Dolní Lužici a v Dolním Slezsku. To vytvořilo příznivé podmínky pro pokračování v protizikmundovském zápase*“⁹⁰, ovšem také se začal silně projevovat úpadek a proces postupné degradace

⁸⁵ Vladimír Wolf, František Musil, Východočeští sirotci a jejich vojenská a politická aktivity v druhé polovině dvacátých let, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 553.

⁸⁶ Ibidem, s. 554.

⁸⁷ Ibidem, s. 556.

⁸⁸ Ibidem, s. 557.

⁸⁹ Ibidem, s. 557.

⁹⁰ Ibidem, s. 564.

revolučních idejí a celého hnutí. Monumentálním vítězstvím 14. srpna 1431 v bitvě u Domažlic spojená husitská vojska odrazila pátou a zároveň poslední křížovou výpravu vedenou Zikmundem Lucemburským. Po tomto úspěchu přistoupil církevní koncil v Basileji na vyjednávání se stranou podobojí a přizval jejich zástupce v květnu 1432 k jednání do Chebu, jež skončila dohodou a počátkem roku 1433 pokračovalo v Basileji disputací o husitském učení a čtyřech Pražských artikulách.⁹¹ V době jednání podniklo vojsko sirotků proslulou spanilou jízdu na pomoc Polsku proti Řádu německých rytířů, při níž se vojska dostala s úspěchem až k Baltickému moři. Po velkorysé odměně polského krále za úspěšné tažení a velkém návratu do Čech na podzim 1433 se vojsko sirotků připojilo k obléhání Plzně, centru katolictví a prozikmundovské strany, ovládající celé západní Čechy.⁹² Při neúspěšném obléhání města trvajícím již od července 1433 se naplno projevil kritický stav husitských armád, vnitřní nesoudržnost, rozpory ve vedení vrcholící vzpourou proti Prokopu Velikému, neobyčejně schopnému vojevůdci, který však již nemohl zabránit rozkladným tendencím husitských vojsk a odjel do Prahy.⁹³ Mezitím proběhla mobilizace panských oddílů proti bratrstvům a část vůdčích osobností sirotčího bratrstva se ve východních Čechách připojila k panské a pražské koalici.⁹⁴ V květnu 1434 se polní vojska odtrhnula od Plzně. Do čela bratrské armády vstoupil opět Prokop Veliký a tažení vyvrcholilo 30. května bitvou u Lipan, ve které byla Prokopova polní vojska rozdracena panskou jednotou a zahynul zde „výkvět bojovníků radikálních polních vojsk i jejich vojevůdcové“.⁹⁵ Dne 5. července 1436 byl po řadě neshod vyhlášen v Jihlavě smír s církví, uznány kompaktáty a husité prohlášeni za členy církve, ovšem stále trvalo napětí mezi Zikmundem Lucemburským a českými stavy. Zemský sněm byl ochoten akceptovat volbu Zikmunda za krále s podmínkou, že vydá korunovační klenoty a zemské desky. Slib byl skutečně splněn a Lucemburk

⁹¹ Vladimír Wolf, František Musil, Sirotci v předvečer Lipan, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 566.

⁹² Ibidem, s. 566.

⁹³ Ibidem, s. 566.

⁹⁴ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 223.

⁹⁵ Vladimír Wolf, František Musil, Sirotci v předvečer Lipan, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 567.

spolu se svou ženou Barborou Celskou byli slavnostně přijati za českého krále a královnu.⁹⁶ Po jejich návratu do Čech byl nucen opustit Prahu Jan Rokycana, zvolený v říjnu 1435 sněmem v Praze za arcibiskupa utrakvistické církve a uchýlil se do Hradce Králové, odkud řídil církevní správu. Jan Roháč z Dubé i kněz Ambrož v čele Hradce Králové, převzali stěžejní roli v protizikmundovském boji a pokoušeli se o pokračování radikálního programu. Dílčími vojenskými úspěchy ještě dokázali vítězům od Lipan nekompromisnost svých postojů, avšak zánik radikální frakce husitství definitivně nastal zjetím a popravou Jana Roháče 9. září 1437 v Praze a smrtí kněze Ambrože v Kolíně 1438.⁹⁷

Roháčova poprava zvedla další vlnu odporu v prostředí utrakvistické šlechty proti císaři a postupně se schylovalo k dalšímu válečnému střetu, kterému nakonec zabránila smrt Zikmunda Lucemburského 9. prosince 1438 ve Znojmě.⁹⁸ Po císařově smrti započala dramatická jednání o nástupnictví na český trůn, mezi polskými Jagellonci Vladislavem či Kazimírem a rakouským Albrechtem Habsburským, která spěla k dalšímu válečnému konfliktu. Ve východních Čechách se zformovalo nové a velmi silné utrakvistické křídlo, profilující se z řad příslušníků husitské válečnické aristokracie: „*jimž silná majetková základna navzdory tomu, že nešlo o příslušníky panského stavu, skýtala možnost účinně prosazovat své záměry na poli politickém i vojenském*“.⁹⁹ V této mocné politické formaci kolem Hynka Ptáčka z Pirkštejna, působili mj. Aleš Holický ze Šternberka, Aleš ze Žeberka, bratři Kostkové z Postupic, Mikuláš Trčka z Lípy či mladý Jiří z Poděbrad, kteří z počátku stáli za polskou kandidaturou na český trůn.¹⁰⁰ Obratnými diplomatickými kroky i vyjádřením podpory Albrechtu Habsburskému, zvolenému mezitím katolickou šlechtou 27. prosince 1437 českým králem (husity byl zvolen za českého krále Kazimír IV.), se po náhlém Albrechtově

⁹⁶ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 224.

⁹⁷ Vladimír Wolf, František Musil, Jan Roháč a konec východočeského radikálního husitství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 572.

⁹⁸ Ibidem, s. 572.

⁹⁹ Martin Šandera, Východní Čechy v době boje o český trůn po Zikmundově smrti, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 583.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 583.

skonu 27. října 1439 této skupině východočeských utrakvistů, po vleklých zápasech mezi stoupenci Jagellonců a Habsburků, otevřely možnosti získat v budoucnu zásadní vliv na politický vývoj v zemi.¹⁰¹ Na zemském sněmu v Praze v lednu 1440 se rakouská strana a frakce Hynka Ptáčka z Pirkenštejna usnesly na mírové smlouvě „*Listu mierném*“, který upravuje správu země, uznává kompaktáty a definitivně ukončil válku mezi propolskými a habsburskými stoupenci. V Čáslavi v březnu téhož roku Ptáčkova strana vytvořila spolek čtyř východočeských landfrýdů hradeckého, chrudimského, čáslavského a kouřimského. K novému uskupení se přidružil i boleslavský kraj pod vedením Jiřího z Poděbrad, čímž byla vytvořena silná základna utrakvistické moci v Čechách, představující 1/3 celého Českého království.¹⁰² V příštích událostech hrála důležitou roli také jednání o utrakvistické církevní organizaci. Za správce utrakvistického kněžstva ve východočeských landfrýdech byl ustanoven Jan Rokycana a synodou v Kutné Hoře v říjnu 1441 byl uznán za hlavu utrakvismu. Po synodě se východočeští hejtmani pokusili vyvinout tlak na táborskou církevní organizaci, jež se nechtěla Rokycanovu proudu podvolit a ustoupit od svého autonomního postavení, mající charakter nezávislé městské republiky.¹⁰³ Táborité se však po téměř desetiletém odporu podvolili až pozdějšímu českému králi Jiřímu z Poděbrad.¹⁰⁴ V červenci 1441 do východních Čech přicestovala z krakovského exilu vdova po císaři Zikmundu Lucemburském Barbora Celjská, ujmout se správy svých věnných měst a trvale se usadila na Mělníce, neboť Hradec Králové v průběhu husitských válek o hradní sídlo přišel. V Mělníce později roku 1451 zemřela a přímým pánem královských věnných měst se později stal mladý Ladislav Pohrobek.¹⁰⁵

¹⁰¹ Martin Šandera, Vytváření nové kališnické jednoty ve východních Čechách, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 587.

¹⁰² Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 226.

¹⁰³ Martin Šandera, Počátek kampaně landfrýdů proti táborskému kněžstvu, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 593.

¹⁰⁴ Viz. Jiří Kejř (pozn. 50), s. 227.

¹⁰⁵ Martin Šandera, Návrat Barbory Celské a situace ve věnných městech, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 592.

Mezitím pokračují pokusy o odstranění bezvládní v Českém království.¹⁰⁶ V lednu 1443 na sněmu v Praze bylo pod tlakem východočeské šlechty přijato usnesení: „...*keré římského krále Fridricha III. stavělo před jasnou a nekompromisní volbu - buď sám přijme stavovské podmínky a usedne na český trůn, nebo se na základě týchž podmínek ujme správy země až do nezletilosti Ladislava Pohrobka. V opačném případě již na něj češi přestanou brát jakékoli ohledy*“ a zvolí si svého krále.¹⁰⁷ Po náhlé smrti Hynka Ptáčka 27. srpna 1444 se vedení spojených východočeských landfrýdů ujal mladý 24 letý Jiří z Poděbrad. Napětí mezi kališnickou základnou a katolickou stranou, vedenou Oldřichem z Rožmberka, bylo stále velmi vysoké a svárlihost ze strany katolíků vyvolala u Východočechů ztrátu trpělivosti nad ustavičným mařením snah o nastolení stabilizace náboženského, politického i ekonomického života v zemi a opět hrozil vojenský střet.¹⁰⁸ Dne 24. června 1448 na sjezdu východočeských landfrýdů v Kutné Hoře se kališnická organizace přeměnila v Poděbradskou jednotu a Jiřík z Poděbrad byl zvolen za jejich správce. Ještě na podzim roku 1448 poděbradští uskutečnili velmi strategický a důležitý krok, kterým zásadně promluvili do celostátní politiky. Dne 3. září se armádě Jiřího z Poděbrad, čítající devět tisíc mužů, podařilo téměř bez boje obsadit Prahu.¹⁰⁹ To vyvolalo v řadách odpůrců úspěšného Jiřího zformování tzv. strakonické jednoty z řad jihočeské a západočeské šlechty vedené Oldřichem z Rožmberka na sjezdu ve Strakonících 8. února 1449.¹¹⁰ Poděbradští však strakonickou jednotu porazili v jediné rozhodující bitvě u Rokycan roku 1450.¹¹¹ Vítězství Jiřímu umožnilo pokračovat v cílevědomém budování své mocenské a majetkové základny ve východních

¹⁰⁶ Martin Šandera, Pokus odstranit bezvládní v zemi, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 593.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 594.

¹⁰⁸ Martin Šandera, Podíl východních Čech na vítězství Poděbradova proudu a obnově ústřední správy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 596.

¹⁰⁹ Martin Šandera, Vznik Jednoty poděbradské a dobytí hlavního města, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 597.

¹¹⁰ Martin Šandera, Východočeští odpůrci Jednoty a jejich aktivity, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 598.

¹¹¹ Idem, Porážka Strakonické jednoty, in: Ibidem, s. 600.

Čechách, kde se postupem času stával nejmocnějším pozemkovým vlastníkem a již v polovině 50. let vybudoval po jihočeském panství mocných Rožmberků druhé největší dominium v Českém království.¹¹² V roce 1452 byl Fridrich III. na nátlak stavů nucen propustit Ladislava Pohrobka z Vídně a převzal nad ním poručnickou vládu v Rakousích. Ladislav se po propuštění ujal vlády v Rakousku a ve všech jeho zemích byli stanoveni tzv. zemští správci. V Rakousích se jím stal Oldřich Cejlský, v Čechách Jiří z Poděbrad a v Uhrách Jan, později Ladislav Hunyady. V roce 1453 odjel Jiří do Vídně jednat s Ladislavem o jeho příjezdu do Čech a Ladislav mu zde také potvrdil zemské správcovství na dalších deset let.¹¹³

Vůdce českých utrakvistů Jiří nebyl jediným, který zasáhl podstatně do změn zdejší pozemkové držby po husitských válkách. Již Vilém I., člen zemanského rodu Kostků z Postupic, se v roce 1432 stal pánem litomyšlského panství a o čtyři roky později získal od krále Zikmunda Lucemburského listinu, která mu zaručovala zástavní držbu statků litomyšlského biskupství, včetně hradu Landšperka a Lanškrouna.¹¹⁴ Jeho potomek Zdeněk III. Kostka z Postupic, působící v blízkosti Jiřího z Poděbrad, ovládl dalšími pozemkovými akvizicemi téměř celé východní Chrudimsko a v Nových Hradech u Vysokého Mýta založil hrad, který se stal novým správním centrem jeho panství.¹¹⁵ Obrovských pozemkových držav dosáhli také mocní Trčkové z Lípy díky obratnosti husitského hejtmana Mikuláše I. a jeho syna Buriana Trčky.¹¹⁶ Mezi mocnou východočeskou nobilitu též patřili Házmburkové s državami kolem Jičína (Kost, Hrubá Skála, Hostinné) a Slavatové z Chlumu a na Košumberce.

Vrcholem politické dráhy Jiřího z Poděbrad se jistě stalo jeho zvolení zemským sněmem za českého krále 2. března 1458 po náhlé smrti Ladislava

¹¹² Idem, Vytváření a upevňování Poděbradova východočeského dominia, in: *Ibidem* s. 601.

¹¹³ Idem, Odras vlády Ladislava Pohrobka ve východních Čechách, in: *Ibidem*, s. 604.

¹¹⁴ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 76 - 77.

¹¹⁵ Martin Šandera, Dominium Kostků z Postupic, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 603.

¹¹⁶ Idem, Trčkové z Lípy, in: *Ibidem*, s. 603.

Pohrobka.¹¹⁷ Na den 7. května byli Jiří s chotí Johanou korunováni v katedrále sv. Víta v Praze a brzy poté uznala jeho vládu Morava, Lužice a Slezsko, vyjma slezské metropole Vratislavi. Dne 27. července se konalo slavnostní uvítání nového krále v Hradci Králové, při kterém jej městská rada a zástupci cechů dovedli v slavnostním průvodu do města, odkud druhého dne pokračoval po polské cestě do Prahy.¹¹⁸

Centrem králova rodového majetku byly východní Čechy, které se staly nejsilnější utrakvistickou oblastí v zemi: „*a podstatné bylo, že Jiří své obrovské dominium vytvořil chytrou politikou, nikoliv kořistnickým způsobem nebo zneužitím moci vrchního landfrýdního hejtmana a posléze zemského správce*“.¹¹⁹ Po celou dobu Jiříkovy vlády patřila východočeská utrakvistická šlechta a věnná města k hlavním oporám královy politiky a mnozí z nich se uplatnili ve vysokých dvorských úřadech, kde vystřídaly nespolehlivé příslušníky vyšší šlechty.¹²⁰ I věnná města se po dlouhých létech nestability dočkala postupné konsolidace poměrů, jednak díky oživení obchodu a následnému zlepšení hospodářské situace v padesátých letech, ale také díky pozornosti královny Johany, která o města projevila velký zájem.¹²¹

Vláda Jiřího z Poděbrad byla velmi dramatická a provázena neustálými vojenskými akcemi, kterými musel čelit náporu svých odpůrců.¹²² Hlavními strůjci nepokojů z domácích řad protivníků krále Jiřího byli členové křídla seskupeného 28. listopadu 1465 v tzv. Zelenohorské Jednotě, vedení Zdeňkem ze Šternberka. Ve východních Čechách sídlili dva velmi aktivní členové Zelenohorské Jednoty Oldřich a Jan Zajíc z Házmburka a z Kosti, proti kterým byla podniknuta úspěšná vojenská intervence, nicméně další zásahy proti Jednotě se odehrávaly spíše mimo území východních Čech.¹²³

¹¹⁷ Idem, Hlavní východočeští představitelé politického života, věnná města, Jednota bratrská a přístup šlechty k ní, in: *Ibidem*, s. 605.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 605.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 605.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 607.

¹²¹ *Ibidem*, s. 610.

¹²² *Ibidem*, s. 613.

¹²³ *Ibidem*, s. 613.

Bezprostřední hrozbu představovaly výpady lužických či slezských vojsk. Prvořadý problém nastal vstupem uherského krále Matyáše Korvína a papeže Pavla II. do války proti Jiřímu 31. března 1468. Papež 23. prosince 1466 vyhlásil nad Jiřím z Poděbrad klatbu a prohlásil ho za kacíře. V průběhu následného roku ztrácel český král na moravském území vojenskou převahu, avšak v únoru 1469 byl Matyáš obklíčen u Vilémova a donucen Jiřím k míru i osobní schůzce a k dohodě o příměří s papežem.¹²⁴ V dubnu se uskutečnilo jednání králů, papežského legáta a zástupců zemí Koruny české v Olomouci, které pro Jiřího skončilo neúspěchem a čeští katolíci i zástupci vedlejších zemí vzdali hold Matyáši Korvínovi jako svému králi. Válečné střety pokračovaly až do smrti krále Jiřího v roce 1471.¹²⁵ Opakované vpády uherských vojsk do Čech byly příčinou obrovské devastace východočeských držav a nezřídka se předpokládá, že díky Korvínově strategii, který vsadil na rychlost i moment překvapení a rezignaci dobývat dobře opevněná města a hrady, mohlo lehnout popelem více jak na 500 vesnic: „*Lze tedy soudit, že zánik řady drobných tvrzí na počátku sedmdesátých let 15. století nebyl vždy důsledkem přímého zničení při vojenských operacích nepřítele, ale projevil se zde především ekonomický úpadek jejich držitelů, kteří s vypálenými vesnicemi a dvory přišli o životně důležitou hospodářskou základnu a nezbylo jim, než svá sídla opustit a nechat zpustnout.*“¹²⁶ Dopad válečného konfliktu byl velmi citelný především pro venkovské obyvatelstvo a hospodářské oslabení se projevilo ve všech krajích východních Čech. Královská věnná města se i přes značné finanční zatížení díky válečným tažením nedostala do takové ekonomické nestability, aby musela odprodávat svůj nemovitý majetek.¹²⁷

Král Jiří nečekaně zemřel 22. března 1471 a již v červenci roku 1469 jednalo poselstvo českého krále v čele se Ctiborem Tovačovským z Cimburka, Benešem z Weitmile a Pavlem Zderazským s polským králem Kazimírem IV. o

¹²⁴ Josef Válka, *Dějiny Moravy I*, Brno 1991, s. 159.

¹²⁵ Ibidem, s. 159.

¹²⁶ Martin Šandera, Uherský vpád a východní Čechy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 613. Ibidem, s. 618.

¹²⁷ Ibidem, s. 620.

nástupnictví jeho syna Vladislava na český trůn.¹²⁸ Po králově smrti bylo rozložení politických sil ve východních Čechách příznivé pro mladého nástupce z polsko - litevské knížecí dynastie. Věnná města i převážná část šlechty stály na straně pražské vlády a : „ *byly připraveny politicky i vojensky podpořit Poděbradem vybraného nástupce Vladislava Jagellonského*“.¹²⁹ Nároky na český trůn samozřejmě vznášel i Matyáš Korvín, kterého za krále uznávali katolíci a vládl ve vedlejších zemích Koruny české. Korvín se také nechal 28. května 1471 korunovat českým králem v Jihlavě. Nepokusil se však ovládnout Prahu, a proto na královský trůn v Praze neusedl.¹³⁰ O den dříve zemským sněmem v Praze na přání Jiřího z Poděbrad zvolil českým králem patnáctiletého Vladislava Jagellonského, pravnuka Karla IV. a 22. srpna 1471 korunovaného na krále Vladislava II. O skutečném panovníkovi měla rozhodnout pokračující válka a stanovisko císaře a papeže. V roce 1474 však byl císařem a německými knížaty nakonec uznán králem mladý Jagellonec, kterému též přiznali kurfiřtský hlas.¹³¹ Do mocenských bojů obou panovníků začala vstupovat nová generace politiků, kteří se slovy Josefa Války snažili: „*novým způsobem využít zisků, které jí vynesla krize církve a královské moci. Na obzoru se objevovaly nové tendence a možnosti hospodářského i kulturního života: přechod od válečnictví k ekonomii a k pozdněgotickému a renesančnímu životnímu stylu, jehož centra se vytvářela jak na jagellonském, tak na Korvínově dvoře. Humanistická kultura, která pronikala do šlechtických i městských kruhů, ovlivnila i duchovenstvo a oslabovala náboženský zápal. Stavovské uspořádání, landfrýd a náboženská tolerance, to byly konstruktivní síly, které měly vyvést země z chaosu válek a dvojvládí*“.¹³² Na schůzce obou králů v Olomouci 7. prosince 1478 byla mezi Matyášem a Vladislavem uzavřena tzv. Olomoucká smlouva, ve které oba uznali dosavadní stav dvojvládí. Zástupci všech stran se dohodli, aby si oba panovníci podrželi

¹²⁸ František Palacký, *Dějiny národu českého. V Čechách a v Moravě. Díl IV. Věk Jiřího z Poděbrad*, Praha 1907, s. 569.

¹²⁹ Martin Šandera, Uherský vpád a východní Čechy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 619.

¹³⁰ Viz. Josef Válka (pozn. 124), s. 159.

¹³¹ Ibidem, s. 159.

¹³² Ibidem, s. 160.

hodnost českého krále, ale vláda v zemích byla rozdělena mezi ně tak, že Vladislav korunovaný a usazený v Praze bude vládnout sjednoceným Čechám, Lužici, Svídnicku, Javorsku a Matyáš podporovaný katolickou stranou a uznávaný většinou stavů ve vedlejších zemích Koruny vládl na Moravě a zbylé části Slezska.¹³³ Smlouva dále obsahovala dohodu, že v případě úmrtí jednoho z králů, stane se druhý pánem sokova království a vláda ve všech zemích přejde pod správu jednoho panovníka. Touto dohodou byly ukončeny letité válečné konflikty a úmrtím Matyáše Korvína 6. dubna 1490 se jagellonskému králi otevřela cesta na uherský trůn a k vládě ve všech zemích Koruny české.¹³⁴

Jagellonskému panovníku se podařilo zemi stabilizovat a řada podniků jeho vlády měla pro České království dalekosáhlé pozitivní důsledky. Stěžejního významu pro Čechy nabyla Vladislavova politika náboženské tolerance, právně stvrzena náboženským smírem na sněmu v Kutné Hoře roku 1485, čímž utrakvistická a katolická církev byly zrovnoprávněny a po dlouhé době se podařilo dosáhnout relativního náboženského klidu a snášenlivosti na příštích 31 let.¹³⁵ Z náboženského smíru se ovšem vymykala velmi svébytná Jednota bratrská, transformující se v posledních desetiletích 15. století v církevní organizaci, jenž díky ortodoxii římské i kališnické církve a vyhlášení králova mandátu proti „pikartům“ z roku 1503, se stala terčem jejich odporu a nesnášenlivosti.¹³⁶ Jednota jako zástupce radikální reformace odmítající mj. fyzickou přítomnost v eucharistii, kněžský stav, světskou moc církve atd. získala své poměrně bezpečné pozice ve východních Čechách, díky velké podpoře mocných aristokratických rodů Pernštejnů, Kostků z Postupic nebo Krajířů z Krajku a mohla proto v době ohrožení v tomto kraji významně působit, šířit své učení a soustředit se na literární činnost i vnitřní výstavbu bratrstva.¹³⁷ Podobně jako v průběhu celého 15. století nadále zastávala

¹³³ Ibidem, s. 161.

¹³⁴ Ibidem, s. 161.

¹³⁵ Jaroslav Čechura, Charakteristika vlády Jagellonců, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 626.

¹³⁶ Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001, s. 321.

¹³⁷ Jaroslav Čechura, Postavení Jednoty bratrské, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 647 - 648.

šlechta i v jagellonské monarchii dominantní pozici ve společenské struktuře východních Čech. Právě přesunem církevního majetku do rukou místní šlechty jejich pozice ještě více zesílily.¹³⁸ Počet rodových držav se nejvýrazněji podařilo rozšířit především Vilému z Pernštejna, který jako nejvyšší hofmistr Království českého a finančník Vladislava Jagellonského, nabyt postupně obrovského majetku a rod pánů z Pernštejna patřil jistě v první třetině 16. století k nejbohatším rodům v Českém království.¹³⁹ Řadu dominií získal z rukou ekonomicky slábnoucích východočeských utrakvistických rodů, jež byly zatíženy dluhy mj. i z nákladných válečných střetů. To platí nejen pro rod Kostků z Postupic, ale především pro mohutné základny rodového majetku pánů z Poděbrad a Kunštátu, jejichž moc ve východních Čechách kulminovala kolem roku 1470, avšak majetkový rozmach rodu se s úmrtím krále Jiřího začal snižovat, jednak díky dluhům i neopatrnému hospodaření králových synů.¹⁴⁰ Výsostného postavení a velkých rodových majetků ve východních Čechách dosáhli Trčkové z Lípy, kteří velmi prozřetelně reagovali na rozsáhlé změny v držbě dominií východočeské nižší šlechty, z nichž podstatná část: „ztrácela své majetky a hledala nové způsoby uplatnění. Specifickým rysem politiky Trčků byla orientace na tuto východočeskou drobnou (rytířskou) šlechtu“ a snažili se je získat do svých služeb.¹⁴¹

Vedle důležitých východočeských královských měst, kterým panovník poskytl řadu privilegií, se v jagellonském období díky stabilizaci společenských poměrů výrazně zvýšil i rozmach poddanských a rezidenčních měst, z nichž význam Pardubic, jako rezidenčního města pánů z Pernštejna a hospodářsko - správního centra jejich panství v letech 1491 až 1548, daleko přesahuje hranice východních Čech.¹⁴² Velký počet menších poddanských měst v držení pánů z Pernštejna, Trčků z Lípy, Kostků z Postupic, pánů z Kunštátu a Poděbrad získal řadu práv a svobod, kterými byly potvrzeny ekonomické či právní výsady důležité k zajištění konsolidace poměrů a v případě Nového

¹³⁸ Idem, Východočeská šlechta doby jagellonské, in: ibidem, s. 628.

¹³⁹ Idem, Vilém z Pernštejna, in: ibidem, s. 630.

¹⁴⁰ Idem, Rod z Kunštátu a Poděbrad (hrabata kladská a knížata minsterberská), in: ibidem s. 628.

¹⁴¹ Jaroslav Čechura, Východočeská nižší šlechta, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 634.

¹⁴² Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 9.

Města nad Metují, Pardubic nebo Litomyšle se i postupně začal rozdíl mezi královskými a poddanskými městy snižovat.¹⁴³

Císař Maxmilián I. Habsburský, v době své vlády v letech 1493 - 1519, podnikl řadu politicky prozřetelných kroků, kterými zajistil rakouské dynastii postupnou nadvládu ve středoevropském prostoru.¹⁴⁴ Uzavřením sňatkových smluv o manželství Maxmiliánových vnuků s dětmi Vladislava Jagellonského v roce 1507, definitivním potvrzením smluv o vzájemném nástupnictví na vídeňském sjezdu v červenci 1515 a tragickou smrtí Ludvíka Jagellonského v roce 1526 končí více jak půlstoletá vláda polsko - litevské dynastie Jagellonců v zemích Koruny české a na český a uherský trůn nastupují mocní Habsburkové.¹⁴⁵ I přes společensky vypjatou atmosféru doby, vleklé spory šlechty a měst, komplikované náboženské spory týkající se katolictví, utrakvismu i Jednoty bratrské byla jagellonská doba velmi plodným obdobím rozmachu stavovské monarchie, ve které vzrostl podíl i východočeských šlechticů a měšťanů na státní moci, dobou konsolidace společenských, ekonomických poměrů a dobou, kdy výtvarnou gotickou kulturou pronikají renesanční a humanistické myšlenky otvírající brány nové doby.

¹⁴³ Jaroslav Čechura, Nové Město nad Metují, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 640.

¹⁴⁴ Gerhard Hartmann, *Die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches*. Wiesbaden 2008, s. 132.

¹⁴⁵ Josef Petrář, Stavovské království a jeho kultura v Čechách 1471 - 1526, in: Josef Krása - Václav Mencl - Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471 - 1526*, Praha 1978, s. 26.

I. 1. Exkurs - Kulturní a politické dějiny Svitavska a Moravskotřebovska v období vrcholného a pozdního středověku

V období 13. století probíhaly na území celé středovýchodní Evropy kolonizační procesy, díky nimž se složení tehdejšího obyvatelstva na území českého státu výrazně obohatilo o nově příchozí populaci německé národnosti z oblasti římskoněmecké říše. Hospodářství latinského Západu mělo za sebou dobu obrovské konsolidace a prosperity a s pozvolna rostoucím obyvatelstvem dožadovalo širší ekonomickou základnu.¹⁴⁶ Stát, feudální vrstvy i církve si byly vědomy možností velkých agrárních rezerv směrem na východ, proto velkoryse podporovaly kolonizační politiku a: „ *snahy o hospodářskou expanzi, s nedozírnými následky pro historii naší kultury...*“¹⁴⁷

Území Moravskotřebovska a Svitavska v oblasti Českomoravského pomezí až do konce raného středověku pokrývaly převážně hluboké lesy utvářející přirozenou hranici mezi Moravou a Čechami. Ekonomický a kulturní rozvoj Svitavska je spojen s intenzivní kolonizační aktivitou, kterou v 2. polovině 13. století vyvíjel olomoucký biskup rodem z westfálska Bruno ze Schauenburgu. Pravděpodobně až za jeho episkopátu celé území přešlo do rukou olomouckého biskupství a v jeho držení setrvalo až do husitských válek.¹⁴⁸ Společně s biskupem Brunem, který na Moravu přišel ze sasko - anhaltského Magdeburku v roce 1247, byli v jeho družině přítomni tzv. lokátoři, kteří na území Svitavské pahorkatiny zakládali smíšená česko - německá nebo jen německá osídlení.¹⁴⁹

Historie Moravskotřebovska má mnohem hlubší kořeny. Krajina Malé Hané byla obydlena již velkomoravskými slovanskými kmeny a ještě před kolonizací ve 13. století je prokázáno poměrně husté zalidnění.¹⁵⁰ Samotnou kolonizaci Moravskotřebovska v době vrcholného středověku inicioval šlechtic

¹⁴⁶ Ferdinand Seibt, *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy*, Praha 1996, s. 57.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 58.

¹⁴⁸ Vladimír Nekuda, *Období středověku do válek husitských*, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 125.

¹⁴⁹ František Musil, *Vrcholná kolonizace a východočeské společenské elity*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 307.

¹⁵⁰ Viz. Vladimír Nekuda (pozn. 148), s. 128.

z rodu Hrabišiců Boreš z Rýzmburka, jenž moravskotřebovský újezd získal od krále Václava I. za pomoc proti vzpouře jeho syna Přemysla Otakara II.¹⁵¹

Boreš z Rýzmburka se mj. zasloužil o založení augustiniánského kláštera Corona S. Mariae po roce 1267, který později zanikl v polovině 16. století.¹⁵² Rod Rýzmburských v roce 1325 vymřel. Jejich dominium přešlo do rukou českého krále Jana Lucemburského, který Moravskotřebovsko zastavil jako věno manželce Jindřicha Železného z Lipé Anežce z Blankenheimu a od Jindřicha z Lipé poté celé panství v roce 1365 vykoupil moravský markrabě Jan Jindřich Lucemburský.¹⁵³ Markrabě Jan získal i panství cimburské, které společně s třebovským bylo v letech 1398 a 1402 Joštem Lucemburským prodáno Heraltovi z Kunštátu a přední český utrakvistický rod pánů z Kunštátu a Poděbrad obě panství udržel na dalších osm desetiletí. V roce 1486 celé panství získal přední humanista své doby Ladislav z Boskovic, jehož rod měl panství v držení do osmdesátých let 16. století.¹⁵⁴

Ekonomickými i správními centry Moravskotřebovska a Svitavska se stala města Moravská Třebová a Svitavy, jež se stala středisky řemeslné výroby i trhu a obě získala městský právní statut řízený magdeburským právem.¹⁵⁵ Hlavními představiteli města byli fojt a městští konšelé, v jejichž čele stál purkmistr.¹⁵⁶

V průběhu kolonizačních aktivit se uspořádala i organizační struktura církve, jejíž základní jednotku tvořily farnosti.¹⁵⁷ Na Svitavsku máme doloženy farní kostely ve Svitavech, Hradci nad Svitavou, Moravské Radiměři, Kamenné Horce, Horní Hynčíně, Březové nad Svitavou a na Moravskotřebovsku v Boršově, Rychnově, Starém Městě, Kunčině, Gruně, Dětrichově, Křenově, Městečku Trnávce a v samotné Moravské Třebové již od roku 1270.¹⁵⁸

V předhusitské době na obou územích, s výjimkou kláštera Koruny, nevznikla

¹⁵¹ Ibidem, s. 128.

¹⁵² Ibidem, s. 128.

¹⁵³ Ibidem, s. 130.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 130.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 143.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 143.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 142.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 142.

žádná jiná fundace církevního řádu.¹⁵⁹ Po zániku litomyšlského biskupství našli při kostele sv. Jiljí ve Svitavách útočiště kanovníci litomyšlské kapituly, odkud se pokoušeli o správu diecéze a ve městě setrvali do roku 1554, kdy umírá poslední administrátor Wolfgang a kapitula byla nucena pod vlivem nové reformační vlny luteránství město opustit.¹⁶⁰

Po husitských válkách svitavské panství sice nadále patřilo olomouckému biskupovi, ovšem jeho pozice byla značně oslabena jednak tím, že se stalo „pouze“ jedním z členů panského stavu a ztratilo tak předhusitské postavení knížete, a také umožněním vzniku zemské samosprávy vydáním jihlavských kompaktát na sněmu v Jihlavě roku 1436.¹⁶¹ Za biskupa Pavla z Miličína bylo panství svitavské podstoupeno několika pánům, z nichž Přeclava z Petrovic a Jaroslava ze Šelumberka vystřídal důvěrný přítel českého krále Jiřího z Poděbrad Zdeněk Kostka z Postupic, jehož potomci udrželi panství až do roku 1484, kdy jej získává Ješek Svojanovský z Boskovic.¹⁶² Panství však držel pouze krátce do roku 1486, kdy z rozhodnutí zemského soudu musel přijmout výkupné a panství vrátit olomouckému biskupovi, jehož statky na Svitavsku od roku 1486 náležely k panství mírovskému.¹⁶³

Ve 2. polovině 15. století se s přeměnou společenské situace mění i zaměření šlechty z válečných zájmů na zájmy ekonomické a svá dominia začali chápat jako ekonomický celek, který byl oporou jejich politické moci.¹⁶⁴ Šlechta si plně uvědomovala, že základem prosperujícího panství jsou dobré hospodářské výsledky jejich poddaných, proto svým lidem činným v městském či venkovském prostředí udělovala práva, která jim přinášela určité benefity.¹⁶⁵ Zásadním krokem ke zvýšení zájmu o správu vlastního hospodářství u venkovského i městského obyvatelstva bylo udělení práva odúmrti, které umožnilo odkazovat usedlost i vzdálenějším příbuzným mimo panství a

¹⁵⁹ Ibidem, s. 143.

¹⁶⁰ Ivan Štarha, *Od husitských válek do Bílé Hory*, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 152.

¹⁶¹ Ibidem, s. 147.

¹⁶² Ibidem, s. 147.

¹⁶³ Ibidem, s. 147.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 148.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 148.

postupné převedení církevních i šlechtických statků na emfyteutické právo zajišťující dědictví v rodině.¹⁶⁶ Těmito právy a řadou tržních a ekonomických privilegií byl dán podnět k postupnému rozvoji a správě venkovského i městského osídlení na území svitavského i moravskotřebovského panství. Dalším stěžejním krokem k jejich rozmachu bylo soustředění výroby a obchodu do měst a městeček jednotlivých panství koncem 15. a v průběhu celého 16. století, které přineslo neobyčejný ekonomický vzrůst poddanských městských sídlišť a představovalo: „jednu z *nejdůležitějších součástí obecného rozvoje ekonomiky feudálních velkostatků v našich zemích*“.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibidem, s. 149.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 149.

III. Přehled umělecko-historického studia

Středověká sochařská díla zachovaná na území současného Pardubického kraje byla v průběhu celého 20. století uváděna převážně v soupisových edicích uměleckých památek jednotlivých regionů a v krátkých poznámkách v rámci syntetických statí. Naprostou výjimku tvoří díla tzv. chrudimské skupiny, která díky svému početnému a relativně koherentnímu souboru, byla nejčastěji pojednána jak v místopisné literatuře, zabývající se památkami a historií královského města Chrudimi, tak v úzce zaměřené umělecko-historické literatuře věnující se středověkému umění na našem území.

V roce 1900 vyšel jedenáctý svazek soupisové edice vedené Archeologickou komisí při České akademii věd a umění v Praze, věnovaný památkám politického okresu chrudimského, který je zároveň prvním svazkem mapujícím pamětihodnosti ve východních Čechách.¹⁶⁸ V soupisu zpracovaném Karlem Chytilem byla uvedena kromě oltáře z kostela sv. Ducha v Hradci Králové všechna pozdně gotická malířská i sochařská díla tzv. chrudimské skupiny, včetně jejich vyobrazení. O dva roky později vyšel šestnáctý svazek, týkající se uměleckých památek politického okresu vysokomýtského, v němž Zdeněk Wirth prvně publikoval řezbu Madony z kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě.¹⁶⁹ Od téhož autora vyšel v roce 1906 soupis památek okresu poličského, kde uvedl Madonu z Jedlové, tehdy označenou za dílo z přelomu 16./17. století.¹⁷⁰ Řezbářská díla chrudimské skupiny zmínil v roce 1927 v prvním svazku Dějepisu umění Antonín Matějček.¹⁷¹ V polovině třicátých let 20. století vyšel na dlouhou dobu poslední svazek soupisové edice mapující památky politického okresu lanškrounského, v němž autoři soupisu Josef Cibulka a Jan Sokol publikovali Madonu z Anenské Studánky, sv. Kateřinu z České Třebové a Madonu z

¹⁶⁸ Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém. Od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres chrudimský*, Praha 1900.

¹⁶⁹ Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém. Od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres vysokomýtský*, Praha 1902.

¹⁷⁰ Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém. Od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres poličský*, Praha 1906.

¹⁷¹ Antonín Matějček, *Dějepis umění 3/1, Umění nového věku*, Praha 1927, s. 49.

Lanškrouna.¹⁷² Názor na problematiku deskové malby tzv. chrudimské skupiny publikoval Jaromír Pešina v roce 1940 v práci *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách* a o deset let později v rozšířené studii *Česká malba pozdní gotiky a renesance*.¹⁷³

Z území Moravskotřebovska se pozornosti dostalo Madoně z Tatenic z let 1450 - 1455 a Madoně z Jevíčka, které Albert Kutal zařadil do expozice výstavy gotického umění v roce 1935 konané v Zemském muzeu v Brně.¹⁷⁴ Tatenickou řezbu pojednal v syntetických statích o gotickém sochařství v Čechách a na Moravě.¹⁷⁵ Později Jevíčskou skulpturu zahrnuje do své disertační práce Marie Anna Kotrbová v roce 1950¹⁷⁶ a o dvacet let později Anna Groborzová Schurmanová, jež z Moravskotřebovska uvedla rovněž Krista Vítězného z Třebařova a Madonu z Tatenic.¹⁷⁷

Poválečný dějepis umění v Čechách zaznamenal zvýšení intenzity studia a zájmu o památky gotického umění. Opakovaně byla vyvíjena iniciativa k dokončení heuristického průzkumu méně zmapovaných oblastí, mezi něž patřily zvláště střední, severní ale i východní Čechy.¹⁷⁸ Nedlouho poté vznikla na pražské katedře dějin umění pod vedením Jaromíra Homolky diplomová práce Danieli Vokolkové, ve které se autorka obšírně zabývala řezbářskými

¹⁷² Josef Cibulka, Jan Sokol, *Soupis památek historických a uměleckých v okrese lanškrounském*, Praha 1935.

¹⁷³ Jaromír Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940. - Idem, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950. - Jaromír Pešina, *Tafelmalerei der spätgotik und der renaissance in Böhmen 1450 - 1550*, Praha 1958.

¹⁷⁴ Jaroslav Helfert, Albert Kutal, *Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku. Zemské museum v Brně 27. X. 1935 - 15. I. 1936* (kat. výst), Brno 1935.

¹⁷⁵ Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 75. - Idem, *České gotické sochařství 1350 - 1450*, Praha 1962, s. 118.

¹⁷⁶ Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 1950, s. 72 - 83.

¹⁷⁷ Anna Groborzová - Schurmanová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku* (diplomní práce), Seminář dějin umění FF UJEP, Brno 1970, s. 44.

¹⁷⁸ Jiří Kropáček, in: Jaromír Homolka, Jiří Kropáček, *Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátku a Kosti*, *Umění XIV*, 1966, s. 122, 130.

díly chrudimské skupiny¹⁷⁹, na jejíž zjištění stručně poukázal Jaromír Homolka ve své syntetické studii z roku 1984.¹⁸⁰

V letech 1977 - 1982 byly publikovány výsledky čtyřdílné soupisové edice Uměleckých památek Čech kolektivu vědeckých a odborných pracovníků Ústavu teorie a dějin umění ČSAV v Praze pod vedením Emanuela Pocheho.¹⁸¹ Jednotlivým lokalitám současného Pardubického kraje se věnovali Ivo Kořán, Jiřina Hořejší, Viktor Kotrba, Emanuel Poche, Jarmila Krčálová a Jarmila Vacková, kteří mimo jiné uvedli podstatnou část gotických sochařských děl pojednaných v této diplomové práci.

Poslední dvě desetiletí znamenají pro studium středověkého umění sledované oblasti výrazný posun. Za naprosto stěžejní lze považovat výstavní projekt *Od gotiky k renesanci*, kde v rámci expozice a vědeckého katalogu Olomoucka byla z území Moravskotřebovska a Svitavska pojednána Olivetská hora z Boršova, Madona z Chornice, sv. Anna Samotřetí ze Svitav a Madona z Tatic. Reflektovány byly další práce, které však z různých důvodů nebyly vystaveny.¹⁸²

V roce 2001 vypracovala Veronika Cinková v semináři středověkého umění vedeném Ivo Hlobilem na Katedře teorie a dějin výtvarných umění v Olomouci soupis pozdně gotických sochařských děl dochovaných na území svitavského a ústeckoorlického okresu v rozmezí let 1400 - 1550.¹⁸³

Starému umění v hradecké diecézi byl věnován výstavní projekt „*Ke slávě Ducha*“ uskutečněný v roce 2003 ve Východočeské galerii v Pardubicích, který mapoval sakrální umění této oblasti od středověku do počátku 20. století.¹⁸⁴ V průvodci expozicí a jeho katalogové části byla

¹⁷⁹ Vokolková Daniela, *Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna* (diplomní práce). Katedra dějin umění FF UK, Praha 1972.

¹⁸⁰ Jaromír Homolka, *Pozdně gotické sochařství*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1/2. Od počátku do konce středověku*, Praha 1984, s. 551.

¹⁸¹ Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech 1 - 4*, Praha 1977 - 1982.

¹⁸² Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400 - 1550 III. Olomoucko* (kat. výst.), Olomouc 1999.

¹⁸³ Veronika Cinková, *Soupis pozdně gotických sochařských děl z let 1400 - 1550 v okrese Svitavy a Ústí nad Orlicí*. Seminární práce. Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2001.

¹⁸⁴ Vladimír Hrubý, Pavel Panoch (ed.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v Královéhradecké diecézi* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2003, s. 43.

pojednána mimo jiné i pozdně gotická sochařská díla z Pardubického kraje, jimiž jsou Madona z Vysokého Mýta a Kalvárie z Orlického Záhoří.

V nedávné době rovněž vznikla řada monografických studií věnujících se jednotlivým sochařským památkám sledovaného území nebo celému tematickému okruhu. Vladimír Hrubý v roce 2003 publikoval rozsáhlou studii zabývající se pozdně gotickým a raně renesančním malířstvím i sochařstvím v Pardubicích v době pánů z Pernštejna.¹⁸⁵ V roce 2004 vyšla studie krakovského badatele Wojciecha Marcinkowského, který poukázal na slezský původ pozdně gotické archy Nanebevzetí Panny Marie z arciděkansského kostela v Chrudimi.¹⁸⁶ Helena Dáňová v témže roce představila veřejnosti kvalitní reliéf Narození Krista původem z augustiniánského kláštera v Třeboňově, zhotovený v olomoucké dílně po roce 1510.¹⁸⁷ O rok později obhájil Marek Pařízek bakalářskou práci na Katedře teorie a dějin umění v Olomouci věnované sousoší Kalvárie z Orlického Záhoří, ve které dosud nejšířejí rozvinul předpoklady vzniku díla ve vratislavském kulturním prostředí po roce 1500.¹⁸⁸ Své další výsledky k této pozoruhodné památce upřesnil v diplomové práci z roku 2008.¹⁸⁹ Renata Doucková v roce 2006 obhájila diplomovou práci pod vedením Mileny Bartlové, v níž se zabývala všemi malířskými i sochařskými díly tzv. chrudimské skupiny.¹⁹⁰ Vratislavský badatel Romuald Kaczmarek věnoval monografickou studii sousoší Getsemanské zahrady z let 1519 - 1522 osazeném v přístavku u severní lodě farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku, jehož autor měl rovněž vytvořit sousoší olivetské hory při kostele sv. Anny v Boršově u Moravské

¹⁸⁵ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5).

¹⁸⁶ Viz. Wojciech Marcinkowski (poz. 2), s. 69 - 75.

¹⁸⁷ Helena Dáňová, Das vergessene Reliéf von Krasíkov - ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV - XV / 2004 - 2005*, s. 86.

¹⁸⁸ Marek Pařízek, *Pozdně gotické sousoší Ukřižování z Orlického Záhoří* (postupová práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2005, s. 32.

¹⁸⁹ Marek Pařízek, *Krucifixy jagellonské doby na severní Moravě a ve východních Čechách* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2008, s. 93 - 101.

¹⁹⁰ Renata Doucková, *Deskové malířství kolem 1500 ve východních Čechách* (diplomní práce). Seminář dějin umění FF MU, Brno 2006, s. 69.

Třebové.¹⁹¹ Autor této práce měl v nedávné době příležitost pracovat s dosud neznámou řezbou Madony ze Svojanova, pocházející ze stejného dílenského prostředí, ve kterém vznikla ústřední práce moravské pozdně gotické výtvarné kultury Madona zv. Primavesi, původem z Olomouce.¹⁹²

Závěrem je třeba upozornit na první syntetizující studii o středověké výtvarné kultuře ve východních Čechách, kterou vypracoval Vladimír Hrubý v roce 2009.¹⁹³

Vybraná malířská díla tzv. chrudimské skupiny byla rovněž představena ve výstavním projektu Umění české reformace (1380 - 1620), pořádaném Správou Pražského hradu v prostorách Císařské konírny ve dnech od 16. 12. 2009 - do 4. 4. 2010.¹⁹⁴

¹⁹¹ Romuald Kaczmarek, Klodzki rzeźbiarz późnego gotyku - morawski czy ślaski? in: Mateusz Kapustka, Andrzej Koziel, Piotr Oszanowski (ed.), *Ślask i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 140 - 150.

¹⁹² Milan Dospěl, *Méně známé plastiky gerhartovského sochařství na Moravě* (postupová práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2007.

¹⁹³ Vladimír Hrubý, Pozdní gotika ve východních Čechách, Výtvarné umění, Sochařství, in: František Musil (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 675 - 676.

¹⁹⁴ Viz. Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (pozn. 3).

IV. Gotické a pozdněgotické sochařství na území Pardubického kraje - souhrnný přehled

Ikonografický repertoár souboru 27 gotických soch dochovaných na území Pardubického kraje je v 17 případech spojen s mariánským kultem. Tři díla se vztahují k pašijovým scénám Ježíše Krista a dvě vynikající řezby z první třetiny 16. století dokládají v pozdním středověku velmi rozšířený kult sv. Anny Samětřetí. Pět sochařských památek prezentuje úctu ke světcům a světicím, z nichž ikonograficky nevybočují nad rámec nejčastěji uctívaných svatých (sv. Markéta, sv. Bartoloměj, sv. Kateřina, sv. Jan Evangelista, neznámý světec).

Nejstarší sochou sledovaného území a zároveň jediným dílem z doby vlády lucemburské dynastie na českém trůnu je řezba **Madony z Králík** z 60. let 14. století (kat. č. V. 1), původem z farního kostela sv. archanděla Michaela v Králíkách, dnes ve sbírce starého umění Národní Galerie v Praze. Tímto dílem se hned v úvodu otevírá otázka slezských importů dochovaných ve východních Čechách, která jak se zdá, je jedním z hlavních tematických okruhů problematiky studia gotické sochařské tvorby této oblasti. Nastolena je rovněž otázka předpokladů a geneze slohu slezsko - pruských madon na lvu, jehož vznik je od vystoupení Adolfa Feulnera a Theodora Müllera v roce 1953 a Alberta Kutala v roce 1962 předpokládán v kulturním prostředí Čech, konkrétně v díle Mistra Michelské madony a české deskové malbě čtyřicátých a padesátých let 14. století.¹⁹⁵ Madona z Králík již představuje plně rozvinutý příklad tohoto stylu slezsko - pruských madon na lvu. Její téměř obdobnou variantou je Madona ze Szymocina z Arcidiecézního muzea ve Vratislavi, u níž je předpokládán vznik ve stejné dílně jako v případě Madony z Králík.¹⁹⁶ Do jejich blízkosti je rovněž situována Madona z farního kostela sv. Petra a Pavla v Broumově, která oběma řezbám předchází a stojí na samém počátku fáze slezsko - pruského stylu madon na lvu. Naposledy

¹⁹⁵ Albert Kotal, *České gotické umění 1350 - 1450*, Praha 1962, s. 34 - 39.

¹⁹⁶ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 1. 2. 8. The Madonna of Králíky, in: Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas (ed.), *Silesia a pearl in the Bohemian Crown. Three periods of flourishing artistic relations*, The National Gallery in Prague 2006, s. 41.

tuto problematiku obšírně rozvinul Aleš Mudra.¹⁹⁷ Badatel u této skupiny dílensky provázaných řezeb konstatoval zjevné formování specifických znaků, které vykazují díla náležející k typologické řadě, na jejímž počátku stojí madony na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi a z farního kostela sv. Vojtěcha ve Velkém Chřípsku.¹⁹⁸ Dílnu, jež měla Madonu z Broumova a jí náležející řezby ve stylu slezských madon na lvu vytvořit, autor lokalizoval do slezské metropole Vratislavi a poukázal na slohové předpoklady těchto prací v díle Mistra Michelské madony a v jihlavském řezbářském centru, reprezentovaném řezbami Eiglovy madony a Madony z farního kostela sv. Jakuba. Z těchto předpokladů se měl iluzivní reliéfní styl zformovat a již jako hotový byl přejat : „ *a dále tradován v redukované podobě, dovolující snadné opakování již bez kontaktu s původními zdroji.*“¹⁹⁹

Komorní řezba **Madony ze zámecké kaple Nanebevzetí P. Marie, v Žamberku** (kat. č. V. 2) z doby kolem roku 1450 patří k velmi vzácně dochovaným, nejstarším příkladům pozdně gotických sochařských děl ve východních Čechách, jejichž vznik lze předpokládat po ukončení husitských válek. Skulptura se vyznačuje malebným způsobem organizace tvaru. Její celkové klidné a lyrické podání vykazuje retrospektivní tendence vycházející z předhusitské tradice. Vytříbeným formálním projevem skulptura konvenuje sochařské produkci, která se v průběhu druhé třetiny 15. století vyvíjela na panství jihočeských Rožmberků, pevně zakořeněné v tradici internacionálního stylu.

U Madony ze Žamberka se jeví zajímavým nejen retrospektivní stylový charakter, zřetelný především v postavě mohutného Krista s extrémně vytočenou hlavou a lyrickém výrazu P. Marie, ale i nový způsob členění povrchu sochy lámanými záhyby, velmi přehledné řešení drapériové skladby v plných sumárních tvarech, jakož i jasné rozložení tělesných hmot svědčící o plastickém rozvinutí díla. Tyto tendence rovněž naznačují orientaci k novému stylovému projevu, který v nepřímé vzdálené poloze představuje kvalitní řezba

¹⁹⁷ Aleš Mudra, Madona farního kostela v Broumově a počátky slezsko-pomořského stylu madon na lvu, in: Lenka Stolárová, Vít Vlnas (ed.), *Slezsko - země Koruny české: Historie a kultura 1300 - 1740*, Praha 2008, 787 - 798.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 790.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 793.

Světice z okruhu Mistra Kalvárie ze sv. Bartoloměje v Plzni, z doby před rokem 1450.²⁰⁰

Madona ze zámecké kaple je pozoruhodným dokladem kvalitního sochařského díla, s největší pravděpodobností původně určeného pro utrakvistické publikum. Motivický aparát řezby reaguje na aktuální formování nového výtvarného programu rané fáze pozdně gotického sochařství v Čechách.²⁰¹ Majitelem litického panství se stal od roku 1427 přední exponent pohusitské politické scény v Čechách Jiří z Poděbrad a Kunštátu, v roce 1458 zvolený českým králem.

V letech 1450 až 1455 vznikla **Madona z Tatenic** (kat. č. V. 3) původem z kostela sv. Jana Křtitele v Tatenicích, jejíž provenience je rovněž hledána v prostředí augustiniánského kláštera Koruna P. Marie v Třebořově.²⁰² Tatenická řezba je v základě oproštěna od aparátu krásného slohu, jeho složitého kompozičního řešení skulptury a bohatých mísovitých závěsů draperie. Krásnělohová estetika se uplatňuje pouze v lyrickém pojetí Mariina obličeje. Velmi neobvyklý je kompoziční motiv pláště vtaženého pod předloktím a jeho rozložení v diagonálním útvaru na těle P. Marie, taktéž i motiv Krista oděného do dlouhé tuniky s ohrnutými rukávy nad lokty. Tato velmi specifická názorová poloha sochařství pohusitské doby má na našem území pozoruhodně blízký protějšek, kterým je Madona z Krupky ze sbírek Regionálního muzea v Teplicích ze čtyřicátých let 15. století.²⁰³ Zárodek neobvyklého detailu vysokých vykasaných rukávů u postavy malého Krista jsme konstatovaly ve frankovlámském malířství 1. poloviny 15. století, který se v poněkud modifikované variantě vyskytuje na deskovém obraze Kojící Madony od Roberta Campina ze sbírek Staedelsches Kunstinstitut ve Frankfurtu z doby kolem roku 1410. V prostředí střední Moravy byl určitý ohlas

²⁰⁰ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 277, Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje? Světice, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 685 - 687.

²⁰¹ Antonín Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450, *Umění IX*, 1961, s. 372 – 388.

²⁰² [Jarmila Krčálová], heslo Tatenice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 30.

²⁰³ Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2004, kat. č. 27. s. 114.

frankovlámského umění v médiu dřevěné skulptury rozpoznán v případě dnes nezvěstných světic původem z oltární archy v kostele Nanebevzetí P. Marie ve Stařechovicích.²⁰⁴ Není bez zajímavosti, že charakter tatenické řezby je blízký právě světicím sv. Kateřiny a především sv. Barbory, u které můžeme shledat jisté analogie fyziognomických rysů i kompozičního uspořádání. V této fázi lze stěží rozhodnout, zda socha Madony z Krupky náleží do kontextu sochařství severozápadních Čech, nebo střední Moravy. Obě díla však minimálně vycházejí z obdobných zdrojů, kterými jsou na jedné straně tradice sochařství před husitskými válkami a na straně druhé reakce na nové podněty z frankovlámského umění. Odmítneme - li původ madon ve společném dílenském prostředí, můžeme v obou případech předpokládat následování dnes neznámé předlohy, jak již naznačila ve své práci Michaela Ottová.²⁰⁵ Rod Tunklů z Brníčka byl od roku 1453 majiteli Tatenic a ve stejné době jsou také držiteli klášterních statků s patronátním právem nad klášterem.²⁰⁶ Tento rod postupným připojováním okolních pozemků vybudoval jedno z nejrozsáhlejších, zároveň nejbohatších panství na severozápadní Moravě. S příchodem Tunklů z Brníčka souvisí největší rozvoj města Zábřehu v letech 1442 - 1510.²⁰⁷ V rovině hypotetických úvah lze s jejich rodem spojit objednání Madony z Tatenic.

Vznik **Madony z Lanškrouna** (kat. č. V. 4), původem z kostela sv. Máří Magdaleny v Lanškrouně, předpokládáme v letech 1475 - 1480, tedy v době kdy panství v letech 1464 - 1486 spravoval Jan Kostka z Postupic se sídlem na Lanšperku, Brandýse nad Orlicí a v Litomyšli. Slohové předpoklady díla jsme naznačili v sochařské produkci slezské Vratislavi, kde v 70. a na přelomu 80. let 15. století působily velké dílny Mistra Zvěstování Panny Marie

²⁰⁴ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 176, Madona, in: Ivo Hlobil - Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 281 - 283, obr. 176.

²⁰⁵ Viz. Michaela Ottová (pozn. 203), s. 114.

²⁰⁶ František Musil, Z dějin kláštera Koruna Mariina u Krasíkova, *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun V*, 2007, s. 2 - 5.

²⁰⁷ Jan Halada, *Lexikon české šlechty*, Praha 1992, s. 167 - 168.

s jednorozcem a již od 50. let přibližně do 80. let 15. století dílna vedená Nicolausem Obilmanem.²⁰⁸

Pozoruhodná **Madona ze Svojanova** (kat. č. V. 5) z 80. let 15. století, původem z kostela sv. Petra a Pavla ve Svojanově u Poličky, byla do prostředí svojanovského panství objednána patrně v době, kdy jediným pánem dominia byl v letech 1475 - 1488 Ješek Svojanovský z Boskovic, utrakvista a stoupenec českého krále Jiřího z Poděbrad, později rovněž přední dvořan Vladislava Jagellonského.²⁰⁹ Předpoklady jejího vzniku jsme rozvinuli ve vztahu k internacionálnímu prostředí Moravy v poslední třetině 15. století. Význam řezby spočívá především v úzkých stylových analogiích k neobyčejně formálně vytříbené Madoně z Olomouce zv. Primavesi, která je ústředním dílem pozdně gotického sochařství na Moravě. Pro nedostatek rovnocenných protějšků byla do doby nových zjištění Kaliopi Chamonikoli považována za dílo importované z okruhu sochařů gerhaertovské školy v Dolním Rakousku. Madona ze Svojanova společně s dalším nedávno zjištěným dílem této skupiny Madonou ze Strážnice z let 1475 - 1480 významně rozšiřuje tzv. radikální skupinu gerhaertovsky orientovaných skulptur na Moravě. V poslední třetině 15. století můžeme v některém z moravských kulturních center (Olomouc, Brno) předpokládat působení řezbáře školeného v Horním Porýní či Dolním Rakousku, vycházejícího z přímého odkazu díla fenomenálního vlámského sochaře Nicolase Gerhaerta z Leydenu.

Assumpta z Anenské Studánky (kat. č. V. 6), původem z kostela v Anenské Studánce - dříve Kunžvald (Königsfeld), pochází s největší pravděpodobností z 90. let 15. století. Lanšperské panství v té době spravovali synové Jana Kostky z Postupic Bohuš a Jan, kteří dominium získali po otcově smrti v roce 1486. Zboží udrželi do roku 1507, kdy jej získal Vojtěch z Pernštejna sňatkem s Markétou Kostkovou.²¹⁰ Madona z Anenské Studánky je stylově vytříbeným dílem nezanedbatelné výtvarné úrovně. Typika kostýmní složky, snaha o otevření a promodelování sochařského bloku i kompoziční

²⁰⁸ Anna Ziomecka, Die gotische Kunst in Schlesien, in: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 30.

²⁰⁹ Stanislav Konečný, *Hrad Svojanov. Pohled do historie hradu a panství*, Litomyšl 2007, s. 55.

²¹⁰ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998, s. 332.

uspořádání skulptury reflektuje aktuální řešení nového sochařského projevu poslední třetiny 15. století. Její inspirační východiska jsme shledali v sochařské produkci švábských uměleckých center, především v produkci ulmských mistrů, počínaje pozdním dílem Hanse Multschera a dílem Niklause Weckmanna. Případnou možnost jejího importu z jihoněmecké oblasti rovněž nelze vyloučit.

Do 90. let 15. století lze datovat řezbu **sv. Jana Evangelisty z Pardubic** (kat. č. V. 7) neznámé provenience, která velmi podstatně rozšiřuje fond pozdně gotického sochařství v Pardubickém kraji. Budeme-li vycházet z předpokladu pardubické provenience díla, můžeme uvažovat o jejím vzniku v době, kdy panství Kunětickou Horu a Pardubice držel Vilém z Pernštejna (1435 - 1521), politicky velmi vlivný a patrně nejbohatší šlechtic v zemích Koruny české na přelomu 15. a 16. století.²¹¹ Dosud nepublikované dílo úzce koresponduje s aktuálním středoevropským proudem pogerhaertovského sochařství 80. a 90. let 15. století.²¹² Určitá inspirační východiska lze sledovat v sochařském souboru císařské hradní kaple vídeňského Hofburku, který se v rámci pohybově dynamického gerhaertovského sochařství vyznačuje zklidněním a určitou klasicizující tendencí, jež stojí v kontrastu k pohybově dynamičtějšímu projevu sochařského cyklu v katedrále ve Vídeňském Novém Městě.²¹³ U sv. Jana z Pardubic se uplatňuje nepříliš vzdálené řešení struktury modelace pláště zvolené u prostorově rozvinutější figury sv. Dionýsia z vídeňského světeckého cyklu. Zvláště motiv přeloženého drapériového útvaru přitlačeného k tělu v jakémsi nepravidelném trojúhelném útvaru je velmi signifikantním znakem, který se objevuje velmi zřídka. Socha sv. Jana z Pardubic společně s Madonou ze Svojanova představuje vytříbený projev sochařství

²¹¹ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 17.

²¹² Epicentry tohoto sochařského názoru ve středovýchodní Evropě, byla dolnorakouská kulturní centra Vídeň, Vídeňské Nové Město a hornorakouský Pasov v době vlády císaře římské říše Fridricha III. Habsburského.

²¹³ LS [Lothar Schultes], kat.č. 102, Meister der Wiener Neustädter Dom - Apostel Verkündigung und Apostel, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* III. Spätmittelalter und Renaissance, München 2003, s. 325.

pogerhaertovské orientace na území hradecké diecéze. Potřebný restaurátorský zákrok může v budoucnu odhalit velmi kvalitní dílo.

Vznik **Madony ze Svitav** (kat. č. V. 8), pocházející z kostela sv. Jiljí ve Svitavách, lze předpokládat v druhé polovině 90. let 15. století, kdy se svitavské panství znovu ocitá v přímém držení olomouckého biskupa, v té době Stanislava I. Thurza.²¹⁴ Ve vztahu k sochařskému fondu na Olomoucku se nepodařilo najít bližší analogie. Stylová poloha skulptury představující jakýsi proud lokální konzervativnější produkce nepůsobí v širším kontextu východních Čech osamoceně. Blokovité a uzavřené pojetí figury, tělesná plnost postav, téměř doslovné užití kompozičního uspořádání i poněkud tvrdší modelace splývavé těžší drapérie lze pozorovat u Madony s dítětem z kostela sv. Havla v Rychnově nad Kněžnou z doby kolem roku 1500.²¹⁵ Z Hradeckého kraje této stylové poloze rovněž odpovídá řezba madony původem z kostela sv. Martina v Javorníku v Krkonoších snad z devadesátých let 15. století.²¹⁶ Stylový charakter svitavské madony rovněž není oproštěn od starší slohové vrstvy sochařských děl z třetí čtvrtiny 15. století.

Kristus Vítězný (kat. č. V. 9) z doby kolem roku 1500 pochází z klášterního kostela P. Marie v Třebořově. V době vzniku díla byli patrony kláštera Tunklové z Brníčka, majitelé panství Zábřeh a Hoštejn. Ačkoliv lze u díla původně určeného pro pohled ze všech stran sledovat určité proporční nesrovnalosti, vyznačuje se přesto stylově vytříbeným kompozičním uspořádáním drapérie a zvláště velmi ušlechtilou fyziognomií obličeje, která odkazuje ke švábskému umění 2. poloviny 15. století, zejména k dílům z okruhu Michaela Erharta z doby kolem roku 1500.

Madona z Jevíčka (kat. č. V. 10) pocházející z bývalého farního kostela sv. Mikuláše je dnes osazena v kostele P. Marie v Jevíčku (dříve klášterní kostel augustiniánů eremitů). Předpokládaný původ řezby v Brně

²¹⁴ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII*, Praha 2008, s. 226.

²¹⁵ [Ivo Kořán], heslo Rychnov nad Kněžnou, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 274.

²¹⁶ Reg. č. v ÚSKP ČR je 56091/36 - 1382, v. 110 cm. Dílo bylo původně umístěno v sakristii javornického kostela. V devadesátých letech 20. století byla osazena v boční kapli kostela Narození Panny Marie v Trutnově, kde se nachází dodnes. Za laskavé upozornění na Madonu z Javorníka velmi děkuji Mgr. Martě Žídkové z Hostinného.

odmítáme. Teze o brněnském původu se vztahuje k mariánské skulptuře, dnes umístěné na hlavním oltáři v témže kostele, nazývané: „*Jevíčská Matka Boží*“. Tuto uctívanou sochu P. Marie, která kdysi: „*stála ve vinohradech u Brna a později byla vysoce ctěna jako „Jevíčská Matka Boží*“,²¹⁷ nechal do Jevíčka dovézt převor Jakob Kirschner v roce 1617. Středověký původ této práce je velmi nepravděpodobný.

Vznik námi sledované pozdně gotické skulptury Madony s dítětem, z doby kolem roku 1500, lze předpokládat v éře Hanuše Haugvice z Biskupic, který panství spravoval v letech 1499 - 1517. V alod jej získal od krále Vladislava II. Jagelonského v roce 1499 spolu s ochranou nad klášteřem augustiniánů.²¹⁸ Slohové kořeny díla jsme v návaznosti na starší bádání situovali do stossovsky orientované dílny, činné v Olomouci snad již koncem 15. století. Oproštění sochy od výrazněji rozvedené pohybové složky a celkové ladění harmonicky rozložených hmot skulptury vykazuje monumentalizující, zklidněný dojem, bez přítomnosti dramatické rétoriky dynamicky koncipovaných útvarů drapérií sochařských děl Veita Stosse. Tuto polohu rovněž prezentuje velmi kvalitní, v moravském kontextu dosud nepojednané dílo Madony z Jedlové, jejíž vznik předpokládáme rovněž v olomoucké dílně. V rámci této dílny však ztělesňuje mezičlánek mezi skupinou prací z doby kolem roku 1510 a Madonou z Jevíčka, vytvořené v téže dílně snad kolem roku 1500.

Madona z Jedlové (kat. č. V. 11) z kostela Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky významně obohacuje především fond moravské pozdně gotické skulptury. Její stylová východiska souvisejí s dílnou následovníka Veita Stosse činného v Olomouci v prvních desetiletích 16. století. V kontextu prací připisovaných této dílně představuje jedlovská řezba spojovací článek mezi Madonou z Jevíčka z doby kolem roku 1500 a stylově pokročilejšími díly Madonou z Kobeřic, reliéfem Narození z Krasíkova a Madonou z Olomouce z doby kolem roku 1510. Její vznik předpokládáme po roce 1507, tedy v době, kdy svojanovské panství přechází z rukou Jana z Boskovic do majetku jeho strýce Ladislava z Boskovic a Moravské Třebové.²¹⁹

²¹⁷ Klement Janetschka, *Augustiniánský klášter v Jevíčku*. Přeložil Josef Pleva, Jevíčko 1912, s. 17.

²¹⁸ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku II*, Praha 1997, s. 628.

²¹⁹ Viz. Stanislav Konečný (pozn. 212), s. 55.

Reliéf Narození Páně z kláštera Corona Mariae v Třebořově

(kat. č. V. 12) s největší pravděpodobností vznikl po roce 1512, kdy zábřežské panství s patronátním právem ke klášteru získal Ladislav z Boskovic od Mikuláše mladšího Trčky z Lípy výměnou za panství svojanovské. V době Ladislavova patronátu nastala pro klášter etapa výraznější konsolidace. Slohové kořeny díla v olomoucké stossovsky orientované dílně byly nedávno obšírně rozvedeny Helenou Dáňovou.²²⁰ Rozšíření těchto souvislostí lze doplnit komparací s klečící P. Marií z třebořovského reliéfu s Madonou z Jedlové.

U Madony z kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě (kat. č. V. 13)

naznačené širší slohové souvislosti k dvojici madon olomoucké provenience (Madona z Jevíčka a Madona z Jedlové) je zatím nutné chápat v širších stylových rovinách. Detailnější prověření díla bude možné až po restaurování vysokomýtské řezby a především Madony z Jevíčka, která je bezesporu jejím dosud nejbližším zjištěným stylovým protějškem.

Assumpta z Mlýnického Dvora (kat. č. V. 14) z doby kolem roku 1510

rovněž vykazuje obecné formální znaky s díly původem ze stossovsky orientované dílny činné v Olomouci kolem roku 1500. V širších stylových souvislostech určité analogie vykazuje ve vztahu k Madoně z Jedlové. Bližší zařazení sochy si vyžádá další studium.

Vynikající Kalvárie z Orlického Záhoří (kat. č. V. 15) z prvního

desetiletí 16. století je podobně jako řada dalších sochařských děl pozdní gotiky ve východních Čechách importem ze slezské metropole Vratislavi. Slohové kořeny sousoší zatím nejdříveji rozvinul Marek Pařízek, který shledal formální analogie Kalvárie ke třem vratislavským epitafům; Sebald Saurmanna z roku 1508 na mezilodním pilíři kostela sv. Alžběty, Mathiase Scheibitze a jeho manželky Agnes von Poppelau z roku 1508 na fasádě kostela sv. Máří Magdalény a k epitafu Hieronima Krebela z roku 1509 na fasádě kostela sv. Kryštofa.²²¹ Předpokládal velmi pravděpodobnou dílenskou souvislost všech tří epitafů a Kalvárii z Orlického Záhoří s nimi spojil na dílenské úrovni, ovšem jako práci starší, která měla skupině epitafů

²²⁰ Viz. Helena Dáňová (pozn. 187).

²²¹ Viz. Marek Pařízek (pozn. 188).

předcházet.²²² Dále Marek Pařízek poukázal na vztah skupiny epitafů k dílu významného norimberského sochaře Adama Krafta, které jsou nejvíce zřetelné především na epitafu Hieronima Krebela z roku 1509.

Sv. Anna z kaple v Nových Dvorech v Jaroměřicích u Jevíčka (kat. č. V. 16) z let 1510 - 1515 je pozoruhodnou prací, jež velmi výrazně obohacuje fond moravské pozdně gotické skulptury. Význam novodvorské sv. Anny spočívá v rozšíření oeuvreů tzv. Mistra Kalvárie z Kunčic, anonyma pojmenovaném po nejvýraznějším díle celé skupiny Kalvárii z Kunčic u Fulneka z let 1515 - 1520, dnes ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě. Rovněž představuje na Moravě velmi vzácně dochovaný svatoanenský ikonografický typ stojící symetricky rozšířené hodegetrie.²²³ Novodvorská skulptura představuje jakýsi spojovací článek mezi starším sousoším původem z kostela sv. Mořice v Olomouci z doby po roce 1510 a kunčickým sousoším. V otázce řešení slohových kořenů děl Mistra Kalvárie z Kunčic byl učiněn pokus o rozvinutí souvislostí s norimberskou tvorbou Veita Stosse po jeho návratu z Krakova. Lokalizace novodvorské sv. Anny Samětřetí v prostoru střední Moravy dále posiluje oprávněný předpoklad situování dílny Mistra Kalvárie z Kunčic do Olomouce, kde byla činná v prvních desetiletích 16. století.

Vznik skulptury **Sv. Kateřiny z rotundy sv. Kateřiny v České Třebové** (kat. č. V. 17) předpokládáme kolem roku 1510, tedy krátce poté, kdy lanšperské panství v roce 1507 vyženili synové Viléma z Pernštějna dvojím sňatkem s osiřelými dcerami Bohuše II. Kostky z Postupic. Samotný Vilém z Pernštějna byl majitelem celého panství až do své smrti v roce 1521, kdy pernějšejnské majetky přecházejí na syny Vojtěcha a Jana Pernštějny.²²⁴ Oba potomci v té době přecházejí k utrakvismu. U českotřebovské světice je patrná názorová poloha, vycházející z pogerhaertovského sochařství poslední třetiny 15. století, jenž charakterizuje zřetelný kontrast, labilní - taneční postoj,

²²² Ibidem, s. 24.

²²³ Hana Vorlová, *Svatá Anna Samětřetí v gotické plastice českých zemí* (diplomní práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2002, s. 35.

²²⁴ Štěpán Gilar, *Dějiny českotřebovské farnosti v letech 1415 - 1670*, in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českotřebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004*, s. 37.

abstrahující dynamická koncepce drapérie a zájem o realistické podání figury. Kompoziční řešení světice má stylové analogie v okruhu sochařských děl Mistra Kalvárie z Kunčic. Diagonální vedení drapérie a charakter modelace levého boku světice má nejbližší zjištěný motiv v postavě sv. Jana ze svatomořického souboru a také v kvalitní řezbě sv. Anny Samětřetí z Nového Dvora. Bližší dílenské souvislosti s těmito moravskými díly jsou však zatím neprokazatelné.

Trůnící madonu původem z kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli (kat. č. V. 18) lze časově zařadit do doby kolem roku 1510. V té době držel litomyšlské panství utrakvistický rod Kostků z Postupic.²²⁵ V otázce stylového původu řezby se nepodařilo v českém ani v moravském prostředí najít stylově odpovídající komparační materiál. Určité analogie byly shledány k reliéfu Klanění tří králů osazeném v oltářním celku v kostele P. Marie na Písku ve Vratislavi. Objasnění souvislostí ke slezské produkci si však žádá další studium. Zajímavá je možnost úvahy, zda litomyšlská trůnící madona nepředstavuje kdysi uctívanou mariánskou sochu z Litomyšle, o níž hovoří Jan Royt v souvislosti s překladem knihy o milostných mariánských obrazech *Atlas Marianus* (1655, 1657, 1672) římského jezuita Wilhelma Gumppenberga (1609 - 1675), který do německého jazyka v roce 1717 provedl oseký mnich P. Augustin Sartorius pod názvem *Marianischer Atlas*.²²⁶ (viz. katalog)

Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou (kat. č. V. 19) snad z doby kolem roku 1510, **Assumpta z Tatenic** (kat. č. V. 20) z let 1510 - 1520 a sv. **Bartoloměj z Kočí** (kat. č. V. 21) pravděpodobně z doby kolem roku 1520, představují různé polohy lokální konzervativní produkce, jejichž stylový projev vykazuje poněkud primitivizující charakter.

Závěrečnou fází pozdně gotického sochařství sledovaného území představují díla reagující na umění velkých kulturních center podunajské oblasti. Vznik **Madony z kostela sv. Vavřince v Chornici** (kat. č. V. 22) předpokládáme kolem roku 1510 - 20 v reakci na umění tohoto proudu. Vlastníkem obce byl majitel moravskotřebovského panství Ladislav z Boskovic. (viz. katalog) Rovněž řezba **Sv. Anny Samětřetí ze Svitav** (kat. č.

²²⁵ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 78 - 79.

²²⁶ Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 30.

V. 23) z let 1515 -1520 spadá do doby, kdy svitavské panství bylo v přímém držení olomouckého biskupa Stanislava I. Thurza.²²⁷ U sousoší jsme konstatovali silnou inklinaci k modernímu slohového proudu, který se zformoval v kulturních centrech podunajské oblasti - Řeznu, Pasově a Vídni kolem roku 1500.²²⁸ U řezby je přesto patrná návaznost na starší tradici zobrazení svatoanenské tematiky na Olomoucku (sv. Anna z Křivákovi sbírky, sv. Anna z Kochova, sv. Anna ze soukromého majetku v Praze). Pro sousoší je příznačné užití dílčích komponent charakteristických pro umění podunajské školy, ovšem hledat inspirační zdroj v Podunají lze pouze v obecné rovině. Charakter základní kompozice díla naznačuje jeho stylová východiska v početném souboru anenských sousoší na Olomoucku. (viz. katalog)

Sousoší ***Olivetské hory z kostela sv. Anny v Boršově*** (kat. č. V. 24) z 20. let 16. století patří interpretačně k poněkud komplikovanějším dílům sledovaného území. Díky novým zjištěním v posledním desetiletí byl kontext hledání slohových kořenů sousoší rozšířen z předpokládaného moravského prostředí o klasko - vratislavské území, kde byla nově rozpoznána díla ze stejného dílenského provozu. Naznačena jsou rovněž východiska mistrova osobitého stylu na konkrétních dílech dochovaných ve slezské metropoli Vratislavi.²²⁹

Podstatnou roli při zprostředkování v Boršově dočasně působícího, zřejmě ve Slezsku školeného, sochaře mohl sehrát sňatek Kryštofa z Boskovic, který v roce 1522 vstoupil do manželství s Kunhutou, dcerou olešnického a minsterberského knížete Karla I. z Minsterberka (1476 - 1536), od roku 1506 vrchního slezského hejtmana. (viz. katalog)

Neobyčejně zajímavou kapitolu v dějinách středověkého umění východních Čech představuje soubor pozdně gotických sochařských a malířských děl tzv. chrudimské skupiny, kterému věnujeme samostatnou kapitolu včetně vlastní katalogové části.

²²⁷ Viz. Karel Kuča (pozn. 214), s. 226.

²²⁸ Jaroslav Pešina, Jaromír Homolka, K otázkám umění dunajské školy, *Umění XIV*, 1966, s. 334 - 377.

²²⁹ Viz. Romuald Kaczmarek (pozn. 191).

V. Katalog

Kat. č. V. 1.

Madona z Králík

Slezsko - Vratislav

60. léta 14. století

Lipové dřevo, výška 101 cm, šířka 36 cm, hloubka 10, 5 cm

Původ: Farní kostel sv. Michaela archanděla, Králíky

Sbírky starého umění Národní Galerie v Praze, VP 771

Zapůjčeno od roku 1982 farním úřadem v Králíkách

Restaurováno v roce 1982, Petr Kuthan

1983 - 84, Věra Nyklová

[2, 3, 4]

Provenience

Skulptura Madony s dítětem z Králík, původně umístěná ve farním kostele sv. archanděla Michaela v Králíkách, se díky zapůjčení místním farním úřadem dostala do péče sbírek starého umění Národní Galerie v Praze.²³⁰

K provenienci madony se nedávno vyjádřil Vladimír Hrubý, který jednoznačně odmítl zhotovení díla na „objednávku králického kostela“, jenž spolu s městem vznikl až v 2. polovině 16. století.²³¹ Madonu do kostela sv. Michala darovali manželé Franz a Berta Jäckelovi v roce 1677.²³²

Králicko bylo až do počátku 16. století neosídleným, zalesněným územím v pohraniční oblasti mezi Čechami, Moravou a Kladskem a samotné Králíky vznikly jako lokační město na zeleném drnu v 2. polovině 16. století.²³³ Kolonizace tohoto kraje v průběhu 13. století dosáhla na české straně k obcím Jablonné nad Orlicí a Jamné nad Orlicí, na straně moravské k obci Štítý a

²³⁰ Marie Kotrbová, kat. č. 102, Madona z Králík, in: Ladislav Kesner (ed.), *Staré české umění*, Praha 1988, s. 85, obr. 102.

²³¹ Vladimír Hrubý, Vrcholně gotické sochařství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 494.

²³² Kadeřávková, evidenční karta i. č. 1825, rok 1964, archiv PÚ v Pardubicích.

²³³ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998, s. 139.

v prostoru kladské strany do oblasti Mezilesí (Miedzylesii). Zde je už k roku 1278 zmíněna spojovací cesta s českou stranou, která z Mezilesí pokračovala dále na Kladsko.²³⁴ S postupem kolonizace na české straně vzniklo kolem roku 1350 asi 12 km západně od Králík obec Mladkov, kde se usadili němečtí horníci, kteří těžili rudu v „králických dolech“ zaniklých za husitských válek. V obci je v roce 1350 doložena fara a k roku 1357 i celnice.²³⁵ Jan Žampach z Potštejna získal v 1. polovině 16. století kladské Mezilesí a inicioval osídlení Králicka spojující mezileské a žampašské panství, prováděné německým a českým obyvatelstvem z kladské strany.²³⁶ Není vyloučené, že socha madony se do Králík dostala právě s příchodem kolonizačního obyvatelstva v 2. pol. 16. století z oblasti Kladska či Slezska nebo byla původně určena pro některý z kostelů na území dominia pánů Žampachů z Potštejna, kteří žampašské panství získali náhradou za odboj svého předka Mikuláše z Potštejna přímo od Karla IV. v roce 1356.²³⁷

Stav dochování a popis díla

Krátce po převedení díla do sbírek Národní galerie v Praze řezba podstoupila restaurátorský zásah, který spočíval v odstranění vrstev silných nánosů fermežových barev, petrifikaci dřeva napadeného červotočem, vyplnění spáry na ruce Ježíška dřevěnou šponou a vytmelení rušivě působících otvorů po červotoči. Dřevo bylo sceleno retuší temperovou barvou a povrch konzervován běleným voskem a zaleštěn.²³⁸ Skulptura se dochovala

²³⁴ Ibidem, s. 138.

²³⁵ Ibidem, s. 138

²³⁶ Ibidem, s. 138.

²³⁷ Karel IV. byl nucen několikrát v průběhu své vlády podniknout vojenská tažení do východních Čech a zasáhnout proti loupeživým aktivitám místních šlechticů. Již jako markrabě moravský vojensky zasáhl proti Mikuláši z Potštejna (z rodu Půticů), jemuž zabavil potštejnské panství. Později jej vydal jeho synům ovšem bez hradu Potštejna. Další vojenské tažení podnikl až po své císařské korunovaci v roce 1355 proti Janu ze Smojna, který snad byl zástavním držitelem hradu Žampach. Panství i s hradem převzal do svých rukou a použil jej k urovnání předchozí kauzy s Pány z Potštejna, od nichž potštejnské panství vykoupil a jako náhradu jim postoupil panství žampašské. - František Musil, *Východní Čechy a Karel IV.*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 392 - 395, zvl. 392 - 393.

²³⁸ Věra Nyklová, *Restaurátorská zpráva. Madona z Králík*, 1983 - 84, nestránkováno.

bez polychromie. Dřevo je zbarveno do světlehnědého medového tónu, přirozeného odstínu lipového dřeva. Povrch celé skulptury narušují drobné otvory způsobené červotočem a několik větších otvorů v oblasti kolen a v prostoru pravého boku, způsobené tenkou vrstvou masivu dřeva. Postava dítěte utrpěla drobné defekty na temeni hlavy, kde je patrné seřezání kadeří, vzniklé v důsledku doplnění koruny v barokní době; levá ruka Ježíška v zápěstí a levé chodidlo jsou uraženy. Zadní strana reliéfu je plochá, nehlobená, v místech Kristovy hlavy se vyskytuje vertikální prasklina vedená v délce celého masivu.

Postava Králické madony, protáhlých tělesných proporcí a uzavřeného obrysu, stojí na půloválném klenutém podstavci. Na levém boku nese vysoko posazenou mohutnou postavu dítěte. Pravou volnou nohou předsunutou k spodnímu okraji soklu je nakročena vpřed. Levá noha, zatížená vahou Krista, o celou délku chodidla upozaděna a situována znatelně výše. Zakulacené špičky střeveců sledují směr nakročení. Tělem P. Marie, zahaleného do bohatě řasené drapérie, prochází výrazný esovitý pohyb způsobený nakročením Mariiných nohou na nestabilní klenuté základně podstavce. Dynamický pohyb sochy je ukončen v hlavě nakloněné vlevo k dítěti, čímž jsou harmonizovány vzestupné síly dané vahou a napětím lidského těla. Tělesné objemy se pod řaseným šatem Marie projevují především v partiích pravé předsunuté nohy, mírně pokrčené v koleni, dále v nepatrně vystupujícím břišku ve středních partiích a vzestupném esovitém zakřivení trupu. Výše posazené pravé rameno evokuje jemnou torzi trupu směrem k Ježíškovi. Obroučka na Mariině hlavě přidržuje závoj, který po stranách sestupuje na její ramena. Z pravého ramene přechází v jemných kaskádách přes Mariinu hrud', kde je podsunut pod část závoje vedeného z levé strany a přidržovaný tělem dítěte. Mariin oděv se skládá z kompozičně dominantního vnějšího pláště, přetaženého zleva doprava, se dvěma kaskádovitými dlouhými závěsy po stranách, umocňující vertikální řešení řezby a vnitřního šatu, který se projevuje pouze od kolen k chodidlům na klenutém podstavci. Závěs na levé straně prodlužuje svislou osu Ježíška, jehož centrální kompoziční význam akcentují k němu směřující diagonálně vedené linie Mariina oděvu. Vertikální osu závěsu po pravé straně prodlužuje žezlo v pravé ruce P. Marie. Obličej Marie je oválný, plných tvarů, orámován jedním nesouvislým pramenem řezané vlasové linie. Velké protažené mělce

zhloubené oči ohraničují vysoké nadočnicové oblouky, nad nimiž se zvedá klenba vysokého čela. Mariina ústa se vyznačují plnými rty a výrazným úsměvem, který tvoří dolíčky v koutcích jejích úst.

Poměr její hlavy k tělu je 1 : 7. Figura polonahého Ježíška na levém Mariině boku je od pasu dolů zahalena rouškou, pod níž se zřetelně rýsuje spodní strana chodidla pravé nohy s pěticí nezahalených prstů. Kristus natáčí hlavičku směrem k matce. Hlava se vyznačuje oválným tvarem s širokými, masivními tvářemi, mělkýma očima, zašpičatělým nosem, malými ústy bez úsměvu a velkýma ušima. Vysoké čelo ohraničují prameny vlasových linií.

Literatura

Pokud se podařilo zjistit řezba byla do umělecko - historické literatury uvedena Jaromírem Homolkou v roce 1978 v katalogu monumentálního výstavního projektu *Die Parler und der Schöne Stil* v Kolíně nad Rýnem.²³⁹ V katalogovém heslu Madony z farního kostela sv. Petra a Pavla v Broumově vyzdvihl kompoziční řešení broumovské řezby, její bezprostřední východiska v dílech jako je Madona z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě a označil ji za: „*einen bedeutenden Schritt auf dem Wege zu einer neuen Idealisierung dar, die sich auch in der auffallenden Unterstreichung des Stand - und Spielbeines sowie in der formal eleganten Verlängerung des letzteren äußert.*“²⁴⁰ Králickou řezbu uvedl v souvislosti s faktem, že má být pozoruhodným ohlasem kompozičního řešení Broumovské madony, již datoval kolem roku 1360 a považuje ji za úzce spřízněnou, stejně jako další slezské řezby včetně apoštolských figur z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi. Dále autor hesla předložil tezi, že tvůrce Madony z Broumova pracoval pro Arnošta z Pardubic, po jehož smrti v roce 1364 přesídlil do Vratislavi, kde se rozhodujícím způsobem podílel na formování stylu madon na Ivu.²⁴¹

²³⁹ Ibidem, nestránkováno.

²⁴⁰ Jaromír Homolka, Mutergottes mit Kind, in: Anton Legner (Hg). *Die Parler und der Schöne Stil II*, Köln 1978, s. 648.

²⁴¹ Ibidem, s. 648.

Ivo Kořán na počátku osmdesátých let 20. století zmínil řezbu v dodatcích čtvrtého dílu Uměleckých památek Čech pod heslem Králíky.²⁴² Sochu Madony, v té době uloženou na králickém farním úřadě, datoval v textu krátkého hesla kolem roku 1370 a v popisce pod vyobrazením do doby kolem roku 1365. Marie Anna Kotrbová, autorka statě a katalogové části středověkého sochařství stálé expozice sbírky starého českého umění Národní galerie v Praze z roku 1988 (tehdy umístěné v Jiřském klášteře), králické madoně věnovala stručné katalogové heslo se základními údaji o provenienci a parametrech díla. Dataci králické řezby bez bližší argumentace posunula do doby kolem roku 1350.²⁴³

Větší pozornost dílu později věnoval opět Jaromír Homolka ve stati o vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století z roku 1999.²⁴⁴ V textu se autor pokusil: „*popsat vznik, rozvoj a větvení jedné středoevropské lokální řezbářské školy 14. století ... na jejímž počátku stojí vynikající osobnost Mistra Michelské madony ...*“; zakladatele nejvýznamnější středoevropské řezbářské školy druhé a třetí čtvrtiny 14. století.²⁴⁵ Autor se vedle řady dílčích témat (hledání slohových kořenů mistra, lokalizace dílny, vliv jeho díla na produkci sousedních zemí aj.) zabýval mj. i genezí slohu sedících a stojících madon na lvu, jehož vznik v návaznosti na Alberta Kutala²⁴⁶ předpokládal v díle Mistra Michelské madony.²⁴⁷ Homolka v souvislosti se slezským okruhem madon na lvu v textu uvedl díla z českého (Madona z Broumova, Madona z Králík) i ze slezského území (Madona ze Szymoczina, Starého Města - původně snad z Namyslova, Madona z kostela sv. Matěje ve Vratislavi), která mají být replikami nebo variantami jediné základní kompozice.²⁴⁸ Vedle těchto děl autor zmínil také díla druhé skupiny slezských

²⁴² [Ivo Kořán], heslo Králíky, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, zvl. s. 499 - 500.

²⁴³ Viz. Marie Kotrbová (pozn. 233), s. 85.

²⁴⁴ Jaromír Homolka, Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století in: Michaela Neudertová, Petr Hrubý (ed.), *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 1999, s. 51 - 76.

²⁴⁵ Ibidem, s. 51.

²⁴⁶ Viz. Albert Kutal (pozn. 195), s. 34 - 39.

²⁴⁷ Viz. Jaromír Homolka (pozn. 244), s. 55.

²⁴⁸ Ibidem, s. 55.

prací, a to madon trůnicích na lvu (Madona ze Skarbimierze, Madona z Krosnowic). V okruhu těchto dvou skupin se podle Homolky profiluje Mistr monumentálních apoštolských a světeckých figur z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi, kterého společně se starším bádáním považuje za zakladatelskou osobnost vratislavského řezbářství a slezského slohu madon na lvu.²⁴⁹ Hlavní zdroje jeho umění mají pramenit z moravského okruhu děl Mistra Michelské madony a mistrova tvorba má nejzřetelněji vystupovat v Kladsku a Broumovsku, avšak jeho činnost byla spjata hlavně s Vratislaví: „.....kde zřejmě stál v čele prosperující a vlivné dílny, a kde se zřejmě dokonale aklimatizoval, že v něm musíme vidět řezbáře vratislavského a slezského.“²⁵⁰ Autor dále relativizuje ovlivnění slezského slohu madon na lvu českou malbou třetí čtvrtiny 14. století a konstatuje: „Zdá se nám při tom dosti pravděpodobné, že Mistr vratislavských apoštolů mohl být v nějakém kontaktu s pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic a jeho kladskými fundacemi, a že právě odtud mohly vyjít některé myšlenkové a ikonografické podněty, které pomohly nově formulovat starší ikonografický typ madony na lvu a přispěly k jeho ohromné popularitě ve Slezsku, ale i Malopolsku, Pomořansku atd.“²⁵¹

Ivo Hlobil v české i německé verzi studie o Madoně na lvu z Klosterneuburku, kde je komplexně pojednána celá tato problematika, u králické řezby implicitně naznačil její náležitost k dílům v plně rozvinutém stylu slezsko - pruských madon na lvu.²⁵² Jiří Fajt, v katalogu ke stálé expozici sbírek starého umění v Anežském klášteře v Praze, Madonu z Králík hodnotil jako slezskou variantu ikonografického typu lvích madon, vzniklého v pražském dvorském prostředí Karla IV. a stylově vycházejícího

²⁴⁹ Ibidem, s. 55.

²⁵⁰ Ibidem, s. 55.

²⁵¹ Ibidem, s. 56.

²⁵² Ivo Hlobil, Anna Třeštíková, Eine unbekante Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340 - 1345), *Bulletin Národní galerie v Praze XIV - XV / 2004 - 2005*, Praha 2005, s. 6 - 33, zvl. s. 16 a 20, obr. 20. - Ivo Hlobil, Neznámá madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340 - 1345), *Umění LIII / 2005*, s. 3 - 20, zvl. s. 9.

z manýristického umění 1. pol. 14. století, s kterým byl Mistr Michelské madony důvěrně obeznámen.²⁵³

Samostatné heslo Králické madoně věnoval Ivo Hlobil v katalogu výstavy Slezsko perla koruny české uspořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Muzeem mědi ve slezské Legnici v roce 2006.²⁵⁴ Autor řezbu datoval mezi léta 1360 až 1370 a naznačil její pravděpodobný původ ve stejné dílně, z níž vzešla Madona ze Szymocina umístěná v Arcidiecézním muzeu ve Vratislavi.²⁵⁵ Ivo Hlobil dále uvedl společné prvky obou děl a konstatoval, že pouze odlišný tvar prstů vylučuje autorství jediného mistra a upozornil také na odlišnosti v ikonografii obou prací, a to především v Ježíškově doteku tváře králické madony.²⁵⁶

Analýzu Králické madony dále rozvinul Aleš Mudra, který řezbě věnoval pozornost v rámci studie, v níž sledoval zdroje počáteční fáze slezsko-pomořanského stylu madon na lvu.²⁵⁷ Na základě vývojového schématu lvích madon navrhnutého Albertem Kutalem, který předpokládal v počáteční fázi slohu: „*pojetí tektonické upřednostňující plastické hodnoty, postupně vystřídané pojetím atektonickým, sledujícím spíše kvality grafické*“²⁵⁸, se ústředním dílem autorových úvah stala Madona z farního kostela sv. Petra a Pavla v Broumově, jež má stylově předjímat celou skupinu blízkých skulptur z českého i slezského území, jako jsou Madona ze Starého Města u Namyslova, Madona z Králík a Madona ze Szymocina.²⁵⁹ Madonu z Králík hodnotí jako práci, která: „*na jedné straně sleduje trend ke zjednodušení draperie bez dominantního zcelujícího tahu; na druhé straně stupňuje prohnutí těla do dynamické křivky.*“²⁶⁰ Ve vztahu k Broumovské madoně je tělesné prohnutí králické řezby výrazně plošnější, její tvar se rozkládá spíše do šířky a

²⁵³ Jiří Fajt, Charles IV. and his Imperial style, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia Central Europe 1200 - 1550. The permanent exhibition of the collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St. Agnes of Bohemia*, The National Gallery Prague 2006, s. 24.

²⁵⁴ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 196), s. 41.

²⁵⁵ Ibidem, s. 41, obr. I. 2. 17. / 2 na s. 50.

²⁵⁶ Ibidem, s. 41.

²⁵⁷ Viz. Aleš Mudra (pozn. 197), 787 - 798.

²⁵⁸ Ibidem, s. 788.

²⁵⁹ Ibidem, s. 790.

²⁶⁰ Ibidem, s. 790.

pojetí detailu řezby má být spíše kresebně dekorativní.²⁶¹ Aleš Mudra u této skupiny dílensky provázaných řezeb konstatoval zjevné formování specifických znaků, jaké vykazují díla náležející k typologické řadě, na jejímž počátku stojí Madony na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi a ve farním kostele sv. Vojtěcha ve Velkém Chřipsku.²⁶² Dílnu, která měla Madonu z Broumova a jí náležející řezby ve stylu slezských madon na lvu vytvořit, autor lokalizoval do slezské metropole Vratislavi²⁶³ a poukázal na slohové předpoklady těchto prací v díle Mistra Michelské madony a v jihlavském řezbářském centru reprezentovaném řezbami Eiglovy madony a Madony z farního kostela sv. Jakuba. Z těchto předpokladů se měl iluzivní reliéfní styl zformovat a již jako hotový byl přejat : „*a dále tradován v redukované podobě, dovolující snadné opakování již bez kontaktu s původními zdroji.*“²⁶⁴

Naposledy krátkou pozornost Madoně z Králík věnoval Vladimír Hrubý jenž konstatoval úzké vztahy ke slezskému řezbářství bez bližších analogií.²⁶⁵

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Na základě výsledků dosavadního bádání lze oprávněně předpokládat původ Madony z Králík ve slezském kulturním centru Vratislavi přibližně v 60. letech 14. století. Neobyčejně kvalitní produkce sochařských děl ve slezské metropoli po polovině 14. století nabízí nejširší platformu slohově obdobných prací, mezi nimiž můžeme najít úzké vztahy k naší řezbě. Pro výchozí stylové srovnání je králické řezbě bezpochyby nejbližším dílem Madona ze Szymocina [5] ze sbírek arcidiecézního muzea ve Vratislavi, u níž lze na základě téměř shodné kompozice a řezbářskému rukopisu dokonce uvažovat o společném autorství. Rovněž dílenské spojení králické řezby se starší Madonou z Broumova [6] svědčí o obrovském tvůrčím potenciálu Vratislavi ve 2. polovině 14. století, jejíž kulturní akční rádius zasáhl velmi brzy i do oblastí těsně sousedících s územím Slezska, jako jsou východní Čechy, ale i Kladsko, které se již od raného středověku vyvíjelo nejen jako integrální

²⁶¹ Ibidem, s. 790.

²⁶² Ibidem, s. 790.

²⁶³ Ibidem, s. 791.

²⁶⁴ Ibidem, s. 793.

²⁶⁵ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 231), s. 494.

součástí Českého království, také jako nedílná součást jednotlivých krajů východních Čech.²⁶⁶ Pozoruhodné stylové provázání obou východočeských prací s díly z okruhu Mistra vratislavských apoštolů [7] jen dokládají jednoznačnou inklinaci této oblasti ke slezskému centru, odkud byla obě díla velmi pravděpodobně do východních Čech importována.

Literatura

Homolka 1978, s. 648; Kořán 1982, s. 499 - 500; Nyklová 1984; Kotrbová 1988, s. 85; Homolka 1999, s. 55 - 56; Hlobil 2004 - 2005, s. 9; Chlumská 2006, s. 24; Hlobil 2006, s. 41; Mudra 2008, s. 787 - 798; Felcman 2009, s. 21 - 22; Hrubý 2009, s. 494.

Kat. č. V. 2.

Madona ze Žamberka

Kolem 1450

Topolové dřevo²⁶⁷, výška 65 cm, šířka 23 cm, hloubka 18 cm

Podstavec výška 16 cm, hloubka 26 cm, šířka 31 cm

Původ: Zámecká kaple Nanebevzetí P. Marie, Žamberk

Umístění: Zámecká kaple Nanebevzetí P. Marie, Žamberk

Restaurováno 1994, Tamara Beranová

[8, 9]

Provenience

Skulptura Madony s dítětem se nachází ve střední části hlavního barokního oltáře v zámecké kapli Nanebevzetí P. Marie v Žamberku. Od roku 1993 byla dočasně umístěna v Regionálním muzeu ve Vysokém Mýtě. Současný stav jednolodní, obdélné kaple s odstupňovaným trojboce uzavřeným presbytářem pochází z barokní úpravy stavby v roce 1691,

²⁶⁶ Až s povýšením Kladska na české hrabství v druhé polovině 15. století (1459) získalo správní autonomii a samostatným vládcem se stala hraběcí dynastie. Viz. Ondřej Felcman (pozn. 9), s. 21 - 22.

²⁶⁷ Identifikace dřeva Ivana Vernerová, laboratoř NG v Praze.

provedené hrabětem Františkem z Bubna a Litic.²⁶⁸ V jádře gotická kaple patří spolu s hranolovou věží opevnění v parku k původním částem staršího gotického hradního areálu.²⁶⁹ Městečko Žamberk bylo založeno před rokem 1332 na pravouhlém půdorysu jako tržní středisko litického panství, jehož správním centrem byl hrad Litice.²⁷⁰ Do 70. let 14. století prošlo litické panství rukama mnoha pánů. Změna nastala v roce 1371, kdy panství na dlouhých 124 let (1371 -1495) získává rod Bočků z Kunštátu, k jejichž majetku rovněž náleželo městečko Žamberk.²⁷¹ V roce 1427 se stal držitelem panství tehdy sedmiletý Jiří z Poděbrad a Kunštátu, který panství udržel až do své smrti v roce 1471, kdy přechází do rukou jeho synů.²⁷² Za Jiříkovy správy se hrad Litice stal jedinou velkou jím budovanou hradní stavbou, z níž po roce 1450 vytvořil mohutnou pozdně gotickou pevnost, jejíž přestavba byla ukončena pravděpodobně v roce 1468.²⁷³ Žamberk se stal sídlem vrchnosti litického panství až od roku 1628.²⁷⁴

Stav dochování a popis díla

Madonu ze zámecké kaple restaurovala počátkem 90. let 20. století Tamara Beranová.²⁷⁵ Práce rozdělené do dvou etap zahrnovaly sondážní průzkum barevných vrstev inkarnátu a šatu. Pod nánosy novodobých přemalby byly v oblastech inkarnátu nalezeny dvě tenké starší fragmentární barevné vrstvy. Na Mariině oděvu se pod olejovým nátěrem dochovala barevná temperová vrstva. Druhá fáze zákroku, provedeného na inkarnátech a vlasových partiích, se zaměřila na sejmutí olejových přemalby a respektování druhé temperové vrstvy. Z šatu Marie byly: „odstraněny olejové

²⁶⁸ [Ivo Kořán], heslo Žamberk, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* 4, Praha 1982, s. 387 - 391.

²⁶⁹ Ibidem, s. 387.

²⁷⁰ Karel Kuča, *Atlas památek. Česká republika O/Ž*, Praha 2002, s. 1312 - 1313.

²⁷¹ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* III, Praha 1998, s. 520.

²⁷² Ibidem, s. 520.

²⁷³ Tomáš Šimek (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* IV, Východní Čechy, Praha 1989, s. 276.

²⁷⁴ Ibidem, s. 520.

²⁷⁵ Tamara Beranová, *Restaurátorská zpráva. Madona ze zámecké kaple v Žamberku*, 1994, nestránkováno.

*přemalby a isolační bílá. Šaty mají jednu temperovou vrstvu se zažloutlým lakem, který byl zachován“.*²⁷⁶ K pozdějším doplňkům řezby patří obě ručičky, špička levé nohy dítěte a pravá ruka Marie. Nepůvodní jsou také obě korunky, žezlo, jablko i podstavec.

Postava Madony ze Žamberka stojí na nízkém, mírně zakulaceném soklu, v levé náruči držící mohutnou postavu nahého Ježíška a v pravici žezlo. Tělesné proporce figury mají plnější charakter a uzavřený obrys. Mírně esovitý pohyb postavy je završen v nepatrně skloněné hlavě vlevo k malému Kristovi. Mariin postoj vyjadřuje rozlišený kontrast. Špička střevice pravé volně předsunutá nohy se zřetelně rýsuje pod drapérií pláště, opírající se o hranu podstavce. Směr střevice sleduje vytočení kolene vpřed. Levá zatížená noha se pod těžkou drapérií neprojevuje. Zadní strana skulptury je hloubená. Oděv tvoří svrchní plášť, vnitřní šat a závoj vedený z temene Mariiny hlavy. Plášť těsně objímající ramena, na hrudi sepnutý úzkou páskou, splývá po levém boku volně k zemi. Na pravém boku spadající plášť vytváří velký mísovitý závěs, ukončený v úrovni Mariina pasu, který vzniká podsunutím pravého cípu pod tělo malého Krista. Odtud dále spadá před tělem figury dolů k základně. V partiích prsou se plášť široce rozevívá. Jde o jediné místo, kde se projevuje řešení vnitřního šatu. Není zde uplatněno sepnutí pasu. Drapérie pláště se na středové ose člení do několika dlouhých diagonál a hutných vlásečnic směřujících ke Kristu, z nichž nejvýraznější je na podstavci zakončena pravoúhlým zalomením. Kolem vysunutého pravého kolene se utváří přehledná struktura lámaných záhybů. Traktování drapérie na levém boku tvoří měkké vláčné záhyby obou okrajů pláště. Na krátkém krku je nasazena výrazně oválná hlava, v poměru k tělu 1 : 6, kterou definuje působný měkce modelovaný obličej s poněkud melancholickým výrazem a vysoké čelo. Z hlavy spadá bílá rouška, pod níž jsou skryté dlouhé kadeře. Marie v levé náruči drží mohutnou postavu nahého Krista posazeného ve zpřímené poloze s překříženýma nohama, jehož tělo vykazuje silně rozvinuté pohybové kvality. Velká hlava ostře skloněná vlevo, je posazena na krátký krk. Kulatý obličej definují plné tvary. V levici drží královské jablko. Vzájemný vztah obou figur je

²⁷⁶ Ibidem, nestránkováno.

naznačen natočením Mariiny hlavy ke Kristu, který naopak směřuje pohledem k divákovi. Pravicí se dotýká Mariina žezla.

Literatura

Řezba Žamberské madony byla v evidenční kartě památky z roku 1964 datována do 1. pol. 15. století.²⁷⁷ Ivo Kořán sochu datoval do čtyřicátých let 15. století²⁷⁸ a tuto dataci uvedla rovněž Zdena Paukertová v návrhu na restaurování madony z roku 1993.²⁷⁹ Vladimír Hrubý madonu ze zámecké kaple datoval do 2. pol. 15. století, poukázal na půvab matky i dítěte, který vychází z tradice krásného slohu a dále upozornil na nejistý původ díla.²⁸⁰

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Madona ze Žamberka patří k nemnoha velmi vzácně dochovaným, nejstarším příkladům pozdně gotických sochařských děl ve východních Čechách, jejíž vznik lze předpokládat v době po ukončení husitských válek, kdy se umělecký mobiliář začíná znovu navracet do kostelních interiérů. Vladimír Hrubý do stejné časové vrstvy nedávno zařadil další díla dochovaná na území východních Čech Madonu z Chlumce nad Cidlinou a Madonu z Police nad Metují, s čímž ovšem nelze souhlasit.²⁸¹ U Madony z Chlumce je středověký původ diskutabilní a názorová poloha řezby z Police nad Metují spíše odpovídá mladší slohové fázi pozdně gotického sochařství (70. léta 15. století). V širším teritoriálním kontextu lze považovat za díla z doby kolem roku 1450 pozoruhodnou řezbu Madony z Tatenic či Madonu ze studniční kaple klášterního kostela Nanebevzetí P. Marie ve Žďáru nad Sázavou.²⁸² Obě práce však vykazují odlišná slohová východiska.

²⁷⁷ Kadeřávková, evidenční karta i. č. 2146, rok 1964, archiv PÚ v Pardubicích.

²⁷⁸ Viz. Ivo Kořán (pozn. 268), s. 387 - 391.

²⁷⁹ Zdena Paukertová, *Návrh na restaurování sochy Madony ze zámecké kaple Nanebevzetí P. Marie v Žamberku*, Pardubice 1993, nestránkováno.

²⁸⁰ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 674.

²⁸¹ *Ibidem*, s. 673 - 674. Za poskytnutí fotografií obou soch velmi děkuji Mgr. Veronice Cinkové z Národního památkového ústavu v Pardubicích.

²⁸² Jan Mikeš, *The Pieta of Lásenice and Sculpture of the Late Beautiful Style in South Bohemia*, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XVIII - XIX / 2008 - 2009, s. 26.

Skulptura, spíše privátního charakteru (64 cm), se vyznačuje malebným způsobem organizace tvaru. Její celkové klidné a lyrické podání vykazuje retrospektivní tendence jednoznačně vycházející z předhusitské tradice. Vytříbeným formálním projevem skulptura konvenuje k sochařské produkci, která se v průběhu druhé třetiny 15. století vyvíjela na panství jihočeských Rožmberků, pevně zakořeněná v tradici internacionálního stylu²⁸³, rovněž však hledající nový výtvarný názor.²⁸⁴ Pro základní kompoziční uspořádání sochy lze nalézt analogie u vysoce hodnocené madony, pocházející z kaple sv. Jana Nepomuckého při poutním kostele P. Marie v Kájově [10], považované za ústřední dílo jihočeského sochařství 40. a 50. let 15. století.²⁸⁵ Vyjma radikálního esovitého prohnutí Kájovské madony lze shledat styčné prvky v traktování pláště ve velkém mísovitém závěsu vedeném z pravého boku a nařazení drapérie na straně levé, v případě Žamberské madony poněkud redukovánější. Obdobné řešení vykazují volněji řazená díla z okruhu kájovské sochy, jako je Madona ze Střížova [11] a Madona z Kamenného Újezdu. U této skupiny děl byl několikrát konstatován společný výchozí prototyp, kterými měly být sochy toruňsko - vratslavského typu a snaha jejich autora o jakousi renesanci krásného slohu.²⁸⁶ Madona ze Žamberka však na rozdíl od této skupiny soch již vykazuje jasně rozlišené řešení kontrapostu, čímž se více blíží poněkud mladší řezbě sv. Máří Magdaleny z Majdaleny²⁸⁷ [12], s kterou sdílí obdobné fyziognomické rysy obličeje, nebo sv. Máří Magdaleny z Černice z doby kolem roku 1450.

U Madony ze Žamberka je zajímavý nejen retrospektivní stylový charakter, zřetelný především v postavě mohutného Krista s extrémně

²⁸³ Jiří Fajt, Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II. (1471 - 1516), in: Robert Suckale - Dietmar Popp (ed.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002, s. 253.

²⁸⁴ Jaromír Homolka, Plastika, in: Jaromír Homolka - Jiří Kropáček (ed.), *Jihočeská pozdní gotika* (kat. výst.), AJG Hluboká nad Vltavou 1965, s. 125.

²⁸⁵ Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova 1420 - 1470, *Umění XXXI*, 1985, s. 536.

²⁸⁶ Milena Bartlová, kat. č. 48, Madonna von Gojau (Kájov), in: Ladislav Kesner (ed.), *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malereik und Plastik in der Gotik* (kat. výst.), Wien 1990, s. 112.

²⁸⁷ Hynek Rulíšek, *Gotické umění v jižních Čechách* (kat. výst.), Praha 1990, kat. č. 10, s. 21 - 23.

vytočenou hlavou a lyrickým výrazu Marie, ale i nový způsob členění povrchu sochy lámanými záhyby, velmi přehledné řešení drapériové skladby v plných sumárních tvarech, jakož i jasné rozložení tělesných hmot svědčící o plastickém rozvinutí díla. Tyto tendence rovněž naznačují orientaci k novému stylovému projevu, který v nepříliš vzdálené poloze představuje kvalitní řezba Světice z okruhu Mistra Kalvárie ze sv. Bartoloměje v Plzni [13], z doby před rokem 1450.²⁸⁸

Madona ze zámecké kaple je pozoruhodným dokladem kvalitního sochařského díla, s největší pravděpodobností původně určeného pro utrakvistické publikum. Motivický aparát řezby reaguje na aktuální formování nového výtvarného programu rané fáze pozdně gotického sochařství v Čechách.²⁸⁹

Pokud přijmeme předpoklad, že madona do zámecké kaple nebyla dodána hrabaty z Bubna odjinud, lze v hypotetické rovině předpokládat, že mohla patřit k původnímu vybavení kaple na hradě v Žamberku. Možným řešením je rovněž původ díla v hradní kapli litického hradu, která byla obsažena v hmotě věže přistavěné k jihovýchodnímu paláci za Jiřího z Poděbrad. Ať už řezba pochází z Litic či Žamberka zásadní roli hraje osobnost majitele litického panství. Tím od roku 1427 až do své smrti byl přední exponent pohusitské politické scény v Čechách, od roku 1458 český král, Jiří z Poděbrad a Kunštátu.

Literatura

Liška 1961, s. 372 - 388; Kadeřávková 1964; Homolka 1965, s. 125; Kořán 1982, s. 387 - 391; Müller 1985, s. 536; Rulíšek 1990, s. 21 - 23; Paukertová 1993; Beranová 1994; Fajt 1996, s. 685 - 687; Kuča 1998, s. 519 - 521; Fajt 2002, s. 253; Kuča 2002, s. 1312 - 1313; Hrubý 2009, s. 674.

²⁸⁸ Viz. Jiří Fajt (pozn. 200) s. 685 - 687.

²⁸⁹ Viz. Antonín Liška (pozn. 201), s. 372 - 388.

Kat. č. V. 3.

Madona z Tatenic

Kolem roku 1450 - 1455

Lipové dřevo²⁹⁰, výška 107 cm, šířka 34 cm, hloubka 15 cm

Původ: Kostel sv. Jana Křtitele, Tatenice

Umístění: Kaple Arciděkanství, Olomouc

Restaurováno 1991, Lenka Kosková

Revizní průzkum 1999, Radomír Surma

[14, 15, 16]

Provenience

Řezba Madony z Tatenic byla před jejím převezením v roce 1991 na olomoucké Arcibiskupství uchovávána na farním úřadě při kostele sv. Jana Křtitele v Tatenicích.²⁹¹ Podle zápisu v evidenční kartě z roku 1978 sloužila socha liturgickým účelům v místním farním kostele sv. Jana Křtitele, kde byla umístěna na evangelijní straně v oltáři sv. Jana Nepomuckého.²⁹² Jarmila Krčálová ve čtvrtém svazku soupisu uměleckých památek Čech uvedla, že socha údajně z roku 1440 pochází z klášterního kostela Koruna P. Marie v Třebořově, bez odkazu na zdroj informace.²⁹³

Nynější stavba tatenického kostela vznikla v letech 1715 až 1723 snad podle plánů dvorního vídeňského architekta Domenica Martinelliho. O původní podobě objektu nemáme spolehlivé informace. K roku 1350 je prvně kostel uváděn jako farní a náležel do litomyšlské diecéze.²⁹⁴ Historie obce Tatenic od svého počátku těsně souvisela s existencí sousedního augustiniánského kláštera eremitů Koruna P. Marie, založeného držitelem moravskotřebovského panství Borešem z Rýzmburka. Z roku 1267 máme doložený první písemný záznam o obci Tatenice, v němž je uvedeno darování poloviny vsi

²⁹⁰ ZJ [Zdeňka Jeřábková], kat. č. 179, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 291, obr. 179.

²⁹¹ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 202), s. 30.

²⁹² Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 5370, rok 1964, archiv PÚ v Pardubicích.

²⁹³ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 202), s. 30.

²⁹⁴ Marie Borkovcová, Irena Kuncová, *Krajem koruny země*, Lanškroun 2002, s. 532 - 533.

augustiniánskému klášteru výše uvedeným Borešem. Druhá část obce náležela k panství Hoštejn.²⁹⁵ K roku 1298 je připomenuta tvrz, založená snad již v 60. letech 13. století.²⁹⁶ V průběhu 15. století byla obec v letech 1418 - 1446 v držení pánů z Rýzmburka a v roce 1453 přešla do držby majitele panství Zábřeh Jana Tunkla z Brníčka. Od roku 1480 náležely Tatenice ke štíteckému panství, jehož vlastníkem Jan z Dačic v roce 1517 obec podstoupil majiteli zábřežského panství Ladislavu z Boskovic.²⁹⁷ Jarmilou Krčálovou naznačená provenience skulptury z augustiniánského kláštera nemusí být nepravděpodobná. Po odchodu členů augustiniánského konventu v roce 1421 do Brna jsou od roku 1437 doloženy snahy o obnovu kláštera, ačkoliv nebyly příliš úspěšné.²⁹⁸ Jelikož členové rodu Tunklů z Brníčka byli od roku 1453 majiteli Tatenic a ve stejné době také zároveň držiteli klášterních statků s patronátním právem nad klášterem²⁹⁹, lze v rovině hypotetických úvah s jejich rodem předpokládat objednání Madony z Tatenic. Tento rod postupným připojováním okolních statků vybudoval jedno z nejrozsáhlejších a zároveň nejbohatších panství na severozápadní Moravě. S příchodem rodu Tunklů souvisí největší rozvoj města Zábřehu v letech 1442 - 1510.³⁰⁰

Stav dochování a popis díla

Socha Madony z Tatenic v roce 1991 podstoupila restaurátorský zákrok.³⁰¹ Sondážním průzkumem byla zjištěna absence původní polychromie, ve větší míře se dochoval pouze křídový podklad. Restaurátorka u řezby zajistila zbytky polychromie, provedla petrifikaci a zadní stranu skulptury, silně napadenou dřevokazným hmyzem, opatřila bandáží směsí vosku a pryskyřice. V partiích inkarnátu byla sejmuta patina, přemalba ztenčena a závěrečná retuš přizpůsobena gotické barevnosti. V oblasti drapérie se poté přistoupilo

²⁹⁵ Ibidem, s. 532.

²⁹⁶ Ibidem, s. 532.

²⁹⁷ Ibidem, s. 532.

²⁹⁸ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII*, Praha 2008, s. 650.

²⁹⁹ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 2 - 5.

³⁰⁰ Viz. Jan Halada (pozn. 207), s. 167 - 168.

³⁰¹ Lenka Kosková, *Restaurátorská zpráva. Madona z Tatenic*, Praha 1991.

k zjemnění původní patiny a retuší se docílilo dojmu středověké polychromie. Dolní část skulptury se před restaurováním nacházela v havarijním stavu. Z tohoto důvodu Lenka Kosková opakovaně aplikovala injektáž. Restaurátorka rovněž provedla dořezbu v těchto partiích a lem roucha, šaty dítěte a korunu madony z větší části pozlatila. Závěrečnou konzervaci provedla včelím voskem ředěným v benzínu.³⁰²

Postava Marie stojí na nízkém plochém podstavci oktogonálního půdorysu. V pravé náruči drží malého Krista oděného do dlouhé tuniky. Proporce obou figur charakterizuje plnost tělesných tvarů a tendence k zachycení reálných proporcí odvozených ze smyslové zkušenosti. Tělem P. Marie zahaleném do splývavé těžké drapérie prochází esovitý pohyb, vycházející od nakročené volné levé nohy, který rozrušuje uzavřenou blokovitost sochy. Odtud stoupá vzhůru do horní poloviny těla nakloněné vlevo, vyrovnávající tíhu hmotné postavy Krista v pravé náruči své matky. Celý pohyb je harmonicky vyvážen nakloněním Mariiny hlavy k Ježíškovi.

Dlouhý těžký plášť obepínající Mariina úzká ramena spíná nezdobená tenká páska vedená přes hrudník. Plášť na levém boku spadá z ramene svisle k předloktí, pod které je podkasán, vtažen do vnitřního prostoru sochy a dále podsunut pod figuru dítěte. Přitlačením levé části podkasaného pláště k tělu Mariiným předloktím a podsunutím druhé části pod tělo Krista, vznikl velmi netypický kompoziční prvek diagonálně přeloženého pláště přes spodní polovinu tělesného jádra postavy. Tímto motivem byla výrazně redukována hmota pláště spadajícího po levém boku od předloktí k základně. Plášť na pravém boku jednoduše splývá svisle dolů a jeho traktování na podstavci plynule navazuje na vějířovitě se rozkládající ukončení jednoduchého vnitřního šatu Marie, které je v levé části podstavce utvářeno do systému nesouvislých krátkých skladů. V nařasení drapérie vnitřního oděvu je patrná snaha o plynulou průběžnost převážně svislých linií, které zdůrazňují vertikality sochy a působí malebně i přehledně. Tělesné objemy se pod drapérií projevují díky zřetelnému kontrastu, pouze v hrudních partiích jsou potlačeny. Mariina hlava nasazená na dlouhý esovitě protažený krk se zvýrazněnými kývači je v poměru k tělu 1 : 7. Plný idealizovaný spíše zakulacený obličej se vyznačuje

³⁰² Ibidem, nestránkováno.

dvojitou bradou, našpulenými rty, dlouhým zašpičatělým nosem a poměrně širokýma, přivřenýma očima, nad nimiž se klenou nadočnicové oblouky a vysoké čelo. Z Mariiny hlavy na níž spočívá koruna, spadají k šíjím husté kadeře v kompaktním útvaru, členěném pouze jemnými vropy. Od úrovně šíje se kadeře na levém boku dělí do dvojice mohutných vlasových pramenů, ukončených těsně nad předloktím. Na pravé straně jsou kadeře redukovány v jeden pramen vinoucí se po vrchní ploše pravého ramene.

Postava malého Krista oděného do dlouhé tuniky je posazena v pravé náruči jeho matky, která jej levicí přidržuje za pravé lýtko. Dolní polovina Kristova těla je, na rozdíl od statického trupu a hlavy nasazené na krátký krk, pohybově zvýrazněna motivem skrčené a zdvižené levé nohy, kterou si dítě uchopením za chodidlo přitahuje k sobě.

Literatura

Madona z Tatenic byla prvně prezentována v roce 1935 na výstavě gotického umění Moravy a Slezska v Zemském muzeu v Brně, uspořádané Jaroslavem Helfertem a Albertem Kutalem. V textu výstavního katalogu se uvádí provenience díla ve farním kostele sv. Jana Křtitele v Tatenicích a datace do poloviny 15. století.³⁰³ Albert Kotal věnoval pozornost Tatenické madoně v syntetických studiích o gotické skulptuře v českých zemích. V první syntéze z roku 1940 skulpturu uvedl v kapitole *Měšťanský duch pozdní gotiky*, kde ji krátce zhodnotil jako práci, na které jsou patrné znaky slohové přeměny: „*patřící k typu stojících figur bez vodorovných záhybů...*“³⁰⁴ V knize z roku 1962 řezbu považuje za doklad tvůrčích sil českých sochařů pohusitské doby.³⁰⁵ Anna Groborzová - Schürmannová v diplomové práci o pozdněgotické skulptuře na Olomoucku z roku 1970 Madonu z Tatenic označila za poslední známý příklad dozrívání krásného slohu na Olomoucku. K charakteru díla poznamenala: „*Strohost, plochost a lineárnost, hrubé pojednání postavy dítěte, nezáměr o organický detail, je vyvážen tvář Marie, která svou líbezností vzdáleně upomíná na tváře „krásných“ madon*“. Řezbu

³⁰³ Viz. Jaroslav Helfert, Albert Kotal (pozn. 174), s. 9, kat. č. 24.

³⁰⁴ Albert Kotal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 75.

³⁰⁵ Viz. Albert Kotal (pozn. 195), s. 118.

časově zařadila do poloviny 15. století.³⁰⁶ Jaromír Homolka ve zprávě o gotických plastikách východočeského kraje z roku 1977 práci označil za: „*...neobyčejně významnou památku pozdně gotického sochařství 3. čtvrtiny 15. století, z doby doznívajících tradice sochařství krásného slohu. Význam stoupá tím, že je tu možnost předpokládat snad i olomoucký původ...*“³⁰⁷

Jarmila Krčálová konstatovala, že jde o pozdněgotickou sochu vynikajících kvalit a práci datovala po polovině 15. století.³⁰⁸ Zdeňka Jeřábková upozornila na subtilní modelaci obličeje navazujícího na tradici krásného slohu: „*avšak plášť je už jednoduše řasen v dlouhých vláčných záhybech...Plastika vyniká vytríbenou formulací i pečlivým zpracováním detailů...*“ a na Olomoucku má jít o solitérní dílo.³⁰⁹

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Madona z Tatenic je dílem vyznačujícím se nesporně vysokou řezbářskou úrovní. Ke slohovým kořenům této kvalitní řezby se však doposud nepodařilo formulovat relevantnější zdroje, které by objasnily například velmi zřídka se vyskytující kompoziční motiv pláště vtaženého pod předloktím a rozloženého v diagonálním útvaru na těle P. Marie či motiv Krista oděného do dlouhé tuniky s ohrnutými rukávy nad lokty. V jakési zárodečné fázi lze motiv přeloženého pláště sledovat u některých děl ranné tvorby Hanse Multschera, jako je například Madona z Adelholz bei Kempten [20] ze sbírek Landesmusea Stuttgart z doby kolem roku 1425, ovšem zde se neuplatnilo vztažení pláště pod předloktím do vnitřního prostoru sochy. U Tatenické madony se projevuje silná rezignace na motivický aparát krásného slohu, jeho složité kompoziční řešení skulptury a bohaté mísovité závěsy drapérie. Nápadná je převaha dlouhých vertikálních linií schematického nařazení a umírněná gestika. Tato nepřiliš častá názorová poloha sochařství po husitských válkách má však na našem území pozoruhodně blízký protějšek, kterým je Madona z Krupky [17, 18, 19] ze sbírek Regionálního muzea

³⁰⁶ Viz. Anna Groborzová - Schürmannová (pozn. 177), s. 12 - 13.

³⁰⁷ Jaromír Homolka, *Zpráva o gotických plastikách východočeského kraje*, 1977.

³⁰⁸ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 202), s. 30.

³⁰⁹ Viz. Zdenka Jeřábková (pozn. 290.), s. 291.

v Teplicích.³¹⁰ U této skulptury pocházející ze starých fondů muzea v Krupce, kam byla darována krupským občanem Františkem Wagnerem a v roce 1947 převedena do muzea v Teplicích, byla Michaelou Ottovou konstatována markantní stylová odlišnost v prostředí severních i severozápadních Čech, ačkoliv je zde sochařský fond gotické skulptury z tohoto časového horizontu neobyčejně bohatě zachován.³¹¹ Badatelka poukázala na výjimečnost Kristovy košilky s ohrnutými rukávy a způsobu řasení Mariina pláště, pro který nenachází v českém sochařství první poloviny 15. století srovnání.³¹² Datování skulptury navrhl do čtyřicátých let 15. století s upozorněním na: „*neobvyklost zpracování šatu, nesystémovost záhybů a zejména detaily odění Ježíška*“, které podle badatelky indikují možnost pozdějšího vzniku podle nedochované středověké předlohy. Proti novodobému vzniku díla naopak argumentuje typikou a zpracováním tváře P. Marie: „*prozrazující nepochybnou vazbu na krásný sloh*“.³¹³

Obě památky se vyznačují určitou mírou osobitosti a na základě srovnání výjimečně shodného motivického aparátu řezby ze severních Čech s Madonou z Tatenic je nutné variantu jejího novodobého vzniku zcela zamítnout.

Ačkoliv je úroveň provedení Krupské madony poněkud nižší a odlišuje se motivem oválného obličej s archaickým úsměvem, rouškou vedenou z Mariiny hlavy spadající k šíji bez zvýrazněných kadeří a značně strnulým pohybovým schématem, i přesto je zde využito stejně neobvyklého uspořádání pláště jako u Tatenické madony, ovšem s mírnými odchylkami. Patrná je absence spojení pláště páskou vedenou přes hrudník a redukce prostorového rozvinutí oděvu spadajícího po pravém boku. Na levé straně shodně spadá z ramene svisle k předloktí, pod které je podkasán a vtažen do vnitřního prostoru sochy. Je zde ovšem patrná odchylka v návaznosti diagonálně přeloženého pláště přes spodní polovinu tělesného jádra postavy, který nevychází přímo z místa vtažení, ale až od prstů Mariiny pravé ruky.

³¹⁰ Viz. Michaela Ottová (pozn. 203), kat. č. 27. s. 114.

³¹¹ Ibidem, s. 114.

³¹² Ibidem, s. 114.

³¹³ Ibidem, s. 114.

Tato změna může svědčit o nepochopení komplikovaného uspořádání drapérie převzatého z dnes neznámé předlohy.

V případě Tatenické i Krupské madony jsou zcela obdobně provedeny postavy Ježíšků oděných do dlouhé tuniky, nesených v pravé náruči matky, která přidržuje dítě za pravé lýtko. Ježíškové si levou rukou přitahují levé chodidlo k tělu. Shodně řezbáři řešili i traktování tuniky spadající v místech pod Mariinou pravou dlaní. V případě moravské řezby je oděv více plasticky promodelován. U obou Kristů se rovněž objevuje pozoruhodný detail vysokých ohrnutých rukávů, pro který se nepodařilo v českém prostředí najít srovnání. Domníváme se však, že určitý zárodek tohoto motivu lze hledat ve frankobámském malířství 1. poloviny 15. století. Slavný deskový obraz od Roberta Campina ze sbírek Staedelsches Kunstinstitut ve Frankfurtu z doby kolem roku 1410 [21], představuje stojící madonu držící v pravé náruči dítě, které pije mléko z matčina prsu.³¹⁴ Kristus má na sobě dlouhý plášť modré barvy s vysoko sepnutým pasem. Okraj pravého rukávu dítěte je opatřen masivním kožešinovým lemem, který nápadně koresponduje s modelací rukávů obou našich skulptur. Zdá se, že právě převedení motivu kožešinového lemu na Kristových rukávech do média sochařství zapříčinilo určité znejasnění tohoto velmi módního prvku užívaného ve frankobámském odívání. Rovněž pro uplatnění se, ve své době nepříliš častého, posazení dítěte vysoko v pravé náruči nemusí být výše zmíněný slohový okruh bez významu, ačkoliv se tento motiv u nás řidčeji objevuje v pozdní fázi krásného slohu. V poněkud mladším obraze z Prada představující sedící madonu s dítětem na klíně z doby kolem roku 1440 od Rogiera van der Weyden [22] se můžeme setkat i s motivem malého Krista oděného do dlouhé bílé košilky s vyhrnutými rukávy.³¹⁵

V prostoru střední Moravy nejde o jediný projev vzdáleného ohlasu frankobámského umění v médiu dřevěné skulptury. Nedávno byly tyto komponenty rozpoznány v případě souboru dnes nezvěstných světic [23], které původně byly součástí archy v kostele Nanebevzetí P. Marie ve Stařešovicích.³¹⁶ Z archy se dodnes dochovala pouze Madona ze

³¹⁴ Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, s. 251, obr. 124.

³¹⁵ *Ibidem*, s. 226, obr. 71.

³¹⁶ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 204), s. 281 - 283, obr. 176.

Stařechovic, nejvýraznější mariánská řezba tohoto časového horizontu na Olomoucku. Není bez zajímavosti, že charakter tatenické řezby je blízký právě světicím sv. Kateřiny a především sv. Barbory, u které lze shledat jisté analogie fyziognomických rysů i kompozičního uspořádání. Možnost původu Tatenické madony v tomto okruhu děl není nepravděpodobný. Dobu jejího vzniku zde řadíme mezi léta 1450 - 1455.

V této fázi lze stěží rozhodnout, zda socha Madony z Krupky náleží do kontextu sochařství severozápadních Čech nebo střední Moravy. Obě díla však minimálně vycházejí z obdobných zdrojů, kterými jsou na jedné straně tradice sochařství před husitskými válkami a na straně druhé reakce na nové podněty z frankovlámského umění. Odmítneme - li původ madon ve společném dílenském prostředí, můžeme v obou případech předpokládat následování dnes neznámé předlohy, jak již bylo naznačeno Michaelou Ottovou. U krupské řezby můžeme konstatovat poněkud nižší úroveň řezbářského provedení a výrazně statuární pojetí sochy. Svým charakterem nevylučuje možnost dřívějšího vzniku před Madonou z Tatenic, tedy už ve 40. letech 15. století.

Literatura

Helfert - Kotal, 1935, s. 9; Kotal 1940, s. 75; Kotal 1962, s.118; Groborzová - Schürmannová, 1970, s. 12 - 13; Davies 1972, s. 251; Jarmila Krčálová 1982, s. 30; Hlobil 1999, s. 281 - 283; Jeřábková 1999, s. 291; Ottová 2004, s. 114.

Kat. č. V. 4.

Madona z Lanškrouna

Slezsko, Vratislav ?

Kolem 1475 - 1480

Lipové dřevo, výška 112 cm, šířka 36 cm, hloubka 17 cm

Původ: Kostel sv. Máří Magdaleny, Lanškroun

Umístění: Kostel sv. Václava, Lanškroun

Restaurováno 1995, Tamara Beranová

[24, 25, 26]

Provenience

Madonu s dítětem zaznamenali Josef Cibulka a Jan Sokol v roce 1935 v kapli při vchodu do kostela sv. Máří Magdaleny v Lanškrouně.³¹⁷ Jarmila Vacková skulpturu shledala o půl století později na stejném místě.³¹⁸ Od roku 1991 je doloženo umístění díla v budově děkanského úřadu v Lanškrouně.³¹⁹ Před restaurováním uskutečněným v roce 1995 byla socha uložena na čas v místním muzeu. V současné době se nachází v kostele sv. Václava v Lanškrouně.

Město Lanškroun bylo založeno na obchodní cestě z Brna a Moravské Třebové do Kladska a dále do Slezska.³²⁰ Směr této cesty podstatně ovlivnil pravidelný eliptický tvar městského jádra. První zmínky o městě se poprvé objevují v roce 1241.³²¹ Jako součást panství Lanšperk je uvedeno v roce 1285, kdy lanšperské zboží král Václav II. postoupil choti své matky Závišovi z Falkštejna.³²² Od roku 1304 bylo poté v držení zbraslavského kláštera. Panství do majetku litomyšlského biskupství získal v roce 1358 Jan II. ze

³¹⁷ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 155, obr. 121.

³¹⁸ [Jarmila Vacková], heslo Lanškroun, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1978, s. 205 - 207.

³¹⁹ Kadeřávková, evidenční karta i. č. 1906, rok 1964, rev. 1991, archiv PÚ v Pardubicích.

³²⁰ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998, s. 336.

³²¹ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 119.

³²² Viz. Tomáš Šimek (pozn. 273), s. 253.

Středy.³²³ Lanškroun byl před husitskými válkami rovněž sídlem poměrně rozsáhlého děkanství, pod jehož správu náleželo šestnáct farností.³²⁴

Během husitských válek zaniklo klášterní panství lanškrounských augustiniánů, které získal roku 1432 husitský hejtman Vilém Kostka z Postupic.³²⁵ V roce 1451 Bohuslav Kosině témuž rodu postoupil i zboží lanšperské, které Zdeněk Kostka z Postupic spravoval až do své smrti v roce 1468. Správu majetku poté převzal na 18 let Zdeňkův bratr Jan Kostka z Postupic. Jeho potomci zboží udrželi do roku 1507, kdy sňatkem Markéty Kostkové panství přechází do rukou Vojtěcha z Pernštejna.³²⁶

K původně městskému farnímu kostelu sv. Václava byl v roce 1393 přenesen klášter augustiniánů kanovníků, založený litomyšlským biskupem Petrem Wurstem zvaným Jelito v roce 1371 při kostele sv. Mikuláše a sv. Kateřiny před bývalou Dolní branou v prostoru dnešního kostela sv. Máří Magdaleny.³²⁷ Po přenesení konventu se bývalý klášterní kostel stal špitálním, neboť v budově starého kláštera augustiniáni zřídili špitál. Augustiniánský konvent na počátku husitských válek odešel do Olomouce, kde se nejprve usídlil v domě v Židovské ulici (dnešní Universitní) a později se společně s augustiniány kanovníky z Prostějova usadili při kapli Všech svatých v Olomouci.³²⁸ V roce 1827 byla dokončena stavba nynějšího zděného jednolodního kostela sv. Máří Magdaleny s půlkruhově zavřeným presbytářem a věží nad hlavním průčelím.³²⁹ Osazení sochy do kostela sv. Václava (původně P. Marie) bylo provedeno po restaurování památky v 90. letech 20. století. Tehdy se v kostele sv. Máří Magdaleny neprovozovaly bohoslužby.

³²³ Viz. Karel Kuča (pozn. 320), s. 332.

³²⁴ František Musil, Z dějin lanškrounského děkanátu, *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun VII*, 2009, s. 3.

³²⁵ Viz. Karel Kuča (pozn. 320), s. 332.

³²⁶ *Ibidem*, s. 332.

³²⁷ *Ibidem*, s. 333.

³²⁸ Pavel Krafl, František Musil, Klášter řeholních kanovníků sv. Augustina v Lanškrouně, *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun VI*, 2008, s. 10.

³²⁹ Viz. Karel Kuča (pozn. 320), s. 334.

Stav dochování a popis díla

Sochu Madony z Lanškrouna restaurovala Tamara Beranová v roce 1995. Tří fázový restaurátorský zásah odkryl nejstarší dochovanou relativně souvislou barevnou vrstvu v partiích inkarnátu, pláště, šatu i podstavci. Dořezán byl poškozený křížek na jablku, chybějící části Mariiny koruny a upraveny nevhodné dořezby dolního okraje pláště.³³⁰

Postava P. Marie, stojící na nízkém podstavci oválného půdorysu, v levé náruči drží nahého Ježíška. Tělesné proporce figury jsou protáhlé, uzavřeného obrysu bez výrazněji rozvedeného pohybu. Postoj sochy charakterizuje vyvážené kontrapostní řešení. Koleno pravé předsunuté nohy je vytočené do strany a ostrá špička Mariina střevice spočívá na hraně soklu. Levá nosná noha není naopak pod drapérií nijak zvýrazněna. Do levého boku je vysunut pouze zašpičatělý střevec téže nohy. Vnější plášť přichycený na pevných širokých ramenech figury spadá po levé straně svisle dolů na plochu podstavce. Z pravého ramene je látka vedena svisle přes předloktí pravé ruky, dále příčně přes postavu Marie k její levé ruce, v níž drží postavu malého dítěte. Dlaň pravé ruky je položena na mísovitém záhybu, který vznikl přehnutím vnitřní strany okraje pláště, jehož volný cíp je podsunut pod pravý bok dítěte. Odtud se rozkládá před tělem svisle spadající na základnu.

Traktování drapérie vnějšího pláště řezbář provedl v několika sumárních, ostře lámaných, krystalických tvarech, zcela oproštěných od snahy o detailní promodelování hmoty. Tělesné jádro ženy obepíná bílý vnitřní šat, který se z pohledové strany projevuje především v horní polovině figury. Modelace šatů v této partii je řešena úsporným, avšak elegantním a velmi působivým vedením dvou svisle rozšiřujících se drapériových řas. Modelace tělesných tvarů v partiích hrudní krajiny je patrná pouze v pravé polovině, kde se utváří výběžek ukončený tenkou řasou. V levé dolní části skulptury je viditelné ukončení dlouhého vnitřního šatu Marie, které je promodelováno vertikálními prohlubněmi, tvořenými souběžně vedenými tenkými drapériovými řasami přerušenými můstkem, působícími dojmem jakýchsi uzavřených žlábků.

³³⁰ Tamara Beranová, *Resturátorská zpráva, Madona z Lanškrouna, 1995*, nestránkováno.

Hlava je nasazena na delší mohutný krk v poměru k tělu 1 : 8. Na Mariině hlavě spočívá královská koruna s pěti drobnými výběžky. Černé husté kadeře spadají v kompaktním nečleněném masivu z temene hlavy k ramenům. Oválný plný obličej charakterizují drobná, mírně sešpulená ústa, dlouhý nos a vysoké čelo. Blízko od kořene nosu jsou symetricky nasazené velké oči s vysoko klenutými nadočnicovými oblouky. Nahý Kristus s korunou na hlavě sedí ve zpřímené poloze s rovnýma, nataženýma nohama v levé náruči P. Marie. Dítě v levici drží královské jablko, na starších fotografiích svírá v pravici kříž.

Literatura

Autoři soupisu památek historických a uměleckých v okrese lanškrounském madonu s dítětem datovali do 2. poloviny 15. století.³³¹ Obdobně je řezba datována v evidenční kartě z roku 1964.³³² Jarmila Vacková³³³ i Vladimír Hrubý³³⁴ dílo datovali do konce 15. století.

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Skulptura Lanškrounské madony, vyznačující se vysokou formální úrovní, nemá na území hradecké diecéze stylově srovnatelný materiál, který by umožnil vnímat vznik sochy v místních souvislostech. V širším kontextu pozdně gotického sochařství na území Čech představují obdobnou názorovou polohu některá díla v západočeském regionu ze sedmdesátých let 15. století, jako např. Madona z Plané u Mariánských Lázní³³⁵ či monumentálně cítěná socha P. Marie v naději z Žerovic u Přeštic.³³⁶ Ačkoliv obě sochy ještě vykazují relikty tradice internacionálního slohu, lze u nich pozorovat obdobné řešení tělesného kánonu, traktování pláště v lámaných záhybech i modelaci vnitřního

³³¹ Viz. Cibulka, Sokol (pozn. 172.), s. 155.

³³² Viz. Kadeřávková (pozn. 319).

³³³ Viz. Vacková (pozn. 318), s. 207.

³³⁴ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 674.

³³⁵ (jch) [Jan Chlíbač], kat. č. 295, Madona, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 710, obr. 923, s. 710.

³³⁶ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 305, Madona, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 722 - 724, obr. 936, 937, 938, 939.

šatu dvěma většími vertikálními řasami procházejícími středem hrudi, s dvěma menšími po stranách. Rovněž charakter dítěte východočeské madony není vzdálen Kristu v levé náruči Madony z Plané. V moravském prostředí stylové poloze Lanškrounské madony, avšak v podstatně rozvinutějším prostorovém i drapériovém celku, odpovídají řezbářská díla typu Madony z Ořechova³³⁷ a Madony z Hustopečí³³⁸ ze 70. let 15. století.

Poněkud širší spektrum dílčích motivických analogií Lanškrounské madony lze sledovat v sochařské produkci slezské Vratislavi, kde v 70. a na přelomu 80. let 15. století byly činné velké dílny Mistra Zvěstování P. Marie s jednorozcem a již od 50. let přibližně do 80. let 15. století dílna vedená Nicolausem Obilmanem, ve které vzniklo monumentální dílo tzv. Legnický polyptych, označený signaturou „NO“.³³⁹ Motivický aparát lanškrounské madony má několik styčných prvků přímo s polyptychem Zvěstování Panny Marie s jednorozcem [27] z doby kolem roku 1480, původem z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi (Muzeum Narodowe Warszawa).³⁴⁰ V pravé polovině centrální části oltáře vidíme nad sedící Pannou Marií s jednorozcem stojící postava sv. Jadwigi, u níž lze konstatovat určitou podobu fyziognomických rysů, které můžeme sledovat i v bustách světic umístěných v oltářní predele, či polopostavách světice a světce po stranách reliéfu Korunování P. Marie v horní části oltáře. Socha sv. Jadwigi vykazuje shodný motiv vedení pláště z pravého ramene k předloktí, kde se otáčí rubovou stranou ven a vytváří drapériový útvar, v jehož středu spočívá položená pravá dlaň světice. Hmota drapérie řezby je bohatě promodelována vertikálními prohlubněmi, tvořenými souběžně vedenými tenkými drapériovými řasami přerušeny můstkem. Téže dílně je stylově kritickým studiem připsána socha Bolestné P. Marie [28] (Muzeum Narodowe Warszawa), u níž lze sledovat podobu v modelaci šatu v hrudních partiích, řešenou vedením dvou svisle rozšiřujících se drapériových

³³⁷ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat.č. 154, Madona, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Moravská galerie Brno 1999, s. 328.

³³⁸ Idem, kat.č. 155, Madona, in: *Ibidem*, s. 329.

³³⁹ Viz. Anna Ziomecka (pozn. 208), s. 30.

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 28, obr. 4.

řas s tenčími řasami po obou stranách nebo vedení pláště z pravého ramene k předloktí s výrazně přetočeným lemem a přidržení drapériové soustavy pláště pravou dlaní, ostentativně zdůrazněnou umístěním na středovou osu figury.³⁴¹

Obdobnou názorovou polohu ve vztahu k Lanškrounské madoně představuje sousoší sv. Eligia s dvojicí andělů z oltáře vratislavských zlatníků z dílny Nicolause Obilmana z roku 1473.³⁴² Struktura modelace biskupova pláště vykazuje nepřilíš vzdálené krystalinické uspořádání, ovšem v poněkud plošnějším pojetí. Rovněž plocha dolní části vnitřního šatu je pročleněna vertikálními pravouhly zakončenými prohlubněmi. Z téže dílny pochází Madona s dítětem neznámé provenience z let 1470 - 1480 (Muzeum Narodowe Wroclaw), u níž shledáváme podobné uspořádání pláště a krystalinické tvarování draperie.³⁴³ Posledním zde uvedeným dílem vykazujícím obdobnou polohu sochařství poslední třetiny 15. století je opět ve Slezsku dochovaný mariánský oltář s ústřední sochou P. Marie, sv. Barbory po levici a sv. Jadwigi po pravici z kostela sv. Michala v Pasiieczniku z doby kolem roku 1480.³⁴⁴ Ačkoliv je u této trojice soch patrné větší protažení tělesných tvarů, lze v případě P. Marie sledovat podobnosti v celkovém kompozičním uspořádání šatu, krystalinickém pojetí modelace draperie a typu nahého Ježíška, posazeného v matčině pravé náruči.

Vzhledem k absenci rovnocenných děl ve východních Čechách a výše naznačeným, ačkoliv pouze motivickým vazbám Lanškrounské madony ke

³⁴¹ B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 13, Trauernde Maria, in: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 98.

³⁴² B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 60, Fragmenty poliptyku Chrystusa Boleściwego, Św. Św. Piotra i Pawła zw. Poliptykiem Złotników Wrocławskich. Pracownia Mistrza Legnickiego Poliptyku. Matki Boskiej, św. św. Piotra i Pawła; ok. 1473 z wykorzystaniem starszych figur, in: Božena Guldan - Klamecka Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 284 - 286.

³⁴³ Idem, kat. č. 61, Rzeźba Marii z dzieciatkiem, Pracownia Mistrza Legnickiego Poliptyku Matki Boskiej, św. Św. Piotra i Pawła; ok. 1470 - 1480, in: Ibidem s. 297 - 298.

³⁴⁴ Anna Ziomecka, Polskie retabula szafowe w drugiej polowie XV. i na poczatku XVI. wieku, in: *Roczniki sztuki slaskiej X*, 1976, kat. č. 80, s. 102 - 103.

slezským dílům nelze zcela zamítnout možnost importu ze slezské Vratislavi. Od druhé poloviny 70. let 15. století, po vleklých bojích, se začíná stabilizovat politická i ekonomická situace ve Slezsku, kde nastává masivní obnova nadační činnosti chrámové výzdoby neobyčejně husté sítě farních kostelů. To mělo za následek obrovský rozmach nejen domácích uměleckých dílen, ale i činnosti cizích umělců především z oblasti Frank a Vratislav v této době patří k největším kulturním centrům středovýchodní Evropy.

Starý český vladycký rod Kostků z Postupic se po husitských válkách stal jedním z nejvlivnějších utrakvistických rodů v Českém království. Lanškroun patřil díky Kostkům k nejstarším sídlům Jednoty bratrské.³⁴⁵ Ve 30. letech 15. století zde dokonce působí po dobu jednoho roku valdenský kazatel Fridrich Reiser a ve městě se usazuje skupina německých valdenských, kteří kolem roku 1450 splynuli s náboženskou obcí Českých bratří.³⁴⁶ Vznik sochy časově odpovídá době, kdy panství v letech 1464 - 1486 spravoval Jan Kostka z Postupic se sídlem na Lanšperku, Brandýse nad Orlicí a v Litomyšli.

Literatura

Cibulka, Sokol, 1935, s. 119, 155; Ziomecka 1976, kat. č. 80, s. 102 - 103; Vacková 1978, s. 205 - 207; Beranová 1995; Kuča 1998, s. 328 - 339; Guldán - Klamecka 2003, s. 284 - 286; Guldán - Klamecka 2003, s. 297 - 298; Sekotová 2004, s. 6 - 10; Guldán - Klamecka 2007, s. 98; Ziomecka 2007, s. 28, obr. 4; Krafl, Musil 2008, s. 5 - 10; Musil 2009, s. 2 - 5.

³⁴⁵ Věra Sekotová, Lanškrounská farnost. Dějiny a religiozita (první část do roku 1622), *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun II*, 2004, s. 9.

³⁴⁶ *Ibidem*, s. 9.

Kat. č. V. 5.

Madona ze Svojanova

Morava

80. léta 15. století

Lipové dřevo, výška 105 cm, šířka 33 cm, hloubka 18 cm

Původ: Kostel sv. Petra a Pavla ve Svojanově

Umístěno: Od roku 2002 v kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově

Nerestaurováno

[30, 31, 32, 33]

Provenience

Mariánská skulptura, stojící na konzole na evangelijní straně vítězného oblouku, se dnes nachází v kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově u Poličky, kde je umístěna od dokončení generálních oprav objektu v roce 2002. Do roku 1998 se umístění sochy vztahuje k hlavnímu oltáři v nedalekém farním kostele sv. Petra a Pavla ve Svojanově.³⁴⁷ O architektuře tohoto gotického kostela, doloženého v polovině 14. století, nemáme spolehlivé informace. Původní stavba byla v roce 1786 stržena a znovu postavena snad z jmění zrušeného kostela sv. Máří Magdaleny u Hlásnice.³⁴⁸ Po dostavbě objektu v poslední čtvrtině 18. století a jeho následném svěcení byla socha s největší pravděpodobností umístěna na hlavní oltář nového chrámu, čemuž odpovídají i dobové úpravy skulptury, později sejmuté před osazením sochy v kostele ve Starém Svojanově. Přesun zapříčinily stavební práce započaté ve svatopetrském kostele v roce 1998.

Obec Svojanov od počátku své existence patřila pod vrchnost svojanovského hradu, jehož založení je tradičně spojováno (ovšem neprokazatelné) s českým králem Přemyslem Otakarem II. v rámci plánu vytvořit soustavu měst a hradů při obchodní stezce spojující Prahu s moravskými centry. V 60. letech 13. století při této stezce vznikla města Kouřim, Kolín, Čáslav, Chrudim, Vysoké Mýto a jako poslední na české straně

³⁴⁷ Zdena Matulíková, Jindřich Plotica, Radomír Zamazal, *Průvodní zpráva o*

zjišťovacích stavebních a restaurátorských pracích v kostele sv. Petra a Pavla ve Svojanově. Státní ústav památkové péče v Pardubicích 1998.

³⁴⁸ Viz. Zdeněk Wirth (pozn. 170), s. 103.

Polička.³⁴⁹ Karel IV. zařadil Svojanov mezi královské hrady, které neměly být od Koruny české prodávány ani zastavovány.³⁵⁰ Od roku 1419 držel hrad Oldřich z Boskovic, syn Tasa z Boskovic a Brandýsa. Oldřich získal hrad do zástavy od císaře Zikmunda, jehož byl zpočátku stoupencem. Později přestoupil k husitům, ale hrad mu byl ponechán i poté co se Zikmund ujal vlády. Kolem roku 1434 Svojanov zdělili Oldřichovi synové Ješek a Jindřich Svojanovští z Boskovic.³⁵¹ Po smrti Jindřicha v roce 1475 se Ješek stal jediným majitelem panství až do roku 1488, kdy rodinný majetek přebírají jeho synové Jan a Jindřich.³⁵² Rod Svojanovských spravoval panství až do roku 1507, kdy jej postoupili svému strýci Ladislavu z Boskovic a Moravské Třebové.³⁵³ Ten však záhy Svojanov v roce 1512 mění s Mikulášem Trčkou z Lípy za panství Zábřeh a Rudu.³⁵⁴

Stav dochování a popis díla

V poslední třetině 18. století byly na řezbě provedeny dobové úpravy, které spočívaly zejména v nanesení nové vrstvy polychromie a paprscitě barokní svatozáři, s jednadvaceti dřevěnými zlacenými paprsky, upevněné po celém obvodu zadního okraje sochy, jež byla odstraněna v roce 1998 spolu s korunami P. Marie a Ježíška. Mezi pozdější úpravy lze počítat také roušku v klíně dítěte. Všechny tyto modifikace byly s největší pravděpodobností provedeny v době, kdy se socha Svojanovské madony stala součástí oltářního celku, tj. koncem 80. let 18. století. Dnešní stav řezby si žádá restaurátorský zákrok díky výrazné aktivitě dřevokazného hmyzu.

Socha zobrazuje stojící ženskou postavu držící dítě na levém boku. Její tělo se vyznačuje ladnými štíhlými proporcemi. P. Marie má mírně předsunutou levou nohu, jejíž špička střevice je nepatrně vychýlena do téže strany. Zatížená pravá noha není pod vnitřním šatem zvýrazněna. Vznikající

³⁴⁹ Stanislav Konečný, Jindřich Růžička, *Věnné město českých královen Polička*, Praha a Polička 2001, s. 18.

³⁵⁰ Viz. Tomáš Šimek (pozn. 273), s. 479 - 482.

³⁵¹ Viz. Stanislav Konečný (pozn. 209), s. 55.

³⁵² *Ibidem*, s. 55.

³⁵³ *Ibidem*, s. 55.

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 55.

nerovnováha je vyvážena zvýšením základny volné levé nohy, působící jako podpěrný prvek k vyrovnávání tělesných sil, daných vahou dítěte. Tomu se přizpůsobila i diagonální poloha dítěte v Mariině náruči. Ježíšek je mírně předsunut před tělem Marie. Reaguje tak na její volnou nakročenou nohu. Žena má na sobě plášť a jednoduchý dlouhý šat. Jednotlivé vrstvy oděvu jsou od sebe navzájem poměrně výrazně odlišeny. Plášť splývá na pravé straně svisle směrem k zemi a je na podstavci ukončen trubicovitými záhyby draperie. Na levé straně vnějšího pláště jsou čtyři zalamované oválné tvary, vzniklé diagonálně vedenou drapérii, která zároveň představuje dominantní prvek celé kompozice. Tento motiv vzniká přidržením látky Mariinou pravou rukou, kterou zároveň podpírá malého Ježíška, v jedné třetině nad základnou a následným přetažením levého dolního cípu vnějšího pláště, příčně od pokrčeného levého kolene. Záhyby vzniklé zdvižením pláště se tvrdě lámou. Vysunutá levá noha, pokrčená v koleni, o kterou se opírá napříč vedená draperie, se stala jakýmsi středem tohoto dynamického momentu. Přidržením látky pláště pod dítětem vzniká tvar obráceného písmena V. Tím je vytvořeno množství diagonálních linií, vycházejících z obou stran, jež dodávají jinak klidné a statické soše dynamický pohyb, který působí poměrně expresivně, ale zároveň harmonicky. Lem vnějšího pláště je zdoben drobným oválným ornamentem. Pod přiléhavým vnitřním šatem jsou patrné tělesné objemy. Z pravého ramene Svojanovské madony je příčně přes její hrud' veden k levé ruce jemně našasený šál, vinoucí se za Ježíškem v úrovni jeho ramen, a splývá podél levé ruky děcka, kterou ho zároveň přidrzuje za dolní cíp. Kvůli šálu, vedeném přes hrud' Marie, není patrný způsob sepnutí jejího vnějšího pláště. Nejsou zjevné ani známky tělesných objemů v těchto partiích. Protáhlá, měkce modelovaná oválná hlava je nasazena na dlouhý, úzký krk. Oválnou tvář Svojanovské madony zvýrazňují jemně klenuté nadočnicové oblouky a mandlovité oči mělce posazené po stranách úzkého dlouhého nosu. Černé vlasy Panny Marie splývají volně na ramena. Provedení kadeří je sumární a celá modelace spočívá v několika vlnkách vedených hmotou dřeva.

Postava dítěte je držena oběma rukama Marie v diagonální poloze. Jeho tělíčko vytváří esovitou křivku. Nohy má zkřížené přes sebe, pravá je opřená přes levou v oblasti holenní kosti. Hlavu malého Ježíška pokrývají

spirálovité prameny vlasů a v hrudní partii je kladen zvláštní důraz na vystupující žeberní kosti. Ježíšek levou rukou přidržuje matčin šál. Vzájemný citový vztah mezi matkou a dítětem není patrný. Ježíšek upírá pohled vlevo, naproti tomu Marie hledí přímo před sebe, na diváka.

Literatura

Socha Madony ze Svojanova byla donedávna umělecko - historické literatuře zcela neznáma. V soupisu památek poličského okresu v roce 1906 Zdeněk Wirth při popisu interiéru farního kostela sv. Petra a Pavla pouze uvedl, že hlavní „empírový“ oltář nese kříž, sošky andělů, dvou biskupů a P. Marie.³⁵⁵ Jiřina Hořejší překvapivě sochu Madony ze Svojanova při zpracování svojanovských pamětihodností pro *Umělecké památky Čech* nezmínila.³⁵⁶ V památkovém záměru na restaurování hlavního oltáře sv. Petra a Pavla je přesněji zaznamenáno původní osazení sochy. Stála na hlavním oltáři před obrazem sv. Petra a Pavla adorována dvěma anděly. U madony byla konstatována návaznost na pozdně gotické vzory.³⁵⁷ Díky příznivým okolnostem, zájmu o staré památky a nebývalým rekonstrukčním aktivitám ve svojanovské farnosti, bylo teprve nedávno možné pozoruhodnou skulpturu P. Marie studovat v širším kulturněhistorickém kontextu a vyznačit základní souřadnice jejího vzniku i sociálního prostředí, pro které byla určena.³⁵⁸

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Na základě kompozičních a morfologických analogií je nutné hledat předpoklady vzniku svojanovské řezby v moravském kulturním prostředí poslední třetiny 15. století. Jejím nejbližším stylovým protějškem je výjimečná socha Madony z Olomouce zv. Primavesi [34, 35, 36, 37] i přesto, že Madona ze Svojanova nedosahuje jejího výjimečného řezbářského

³⁵⁵ Viz. Zdeněk Wirth (pozn. 170), s. 103.

³⁵⁶ [Jiřina Hořejší], heslo Svojanov in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* 3, Praha 1980, s. 489.

³⁵⁷ Zdena Paukertová, *Památkový záměr na restaurování hlavního oltáře z kostela sv. Petra a Pavla ve Svojanově*, Pardubice 1999.

³⁵⁸ Viz. Milan Dospěl (pozn. 192).

zpracování.³⁵⁹ Obě sochy se vyznačují pevným a klidným postojem. Kontrapostní postavení nohou udává základ celé, jasně přehledné, velkorysé kompozici. Váha figury spočívá na pravé noze, zatímco levá je výrazně nakročena. Postavy se vyznačují plnými tělesnými objemy. Drapériová skladba působí i přes svou složitost a množství záhybů velmi přehledně a v celkovém charakteru inklinuje k monumentalitě, která je patrná zvláště u svojanovské práce. Pojetí drapérie Svojanovské i Olomoucké madony vykazuje zklidnění a nedramatický ráz, harmonickou vyrovnanost a celkové výrazové ztišení obou soch, tíhnocích ke klasicizujícímu výrazu. Obě plastiky navazují na porýnské inkunábule tohoto kompozičního typu, kterými jsou Madona z Dangolsheimu³⁶⁰ a grafická předloha L 79 Mistra E. S.³⁶¹ Společným prvkem, odkazujícím k porýnským předlohám, je rovněž motiv šálu, přichyceného levou rukou dítěte. Pozoruhodné analogie vykazují polohy obou dětských figur, které jsou umístěny nad volnou nohou a navazují na schémata krásněslohových madon.³⁶² Mají v sobě dosud nejbližší protějšky po výrazové i kompoziční stránce. Svojanovský Ježíšek vykazuje větší torzi trupu i větší míru hravého pohybu. Velmi neobvyklé je řešení výrazně vystupujícího hrudního koše dítěte, pro které nebyly nalezeny žádné analogie v širším kontextu pozdně gotického sochařství. Přes velké množství analogických vazeb obou prací je nutné upozornit na řadu odlišných momentů. Svojanovská madona je téměř o třicet centimetrů menší, přesto má sklon k monumentalizaci formy. Z bočních pohledů socha působí velmi plošně a reliéfní charakter díla se jeví v tomto případě nejmarkantněji. Jednopohledovost plastiky je pravděpodobně důsledkem jejího umístění v oltářním celku. Má více statické kompaktní jádro a ostřejší řezbu, která je tvrdší v záhybech šatu.

³⁵⁹ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 170, Madona z Olomouce (Primavesi), in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999, s. 355 - 358.

³⁶⁰ Naposledy souhrnně Susane Schreiber, *Studien zum bildhauerischen Werk des Niclaus (Gerhaert) von Leiden*, Frankfurt am Main 2004, s. 137 - 179.

³⁶¹ Edith Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935, s. 47, obr. 24.

³⁶² Jaromír Homolka, K jednomu motivu krásných Madon, *Acta historiae artis Slovenica 6 - 2001*.

Madona z Olomouce je naopak prostorově mnohem rozvinutější a celkové pojetí roucha je velkorysejší. Bohatost draperie je také znatelně redukována, především v dolních partiích, kde se zdrobňuje v jemně zalamované útvary. Pravý bok Svojanovské Marie je ohraničen výraznou vertikálou nad podstavcem, ukončenou přímo na středové ose postavy trubicovitým záhybem. Pod pravou rukou je patrné otvírání se řezby do prostoru. V úzké prohlubni se rýsuje elegantní křivka ženského těla, která je odhalena díky zjednodušení draperiového schématu. U Madony z Olomouce je traktování vnějšího pláště na pravé straně komplikovanější a je tvořeno přeložením splývajícího pláště přes ruku, jehož vnitřní volně spadající strana obepíná Mariin bok a v dolní partii nad základnou tvoří jakýsi „srdcovitý“ motiv.

S odstupem času je nutné přehodnotit závěry o hypoteticky předpokládané pozdější úpravě obličeje Svojanovské madony. Domníváme se, že pod novodobými vrstvami je dochován původní tvar Mariina obličeje. Jemné rukopisné detaily mizí pod nánosy mladších barevných vrstev a novodobá polychromie zastírá případné kvality řezby v těchto partiích, které odhalí teprve budoucí restaurování. Odlišné pojetí tváře Madony ze Svojanova je však zcela evidentní. Ten se od Madony z Olomouce odlišuje protáhlým oválným tvarem a jeho charakter není vzdálen dalším vynikajícím dílům gerhaertovské orientace jako jsou sv. Kateřina z Hlíny³⁶³ nebo modelaci hlavy Marie z hlohoveckého Narození.³⁶⁴ Tezi o změně ikonografického námětu skulptury z Assumpty na Immaculatu koncem 18. století je třeba rovněž zvážit.³⁶⁵ Reliéfne ztvárněný motiv hada plazícího se pod nohama Marie se zdá být vytvořen v hmotě původního masivu dřeva a domníváme se, že ho stěží můžeme považovat za pozdější doplněk. Vystává tedy otázka, zda - li socha Svojanovské madony nepředstavuje pro středověkou skulpturu v českých zemích vzácně dochovaný ikonografický typ Madony stojící na hadu, který se

³⁶³ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 176, Sv. Kateřina z Hlíny, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999, s. 366 - 367.

³⁶⁴ Kaliopi Chamonikola, Recepce diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia, in: Dušan Buran (ed.), *Gotika. Dějiny slovenského výtvarného umenia* (kat. výst.), Slovenská Národná galéria, Bratislava 2003, s. 373 - 382, obr. 323 na s. 375.

³⁶⁵ Milan Dospěl, Moravský kontext Madony zvané Primavesi, *Umění LV*, 2007, s. 463.

zřídka objevuje i v dochovaném fondu gotické skulptury střední Evropy, ovšem má své excelentní příklady právě v porýnské grafické produkci a rovněž gerhaertovské skulptuře v Porýní i dolním Rakousku. Pozoruhodné srovnání nabízejí především grafické listy Mistra E. S. jako jsou listy L. 64 [38]³⁶⁶ a L. 71 [39]³⁶⁷, kde je vyobrazena Madona s dítětem pod jejímiž nohama je zpodoběn had s jablkem, v symbolické konotaci spojen s Marií jako novou Evou a překonáním dědičného hříchu skrze zrození Krista.³⁶⁸ Holm Bevers konkrétně u těchto listů zdůrazňuje jejich formálně inspirační zdroj pro slavné kamenné skulptury jako jsou Madona z Trevíru a Madona z hamburského uměleckoprůmyslového muzea tradičně připisované Gerhaertovi z Leydenu, ovšem bez aplikace celého ikonografického programu.³⁶⁹ Se sochařským ztvárněním Marie stojící na hadu, který navíc v hubě drží jablko, se nicméně můžeme vzácně setkat přímo ve Štrasburku a to v případě Madony ze sbírek Velkého semináře [40] z počátku 16. století, o které Roland Recht v kapitole „*Předvečer reformace*“, rozsáhlé studie věnované Gerhaertovi z Leydenu a sochařství ve Štrasburku v letech 1460 - 1525, hovoří přímo jako o replice grafického listu L. 79 Mistra E. S.³⁷⁰ K ikonografii řezby upozornil na její výjimečnost a poukázal na antithetické konotace Marie a Evy odkazující na pasáže z knihy Geneze (3,15).³⁷¹

Zobrazení hada se rovněž objevuje v další excelentní práci z přímé návaznosti na dílo Gerhaerta z Leydenu, avšak již z doby sochařova pobytu na dvoře císaře Fridricha III. ve Vídni a Vídeňském Novém Městě. Neobyčejně kvalitní Apoštolský cyklus v katedrále ve Vídeňském Novém Městě je uveden monumentálním sousoším Zvěstování P. Marie [41]. Marie, stojící u pulpitu

³⁶⁶ Holm Bevers, *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* (kat. výst.), München 1987, kat. č. 28, Die Madonna auf der Schlange (L. 64) s. 42 - 43, obr. 28.

³⁶⁷ Idem, kat. č. 29, Die Madonna auf der Schlange (L. 71), in: *Ibidem*, s. 43, obr. 29.

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 43.

³⁶⁹ Naposledy Bodo Buczynski, Das Speyrer Verkündigungsrelief und die Hamburger Madonna. Beobachtungen zur Steinbearbeitung des Niclaus Gerhaert von Leyden, in: *Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch - und Spätmittelalters*. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Ulm 2000, 119 - 130.

³⁷⁰ Recht, Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460 - 1525)*, Strasbourg 1987, s. 301, kat. č. XV.01. Vierge á l'Enfant, s. 391.

³⁷¹ *Ibidem*, s. 301.

s knihou v ruce a hadem u nohou, je osazena na jižním pilíři střední lodi, při vítězném oblouku. Na protějším pilíři scénu doplňuje zvěstující archanděl Gabriel. Vynikající sochařský soubor byl v nedávné době datován Lotharem Schultesem mezi léta 1477 - 1485³⁷², Jaromírem Homolkou do 70. let 15. století.³⁷³ Úvahy o případné možnosti uplatnění této ikonografie je třeba do doby uskutečnění nutného restaurátorského zákroku chápat v rovině hypotéz.

Další neobyčejně zajímavou otázkou je, kdo mohl být objednavatelem, stylově tak vytříbené řezby, jakou je Svojanovská madona. Můžeme zde poměrně jistě předpokládat souvislost vzniku sochy s objednavatelskou činností majitele svojanovského panství, kterým byl zcela jistě některý z členů svojanovské větve rodu pánů z Boskovic. Budeme - li předpokládat její původ počátkem 80. let 15. století (což je spíše odpovídající doba zhotovení vzhledem k přímé návaznosti na porýnskou a dolnorakouskou gerhaertovskou produkci 70. let 15. století), můžeme za jejího objednavatele s velkou pravděpodobností považovat na jedné straně Ješka Svojanovského, který byl jediným pánem svojanovského panství v letech 1475 - 1488.³⁷⁴

Pozoruhodným faktem je však to, že právě členové svojanovské větve, slovy Aloise Šembery: „*se přiznávali ke kalichu*“³⁷⁵ a zvláště Ješek Svojanovský, později patřící k předním dvořanům Vladislava Jagellonského, byl považován za horlivého utrakvistu a oddaného přívržence Jiřího z Poděbrad. Taktéž Jan Svojanovský z Boskovic jediný majitel panství od roku 1492 byl: „*tuhý utrakvista*“.³⁷⁶ Je tedy možné, že pokud se řezba Madony ze Svojanova nedostala do zdejšího kostela druhotně v pozdější době, můžeme předpokládat její vznik pro utrakvistického objednavatele.

Jak již bylo konstatováno, Svojanovská Marie dosahuje nižší kvalitativní úrovně řezbářského zpracování než Madona z Olomouce. Tento fakt není ovšem důkazem o nízké kvalitě sochy. I přesto se vyznačuje vysokou

³⁷² Viz. Lothar Schultes (pozn. 213), s. 325.

³⁷³ Jaromír Homolka, K některým problémům vídeňské gerhartovské školy in: Alena Martyčáková (ed.), *Sborník symposia Podzim středověku, Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 52 - 69.

³⁷⁴ Viz. Stanislav Konečný (pozn. 209), s. 55.

³⁷⁵ Alois Vojtěch Šembera, *Páni z Boskovic*, Vídeň 1870, s. IX.

³⁷⁶ *Ibidem*, s. 97.

řezbářskou kulturou. Úroveň Madony Primavesi patří k vůbec nejvyšším v sochařské produkci pozdní gotiky ve středoevropském prostředí. Pro nedostatek rovnocenných protějšků na Moravě byla často neoprávněně považována za dílo importované z okruhu sochařů gerhaertovské školy v Dolním Rakousku.³⁷⁷ Především díky dlouhodobému speciálně zaměřenému studiu Kaliopi Chamonikoly na gerhaertovskou problematiku ve střední Evropě a nově zjištěným dílům radikální gerhaertovské orientace na Moravě jako je Madona ze Strážnice (1475 - 1480) a rovněž Madona ze Svojanova (80 léta 15. století), lze předpokládat v některém z moravských kulturních center (Olomouc, Brno) působení řezbáře školeného v Horním Porýní či Dolním Rakousku v prostředí vycházejícím z přímého odkazu díla fenomenálního vlámského sochaře Nicolase Gerhaerta z Leydenu.

Literatura

Hessig 1935, s. 47, obr. 24; Müller 1966, s. 79 - 87; Homolka 1978, s. 234 - 235; Hořejší 1980, s. 489; Bevers 1987, s. 42 - 43, obr. 29; Recht 1987, s. 301, s. 391; Chamonikola 1999, s. 357; Chamonikola 1999, s. 366 - 367; Buczynski 2000, 119 - 130; Homolka 2001, s. 52 - 69; Chamonikola 2003, s. 373 - 382, obr. 323 na s. 375; Schultes 2003, s. 325; Dospěl 2007a, s. 45 - 52; Dospěl 2007b, s. 463 - 464; Konečný 2007, s. 55.

³⁷⁷ Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlans, Germany, France and Spain 1400 - 1500*, London 1966, s. 79 - 87. - Jaromír Homolka, Sochařství, in: Josef Krása - Václav Mencl - Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471 - 1526*, Praha 1978, s. 234 - 235.

Kat. č. V. 6.

Assumpta z Anenské Studánky - Kunžvaldu (Königsfeld)

Kolem roku 1490

Lipové dřevo, výška 101, 5 cm, šířka 40 cm, hloubka 20 cm

Původ: Kostel v Anenské Studánce - dříve Kunžvald (Königsfeld)

Umístění: Regionální muzeum Vysoké Mýto

Restaurováno 1980, Jiří Toroň

[42, 43, 44, 45]

Provenience

V roce 1935 autoři soupisu památek v okrese lanškrounském zaznamenali sochařské dílo v tehdy nově postaveném kostele z roku 1907 v obci Kunžvaldu (Královec - Königsfeld).³⁷⁸ Jiřina Hořejší totéž umístění sochy uvedla v soupise památek ze 70. let minulého století.³⁷⁹ Ke stavbě nového kostela poznamenala, že stojí na místě původní stavby z roku 1607.³⁸⁰ Od roku 1985 je dílo umístěno ve sbírkách Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě.

Vznik obce souvisí s kolonizační činností dosud řídce osídleného příhraničního kraje v 2. polovině 13. století, kterou zřejmě pro českého krále Přemysla Otakara II. vykonávali páni z Drnholce, tehdejší držitelé hradu Lanšperk.³⁸¹ Šlechtická kolonizace Hřebečska (Schönhengstgau) byla prováděna povoláním nového obyvatelstva do země z německých krajů východních Frank a severního i středního Bavorska.³⁸² K roku 1292 máme dochovaný první písemný záznam o obci (Cunigeswelt) v donační listině Václava II., kterou panovník lanšperské zboží věnoval zbraslavskému klášteru.³⁸³

³⁷⁸ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 118.

³⁷⁹ [Jiřina Hořejší], heslo Anenská Studánka, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 27.

³⁸⁰ Ibidem, s. 27.

³⁸¹ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998, s. 332.

³⁸² P. F. Habel, *Dokumente zur Sudetenfrage*, München, Wien 1984.

³⁸³ Viz. Marie Borkovcová, Irena Kuncová (pozn. 294), s. 508.

Získáním lanšperského panství do majetku litomyšlského biskupství Janem II. ze Středy v roce 1358, náležela obec až do husitských válek k biskupovým statkům.³⁸⁴ V rámci nově konstituované litomyšlské diecéze je doložena církevní náležitost obce Kunžvald - Königsfeld pod správu lanškrounského děkanátu.³⁸⁵ Zánikem biskupství po husitských válkách přechází celé lanšperské zboží do rukou světských pánů.³⁸⁶ V letech 1451 až 1468 spravoval panství Zdeněk Kostka z Postupic a poté až do roku 1486 jeho bratr Jan. Po smrti Jana Kostky zdědili majetek jeho synové Jan a Bohuš, kteří panství drželi až do roku 1507, kdy jej získal Vojtěch z Pernštejna sňatkem s Markétou Kostkovou.³⁸⁷ V obci byla k roku 1349 zmíněna fara, jenž za husitských válek zanikla, ovšem po válečných událostech byla znovuobnovena.³⁸⁸

Od středověku, až do odsunu původního německého obyvatelstva v roce 1945, byl užíván místní německý název obce Königsfeld.³⁸⁹ Zároveň je od roku 1375 v nejstarší českořebovské městské knize doloženo české označení „Kunczwald“, které má být zkomoleninou německého názvu.³⁹⁰ V první polovině 20. století se rovněž užívalo označení jménem Královec, které se však později již neuplatnilo.³⁹¹ Současný název Anenská Studánka (dříve Annabrünndel), užívaný od roku 1945, vychází z tradice místních, velmi oblíbených lázní s kaplí, které zde existovaly již před rokem 1678. V roce 1735 u nich nechal postavit nový lázeňský dům kníže Josef Václav Vavřínek z Lichtensteina.³⁹²

³⁸⁴ Viz. Karel Kuča (pozn. 381), s. 332.

³⁸⁵ Viz. František Musil (pozn. 324), s. 3.

³⁸⁶ Viz. Marie Borkovcová, Irena Kuncová (pozn. 294), s. 508.

³⁸⁷ Viz. Karel Kuča (pozn. 381), s. 332.

³⁸⁸ Viz. Marie Borkovcová, Irena Kuncová (pozn. 294), s. 509.

³⁸⁹ Ibidem, s. 508.

³⁹⁰ Ibidem, s. 508.

³⁹¹ Ibidem, s. 508.

³⁹² Ibidem, s. 509.

Stav dochování a popis díla

Madonu z Anenské Studánky v roce 1980 restauroval Jiří Toroň, jeho odbornou zprávu se však nepodařilo dohledat. Skulptura se dochovala v dobrém stavu avšak bez polychromie.

Postava P. Marie stojí na nízkém podstavci oktogonálního půdorysu; v levici drží nahého Ježíška sedícího ve zpřímené poloze s překříženýma nožkama. Mariina pravice vysunuta šikmo do pravého boku otvírá tělesné jádro sochy prostorovým účinkům a potlačuje převažující tendenci k uzavření jejího obrysu. Jedn pohledová, frontálně koncipovaná práce se vyznačuje vyváženou ponderací a statuárním postojem, který je rozložen kontrapostním řešením sochy. Jinak harmonické působení tělesného kánonu skulptury je nepatrně narušeno neproporčním poměrem dolní části postavy ve vztahu k celku, která působí poněkud zkráceně. Pravá volná noha pokrčena v kolenu je předsunuta vpřed, hrotitá špička jejího střevíce nepřesahuje přes okraj podstavce. Levá zatížená noha není pod šatem zdůrazněna. Na podstavci u nohou P. Marie leží srpek luny s lidským obličejem. Plášť, zavěšený na Mariiných úzkých ramenou, vpravo přiléhá po celé délce paže k předloktí, odkud je v úzkém pruhu koncipovaném za postavou ženy veden svisle k základně. Na protější straně plášť spadá podél postavy Krista pod levé zápěstí matčiny ruky, kde přechází v mohutný mísovitý útvar rozložený před jejím tělem. Přetažení hmoty oděvu tvoří obdélný zahrocený závěs, pročleněný abstrahovanými trojúhelnými mísovitými záhyby na bocích pláště, do kterého se opírá koleno nakročené nohy. Dlouhý prostý šat se zvýšeným pasem zdůrazňuje Mariiny plné ženské křivky a na podstavci se rozkládá do drobných zalamovaných útvarů. Mariiny vlasy částečně zakrývá lehký závoj spadající přes pravé rameno. Ukončen je nad pravým ňadrem matky a jeho konec svírá v pravé ruce malý Kristus. Modelace drapérie se vyznačuje měkkostí a úsporně definovanými většími formami, bez tendence rozkladu tvaru detaily. V nařasení je patrná snaha o plynulejší průběžnost převážně svislých a diagonálních linií, které zdůrazňují pružnost křivek sochy a působí malebně. Místy je zřetelná snaha o hlubší vybrání hmoty. Velká hlava je posazena na širší krk, v poměru k tělu 1 : 6. Oválný obličej plných tvarů se vyznačuje umírněnou gestikou a lyrizujícím výrazem.

Literatura

V soupisu památek z roku 1935 je socha datována do počátku 16. století, s poznámkou o jejím údajném přepracování.³⁹³ Jiřina Hořejší řezbu datovala obdobně.³⁹⁴ Vladimír Hrubý vznik díla posunul do konce 15. století.³⁹⁵

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Madonu z Anenské Studánky můžeme považovat za stylově vytříbené dílo nezanedbatelné výtvarné úrovně. Typika kostýmní složky, snaha o otevření a promodelování sochařského bloku i kompoziční uspořádání skulptury reflektuje aktuální řešení nového sochařského projevu poslední třetiny 15. století. Dílo je vymezené především pohledovou stranou plastiky, avšak opticky není potlačeno její trojrozměrné rozvinutí. Jakési iluzionistické náznaky plasticity na plošném základu a prostorové odstupnění ve zkratce svědčí o řemeslně zdatném řezbáři. Ačkoliv řezbářská úroveň ani motivický aparát Madony z Anenské Studánky nejsou v kontextu sochařských děl vymezeného území Pardubického kraje ojedinělým projevem, nelze ji dílensky či autorsky spojit s jinými památkami tohoto regionu. Pro výchozí stylové srovnání díla však můžeme v širším kontextu našeho státu nalézt obdobné práce, které přispějí k pochopení jeho slohových kořenů. V prostředí západních Čech lze uvést „vývojově“ důležitou Assumptu z Dolní Jamné z let 1470 - 1480, u níž je sice patrná větší míra reliéfního pojetí i silnější sepletí se starší vrstvou sochařství přechodného období s relikty pozdního krásného slohu, avšak dílo vykazuje užití obdobného motivického aparátu, jako je uspořádání pláště na levém boku, vysoko přepásaný šat, vedení šálu z Mariiny hlavy, které svědčí o nepříliš vzdálené stylové poloze. Pro typiku oválného obličej se zamyšleným pohledem byla konstatována doba se švábskými a bavorskými díly 3. čtvrtiny 15. století.³⁹⁶ Na území jižních Čech lze obdobné užití motivického aparátu najít u stylově i časově poněkud bližší

³⁹³ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 118.

³⁹⁴ Viz. Jiřina Hořejší (pozn. 379), s. 27.

³⁹⁵ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 676.

³⁹⁶ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 301, Assumpta, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 717 - 718, obr. 929.

práci jako je Madona Šimáková z Boršíkova³⁹⁷, z doby před rokem 1500 z okruhu Mistra Kájovské madony, u níž jsou evidentní silná východiska ve slohovém okruhu hlavního oltáře kostela sv. Wolfganga v hornorakouském Kefermarktu z 90. let 15. století.³⁹⁸ Rovněž Madona velhartické archy z doby kolem roku 1500 vykazuje velmi podobnou stylovou polohu i motivické uspořádání jako Madona z Anenské Studánky, u níž je zřetelná silná inklinace k hornorakouským a švábským uměleckým centřům.³⁹⁹ V jihomoravské oblasti lze jisté analogie v kompozičním uspořádání pláště shledat v kvalitní gerhaertovsly orientované řezbě sv. Kateřiny z Hlíny, vykazující ovšem větší míru rozvedení prostorové i pohybové komponenty.⁴⁰⁰ Stejnou názorovou polohu lze konstatovat i v případě Madony z Unkovic, reagující na švábské sochařství třetí čtvrtiny 15. století, jejíž hypotetické připsání Kašparu Schickovi není zcela bez problémů.⁴⁰¹

Z výše uvedených motivických analogií s díly obdobné stylové polohy konvenující Madoně z Anenské Studánky jsou evidentní silná inspirační východiska v sochařské produkci švábských uměleckých center, z nichž v průběhu 2. poloviny 15. století vycházely stylové impulsy šířené po celé střední Evropě. Domníváme se, že pro naši řezbu má podstatný význam především produkce ulmských mistrů, počínaje fundamentálním dílem Hanse Multschera, v jehož Madoně z Bihlafingen [46] z let 1460 - 1465 je možné pozorovat analogický motiv Krista posazeného v levé náruči P. Marie, který v pravé dlani svírá roušku spadající z matčiny hlavy na hrud', vykazující určitý

³⁹⁷ Jiří Kropáček, kat. č. 124, Madona z Buršíkova, in: Jaromír Homolka, Jiří Kropáček, *Jihočeská pozdní gotika* (kat. výst.), AJG Hluboká nad Vltavou 1965, s. 191 - 192.

³⁹⁸ LS [Lothar Schultes], kat. č. 124, Meister des Kefermarkter Altars (Martin Kriechbaum?), Flügelaltar, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 342 - 343.

³⁹⁹ Štěpánka Chlumská, Late Gothic and early Renaissance Art, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & central Europe 1200 - 1500, The permanent exhibition of the collection of old masters of the National Gallery in Prague at the convent of st. Agnes of Bohemia*, Prague 2006, s. 86.

⁴⁰⁰ Viz. Kaliopi Chamonikola (pozn. 366), s. 366 - 367.

⁴⁰¹ Idem, kat. č. 185, Madona z Unkovic, in: *Ibidem*, s. 382 - 383.

zklidněný a harmonický dojem.⁴⁰² Různé obdoby motivu dítěte hrajícího si s rouškou byly rozvíjeny souběžně v mnoha podobách, z nichž díla typu Madony z Dangolsheimu, Madony z Hamburku či Madony kanovníka Malberka z Trevíru z okruhu Nicolause Gerhaerta z Leydenu patří k pohybově nejvíce rozvinutým a rovněž často šířeným motivům, avšak jejich inspirační východisko pro vznik Madony z Anenské Studánky lze vyloučit. Její poloze spíše odpovídají díla pomultscherovské generace, z nichž úzké analogie lze sledovat s řezbami ulmského sochaře Niklause Weckmanna jako je Madona ze Sigmaringen - Laiz⁴⁰³ [47] či Madona z Balingenu⁴⁰⁴ [48] z vynikající sbírky gotického umění děkana Dursche v Rottweilu. Obě díla se vyznačují obdobným stylistickým charakterem řezby, typikou tváře s umírněnou gestikou a lyrizujícím výrazem, způsobem řádnění drapérie i estetickou uměřeností. Velmi podobný je rovněž typ nahého Krista a motiv vedeného závoje z hlavy jeho matky. Z téže sbírky pochází Madona z Mengen - Ennetach⁴⁰⁵ z okruhu Jörga Syrlina mladšího, vyznačující se obdobným kompozičním uspořádáním i názorovou polohou, avšak nedosahující úrovně provedení východočeské řezby.

Madona z Anenské Studánky svou nespornou výtvarnou úrovní patří ke kvalitním dílům dochovaných na území Pardubického kraje a názorovou polohou i mírou výtvarného provedení dosahuje standardní výše tehdejší sochařské produkce ve střední Evropě. Její motivický aparát svědčí o důvěrné znalosti sochařství v Ulmu 2. poloviny 15. století, významného uměleckého centra jižního Německa, v jejímž zprostředkování mohla rovněž sehrát podstatnou roli i grafická produkce rytců Mistra E. S. či Martina Schongauera. Případnou možnost jejího importu z jihoněmecké oblasti rovněž nelze vyloučit.

⁴⁰² Evamaria Popp, Michael Roth, kat. č. 2, Muttergottes aus Bihlafingen, in: Brigitte Reinhardt - Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer museum, Stuttgart 2002, s. 233 - 234.

⁴⁰³ Willi Stähle, *Schwäbische bildschnitzkunst II*, Der sammlung Dursch Rottweil, Rottweil 1983, kat. č. 93, s. 40 - 43.

⁴⁰⁴ Ibidem, kat. č. 94, s. 44 - 47.

⁴⁰⁵ Ibidem, kat. č. 95, s. 48 - 49.

Literatura

Cibulka, Sokol, 1935, s. 118; Stähle 1983, s. 44 - 47; Stähle 1983, s. 48 - 49; Fajt 1996, s. 717 - 718; Chamonikola 1999, s. 366 - 367; Chamonikola 1999, s. 382 - 383; Chamonikola 1999, s. 407 - 408; Schultes 2003, s. 342 - 343;

Kat. č. V. 7.

Sv. Jan Evangelista z Pardubic

90. léta 15. století

Lipové dřevo, výška 92 cm, šířka 27 cm, hloubka 25, 5 cm

Církevní depozitář

[49, 50, 51, 52]

Nerestaurováno

Nepublikováno

Provenience

K předpokládanému původu díla v Pardubicích se zatím nepodařilo vyhledat konkrétnější informace.⁴⁰⁶ V současné době se dílo nachází v církevním depozitáři.

V roce 1491 panství Kunětickou Horu i Pardubice získal Vilém z Pernštejna (1435 - 1521), politicky velmi vlivný a patrně nejbohatší šlechtic v zemích Koruny české na přelomu 15. a 16. století, který z města vytvořil reprezentativní rodové centrum, kde převážně pobýval až do své smrti v roce 1521.⁴⁰⁷ Vilém zastával v letech 1483 - 1490 na pražském královském dvoře úřad nejvyššího maršálka a poté v letech 1490 - 1514 úřad nejvyššího hofmistra Království českého. Byl rovněž královým bankéřem do doby, kdy tuto nevděčnou úlohu po roce 1508 převzal Zdeněk Lev z Rožmitálu.⁴⁰⁸ Vilémův značný politický vliv se podstatně projevil po smrti uherského a českého krále Matyáše Korvína v dubnu 1490, kdy jeho zásluhou a finanční podporou, byl zvolen za Matyášova nástupce Vladislav II. Jagellonský, pod

⁴⁰⁶ Za upozornění na tuto práci děkuji PhDr. Martinu Pavlíčkovi z Katedry dějin umění v Olomouci.

⁴⁰⁷ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 17.

⁴⁰⁸ Viz. Josef Petráň (pozn. 145), s. 42.

jehož vládou byly opět sjednoceny všechny země Koruny české.⁴⁰⁹ Král Pernštejnovi projevil svůj vděk nejen úřadem nejvyššího hofmistra, rovněž i svolením k výplatě královských zástavních zboží, o která Vilém projevil zájem, čímž byl položen základ pro pernštejnské dominium ve východních Čechách.⁴¹⁰ Členové rodu zde sídlili do roku 1560, kdy pardubické zboží na další tři staletí přešlo do majetku královské komory.⁴¹¹

Stav dochování a popis díla

Sochu sv. Jana podle nápisu na podstavci restauroval v roce 1911 A. Švimberský z Chrudimi. Hmotná podstata díla je dochována v uspokojivém stavu. Jako problematická se jeví spíše novodobá polychromie, znejasňující kvalitu díla.

Figura světce stojí na podstavci oktogonálního půdorysu s mírně klenutou základnou. Sv. Jan v pravici drží kalich, v opačné ruce drží knihu. Tělesné proporce charakterizují mírně protáhlé tvary uzavřeného obrysu. Poněkud statický výraz sochy je rozrušen kontrapostním řešením postoje. Pravá volná noha je nakročena vpřed, nahé chodidlo sleduje směr vytočení kolene. Levá zatížená noha se pod bohatě traktovanou draperií neprojevuje. Postavu evangelisty kryje plášť sepnutý tenkou páskou, zavěšený na poměrně úzkých ramenech, který se po pravém boku plynule snáší na základnu svisle k zemi, kde je ukončen rozložením cípu do pravoúhle zalomeného útvaru. Na levé straně spadá z ramene přes paži k předloktí světce, který jej levicí přidržuje vysoko nad pasem v úrovni středové osy, odkud přepadá přes pravou polovinu postavy v úzkém a dlouhém drapériovém útvaru, ukončeném nad pravým kolenem. Tímto motivem vznikl bohatý systém paralelních mísovitých záhybů s oblými hřebeny spadajícími od levého předloktí k základně. Hmotu pláště je koncipována ve výrazně diagonálním útvaru vedeném před postavou světce. Modelace celku vykazuje snahu po otevření a hlubokém promodelování sochařské hmoty. Záhyby tvoří převážně ostře lámané nervní linie. Vnitřní jednoduchý šat sepnutý knoflíkem zahaluje tělesné

⁴⁰⁹ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 20.

⁴¹⁰ Ibidem, s. 20.

⁴¹¹ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku V*, Praha 2002, s. 56.

jádro figury, zřetelně otevřené do prostoru. Oděv je v dolní části pročleněn několika svislými, paralelně vedenými drapériovými řasami. Dolní okraj šatu končí nad podstavcem. Hlava světce v poměru k tělu 1 : 7 je nasazena na širší krk s výrazně tvarovanými krčními ohybači a vystouplou příštítnou chrupavkou. Poněkud hranatý tvar obličeje charakterizují detailně vyrýsované mírně propadlé tváře, špičatá brada ohraničená dvěma hlubokými rýhami, pootevřená ústa s úzkými rty a dlouhý ostrý nos s šikmo nasazenými očima, nad nimiž se klene poměrně vysoké čelo přecházející v lysinu, v jejímž středu je vlasový ostrůvek. Po stranách světcevi hlavy spadají delší kadeře ukončené na ramenou, jejichž hmota je členěna přerušovanými vlnovkami.

Literatura

V odborné literatuře ani v pramenech se údaje o této práci zatím nepodařilo nalézt. Evidenční karta památky není zavedena.

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Socha sv. Jana Evangelisty z Pardubic je vzhledem k nedávnému odcizení souboru pozdně gotických skulptur z filiálního kostela Zvěstování P. Marie v Žvanicích ojediněle dochovaným středověkým řezbářským dílem v tomto regionu.⁴¹²

Výrazné kontrapostní řešení postoje, bohaté traktování drapérie, koncipování hmoty pláště v kompozičně efektním a plasticky rozvedeném diagonálním útvaru vedeném před postavou světce, snaha po hlubokém promodelování sochařské hmoty a otevření tělesného jádra figury do prostoru jsou komponentami, které úzce korespondují s aktuálním středoevropským proudem pogerhaertovského sochařství osmdesátých a devadesátých let 15. století.⁴¹³ V internacionálním prostředí Moravy, kde se tento slohový názor projevil nejsilněji, lze pozorovat srovnatelnou polohu u skulptur biskupa

⁴¹² Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 112.

⁴¹³ Epicentry tohoto sochařského názoru ve středovýchodní Evropě, byla dolnorakouská kulturní centra Vídeň, Vídeňské Nové Město a hornorakouský Pasov v době vlády císaře římské říše Fridricha III. Habsburského.

z Kroměříže⁴¹⁴ a sv. Jakuba z Jihlavy [53].⁴¹⁵ Obě práce, vyznačující se nesporně vyšší a diferencovanější úrovní řezbářského zpracování, představují blízké protějšky k naší řezbě v jejich kompozičním zklidnění pohybového stylu 80. let, velkorysé koncepci a harmonickém pojetí tvaru. U obou prací byly konstatovány inspirační východiska v sochařském souboru císařské hradní kaple vídeňského Hofburku, nedávno datovaného do 70. let. 15. století⁴¹⁶, který se v rámci pohybově dynamického gerhaertovského sochařství vyznačuje právě jistým zklidněním a určitou klasicizující tendencí, jež stojí v kontrastu k pohybově dynamičtějšímu projevu sochařského cyklu v katedrále ve Vídeňském Novém Městě.⁴¹⁷ U sv. Jana z Pardubic se uplatňuje nepřilíživě vzdálené řešení struktury modelace pláště zvolené u prostorově rozvinutější figury sv. Dionýsia [54] z vídeňského světeckého cyklu. Zvláště motiv přeložené skládané drapérie přitlačené k tělu v jakémisi nepravidelném trojúhelném útvaru je velmi signifikantním znakem, který se objevuje velmi zřídka.

Určité kompoziční analogie lze rovněž nalézt ve fondu pogerhaertovské skulptury v Porýní. Zde můžeme pozorovat shodné motivické prvky s dvojicí apoštolů Sv. Petra a Pavla ze sbírek Hessisches Landesmuseum Darmstadt z let 1480 - 1490.⁴¹⁸ Zvláště řezba sv. Petra se vyznačuje velmi blízkým utvářením pláště spadajícího z levého ramene přes paži k předloktí světce, který jej levicí přidržuje vysoko nad pasem v úrovni středové osy, rozkládající se po levém boku světce v paralelních mísovitých útvarech spadajících

⁴¹⁴ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 179a, b, Madona, světec (sv. Lupus?), in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999, s. 370 - 372.

⁴¹⁵ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 180, Sv. Jakub, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II*. Brno (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999, s. 372 - 374.

⁴¹⁶ Michaela Ottová, *Bemerkungen zum Skulpturenzyklus der Hofburgkapelle in Wien und zur Bildhauerkunst des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, in: Evelin Wetter (ed.), *Sborník Mezinárodní konference "Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 - 1526)*, München 2004, s. 351 - 361.

⁴¹⁷ Viz. Lothar Schultes (pozn. 213), s. 325.

⁴¹⁸ Eva Zimmermann, *Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450 - 1530*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (kat. výst.), 1970, kat. č. 82, 83, s. 140 - 141.

k základně. Tutěž polohu představuje sv. Pavel [55] z kazatelny štrasburské katedrály,⁴¹⁹ ze 70. let 15. století, u něhož lze pozorovat velmi podobné traktování drapérie na levém boku jako u sv. Jana z Pardubic [50].⁴²⁰ V šíření množství prostorově dynamických kompozičních variant světeckých figur ve střední Evropě, sehrály podstatnou roli grafické listy Mistra E. S.⁴²¹ Určitou modifikaci listu L. 103 Mistra E. S. nelze vyloučit ani v případě kompozice sv. Jana z Pardubic.⁴²²

Významový kontext světce z Pardubic lze na jedné straně předpokládat ve skupině Ukřižování, avšak hieratický postoj a nedramatický výraz v obličejí sochy zcela nevylučuje možnost, že byla kdysi součástí podobného cyklu apoštolů, jako jsou dochovány v hradní kapli na Křivoklátě či dolním Rakousku. Otázkou však je, kde by se takovýto cyklus mohl v Pardubicích uplatnit. Nedávné rozpoznání činnosti kameníka z okruhu dvorské hutě Hanse Spiesse na klenbě arkýře Vojtěchova sálu v pardubickém zámku, zhotovené před rokem 1500, by rovněž mohlo skýtat jisté možnosti řešení slohového původu díla.⁴²³ Domníváme se však, že za současného stavu poznání nelze úvahy směrem ke kulturnímu prostředí Prahy příliš přesvědčivě rozvinout. Apoštolský cyklus křivoklátské kaple vykazuje v porovnání se sv. Janem z Pardubic poněkud primitivizující charakter i odlišnou stylovou polohu.⁴²⁴ Na území Prahy lze obecné analogie konstatovat pouze v případě sv. Jana ze Strahova.⁴²⁵

⁴¹⁹ Lilli Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, s. 80 - 81.

⁴²⁰ Hartnut Krohm, Veit Stoss und Straßburg - eine Hauptfrage neu betrachtet, in: Dobrosława Horzela, Adam Organisty (ed.), *Wokól Wita Stwosza, Materialy z miedzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19 - 22 maja 2005*, Muzeum Narodowe w Krakowie 2006, s. 28 - 41.

⁴²¹ Viz. Edith Hessig (pozn. 361).

⁴²² Viz. Holm Bevers (pozn. 366), kat. č. 44, s. 52, obr. 41.

⁴²³ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 111.

⁴²⁴ Michaela Probst, Das spätgotische Rettabel der Burgkapelle zu Pürglitz als Stiftung Wladislaws II.: Ein Modellfall des Künstlerischen Austauschs in Europa um 1500?, in: Evelin Wetter (ed.), *Sborník Mezinárodní konference "Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 - 1526)*, München 2004, s. 115 - 123.

⁴²⁵ Jiří Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430 - 1526), *Průzkumy památek II*, 1995, kat. č. 10, s. 38 - 41.

Pardubická socha vyznačující se specifickou fyziognomií obličeje, v kterém je patrný určitý stupeň realismu a tendence k postižení individuálního charakteru, nemá v tomto směru ve východních Čechách obdobu. Zobrazení sv. Jana Evangelisty s lisynou a delšími kadeřemi po stranách není v našem prostředí příliš obvyklé a v širším kontextu je obdobný motiv častěji užit v pozdně gotické frankoflámsky orientované deskové malbě v Kolíně nad Rýnem.⁴²⁶

Řezba vedle důležité Madony ze Svojanova [30, 31, 32, 33], představuje vytříbený projev sochařství pogerhaertovské orientace na území hradecké diecéze. Budeme-li vycházet z předpokladu, že dílo pochází z Pardubic, stává se jediným dokladem kvalitativní úrovně sochařských děl, objednávaných a užívaných zde k liturgickým účelům. Do doby restaurátorského průzkumu jsou naše závěry ryze pracovního charakteru, nicméně lze předpokládat, že zákrok může odhalit velmi kvalitní dílo.

K nadkonfesijně smýšlejícímu a nábožensky tolerantnímu Vilémovi z Pernštejna Ivo Hlobil poznamenal zajímavou charakteristiku vypovídající o jeho vztahu k „cizí“ kultuře: „*Vilém of Pernštejn, though tolerant in matters of religion, must have accepted inwardly the defiance of radical Utraquists, and especially of Czech Brethren, towards vain foreign culture. It was intensified by Vilém's rationalism as an economical landlord*“.⁴²⁷ Cizí marnivou kulturou byla míněna nová panonská či italská renesance, jejíž ohlas se rovněž neprojevil v žádné z Vilémových architektonických realizací.⁴²⁸ Odpovídal by Vilémovu přesvědčení spíše proud gerhaertovského a pogerhaertovského sochařství, které ve své době představovalo patrně nejprogressivnějším sochařský projev tehdejší záalpské Evropy?

Literatura

Hessig 1935; Fischel 1944, s. 80 - 81; Zimmermann 1970, s. 140 - 141; Hlobil, Petrů 1999, s. 162; Chamonikola 1999, s. 140 - 147; Chamonikola 1999, s.

⁴²⁶ Viz. křídla pašijového oltáře od Mistra Lyversbergových pašijí z let 1464 - 1466 činného v Kolíně nad Rýnem v letech 1460 - 1490 ze sbírek Wallraf - Richards Museum Köln am Rhein.

⁴²⁷ Ivo Hlobil, Visual Art, in: Ivo Hlobil, Eduard Petrů, *Humanism and The early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999, 162.

⁴²⁸ Ibidem, s. 162.

370 - 372; Chamonikola 1999, s. 372 - 374; Krone - Balcke 1999, s. 224 - 225; Homolka 2001, s. 52 - 69; Hrubý 2003, s. 112; Schultes 2003, s. 325; Ottová 2004, s. 351 - 361.

Kat. č. V. 8.

Madona ze Svitav

90. léta 15. století

Lipové dřevo, výška 112 cm, šířka 32 cm, hloubka 20 cm

Původ: kostel sv. Jiljí Svitavy

Uloženo v depozitáři Arcibiskupství Olomouc

Restaurováno, Mojmír Hamsík

[56, 57, 58, 59]

Provenience

Ivo Kořán v roce 1980 řezbu Madony s dítětem zaznamenal v kostele sv. Jiljí ve Svitavách.⁴²⁹ Dílo, osazené v otevřené kapli pod severním schodištěm renesanční hranolové věže v průčelí chrámu, bylo kolem roku 2000 převedeno do depozitáře Arcibiskupství Olomouc.

Původně románský kostel sv. Jiljí od počátku svého vzniku náležel k slovanské osadě, později zvané Stará Svitava, vzniklé při Trstenické stezce. Kostel založili litomyšlští premonstráti v 2. polovině 12. století. Dnešní podoba chrámu je výsledkem rozsáhlé přestavby z let 1679 - 1689.⁴³⁰ V době kdy olomoucký biskup Bruno ze Schauenburku započal v tomto kraji kolem roku 1250 silnou kolonizační aktivitu, vzniká na pravém břehu řeky nové městské sídliště.⁴³¹ Svitavské panství, jehož správní centrum do husitských válek zastávalo samotné město, později hrad Mírov, náleželo olomouckým biskupům až do roku 1848.⁴³² Spor, který nastal mezi olomouckým biskupem a

⁴²⁹ [Ivo Kořán], heslo Svitavy, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 487.

⁴³⁰ Ibidem, s. 486.

⁴³¹ Bohumír Smutný, Svitavy, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 720.

⁴³² Ibidem, s. 720.

litomyšlským klášterem se v roce 1256, urovnalo až přičlenění Svitavska v povodí řeky k olomouckému biskupství a litomyšlskému klášteru tak byl ponechán patronát fary ve Svitavách a patronátní práva nad kostely, založenými ve svitavském újezdě.⁴³³ Po husitských válkách se město dostalo do rukou husitů, avšak v roce 1437 jej Pardus z Rychmburka musel vydat zpět olomouckému biskupovi.⁴³⁴ V roce 1448 biskup Pavel z Miličina uložil panství do zástavy, ale již od roku 1486 je Svitavsko znovu v přímém držení olomouckých biskupů až do doby Stanislava Pavlovského, který jej v roce 1590 načas opět pronajal.⁴³⁵

Stav dochování a popis díla

Mariánskou sochu ze Svitav restauroval po roce 2000 Mojmir Hamsík. Její současný stav je proto uspokojivý. Restaurátorskou zprávu se ale bohužel nepodařilo dohledat.

P. Marii a dítěti byly v 19. století opatřeny nové korunky a paprscitá svatozář, osazená do dřevěné desky, připevněné na zádech skulptury. Na vnitřní straně desky nesoucí svatozář se dochoval list papíru, který nese nápis: „*Dieses Mutter Gottes Bild ist im Jahre 1843 von wohlthätigen Frauen gestiftet worden. Staffirt von Johanna und Thomas Czepan 1843*“.

Postava matky stojí na vyšším podstavci oktogonálního půdorysu, v levé náruči držící nahého Krista. Tvary tělesných proporcí figury jsou vyvážené a uzavřeného obrysu. Kontrapost sochy je pouze naznačen hrotitou špičkou předsunutého pravého střevice, mírně přesahujícího okraj podstavce. Objem pravé nohy je však nezřetelný. Také levá zatížená noha není rovněž pod šatem nijak zdůrazněna. Hieratičnost sochařské koncepce mírně narušuje předklon Mariiny hlavy, kterou se přiklání na levou stranu směrem k dítěti. Mariin oděv se skládá z pláště a dlouhého jednoduchého šatu. Oděv zavěšený na pevných ramenou Marie je pod bradou, v oblasti klíční kosti, plynule spojen zdobenou úzkou páskou, která evokuje dojem spony. Pravá strana pláště spadá svisle dolů a společně s ukončením vnitřního šatu na podstavci, tvoří soustavu vějířovitě rozložených pravidelně rytmizovaných

⁴³³ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII*, Praha 2008, s. 226.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 226.

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 226.

lomených záhybů. Obrys skulptury se ve středových partiích rozšiřuje. Po levém boku látka pláště spadá podél Krista k levému zápěstí Mariiny ruky, kde přechází v mísovitý útvar rozložený před tělem matky, situovaný v ose pod Kristovým tělem. Přetažení hmoty oděvu tvoří před tělem obdélný závěs, pročleněný abstrahovanými nepravidelnými mísami, paralelně spadajícími po levém boku, který lemují výrazná drapériová řasa ukončena pravouhlým zalomením na základně. Tělesné jádro ženské figury zřetelněji vystupuje v horní polovině. Přibližně v úrovni pravého, pod pláštěm skrytého kolene, vzniká záhybový vír. Dlouhý jednoduchý šat je stažen v pase, nad nímž se rýsují plné tvary nízko posazených ňader. Lem pláště i vnitřního šatu Marie zdobí asi 1 cm široký ornament, jehož středem prochází linie, ke které se z každé strany sbíhají paralelně skládané příčné linky. Zadní strana skulptury je plná, v dolní části je patrná snaha o jemnou modelaci drapérie. Hlava je nasazena na široký krk v poměru k tělu 1 : 8. Kulatý nepravidelný obličej umírněné gestiky definují oblé tváře, vystouplá kulatá brada, plné rty větších úst a kratší rozšiřující se nos. Velké oči s výraznými očními víčky jsou nasazené asymetricky u kořene nosu. Nad nimi se klenou nízké nadočnicové oblouky, přecházející v klenbu Mariina nevysokého čela. Modelace levé části tváře se vyznačuje určitou disproporcí. Plný obličej ohraničují mělce modelované kadeře, spadající po stranách v kompaktní nedělené mase. Kadeře vpravo končí na rameni, zatímco prameny vlasů na druhé straně končí nad předloktím.

Ježíšek sedící vzpřímeně v Mariině levé náruči se zkříženými nožkami, je k divákovi natočen z levého tříčtvrtečního profilu. Pohledem směřuje vpravo před sebe, v levé ruce drží jablko a pravíci žehná. Obličej vykazuje známky tvarové deformace a vlasový porost naznačuje pouze mělká modelace kadeří. Postava Krista se vyznačuje plnými tělesnými tvary a větší mírou pohybu než postava jeho matky, což alespoň mírně oživuje vnitřní prostor jinak blokovité a statické sochy. Vzájemný citový vztah ženy s dítětem není v kompoziční skladbě zvláště zdůrazněn.

Literatura

Ivo Kořán Madonu ze Svitav datoval do poslední čtvrtiny 15. století.⁴³⁶
Ivo Hlobil řezbu uvedl mezi díly, která nebyla zahrnuta do výstavního projektu Od gotiky k renesanci v roce 1999 - 2000, z důvodu nutnosti restaurátorského zásahu.⁴³⁷

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Svitavské řezbě přes určitou míru lidovějšího pojetí (fyziognomie obličejů) nelze upřít poměrně malebný účinek i nezanedbatelnou zručnost provedení, která je patrná v jasném a přehledném kompozičním uspořádání celku. Práci lze stěží dílensky či autorsky spojit s jinými památkami, ovšem stylová poloha skulptury představující jakýsi proud lokální konzervativnější produkce, nepůsobí v širším kontextu východních Čech zcela osamoceně. Blokované a uzavřené pojetí figury, tělesná plnost postav, téměř doslovné užití kompozičního uspořádání i poněkud tvrdší modelace splývavé těžší drapérie lze pozorovat u Madony s dítětem z kostela sv. Havla v Rychnově nad Kněžnou z doby kolem roku 1500.⁴³⁸ [60] Z Hradeckého kraje této stylové poloze rovněž odpovídá socha Madony původem z kostela sv. Martina v Javorníku v Krkonoších snad z 90. let 15. století.⁴³⁹

Domníváme se, že stylový charakter Svitavské madony nemusí být zcela oproštěn od starší slohové vrstvy sochařských děl, jako je Madona z Ořechova, u níž lze pozorovat dílčí motivické analogie ve statickém uspořádání celku, plném tělesném objemu figury, pozici Krista a obdobné modelaci plných nízko posazených řader nad sepnutým pasem.⁴⁴⁰ Rovněž

⁴³⁶ Viz. Ivo Kořán (pozn. 429), s. 487.

⁴³⁷ Ivo Hlobil, Podně gotická a raně renesanční plastika na olomoucku, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 260.

⁴³⁸ Viz. Ivo Kořán (pozn. 215), s. 274.

⁴³⁹ Reg. č. v ÚSKP ČR je 56091/36-1382, v. 110 cm. Dílo bylo původně umístěno v sakristii javornického kostela. V 90. letech 20. století byla osazená v boční kapli kostela Narození Panny Marie v Trutnově, kde se nachází dodnes. Za laskavé upozornění na Madonu z Javorníka velmi děkuji Mgr. Martě Žídkové z Hostinného.

⁴⁴⁰ Viz. Kaliopi Chamonikola (pozn. 334), s. 328.

mohutné tělnaté dítě Madony ze Svitav má obecné paralely v této slohové vrstvě, což dokládá Madona z Moravské galerie inv. č. E. 166.⁴⁴¹

V případě provenience Svitavské madony vyvstává otázka, jakým způsobem lze interpretovat listinu přiloženou k zadní straně desky se svatozáří. Uvedený rok 1843 se nepochybně vztahuje k době, kdy byly provedeny doplňky a nová polychromie díla. Nejasné zůstává, zda - li se nápis vztahuje výhradně k provedení úprav díla, které již v kostele sv. Jiljí stávalo a tyto úpravy byly pořízeny na náklady „*wohlthätigen Frauen*“, či zda tyto dobročinné ženy rovněž Mariánskou skulpturu do kostela sv. Jiljí přímo darovaly.

Literatura

Kořán 1980, s. 487; Hlobil 1999, s. 260; Chamonikola 1999, s. 407 - 408;; Smutný 2002, s. 720; Kuča 2008, s. 224 - 241.

Kat. č. V. 9.

Kristus Vítězný z Třebařova

Kolem roku 1500

Lipové dřevo, výška 80, 5 cm, šířka 25, 5 cm, hloubka 16, 5 cm

Původ: Klášterní kostel P. Marie v Třebařově

Uloženo v depozitáři Moravské galerie v Brně E 329

Nerestaurováno

[61, 62, 63, 64]

Provenience

Dílo bylo do sbírek Moravské galerie předáno krajským památkovým střediskem v Brně ze zříceniny klášterního kostela v Třebařově u Moravské Třebové.⁴⁴²

Členové konventu nejstaršího moravského kláštera augustiniánů eremitů v Třebařově se v době husitských válek přesunuli do bezpečí kláštera

⁴⁴¹ Idem, kat. č. 152, Madona, in: Ibidem, s. 326 - 327.

⁴⁴² Evidenční karta E. 329 Moravská galerie Brno. Zapsáno 29. 12. 1960

u sv. Tomáše v Brně. Klášterní statky v polovině 15. století drželi majitelé panství Zábřeh a Hoštejn Tunklové z Brníčka, kteří si rovněž přisvojili patronátní právo nad klášteřem.⁴⁴³ Třebařovští augustiniáni se po polovině 15. století snažili o navrácení majetků soudní cestou, čehož dosáhli až v roce 1477, kdy jim byl v plném rozsahu navrácen majetek držený Jiřím starším Tunklem z Brníčka, který si však nechal potvrdit patronátní právo ke klášteřu.⁴⁴⁴ Po návratu do konventu mniši započali i přes stálé majetkové spory s okolními pány v 80. letech 15. století⁴⁴⁵ rekonstrukci klášterního areálu, který byl až do jeho zániku po roce 1550 spravován společně s augustiniánským klášteřem v Jevíčku.⁴⁴⁶ Tunklové drželi ochranu nad klášteřem do roku 1510, kdy Jindřich Tunkl prodal zábřežské panství i s patronátním právem ke klášteřu Mikuláši mladšímu Trčkovi z Lípy, který jej v roce 1512 podstoupil Ladislavu z Boskovic.⁴⁴⁷

Stav dochování a popis díla

Skulptura Vítězného Krista byla opatřena novodobou polychromií, která zastírá její kvality. Konečky prstů levé ruky chybí, taktéž i u malíčku a prsteníčku pravé ruky. Kus levé části podstavce je odlomen.

Postava žehnajícího Vítězného Krista stojí na podstavci oválného půdorysu s vyklenutou vrchní plochou. Na jeho dlaních a pravém boku jsou zdůrazněny rány po hřebecích a kopí. Tělesné tvary jsou protáhlé, uzavřeného obrysu. Postoj definuje šikmo předsunuté odhalené chodidlo levé nohy s výrazně se rýsujícím levým kolenem pod pláštěm, sledujícím směr vytočení. Zatížená pravá noha není pod drapérií zřetelná. Od levého chodidla směrem vzhůru se formuje elegantní esovité prohnutí sochy. Nahé štíhlé tělo Krista je zahalené do mohutného pláště zavěšeného přes úzká ramena. Vpravo plášť spadá pod předloktí, kde přechází v mohutný mísovitý útvar rozložený před

⁴⁴³ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 2 - 5.

⁴⁴⁴ Ibidem, s. 4.

⁴⁴⁵ TV [Tomáš Vítek], kat. č. 153, Klášter Koruna, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 239.

⁴⁴⁶ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 4.

⁴⁴⁷ Ibidem, s. 4.

tělem. Horní cíp látky se opírá o zápěstí levé ruky. Její přivřená dlaň snad původně svírala prapor s křížem. Přetažení hmoty oděvu tvoří před tělem dominantní drapériový útvar, členěný abstrahovanými trojúhelnými mísovitými záhyby, do nichž se opírá koleno levé nakročené nohy. Plášť po levém boku spadá svisle k základně. Středovou osou zadní nehloubené strany skulptury prochází svislá mohutnější drapériová řasa s oblým hřebenem, jež se nad základnou láme. Přibližně v úrovni mezi lopatkami vystupuje očko pro uchycení sochy. Na bocích zadní strany je zvýrazněn obrys Kristova těla ostrými konvexními, svisle vedenými liniemi. Plasticky modelovaný oděv odkrývá ostentativně vystavenou Kristovu štíhlou nahou hrud', vyznačující se neorganickými tělesnými objemy. Esovitě protáhlý hrudník není pročleněn zářezy naznačující žebra a šikmá rána je umístěna na pravém boku těsně pod hrudním košem. Hlava v poměru k tělu 1 : 6 je nasazena na úzký krk s vystouplými krčními kývači. Mladiství obličej Krista charakterizuje výrazně protažený oválný tvar, zužující se pod vystouplými líčnými kostmi, otevřená ústa s odkrytými zuby, plným spodním rtem a menší šikmé oči symetricky nasazené u kořene dlouhého nosu. Nad nízkými nadočnicovými oblouky se klene vysoké čelo. Dolní čelist pokrývají symetricky dělené vousy, modelované do zahroceného útvaru. Po obou stranách hlavy spadají bohaté kadeře v kompaktní hmotě, členěné dlouhými zářezy dláta. Jejich efektní kresba zvláště vyniká na zadní straně.

Literatura

Anna Groborzová - Schurmanová sochu Krista Vítězného publikovala v roce 1970 v diplomové práci, kde řezbu pojednala ve stati „Díla rustikalizovaná a sporná“.⁴⁴⁸ U skulptury konstatovala proporční nesrovnalosti v úzkých ramenou, hrudníku a „neobyčejně“ velkých rukou. Na základě srovnání s Kristem Vítězným původem z křídlového oltáře evangelického farního kostela v dolnoslezském Lubinu práci datovala do doby kolem roku 1500.⁴⁴⁹ Ivo Hlobil řezbu uvedl mezi díly, která nebyla zahrnuta do výstavního

⁴⁴⁸ Viz. Anna Groborzová - Schurmanová (pozn. 177), s. 63 - 64.

⁴⁴⁹ Ibidem, s. 64.

projektu olomoucké části Od gotiky k renesanci v roce 1999 až 2000 z důvodu nutnosti restaurátorského zásahu.⁴⁵⁰

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Plná nehloubená zadní strana skulptury a výrazně modelované Kristovy kadeře spadající nad lopatky nasvědčují, že socha byla původně určena pro pohled ze všech stran. Rozměry řezby spíše evokují dílo pro privátní zbožnost tzv. andachtsbild.

Annou Schurmanovou konstatované proporční nesrovnalosti lze doplnit o nepříliš přesvědčivou modelaci levé předsunuté nohy, zvláště patrné z levého boku. Drobná řezba Krista Vítězného se i přes určité anomálie tělesných proporcí vyznačuje stylově vytříbeným kompozičním uspořádáním drapérie, snahou o hluboké promodelování i prostorové rozvinutí a velmi působivou ušlechtilou fyziognomií obličeje. Obdobné řešení pláště se vyskytuje u sochy sv. Šebestiána z Vysoké, z doby kolem roku 1500, ze sbírek Galerie výtvarného umění v Chebu, jehož modelace je však poněkud mělčí a více reliéfněji pojata.⁴⁵¹ U skulptury Krista Vítězného z Moravské galerie v Brně, původem ze sbírky zámku v Budkově, lze kromě obecných analogií v traktování pláště pozorovat již mnohem konkrétnější styčné prvky v případě fyziognomie obličeje, jako je mladistvý ušlechtilý obličej Krista, který charakterizuje výrazně protažený oválný tvar, zužující se pod vystouplými lícními kostmi. Tímto dílem, jehož původ byl nedávno konstatován v okruhu švábského Michaela Erharta, se dostáváme k široké skupině jihu německých prací, jejichž stylové poloze rovněž konvenuje řezba Krista Vítězného z Třebořova.⁴⁵² Oválný obličej Třebořovského Krista se široce rozevřenými očima a nízkými nadočnicovými oblouky, otevřenými ústy s odkrytými zuby, plným spodním rtem a symetricky dělenými vousy modelovanými do zahroceného útvaru, jsou rysy, jež velmi silně inklinují k tradici zobrazení

⁴⁵⁰ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 437), s. 260.

⁴⁵¹ Michaela Ottová, Aleš Mudra, kat. č. 35, Sv. Šebestián z Vysoké, in: *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 200 - 201.

⁴⁵² Kaliopi Chamonikola, kat. č. 60, Kristus Vítězný, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Zdaleka i zblízka. Středověké importy z moravských a slezských sbírek*, Moravská galerie v Brně, 2009, s. 214.

fyzionomie Krista ve švábském umění 2. poloviny 15. století. Tato fyzionomie, kterou se vyznačuje již výjimečný Bolestný Kristus ze západního portálu ulmského münsteru od Hanse Multschera z roku 1429, je velmi charakteristická především pro díla Jörga Syrlina staršího, pod jehož vedením vznikly v letech 1469 - 1474 chórové lavice ulmského chrámu a kde společně s dalšími řezbáři rozvinul tento fyzionomický typ v mužských bustách zobrazujících osm starověkých filosofů. Zvláště poprsí Publia Terentia [65], Pythagora [66] či Cicera jsou určitými prototypy tohoto zobrazení rozvíjenými zvláště Michaelem Erhartem.⁴⁵³ V jeho díle tento typ Krista můžeme pozorovat od ranných děl ze 70. let 15. století, jako je Bolestný Kristus původem ze sbírky Rollanda Schweizera ve Stuttgartu⁴⁵⁴ [68], přes celou skupinu Krucifixů z nichž vyniká Ukřižovaný z kostela sv. Michala ve Schwäbisch Hall z roku 1494.⁴⁵⁵ Tytéž rysy, včetně obdobné modelace kadeří, lze pozorovat u Krista [69] z Bayerisches Nationalmuseum München z okruhu Michaela Erharta z doby kolem roku 1500.⁴⁵⁶ Ze sbírky kanovníka Dursche v Rottweilu můžeme úzké analogie konstatovat ve vztahu k vynikajícímu dílu z 90. let 15. století, kterým je řezba sv. Rocha [70] z dílny Niklause Weckmanna.⁴⁵⁷ Ačkoliv se dílo vyznačuje vyšší výtvarnou úrovní, patrný je velmi podobný slohový názor obou děl. Vzdálené Třebořovskému Kristu není traktování drapérie pláště před tělem světce, řešení kontrastu s ostře vytočenou nohou a výrazným kolenem, velmi úzká ramena, modelace kadeří dlouhými zářezy dřeva spadající po obou stranách hlavy v kompaktní mase a rovněž velmi podobné opracování zadní strany sochy.

⁴⁵³ Volker Metelmann, Die Efführung der Zeiten in Christus Zur bildnerischen Enzyklopädie des Ulmer Chorgestühls, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 54 - 65.

⁴⁵⁴ Heribert Meurer, kat. č. 8, Schmerzensmann, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 243 - 245.

⁴⁵⁵ Rainer Kahsnitz, Krucifixe im Werk Michel Erharts, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 112 - 127.

⁴⁵⁶ Rainer Kahsnitz, kat. č. 65, Christus als Schmerzensmann, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 354 - 356.

⁴⁵⁷ Viz. Willi Stähle (pozn. 403), s. kat. č. 83, s. 20 - 21.

Výše uvedené analogie dokládají silný inspirační zdroj naší skulptury v jihoněmecké sochařské produkci před rokem 1500. Totéž zjištění jsme konstatovali u nedaleké Assumpty z Anenské Studánky, vzdálené pouze 10 km od Třebařova. Obě řezby se vyznačují užitím dobově aktuálního motivického aparátu, ovšem se známkami určitých anatomických obtíží v modelaci proporcí. Do restaurování Třebařovského Krista nelze uvažovat o bližším vztahu těchto děl.

Literatura

Groborzová - Schurmanová 1970, s. 64; Stähle 1983, s. 20 - 21; Hlobil 1999, s. 260; Kahsnitz 2002, s. 112 - 127; Kahsnitz 2002, s. 354 - 356; Metelmann 2002, s. 54 - 65; Meurer 2002, s. 243 - 245; Musil 2007, s. 2 - 5; Ottová, Mudra 2009, s. 200 - 201; Chamonikola 2009, s. 214.

Kat. č. V. 10.

Madona z Jevíčka

Morava, Olomouc

Kolem roku 1500

Lipové dřevo, výška 122 cm

Provenience: Bývalý farní kostel sv. Mikuláše v Jevíčku

Umístění: Farní kostel P. Marie v Jevíčku

(bývalý klášterní kostel augustiniánů eremitů)

Nerestaurováno

[71, 72, 73, 74]

Provenience

Skulptura Madony s dítětem je osazena v nice nad vchodem v severní zdi bývalého klášterního kostela augustiniánů eremitů P. Marie v Jevíčku.⁴⁵⁸

Ivo Hlobil nedávno konstatoval, s odkazem na upozornění Bohumila Samka, brněnský původ řezby, který se stal důvodem nezařazení sochy do olomoucké části výstavního projektu „Od gotiky k renesanci“.⁴⁵⁹ Tato skutečnost se ovšem vztahuje k jiné mariánské skulptuře, dnes umístěné na hlavním oltáři v témže kostele, nazývané: „*Jevíčská Matka Boží*“. Tuto uctívanou sochu Panny Marie, která kdysi: „*stála ve vinohradech u Brna a později byla vysoce ctěna jako „Jevíčská Matka Boží*“,⁴⁶⁰ nechal do Jevíčka dovézt převor Jakob Kirschner v roce 1617. Středověký původ této práce, o němž se vyslovil Emanuel Poche, je velmi nepravděpodobný, ovšem přesnější závěr bude možné učinit až po odkrytí barokního kovového krytu.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Budova nového kostela Nanebevzetí P. Marie v Jevíčku

byla postavena v letech 1762 - 1766 podle plánů Pavla Merty z Boskovic na místě původního klášterního kostela augustiniánů. Po zrušení kláštera za josefínských reforem se stal hlavním farním kostelem ve městě.

⁴⁵⁹ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 214, olomoucký autor, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 327 - 328.

⁴⁶⁰ Klement Janetschka, *Augustiniánský klášter v Jevíčku*. Přeložil Josef Pleva, Jevíčko 1912, s. 17.

⁴⁶¹ [Emanuel Poche], heslo Jevíčko, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* 1, Praha 1977, s. 587 - 589.

Provenienci námi sledované pozdně gotické skulptury Jevíčské madony s dítětem spojil Jaroslav Mackerle s dnes zaniklým farním kostelem sv. Mikuláše v Jevíčku, strženým v roce 1784.⁴⁶² Mackerle uvádí Hanuše Haugvice z Biskupic jako iniciátora přestavby kostela⁴⁶³ v době jeho správy panství v letech 1499 - 1517, které získal od krále Ladislava II. Jagelonského v roce 1499 v alod spolu s ochranou nad klášterem augustiniánů.⁴⁶⁴ Hanuš Haugvic snad v roce 1509 kostelu daroval zvon zasvěcený P. Marii.⁴⁶⁵ Socha Madony z Jevíčka měla být osazena na hlavním oltáři kostela sv. Mikuláše. Mackerle dále cituje záznam z inventáře z roku 1777, z něhož je patrné, že socha v té době již nesloužila liturgickým účelům (odložena v „čeledníku“)⁴⁶⁶ a později měla být darována do vsi Zadní Arnoštov, kde byla umístěna ve výklenku domovního štítu.⁴⁶⁷

Klement Janetschka v roce 1889 zaznamenal sochu Jevíčské madony v kapli Bolestné P. Marie, kterou nechal v roce 1778 vystavět říšský hrabě a majitel panství Opatovic a Jevíčka Karel Vincenc Salm Neuburg při severní zdi tehdy klášterního kostela P. Marie.⁴⁶⁸ Janetschka o blíže neurčeném sochařském díle v kapli poznamenal: „*Soška je vysoce umělá, řezbářská práce. Škoda, že je nyní na okně a ne na oltáři!*“.⁴⁶⁹ Lze se domnívat, že řezba mohla být do kaple osazena v době jejího dokončení, tedy v roce 1778. Tehdy byl učiněn přesun dalšího mobiliáře k augustiniánům z bývalého farního kostela sv. Mikuláše strženého roku 1784.

Stav dochování a popis díla

Socha Madony s dítětem z Jevíčka byla v rámci rekonstrukce architektury kostela P. Marie v 80. letech 20. století pokryta bílým vápenným nátěrem, který zakrývá předpokládané kvality řezbářské práce a znesnadňuje provedení přesnějších závěrů formálně analytického studia. Na řezbě se

⁴⁶² Jaroslav Mackerle, *Letopis města Jevíčka*, Jevíčko 2008, s. 76. (První vydání 1958)

⁴⁶³ Ibidem, s. 75.

⁴⁶⁴ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku II*, Praha 1997, s. 628.

⁴⁶⁵ Viz. Jaroslav Mackerle (pozn. 462), s. 76

⁴⁶⁶ Ibidem, s. 76.

⁴⁶⁷ Ibidem, s. 76.

⁴⁶⁸ Viz. Janetschka (pozn. 460), s. 44 - 45.

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 45.

neprojevují, krom novějších nátěrů, vážnější známky dalších poškození či napadení červotočem.

Řezba P. Marie s dítětem stojí na nízkém podstavci oktogonálního půdorysu. Tvary tělesných proporcí figury jsou vyvážené a uzavřeného obrysu. Pravá volná noha je nakročena šikmo dopředu, špička hrotitého střevíce přesahujícího přes okraj podstavce, sleduje směr vytočené pravé nohy. Levá zatížená noha není pod šatem patrná. Hieratičnost vzpřímeného ženského trupu mírně narušuje naklonění Mariiny hlavy vlevo směrem k dítěti, posazenému v levé náruči ve svislé poloze z tříčtvrtečního profilu. Marie v prstech pravé ruky jemně svírá jablko, pro které se malý Ježíšek vztahuje s nataženými pažemi.

Mariin oděv tvoří plášť a dlouhý vnitřní šat. Pro kompoziční schéma traktování oděvu je příznačné zpracování drapérie ve větších hmotách s potlačením detailů a vysoká míra přilnavosti šatu k tělu jakož i úsporné rozvinutí látky do prostoru. Díky přehledné kompozici se pohledově více uplatňuje tělesné jádro ženské figury. Vnější plášť zavěšený na širokých ramenech Marie je pod bradou, v oblasti klíčních kostí, plynule spojen úzkým lemem a na pravé straně důsledně obepíná paži a dolní končetinu. Ve skladbě drapérie se dominantním prvkem celé kompozice stal motiv zprava vedené diagonály, vzniklé přetažením pravého dolního cípu vnějšího pláště, příčně přes postavu stojící figury, podsunutého pod pravý bok dítěte v Mariině levé náruči. Přetažený oděv tvoří před tělem hustou soustavu drobných zmačkaných hrotitých kaskád, ohraničených v trojúhelném útvaru, rozprostřeném od středové osy skulptury, v prostoru mezi pravým vysunutým kolenem a pravým předloktím figury. Další tři objemné paralelně spadající řasy dotvářejí kompoziční celek, z nichž levá krajní přechází v záhybový vír. Levá strana pláště spadá svisle dolů a společně s ukončením vnitřního šatu na podstavci tvoří soustavu vějířovitě rozložených, pravidelně rytmizovaných lomených záhybů. Obrys skulptury se ve středových partiích rozšiřuje.

Na Mariině hlavě je osazena mohutná, zlatě polychromovaná koruna s pěti lístkovými výběžky. Hlava k tělu se vyznačuje poměrem 1 : 9. Kulatý obličej definují plné oblé tváře, vystouplá kulatá brada, plný předsunutý dolní ret nevelkých úst a dlouhý nos. Úzké oči jsou nasazeny symetricky blízko ke kořeni nosu a nad nimi se klenou jemně naznačené nadočnicové oblouky,

kteře volně přecházejí v klenbu Mariina vysokého čela, ohraničeného hustými, realisticky modelovanými kadeřemi. Po obou stranách spadají vlasové prameny v kompaktní nedělené mase kadeří, které se na pravém rameni dělí na dvojici pramenů, z nichž méně silný se vine k pravé lopatce a druhý po přední straně přes ramenní kloub svise dolů až k mísovitému záhybu v úrovni pasu. Kadeře na levé straně jsou naopak svedeny v jeden mohutný vlasový pramen spadající po vnější straně ramene do úrovně levého lokte.

Postavu dítěte drží P. Marie v levé náruči ve zpřimované poloze. Ježíšek se oběma rukama natahuje pro jablko v hravém, pohybově rozvedeném gestu, jenž oživuje vnitřní prostor jinak blokovitě a poměrně statické sochy. Ježíšek upírá pohled vlevo směrem k Mariině pravé ruce a k jablku. Jeho tělíčko vytváří esovitou křivku. Levou nohu má křížem opřenou přes pravé koleno. Hlavu pokrývají spirálovité prameny vlasů. Vzájemný vztah ženy s dítětem je zdůrazněn skloněnou hlavou Marie k Ježíškovi a jakousi vnitřní komunikační hrou prostřednictvím jablka, ve které není brán zřetel na diváka.

Literatura

Skulptura Madony z Jevíčka byla odborné veřejnosti poprvé představena v roce 1935 na výstavě gotického umění Moravy a Slezska v Zemském muzeu v Brně, uspořádané Jaroslavem Helfertem a Albertem Kutalem. V textu výstavního katalogu je datace řezby kladena do doby kolem roku 1500 a místem původu uveden farní kostel v Jevíčku.⁴⁷⁰ Marie Anna Kotrbová řezbě věnovala větší pozornost v disertační práci z roku 1950, jejíž závěry jsou v základě akceptovány i za současného stavu poznání moravského pozdně gotického sochařství.⁴⁷¹ Badatelka zařadila Madonu z Jevíčka do prostředí stossovsky orientované dílny činné v Olomouci a zdůraznila slohové předpoklady řezby v sochařském i grafickém díle Veita Stosse. Dále předložila tezi o příchodu řezbáře činného ve Stossově krakovské dílně do Olomouce po roce 1496, jenž zanikla po dokončení monumentálního mariánského oltáře pro kostel P. Marie v Krakově na objednávku tamní komunity německých obchodníků.⁴⁷² Za nejstarší článek

⁴⁷⁰ Viz. Jaroslav Helfert, Albert Kotal (pozn. 174), s. 15.

⁴⁷¹ Viz. Marie Anna Kotrbová (pozn. 176), s. 72 - 83.

⁴⁷² Ibidem, s. 75

této skupiny prací na Olomoucku považovala retábl sv. Jakuba z Rokytnice u Přerova vytvořený po roce 1496: „*ještě zcela pod dojmem krakovského oltáře*“.⁴⁷³ Dalšími skulpturami z téhož prostředí je skupina stojících madon s dítětem, k nimž Kotrbová přiřadila Madonu z farního kostela P. Marie v Jevíčku,⁴⁷⁴ fragment světice z Moravské galerie v Brně (inv. č. E 163),⁴⁷⁵ Madonu z Muzea umění v Olomouci (inv. č. P 27),⁴⁷⁶ Madonu ze soukromého majetku v Brně⁴⁷⁷ a Madonu z Hradčan - Kobeřic, kterou hodnotila jako práci vývojově nejmladší a časově spadající před rok 1510.⁴⁷⁸ Do širšího okruhu vřadila Kotrbová reliéf Smrti P. Marie z Jívové,⁴⁷⁹ sochu sv. Jana a sv. Barbory ze sbírky Jaroslava Mathona,⁴⁸⁰ sochy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty snad z kostela klarisek v Olomouci.⁴⁸¹

V roce 1958 Jevíčské madoně věnoval krátkou pozornost historik Jaroslav Mackerle, který se domníval, že řezbu nechal dovézt Hanuš Haugvic z würzburgské dílny Tilmana Riemenschneidera.⁴⁸²

Soše se stručně věnovala i Anna Groborzová - Schurmanová v diplomové práci z roku 1970, ve které autorka navázala na zjištění Marie Kotrbové.⁴⁸³ Emanuel Poche v soupisovém díle *Uměleckých památek Čech* Madonu z Jevíčka označil za kopii gotické sochy z konce 15. století, jenž měla být provedena roku 1710.⁴⁸⁴

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Názor Emanuela Pocheho nebyl oprávněně akceptován. Koncepce stossovsky orientované olomoucké dílny formulovaná Marií Kotrbovou v roce

⁴⁷³ Ibidem, s. 81.

⁴⁷⁴ Ibidem, s. 77 - 78.

⁴⁷⁵ Ibidem, s. 78.

⁴⁷⁶ Ibidem, s. 78 - 79.

⁴⁷⁷ Ibidem, s. 80 - 81.

⁴⁷⁸ Ibidem, s. 79 - 80.

⁴⁷⁹ Ibidem, s. 82.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 82 - 83.

⁴⁸¹ Ibidem, s. 83.

⁴⁸² Viz. Jaroslav Mackerle (pozn. 462), s. 76.

⁴⁸³ Viz. Anna Groborzová - Schurmanová (pozn. 177), s. 44.

⁴⁸⁴ Viz. Poche (pozn. 461), s. 588.

1950 je i přes delší časový odstup v zásadě dodnes aktuální. Helena Dáňová naposledy učinila souhrnný přehled této problematiky v rámci monografického zhodnocení reliéfu Narození Krista z Krasíkova, kde poukázala na vzájemné souvislosti moravských skulptur, pocházejících spíše ze závěrečné fáze předpokládané stossovsky orientované dílny činné v Olomouci.⁴⁸⁵ Motivický aparát jevíčské řezby úzce souvisí s výše uvedenými, dílensky provázanými pracemi. Madonu z Jevíčka vnímáme jako skulpturu, která předchází stylově pokročilejší Madoně z Kobeřic⁴⁸⁶, reliéf z Krasíkova a rovněž Madonu z Muzea umění v Olomouci⁴⁸⁷, jejichž vznik lze předpokládat po roce 1510. Pro Madonu z Jevíčka je příznačné oprostění od výrazněji rozvedené pohybové složky. Celkové ladění harmonicky rozložených hmot skulptury vykazuje monumentalizující zklidněný dojem, bez přítomnosti dramatické rétoriky a dynamicky koncipovaných útvarů draperií sochařských prací ovlivněných dílem Veita Stosse. Tuto polohu rovněž prezentuje velmi kvalitní, v moravském kontextu dosud nepojednané dílo, Madona z Jedlové [75], jejíž vznik předpokládáme rovněž v tomto olomouckém řezbářském prostředí. V rámci této dílny však ztělesňuje mezičlánek mezi skupinou prací z doby kolem roku 1510 a Madonou z Jevíčka, vytvořené v téže dílně snad kolem roku 1500. Této uměřené stylové poloze silně konvenuje řezba Madony z Vysokého Mýta [85], která je velmi blízká především Madoně z Jevíčka. Konkrétní zhodnocení obou děl však umožní až budoucí restaurátorský průzkum.

Literatura

Kotrbová 1950, s. 99 - 100; Groborzová - Schurmanová 1970, s. 44; Kuča 1997, s. 629; Hlobil 1999, s. 327 - 328; Hlobil 1999, s. 328 - 329; Dáňová 2005, s. 172 - 177; Mackerle 2008, s. 76.

⁴⁸⁵ Viz. Helene Dáňová (pozn. 187), s. 172-177.

⁴⁸⁶ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 215, olomoucký autor, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 328 - 329.

⁴⁸⁷ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 456), s. 327 - 328.

Kat. č. V. 11.

Assumpta z Jedlové

Morava, Olomouc

Po roce 1507

Lipové dřevo, výška 148 cm (bez koruny), šířka 42 cm, hloubka 24 cm

Koruna P. Marie, výška 14 cm, šířka 18 cm

Koruna Ježíškova, výška 12 cm, šířka 12 cm

Původ: Kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky

Umístění: Kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky

Restaurováno Hana Vítová 2006 - 2007

[75, 76, 77, 78]

Provenience

Řezba Madony s dítětem byla do roku 2006 umístěna v patrové oratoři kostela Navštívení P. Marie v Jedlové. V roce 1350 se kostel uvádí jako farní, od roku 1620 poté spadá pod správu farnosti v Pomezí (Limberk), později pod obec Bystré a v roce 1792 se stává opět farním chrámem.⁴⁸⁸ Hmota gotického zděného kostela má jednodlnou orientovanou dispozici s pravoúhle zakončeným presbytářem. Patrová oratoř, přiléhající na severní straně k presbytáři, sloužila jako skladiště pro nepoužívané sakrální předměty. Po změně ve vedení farnosti v roce 2005 byla sochařská díla věnována patřičnou pozorností. Duchovní správce bysterské farnosti pan Josef Matras ve spolupráci s Národním památkovým ústavem v Pardubicích inicioval odborné ošetření sochařského díla. Po zrestaurování památky v letech 2006 - 2007 byla socha Madony z Jedlové navracena k liturgickým účelům a slavnostně vysvěcena na svátek Navštívení P. Marie 5. července 2008.⁴⁸⁹

Již v době vrcholného středověku se obec Jedlová stala součástí svojanovského panství, které od roku 1419 vlastnili po několika generacích pánové z rodu Boskoviců. V roce 1507 panství od nich získává jejich příbuzný

⁴⁸⁸ Viz. Zdeněk Wirth (pozn. 170), s. 41.

⁴⁸⁹ Ivo Kořán, Milostná Madona v Jedlové. Slavnostní řeč při osazení sochy na postranní oltář v kostele Navštívení P. Marie v Jedlové 6. července 2008. Nепublikovaný rukopis. Uloženo na farním úřadě v Bystrém.

Ladislav z Boskovic a Moravské Třebové, který opět let později vyměnil Svojanov s Mikulášem Trčkou z Lípy za panství Zábřeh a Rudu.⁴⁹⁰

Stav dochování a popis díla

Socha Madony z Jedlové byla v roce 1925 opatřena nevhodným olejovým nátěrem, o jehož provedení svědčil nápis na zadní straně soklu: „*Vergolder Kubíček Polička 1925*“ odstraněným při restaurování díla v letech 2006 - 2007.⁴⁹¹ Silná vrstva nekvalitního olejového nátěru znemožňovala objektivní zhodnocení řezbářské kvality díla. Dvoufázový restaurátorský zákrok spočíval především v ozáření skulptury Gama paprsky, průzkumu barevných vrstev, insekticidním a fungicidním ošetření dřeva, odstranění druhotných vrstev a doplňků,⁴⁹² (vyjma koruny P. Marie a koruny Ježíška), tmelení defektů, retušování, rekonstrukci zlacení a závěrečné konzervaci celého sochařského díla.⁴⁹³ Restaurátorka Hana Vítová upřednostnila koncepci prezentace nejvíce zachované starší vrstvy, v nedochovaných nebo více poškozených místech ponechala vrstvu mladší, organicky zapojenou do celku. U šatu zjistila pouze jednu existující úpravu zlacení v matu a lesku, jejíž stáří nešlo blíže specifikovat.⁴⁹⁴ V oblasti inkarnátu je respektována nejstarší dochovaná vrstva v různých odstínech růžové podle charakteru místa dochování.⁴⁹⁵

Skulptura zobrazuje ženu držící malé dítě. Tělesné objemy obou figur jsou plné a plastické. Levá volná noha je předsunuta vpřed; vystupující špička střevice stojí na realisticky propracovaném obličejí měsíce se svaštělým čelem. Koleno volné nohy se až nepřírozeně vytáčí do levého boku. Pravá zatížená noha není pod plasticky utvářenou draperií zřetelná. Matka své dítě,

⁴⁹⁰ Viz. Stanislav Konečný (pozn. 209), s. 55.

⁴⁹¹ Hana Vítová, *Restaurátorská zpráva. Madona z Jedlové. Zlacená a polychromovaná dřevorezba*, 2006, nestránkováno.

⁴⁹² Při restaurování byla odstraněna paprscitá svatozář připevněna kolem obvodu zadní strany sochy. V oblasti tělových partií (tělo Ježíška, hlava a krk Marie) bylo na původní vrstvě polychromie zjištěno 5 mladších vrstev.

⁴⁹³ Viz. Hana Vítová (pozn. 491).

⁴⁹⁴ Zápis z kolaudace sochy Madony z kostela Navštívení P. Marie v Jedlové, Pardubice 28. 11. 2007

⁴⁹⁵ Zápis z prohlídky rozpracovanosti sochy Madony z kostela Navštívení P. Marie v Jedlové, Pardubice 12. 10. 2007.

ležící v diagonální poloze hlavou směřující k levé paži, drží oběma rukama přibližně na středové ose jejího těla. Toto umístění dítěte na středu a zvýšení základny volné levé nohy vyrovnává disproporce tělesných vah. Na první pohled statickým postojem sochy probíhá nepatrný esovitý pohyb, který je ukončen v mírně skloněné hlavě P. Marie na pravou stranu.

Mariin oděv se skládá z vnějšího pláště a vnitřního šatu vzájemně od sebe odlišenými. Tělesné jádro ženské figury zakrývá výrazně traktovaná drapérie. Povrch pláště spadajícího od pevných ramen, přes paže a předloktí P. Marie utváří drobné ostré záhyby, kterými hmotu horní části skulptury rytmicky člení. Přes dolní končetiny je zleva doprava přetažen spodní levý cíp vnějšího pláště, jenž vede přes Mariino pravé zápěstí. Tento prvek utváří množství vertikálních dlouhých jemných drapériových řas, které akcentují postavu dítěte v Mariině náruči. Plášť na pravé straně plynule spadá k nohám figury, kde tak vznikají bohatě lámané záhyby. Přibližně v úrovni pravého, pod pláštěm skrytého kolene, je patrný záhybový vír. Pod oděvem se rýsuje rovněž vystouplé levé koleno, nad nímž se utváří masivní zalamovaná soustava zmačkaného vnějšího pláště.

Mariin obličej charakterizují plné oblé tváře, vysoké čelo a výrazná špičatá dvojité brada. Na krku jsou silně zdůrazněny ohybače. Hlavu pokrývají bohatě prořezávané hutné kadeře spadávající volně na ramena, vytvářející po stranách šíje hluboký nikovitý prostor. Po obou ramenech kadeře spadají v masivních pramenech. V obvodu temene hlavy je do hmoty kadeří zasazena úzká zlatě polychromovaná obroučka. V horních partiích sochy se zřetelně rýsují drobná ňadra a neobvykle hluboký dekolt zvýrazněný širokým lemem.

Matka své dítě drží v diagonální poloze. Ježíškovo tělo směřuje vzestupně zprava doleva, v mírném přetočení na levý bok. V téže ruce drží jablko, které ho můžeme interpretovat jako druhého Adama. Vzájemný vztah matky a dítěte není zvlášť zdůrazněn. Mariin vpravo stočený pohled směřuje k divákovi, kdežto Ježíškův pohled směřuje vlevo. Vyhroubená zadní strana skulptury se vyznačuje jistou bravurou, pro níž jsou charakteristické široké a dlouhé tahy řezbářské motyky.⁴⁹⁶ Přibližně v úrovni ramen Kristovi matky je uchyceno kovové oko sloužící k adjustaci skulptury.

⁴⁹⁶ Dříve kryta asi 3 cm silnou dřevěnou deskou, u hlavy zakončena obloukem ve tvaru oslího hřbetu.

Literatura

Řezbu Madony z Jedlové do literatury uvedl Zdeněk Wirth v roce 1906, který předpokládal původ sochy: „z konce 16. stol. nebo počátku 17. stol.“...a dále upozornil na novou polychromii díla a barokní původ podstavce.⁴⁹⁷

Jiřina Hořejší v roce 1977 jen zopakovala konstatování Zdeňka Wirtha.⁴⁹⁸

Až v evidenční kartě památky je socha datována do konce 15. století.⁴⁹⁹ Do doby kolem roku 1500 řadí Madonu z Jedlové také Ivo Kořán při příležitosti slavnostního svěcení sochy v červenci roku 2008 a implicitně upozornil na inspiraci dílem Veita Stosse.⁵⁰⁰

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Na základě formálních filiací skulptury je zřejmé, že pozoruhodná řezba Madony z Jedlové byla na území českomoravského pomezí dodána z dílny, působící v olomouckém kulturním prostředí od poloviny 90. let 15. století do druhého desetiletí 16. století, silně inspirované tvorbou předního sochaře zaalpské gotiky Veita Stosse, působícího v letech 1477 - 1496 v malopolském Krakově a posléze ve franckém Norimberku.

Zařazení Madony z Jedlové do prostředí stossovsky orientované dílny v Olomouci nám dovolují společné znaky, definované již Annou Kotrbovou, kterými se vyznačují nejdůležitější řezby celé skupiny.⁵⁰¹ Charakteristický kompoziční prvek ostře vytočené volné nohy, tváře s kulatým čelem a vypouklýma očima, silně zvýrazněné kyvačové svaly na krku, vystupující ramenní klouby a výrazně statuární charakter řezby oproštěný od pohybové složky, řadí Jedlovskou madonu do blízkosti nejen Madony z Jevíčka, ale diagonální polohou Krista v náručí i řešením kontrapostu má obdobné analogie u stylově pokročilejší Madony z Kobeřic [83]⁵⁰² a Madony

⁴⁹⁷ Viz. Zdeněk Wirth (pozn. 170), s. 42.

⁴⁹⁸ [Jiřina Hořejší], heslo Jedlová in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 579.

⁴⁹⁹ Evidenční karta i. č. 662, archiv PÚ v Pardubicích.

⁵⁰⁰ Viz. Ivo Kořán (pozn. 489).

⁵⁰¹ Viz. Marie Anna Kotrbová (pozn. 176), s. 72 - 83.

⁵⁰² Viz. Ivo Hlobil (pozn. 486), s. 328 - 329.

z Olomouce [84],⁵⁰³ z doby kolem roku 1510. Ikonografický typ Assumpty se v této skupině děl objevuje u Madony ze soukromého majetku v Brně [80] (dnes nezvěstné), u níž Helena Dáňová nedávno vyslovila předpoklad, že byla společně s Madonou z Kobeřic a reliéfem Narození z Třebařova zhotovena jedním řezbářem.⁵⁰⁴ Ve vztahu k původním inspiračním zdrojům Jedlovské madony, tedy k umění Veita Stosse, lze pozorovat analogie s díly typu Madony z domu č. 12 na Weinmarktu v Norimberku z let 1500 - 1503, u které můžeme shledat téměř obdobné, stranově převrácené, pohybově rozvedené kompoziční řešení malého Krista s jablkem v Mariině náruči (jablko v ruce malého Krista je aluzí na jablko hříchu, mající typologický vztah ke starému zákonu, jež odkazuje k P. Marii jako nové Evě a Kristu jako Adamovi), ostře vytočené koleno volné nohy do strany i výrazově působivé draperiové útvary obrácených lemů.⁵⁰⁵ U této kamenné práce, původně určené do exteriéru, jde rovněž o ikonografický typ assumpty, ovšem s měsícem u nohou, jehož obličej lemuje oblačná sféra.

Domníváme se, že je nutné přehodnotit závěr Zdeňka Wirtha o barokním původu podstavce Jedlovské P. Marie. Motiv stylizovaných mračen v úrovni mezi oktogonálním podstavcem a stylizovaným srpkem luny s lidským obličejem vykazuje původní kompoziční řešení prosté pozdějších zásahů. Na našem území zřídka dochovaný ikonografický prvek má v médiu sochařství výjimečné příklady, kterými jsou například madony z dílny slavného würzburského řezbáře Tilmanna Riemenschneidera, Madona z oltáře Nanebevzetí P. Marie v kostele v Creglingen z let 1505 - 1510⁵⁰⁶ či oboustranná Madona [79] z Mainfränkisches Museum Würzburg z let 1510 - 1520.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 459), s. 327 - 328.

⁵⁰⁴ Viz. Helena Dáňová (pozn. 187), s. 93, pozn. 34. na s. 95.

⁵⁰⁵ Leonie von Wilckens, kat. č. 2. Hausmadonna vom Weinmarkt, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 113 - 115.

⁵⁰⁶ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press New Haven and London 2004, obr. 27.

⁵⁰⁷ Chapuis [Julien Chapuis], kat. č. 29, Double - sided Virgin and child on the crescent moon, in: Julien Chapuis (ed.), *Tilmann Riemenschneider, Master Sculptor of the Late Middle Age* (kat. výst.). The Metropolitan Museum of art, New York 2004, s. 275 - 276.

Ikonografický typ Assumpty, kombinující zobrazení apokalyptické ženy s odkazem na text Apokalypsy (kap. 7. 1) a Nanebevzaté P. Marie, představuje madonu s dítětem stojící na masivním srpku půlměsíce, který v rozvinuté mariánské symbolice konce 15. století symbolizuje negativní síly či vlastnosti, nad kterými Marie vítězí. Svátek Nanebevzetí P. Marie se stal nejstarším mariánským svátkem, šířeným na východě po Efeském koncilu, konaném v roce 431 n. l. Císař Maurikios později stanovil datum slavení tohoto svátku na 15. srpna. Smrt P. Marie, zvaná řecky *koimesis* (P. Maria bývá zobrazována na lůžku), se onoho dne slavila ve východních oblastech křesťanského světa, zatímco západ slavil její Nanebevzetí (P. Maria je vynášena na nebesa), zvané latinsky *assumptio*. Podle toho se vyvíjely dva základní typy zobrazení smrti P. Marie.⁵⁰⁸ Po Nanebevzetí je P. Marie korunována královskou korunou z rukou Krista, Boha otce nebo páru andělů. Korunovací je Marie povýšena nad andělské kůry a stává se královnou nebes „*regina coeli*“. Korunovace tak dovršuje Mariin přechod do nebeské blaženosti. Typ apokalyptické ženy se kolem poloviny 14. století vyvíjel stále odděleně od typu P. Marie Nanebevzaté. Poprvé u nás apokalyptická žena splývá s Madonou na nástěnné malbě v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně. Žena sluncem oděná je zde zobrazena s Ježíškem na ruce a s královskou korunou na hlavě, což neodpovídá textu Apokalypsy.⁵⁰⁹ Ikonografie Assumpty jež byla v našem prostředí hojně rozšířena po husitských válkách kulminuje v celé střední Evropě v pozdním 15. století. Velmi významné příklady jsou dochány v olomouckém prostředí ve fondu nástěnné malby kolem roku 1500, jimiž jsou fragmenty Assumpty z pozdně gotického průčelí domu čp. 324 v Ostružnické ulici⁵¹⁰ a neobyčejně kvalitní malba z původně františkánského kláštera na Bělidlech, kde byl typ apokalyptické ženy sjednocen s Růžencovou madonou.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Josef Cibulka, *Korunovaná Assumpta na půlměsíci, příspěvek k české ikonografii XIV. až XVI. stol.*, in: *Sborník k 70. narozeninám K.B. Mádlá*, Praha 1929, s. 82 - 83.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, s. 95.

⁵¹⁰ Tomáš Vítek, František Chupík, *Pozdně gotické průčelí domu čp. 324 v Ostružnické ulici v Olomouci*, *Zprávy památkové péče*, roč. 50, č. 3. 2000, s. 67 - 69.

⁵¹¹ PČ [Pavol Černý], kat. č. 327, Růžencová Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum

Madona z Jedlové významně obohacuje fond moravské skulptury. Její stylová východiska nepochybně souvisejí s dílem Veita Stosse, na střední Moravě šířené jeho následovníkem činným v Olomouci. V kontextu prací připisovaných této dílně představuje Jedlovská P. Marie spojovací článek mezi Madonou z Jevíčka, z doby kolem roku 1500 a stylově pokročilejšími díly Madonou z Kobeřic, reliéfem Narození z Krasíkova a Madonou z Olomouce, z doby po roce 1510. Její vznik předpokládáme kolem roku 1507, tedy v době, kdy Jan z Boskovic, jakož to jediný majitel panství od roku 1492, postoupil Svojanov svému strýci Ladislavu z Boskovic.⁵¹² Ačkoliv měl Ladislav panství v držení pouze pět let, zdá se, že mu věnoval patřičnou pozornost. Jan Štětina na základě rozsáhlého výzkumu jeho stavební činnosti vyslovil tezi o dosud nepředpokládané stavební etapě posledních Boskoviců na hradě Svojanově, vedené po roce 1500, jenž pravděpodobně zahrnovala poměrně výraznou přestavbu hradního jádra.⁵¹³ Odtud lze uvažovat, že za Ladislava z Boskovic byla rovněž dodávána také sochařská díla do kostelů na svojanovském panství, z nichž Jedlovská Madona představuje vedle důležité Madony ze Svojanova další vynikající dochovaný příklad. S obdobnou situací se setkáváme i v případě reliéfu Narození Krista z augustiniánského kláštera v Třebořově, zhotoveného ve stejné dílně jako Madona z Jedlové. Tento pozoruhodný reliéf lze s největší pravděpodobností rovněž spojit s donační činností Ladislava z Boskovic, který zábřežské panství získal i s patronátním právem ke klášteru v Třebořově v roce 1512. Za jeho správy nastala pro klášter doba výrazné konsolidace.⁵¹⁴ Zábřežské panství získal výměnou od Mikuláše mladšího Trčky z Lípy, právě za svojanovské panství.

umění Olomouc 1999, s. 377 - 380.

⁵¹² Viz. Stanislav Konečný (pozn. 209), s. 55.

⁵¹³ Jan Štětina, *Uměleckohistorická analýza vybraných staveb Ladislava z Boskovic (1485 - 1520). Příspěvek k poznání architektury na přelomu pozdní gotiky a renesance* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2006, s. 284 - 289.

⁵¹⁴ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 4.

Literatura

Wirth 1906, s. 41 - 44; Cibulka 1929, s. 82 - 83; Kotrbová 1950, s. 72 - 83; Hořejší 1977, s. 579; Wilckens 1983, s. 113 - 115; Černý 1999, s. 377 - 380; Hlobil 1999, s. 327 - 328; Hlobil 1999, s. 328 - 329; Chapuis 2004, s. 275 - 276; Baxandall 2004, obr. 27; Dáňová 2004 - 2005, s. 93, pozn. 34. na s. 95; Vítová 2006; Štětina 2006, s. 284 - 289; Konečný 2007, s. 55; Musil 2007, s. 4; Kořán 2008.

Kat. č. V. 12.

Reliéf Narození Páně z kláštera Corona Mariae v Třebořově

Morava, Olomouc

Po roce 1512

Lipové dřevo⁵¹⁵, výška 130 cm, šířka 120 cm, hloubka 14 cm

Fragment s pastýřem a andělem: výška 38 cm, šířka 32cm, hloubka 12 cm

Původ: Klášter Corona Mariae v Třebořově

Umístění: Sběrka starého umění Národní Galerie v Praze inv. č. P. 647,

Restaurováno 2003, Anna Třeštíková

[81, 82]

Provenience

Původ reliéfu Narození Páně máme doložený v prostředí bývalého augustiniánského kláštera Corona Mariae, který v současné době dle katastrálního dělení spadá k obci Třebořov. Reliéf zde byl k roku 1683 uveden v relaci o stavu kostela.⁵¹⁶ V roce 1945 řezbu zakoupil stát z pražského soukromého majetku do sbírek Národní galerie v Praze.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 03/39, Praha 2003. Převzato z Helena Dáňová, Das vergessene Reliéf von Krasíkov - ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV - XV / 2004 - 2005*, s. 86 - 95.

⁵¹⁶ Štěpán Gilar, Tomáš Vítek, Dušan Foltýn, Třebořov - Koruna (Svitavy). Zaniklý konvent „Corona s. Mariae“ obutých augustiniánů s kostelem, in: Dušan Foltýn a kolektiv, *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 681 - 683.

⁵¹⁷ Viz. Helena Dáňová (pozn. 187), s. 86.

Základ nejstaršího moravského kláštera augustiniánů eremitů položil majitel moravskotřebovského panství Boreš z Rýzmburka v roce 1267, který bratřím daroval část ze svých držav.⁵¹⁸ V době husitských válek se členové konventu přesunuli do bezpečí kláštera u sv. Tomáše v Brně. Klášterní statky v polovině 15. století drželi majitelé panství Zábřeh a Hoštejn Tunklové z Brníčka, kteří si rovněž přisvojili patronátní právo nad kláštelem.⁵¹⁹ Třebašovští augustiniáni se po polovině 15. století snažili o navrácení majetků soudní cestou, čehož dosáhli až v roce 1477, kdy jim byl v plném rozsahu navrácen majetek držený Jiřím starším Tunklem z Brníčka, jenž si nechal potvrdit patronátní právo ke kláštelem.⁵²⁰ Po návratu mnichů do konventu, započali snad kolem roku 1484⁵²¹ rekonstrukci klášterního areálu (přes stálé majetkové spory s okolními pány), který byl až do jeho zániku po roce 1550 spravován společně s augustiniánským kláštelem v Jevíčku.⁵²² Tunklové byli patrony kláštera do roku 1510. Toho roku Jindřich Tunkl prodal zábřežské panství Mikuláši mladšímu Trčkovi z Lípy, který ho o dvě léta později i s klášterním patronátem postoupil Ladislavu z Boskovic, během jehož správy nastala pro klášter doba konsolidace.⁵²³ Po Ladislavově smrti převzal panství jeho syn Kryštof, jenž se v polovině 30 let 16. století stává stoupencem učení Lutherova a klášterní poměry se začínají výrazně zhoršovat.⁵²⁴ Definitivní zánik konventu nastal po Kryštofově smrti. Jeho vnuci Václav a Jan z Boskovic provedli na celém panství luterskou reformaci a katolické kněží vyhnali.⁵²⁵

⁵¹⁸ Viz. Štěpán Gilar, Tomáš Vítek, Dušan Foltýn (pozn. 516), s. 681.

⁵¹⁹ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 2 - 5.

⁵²⁰ Ibidem, s. 4.

⁵²¹ Viz. Tomáš Vítek (pozn. 445), s. 239.

⁵²² Viz. František Musil (pozn. 206), s. 4.

⁵²³ Ibidem, s. 4.

⁵²⁴ Ibidem, s. 4.

⁵²⁵ Ibidem, s. 4.

Stav dochování a popis díla

Dílo v současné době prochází náročným restaurátorským zásahem. Anna Třeštíková předběžným restaurátorským průzkumem zjistila skladbu střední části ze čtyř bloků dřeva, jehož hmota je značně narušena červotočem. Rovněž identifikovala předchozí restaurátorské doplňky a dochování rozsáhlých fragmentů odpadávající polychromie. Podle zjištění Ivany Vernerové jde pravděpodobně o středověkou polychromii, odpovídající stáří reliéfu.

Celek se dochoval ve dvou nestejně velkých částech, z nichž větší díl reliéfu prezentuje výjev Narození Páně o rozměrech 130 x 120 x 14 cm. Ústředními postavami jsou vlevo P. Marie, vpravo sv. Josef v pokleku adorující klečící dítě umístěné ve spodní části reliéfu na středové ose, přidržené dvěma anděly, z nichž jeden se k němu modlí. V úrovni ramenou mezi P. Marií a sv. Josefem jsou zobrazeny dvě hlavy volků. Vlevo v pozadí za Marií stojí žena s mísou. Menší fragment 38 x 32 x 12 cm představuje motiv pastýře a anděla s páskou.

Literatura

Řezbu do literatury uvedl Jaroslav Mahon v monografické studii z roku 1935, v níž reliéf zařadil mezi léta 1510 - 1520 s poukazem na archivní zprávu z roku 1513, kdy zábřežské panství přešlo do rukou Ladislava z Boskovic.⁵²⁶ Po stylové stránce reliéf považoval za dílo sochaře mimo okruh Veita Stosse. Ve vztahu k moravským sochařským památkám nenašel srovnatelné analogie, ovšem podobný způsob provedení obličejů i vlasů třebařovského sv. Josefa shledal u apoštola z reliéfu oltáře Smrti P. Marie z arciděkanského chrámu v Chrudimi z 20. let 16. století.

Anna Marie Kotrbová shledala úzké analogie třebařovské řezby ve vztahu k reliéfu Korunování P. Marie z farního kostela v Pavlovicích. Badatelka předpokládala původ obou prací v jedné dílně, jejíž mistr vzdáleně čerpal z tvarového podkladu Veita Stosse a Mathonovo srovnání s chrudimským oltářem odmítla.⁵²⁷ Anna Groborzová - Schurmanová také konstatuje těsnou

⁵²⁶ Jaroslav Mathon, Reliéf Narození Páně z býv. Kláštera Corona Mariae u Krasíkova, *ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané XII*, 1935, s. 51 - 61.

⁵²⁷ Viz. Marie Anna Kotrbová (pozn. 176), s. 99 - 100, kat. č. 87.

slohovou blízkost Narození Páně z Třebařova k reliéfu z Pavlovic⁵²⁸, na kterou později poukázala i Zdenka Jeřábková.⁵²⁹ Ivo Hlobil Třebařovský reliéf uvedl v přehledu děl, která do katalogu olomoucké části výstavy Od gotiky k renesanci v roce 1999 - 2000 nebyla zahrnuta z důvodu nutnosti restaurátorského zásahu.⁵³⁰

Dosud nejpodrobnější analýzu reliéfu provedla Helena Dáňová v monografické studii věnované Reliéfu z Třebařova, v níž byly zveřejněny i výsledky chemicko - technologického rozboru vzorků polychromie Ivany Vernerové a předběžný restaurátorský průzkum Anny Třeštíkové.⁵³¹ Ke kompoziční skladbě díla badatelka poukázala na možnou inspiraci v grafickém listu č. 5. (122) Narození Krista od Martina Schongauera. Helena Dáňová předložila tezi o původním umístění reliéfu v rámci hlavního oltáře, ve kterém měl tvořit jedno z jeho křídel. Stylové kořeny reliéfu Narození shledala v kontextu sochařských děl připisovaných již Annou Kotrbovou stossoovsky orientované dílně činné v Olomouci kolem roku 1500 a blízké analogie definovala ve vztahu k řezbám sv. Jana Evangelisty a sv. Jana Křtitele z bývalé Mathonovy sbírky. Ještě bližší analogie konstatovala k Madoně z Hradčan Kobeřic a Madoně ze soukromého majetku v Brně, u nichž dokonce uvažuje o stejném řezbáři jako v případě reliéfu Narození.⁵³² Jistou dílenskou souvislost badatelka uvedla také ve vztahu k častěji uváděnému reliéfu Korunování P. Marie z Pavlovic u Kojetína.⁵³³

František Musil nedávno spojil objednávku reliéfu Narození Krista s Ladislavem z Boskovic, který v roce 1512 získal společně se zábřežským panstvím rovněž patronátní právo ke klášteru.⁵³⁴

Uměleckohistorické zhodnocení díla

⁵²⁸ Viz. Anna Groborzová - Schurmanová (pozn. 177), s. 44.

⁵²⁹ Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarného umění FF UP, Olomouc 1996, s. 84 - 87, kat. č. 23.

⁵³⁰ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 437), s. 260.

⁵³¹ Viz. Helena Dáňová (pozn. 187), s. 86 - 95.

⁵³² Ibidem, s. 93, pozn. 34. na s. 95.

⁵³³ Ibidem, s. 94.

⁵³⁴ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 4.

Reliéf Narození Krista zatím neznáme z autopsie. Níže uvedená pozorování proto vycházejí z fotografií publikovaných v textu Heleny Dáňové. Badatelčin rozsáhlý výčet stylových analogií Třebařovského reliéfu ve vztahu k řezbám z olomoucké dílny lze doplnit srovnáním klečící Marie s poněkud starší Assumptou z Jedlové [75], vzniklé po roce 1507, která je vedle Madony z Olomouce nejbližším zjištěným dílem k Madoně z Kobeřic.⁵³⁵ Jsou to na jedné straně úzké analogie v traktování drapérie svrchního pláště, patrné především v partiích Mariina pasu, kde je plášť modelován v nepravidelných mísovitých útvarech, spadajících paralelně pod sebou. Na straně druhé to jsou nesporné analogie fyziognomických rysů obličejů obou Marií, které charakterizují plné tváře se špičatou, dvojitou bradou a vysoké čelo. Mariin krk je v obou případech pročleněn silně zdůrazněnými kývači hlavy. Obličej rámuje bohatě prořezávané hutné kadeře, v oblasti šíje tvořící hluboký nikovitý prostor, odkud po pravé straně spadají v masivních pramenech. V horních partiích se zřetelně rýsují tvary hrudních proporcí a neobvykle široký dekolt zvýrazněný masivním lemem. Ve vztahu Třebařovského Narození k reliéfu Korunování P. Marie z Pavlovic Helena Dáňová poukázala na řadu analogických motivů. Upozornila však také na odlišnost pojetí drapérie obou prací, kde v případě reliéfu Korunování je využíváno členění do bohatých, hustých vertikál i vlnivých a vzdouvajících se záhybů v dolních částech řezby. Tyto vzdouvající se draperiové útvary se však v poněkud redukovější podobě objevují jak u Madony z Kobeřic [83], tak u Madony z Olomouce [84] i Madony z Jedlové a zcela jistě nejsou důvodem pro kladení reliéfu z Pavlovic pouze do širších dílenských souvislostí. Nepravděpodobně se jeví předpoklad o původním umístění reliéfu v rámci hlavního oltáře, kde měl tvořit jedno z jeho křídel.

Návrh Františka Musila spojit objednávku reliéfu Narození Krista s novým majitelem zábřežského panství Ladislavem z Boskovic, od roku 1512 držícím patronátní právo rovněž ke klášteru není nepravděpodobný, už jen vzhledem k okolnostem dochování Madony z Jedlové na svojanovském

⁵³⁵ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 486), s. 328 - 329.

panství, které Ladislav z Boskovic vyměnil s Mikulášem mladším Trčkou z Lípy, právě za panství Zábřeh.⁵³⁶

Literatura

Mathon 1935, s. 51 - 61; Kotrbová 1950, s. 99 - 100; Groborzová - Schurmanová 1970, s. 44; Jeřábková 1996, s. 84 - 87; Hlobil 1999, s. 313 - 314; Hlobil 1999, s. 328 - 329; Vítek 1999, s. 239; Dáňová 2004 - 2005, s. 86 - 95; Gilar, Vítek, Foltýn 2005, s. 681 - 683.

Kat. č. V. 13.

Madona z Vysokého Mýta

Kolem 1500 - 1510

Lipové dřevo, výška 105 cm,

Původ: Kostel sv. Vavřince, Vysoké Mýto.

Umístění: Kaple sv. Jana Křtitele, kostel sv. Vavřince, Vysoké Mýto.

Nerestaurováno

[85, 86, 87, 88]

Provenience

Zdeněk Wirth skulpturu v roce 1902 zaznamenal v kostele sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě: „...ve skříni oltáře zachovaného z ohně r. 1774“.⁵³⁷

V poznámce dále uvedl: „ V předmluvě knihy *Mravní naučení na všechny veyroční neděle...* (v Praze 1761) praví Leopold Fabritius, že tato socha

přenešena po vypálení kláštera v Mýtě Husity 1421 do děkanského kostela“.⁵³⁸ Tuto informaci ovšem nelze považovat za nosnou. V evidenční

kartě z roku 1964 je socha Madony z Vysokého Mýta uvedena

v pseudogotické skříni křestní kaple děkanského kostela.⁵³⁹ Ze zprávy

Jaromíra Homolky o gotických plastikách východočeského kraje je patrné, že

⁵³⁶ Viz. František Musil (pozn. 206), s. 4.

⁵³⁷ Viz. Zdeněk Wirth (pozn. 169), s. 133 - 134.

⁵³⁸ Ibidem, s. 133 - 134.

⁵³⁹ Kadeřávková, evidenční karta i. č. 2069, rok 1964, archiv PÚ v Pardubicích.

řezba byla v 70 letech uskladněna v sakristii kostela sv. Vavřince.⁵⁴⁰ Viktor Kotrba počátkem 80. let 20. století dílo uvedl opět v interiéru kaple sv. Jana Křtitele, osazenou pod novogotickým baldachýnem podle návrhu Josefa Mockera, zhotoveného vysokomýtským řezbářem Vokounem.⁵⁴¹

Stav dochování a popis díla

Sochu Vysokomýtské madony pokrývá novodobá nekvalitní polychromie, která je až na drobné defekty téměř kompaktní. Výjimku tvoří zalamované záhyby ukončení Mariina šatu na podstavci a samotný podstavec, na kterých se polychromie z velké části uvolňuje. Marie s Ježíškem jsou dnes prezentovány bez barokních korunek z doby kolem roku 1730.⁵⁴² Stav díla je relativně uspokojivý. Přínosné by bylo sejmutí novodobých přemalob.

P. Marie stojí na oválném nízkém podstavci, v pravé náruči nese malého Ježíška a v levici drží žezlo. Její tělesné proporce jsou asymetrické, mírně protáhlé a uzavřeného obrysu. Tělem Madony prochází nepatrný lukovitý pohyb, který je opticky zdůrazněn při pohledu na pravý bok figury. Pohyb vyrovnává nakloněná Mariina hlava vpravo směrem k dítěti. Levou volnou nohou je nakročena vpřed, zakulacená špička střevíce sleduje směr nakročení. Pravá zatížená noha se pod traktovanou drapérií neprojevuje. Mariin oděv se skládá z volně přiléhajícího vnějšího pláště a dlouhého vnitřního šatu. Plášť zavěšený na užších ramenech spíná úzká nezdobená tenká páska, vedená v oblasti pod klíční kostí. Po obou stranách spadá plášť svisle dolů na základnu, kde se v návaznosti na ukončení spodního lemu vnitřního šatu rozkládá v soustavu vějířovitě rozložených, pravidelně rytmizovaných lomených záhybů. Řezbu charakterizuje přehledná kompozice s markantně se projevujícím tělesným jádrem figury. Drapérie před tělem Marie je rozvinuta v kompozičně dominantní motiv poměrně nízko posazeného mísovitého záhybu, vzniklého přetažením diagonálně vedeného cípu pláště, přidrženým levým loktem. Výsledkem je skladba drobných zmačkaných hrotitých kaskád, ohraničených v trojúhelném útvaru, rozprostřeném v prostoru

⁵⁴⁰ Jaromír Homolka, *Zpráva o gotických plastikách východočeského kraje*, 1977

⁵⁴¹ [Viktor Kotrba], heslo Vysoké Mýto, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 302.

⁵⁴² Kadeřávková (pozn. 539).

mezi levým vysunutým kolenem a pravým předloktím figury. Výrazovou působivost umocňuje množství příčných a svislých linií drapérie. Nad vysunutým levým kolenem vzniká šikmá, ostře ohraničená, zalomená plocha. V opozici k dramaticky traktovanému plášti před tělem Marie, stojí koncepce členění vnitřního šatu dlouhými vertikálními liniemi, které se sbíhají k vysoko posazenému sepnutému Mariině pasu.

Oválná hlava Kristovy matky nasazená na úzký zaoblený, plasticky nečleněný krk, se vyznačuje plnými objemy tváří obličeje, vystouplou bradou a mírně našpulenými drobnými rty. Střed neidealizovaného obličeje člení středně velký nos, u jehož kořene jsou nasazeny široce rozevřené oči. Nad nimi se klenou nadočnicové oblouky s vysokým čelem, později seříznutým pro potřeby osazení koruny. Obličej má charakter individuálního ladění. Bohatě prořezávané kadeře symetricky spadají po obou stranách Mariiny hlavy a v oblasti šíjí tvoří hustě rozložené vlasy jakýsi nikovitý, prostorový útvar. Vlevo jsou kadeře členěny v dvojici masivních prořezávaných pramenů, z nichž větší spadá svisle v prostoru mezi hrudí a ramenním kloubem Mariiny paže, zatímco druhý je veden po zadní části ramene k levé lopatce. Na pravé straně se kadeře sbíhají v jeden pramen, vinoucí se dále po rameni. Poměr hlavy k tělu je 1 : 9.

Ježíšek posazený v Mariině pravé náruči ve vzpřímené poloze má zkřížené nohy a k divákovi je natočen ve tříčtvrtečním profilu. Levou rukou drží jablko a pravicí žehná. Pohledem směřuje k žezlu v Mariině levé ruce. Jeho hlavu pokrývají drobné spirálovité prameny vlasů. Vzájemný citový vztah ženy s dítětem není v kompoziční skladbě zvláště zdůrazněn.

Literatura

Madonu z Vysokého Mýta do literatury uvedl Zdeněk Wirth.⁵⁴³ O řezbě poznamenal: „*Socha typem svým náleží do konce XIV. století, některé známky (zúžení hlav do barokních korunek, polychromie, žezlo a paprsky, zejména však plochá zadní část sochy) ukazují na dobrou barokní kopii*“.⁵⁴⁴

V evidenční kartě z roku 1964 je datace sochy kladena do konce 15. století.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Viz. Wirth (pozn. 169), s. 133 - 134.

⁵⁴⁴ Ibidem, s. 134.

⁵⁴⁵ Kadeřávková (pozn. 539).

Jaromír Homolka ve zprávě o gotických plastikách východočeského kraje Vysokomýtskou madonu datuje do doby kolem roku 1500.⁵⁴⁶ Na jiném místě k řezbě podotknul, že: „*prozrazuje znalost slezského sochařství*“.⁵⁴⁷ Viktor Kotrba sochu P. Marie s dítětem (s přídomkem Preclíkova) klade do počátku 16. století.⁵⁴⁸ Shodně skulpturu datovali také autoři monografie chrámu sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě.⁵⁴⁹ Vladimír Hrubý klasifikoval Vysokomýtskou madonu jako nevýraznou plochou řezbu, jejíž: „*středověký původ je nejasný, ale podle provedené drapérie pravděpodobný*“.⁵⁵⁰ Autor na jiném místě řezbu také datoval kolem roku 1500.⁵⁵¹

Uměleckohistorické zhodnocení díla

O středověkém původu Madony z kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě není třeba pochybovat. Jde o pozdně gotickou řezbu nezanedbatelných kvalit. V kontextu východočeské skulptury se však nepodařilo nalézt adekvátní srovnávací materiál pro výchozí stylovou analýzu. Rovněž Jaromírem Homolkou předloženou tezi o znalosti slezského sochařství nelze podložit odpovídajícími díly. Poměrně relevantní analogie lze shledat ve skupině děl, jejichž slohové kořeny jsou hledány v prostředí olomoucké, stosovsky orientované dílny. Základní kompoziční skladbě vysokomýtské řezby na stylové úrovni odpovídá uspořádání Madony z farního kostela P. Marie v Jevíčku [71], především zpracováním drapérie ve větších hmotách s potlačením detailů a jejím úsporným rozvinutím do prostoru. Plášť madon vytváří před jejich těly hustou soustavu drobných zmačkaných hrotitých kaskád, ohraničených v trojúhelném útvaru, rozprostřeném přibližně na středové ose skulptury, v prostoru mezi vysunutým kolenem a zatíženou nohou. Levá strana pláště spadá svise dolů a společně s ukončením vnitřního

⁵⁴⁶ Viz. Jaromír Homolka (pozn. 540), nestránkováno.

⁵⁴⁷ Viz. Jaromír Homolka (pozn. 180), s. 550 - 551.

⁵⁴⁸ Viz. Viktor Kotrba (pozn. 541), s. 302.

⁵⁴⁹ Kristina Kaplanová, Štěpán Vácha, *Chrám sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě*, Okresní muzeum ve Vysokém Mýtě 2001, s. 26.

⁵⁵⁰ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 184), s. 43.

⁵⁵¹ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 677.

šatu na podstavci tvoří soustavu vějířovitě rozložených pravidelně rytmizovaných lomených záhybů.

Kulatý obličej Madon definují plné tvary tváří, vystouplá kulatá brada, vysoké čelo, ohraničené dlouhými hustými realisticky modelovanými kadeřemi. Po obou stranách spadají vlasy v kompaktní nedělené mase, která se na ramenou dělí do dvou silných pramenů, z nichž méně silný se vine k lopatce, druhý masivnější pramen po přední straně přes ramenní kloub svisle dolů, až k mísovitému záhybu v úrovni pasu. Kadeře na opačné straně jsou svedeny v jeden mohutný vlasový pramen spadající po vnější straně ramene do úrovně levého lokte. Obdobné je rovněž řešení dítěte, držného v náručích Madon ve zpřímené poloze. Ježíšek je zobrazen s nohama křížem přes sebe, v hravém pohybově rozvedeném gestu, jenž oživuje vnitřní prostor jinak blokovitých a poměrně statických skulptur.

Výrazně vytočené koleno Vysokomýtské Madony s ostře ohraničenou vnější plochou, nad níž se rozkládá bohatě traktovaná drapérie, má obdobné řešení v případě Madony z Jedlové [75], u níž lze shledat analogii ve vysoko sepnutém pase.

Výše naznačené souvislosti k dvojici madon olomoucké provenience je zatím nutné chápat v širších stylových rovinách. Detailnější prověření bude možné až po restaurování Vysokomýtské P. Marie a především Madony z Jevíčka, která je bezesporu jejím nejbližším, dosud zjištěným stylovým protějškem.

Literatura

Wirth 1902, s. 133 - 134; Kadeřávková 1964; Homolka 1966, s. 144; Homolka 1977; Kotrba 1982, s. 302; Homolka 1984, s. 550 - 551; Kaplanová, Vácha 2001, s. 26 ; Hrubý 2003, s. 43.

Kat. č. V. 14.

Assumpta z Mlýnického Dvora

Kolem roku 1510

Lipové dřevo, výška 84 cm bez koruny, šířka 32 cm, hloubka 21, 5 cm.

Původ: Kostel Narození P. Marie, Mlýnický Dvůr

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

Restaurováno

[89, 90, 91]

Nepublikováno

Provenience

Socha mlýnické Assumpty pochází z kostela Narození P. Marie v Mlýnickém Dvoře (místní část Červené Vody), kde byla osazena ve skříni bočního klasicizujícího oltáře, doprovázená dvěma anděly po stranách.⁵⁵² Původní stavba kostela Narození P. Marie vznikla až po roce 1575, později přestavěna v pozdně barokním stylu v roce 1773 a v 19. století upravena do současné podoby.⁵⁵³ Kolem roku 2000 byla řezba Mlýnické madony převezena do depozitáře Arcibiskupství v Olomouci. Umístění mariánské skulptury v kostele Narození P. Marie je druhotné.

Ves Červená Voda vznikla roku 1596 na místě vsi Malé Heroltice, doložené k roku 1481.⁵⁵⁴

Stav dochování a popis díla

Dílo prošlo restaurátorským zásahem počátkem 90. let 20. století. Restaurátorskou zprávu se však nepodařilo dohledat. Domníváme se, že současná polychromie pochází z 18. či 19. století a celá postava Krista je novodobým doplňkem. Nepůvodní budou pravděpodobně také koruny na hlavě Marie i dítěte a jejich atributy v rukou (žezlo v levici Marie a královské jablko v levici Ježíška).

⁵⁵² Dokumentace, kostel Narození Páně, Mlýnický Dvůr. Kopie z Okresního archivu Ústí nad Orlicí. Fond ONV Ústí nad Orlicí, OCT, kart. č. 25. Ústí nad Orlicí 1991.

⁵⁵³ [Jarmila Krčálová], heslo Červená Voda, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 461.

⁵⁵⁴ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I*, Praha 1996, s. 490

Postava P. Marie, vyznačující se plnými tělesnými proporcemi, stojí ve výrazném kontrastu na podstavci ve tvaru srpku luny a v levé náruči drží malého Krista. Levá volná noha je předsunuta dopředu a špičkou střevice se špička střevice předsunutého chodidla se opírá o horní plochu srpku měsíce. Koleno volné nohy zvýrazňuje ostré kontury a jeho vytočení sleduje směr špičky střevice. Pravá zatížená noha se pod plasticky utvářenou drapérií neprojevuje. Postava P. Marie vykazuje oproštění od pohybové složky. Její oděv se skládá z vnějšího pláště a vnitřního šatu, vzájemně od sebe odlišenými. Povrch pláště volně splývající od ramen, přes paže a předloktí P. Marie utváří drobné ostré záhyby, které hmotu horní části skulptury rytmicky člení. Přes dolní končetiny vede zleva doprava spodní levý cíp vnějšího pláště, jenž se podsouvá pod sedícího Krista v Mariině pravé dlaně a na pravé straně plynule spadá k nohám figury, kde vznikají bohatě lámané záhyby šatu. Tělesné jádro ženské figury z poloviny zakrývá výrazně traktovaná drapérie. Vnitřní jednoduchý dlouhý šat se pohledově uplatňuje především v horní polovině postavy. Výrazný motiv tvoří vysoko sepnutý úzký pas s plnými tvary v hrudních partiích.

Mariina hlava v poměru k tělu 1 : 8 je nasazena na dlouhý širší krk s nepatrným naznačením kyvačů hlavy. Její obličej charakterizují plné tvary, oblé tváře, kulaté vysoké čelo a dvojitá brada. Hlavu P. Marie pokrývají bohatě prořezávané hutné kadeře, v oblasti šíjí tvořící poměrně hluboký nikovitý prostor a po obou ramenech spadající v masivních pramenech.

Literatura

Jarmila Krčálová předpokládala dobu vzniku Mlýnické Assumpty kolem roku 1500.⁵⁵⁵

Uměleckohistorické zhodnocení díla

V obecné stylové poloze lze formální rysy Assumpty z Mlýnického Dvora sledovat s díly následovníků Veita Stosse, kteří po ukončení mistrova krakovského pobytu roku 1496 a návratu do Norimberka, nacházejí nová působiště především v oblasti východní části střední Evropy, jimiž byly

⁵⁵⁵ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 553), s. 462

Malopolsko, Slezsko, Horní Uhry a Morava. Na Moravě tuto stylovou vrstvu představují díla vyšlá z prostředí stossovsky orientované dílny činné v Olomouci kolem roku 1500. V širších stylových souvislostech určité analogie vykazuje ve vztahu k Madoně z Jedlové [75]. S tou ji pojí obdobné fyziognomické rysy kulatého plného obličejce, dlouhé kadeře vinoucí se po Mariině hrudi v masivních pramenech, plné tvary v hrudních partiích, kompoziční uspořádání pláště kolem volné nohy, uspořádání vnitřního šatu sepnutého vysoko v pase a rovněž shoda v základní ikonografii. Konkrétnější zhodnocení díla si žádá další studium.

Literatura

Krčálová 1982, s. 462; Dokumentace 1991; Kuča 1996, s. 490.

Kat. č. V. 15.

Kalvárie z Orlického Záhoří

Slezsko, Vratislav

Kolem roku 1500 - 1510

Lipové dřevo, Kristus, výška 153 cm, P. Marie, výška 134 cm,

Sv. Jan, výška 136 cm,

Původ: Márnice při farním kostele sv. Jana Křtitele, Orlické Záhoří

Umístění: Farní kostel Nejsvětější Trojice, Klášterec nad Orlicí

Nerestaurováno

[92, 93, 94]

Kalvárie z Orlického Záhoří náleží k nejcennějším památkám gotického sochařství východních Čech. Přestože se sousoší do námi vymezeného územního celku Pardubického kraje dostalo až v 2. pol. 20. století, považujeme za nutné uvést zde alespoň nová zjištění, která se této vynikající památky týkají. Soustavnou pozornost sousoší věnuje Marek Pařízek, který v umělecko-historickém studiu došel bezesporu nejdále a výsledky jeho bádání prezentované v bakalářské⁵⁵⁶ a později v diplomové⁵⁵⁷ práci zde uvádíme v souhrnném přehledu.

⁵⁵⁶ Viz. Marek Pařízek (pozn. 188).

Badatel archivním průzkumem potvrdil nejasnost původní provenience díla.⁵⁵⁸ Ve farním kostele sv. Jana Křtitele v Orlickém Záhoří lze sousoší prvně doložit teprve k roku 1956.⁵⁵⁹ V roce 1965 bylo převezeno do kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Orlicí, kde se nachází dodnes.⁵⁶⁰ Dále Marek Pařízek relativizoval názor Jakuba Pavla⁵⁶¹ a Vladimíra Hrubého⁵⁶² o podílu dvou sochařů, z nichž jeden vytvořil sochu Ukřižovaného a druhý asistenční figury Marie a sv. Jana.⁵⁶³ Na základě upozornění Vladimíra Hrubého,⁵⁶⁴ jenž považoval za nutné hledat bližší stylové souvislosti v okruhu slezského řezbářství, Pařízek v bakalářské práci provedl stylové srovnání všech figur Záhorské Kalvárie s fondem pozdně gotického sochařství, především ve Vratislavi a došel k následujícím závěrům. Badatel shledal stylové vazby Kalvárie z Orlického Záhoří ke třem vratislavským epitafům; Sebalda Saurmanna z roku 1508 na mezilodním pilíři kostela sv. Alžběty, Mathiase Scheibitze a jeho manželky Agnes von Poppelau z roku 1508 na fasádě kostela sv. Máří Magdalény a k epitafu Hieronima Krebela z roku 1509 na fasádě kostela sv. Kryštofa.⁵⁶⁵ Předpokládal velmi pravděpodobnou dílenskou souvislost všech tří epitafů a Kalvárii z Orlického Záhoří s nimi spojil na dílenské úrovni, ovšem jako práci starší, která měla skupině epitafů předcházet.⁵⁶⁶ Dále Marek Pařízek poukázal na vztah skupiny epitafů k dílu významného norimberského sochaře Adama Krafta, které jsou nejvíce zřetelné především na epitafu Hieronima Krebela z roku 1509. K asistenčním figurám Záhorské Kalvárie poznamenal, že v Kraftově díle přímé paralely nemají, ovšem v kontextu západočeského sochařství se na podobné stylové

⁵⁵⁷ Viz. Marek Pařízek (pozn. 189), s. 93 - 101.

⁵⁵⁸ Viz. Marek Pařízek (pozn. 188), s. 13 - 15.

⁵⁵⁹ Ibidem, s. 13

⁵⁶⁰ Ibidem, s. 14.

⁵⁶¹ Jakub Pavel, Přehledný vývoj sochařství v Hradeckém kraji, in: Jaroslav Helfert, Jaroslav Honc, Ema Charvátová et al., *Kulturní památky Hradeckého kraje*, Hradec Králové 1958, s. 63.

⁵⁶² Viz. Hrubý (pozn. 184), s. 42.

⁵⁶³ Viz. Pařízek (pozn. 188), s. 13. Názor o jednotném autorství Kalvárie uvedla Zdena Paukertová v evidenční kartě i. č. 5401 z roku 1976. Archiv PÚ v Pardubicích.

⁵⁶⁴ Viz. Hrubý (pozn. 184), s. 42.

⁵⁶⁵ Viz. Pařízek (pozn. 188), s. 20.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 24.

úrovni nacházejí sochy sv. Jana Evangelisty z Plas a Assumpta z kostela sv. Vavřince z Ulic, z doby kolem roku 1500, ovlivněné sochařstvím Frank a zejména Adamem Kraftem.⁵⁶⁷ V charakteru modelace Kristova obličeje a uspořádání kadeří krucifixu z Orlického Záhoří shledal nejvýraznější shodu v porovnání s kamenným krucifixem z kostela sv. Sebalda v Norimberku od Adama Krafta z let 1506 - 1508 a konstatoval jistou příbuznost v napřímění záhorského Krista s gerhaertovskými krucifixy.⁵⁶⁸ V charakteru zavnutí bederní roušky našel nejužší paralely v díle ulmského Michaela Erhaerta a jeho okruhu a určité rysy shledal i s krucifixy odvozenými z tvorby Veita Stosse.⁵⁶⁹

V diplomové práci Marek Pařízek věnoval speciální pozornost figuře ukřižovaného Krista, kterou zasadil do širších souvislostí.⁵⁷⁰ Opět konstatoval neopodstatněné autorské oddělení sochy Krista od asistenčních figur a upozornil na jisté inspirace v díle Michaela Erharta i Veita Stosse.⁵⁷¹ K typu trnové koruny krucifixu našel početné analogie ve slezské Vratislavi, konkrétně na epitafu Sebalda Saurmanna. K výrazu obličeje Krista poukázal na nižší míru expresivity než u Krista z Orlického Záhoří, kterou vysvětlil námětovou odlišností.⁵⁷² U Záhorské Kalvárie uvedl expresivitu celé skupiny, jež má ve Vratislavi srovnání se skupinou Nesení Kříže z kostela sv. Máří Magdaleny a na reliéfech oltáře zvaného Polyptych vratislavských kožešníků (1497). Podobné sochařské pojetí jaké vykazují asistenční figury z Orlického Záhoří badatel shledal u sochy sv. Anny Samětřetí ze Zabkowic Slaskich z roku 1493 a naznačil, že: „*autor Ukřižování z Orlického Záhoří v určitém časovém odstupu ...a také na o něco nižší výtvarné úrovni navázal na podobné práce jako je sv. Anna v Zabkowicich*“.⁵⁷³ Sochu Krista datoval mezi léta 1500 - 1510.⁵⁷⁴

⁵⁶⁷ Ibidem, s. 26.

⁵⁶⁸ Ibidem, s. 27.

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 30

⁵⁷⁰ Viz. Pařízek (pozn. 189), s. 93 - 101.

⁵⁷¹ Ibidem, s. 96.

⁵⁷² Ibidem, s. 98.

⁵⁷³ Ibidem, s. 99.

⁵⁷⁴ Ibidem, s. 100.

Pozorování Marka Pařízka jsou přesvědčivá a vznik Kalvárie můžeme bezpečně situovat do kulturního prostředí slezské metropole Vratislavi po roce 1500. Domníváme se však, že obdobně relevantní kořeny Záhorské Kalvárie lze především hledat v prostředí velké vratislavské dílny, z které vzešla slavná skupina Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi vytvořená v roce 1500, jak nedávno zjistila Božena Guldán - Klamecka.⁵⁷⁵ Jak již uvedl Marek Pařízek sousoší Záhorské Kalvárie má ve vztahu ke skupině Nesení Kříže velmi zajímavé srovnání v míře expresivity, ale výčet analogických motivů lze rozšířit i o výrazový repertoár fyziognomických rysů sv. Jana Evangelisty, P. Marie [95], sv. Veroniky [96] i Krista padajícího pod tíhou neseného kříže [97]. Blízké je rovněž kompoziční uspořádání figur i jejich stylové provedení. Odtud vede opět nepřehlédnutelná vazba k norimberskému sochaři Adamu Kraftovi a jeho monumentální realizaci Schreyer - Landauerova epitafu z let 1490 - 92 na vnější straně presbytáře kostela sv. Sebaldy v Norimberku, především ke scéně Nesení Kříže doplňující čtyřdílný narativní pašijový cyklus.⁵⁷⁶

Kalvárie z Orlického Záhoří je tedy stejně jako řada dalších sochařských děl pozdní gotiky ve východních Čechách importem ze slezské metropole Vratislavi.

Literatura

Pavel 1958, s. 63; B. Guldán - Klamecka, A. Ziomecka 2003, s. 415 - 420; Hrubý 2003, s. 42; Pařízek 2005; Pařízek 2008, s. 93 - 101.

⁵⁷⁵ B.G. - K. [B. Guldán - Klamecka], kat. č. 142, Grupa rzeźbiarska drogi na Golgote, in B. Guldán - Klamecka, A. Ziomecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 415 - 420, obr. 142.

⁵⁷⁶ Ulrich Söding, Das Schreyer - Landauer Epitaph und die Stilbildung bei Adam Kraft, in: Frank Matthias Kammel (ed.), *Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2002, s. 109 - 130.

Kat. č. V. 16.

Sv. Anna Samatřetí z Nových Dvorů

Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic

Morava, Olomouc

Kolem roku 1510 - 1515

výška 120 cm, šířka 39 cm, hloubka 18 cm

Původ: Kaple v Novém Dvoře v Jaroměřicích u Jevíčka

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

Nerestaurováno

[98, 99, 100, 101]

Nepublikováno

Provenience

Socha sv. Anny Sametřetí se do roku 1991 nacházela v kapli sv. Anny v osadě Nový Dvůr, územně spadající k obci Jaroměřice u Jevíčka na Malé Hané.⁵⁷⁷ Osadu Nový Dvůr založil při panském dvoře majitel jaroměřického panství František Michal Šubíř z Chobyně v letech 1727 - 1735.⁵⁷⁸ K vzniku kaple i původní provenienci díla zatím nejsou bližší zprávy. Na svátek sv. Anny v roce 2009 byla v kapli vysvěcena kopie sochy a od srpna téhož roku, se gotický originál nachází v depozitáři Arcibiskupství Olomouc.

Stav dochování a popis díla

Svatoanenská skulptura nevykazuje závažná poškození, která by ohrožovala její existenci. Povrch skulptury byl opatřen novějšími nátěry, které ačkoliv nejsou provedeny odborně, mají zásluhu na zachování originálu v relativně slušném stavu. Na podstavci sochy lze pozorovat destruktivní činnost červotočivého brouka. Vzhledem k významu díla, je velmi žádoucí řezbu v co nejbližší době restaurovat.

⁵⁷⁷ Jaroslav Pinkava, *Pod vrchem Lavičná. Z letopisů dědiny Nový Dvůr u Jaroměřic na Malé Hané*, Jaroměřice u Jevíčka 1991, s. 16, příloha č. 7.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 2.

Postava sv. Anny stojí na nízkém, nezřetelném podstavci, půloválného půdorysu, v pravici držící malého Ježíška, v levici P. Marii. Figuru světice vyznačuje protáhlý tělesný kánon, uzavřeného obrysu. Sochou prochází nepatrný esovitý pohyb, více zřetelný z pravého pohledu, který je ukončen v mírně skloněné hlavě vlevo. Pohyb nakročené pravé volné nohy doprovází markantně vystupující koleno pod vnitřním šatem a šikmo vytočená špička střevice směřující mimo osu kolene. Pokrčené koleno levé nohy se výrazně projevuje v dynamickém kompozičním uspořádání draperie v levé dolní polovině skulptury. Socha je koncipována v přísně hieratickém postoji s napřímeným trupem. Hlavu sv. Anny kryje těžký, složitě traktovaný závoj, rámující její obličej. Poměr hlavy k tělu je 1 : 9. Oba přední cípy závoje spadají do úrovně ňader světice, spodní okraj levé části závoje končí pod levým ramenem, pravou stranu závoje ukončuje záhybový vír na horní ploše pravého ramenního kloubu. Modelace povrchu závoje hlubokými paralelně vedenými záhyby na středu temene hlavy vytváří trubcovitý překlad. Vnější plášť světice je přichycen na úzkých, pevných ramenech. Jeho pravá strana, do kompozičního celku zapojena velmi střízlivě, těsně obepíná celé rameno a vnitřní část hrudi sv. Anny, dále plynule spadá svisle dolů v pravoúhle zalomeném mělkém útvaru na základnu. Hmotový rozvrh pláště v levé polovině skulptury vytváří hlavní výrazový prostředek díla. Z levého ramene, kde plášť těsně obepíná rameno světice a lem horního okraje obkresluje obrys postavy P. Marie v levé náruči své matky, spadá svisle na základnu. Levý dolní cíp uchopený v jedné třetině nad základnou je přetažen diagonálně vzhůru přes postavu stojící sv. Anny. Prsty pravé ruky jemně přidržuje cíp pláště, který se v tomto místě přetáčí a lomeným překladem spadá svisle k základně. Hmota draperie v levé dolní části je pročleněna dvěma mísovitými řasami, jejichž plynulý pohyb ve středních partiích narušují ostře zalamované záhyby nepravidelného tvaru. Obrys sochy v těchto partiích ohraničuje třetí nejvýraznější drapériová řasa, jež kontrastuje s hluboce probranou konvexní plochou hmoty podél levé nohy světice. Modelace oděvu se vyznačuje precizní prostorovou výstavbou plastických tvarů se smyslem pro detail a schopnost vyjádření dynamického výrazu. V uspořádání vnitřního šatu převažují dlouhé vertikální linie záhybového systému a zájem o tělesné jádro figury. Šat v hrudních partiích je promodelován drobnými diagonálami, které

plasticky zvýrazňují ňadra světice. Krk zakrývá bohatě řasená rouška. Drobný oválný obličej charakterizují menší našpulená ústa, středně velký nos a symetricky nasazené široké oči. Výraz sv. Anny se vyznačuje spíše přísnějším dojmem. Postava nahého Krista v pravé náruči světice je drobných rozměrů, pravou nohu má mírně pokrčenou a obě ruce předpažené. Figura P. Marie v modrém rouchu v levé náruči své matky vykazuje výrazné pohybové rozvedení. Levou nohou je nakročena vpřed, pravé nezakryté chodidlo má vytočené do boku a obě ruce má též předpažené. Zadní plochá a nehlobená strana sochy vykazuje zběžné, poměrně hrubé opracování.

Literatura

Jaroslav Pinkava při popisu interiéru novodvorské kaple v roce 1991 uvedl, že nejstarším a nejvýznamnějším dílem má být dřevěná socha sv. Anny Samětřetí.⁵⁷⁹

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Pozoruhodná řezba sv. Anny z Nových Dvorů patří k nemnoha téměř neznámým památkám nadprůměrné umělecké úrovně, jež výrazně obohacují fond moravské pozdně gotické skulptury. Význam novodvorské sv. Anny spočívá v rozšíření oevrů konkrétního dílenského prostředí, které představují díla seskupená kolem vynikajícího monumentálního sousoší Kalvárie z Kunčic, dnes ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě [104, 105, 106, 107]. Problematika studia děl připisovaných stylově kritickými rozbory anonymovi tzv. Mistru Kalvárie z Kunčic sahá do poloviny minulého století, kdy Marie Anna Kotrbová prvně naznačila dílenské souvislosti mezi starší skupinou Ukřižování z kostela sv. Mořice v Olomouci a mladším Ukřižováním z Kunčic, původem z kostela v Kunčicích u Fulneku a vznik obou těchto velmi kvalitních souborů v jedné dílně.⁵⁸⁰ Anna Groborzová - Schurmanová později tuto skupinu rozšířila o další řezby z Olomoucka, kterými jsou P. Marie Bolestná z Hnojic⁵⁸¹, Máří Magdalena, sv. Jan a P. Marie z Ukřižování v Litvli.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Ibidem, s. 16.

⁵⁸⁰ Viz. Marie Anna Kotrbová (pozn. 176), s. 99 - 100, č. kat. 87.

⁵⁸¹ Viz. Anna Groborzová - Schurmanová (pozn. 177), s. 48 - 49.

⁵⁸² Ibidem, s. 49 - 50.

Badatelka zde prvně vyslovila předpoklad, že tato dílna působila v Olomouci.⁵⁸³ Souhrnný přehled nejednotných názorů na otázku stylové geneze a datace celého souboru byl naposledy kriticky předložen Ivo Hlobilem.⁵⁸⁴ Ve vztahu k nejstaršímu Ukřižování z kostela sv. Mořice v Olomouci badatel implicitně naznačil podíl více autorů.⁵⁸⁵ Zvláštní pozornost věnoval skulptuře Ukřižovaného, v jehož případě vyjádřil úzký vztah k dolanskému krucifixu. Toto dílo považuje za práci mistra z okruhu Veita Stosse, kdežto olomoucký poněkud nižší kvalitativní úroveň, za práci domácího, méně nadaného následovníka. Ivo Hlobil dále relativizoval gerhaertovské inspirace u svatomořického sv. Jana, tradičně odvozované ze slavné skupiny Ukřižování v kostele sv. Jiří v Nördlingen z roku 1462 a spíše poukázal na výchozí možnou inspiraci sv. Janem z Ukřižování v kostele sv. Sebalda v Norimberku od Veita Stosse a dílny z let 1506 - 1508. Na základě těchto pozorování došel badatel k časovému určení svatomořického Ukřižování po roce 1510. Za spojovací článek mezi Ukřižováním z Olomouce a Ukřižováním z Kunčic Hlobil považuje P. Marii Bolestnou z Hnojic z let 1510 - 1515, u níž konstatoval vyznívající tradici stossovského vlivu na Olomoucku.⁵⁸⁶ Ve skulpturách P. Marie a sv. Jana z Litovle autor hesla vidí práce odvozené z olomoucké dílny a konstatuje, že: „klidnější výraz obou litovelských plastik osobitého půvabu, založený především na plošnější a ostřeji řezané draperii, zjevně vyplynul z redukce stylu Ukřižování v kostele sv. Mořice v Olomouci a P. Marie z Hnojic“.⁵⁸⁷ V případě slohového

⁵⁸³ Ibidem, s. 50 - 51.

⁵⁸⁴ Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 348 - 358.

⁵⁸⁵ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 232, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 348 - 352.

⁵⁸⁶ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 233, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, P. Marie Bolestná, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 352 - 353.

⁵⁸⁷ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 234, Litovelský (?) autor, P. Marie a sv. Jan ze skupiny Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 354.

původu hlavního díla celé skupiny Kalvárie z Kunčic, autor hesla opět relativizoval tradiční gerhaertovská (M. A. Kotrbová) či grasserovská (A. Kotal) východiska a u ztraceného kunčického krucifixu zdůraznil jeho vzdálenost od porýnských prototypů z Nördlingenu či Baden Badenu. Poněkud přesvědčivější komparační východiska shledal v tvorbě Veita Stosse, ovšem k otázce komplikovaného slohového původu celku dále poznamenal: „*Obdobně málo konkretizovaný vztah vůči předpokládaným zdrojům umění autora Ukřižování z Kunčic vykazují i kunčické plastiky P. Marie a sv. Jana. Gerhaertovský základ tvoří jen pozadí jejich osobitě vyhraněného stylu, amalgamujícího už také předchozí recepci vlivu Veita Stosse...*“⁵⁸⁸ Ivo Hlobil rovněž upozornil na nesprávnost kladení Ukřižování z Kunčic do kontextu slezského pozdně gotického umění, jež zastávali Jaromír Homolka⁵⁸⁹ či Kaliopi Chamonikola.

Novodvorskou řezbu s pracemi Mistra Kalvárie z Kunčic pojí řada důležitých morfologických detailů, na jejichž základě je možné učinit přesnější zařazení díla. Socha sv. Anny v sobě obsahuje kompoziční řešení užitá na obou hlavních dílech tedy Kalvárii z kostela sv. Mořice v Olomouci a poněkud mladší Kalvárii z Kunčic. Ve vztahu k svatomořickému sousoší jsou velmi důležité analogie se sochou sv. Jana [102]. Pro obě řezby je příznačná snaha po otevření a hlubokém promodelování sochařského bloku a užití, ve své době stále moderního, diagonálního řešení kompozice pláště před tělesným jádrem sochy. Velmi specifickým motivem jsou pokrčené nohy stojících figur sv. Jana a sv. Anny, které se výrazně formují pod draperií a vytvářejí dojem pohybově rozvinutých, poněkud labilních kompozic. Tento motiv má v olomouckém prostředí významný předstupeň v brilantním kamenném reliéfu P. Marie Ochránitelky, nejstarší gerhaertovsky orientované skulptuře prokazatelně spjaté se střední Moravou. Využití tohoto motivu v zobrazení stojící sv. Anny nemá v českých zemích obdobu. Analogie lze shledat i v jakémsi mezičlánku celého souboru, který představuje Bolestná P. Marie

⁵⁸⁸ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 235, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 354 - 358.

⁵⁸⁹ Viz. Jaromír Homolka (pozn. 180), s. 561.

z Hnojic, u níž lze konstatovat obdobné řešení traktování roušky kryjící hlavu, ovinutí závoje kolem krku, modelaci hrudních partií jemnými vertikálními řasami i svislé uspořádání dlouhých záhybů vnitřního šatu. Ještě užší formální vazby je možné nalézt u asistenčních figur Ukřižování z Kunčic, u nichž lze shledat obdobný charakter ostřejší a preciznější modelace drapérie více zaměřené na formulaci detailu a motiv obou pokrčených nohou. V případě sv. Jana je nápadné velmi podobné koncipování pláště na pravém boku do lámáných kaskádovitě spadajících mísovitých útvarů, včetně analogicky řešeného vedení draperiové řasy, kontrastující s hluboce probranou konvexní plochou hmoty podél pravé nohy světce, jenž ohraničuje obrys skulptury z pravé strany. Sochu sv. Anny s řezbou Bolestné Marie spojuje podobné traktování vnitřního šatu, který je v dolní části koncipován v dlouhých vertikálních řasách, přerušených sepnutím vysoko v pase. V hrudních partiích šat modelují drobné diagonály, které plasticky zvýrazňují ňadra světice.

Výše uvedený stručný přehled názorů na slohový původ dílny Mistra Kalvárie z Kunčic vypovídá o nesnadnosti zařazení této pozoruhodné tvorby do širších souvislostí, které jsou na jedné straně shledávány v podunajském pogerhartovském prostředí na straně druhé v norimberské tvorbě Veita Stose. Obdobnou situaci postihla výstižnou glosou Michaela Ottová na příkladu hypoteticky nejstaršího stossovsky orientovaného díla na olomoucku, kterým je reliéf sv. Jakuba z Rokytnice na Přerovsku: *„V případě reliéfu z Rokytnice stojí proti sobě dvě rovnocenné teorie o možném původu jeho stylu: zastánci první vidí jeho genezi v pogerhaertovském Podunají a druhá ji klade do prostředí stossovského Malopolska. Tento obecnější problém studia pozdní gotiky je klíčový pro pochopení umění jak oblasti celé střední Moravy a Slezska, tak například tvorby slovenské na konci 15. století. Otázka přesné geneze jednotlivých děl je v takovýchto případech velmi složitá a její řešení závisí na velmi subtilní stylové analýze. K tomuto problému přistupuje další komplikace v prvních desetiletích 16. století, projevující se velmi silně také v olomouckém centru, a tou je obtížnost specifikace vazeb a příbuzností s*

*tvorbou franckou, zejména norimberskou, svázanou opět se jménem Veita Stosse, a jejich odlišení od impulsů podunajských“.*⁵⁹⁰

Domníváme se, že v této otázce můžeme dále postoupit řešením konkrétních ekonomických a kulturně historických souvislostí Olomouce s Norimberkem na počátku 16. století, jak je naposledy rozvinula Zdenka Bláhová.⁵⁹¹ Zprostředkování znalostí norimberského díla Veita Stosse v prostoru střední Moravy, lze vysvětlit mimo jiné právě prostřednictvím norimberských obchodníků usazených v Olomouci, kteří podle Bláhové mohou stát za objednávkou rozměrné nástěnné malby sv. Sebalda a sv. Kryštofa v kostele sv. Mořice.⁵⁹² Vizuální manifestace sounáležitosti obchodní komunity k mateřskému městu prostřednictvím uměleckých děl nebyla ničím neobvyklým. Určité analogie děl Mistra kunčické Kalvárie se stossovskými realizacemi v Norimberku lze skutečně shledat. Ivo Hlobilem naznačené souvislosti mořického sv. Jana se sv. Janem z Ukřižování z kostela sv. Sebalda připisované Veitu Stossovi a dílně z let 1506 - 1507/8 jsou evidentní.⁵⁹³ Stylově nepřiliš vzdálené novodvorské Anně, či samotné Kalvárii z Kunčic je například sousoší pohřbu sv. Kateřiny, původem z kostela sv. Kateřiny v Norimberku z okruhu Veita Stosse, datované kolem roku 1500.⁵⁹⁴ Žáku Veita Stosse je připisováno, moravským řezbám časově bližší, sousoší Bolestného Krista mezi Marií a sv. Janem kolem roku 1520, umístěné v norimberském

⁵⁹⁰ Michaela Ottová, Poznámky k sochařství na moravských výstavách „Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550“, *Zprávy památkové péče* 2002, s. 135 - 143.

⁵⁹¹ Zdenka Bláhová, K nástěnné malbě v prasbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského* (1479 - 1516) v širších souvislostech. Historická Olomouc XVII, Olomouc 2009, s. 147 - 164.

⁵⁹² Ibidem, s. 164.

⁵⁹³ Rainer Kahsnitz, kat. č. 22. Trauernde Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 269 - 276.

⁵⁹⁴ Rainer Brandl, kat. č. 1. Bestattung der heiligen Katharina, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 107 - 112.

kostela sv. Vavřince, u něhož jsou styčné kompoziční analogie v postavě sv. Jana ke sv. Janu z Kunčic.⁵⁹⁵

Lokalizace novodvorské sv. Anny Samětřetí v prostoru střední Moravy jednoznačně posiluje oprávněný předpoklad situování dílny Mistra Kalvárie z Kunčic do Olomouce, kde byla činná v prvních desetiletích 16. století.

Literatura

Brandl, 1983, s. 107 - 112; Schoch, 1983, s. 210 - 214; Kahsnitz, 1983, s. 269 - 276; Hlobil 1999, s. 348 - 352; Hlobil 1999, s. 352 - 353; Hlobil 1999, s. 354; Hlobil 1999, s. 354 - 358; Ottová, 2002, s. 135 - 143; Bláhová, 2009, s. 147 - 164.

Kat. č. V. 17.

Sv. Kateřina z České Třebové

Kolem roku 1510

Lipové dřevo, výška 75 cm

Původ: Rotunda sv. Kateřiny, Česká Třebová

Umístění: Rotunda sv. Kateřiny, Česká Třebová

Restaurováno 1998 - 2001, Karine Artouni

[108, 110]

Provenience

Řezbu světice v rotundě sv. Kateřiny v České Třebové zaznamenali prvně Josef Cibulka a Jan Sokol v soupise památek historických a uměleckých v okrese lanškrounském z roku 1935.⁵⁹⁶ Z evidenční karty z 60. let⁵⁹⁷ i záznamu Jiřiny Hořejší z let 70. minulého století je zřejmé, že dílo v kapli

⁵⁹⁵ Rainer Schoch, kat. č. 18. Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes an der inneren Sakristeiwand, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 210 - 214.

⁵⁹⁶ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 55.

⁵⁹⁷ Kadeřávková, evidenční karta i. č. 1697, rok 1964, archiv PÚ v Pardubicích.

přetrvalo beze změn dodnes.⁵⁹⁸ Socha světice je osazena v barokní zasklené skříni z 1. poloviny 18. století ve středu hlavního raně barokního oltáře z roku 1672.⁵⁹⁹

František Musil předložil hypotézu, že rotunda sv. Kateřiny, jejíž vznik je předpokládán v 1. polovině 13. století, byla původně součástí dvorce, jenž založili litomyšlští premonstráti jako správní centrum sloužící k řízení kolonizace a osidlování území od řeky Třebovky až k zemské hranici, později označované jako panství Lanšperk.⁶⁰⁰ Z nepřímých údajů dále předpokládá, že po roce 1250 přešla kolonizace území do rukou českých králů, pro něž kolonizaci kraje dokončili páni z Drnholce.⁶⁰¹ Jejich příchod měl znamenat pokles významu předpokládaného premonstrátského centra v České Třebové a stěžejní úloha v dalších kolonizačních procesech přešla na hrad Lanšperk, od něhož je odvozen název celého panství. Česká Třebová se však stala jedním z šesti ekonomicko - správních městských center rozsáhlého dominia a patrony českotřebovského kostela sv. Kateřiny se stali majitelé Lanšperska.⁶⁰² V letech 1292 až 1358 panství náleželo opatu cisterciáckého kláštera na Zbraslavi a mezi roky 1358 - 1421 jej spravoval litomyšlský biskup.⁶⁰³ Ovšem již v březnu 1420 za episkopátu posledního litomyšlského biskupa Aleše z Březí, byl fakticky učiněn převod panství do světských rukou ještě před zánikem biskupství.⁶⁰⁴ V době husitských válek se majitelé střídali v poměrně rychlém sledu a až v polovině 50. let 15. století. na delší dobu lanšperský statek získává významný utrakvistický rod Kostků z Postupic. V jejich majetku panství zůstalo do roku 1507, kdy jej vyženili synové Viléma z Pernštějna dvojím sňatkem s osiřelými dcerami Bohuše II. Kostky z Postupic. Samotný

⁵⁹⁸ [Jiřina Hořejší], heslo Česká Třebová, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 200 - 201.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 2001.

⁶⁰⁰ František Musil, K počátkům církevní organizace na území České Třebové a k jejímu vývoji do doby husitské, in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českotřebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004, s. 11 - 19.

⁶⁰¹ Ibidem, s. 14.

⁶⁰² Ibidem, s. 18.

⁶⁰³ Ibidem, s. 18.

⁶⁰⁴ Viz. Štěpán Gilar (pozn. 224), s. 24.

Vilém z Pernštejna, byl majitelem celého panství až do své smrti v roce 1521, kdy veškeré pernštejnské majetky přecházejí na bratry Vojtěcha a Jana Pernštejny a zároveň oba šlechticové přecházejí k utrakvismu.⁶⁰⁵

Stav dochování a popis díla

Sochu sv. Kateřiny z České Třebové restaurovala v letech 1998 - 2001 Karine Artouni.⁶⁰⁶ Zárok zahrnoval odstranění všech nepůvodních vrstev novodobých přemalby inkarnátu a odkrytí původní pozdně gotické vrstvy polychromie. Dále byly sejmuty přemalby z partií zlacených a stříbřených na červený bolus, fragmentálně dochované v původní vrstvě a poté sjednoceny retuší. Sondážní průzkum šatu neprokázal starší dochované vrstvy, proto se zachovala stávající, novodobá úprava. Vlasy světice v horních partiích a špička pravého stěvice jsou seřezány. Původní gotická koruna není dochována v celistvosti.

Postava sv. Kateřiny stojí na podstavci půlkruhového půdorysu, jehož základna je oválného tvaru s povrchem členěným krátkými vrypy a symbolem kola vlevo. Světice v rukou drží své atributy, v levici knihu, v opačné ruce torzálně dochovaný meč. Tělesné proporce figury charakterizují protáhlé tvary uzavřeného obrysu. Sochou prochází esovitý pohyb ukončený v hlavě, nakloněné k levému rameni. Pravá volná noha je nakročena vpřed, špička pravé boty sleduje směr vytočení kolene. Levá zatížená noha se pod složitě traktovanou draperií neprojevuje. Postavu halí vnější plášť, jenž vytváří kompoziční dominantu celku, který tíhne k prostorovému rozvinutí. Jeho rozložení evokuje dojem hluboké niky určené pro tělo světice. Těsně přiléhající plášť zavěšený na úzkých ramenech po pravém boku plynule spadá svisle dolů na základnu, kde se ukončuje rozložením pravého cípu do neurčitého oblého útvaru. Plášť vlevo opět těsně obepíná celou paži světice a jeho traktování v dolní polovině ohraničuje ostře definovaná, vertikálně vedená řasa okraje pláště, která kontrastuje s vedlejší hluboce probranou plochou. Z levého dolního kraje základny levý spodní cíp, uchopený v jedné třetině nad

⁶⁰⁵ Ibidem, s. 37.

⁶⁰⁶ Karine Artouni, *Restaurátorská zpráva. Sochařská výzdoba oltáře sv. Kateřiny v kostele sv. Kateřiny v České Třebové*, Praha 2001.

základnou, přechází diagonálně přes stojící postavu světice. O její předloktí pravé ruky se opírá překlad pláště, odkud je zároveň vedena třetina cípu svisle dolů přes nakročené pravé koleno, čímž se kompoziční řešení díla harmonicky vyvažuje. V horní levé polovině se utváří nekompaktní mísovitý záhyb. Modelace celku vykazuje snahu po otevření a hlubokém promodelování sochařské hmoty, umožňující výrazné působení světla na povrchu sochy. Provedení záhybů se vyznačuje kaligrafickým a plynulým řešením, oproštěným od ostře zalamovaných útvarů. Vnitřní jednoduchý šat zahluje tělesné jádro figury, zřetelně otevřené do prostoru. Šat je přepásán širším opaskem těsně pod ňadry, která jsou charakterizována plnějšími tvary a módním dekoltem do tvaru V. Dlouhé roucho od opasku dolů člení několik svislých, paralelně vedených drapériových řas. Dolní okraj šatu se plynule rozkládá na podstavci. V partiích holeně pravé nohy tvoří výrazně protáhlý elipsovité útvary, jenž se v menším měřítku opakuje i v levé části. Hlava světice je nasazena na úzký protáhlý krk s výrazně tvarovanými krčními ohybači. Oválný harmonický a líbezný obličej charakterizují plné tvary tváří i rtů středně velkých úst, dvojité brada, nevelký kulatý nos s velkýma široce nasazenýma očima, nad nimiž se klenou nadočnicové oblouky a vysoké čelo ohraničené torzem původní gotické koruny. Kadeře světice jsou modelovány v sumárně pojatých celcích, jejichž hmotu člení přerušované vlnovky. Kadeře vpravo jsou řešeny do dvou pramenů, z nichž silnější se vine vpředu v prostoru mezi ramenem a hrudí, zakončený v úrovni pravé ruky. Kratší pramen je ukončen na hraně pravého ramene. Vlevo se kadeře světice rozkládají do jednoduše kompaktní hmoty ukončené v úrovni levého ramene. Poměr hlavy k tělu je 1 : 6, 5.

Literatura

Autoři soupisu památek historických a uměleckých v okrese lanškrounském datovali sochu sv. Kateřiny do 1. poloviny 16. století.⁶⁰⁷ Jiřina Hořejší řezbu datovala obdobně.⁶⁰⁸ Ludmila Kesselgruberová práci označila za nejcennější část zařízení svatokateřinského kostela a konstatovala vznik

⁶⁰⁷ Viz. Josef Cibulka, Jan Sokol (pozn. 172), s. 55.

⁶⁰⁸ Viz. Jiřina Hořejší (pozn. 598), s. 201.

raně barokního oltáře pro uctívání sochy sv. Kateřiny. Řezbu označila za pozdně gotické dílo, jehož konkrétnější zařazení do: „*proudu českého gotického sochařství*“, považovala za neřešitelnou situaci.⁶⁰⁹

Zatím nejdříve se sochařka sv. Kateřiny věnovala Zuzana Šáfrová.⁶¹⁰ Badatelka se pokusila o srovnání českotřebovské světice s dochovanými památkami pozdně gotického sochařství v nejužším regionu a zároveň naznačila absenci jakýchkoliv analogií, které by poukazovaly na místní původ nebo provázanost s dalšími skulpturami této kulturní oblasti.

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Ve východních Čechách se skutečně nedochovala díla, která je možné přesvědčivě užít pro výchozí stylovou analýzu. Velmi zajímavé srovnání se však nabízí s řezbami dochovanými v prostředí Moravy. V jihomoravském regionu lze určité kompoziční souvislosti shledat s dvojicí světeckých figur sv. Kateřiny se sv. Markétou z let 1510 - 1520, dnes ve sbírkách Moravské galerie v Brně.⁶¹¹ Českotřebovskou řezbu s moravskými světicemi spojuje shodná názorová poloha, vycházející z pogerhaertovského sochařství poslední třetiny 15. století, kterou charakterizuje zřetelný kontrast, labilní - taneční postoj, abstrahující dynamická koncepce draperie a zájem o realistické podání figury, patrné především u dvojice světic. Vedle obecných východisek je pro tuto trojici figur charakteristické obdobné uspořádání vnitřního šatu, především řešení dekoltu a hrudních partií, esovitý pohyb figur a řešení podstavce. Velmi blízké srovnání také nabízí skulptura polopostavy sv. Markéty ze Židenic, u níž je patrné podobné řešení vnitřního šatu s dekoltem, traktování pláště i celkový

⁶⁰⁹ Ludmila Kesselgruberová, *Te deum laudamus...*(Neznámé sochařské práce dílny Andrease Schweigela v kontextu mobiliáře kostela sv. Jakuba Většího a rotundy sv. Kateřiny v České Třebové), in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českotřebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004, s. 199 - 238, zvl. 231 - 232.

⁶¹⁰ Zuzana Šáfrová, *Socha sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny v České Třebové* (seminární práce). Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2004.

⁶¹¹ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 210 a, b, Sv. Kateřina a sv. Markéta, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 420 - 422.

malebný, lyrizující výraz v obličejí.⁶¹² Určité analogie je možné hledat také v prostředí Olomouce, kde se kolem roku 1500 profiluje několik výrazných dílenských okruhů. Kompoziční řešení světice z České Třebové má stylové analogie v okruhu sochařských děl Mistra Kalvárie z Kunčic. Diagonální vedení drapérie a charakter modelace levého boku světice má nejbližší zjištěný motiv v postavě sv. Jana ze svatomořického souboru a také v kvalitní řezbě sv. Anny Samětřetí z Nového Dvora.

Slohová východiska světice mají styčné prvky s produkcí moravské skulptury první třetiny 16. století. Vzhledem k úzkému územnímu provázání nemusí být tyto souvislosti chápány pouze v obecné stylové poloze, ovšem otázka bližší dílenské souvislosti s těmito moravskými díly nelze zatím prokázat. Řezba sv. Kateřiny z České Třebové významně rozšiřuje spektrum názorových poloh pozdně gotické skulptury první třetiny 16. století ve východních Čechách.

Literatura

Cibulka, Sokol, 1935, s. 55; Kadeřávková, 1964; Hořejší 1977, s. 200 - 201; Chamonikola 1999 a, s. 383 - 384, Chamonikola 1999 a, s. 420 - 422. Artouni, 2001; Gilar, 2004, s. 21 - 58, zvl. 34 - 37; Kesselgruberová, 2004, s. 199 - 238, zvl. 231 - 232; Musil 2004, s. 11 - 19; Šáfrová 2004.

⁶¹² Idem, kat. č. 186 a, b, Polopostavy sv. Markéty a sv. Doroty ze Židenic, in: *Ibidem* 1999, s. 383 - 384.

Kat. č. V. 18.

Trůnící madona z Litomyšle

Kolem roku 1500 - 1510

Lipové dřevo, maximální výška 54 cm, výška 44 cm, šířka 27, 5 cm,
hloubka 17 cm

Původ: Kostel Povýšení sv. Kříže, Litomyšl

Uloženo: Regionální muzeum Litomyšl

Nerestaurováno

[112, 113, 114, 115]

Provenience

Zdeněk Wirth v soupisu památek z roku 1908 drobnou řezbu trůnící madony s dítětem nezaznamenal.⁶¹³ Sousoší prvně uvedl František Lašek v roce 1945, které v té době spočívalo na rokokové konzole severní zdi lodi kaple sv. Josefa při kostele Povýšení sv. Kříže v Litomyšli.⁶¹⁴ V roce 1991 byla řezba z kaple odcizena a po jejím znovunalezení deponována do sbírek Regionálního muzea v Litomyšli.⁶¹⁵ Lze se domnívat, že mariánské sousoší může být torzem z původní výbavy bývalého augustiniánského klášterního kostela.

V roce 1432 se hejtmanem v Litomyšli stal utrakvista Vilém Kostka z Postupic, který o čtyři roky později získal zápis na Litomyšl od císaře Zikmunda Lucemburského a rod Kostků z Postupic držel panství až do roku 1547.⁶¹⁶ Město se po husitských válkách stalo kališnickou základnou a později rovněž silným centrem Jednoty Bratrské. V roce 1448 se namísto husity zbořeného kostela sv. Klimenta stává farním kostelem augustiniánský klášterní kostel Povýšení sv. Kříže.⁶¹⁷ Před rokem 1492 zde vzniká kališnické

⁶¹³[Zdeněk Wirth], heslo Litomyšl, in: Bohumil Jaroslav Matějka, Josef Štěpánek, Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém. Od pravěku do počátku 19. století. XXIX. Politický okres litomyšlský*, Praha, 1908, s. 15 - 127.

⁶¹⁴ František Lašek, *Litomyšl v dějinách a výtvarném umění*, Litomyšl 1945, s. 28, obr. 78.

⁶¹⁵ Evidenční karta i. č. 748, archiv PÚ v Pardubicích.

⁶¹⁶ Viz. František Lašek (pozn. 611), s. 34.

⁶¹⁷ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 78 - 79.

literátské bratrstvo a ve dvacátých letech 16. století byl kostel na náklady Kostků z Postupic opraven.⁶¹⁸

Stav dochování a popis díla

Řezba madony s dítětem byla do nedávné doby umístěna v expozici Regionálního muzea v Litomyšli. Její stav je relativně uspokojivý. V levé ruce původně držela dnes chybějící žezlo. Patrné jsou druhotné nánosy novodobé polychromie v oblasti inkarnátu a kadeří Marie i malého Krista. Otázkou zůstává autenticita barevného i poměrně bohatého ornamentálního řešení Mariina šatu. Na hlavách obou postav jsou osazeny mohutné barokní koruny.

P. Marie zobrazena sedící na trůně, přidržuje v klíně nahého Krista se skříženými nohama. Jde o jednopohledovou skulpturu určenou pro čelní pohled, jejíž zadní strana není hloubená. Sedící postavu Marie charakterizují elegantní, velmi subtilní a protáhlé tělesné proporce. Zajímavé se jeví nepřiliš zřetelné naznačení pohybu postavy. Horní polovina Mariina těla je zobrazena striktně frontálně, ovšem obě dolní končetiny jsou vytočeny ostře šikmo vlevo. Špička střevice dole na základně, zobrazena vlevo od středové osy, je střevícem nohy pravé, nikoliv levé, jak by se mohlo zdát. Holeň levé nohy, jejíž oblé tvary kolene se rýsují pod sedícím Kristem, je zasunuta příčně dozadu pod Mariinu pravou nohu. Pohyb sochy ukončuje sklon hlavy k levé straně. Mariin dekorativně zdobený plášť se symetricky rozkládá na úzkých ramenou, spojený ornamentálně řešeným lemem. Plášť vpravo spadá svise dolů v nikovitěm diagonálním útvaru k základně, kde se rozkládá do láných záhybů. Okraj dolního lemu vytváří kompozičně výrazný prvek záhybového ucha. Hmota pláště na levém boku je vedena z ramene přes loket do úrovně Mariina klínu, kde se podsouvá pod figuru sedícího Krista. Dále vede přes obě skrčené dolní končetiny v trojúhelném útvaru, jehož zlatý ornamentálně zdobený lem tvoří působivou diagonálu celé kompozice. Na základně vlevo se opět zakončuje vzedmutým záhybem. Objem nohou je pod pláštěm poměrně jasně vyjádřen. Mariin vnitřní šat se pohledově uplatňuje v horní polovině její postavy. Nad jejím vysoko sepnutým úzkým pasem se klene hrud' plných tvarů s výrazným elegantním dekoltem, který lemuje zdobný dekor. Oválná poměrně

⁶¹⁸ Ibidem, s. 91.

velká hlava je nasazena na široký a delší krk. Obličej plných tvarů charakterizuje dvojitá brada, drobná ústa, menší nos, symetricky nasazené oči u kořene nosu a vysoké čelo. Mariiny dlouhé mohutné kadeře jsou po obou stranách vedeny až k jejímu pasu.

Literatura

Pokud se podařilo přehlédnout, dílo do odborné literatury uvedl až František Lašek ve své publikaci z roku 1945, kde řezbu datoval kolem roku 1500, bez dalšího komentáře.⁶¹⁹ Laškovu dataci v 70. letech 20. století zopakovaly Květa Reichertová⁶²⁰ i Jiřina Hořejší.⁶²¹ V evidenční kartě památky je řezba datována do 1. poloviny 16. století.⁶²²

Uměleckohistorické zhodnocení díla

V českém i moravském prostředí se pro drobnou řezbu trůnící Madony s dítětem z Litomyšle nepodařilo najít stylově odpovídající komparační materiál. Trůnící madonka ze Zábřeha (z tzv. Šubrtovy kapličky) je nepochybně staršího data a podobně jako skupina trůnících svatoanenských sousoší na střední Moravě vykazuje zcela odlišnou slohovou orientaci.⁶²³ Bližší analogie lze naopak sledovat ve slezské Vratislavi. V kostele P. Marie na Písku je u prvního levého pilíře v lodi od presbytáře osazena pozdně gotická archa s bočními malovanými křídly. Ve středu skříně stojí velmi kvalitní řezba Madony s dítětem z doby kolem roku 1350, doprovázená dvěma pozdně gotickými řezbami světic. Pod skříní se nachází predela, kterou představuje rovněž kvalitní pozdně gotický reliéf se scénou Klanění tří králů. Trůnící Madona s dítětem [120] z této scény je nepochybně stylově zatím nejbližším zjištěným dílem, avšak konkrétní informace k reliéfu se nám v polské literatuře

⁶¹⁹ Viz. František Lašek (pozn. 611), s. 28, obr. 78.

⁶²⁰ Květa Reichertová, *Litomyšl*, Praha 1977, s. 27.

⁶²¹ [Jiřina Hořejší], heslo Litomyšl, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 296.

⁶²² Viz. Evidenční karta i. č. 748, (pozn. 615).

⁶²³ Zdeněk Doubravský, Milena Filipová, Marie Gronychová, Alena Turková, *Církevní umění gotiky a renesance na Šumpersku, Zábřežsku a Mohelnicku* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Šumperku 2005, s. 42 - 43.

zatím nepodařilo nalézt. Objasnění souvislostí ke slezské produkci si proto žádá další studium.

Do poněkud zajímavější polohy problematiku Litomyšlské madonky staví zjištění Jana Royta, který na několika místech své knihy o obrazech a kultu v 17. a 18. století v Čechách uvádí informaci o neblíže specifikované středověké milostné soše P. Marie z bývalého augustiniánského kláštera v Litomyšli.⁶²⁴ Uctívanou sochu z Litomyšle uvádí v souvislosti s překladem knihy o milostných mariánských obrazech *Atlas Marianus* (1655, 1657, 1672) římského jezuita Wilhelma Gumppenberga (1609 - 1675), který do německého jazyka v roce 1717 provedl osecký mnich P. Augustin Sartorius pod názvem *Marianischer Atlas*.⁶²⁵ Sartorius Gumppenbergovu knihu doplnil rovněž o přehled mariánských milostných obrazů a soch uctívaných v Čechách, na Moravě i ve Slezsku a mezi 63 milostnými obrazy na území Čech zmínil právě sochu milostné Madony z Litomyšle.⁶²⁶ Zobrazení P. Marie z Litomyšle se rovněž objevuje ve spojení se svatováclavským kultem v rámci monumentálního souboru čtyřiačtyřiceti výklenkových kaplí tzv. Svaté cesty z Prahy do Staré Boleslavi (1674 - 1680), kde byl v médiu nástěnné malby ke každému výjevu ze života sv. Václava zobrazen některý ze zázračných mariánských obrazů uctívaných v Čechách.⁶²⁷ Na dvaadvacátém zastavení byla spojena ikonografie sv. Václava osvobozujícího vězně s Litomyšlskou madonou, jejíž vyobrazení se ovšem nedochovalo.⁶²⁸ O zvláštní úctě k středověké soše Madony z Litomyšle svědčí rovněž zápis z tzv. farářské relace z roku 1700, mapující život pražské arcidiecéze, ve které kněží mimo jiné odpovídali i na otázku existence zázračných, milostných obrazů v jednotlivých farnostech.⁶²⁹ Jan Royt v sumarizujícím přehledu mariánských milostných soch uctívaných v Čechách jmenuje opět Madonu z Litomyšle a obecně hovoří o naprosté dominanci uctívaných obrazů, jež mají právě

⁶²⁴ Viz. Jan Royt (pozn. 226), s. 31, 50, 226, 231, 239.

⁶²⁵ Ibidem, s. 30.

⁶²⁶ Ibidem, s. 31.

⁶²⁷ Ibidem, s. 49.

⁶²⁸ Ibidem, s. 50.

⁶²⁹ Ibidem, s. 230.

středověký původ. Důvodem této úcty: „byla „starobylost“ uctívaných vyobrazení, která poukazovala ke katolické tradici v zemi“.⁶³⁰

Otázkou samozřejmě zůstává, zda - li tyto souvislosti můžeme spojit právě s naší řezbou. Ve sbírkách Regionálního muzea v Litomyšli se pod evidenčním číslem 20 C - 162 nachází barokní řezba trůnící madony⁶³¹ [116, 117, 118, 119], která má v základní kompozici pozoruhodné analogie právě k madonce z bývalého augustiniánského kláštera.⁶³² Můžeme skutečně uvažovat o tom, že v drobné trůnící madonce z bývalého klášterního kostela Povýšení sv. Kříže máme dochovány onu uctívanou milostnou sochu P. Marie z Litomyšle, ke které je rovněž doložena její multiplikace v tzv. barokní devoční kopii? Tuto otázku zatím nelze s jistotou zodpovědět. Paradoxem však je, že socha Madony z Litomyšle, pokud je skutečně součástí původní výbavy kostela Povýšení sv. Kříže, musela být určena do prostředí utrakvistického a úcta k milostnému obrazu v baroku s poukazem na katolickou tradici v zemi by tak rozhodně neodpovídala historické skutečnosti. Zajímavý postřeh k mnohvrstevné otázce konfese litomyšlských občanů po roce 1500 uvedl Milan Skřivánek: „*Nekatolíci v Litomyšli, tedy hlavně čeští bratří, neboť podobojí byli jistou frakcí katolíků, se nevyhýbali stykům s jinak orientovanými stoupenci reformace. Svědčí o tom případ tří mnichů, kteří pro svou účast na reformačních pokusech ve Vratislavi museli z tohoto města uprchnout a v roce 1517 nebo 1518 našli útočiště v Litomyšli.....*“.⁶³³

Literatura

Wirth 1908, s. 15 - 127; Lašek 1945, s. 28, obr. 78; Evidenční karta i. č. 748; Reichertová 1977, s. 27; Hořejší 1978, s. 296; Royt 1999, s. 31, 50, 226, 231, 239; Skřivánek 2009, s. 78 - 79.

⁶³⁰ Ibidem, s. 239.

⁶³¹ (maximální výška 82 cm, šířka 35 cm, hloubka 27 cm)

⁶³² Za upozornění na tuto práci velmi děkuji PhDr. Zdeně Paukertové.

⁶³³ Viz. Milan Skřivánek (pozn. 26), s. 83.

Kat. č. V. 19.

Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou

Kolem roku 1510

Lipové dřevo, max. výška 144,5 cm, výška bez podstavce 139,5 cm,
šířka 35,5 cm, hloubka 22 cm

Původ: Kostel sv. Bartoloměje, Březová nad Svitavou

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

Restaurováno 2000, Radana a Mojmír Hamsíkovi

[121, 122, 123, 124]

Provenience

V evidenční kartě památky je umístění sochy sv. Bartoloměje zaznamenáno v depozitáři farního úřadu v Březové nad Svitavou.⁶³⁴ Na stejném místě ji zaznamenal rovněž Ivo Kořán koncem 70. let 20. století.⁶³⁵ Kolem roku 2000 byla řezba převedena do depozitáře Arcibiskupství v Olomouci. Původní umístění sochy je spojeno s kostelem sv. Bartoloměje v Březové nad Svitavou. Obce Březové se v roce 1295 zřekl král Václav II. ve prospěch olomouckého biskupa Dětricha (1281 - 1302).⁶³⁶ Počátkem 14. století zde sídlil dědičný biskupský fojt a městečko patřilo k lénům ve svitavském obvodu.⁶³⁷ Biskupským městem bylo až do 18. století, tedy do konce feudálního období.⁶³⁸ Původní gotický kostel sv. Bartoloměje snad z počátku 14. století byl přestavěn v roce 1725.⁶³⁹

⁶³⁴ Evidenční karta i. č. 537, archiv PÚ v Pardubicích.

⁶³⁵ [Ivo Kořán], heslo Březová nad Svitavou, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 140.

⁶³⁶ Bohumír Smutný, Březová nad Svitavou, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 749.

⁶³⁷ Ibidem, s. 749.

⁶³⁸ Ibidem, s. 750.

⁶³⁹ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I*, Praha 1996, s. 382.

Stav dochování a popis díla

Sochu sv. Bartoloměje restaurovali v roce 2000 manželé Hamsíkoví.⁶⁴⁰ Zákrok spočíval v konzervaci dřeva impregnací roztokem methylnmethakrylátového polymeru v toluenu.⁶⁴¹ Světci chybí pravá ruka; řezba vykazuje četná minoritní poškození. Na velmi porézním dřevě se polychromie nedochovala.

Postava světce protáhlých tělesných proporcí a uzavřeného obrysu, s knihou v levé ruce, stojí na 5 cm vysokém podstavci obdélného půdorysu. Jeho postoj je výrazně statický a nezřetelný kontrast naznačuje pouze mírně předsunutá špička levé nohy. Nepatrný ohyb levého kolene zdůrazňuje ostrý zářez ve tvaru obráceného V. Zatížená a volná noha nejsou přesvědčivě rozlišeny. Z bočního pohledu je zřejmý mírný předklon hlavy. Plášť na levé straně postavy spadá z ramene přes paži svisle dolů k zadní straně podstavce. Kompozičně dominantní řešení pláště na straně pravé tvoří výrazný mísovitý záhyb, utvářený ze zadní strany v úrovni pasu vedeným horním okrajem drapérie, jehož cíp je vsunut mezi pravý loket a bok světce. Pod tímto mísovitým záhybem se hmota pláště traktuje ve čtyřech pod sebou paralelně vedených, ostře lámaných záhybech ve tvaru V, spadajících k základně. Tělesný objem pod jednoduchým, pouze vertikálními liniemi členěným vnitřním šatem sepnutým v pase, není zvláště zdůrazněn, ačkoliv jádro figury je zakryto pouze zalamovanými kaskádami vnějšího pláště na pravém boku. Na úzkém krku s ostře ztvárněnými kývači je nasazena oválná hlava, v poměru k tělu 1 : 7. Obličej charakterizují poměrně schematické, neindividuální rysy. Světcův plnovous i husté kadeře modelují výrazné šnekovité spirály.

Literatura

V evidenční kartě ze 70. let 20. století je k charakteru světce z Březové poznamenáno: „*socha je ještě pojata v tradici velkého stylu 13. století*“, její vznik byl předpokládán počátkem 14. století a autor karty poukázal na celostátní význam skulptury a její důležitost pro poznání vývoje gotické

⁶⁴⁰ Radana Hamsíková, Mojmír Hamsík, *Restaurátorská zpráva, sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou*, Praha 2000, nestránkováno.

⁶⁴¹ *Ibidem*, nestránkováno.

plastiky ve 14. století.⁶⁴² Ivo Kořán řezbu datoval kolem roku 1470.⁶⁴³ Tuto dataci později přejal i Jaroslav Sedlář.⁶⁴⁴

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Úvahy o původu světecké figury z Březové ve 14. století nelze akceptovat. Domníváme se rovněž, že datování do 70. let 15. století je příliš časně. Relevantní komparační materiál lze spíše hledat v dílech vzniklých přibližně v letech 1490 - 1510. Nepřesvědčivé rozlišení volné a zatížené nohy navozuje otázku, zda-li sochař vůbec znal základní principy kontrapostu. Obdobnou kompozici, ovšem na nesrovnatelně vyšší úrovni sochařského provedení vykazuje řezba sv. Bartoloměj z Chrástu, z doby kolem roku 1490, u níž byly konstatovány slohové vazby k umění franckého Norimberka.⁶⁴⁵ Styčné prvky v základní kompozici lze shledat s díly moravské proveniencí jako je socha světce s knihou původem z kostela Božího těla ve Slavonicích z konce 15. století, rovněž mnohem vyšší kvality a výraznějšího pohybového rozvedení.⁶⁴⁶ Zde jsou zřetelné i blízké fyziognomické rysy obou světců, provedení kadeří i vousů. Určité blízké rysy lze také nalézt v široké škále fyziognomických typů apoštolských figur na reliéfu Smrti P. Marie z Jívové, které jsou však více diferencovanější, než abstrahující rysy světce z Březové.⁶⁴⁷ Výše uvedené stylové analogie narážejí na poměrně hlubokou propast kvalitativní úrovně v porovnání těchto děl se světcem z Březové, jež

⁶⁴² Viz. Evidenční karta i. č. 537 (pozn. 634), nestránkováno.

⁶⁴³ Viz. Ivo Kořán (pozn. 635), s. 140.

⁶⁴⁴ Jaroslav Sedlář, Umělecké památky, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 493.

⁶⁴⁵ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 319, Sv. Bartoloměj, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 736, obr. 955, s. 737.

⁶⁴⁶ KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 178b, Světec s knihou ze Slavonic, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Brno (kat. výst.), Brno 1999, s. 369 - 370.

⁶⁴⁷ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 213, olomoucký autor (?), smrt P. Marie, in: Ivo Hlobil, Marek Perutka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 326 - 327.

spíše svědčí o existenci lokální dílny průměrné úrovně, kterou rovněž představuje řezba Assumpty z Tatenic [125,126,127,128].

Literatura

Evidenční karta i. č. 537; Kořán 1977, s. 140; Fajt 1996, s. 736; Kuča 1996, s. 380 - 384; Chamonikola 1999, s. 369 - 370; Hlobil 1999, s. 326 - 327; Hamsíkovi 2000, nestránkováno; Sedlář 2002, s. 493; Smutný 2002, s. 749.

Kat. č. V. 20.

Assumpta z Tatenic

Kolem 1510 - 1520

Lipové dřevo, výška 117 cm, šířka 32 cm, hloubka 23 cm

Původ: kostel sv. Jana Křtitele, Tatenice

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

Restaurováno 2001, Tamara Beranová

[125,126,127,128]

Nepublikováno

Provenience

Assumpta z Tatenic pochází z kostela sv. Jana Křtitele v Tatenicích. V 70. letech 20. století byla z bezpečnostních důvodů přechovávána na farním úřadě při kostele sv. Jana Křtitele.⁶⁴⁸ Na témže místě ji rovněž zaznamenala Jarmila Krčálová počátkem 80. let 20. století.⁶⁴⁹ Kolem roku 2000 se uskutečnil přesun díla do depozitáře Arcibiskupství v Olomouci.

Stav dochování a popis díla

Sochu v roce 2001 zrestaurovala Tamara Beranová.⁶⁵⁰ Zárok spočíval především v provedení průzkumu barevných vrstev, při kterém byl zjištěn torzální stav dochování původní barevné polychromie řezby. Mechanickým odstraněním novodobých přemaleb restaurátorka odkryla nejstarší

⁶⁴⁸ Zdena Paukertová, Assumpta z Tatenic, evidenční karta i. č. 5389, rok 1976, archiv PÚ v Pardubicích.

⁶⁴⁹ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 202), s. 30.

⁶⁵⁰ Tamara Beranová, *Závěrečná restaurátorská zpráva. Assumpta z Tatenic*, 2001, nestránkováno.

dochovanou přemalbu. V partiích hlavy P. Marie i Ježíška jsou stopy po ohoření. V rámci restaurátorských prací byly odebrány vzorky dřeva, které po provedení mikroskopického průzkumu Ivanou Vernerovou, prokázaly užití lipového dřeva.⁶⁵¹

Postava P. Marie s dítětem v levé náruči, stojí na podstavci ve tvaru měsíčního srpku, nepravidelného půdorysu. Tělesné proporce figury jsou schematické a uzavřeného obrysu. Staticky ztvárněná postava ženy je oproštěna od pohybového rozvedení kompozice a vyjádření kontrastu, který pouze evokuje předsunutá špička pravého střevice na hraně podstavce s lidskou tváří. Ženské tělo halí těžký plášť modrého odstínu, uchycený na úzkých svěšených ramenech sepnutý páskou, na pravém boku spadající svisle dolů. Přibližně v úrovni pravého kolene se okraj pláště počíná vychylovat ke středové ose sochy, které dosáhne na podstavci. Odtud se dolní pravá část roucha rozkládá v zalamovaných útvarech po celé ploše pravé strany základny. Na levém boku v horní partii spadá přes Mariino rameno k lokti, odkud horní okraj vede v hlubokém mísovitém záhybu opět na středovou osu figury. Zde se podsouvá pod Mariinu pravou ruku, jíž přidržuje levé chodidlo malého Krista. Z tohoto místa poté hmota pláště spadá ve třech pravidelných, ostře láných záhybech ve tvaru V k základně, kde se rozkládá. Pod vnitřním jednoduchým šatem P. Marie červeného odstínu není znatelný její tělesný objem. Jádro figury zakrývají zalamované kaskády vnějšího pláště na levém boku. Na dlouhém, masivním krku s ostře ztvárněnými kývači je nasazena velká oválná hlava plných tvarů, v poměru k tělu 1 : 7. Mariin obličej charakterizuje dvojitá brada, plné rty, dlouhý zašpičatělý nos a velké oči zvýrazněné nadočnicovými oblouky. Hlavu pokrývají husté kadeře, které jsou tvořeny kompaktní nepříliš propracovanou hmotou, v níž jsou tenké, dlouhé vlasové linie pouze naznačeny. Kadeře vpravo končí asi 20 cm pod pravým loktem. Na levé straně jsou kadeře svedeny v jeden pramen, jenž obtáčí postavu nahého Krista v levé Mariině náruči a dítě levou rukou uchopuje konec mohutného vlasového pramene. Kristovo nahé tělo plných tvarů charakterizuje větší oválná hlava pokryta krátkými kadeřemi, mohutný trup, dlouhé masivní paže a překřížené,

⁶⁵¹ Ibidem, nestránkováno.

neproporční dolní končetiny. Zadní strana sochy je mělce hloubená. Opracování horní poloviny skulptury (od temene hlavy k ukončeným kadeřím přibližně v polovině postavy) se vyznačuje plošným a poměrně symetrickým provedením.

Literatura

Zdena Paukertová⁶⁵² i Jarmila Krčálová⁶⁵³ sochu assumpty shodně časově zařadili kolem roku 1500. Fotografie řezby byla publikována v katalogu k výstavě církevního umění gotiky a renesance na Šumpersku, Zábřežsku a Mohelnicku v roce 2005 pořádané ve Vlastivědném muzeu v Šumperku, avšak byla zaměněna za Madonu z Tatenic z doby kolem roku 1450 (kat. č. V. 3. Madona z Tatenic).⁶⁵⁴

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Assumpta z Tatenic vykazuje v základě obdobné kompoziční řešení jako např. torzo dvoustranné Madony v růženci původně z minoritského kláštera v Chebu z doby kolem roku 1500 (Národní galerie v Praze).⁶⁵⁵ Řezbář tatenické sochy ačkoliv užil stylově vyhraněnou kompozici (včetně nepříliš častého prvku uchopení pramene vlasů malým Kristem), nápadná je kvalitativně nižší úroveň jejího zpracování a výrazný schematismus, který spíše svědčí o zprostředkující úloze snad grafických předloh, než o přímém poznání sochařských děl v některém z kulturně výraznějších středoevropských center. Kompoziční řešení může vycházet z redukce takových předloh, jaké představují grafické listy Mistra E. S. konkrétně list L. 71, který je kompozici naší řezby nejbliže.⁶⁵⁶ Vzhledem k míře pokročilosti zobrazení Krista a redukcí kompozičního uspořádání se domníváme, že vznik tatenické Assumpty spadá

⁶⁵² Viz. Zdena Paukertová (pozn. 645).

⁶⁵³ Viz. Jarmila Krčálová (pozn. 202).

⁶⁵⁴ Viz. Zdeněk Doubravský, Milena Filipová, Marie Gronychová, Alena Turková (pozn. 623), s. 42, obr. na s. 13.

⁶⁵⁵ Michaela Ottová, Aleš Mudra, kat. č. 56, Assumpta s Ježíškem – torzo dvoustranné Madony v růženci, in: *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 226 - 230.

⁶⁵⁶ Viz. Holm Bevers (pozn. 366), kat. č. 29, Die Madonna auf der Schlange (L. 71), s. 42 - 43, obr. 29.

až do druhého desetiletí 16. století. Obdobně nižší kvalitu řezbářského zpracování a podobné základní kompoziční řešení vykazuje řezba sv. Bartoloměje z nedaleké Březové nad Svitavou. [121,122,123,124]

Literatura

Paukertová 1976; Krčálová 1982, s. 30; Beranová 2001; Doubravský, Filipová, Gronychová, Turková, 2005, s. 42, obr. na s. 13; Ottová, Mudra 2009, s. 226 - 230.

Kat. č. V. 21.

Světec z Kočí (sv. Bartoloměj ?)

Kolem roku 1520

Lipové dřevo, výška 68 cm

Původ: Kostel sv. Bartoloměje, Kočí

Uloženo: Regionální muzeum Chrudim

[129]

Provenience

V roce 1960 byla socha světce, původem z kostela sv. Bartoloměje v Kočí, převedena Krajským střediskem památkové péče do sbírek Regionálního muzea Chrudim.⁶⁵⁷ V současné době je řezba osazena v pevné dřevěné paneláži ve stálé expozici muzea, díky níž nebylo možné sochu prohlédnout detailněji.

Stav dochování a popis díla

Po převedení do muzejních sbírek v Chrudimi řezbu restauroval Jiří Tesař, který upevnil její polychromii.⁶⁵⁸ Dílo nevykazuje známky výraznějších defektů. Chybí pouze prsty pravé ruky světce (malíček a palec).

Postava stojí na oválném podstavci, její tělesné proporce jsou nesymetrické (poměr hlavy k tělu je 1 : 5), uzavřeného obrysu a velmi statického rázu. Strnulou loutkovitost figury narušuje levá noha světce,

⁶⁵⁷ Turková, evidenční karta i. č. 2497, rok 1966, archiv Regionální muzeum Chrudim

⁶⁵⁸ Ibidem, nestránkováno.

vykazující nepatrný náznak kontrapostu, který je projeven v mírném vysunutí levého chodidla přes okraj podstavce a v pokrčení levého kolene. Světce halí plášť, upevněný přes oblá, mírně svěšená ramena. Plášť po levé straně vede přes rameno a předloktí. Levý dolní cíp je přetažen přes postavu a uchycen v levé ruce figury, pod kterou se utvářejí spíše náznaky jednoduchého mísovitěho traktování drapérie, trojúhelného tvaru. Vlevo dole nad podstavcem se uplatňuje motiv záhybového víru. Plášť vpravo spadá svísele dolů k základně. Vnitřní šat je v dolních partiích koncipován do paralelně vedených vertikálních záhybů. Hlava světce se vyznačuje výrazně naddimenzovanými rozměry, s bohatými kadeřemi i vousy. Obličej vykazuje spíše abstrahující charakter.

Literatura

Socha světce, pokud se podařilo zjistit, v uměleckohistorické literatuře nebyla zaznamenána. V evidenční kartě regionálního muzea je socha označena jako sv. Bartoloměj a datována do poloviny 15. století. K charakteru řezby bylo poznamenáno, že sochu vytvořil nepříliš školený venkovský řezbář.⁶⁵⁹

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Torzální stav díla neumožňuje identifikaci světce. Dosavadní časové zařazení díla do padesátých let 15. století je neadekvátní. Primitivizující charakter sochy vykazuje převzetí určitých komponent stylově vyzrálého projevu, díky kterému můžeme práci blíže časově určit. Velmi zjednodušené užití diagonálně vedeného pláště přes figuru světce, náznak kaskádovitěho řasení pod levou rukou a nenápadný, plasticky nenáročný záhybový vír u levé nohy figury svědčí o mnohem pozdějším vzniku. V obecném smyslu lze skulpturu spojit se slohovou polohou, jenž představuje dílo sasky orientovaného západočeského řezbáře Mistra Týneckého zvěstování, ovšem na poněkud primitivnější úrovni sochařského zpracování, blížící se lidovému projevu. Na stylové úrovni lze jmenovat sochu Bolestné P. Marie z doby kolem 1520 - 1530, původně z kostela sv. Mikuláše v Zdemyslicích, dnes v

⁶⁵⁹ Ibidem, nestránkováno.

depozitáři plzeňského biskupství, jejíž slohové kořeny jsou hledány v širším okruhu Mistra Týneckého Zvěstování.⁶⁶⁰ Obecné stylové srovnání rovněž nabízí dvě světecké figury [130] slezské provenience z let 1510 - 1520 ze sbírek Muzea Narodowego Wroclaw.⁶⁶¹

Literatura

Turková 1966; Fajt 1996, s. 827; Guldan - Klamecka 2003, s. 490 - 491.

Kat. č. V. 22.

Madona z Chornice

Kolem roku 1510 - 20

Lipové dřevo, výška 101,5 cm, šířka 33 cm, hloubka 28 cm.

Původ: Kostel sv. Vavřince, Chornice

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

Restaurováno 2003 - 2004, Roman Ševčík

[131,132,133,134]

Provenience

Sochu Madony z Chornice zaznamenal Emanuel Poche ve štítu klasicistního oltáře umístěného v boční lodi kostela sv. Vavřince.⁶⁶² Od roku 1999 je řezba umístěna v depozitáři Arcibiskupství v Olomouci.

Ladislav z Boskovic obec Chornici k moravskotřebovskému panství přikoupil od Beneše Černoorského z Boskovic v roce 1500.⁶⁶³ Kostel sv. Vavřince byl v 18. století silně barokizován, ovšem hmota prvotního kostela sv. Vavřince vznikla snad v průběhu 14. století.⁶⁶⁴ Jan Štětina stavbu velké

⁶⁶⁰ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 419, Bolestná P. Marie, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 827.

⁶⁶¹ Bozena Guldan - Klamecka, kat. č. 190. Rzeźby świetych, pracownia ślaska; 1510 - 1520, in: Bozena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Ślasku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 490 - 491.

⁶⁶² [Emanuel Poche], heslo Chornice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 524.

⁶⁶³ Viz. Alois Vojtěch Šembera (pozn. 375), s. 46.

⁶⁶⁴ TV [Tomáš Vítek], kat. č. 70, kostel sv. Vavřince, Chornice, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.),

západní pětipatrové věže a sakristie hypoteticky spojil se stavební hutí Ladislava z Boskovic.⁶⁶⁵

Stav dochování a popis díla

Řezbu Chornické madony v letech 2003 - 2004 restauroval Roman Ševčík.⁶⁶⁶ Zákrok odhalil rozsah pozdějších úprav, které spočívaly v odřezání části zad a vlasů u postavy P. Marie i malého Krista, doplnění pravé ruky Marie a opatření řezby novodobou polychromií. Snímky CTP prokázaly vyhotovení sochy z jednoho kusu dřeva, vyjma rukou Ježíška s jablkem, které jsou k bloku přilepeny.⁶⁶⁷ Dále bylo zjištěno nahrazení původní gotické polychromie barokní vrstvou o stejné síle. Zbytky původní vrstvy se dochovaly pouze v partiích inkarnátu obou figur na křídovém podkladě. Původní barevné řešení Mariina pláště bylo modré. Restaurátor rovněž zjistil, že: „*Barokní úprava využívala efektu lazurového stříbra na šatu Panny Marie a vnitřní straně pláště. Právě zde byl identifikován pigment dvouvrstvé lazury jako pruská modř, který umožnil datovat barokní úpravu po roce 1740*“.⁶⁶⁸ Zákrok prokázal užití motivu závoje vedeného kolem krku Marie a v místech jeho křížení na sponě pláště: „*byly objeveny negativní stopy po pravděpodobné ozdobě, která se však nedochovala*“.⁶⁶⁹ Roman Ševčík přistoupil k sejmutí mladších úprav z původních gotických inkarnátů a respektoval barokní úpravu Mariina oděvu.

Postava P. Marie (původně plnoobjemová) stojí na nízkém podstavci oválného půdorysu. Její tělesné proporce jsou charakterizovány plnými mírně protáhlými tvary uzavřeného obrysu. Zadní strana sochy je nehlobená, před barokními úpravami rovněž vykazující stylové opracování a modelaci pláště. Drapérii kryjící tělo P. Marie definují pevné tvary mohutnějšího elastického dojmu, uspořádané v přehledné a vyvážené kompozici. Tělem ženské figury

Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 157.

⁶⁶⁵ Viz. Jan Štětina (pozn. 513), s. 166 - 174, 382.

⁶⁶⁶ Roman Ševčík, *Restaurátorská zpráva. Madona z Chornice*, 2005, nestránkováno.

⁶⁶⁷ Ibidem, nestránkováno.

⁶⁶⁸ Ibidem, nestránkováno.

⁶⁶⁹ Ibidem, nestránkováno.

prochází výrazný esovitý pohyb ukončený vpravo skloněné hlavě. Rozlišený kontrast určuje levá volná a pravá zatížená noha. Tělesné jádro postavy se pod těžkým splývavým šatem projevuje v poměrně velkorysých objemech. Oděv utváří vnější plášť, spodní dlouhý šat a před barokním zásahem rovněž šál kolem jejího krku. Plášť je zavěšen na širších ramenech spojen pruhem vedeným vodorovně přes hrudní krajinu. Těsně přiléhající plášť na pravé straně spadá z ramene přes pravou ruku svisle dolů k základně, kde se jednoduše lomí v pravouhlý záhyb. Z Mariina levého ramene vede svisle přes předloktí levé ruky dále příčně na středovou osu postavy, kde je horní ostrý cíp drapérie pláště přitisknut levým chodidlem dítěte k tělu jeho matky, odkud spadá na základnu a vytváří jeden z hlavních výrazových účinků díla. Pohyb levé ruky Marie je souběžně sledován výrazným mísovitým útvarem, vzniklým přehnutím vnitřní strany okraje. Provedení traktování drapérie vnějšího pláště vykazuje užití sumárních plynulých tvarů. Vnitřní dlouhý jednoduchý šat halící tělesné jádro ženské postavy se v dolní polovině, z čelní pohledové strany, projevuje pouze v úzkém prostoru mezi vertikálami pravého a levého okraje pláště, jehož spodní okraj se na základně rozkládá v pravouhlých, paralelně kladených záhybech. V horní polovině figury se uplatňuje módní obepnutí pasu a hrudi, jenž zvýrazňuje plné tvary ňader a široký lem dekoltu. Na dlouhém širším krku je nasazena hlava (zbavená kadeří) oválného tvaru v poměru k tělu 1 : 7. Obličej plných tvarů charakterizuje vystouplá brada, drobná ústa s našpulenými rty, špičatý dlouhý nos a vysoké čelo. Blízko od kořene nosu jsou symetricky nasazené realisticky modelované oči s velkými víčky a vysoko klenutými nadočnicovými oblouky. Nahý Kristus sedí v levé dlani své matky ve vzpřímené, pohybově rozvedené pozici se spuštěnou pravou nohou. V obou rukou držící královské jablko.

Literatura

Emauel Poche řezbu datoval kolem roku 1500.⁶⁷⁰ V evidenční kartě je dílo datováno po roce 1500.⁶⁷¹ Ivo Hlobil poukázal na přetrvávající dynamicko - prostorové pojetí a zjevnou kompoziční závislost: „*na velkých vzorech*

⁶⁷⁰ Viz. Emauel Poche (pozn. 662), s. 524.

⁶⁷¹ Evidenční karta i. č. 638, archiv PÚ v Pardubicích.

švábského sochařství osmdesátých let 15. století“, jako je Madona na půlměsíci z Kaufbeuren od Michela Erharta, důraznil manýristické pojetí chornické řezby a nevyloučil možnost jejího vzniku už v devadesátých letech 15. století.⁶⁷²

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Chornická madona je příkladem velmi kvalitní, formálně vytříbené skulptury klasicizující orientace s neobyčejně širokou škálou pohybového rozvedení, jak tělesných proporcí ženské postavy, tak jejího šatu i figury malého Krista. Ivo Hlobillem konstatovaná závislost na velkých vzorech švábského sochařství 80. let 15. století má své opodstatnění. Madonu z Chornice s erhartovými díly typu Madony na půlměsíci z Kaufbeuren [135], skutečně spojuje obdobné kompoziční řešení, blízké fyziognomické rysy Mariina obličejů i charakter malého Krista. Nedávný restaurátorský zákrok však podstatnou měrou přispěl k zjasnění stylového charakteru naší řezby. Domníváme se, že v případě kompozičního uspořádání Madony z Chornice jde o pozdější transpozici jednoho ze základních typů švábského pozdně gotického sochařství, avšak stylové pojetí díla odpovídá spíše druhému desetiletí 16. století, kterému koresponduje způsob traktování vnitřního šatu ženské postavy, módní těsně přiléhající šat v oblasti pasu s výrazně klenutými tvary v hrudních partiích, charakter mohutného ohnutého levého kolene volné nohy i výrazně lineární řešení draperiových řas pláště. V prostředí střední Moravy této slohové vrstvě odpovídají díla jako Madona z Vyškova [138] z doby kolem roku 1520⁶⁷³, u níž jsou rovněž zřetelné styčné prvky se švábským slohovým okruhem na úrovni Madony z farního kostela Blaustein - Ehrenstein [137] z let 1490 - 1494, připisované Gregoru Erhartovi činnému v dílně Michaela Erharta⁶⁷⁴, nebo odcizená velmi kvalitní řezba sv. Anny

⁶⁷² IH [Ivo Hlobil], kat. č. 196, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perutka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 311.

⁶⁷³ ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 236, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perutka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 358. obr. 236.

⁶⁷⁴ Stefan Roller, kat. č. 53, Muttergottes, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 332 - 333.

Samětřetí z Radiměře [168], provedených však zcela v intencích dobově odpovídajícímu názorovému repertoáru klasicizující linie umění Podunajské školy. Vzpřímené posazení Krista Chornické madony se spuštěnou pravou nohou vykazuje obdobné řešení jako dítě u Madony z Kroměříže z let 1516 - 1517, jež pravděpodobně vznikla po obnově kostela sv. Mořice olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem.⁶⁷⁵

V bavorském národním muzeu tuto stylovou polohu rovněž prezentuje mariánský oltář ze zámecké kaple sv. Jiří v Untereilkofen od Mistra z Rabenden a jeho dílny z let 1517 - 1520.

Literatura

Šembera 1870, s. 46; Poche 1977, s. 524; Evidenční karta i. č. 638; Hlobil 1999, s. 311; Jeřábková 1999, s. 358; Hlobil 1999, s. 334 - 335; Vítek 1999, s. 157; Roller 2002, s. 332 - 333; Ševčík 2005; Štětina 2006, 166 - 174, 382.

Kat. č. V. 23.

Sv. Anna Samatřetí ze Svitav

Morava

Kolem roku 1515 -1520

Lipové dřevo, výška 42,5 cm, šířka 21,5 cm, hloubka 11,5 cm.

Původ: Hřbitovní kostel sv. Jiljí, Svitavy

Uloženo: Depozitář Arcibiskupství Olomouc

[139, 140, 141, 142]

Provenience

Ivo Kořán svatoanenské sousoší zaznamenal v osmdesátých letech 20. století v zasklené skříní před portálovým oltářem sv. Mikuláše v jižní lodi hřbitovního kostela sv. Jiljí ve Svitavách.⁶⁷⁶ Z evidenční karty z roku 1998 je patrné, že řezba v té době byla uschována v depozitáři místního farního

⁶⁷⁵ IH [Ivo Hlobil], kat. č. 223, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci*.

Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 334 - 335.

⁶⁷⁶ Viz. Ivo Kořán (pozn. 429), s. 487.

úřadu⁶⁷⁷ a pravděpodobně až po výstavním projektu *Od gotiky k renesanci* v roce 1999 - 2000 byla uložena do depozitáře Arcibiskupství Olomouc.

Před rokem 1200 vznikla na Trstěnické stezce slovanská osada s kostelem sv. Jiljí, založená litomyšlskými premonstráty (do roku 1804 sloužil jako farní, poté hřbitovní kostel) nedaleko brodu řeky Svitavy.⁶⁷⁸ Kolem roku 1250 zde započal silnou kolonizační aktivitu olomoucký biskup Bruno ze Schauenburku a zároveň na pravém břehu řeky vzniklo nové městské sídliště.⁶⁷⁹ Svitavské panství patřilo olomouckým biskupům až do roku 1848.⁶⁸⁰ Biskup Stanislav Thurzo v roce 1513 potvrdil Svitavám odúmrt' a obnovil městu dosud obdržená privilegia.⁶⁸¹ Vrchnost ve městě zastupoval biskupský fojt. Přestože ve městě žila řada českých měšťanů, většina z nich mluvila německy a úřední řečí ve městě byla němčina.⁶⁸² V roce 1538 biskup Thurzo v souvislosti s výrazným rozvojem textilních řemesel v průběhu 16. století, jenž zapříčinil hospodářský vzestup města, potvrdil tkalcovskému cechu ve Svitavách cechovní artikule.⁶⁸³

Stav dochování a popis díla

Radomír Surma 3. 12. 1998 provedl revizní restaurátorský průzkum sochy.⁶⁸⁴ Současnou polychromii díla (zlacené a stříbřené roucho s lazurou) časově zařadil do konce 18. či do počátku 19. století. Nejstarší dochovaná vrstva polychromie je podle zjištění restaurátora původní. Vyznačuje se absencí, nebo jen velmi tenkou vrstvou křídového podkladu.⁶⁸⁵ Řezba vykazuje více drobných poškození; potlučené hrany vystouplé drapérie,

⁶⁷⁷ R. Kovaříková, Evidenční karta i. č. 485, archiv PÚ v Pardubicích.

⁶⁷⁸ Viz. Bohumír Smutný (pozn. 431), s. 720.

⁶⁷⁹ Ibidem, s. 720.

⁶⁸⁰ Ibidem, s. 720.

⁶⁸¹ Ibidem, s. 723.

⁶⁸² Ibidem, s. 723.

⁶⁸³ Ibidem, s. 724.

⁶⁸⁴ ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 239, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 360.

⁶⁸⁵ Ibidem, s. 360.

vyložené kousky dřeva, lepení pravé ruky Ježíška, povrch narušen činností červotočivého brouka, uvolněná polychromie, místy zcela chybějící.

Postava sv. Anny sedí na jednoduché lavici - z frontálního pohledu nezřetelné. Skulptura byla určena pouze pro čelní pohled. Zadní rovná strana skulptury není hloubená. Vnější plášť lehce zavěšený na úzkých ramenou pod krkem spojuje páska. Drapérie se vyznačuje ostřejší formulací záhybů. Dominantní výrazový účinek drapériové skladby pláště se uplatňuje na Anině pravé ohnuté noze, přes kterou je rozklopen v několika zalamaných plochách. Špička kulatého střevice sleduje směr nohy vpřed, přímo k divákovi. Spodní okraj pravého dolního cípu pláště tvoří záhybový vír. Vnitřní, těsně přiléhající šat vysoko v pase obepíná opasek, nad nímž se klenou tělesné objemy hrudních partií sedící figury. V oblasti nad podstavcem se projevují rytmicky uspořádané dolní záhyby vnitřního šatu. Obě Aniny ruce, zvláště levá, jsou naznačeny pouze schematicky, v silné perspektivní zkratce. Hlava sv. Anny je nasazena na úzký elegantní krk, jehož působivost zdůrazňují volnější a měkká modelace tělesných objemů a krčních ohybačů. Obličejové partie sv. Anny vykazují niterný, vlídný výraz se známkami individuálního charakteru. Vlasový porost sv. Anny zakrývá kulatý vysoký čepec, nasazený těsně nad středně vysokým čelem, jehož lem zdůrazněný třemi zlatými kolem dokola průběžnými linkami, vede přes spánkové kosti, špičky uší a zátylek. V dlani pravé Aniny ruky sedí ve zpřímené poloze nahý Ježíšek, natočený z pravého tříčtvrtečního profilu, svírající jablko - v symbolické konotaci představující Krista jako druhého Adama, který svou smrtí vykoupil lidstvo z prvotního hříchu. Naproti Ježíškovi, po levici sv. Anny stojí P. Marie, nakročena levou nohou vpřed, špička opět sleduje směr vytočení předsunuté nohy. Marie oděna v červený dlouhý jednoduchý šat, s dlaněmi sepjatými v gestu modlitby je natočena k diváku z profilu levého. Šat se v pase zužuje, není však zřetelné, zda-li ho spíná opasek. Nelogicky působí páska vedená přes Mariin dekolt. Nad levým kolenem se utváří ostrý záhyb, který přerušuje lineární, svisle vedené draperiové řasy šatu a spolu se záhybovým vírem nad chodidlem levé nohy rozrušuje statické uspořádání šatu. Marie má ve vlasech zasazenou obroučku. Pravá část zadní strany je neopracovaná a v úrovni nad jejím pasem vede levá ruka sv. Anny.

Literatura

V názorech na časové zařazení díla do doby kolem roku 1520 i slohové inspiraci svatoanenské skulptury v podunajské sochařské produkci první třetiny 16. století se shodují všichni badatelé, kteří se skulpturou dosud zabývali.⁶⁸⁶ Hana Vorlová konstatovala možné zprostředkování znalosti umění podunajské oblasti: „jihočeským okruhem, podobně jako v případě sv. Anny Samětřetí z České Bělé u Havlíčkova Brodu“.⁶⁸⁷ Badatelka se dále skulpturou zabývala z hlediska ikonografického. Skulpturu označila za typ atributivní, který je nejstarším způsobem zobrazení sv. Anny, držící svou dceru a vnučku v klíně.⁶⁸⁸

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Pozoruhodné sousoší sv. Anny ze Svitav není úplně stylově čistým projevem tzv. Podunajské školy, ve své době moderního slohového proudu, jenž se zformoval v kulturních centrech podunajské oblasti Řeznu, Pasově a Vídní kolem roku 1500.⁶⁸⁹ Řezba je přesto velmi cenným příkladem pronikání tohoto názorového projevu do prostoru střední Moravy, kde se zajímavým způsobem smísil se starší tradicí zobrazení svatoanenské tematiky, velmi oblíbené zvláště na Olomoucku. Pro naši řezbu je příznačné užití dílčích komponent, charakteristických pro umění Podunajské školy, ovšem hledat inspirační zdroj v Podunají lze pouze v obecné rovině, bez bližších analogií. Řezba se vyznačuje harmonickým rozložením hmot, řešení šatu je prosté vzrušivých a exaltovaných draperiových kompozic typických pro sochařství Podunajské školy. Patrný je smysl pro realistické zpodobení individuálního charakteru. Poněkud neobvyklé zobrazení sv. Anny spíše světského či měšťanského charakteru, nemá v pozdně gotické skulptuře na našem území častou obdobu. Charakter základní kompozice díla naznačuje jeho stylová východiska v početném souboru anenských sousoší na Olomoucku, jako je

⁶⁸⁶ Viz. Kořán (pozn. 676), s. 487; Viz. Kovaříková (pozn. 677); Viz. Jeřábková (pozn. 678), s. 360; Viz. Jaroslav Sedlář (pozn. 644), s. 493.

⁶⁸⁷ Viz. Hana Vorlová (pozn. 223), s. 141, kat. č. 105, obr. 94.

⁶⁸⁸ Ibidem, s. 32 - 35.

⁶⁸⁹ Viz. Jaroslav Pešina, Jaromír Homolka (pozn. 228), s. 334 - 377.

poněkud starší sousoší sv. Anny z Křivákovi sbírky⁶⁹⁰, nebo řezba z kaple na hradě Šternberku z let 1490 - 1500, u níž byl v obecném smyslu konstatován soulad s principy pogerhaertovského sochařství.⁶⁹¹ Velmi blízké řešení kompozice vnějšího šatu lze sledovat v porovnání se svatoanenskou řezbou z kostela sv. Jiří v Kochově u Letovic [144], (ves byla lénem olomouckých biskupů v držení drobné šlechty), jejíž olomoucká provenience je velmi pravděpodobná.⁶⁹² Ze stejné dílny rovněž pochází veřejnosti dosud neznámá řezba sv. Anny Samětřetí, moravské provenience, dnes v soukromém majetku v Praze, která významně obohacuje fond svatoanenské skulptury střední Moravy. [143]

Svitavské sousoší lze hodnotit jako časově nejmladší příklad tohoto zobrazení, zcela vycházející z místních předpokladů, ovšem reagující na slohově moderní proud, který představuje umění Podunajské školy. Výše naznačené návaznosti řezby ze Svitav ke starší produkci svatoanenského zobrazení na Olomoucku chápeme v rovině inspiračního východiska, nicméně pro období let 1515 - 1520 není doložen srovnatelný materiál, který by napomohl k ještě bližšímu určení konkrétní provenience díla. Obdobné rysy na Olomoucku vykazuje reliéf zázraku sv. Kunhuty ze Šternberka, který však charakterizuje mnohem diferencovanější projev na vyšší úrovni, jenž není vzdálen stylové poloze reliéfu Narození P. Marie pravého křídla oltáře katedrály v Bamberku od Veita Stosse z let 1520 - 1523.⁶⁹³

⁶⁹⁰ ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 219, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 332, obr. 219.

⁶⁹¹ ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 220, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 333, obr. 220.

⁶⁹² Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* II. (J - N), Praha 1999, s. 343 - 344.

⁶⁹³ Günther Bräutigam, kat. č. 30. Ehemaliger Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 333 - 350.

Literatura

Pešina, Homolka 1966, s. 334 - 377; Kořán 1980, s. 487; Kovaříková 1998; Jeřábková 1999, s. 332, obr. 219; Jeřábková 1999, s. 333, obr. 220; Jeřábková 1999, s. 360; Samek 1999, s. 343 - 344; Sedlář 2002, s. 493; Vorlová 2002, s. 141.

Kat. č. V. 24.

Olivetská hora z Boršova

20. léta 16. století

Maletínský pískovec ?

Kristus - výška 147 cm (bez podnože 135 cm), šířka 47 cm,
hloubka 50 cm

Sv. Jan - výška 121 cm (bez podnože 112 cm), šířka 62 cm, hloubka 40 cm

Sv. Jakub - výška 107 cm (bez podnože 95 cm), šířka 60 cm,
hloubka 43 cm

Původ: Kostel sv. Anny, Boršov

Umístění: Kostel sv. Anny, Boršov

Nerestaurováno

[145, 146, 147]

Provenience

Současné exteriérové umístění Olivetské hory z Boršova je sekundární. Do široké niky jižní zdi krytého schodiště vedoucí do areálu kostela sv. Anny, sousoší bylo nově osazeno snad v roce 1849, po úpravách schodiště provedené na náklady obce. V areálu boršovského kostela sousoší prvně zaznamenal Miloš Stehlík v roce 1959.⁶⁹⁴

Boršov byl k roku 1365 připomínán jako součást třebovského panství, které Jindřich mladší z Lipé prodal moravskému markraběti Janu Jindřichovi.⁶⁹⁵ V roce 1490 se obec uvádí: „*mezi třebovským zbožím, které*

⁶⁹⁴ Miloš Stehlík, Několik nově zjištěných sochařských památek na Moravě, *Zprávy památkové péče* 19, 1959, s. 52 - 55.

⁶⁹⁵ Kateřina Smutná, Boršov, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 569.

zapsal Jiří Hrabíše Kostka z Postupic Ladislavu z Boskovic⁶⁹⁶, jenž byl majitelem panství do roku 1520 a v letech 1520 až 1550 jeho syn Kryštof z Boskovic.⁶⁹⁷ Připomínka obecní fary se váže k roku 1486. V polovině 16. století je uváděna již jako luterská.⁶⁹⁸ Obec k třebovskému panství náležela až do roku 1849.⁶⁹⁹

Stav dochování a popis díla

Tří figurální sousoší Olivetské hory z Boršova vykazuje řadu dílčích poškození zapříčiněných působením vnějších povětrnostních, klimatických podmínek, rovněž i mechanickým poškozením. Sousoší se dochovalo se zbytky několika vrstev polychromie. Mohutné, neproporční ruce Krista sepjaté k modlitbě jsou dodatečně doplněny. Pravá ruka sv. Jakuba je v zápěstí odlomena. Čelem světce prochází výrazná prasklina. Zcela chybí postava sv. Petra.

Na zadních stranách skulptur lze pozorovat působení solí, které rozrušují povrch sousoší. Ostrost sochařského provedení některých partií jednotlivých soch tlumí letité působení dešťové vody. Skulptury se dochovaly v relativně slušném stavu, struktura kamene nevykazuje podstatnější narušení. Domníváme se však, že současné exteriérové osazení skulptur není příliš vhodné. Sousoší Olivetské hory bylo bezpochyby náročněji rozvinuto v prostoru a jeho plnoobjemové zpracování naznačuje zcela jiné uspořádání souboru, než jak jej známe dnes

Kamenné díla v životní velikosti zobrazují uprostřed Krista modlícího se v pokleku (na lemu dekoltu Kristova šatu je vytesán nápis raně humanistickou kapitálou: „ x AT x VO - LVITAS“ a na lemu spodního okraje šatu: „DATS x NO x POT“)⁷⁰⁰, po jeho pravici vsedě spícího sv. Jakuba s hlavou podepřenou levou dlaní, po Kristově levici rovněž vsedě spícího sv. Jana se

⁶⁹⁶ Ibidem, s. 569.

⁶⁹⁷ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku IV*, Praha 2000, s. 118.

⁶⁹⁸ Viz. Kateřina Smutná (pozn. 695), s. 569.

⁶⁹⁹ Ibidem, s. 571.

⁷⁰⁰ Přepsáno z IH [Ivo Hlobil], kat. č. 245, Severomoravský autor, Olivetská hora, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a ve Slezsku 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 365.

sepjatýma rukama zapřenýma přes levé koleno.

Literatura

Sousoší do literatury uvedl Miloš Stehlík v roce 1959.⁷⁰¹ Ivo Kořán Olivetskou horu datoval do počátku 16. století.⁷⁰² Ivo Hlobil k boršovským figurám poznamenal jejich volné následování typiky postav Olivetské hory z kostela sv. Mořice v Olomouci z doby před polovinou 15. století, ovšem stylové provedení soch, ačkoliv bez renesanční ornamentiky, již odpovídá raně renesančnímu umění Olomoucka druhého desetiletí 16. století.⁷⁰³

Sousoší považoval na základě stylových analogii za rané dílo autora reliéfu Nanebevzetí P. Marie v Bouzově ze třicátých let 16. století a rovněž upozornil na majetkovou příslušnost Boršova k moravskotřebovskému panství Kryštofa z Boskovic (1520 - 1550).⁷⁰⁴ Jaroslav Sedlář převzal zjištění Ivo Hlobila, ovšem vznik díla situoval na počátek 16. století.⁷⁰⁵

Romuald Kaczmarek boršovské figury nedávno pojednal v poněkud odlišném kontextu, než se dosud předpokládalo.⁷⁰⁶ Poukázal na silné analogie sousoší ve vztahu k nejdůležitějšímu dílu kamenné pozdně gotické skulptury v Kladsku, kterým je monumentální scéna Getsemanské zahrady, osazené v přístavku severní lodě kladského farního kostela Nanebevzetí P. Marie.⁷⁰⁷ Celek tvoří socha Krista, tři figury apoštolů sv. Jana, sv. Petra, sv. Jakuba dokončené roku 1519, krajinné panorama Jeruzaléma se skupinou vojáků vedených Jidášem z let 1520 - 1521 a tři basreliéfy se scénami Umučení Krista - Bičování, Korunování trním a Ecce Homo z roku 1522. Badatel též dílně připsal tabuli s Veraikonem datovanou do roku 1525, na základě čehož předpokládal dlouhodobé působení dílny přímo v Kladsku. S ohledem na velmi úzké stylové analogie kladské i boršovské skupiny, Kaczmarek předpokládal

⁷⁰¹ Viz. Miloš Stehlík (pozn. 694), s. 52 - 55.

⁷⁰² [Ivo Kořán], heslo Boršov, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 109 - 110.

⁷⁰³ Viz. Ivo Hlobil (pozn. 700), s. 365.

⁷⁰⁴ Ibidem, s. 365.

⁷⁰⁵ Viz. Jaroslav Sedlář (pozn. 644), s. 504.

⁷⁰⁶ Viz. Romuald Kaczmarek (pozn. 191), s. 140 - 150.

⁷⁰⁷ Ibidem, s. 146.

vznik moravských figur krátce po dokončení soch Krista s apoštoly z Kladska, datované rokem 1519.⁷⁰⁸ Záměrně ponechal stranou řešení otázky, zda obě sousoší olivetských hor jsou rannými díly autora reliéfu Nanebevzetí P. Marie v Bouzově ze třicátých let 16. století.⁷⁰⁹ Rovněž předložil hypotézu, že vedoucí mistr dílny mohl po dokončení hlavních figur kladského olivetu přijmout zakázku na západní Moravě i díky dvěma či třema pomocníkům, s nimiž mohl vést obě zakázky souběžně. Na závěr svého textu se badatel pokusil naznačit, kde autor obou sousoší mohl získat své umělecké dovednosti a zkušenosti.⁷¹⁰ Romuald Kaczmarek konstatoval nesnadnost řešení této otázky, rovněž i obtížnost poukázání na konkrétní příklady. Nevyloučil možnost mistrovi kompilace elementů pocházejících z různých míst s odkazem na obdobné zjištění Dalibora Prixe v případě středověké architektury moravského Slezska.⁷¹¹ Inspirační zdroje jeho specifického stylu přesto shledal v nedaleké Vratislavi, konkrétně v díle Olivetské hory z kaple Krappů z roku 1492 při kostele sv. Alžběty a v monumentálním sousoší Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny z roku 1500.⁷¹²

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Problematika Olivetské hory z Boršova získala díky posledním dvěma příspěvkům neobyčejně zajímavý nadregionální charakter. Romualdem Kaczmarkem naznačené stylové analogie Olivetské hory z Kladska [148, 149] k moravské skupině jsou oprávněné a evidentní jednotnost sochařské koncepce, rukopisu i stylového a výrazového aparátu skutečně naznačuje původ ve stejném dílenském prostředí. Ivo Hlobilem nastolený předpoklad, že boršovské figury jsou ranným dílem autora reliéfu Nanebevzetí P. Marie v Bouzově ze 30. let 16. století má rovněž své logické důvody, avšak za současného stavu našeho poznání nejme schopni k této věci zaujmout stanovisko. Je však zřejmé, že tato otázka se jeví zvláště důležitá pro případné

⁷⁰⁸ Ibidem, s. 146.

⁷⁰⁹ Ibidem, s. 146, pozn. 24.

⁷¹⁰ Ibidem, s. 147.

⁷¹¹ Ibidem, s. 147 - 149.

⁷¹² Ibidem, s. 148.

definování závěrečné fáze činnosti výše naznačeného dílenského okruhu a proto jí v brzké době bude třeba věnovat pozornost.

Tezi o inspiračních zdrojích sochaře kladské i boršovské Getsemanské zahrady ve Vratislavi, lze doplnit analogiemi figur sv. Janů z obou sousoší s postavou téhož světce z epitafu Mathiase Scheibitze a jeho manželky Agnes von Poppelau z roku 1508, osazeném na fasádě kostela sv. Máří Magdalény. Toto kvalitní dílo patří mimo jiné do skupiny epitafů, které Marek Pařízek dílensky spojil s Kalvárií z Orlického Záhoří. Ve scéně Snímání z Kříže je na pravé straně reliéfu zobrazen sv. Jan Evangelista [150, 151] (k diváku natočený levým profilem) asistující při snášení bezvládného Kristova těla z kříže. Zvláště charakteristický je Janův mladistvý plný oválný obličej a nepřehlédnutelně podobné uspořádání kadeří na hlavě světce a jejich paralelní rozložení v mohutných vlasových pramenech na zádech. V pozdně gotickém sochařství ve Vratislavi, jde téměř o jakýsi fyziognomický prototyp zobrazení sv. Jana Evangelisty, který můžeme v určitých modifikacích obličejové gestiky, umocněné mírou expresivity, sledovat na mnoha příkladech včetně sv. Jana z pozoruhodného sousoší Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny z roku 1500. [95]

K tématu inspiračních východisek sochaře obou Getsemanských zahrad ve svatomořické Olivetské hoře z Olomouce z 30. let 15. století je nutné upozornit, že v případě Olivetské hory z Kladska nelze konstatovat jakékoliv zřetelnější analogie. Ty jsou naopak monohem jasněji definovatelné v případě boršovských figur, především u sv. Jana zapřeného sepnutýma rukama o levé koleno, sv. Jakuba jehož kompoziční uspořádání následuje sochu spícího sv. Petra z Olomouce a Ježíše Krista klečícího obnaženými koleny na holé zemi.

Není nepravděpodobné, že volná návaznost boršovského sousoší na svatomořickou Olivetskou horu z Olomouce byla rozvinuta na přání objednavatele, jímž počátkem 20. let 16. století mohl být majitel třebovského panství Kryštof z Boskovic. Autor boršovských figur, nepochybně velmi úzce spjatý s Vratislaví, tak reagoval na specifické místní podmínky a sloučením jeho osobitého stylu a záměrem objednavatele vytvořil velmi působivý celek.

Bez významu rovněž nemusí být sňatková politika Kryštofa z Boskovic, který v roce 1522 vstoupil do manželství s Kunhutou, dcerou olešnického a

minsterberského knížete Karla I. z Minsterberka (1476 - 1536) původem z rodu pánů z Poděbrad (jeho děd byl český král Jiří z Poděbrad). Karel ve své době patřil k nejvlivnějším politikům nejen ve Slezsku, ale i v českém království.⁷¹³ V roce 1506 byl jmenován vrchním hejtmanem ve Slezsku místo Zikmunda I. Starého Jagellonského, který se stal polským králem (1506 - 1548).⁷¹⁴ Karel byl znám rovněž jako výborný diplomat, jenž se mimo jiné spolupodílel na uzavření jagellonsko - habsburské dědické smlouvy ve Vídni roku 1515.⁷¹⁵ Kryštof se tímto sňatkem stal také švagrem Jiřího markraběte Braniborsko - Ansbašského, který měl za manželku Hedviku Minsterberskou, sestru Kunhuty.

Literatura

Šembera 1870, s. 50; Stehlík 1959, s. 52 - 55; Kořán 1977, s. 109 - 110; Hlobil 1999, s. 365; Sedlář 2002, s. 504; Smutná 2002, s. 568; Kaczmarek 2003, s. 140 - 150.

⁷¹³ Radek Fukala, *Slezsko. Neznámá země Koruny české. Knížecí a stavovské Slezsko do roku 1740*, České Budějovice 2007, s. 150.

⁷¹⁴ Rudolf Žáček, *Dějiny Slezska v datech*, Praha 2004, s. 127.

⁷¹⁵ Viz. Radek Fukala (poz. 713), s. 155 - 157.

VI. Problematika pozdně gotických sochařských a malířských děl tzv. chrudimské skupiny

Stěžejní kapitolu v dějinách středověkého umění na území východních Čech představuje kvalitativně i dílensky různorodý soubor pozdně gotických malířských a sochařských děl tzv. chrudimské skupiny, jejichž relativní časové rozmezí vzniku lze přibližně situovat mezi léta 1494 až 1527.

Jde o ústřední a zároveň nejpočetnější soubor dochovaný na tomto území, jehož vznik byl v českém prostředí donedávna téměř bez pochyb vnímán v kontextu domácí malířské, později sochařské dílny, tradičně situované do kulturního centra východních Čech Chrudimi.

Stav poznání celé problematiky je v současné době ve fázi, kdy českými historiky umění tradičně zastávaný názor, o činnosti rozsáhlé dílny usazené v Chrudimi, byl konfrontován s přesvědčivými názory polských badatelů, kteří naznačili velmi pravděpodobnou možnost původu některých malířských i sochařských děl této skupiny v prostředí umělecky vyspělejších vratislavských dílen.

Zcela evidentně se jeví, že základním klíčem k řešení slohových kořenů prací je skutečně přesné definování přímých souvislostí ve vztahu k umělecké produkci velkých dílen ve slezské Vratislavi (dílna mistra oltáře sv. Rodiny z kostela P. Marie na Písku, dílna Jakuba Beinharta) činných přibližně v letech 1490 až 1530. Vedle pozoruhodné utrakvistické ikonografie chrudimských oltářů sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny a oltáře Zmrtvýchvstání Krista z kostela sv. Kříže, lze za jedno z hlavních témat celé problematiky považovat, zda - li jsou díla chrudimské skupiny importy z Vratislavi, nebo díly vytvořeny ve Slezsku školeným řezbářem, který později působil ve východních Čechách, jak v úvodu své diplomové práce naznačila Renata Doucková.⁷¹⁶

Základní a na dlouhou dobu určující tezi předložil Jaromír Pešina, který pracoval s předpokladem, že v Chrudimi byla usazena velká malířská dílna, v jejímž čele stál malíř výrazných uměleckých schopností, kterého označil za

⁷¹⁶ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 1.

Mistra královéhradeckého oltáře podle hlavního díla skupiny oltáře sv. Rodiny z roku 1494, dnes umístěného v jižní lodi kostela sv. Ducha v Hradci Králové.⁷¹⁷ Ke stylové stránce podotknul hluboký vztah hradeckého oltáře k výrazovým komponentám malířské školy v Kolíně nad Rýnem a oltář považoval za import z Chrudimi.⁷¹⁸ Témuž prostředí dále připsal šestidílný mariánský oltář původně z kostela sv. Kříže, dnes umístěný v arciděkanském kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi z doby před rokem 1500, který měl nést rukopis hlavního mistra, desku z Pouchobrad před rokem 1500 a oltář sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi, v jehož případě předpokládal účast tří malířů. Ke stylové stránce pašijových výjevů na vnějších křídlech oltáře vyslovil předpoklad o malíři, jenž přišel „zvenku“ a ve vztahu k tradici chrudimské produkce stojí v naprosté opozici.⁷¹⁹ Kořeny jeho malířského projevu hledal v prostředí Mistra pašijového cyklu z Paulinerkirche v Lipsku činného v Sasku kolem roku 1500. Tezi o závěrečné fázi chrudimské dílny uzavřel konstatováním, že po smrti či odchodu hlavního mistra začal jeho styl podléhat rustikalizaci, jejímž dokladem má být oltář Zmrtvýchvstání z kostela sv. Kříže z počátku 16. století.⁷²⁰

V návaznosti na Pešinovi teze provedla počátkem 70. let 20. století analýzu řezbářských prací východočeské provenience Daniela Vokolková, věnující pozornost oltáři Nanebevzetí P. Marie z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi, mariánskému oltáři z arciděkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, reliéfu Smrti P. Marie z Nové Paky a reliéfu Narození Krista z Lična.⁷²¹ Badatelka dospěla k názoru, že počátkem 16. století vedoucí roli chrudimské dílny Mistra královéhradeckého oltáře zastal sochař, jenž převzal tradici známější malířské dílny.⁷²² Vzájemný vztah sochařských a malířských prací pojednala v samostatné kapitole, ovšem bez výraznějších zjištění.⁷²³ Stylová východiska řezbářských děl shledala v silném vztahu k slezské

⁷¹⁷ Viz. Jaromír Pešina (pozn. 173), s. 26 - 27, 72 - 73.

⁷¹⁸ Ibidem, s. 27.

⁷¹⁹ Ibidem, s. 27.

⁷²⁰ Ibidem, s. 27.

⁷²¹ Viz. Daniela Vokolková (pozn. 179).

⁷²² Ibidem, s. 6 - 7.

⁷²³ Ibidem, s. 68 - 71.

sochařské produkci, což podložila analogiemi domácího materiálu k slezským památkám a posílila názor o dílně usazené v Chrudimi. Možnost přímého importu implicitně vyloučila.⁷²⁴

Názor o velmi úzkém vztahu královéhradeckého oltáře ke Slezsku prvně vyslovila polská medievistka Anna Ziomecka v monografické studii z roku 1976⁷²⁵ a později ve stati z roku 1993 věnované tvorbě vlivného vratislavského Mistra oltáře sv. Rodiny z kostela P. Marie na Písku.⁷²⁶ Anna Ziomecka se domnívá, že z dílny vratislavského Mistra oltáře sv. Rodiny pochází autor, který provedl „*křídlo okázalého*“ poliptychu z klášterního kostela třebnických cisterciáček⁷²⁷, jehož zároveň považuje za autora oltáře sv. Rodiny z kostela sv. Ducha v Hradci Králové.⁷²⁸ Ziomecká dále v případě královéhradeckého oltáře poukazuje, že „*obraz ten ukazuje lepší než trzebnicjie fragmenty, jak bardzo artysta ten przejal sie sztuka swego mistrza*“ a vliv jeho díla shledává na poliptychu sv. Rodiny ze Ścinawy z roku 1499 (Muzeum Narodowe Wroclaw), jemuž hradecký oltář měl být vzorem pro střední reliéf s výjevem sv. Rodiny.⁷²⁹

Důležitým příspěvkem k problematice chrudimské skupiny je bezesporu názor krakovského badatele Wojciecha Marcinkowskeho, který otevřeně vyslovil tezi, že obě řezané archy z Chrudimi; Archa Nanebevzetí P. Marie z kostela sv. Kříže v Chrudimi, Archa Nanebevzetí Panny Marie z děkanského kostela Nanebevzetí P. M. v Chrudimi jsou importy z dílny Jakuba Beinharta.⁷³⁰

V nedávné době se chrudimské skupině věnovala Renata Doucková, jenž navázala na zjištění polských badatelů v otázce přímých importů ze Slezska. Ačkoliv zcela nevyloučila možnost fungování malířské dílny v Chrudimi či Hradci Králové, spíše se přiklonila k hypotéze, že oltář sv.

⁷²⁴ Ibidem, s.

⁷²⁵ Viz. Anna Ziomecka (pozn. 344), s. 387 - 402.

⁷²⁶ Anna Ziomecka, *Pracownie śląskie w końcu XV. wieku. Wrocławski Mistrz Świętej Rodziny*, Wrocław 1993.

⁷²⁷ Ibidem, s. 11.

⁷²⁸ Ibidem, s. 15.

⁷²⁹ Ibidem, s. 15.

⁷³⁰ Viz. Wojciech Marcinkowski (pozn. 2), s. 71.

Rodiny z kostela sv. Ducha v Hradci Králové je dílem importovaným z Vratislavi.⁷³¹ Dále ovšem připustila nejednoznačnost v otázce provenience a slohových kořenů ostatních malířských prací chrudimské skupiny, jejichž řešení nechává otevřené.⁷³² V případě oltáře sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi konstatuje obtížnost zařazení díla do kontextu nejen chrudimské skupiny, ale i do širších souvislostí. Vnější křídla na stylové úrovni spojuje s tvorbou Mistra z let 1486 - 1487 činného ve Slezsku, kdežto v případě křídel vnitřních vidí inspirační východisko v deskách z Rakovníka s výjevy Zvěstování P. Marii a Narození Krista z roku 1496 z dílny Mistra křivoklátského oltáře.⁷³³ S odkazem na Jaromíra Pešinu, který předpokládal domácí původ autora rakovnických desek školeného v prostředí Mistra křivoklátského, jehož považoval za dvorského malíře usazeného v Praze, se Renata Doucková domnívá, že malíř svatokateřinského oltáře z Chrudimi by mohl být umělcem pocházejícím z českého prostředí a dílo neřadí do slezsky orientovaných děl chrudimského souboru.⁷³⁴

Posledním příspěvkem k problematice chrudimské skupiny byla syntetická studie Vladimíra Hrubého, ve které badatel rekapituluje dosavadní názory, především Jaromíra Pešiny a Wojciecha Marcinkowského.⁷³⁵

Silné snahy prokázat činnost provozu řezbářské dílny v Chrudimi vedly k poněkud nepřehledným tezím a komplikovaným konstruktům o změně vedoucího mistra v čele ofocíny a podobně. Z pohledu současného stavu poznání se možnost přímých importů z dílny vratislavského Jakoba Beinharta zdá být nepochybně přesvědčivější. Silné vztahy k Beinhartovi vykazuje i reliéf Smrti P. Marie z Nové Paky, dnes ve sbírkách Muzea východních Čech v Hradci Králové, jehož vznik lze předpokládat v letech 1510 - 1515.

Nejednoznačná se však jeví otázka činnosti malířské dílny. Nástroje jak prokázat její fungování přímo ve východních Čechách se zdají být velmi omezené, neboť záznamy o malířích či existenci dílny, která by takových výkonů byla schopná z této doby nemáme dochovány. Určitá nesourodost

⁷³¹ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 29.

⁷³² Ibidem, s. 50 - 51.

⁷³³ Ibidem, s. 58.

⁷³⁴ Ibidem, s. 58.

⁷³⁵ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 675 - 676, s. 679 - 681.

dochovaných děl nevyklučuje možnost importů z několika různých dílenských provozů ve Vratislavi. Silné sepjetí s vratislavským Mistrem oltáře sv. Rodiny lze bezpečně shledat na oltáři královéhradeckém, pouchobradské desce i malovaném mariánském oltáři původně z kostela sv. Kříže, které tvoří poměrně ucelenou skupinu děl, jenž si neodporuje označení za dílensky provázané. Nelze ovšem zatím zcela uspokojivě vyřešit otázku slohových původů pozoruhodných oltářů sv. Kateřiny a oltáře Zmrtvýchvstání Krista, které se z tohoto prostředí poněkud vymaňují. Velmi vzácně dochovaná utrakvistická tematika obou prací však automaticky nemusí vylučovat případný slezský původ oltářů. Fakt, že z vratislavských dílen byla dodávána výtvarná díla pro utrakvistické objednavatele, dosvědčují všechny řezbářské práce chrudimské skupiny, u nichž je slezská provenience zřetelnější. Ikonografii celku samozřejmě určoval objednavatel a tím bezpochyby byli utrakvističtí měšťané i klérus z Chrudimi, pro něž vratislavské dílny mohli díla provádět na objednávku. Ačkoliv hlavní dílo celé skupiny oltář z katedrály sv. Ducha v Hradci Králové pro tento chrám původně určen nebyl, spojení objednavatelských aktivit s hradeckými občany, v té době utrakvistického vyznání, je však velmi pravděpodobné.

Pozdně gotická řezbářská i malířská díla tzv. chrudimské skupiny lze tedy s výjimkou oltáře sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny a oltáře Zmrtvýchvstání z kostela sv. Kříže považovat za díla importovaná z vratislavských dílen. Pozoruhodné je rovněž silné vzájemné stylové prolínání se těchto dvou velkých vratislavských okruhů Mistra oltáře sv. Rodiny a dílny Jakuba Beinharta.⁷³⁶ Oltář z kostela sv. Jiří v Ziebicích (Münsterberg)⁷³⁷ a chrudimská špitální archa z Beinhartovi dílny vykazují velmi úzké analogie s polyptychem Svaté Rodiny z roku 1499, původem z dílny Mistra oltáře sv. Rodiny.⁷³⁸

⁷³⁶ Jakub Kostowski, heslo Beinhart, in: K. G. Saur (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, band 8, München, Leipzig 1994, s. 335 - 336.

⁷³⁷ Viz. Anna Ziomecka (pozn. 347), s. 136.

⁷³⁸ Anna Ziomecka, kat. č. 102, Skrzydło polyptyku z przedstawieniami świętych, pracownia Mistrza Wroclawskiego Świętej Rodziny, in: Bożena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 354 - 356.

Chrudimská skupina rovněž manifestuje neobyčejně úzkou sociálně kulturní provázanost východočeského regionu k Vratislavi. Po husitských válkách se slezská metropole nepochybně stala významnějším ekonomickým i kulturním centrem než Praha. Rovněž obrovský ekonomický potenciál plynoucí z hanzovního obchodu a silné obchodní i politické vztahy se západní Evropou činili z Vratislavi velmi důležité centrum celé středovýchodní Evropy.

Inklinaci chrudimského fondu ke Slezsku konečně potvrzují také dvě solitérní řezby neznámé provenience Madona s dítětem a sv. Markéta z Chrudimi dnes osazené v novogotické skříni pozdně gotického mariánského oltáře v arciděkanském kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, původem z kostela sv. Kříže, vykazující stylovou sounáležitost s pozdním dílem Mistra Lubinských figur.

Kat. č. VI. 1.

Madona s dítětem a Sv. Markéta z Chrudimy

Slezsko, Vratislav

Kolem 1500 - 1510

Madona s dítětem, lipové dřevo, maximální výška 82 cm (bez koruny 75 cm), šířka 24, 5 cm, hloubka 10 cm

Sv. Markéta, lipové dřevo, maximální výška 80, 5 cm (bez koruny 73 cm), šířka 22 cm, hloubka 10 cm

Původ: Neznámý

Umístění: Arciděkanský chrám Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi

Nerestaurováno

[152,153,154]

[155,156,157]

Provenience

Sochy Madony s dítětem a sv. Markéty jsou od konce 19. století společně s deskami mariánského oltáře z kostela sv. Kříže v Chrudimi umístěny v novogotickém oltářním rámu.⁷³⁹ Řezby s malovanými deskovými obrazy nemají historickou souvislost a jejich současné osazení je výsledkem regotizačních tendencí z 2. poloviny 19. století. K bližší provenienci obou skulptur nejsou dochovány zprávy, lze však předpokládat, že mohly být součástí dnes zaniklé archy v některém z chrudimských kostelů. Socha madony s dítětem s největší pravděpodobností tvořila centrální významovou osu křídlové archy a postava sv. Markéty jednu z doprovodných světic po Mariině boku.

Stav dochování a popis díla

Řezby byly v rámci regotizujících úprav ve 2. pol. 19. století opatřeny novější polychromií, jenž dosud určují neautentický barevný účinek díla. Socha Madony vykazuje méně defektů (pouze střední lístkový výběžek koruny P. Marie je ulomen a druhotně přidělán) než socha sv. Markéty. Zde jsou

⁷³⁹ Viz. Karel Chytil (pozn. 168), s. 51., obr. 43 na s. 54.

patrná především silná narušení hmoty dřeva červotočivým broukem v pravé dolní části podstavce a chybějící prsty levé ruky světice v níž svírala, dnes chybějící pastýřskou hůl.

Obě řezby charakterizují protáhlé tělesné proporce, uzavřený obrys kompaktního sochařského bloku a výraznější esovitý pohyb ukončený v nakloněných hlavách. Socha Madony s dítětem v levé náruči stojí na oválném podstavci v kontrastu. Koleno pravé předsunutá noha je vytočeno do strany, špička stěvícice položena na hraně soklu a levá nosná noha není pod draperií zvýrazněna. Vnější plášť, přichycený na Mariiných poměrně pevných ramenech, po levé straně spadá svisle dolů na plochu podstavce, kde tvoří menší bohatě prolamovaný drapériový útvar. Z Mariina pravého ramene plášť vede svisle přes předloktí pravé ruky dále příčně přes postavu k její levé ruce, v níž drží postavu malého dítěte. Pohyb pravé ruky souběžně sleduje výrazný mísovitý útvar, vzniklý přehnutím vnitřní strany okraje pláště, jehož volný cíp je podsunut pod pravý bok dítěte, odkud diagonálně spadá na základnu a zároveň vytváří jeden z hlavních výrazových účinků díla.

Traktování draperie vnějšího pláště vykazuje provedení v sumárních plynulých tvarech, jejichž povrch se místy rozrušuje několika drobnými příčnými zářezy a zalomeními. Tělesné jádro zakrývá bílý vnitřní šat, který se v dolní polovině postavy, z čelní pohledové strany, projevuje pouze v úzkém prostoru mezi vertikálami pravého a levého okraje pláště. V horní polovině figury je patrné sepnutí šatu opaskem vysoko pod ňadry Marie, jenž zvýrazňuje jejich plné tvary a široký lem dekoltu. Z královské koruny na hlavě madony vystupuje pětice masivních listových výběžků. Černé husté kadeře spadají v kompaktním nečleněném masivu z temene hlavy k ramenům, odkud jsou vedeny ve dvou dlouhých vlasových pramenech po přední a zadní straně pravého ramene, ukončených přibližně v úrovni mísovitého záhybu. Plný oválný obličej charakterizuje vystouplá brada, drobná ústa s našpulenými rty, špičatý dlouhý nos a vysoké čelo. Blízko od kořene nosu jsou symetricky nasazené realisticky modelované oči s vysoko klenutými nadočnicovými oblouky. Nahý Kristus s korunou na hlavě sedí v pozici s překříženými nohama v levé náruči P. Marie. Matka pravíci přidržuje chodidlo levé nohy. Kristus pravou rukou žehná, v levici drží královské jablko.

Řezba světice vykazuje téměř shodné formální uspořádání celku jako socha Madony s dítětem. Jisté nuance lze sledovat pouze ve větší míře esovitého pohybu sv. Markéty, zřetelnější především v horní polovině a naopak méně výrazném kontrastu figury, který není téměř znatelný. Poměry hlav světic k tělu jsou 1 : 8.

Literatura

O společném původu soch z jednoho dílenského prostředí nebyly prozatím vyřčeny pochyby. Karel Chytil řezby datoval do 15. století, bez bližšího časového či provenienčního určení.⁷⁴⁰ Daniela Vokolková předpokládala že: „sošky jako jediné z chrudimského souboru řezeb vznikly v době vrcholného rozkvětu tvorby chrudimské malířské školy, tedy v době, kdy v Chrudimi ještě nepracoval vedoucí mistr řezbářské dílny“ a díla datovala po roce 1490.⁷⁴¹ Názor Daniely Vokolkové byl následně badateli přejímán a opakován. V poslední době řezbám byla věnována pozornost, za nosný lze však považovat pouze názor Marka Pařízka, který prvně předložil tezi, že obě řezby jsou importy ze Slezska, jejichž formální znaky je řadí k početnému dílu slezského sochaře tzv. Mistra Lubiňských Figur.⁷⁴² Vladimír Hrubý datoval obě sochy do devadesátých let 15. století.⁷⁴³

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Přesvědčivý komparační materiál lze skutečně nalézt v díle Mistra Lubiňských figur, především v jeho pozdních dílech z let 1500 až 1510. Anna Ziomecká seskupila kolem fragmentů z hlavního oltáře kostela v Lubinu Ślaskim, od nichž je odvozen pomocný název dílny, téměř tři desítky příbuzných děl převážně z území Dolního Slezska a katovického vévodství a předpokládala činnost dílny ve Vratislavi v letech 1490 - 1510.⁷⁴⁴ Formální analogie můžeme pozorovat ve vztahu k řezbám Madony z kostela v

⁷⁴⁰ Ibidem, s. 51.

⁷⁴¹ Viz. Daniela Vokolková (pozn. 179), s. 73.

⁷⁴² Viz. Marek Pařízek (pozn. 188), s. 32.

⁷⁴³ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 675.

⁷⁴⁴ Anna Ziomecka, Mistr Lubiňskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21.

Bogdaszowicach [158] z 90. let 15. století, Madony z Piskorzowa [159] z doby kolem roku 1500, Madony z Jaszkotli [160] po roce 1500 a světici z triptychu z Ocic [161] z roku 1507.⁷⁴⁵ Importy z tohoto dílenského prostředí nemusí být ve východních Čechách ojedinělými. Velmi úzké spojitosti s rannými díly Mistra Lubinských figur vykazuje dnes odcizená socha Madony z Martínkovic⁷⁴⁶ na broumovsku, která má velmi blízké srovnání přímo s hlavním dílem celé skupiny s Madonou z Lubinu z let 1492 - 1493.⁷⁴⁷ Silné vazby k tomuto dílenskému prostředí, především k mariánskému oltáři z kostela v Dobrocinie z roku 1506⁷⁴⁸, rovněž vykazují pozdně gotické reliéfy z nedalekého kostela sv. Barbory v Otovicích druhotně osazené na bočních oltářních křídlech (sv. Kateřina, sv. Barbora, sv. Apolonie, sv. Alžběta) a v nástavci (sv. Barbora, sv. Markéta) v původně hlavním oltáři ze 17. století.⁷⁴⁹

Literatura

Chytil 1900, s. 51; Vokolková 1971, s. 73; Ziomecka 1971, s. 21 - 34; Vacková 1978, s. 564 - 565; Paukertová 1991; Ottová 1998, s. 13; Guldán - Klamecka, Ziomecka 2003, s. 357 - 365; Pařízek 2005, s. 32; Doucková 2006, s. 42 - 43.

⁷⁴⁵ Ibidem, obr. 15, 16, 17, 20.

⁷⁴⁶ Michaela Ottová, kat. č. 14. Panna Maria s Ježíškem, kolem roku 1480, in: Michaela Ottová, Petra Červinková, Petr Bašta, Petr Svojanovský (ed.), *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl I*, Praha 1998, s. 13.

⁷⁴⁷ Srovnej B. Guldán - Klamecka, kat. č. 103. Fragmenty poliptyku Matki Boskiej, św. Piotra i św. Pawła. Pracownia Mistrza Lubińskich Figur; 1492 - 1493 in: B. Guldán - Klamecka, A. Ziomecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 357 - 365, obr. 103.

⁷⁴⁸ Viz. Ziomecka (pozn. 344), obr. 28.

⁷⁴⁹ [Jarmila Vacková], heslo Otovice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 564 - 565.

Kat. č. VI. 2.

Oltář Nanebevzetí P. Marie z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi

Dílna Jakoba Beinharta

Slezsko, Vratislav

Kolem 1505 -1510

Lipové dřevo, max. výška 160 cm, max. šířka 235 cm

Středový reliéf Nanebevzetí P. Marie, výška 124,5 cm, šířka 97 cm,
hloubka 16 cm

Dvojice malovaných bočních křídel oltáře, max. výška 160 cm,
max. šířka 58 cm

Původ: Kostel sv. Kateřiny, Chrudim

Umístění: Kaple Arciděkanství, Chrudim

[162]

Provenience

Karel Chytil v roce 1900 oltář Nanebevzetí P. Marie zaznamenal ve špitálské kapli sv. Filipa a Jakuba postavené v roce 1857.⁷⁵⁰ Dále uvedl, že: „*křídla tato nacházela se druhdy v kostele sv. Kateřiny*“.⁷⁵¹ Z evidenční karty památky se dovídáme, že do počátku 90. let 20. století byl oltář provizorně uložen v severní lodi kostela sv. Kateřiny v Chrudimi.⁷⁵² V minulosti byl učiněn přesun archy na oratoř děkanského kostela⁷⁵³ a v roce 1998 je památka přenesena do kaple arciděkanství, kde zastává funkci hlavního oltáře dodnes.⁷⁵⁴

Stav dochování a popis díla

V současné době se špitálská archa nachází v neutěšeném stavu..
Aktivní činnost dřevokazného hmyzu je patrná především v masivu spodní lišty

⁷⁵⁰ Viz. Karel Chytil (pozn. 168), s. 106., obr. 89 na s. 105.

⁷⁵¹ Ibidem, s. 106.

⁷⁵² Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 2855, rok 1991, archiv NPÚ v Pardubicích.

⁷⁵³ Ibidem, 20. poznámky, záznamy změn a doplňků.

⁷⁵⁴ Ibidem, 20. poznámky, záznamy změn a doplňků.

původního dřevěného rámu zdobeného akantovým listem ovíjeného kolem prutu. Zadní deskou bohatě zdobenou motivem granátového jablka prostupuje široká trhlina. Levému andělovi ze scény Korunování P. Marie chybí křídlo.

Celek trojdílného oltáře tvoří dvě boční pohyblivá oboustranně malovaná křídla a řezbářská reliéfní práce osazená ve středové skříní archy ve tvaru obdélníka postaveného na výšku. Reliéf i deskové malby jsou zasazeny do širokého zlatého rámu zdobeného akantovým listem. Ikonograficky ústřední scéna archy, zobrazena na centrálním reliéfu, představuje Nanebevzetí P. Marie. V modlitbě klečící postavu P. Marie nesou nad tumbovým hrobem andělé, kteří ji kladou korunu na hlavu. Zobrazena je v horní polovině reliéfu z levého tříčtvrtečního profilu. Mariinu postavu zakrývá těžký, velkoryse traktovaný zlatý plášť, jehož rubovou stranu odlišuje modrý kolorit. Kolem Marie klečící na tumbě jsou v hustém sledu seskupeni apoštolové s individuálními rysy, z nichž lze identifikovat sv. Jana Evangelistu a snad sv. Petra v popředí s knihou. Pozadí reliéfu tvoří zlacená deska s motivem granátového jablka. Boční levé pohyblivé křídlo oltáře je opatřeno v horní části vnitřní strany malbou Zvěstování P. Marie, v dolní polovině Adorace Krista. Pravé křídlo v horní vnitřní části zdobí scéna Navštívení Marie, pod níž se nachází výjev Klanění tří králů. Malby jsou zasazeny do architektonické, perspektivně řešené stafáže na zlatém pozadí. Levé vnější křídlo oltáře nese v celé délce plochy výjev Krista zjevujícího se P. Marii zobrazené na pravém křídle. Malby jsou oproštěny od zlatého pozadí. Za postavou Krista se v okenním výklenku rozléhá reálná krajinná kompozice.

Literatura

Karel Chytil datoval tzv. „špitálskou archu“ do počátku 16. století a vyslovil tezi, budoucím bádáním dlouho tradovanou tezi, o nepůvodnosti malovaných křídel, která datoval do konce 15. století.⁷⁵⁵ Bližší pozornost oltářů věnovala teprve Daniela Vokolková v diplomové práci z roku 1971. Badatelka předpokládala: „že malovaná křídla oltáře vznikla ještě později než malovaný oltář z kostela sv. Kateřiny, kdy proces rustikalizace chrudimského slohu již značně postoupil. Nemáme však žádného důvodu klást reliéfní střed

⁷⁵⁵ Viz. Karel Chytil (pozn. 168), s. 106.

s Nanebevzetím příliš daleko od roku 1500 a tak se zdá, že tento reliéf vznikl přibližně o desetiletí dříve než malovaná křídla“.⁷⁵⁶ Vokolková předložila tezi, ve které hájila vznik archy v řezbářské dílně činné v Chrudimi počátkem 16. století. Vedoucí roli údajně chrudimské oficíny Mistra královéhradeckého oltáře zastal podle ní sochař, jehož řezbářská dílna převzala tradici známější dílny malířské.⁷⁵⁷ Stylová východiska tohoto provozu shledala v silném vztahu k slezské sochařské produkci, což podložila obšírnými analogiemi domácího materiálu k slezským památkám a zejména s okruhem děl seskupených kolem oltáře Zlaté Panny z kostela sv. Trojice v dolnolužickém Zhořelci, ovšem možnost přímého importu nenaznačila a naopak posílila názor o dílně usazené v Chrudimi.⁷⁵⁸ Autora archy ze špitálního kostela označila pomocným názvem jako hlavního mistra A, pro něhož měl mít určující význam Zhořelecký oltář Zlaté Panny. Vokolková předpokládala, že řezbář měl možnost tuto práci poznat přímo ve Slezsku, kde se měl na přelomu století pohybovat.⁷⁵⁹ Rovněž měl poznat svídnickou Smrt P. Marie z roku 1492, díky čemuž se mohl nepřímo seznámit se stossovskými vlivy, pokud by na své pouti vynechal Vratislav.⁷⁶⁰ Chrudimský oltář z kostela sv. Kateřiny badatelka dále považovala za: „slohový mezistupeň mezi Zhořeleckým oltářem a jeho dílenskou skupinou“.⁷⁶¹ Z nejnovějšího bádání, lze za nosný považovat pouze názor Wojciecha Marcinkowskeho, který „špitálskou archu“ označil za exportní zboží vratislavské Beinhartovi dílny a pro výchozí komparaci uvedl těsné analogie s reliéfem z kostela sv. Jiří v Ziebicích (Münsterberg) z doby před rokem 1504 nebo kolem roku 1506.⁷⁶² Renata Doucková také práci datuje do doby kolem roku 1500. Zároveň správně vylučuje možnost pozdějšího dodání malovaných křídel a považuje tak obě části oltáře za stylově kompaktní.⁷⁶³ Chybně však označila špitálskou archu za dílo, které dosud nebylo nikdy

⁷⁵⁶ Viz. Daniela Vokolková (pozn. 179), s. 71.

⁷⁵⁷ Ibidem, s. 6 - 7.

⁷⁵⁸ Ibidem, s. 71.

⁷⁵⁹ Ibidem, s. 77.

⁷⁶⁰ Ibidem, s. 77.

⁷⁶¹ Ibidem, s. 78.

⁷⁶² Viz. Wojciech Marcinkowski (poz. 2), s. 71.

⁷⁶³ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 74.

publikováno v žádné umělecko-historické práci.⁷⁶⁴ Vladimír Hrubý malované desky oltáře Nanebevzetí P. Marie ze špitálské kaple považoval za dílenskou práci Mistra královéhradeckého oltáře.⁷⁶⁵ Badatel dále upozornil na nová zjištění Wojciech Marcinkowského.⁷⁶⁶

Umělecko-historické zhodnocení díla

Ve světle současného poznání jsou dosavadní, poněkud zbytečně komplikované teze zastávající domácí původ řezbářských děl chrudimské skupiny nepřesvědčivé. Velmi těsné souvislosti se slezským sochařstvím nelze nadále vnímat prizmatem modernistického uvažování o cestujícím řezbáři. Úzké ikonografické i formální filiace chrudimského reliéfu ke slezské produkci bude nutné v návaznosti na zjištění Wojciecha Marcinkowského věrohodněji vnímat v rovině díla importovaného z prostředí dílny Jakoba Beinharta ve Vratislavi. Při komparacích se slezskými díly je rovněž patrná stylová jednotu celku, která popírá od výroku Karla Chytila tradovanou tezi o nepůvodnosti oltářních křídel. Za nosné lze tedy považovat především silné analogie s reliéfem z kostela sv. Jiří v Ziebicích (Münsterberg).⁷⁶⁷ Úzké paralely ve fyziognomii asistenčních postav a Panny Marie můžeme shledat také ve fragmentu oltáře sv. Anny Samotřetí z kostela Nanebevzetí P. Marie v Rosochata (Muzeum Narodowe Wrocław, kolem 1510), z okruhu Jakuba Beinharta.⁷⁶⁸ Stylově velmi blízké pojetí P. Marie špitálské archy vykazují i reliéfy Zvěstování a Adorace Krista na levém křídle oltáře z Tschirnau - Czernina z roku 1505, jenž Jakub Kostowski naposledy situoval do Beinhartovi vratislavské dílny.⁷⁶⁹ Velmi zajímavé shody v základní koncepci najdeme v porovnání s oltářem Svaté Rodiny ze Šcinavy z roku 1499, připsaného dílně Mistra Svaté Rodiny, které nastolují otázku velmi pravděpodobné provázanosti

⁷⁶⁴ Ibidem, s. 66.

⁷⁶⁵ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 680 - 681.

⁷⁶⁶ Ibidem, s. 675.

⁷⁶⁷ Viz. Anna Ziomecka (pozn. 344), s. 136.

⁷⁶⁸ Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, kat. č. 167, Fragmenty nastawy oltarzowej świętej Anny Samotrzeciej, pracownia ślaska (wrocławska?) z kregu Jacoba Beinharta; ok. 1510 in: Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 452 - 456.

⁷⁶⁹ Viz. Jakub Kostowski (pozn. 736), s. 336.

obou velkých dílenských provozů, jaké představuje dílna Jakuba Beinharta a Mistra oltáře sv. Rodiny.⁷⁷⁰

Literatura

Chytil 1900, s. 106; Vokolková 1972, s. 71; Ziomecka, 1976, s. 136; Vacková 1977, s. 538 - 548; Guldán - Klamecka, Ziomecka, 2003, s. 452 - 456; Marcinkowski 2005, s. 71; Doucková 2006, s. 65 - 66; Hrubý, 2009, s. 680 - 681.

Kat. č. VI. 3.

Archa Nanebevzetí P. Marie z arciděkanského kostela v Chrudimi

Dílna Jakoba Beinharta

Slezsko, Vratislav

1523 nebo 1527

Lipové dřevo, maximální výška 514 cm, maximální šířka 360 cm

Původní gotická skříň, výška 200 cm, šířka 315 cm, hloubka 16 cm

Šířka centrálního reliéfu, výška 174 cm, šířka 142 cm

Boční řezaná křídla, výška 200 cm, šířka 78 cm

Predela s nikami výška 114 cm, šířka 245 cm

Malovaná křídla výška 200 cm, šířka 78 cm

Původ: Hlavní oltář v arciděkanském kostele Nanebevzetí P. Marie, Chrudim

Umístění: Jižní loď arciděkanského kostela Nanebevzetí P. Marie, Chrudim

Nerestaurováno

[163, 164]

Provenience

Původně pětídílný křídlový oltář Nanebevzetí P. Marie plnil funkci hlavního oltáře v kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi.⁷⁷¹ K roku 1646 se

⁷⁷⁰ Božena Guldán - Klamecka, kat. č. 120, Pentaptyk świętej rodziny, pracownia Mistrza Wrocławskiego Świętej Rodziny; 1499, in: Božena Guldán - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 390 - 393.

⁷⁷¹ Viz. Karel Chytil (pozn. 168), s. 49., obr. 40 na s. 50.

vztahuje záznam o přesunu oltáře do kostela sv. Michala v Chrudimi. Zde sloužil k liturgickým účelům až do roku 1863, kdy byl poté přesunut zpět do chrámu Nanebevzetí P. Marie.⁷⁷² V současné době je oltář umístěn u východní zdi jižní lodi arciděkanského kostela.

Nedávný stavebně historický průzkum kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi prokázal tři základní fáze stavebního vývoje kostela ve středověku: „jejichž realizace byla provázena řadou průběžných změn plánu“.⁷⁷³ První fáze výstavby zahrnovala realizaci kněžiště se schodišťovou věžicí. Zahájení této etapy autoři průzkumu vymezili nejpozději počátkem třicátých let 14. století.⁷⁷⁴ Zhruba ve stejné době byla započata stavba západního dvouvěží a zároveň již probíhaly přípravné práce na výstavbu bazilikálního trojlodí s převýšenou hlavní lodí, jehož výstavba dle průzkumu patrně probíhala ve značném časovém rozpětí.⁷⁷⁵ Za nejdůležitější zdroj datace trojlodí: „asymetrické východní konzoly hlavní lodě a především klenby bočních předsíní, které lze spojovat s okruhem dvorské huti Václava IV. (kolem roku 1400)“.⁷⁷⁶ Stavební rozbor rovněž neprokázal tradičně předpokládanou existenci starší konstrukce, která by předcházela výstavbě chrámu v průběhu 14. století.⁷⁷⁷

Město Chrudim bylo založeno kolem roku 1260 Přemyslem Otakarem II. Král Václav II. v roce 1303 daroval Chrudim věnem své druhé choti Elišce Rejčce, čímž získala titul královského věnného města.⁷⁷⁸ Ačkoliv Karel IV. roku 1348 ustanovil, že se má město stát trvalou součástí koruny, přesto je dal do zástavy své ženě Elišce Pomořanské. Roku 1421 ovládli město Pražané, v jejichž rukou bylo až do roku 1436, kdy se poddali Zikmundu Lucemburskému a o rok později jej Lucemburk věnoval své manželce Barboře Celské.⁷⁷⁹ Po dobytí Chrudimi Žižkou se město stalo husitskou základnou.⁷⁸⁰

⁷⁷² Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 69.

⁷⁷³ Vladislav Razím, Martin Ježek, Ke stavebnímu vývoji kostela Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi, in: *Průzkumy památek* VIII, 1/ 2001, s. 53.

⁷⁷⁴ Ibidem, s. 55.

⁷⁷⁵ Ibidem, s. 56.

⁷⁷⁶ Ibidem, s. 56.

⁷⁷⁷ Ibidem, s. 63.

⁷⁷⁸ Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku II*, Praha 1997, s. 474.

⁷⁷⁹ Ibidem, s. 475.

Stav dochování a popis díla

Arciděkanský kostel v letech 1857 - 1880 prošel rozsáhlou regotizací podle plánů architekta Františka Schmoranze.⁷⁸¹ V roce 1888 vznikla „*Jednota pro vnitřní výzdobu děkanského chrámu Páně v Chrudimi*“ a puristické úpravy se podstatným způsobem dotkly podoby interiéru kostela.⁷⁸² Původní pozdně gotická archa s pohyblivými řezanými i malovanými křídly byla vsazena do pevné novogotické oltářní architektury, již provedla pražská firma Mráz.⁷⁸³ Část sejmutých deskových obrazů byla deponována v Regionálním muzeu Chrudim a část v arciděkanském kostele. Nový oltář byl doplněn o tympanon zhotovený Janem Kastnerem, tumbu z dílny slezského sochaře a kameníka Hankeho a nové zlacení provedené firmou Haff a Píša v Praze.⁷⁸⁴

Původní části gotického oltáře i novodobá oltářní architektura se nacházejí v uspokojivém stavu. V roce 1963 byla z predely oltáře odcizena socha sv. Markéty, později nahrazena novodobou kopií (*viz. kat. č. VII. 4. Socha sv. Markéty z oltáře Nanebevzetí P. Marie v arciděkanském kostele v Chrudimi*).

Za Pozdně gotické části oltáře můžeme označit centrální reliéf s motivem Nanebevzetí Panny Marie, levé křídlo s motivem Zvěstování Panně Marii v horní polovině, pod ním reliéf s Narozením Páně. Na pravé straně horní část křídla tvoří námět s námětem Návštěvy u sv. Anny, a v dolní pod ním Klanění tří králů. V predele jsou osazena poprsí světic sv. Barbory, sv. Markéty (novodobá kopie), sv. Alžběty, sv. Kateřiny.

Dva páry deskových malovaných křídel původně tvořící součást oltáře jsou dnes rozděleny. Párové oboustranně malované desky z regionálního muzea zobrazují Sv. Servatia s rodiči, Esmerií, Alfeem a mužskou postavou, dole Marii Salome se sv. Janem Evangelistou a sv. Jakubem Větším. Na vnější straně desky je v horní polovině zobrazen sv. Mikuláš z Bari a pod ním sv. Martin. Druhé křídlo na vnitřní straně v horní polovině zachycuje v horní části sv. Alžbětu se sv. Janem křtitelem a třemi mužskými postavami, dole pak

⁷⁸⁰ Ibidem, s. 476.

⁷⁸¹ Jiří Charvát, *Stará Chrudim*, Chrudim 1991, s. 71.

⁷⁸² Ibidem, s. 72.

⁷⁸³ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 70.

⁷⁸⁴ Ibidem, s. 70.

Marii Kleofášovu s Josefem Spravedlivým, sv. Šimonem, sv. Judou a sv. Jakubem Menším. Na rubu desky je v horní části zpodobněn sv. Valentin a dole sv. Erasmus.

Na levé desce druhého páru malovaných křídel osazených v lodi arciděkanského kostela je v horní polovině zobrazen sv. Jáchym a dole P. Marie s Ježíškem. Na pravé desce jsou tři muži sv. Anny a pod nimi sv. Anna.

Literatura

V literatuře se objevuje široké spektrum letopočtů spojované se vznikem oltáře. Lussner za stěžejní datum vzniku archy označil rok 1523⁷⁸⁵. Karel Chytil v soupisu památek okresu chrudimského naopak zdůraznil letopočet 1527, který byl nalezen při opravě oltáře.⁷⁸⁶ Karel Lábler naproti tomu za rozhodující považuje nápis z roku 1512, který se podle něj vztahuje k době vzniku archy.⁷⁸⁷ Antonín Rybička zaznamenal dále nález letopočtu 1523 pod řezbou pravého křídla a rok 1529 pod řezbou P. Marie ve středovém poli.⁷⁸⁸ Antonín Matějček v Dějepise umění z roku 1927 předpokládal vznik archy v domácí řezbářské dílně činné počátkem 16. století ve východních Čechách.⁷⁸⁹ Jaromír Pešina k dataci díla do roku 1527 neměl námitek a slohové kořeny šesti deskových maleb, původně pocházejících z pěti dílného oltáře z kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, viděl ve staré chrudimské tradici spojené s vlivem díla švábského malíře Bernarda Strigela.⁷⁹⁰ Jarmila Krčálová v rozsáhlé stati o Mistru Hanušovi z Olomouce, jemuž nesprávně připsala autorství oltáře Zlaté Panny ve Zhořelci (Jakub Beinhart), shledala obdobné uspořádání jednotlivých reliéfů Zhořeleckého oltáře na mariánském oltáři ze Steinau, oltáři z klášterního kostela v Kamenz a rovněž na arše z chrudimského arciděkanského kostela.⁷⁹¹ Daniela Vokolková, jež se zatím

⁷⁸⁵ M. Lussner, *O začátku Chrudimě*, 1886. Převzato z Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 69.

⁷⁸⁶ Viz. Karel Chytil (pozn. 168), s. 49., obr. 40 na s. 50.

⁷⁸⁷ Karel Lábler, Oltář arciděkanského kostela v Chrudimi, in: *Památky východočeské I*, 1904, s. 29 - 30, tab. XIV.

⁷⁸⁸ Ibidem, s. 29 - 30.

⁷⁸⁹ Viz. Antonín Matějček (pozn. 171), s. 49.

⁷⁹⁰ Viz. Jaromír Pešina (pozn. 173), s. 60, 89.

⁷⁹¹ Jarmila Krčálová, Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce, *Umění IV*, 1956, s. 35.

nejšířeji věnovala problematice řezbářských děl chrudimské skupiny, situovala jejich vznik do domácí dílny usazené přímo v Chrudimi, která byla silně ovlivněna slezskou produkcí, konkrétně skupinou oltářů seskupených kolem oltáře Zlaté Panny Marie ve Zhořelci, jehož autorství raději ponechala vědomě stranou.⁷⁹² Autora archy z děkanského kostela považovala ve vztahu k arše ze špitálního kostela za řezbáře mladšího, kterého označila pomocným názvem jako mistra B, pro něhož měla mít určující význam skupina oltářů:

„*vycházejících ze zhořeleckého oltáře Zlaté Panny*“ mezi než patří oltář ze Steinau - Scinawa, Thiemendorf - Tymowa, Tschirnau - Czerninia, Nieder Schwedeldorf a Lampersdorf.⁷⁹³ V oltáři z arciděkanského kostela viděla samostatného tvůrce mistra B, který až zde získal možnost plného uplatnění svého slezského školení.⁷⁹⁴ Dále Vokolková poukázala na silný vliv oltáře z Thiemendorf, z něhož byl pro chrudimský oltář převzat veškerý repertoár, vyjma ikonografie středového reliéfu, v jehož případě scénu Korunování nahradil méně obvyklý motiv Nanebevzetí.⁷⁹⁵ Jaromír Homolka s odkazem na diplomovou práci Daniely Vokolkové pouze konstatoval: „*Ve východních Čechách vznikla v letech 1510 - 1530 řada zajímavých prací v Chrudimi, někdy připisovaných jedné dílně*“.⁷⁹⁶ Podstatnou změnu do debaty o chrudimských oltářích vnesl Wojciech Marcinkowski.⁷⁹⁷ Jako první otevřeně vyslovil předpoklad, že oltář z arciděkanského kostela je importem z vratislavské dílny Jakuba Beinharta, odkud rovněž pochází oltář z Pisarzowic - Schreibersdorf z roku 1525, který má být chrudimskému oltáři nejbližší nejen po stránce stylové a ikonografické, ale také v uspořádání kompozice a řešení ornamentiky.⁷⁹⁸ Marcinkowski rovněž upozornil na slezský původ oltáře ze špitální kaple sv. Filipa a Jakuba v Chrudimi, jenž má být rovněž importem z téže dílny, ovšem přibližně o dvě desetiletí starším. Svůj nejbližší protějšek má v oltáři z farního kostela sv. Jiří v Ziebicích - Münsterberg z doby

⁷⁹² Viz. Daniela Vokolková (pozn. 179), s. 75 - 82.

⁷⁹³ Ibidem, s. 79.

⁷⁹⁴ Ibidem, s. 80.

⁷⁹⁵ Ibidem, s. 81.

⁷⁹⁶ Viz. Jaromír Homolka (pozn. 180), s. 551.

⁷⁹⁷ Viz. Wojciech Marcinkowski (pozn. 2), s. 69 - 75.

⁷⁹⁸ Ibidem, s. 70 - 71.

před rokem 1504 nebo kolem roku 1506.⁷⁹⁹ Na základě tradiční datace obou chrudimských oltářů i jejich slezských protějšků krakovský badatel upozorňuje na dlouhotrvající vazby, které měly trvat i po smrti Jakuba Beinharta v listopadu 1525, kdy dílnu převzal jeho syn Kryštof.⁸⁰⁰ Renata Doucková v pasáži své diplomové práce o sochařských a malířských dílech chrudimské skupiny, také věnuje oltáři z kostela Nanebevzetí P. Marie značnou pozornost.⁸⁰¹ Badatelka na základě archivní zprávy o odkazu finančního obnosu Lídou Nabotskou v roce 1512 posunula dataci díla do téhož roku, ovšem bez podložení svého názoru srovnávacím studiem se slezskými díly.⁸⁰² Letopočty 1523 a 1527 nalezené na oltářích spojila s prvními opravami a restaurátorskými zásahy.⁸⁰³ Přiklonila se také k názoru Wojciecha Marcinkowského o původu oltáře ve vřatislavské dílně Jakuba Beinharta. Badatelka se dále pokusila o hypotetickou rekonstrukci původní skladby oltáře i s dochovanými malovanými křídly⁸⁰⁴, o kterých se domnívá, že k řezané části byla dodána až později (20. léta 16. století), čemuž má odpovídat i velká stylová odlišnost obou částí.⁸⁰⁵

Současný stav problematiky chrudimských řezbářských děl v základních obrysech naposledy nastínil Vladimír Hrubý.⁸⁰⁶

Uměleckohistorické zhodnocení díla

Slezské analogie obou chrudimských oltářů zjištěné Danielou Vokolkovou se i s odstupem doby jeví jako správné, nutné je však odmítnout složité konstrukce zastávající domácí původ oltářů. Marcinkowského předpoklad o slezských importech považujeme za opodstatněný a relevantní. Renatou Douckovou navržené datování sochařské složky oltáře do roku 1512 je ze stylového hlediska neudržitelné a odkaz chrudimské měšťanky se proto

⁷⁹⁹ Ibidem, s. 71.

⁸⁰⁰ Ibidem, s. 71.

⁸⁰¹ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 70.

⁸⁰² Ibidem, s. 68, 73.

⁸⁰³ Ibidem, s. 73.

⁸⁰⁴ Ibidem, s. 77.

⁸⁰⁵ Ibidem, s. 81.

⁸⁰⁶ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 193), s. 675 - 676.

musel vztahovat k jinému, dodnes nedochovanému oltáři. Rovněž se domníváme, že malovaná křídla o kterých se badatelka domnívá, že k řezané části byla dodána až později, jsou původní součástí oltáře a stylově odpovídají době vzniku reliéfům ve dvacátých letech 16. století. Nepochybně zajímavým shledáváme badatelčin je pokus o rekonstrukci původní podoby oltáře, učiněný na základě komparace s oltářem z Pisarzovic a pentaptychem P. Marie, sv. Severina a sv. Doroty z dílny Mistra Lubiňského oltáře z roku 1523.⁸⁰⁷

Pozdní datování díla lze podložit nejen dvěma letopočty 1523, 1527 objevenými na oltáři, které se podle našeho názoru nevztahují k jeho opravám, nýbrž k jeho pravděpodobnému vzniku, ale i komparací se dvěma ikonograficky i kompozičně shodnými pracemi z prostředí dílny Jakuba Beiharta, pocházejících však z odlišných časových rovin, jako je oltář z Debowiec z roku 1513⁸⁰⁸ a tradičně uváděný oltář z Pisarzowic nedaleko Pohořelce, datovaným Ziomeckou do roku 1521⁸⁰⁹, Marcinkowskim do roku 1525. Při srovnání chrudimské archy s těmito vřatislavskými díly jasněji vyvstane užší stylová jednota mezi chrudimským oltářem a archou z Pisarzowic [165], jež spojuje nejen větší míra stylizace a kaligrafického provedení oděvu figur, společně s redukcí prostoru a rozvedením tělesných objemů, ale i silné tendence vedoucí k schematickému ztvárnění individuálního charakteru postav. Ze stejné časové vrstvy pocházejí další díla z Beinhartova okruhu stylově velmi blízká chrudimské arše např. již Danielou Vokolkovou uvedený pentaptych Korunování P. Marie z kostela P. Marie Bolestné z Tymowa - Thiemendorf, Ziomeckou datovaný kolem roku 1525⁸¹⁰, Jakubem Kostowskim nedávno uvedený mezi hlavní díla připisovaná Jakubu

⁸⁰⁷ Viz. Renata Doucková (pozn. 190), s. 77, pozn. 99.

⁸⁰⁸ časově bližší době vzniku oltáře navrhované Renatou Douckovou.

Srov. Anna Ziomecka, *Ślaskie retabula szafowe w drugiej połowie XV. i na początku XVI. wieku*, in: *Roczniki Sztuki Ślaskiej X*, Wrocław 1976, kat. č. 20. s. 77.

⁸⁰⁹ Ibidem, kat. č. 82. s. 103.

⁸¹⁰ Ibidem, kat. č. 119. s. 118 - 119.

Beinhartovi z doby kolem roku 1520⁸¹¹ nebo oltář Nanebevzetí P. Marie z Wielkich Janowic z doby kolem roku 1520.⁸¹²

Literatura

Chytil 1900, s. 49., obr. 40 na s. 50; Matějček 1927, s. 49; Krčálová 1956, s. 17-50; Pešina 1958, s. 26 - 27, 72 - 73; Vokolková 1971, s. 75 - 82; Ziomecka 1976, kat. č. 82. s. 7 - 145; Vacková 1977, s. 542; Homolka 1984, s. 551; Charvát 1991, s. 71 - 72; Kuča 1997, s. 474; Razím, Ježek, 2001, s. 53 - 63.; Guldán - Klamecka, Ziomecka, 2003, s. ; Marcinkowski 2005, s.70 - 71; Doucková 2006, s. 70 - 74; Hrubý 2009, s. 675 - 676.

⁸¹¹ Jakub Kostowski, heslo Beinhart, in: K. G. Saur (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, band 8, München, Leipzig 1994, s. 335 - 336.

⁸¹² Viz. Anna Ziomecka (pozn. 308), kat. č. 29. s. 82.

VII. Odcizené a nezvěstné skulptury

Kat. č. VII. 1.

Sochy z hlavního oltáře P. Marie a socha sv. Barbory ze Živanic

Slezsko ?

Kolem roku 1510 - 1520

Původ: Filiální kostel Zvěstování P. Marie, Živanice

Odcizeno v devadesátých letech 20. století

[166,167,168]

Soubor gotických sochařských památek ze Živanic se skládal z hlavní pozdně gotické archy v novogotickém rámu, umístěné v presbytáři kostela⁸¹³, v jejímž středu byla osazena socha Madony s dítětem (výška 90 cm), socha sv. Barbory (výška 80 cm) a sv. Doroty (výška 85 cm). Dílo bylo odcizené v 90. letech 20. století.⁸¹⁴ Po stranách archy najdeme upevněna stále dochovaná postranní křídla Navštívení P. Marie, sv. Rodiny a Zvěstování. Na evangelijní straně hlavní lodi kostela stávala na dřevěné konzole socha sv. Barbory (výška 85 cm), která byla bohužel rovněž odcizena společně s řezbami z hlavního oltáře.⁸¹⁵

Pozoruhodnou archu a dva postranní malované oltáře v kostele Zvěstování P. Marie v Živanicích zaznamenal historik umění Václav Karel Vendl v přípravných poznámkách z 20. let minulého století, k vydání soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko - holicko - přeloučského.⁸¹⁶ Jarmila Vacková soubor živanických gotických památek stručně uvedla v Uměleckých památkách Čech, kde jej datovala do doby kolem roku 1520 a označila díla za rustikální, silně ovlivněné jihoněmeckou školou.⁸¹⁷

⁸¹³ Evidenční karta i. č. 443, archiv PÚ v Pardubicích.

⁸¹⁴ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 112.

⁸¹⁵ Evidenční karta i. č. 59972/36 - 447, archiv PÚ v Pardubicích

⁸¹⁶ Jana Marešová (ed.), Václav Karel Vendl, *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu Pardubicko - Holicko - Přeloučského*, Praha 2007, s. 189.

⁸¹⁷ [Jarmila Vacková], heslo Živanice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 434.

Souboru věnoval větší pozornost Vladimír Hrubý, který k dochovaným deskovým obrazům naznačil analogie k soudobému domácímu, saskem ovlivněnému malířství, jako například k oseckému oltáři z doby kolem roku 1520 a konkrétně v saské produkci shledal: „*paralely v typice obličejů, v provedení draperie a v členění horní plochy obrazu pomocí ornamentálních závěsů, ale i v řešení prostoru*“.⁸¹⁸ Dále v saském malířství krušnohorské oblasti našel řadu podobných motivů např. typ zídky v pozadí figur, použití ornamentu a zejména řešení krajiny, jenž se vyskytuje na křídlech se svěťci v muzeu v Annaberg - Buchholz, z let 1523 - 24 či na deskách se Zvěstováním z oltáře kostela v Tannenbergu z roku 1521.⁸¹⁹ Badatel dále předpokládal: „*že vznik oltáře spadá ještě do éry Viléma z Pernštejna, do doby kolem roku 1520, a souvisí zřejmě s předchozí dostavbou a opravou kostela v pozdně gotickém slohu*“.⁸²⁰

U malířské složky zdůraznil první projevy ranné renesance, kdežto u sochařského souboru poukázal na jeho pozdně gotickou orientaci, bez bližších souvislostí s v té době předpokládanou dílnou v Chrudimi.⁸²¹

Konstatovaná saská východiska malířské složky souboru se nám nepodařilo prověřit, proto nejsme schopni k tomu zaujmout stanovisko. V případě sochařských děl se však jakékoliv analogie se saskou produkcí nepodařilo zjistit. Naopak není příliš překvapivé, že skulptury ze Živanic nejsou rezistentní vůči slezskému sochařství, zvláště široké produkci spojované s Mistrem polyptychu z Gościszowic. Nejbližší zjištěnou analogii ke Slezsku, představuje řezba Madony s dítětem [169] neznámé provenience (Muzeum Narodowe, Wrocław) z doby kolem roku 1510, u níž Božena Guldan - Klamecka konstatuje společnou fyziognomii s díly Mistra polyptychu z Gościszowic a dále poukazuje na vazby k soše sv. Kateřiny (Muzeum Narodowe, Wrocław), připisované Jakubu Beihartovi.⁸²² Není vyloučené, že

⁸¹⁸ Viz. Vladimír Hrubý (pozn. 5), s. 38.

⁸¹⁹ Ibidem, s. 38.

⁸²⁰ Ibidem, s. 38.

⁸²¹ Ibidem, s. 114.

⁸²² Božena Guldan - Klamecka, kat. č. 176. Rzeźba Marii z dzieciatkiem, pracowna ślaska;ok. 1510, in: Božena Guldan - Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 472 - 473.

soubor živanických řezbářských děl patří také k početné skupině slezských gotických importů zaznamenaných ve východních Čechách, ovšem konkrétní zhodnocení celého souboru, především deskových obrazů si žádá další srovnávací studium s uměleckou produkcí saského i slezského území.

Literatura

Evidenční karta i. č. 59972/36 - 447; Vacková, 1982, s. 434; B. Guldán - Klamecka 2003, s. 472 - 473; Hrubý 2003, s. 37 - 38; Marešová, Vendl, 2007, s. 189.

Kat. č. VII. 2.

Sv. Anna Samatřetí z Radiměře

Kolem 1510 -1520

Lipové dřevo, výška 115 cm, šířka 110 cm

Původ: Kostel sv. Anny v Radiměři

Odcizeno 3. března 1993

Evidenční karta i. č. 1025, archiv PÚ v Pardubicích.

[170]

Odcizením reliéfu sv. Anny z Radiměře byl soubor gotické skulptury na Svitavsku nenávratně ochuzen o velmi kvalitní dílo vysoké formální úrovně. Ivo Kořán poukázal na jeho slohový původ v okruhu jihočeského Mistra Oplakávání ze Žebráku.⁸²³ Michaela Ottová v katalogu odcizených a nezvěstných uměleckých děl rovněž shledává blízké formální souvislosti s jihočeskou tvorbou prvního desetiletí 16. století, především s dílem Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova.⁸²⁴ Dále radiměřskému reliéfu věnovala pozornost Hana Vorlová v diplomové práci o svatoanenských skulpturách na našem území.⁸²⁵ Řezbu typologicky označila jako typ C1, tedy realistický, nejmladší typ zobrazení sv. Anny Samatřetí: „

⁸²³ [Ivo Kořán], heslo Radiměř, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 202, obr. s. 202.

⁸²⁴ Michaela Ottová, kat. č. 41, sv. Anna z Radiměře in: Michaela Ottová, Petra Červinková, Petr Bašta, Petr Svojanovský, *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl I*, SÚPP Praha 1998, s. 27, obr. na s. 27.

⁸²⁵ Viz. Hana Vorlová (pozn. 226), s. 136, kat. č. 98, obr. 88.

kde Anna i Panna Marie sedí vedle sebe na jedné lavici s Ježíškem mezi sebou“.⁸²⁶ Za prototyp a důležitý mezník tohoto, v pozdním středověku velmi oblíbeného, způsobu zobrazení sv. Anny je chápán reliéf sv. Anny Samětřetí z Trimbachu u Weissenburgu ze šedesátých let 15. století, dnes ve sbírkách Staatliche Museen Berlin.⁸²⁷ Mimořádnou kvalitu anenského reliéfu z Radiměře zdůraznil také Jaroslav Sedlář, jenž řezbu datoval do doby kolem roku 1510.⁸²⁸

Výše uvedené souvislosti Radiměřské sv. Anny s jihočeskou tvorbou první čtvrtiny 16. století lze chápat jako styčné prvky obecně rozšířeného slohového názoru, který se zformuloval kolem roku 1500 v celé oblasti Podunají a byl dále šířen v různých kulturních oblastech střední Evropy. Tento proud výrazně zasáhl též prostor Moravy, kde lze pro svatoanenský reliéf nalézt názorově blízké práce, z nichž nejbližší souvislosti vykazuje vynikající skulptura Madony z Vyškova.⁸²⁹

Kat. č. VII. 3.

Madona z Louky

Kolem roku 1520

Odcizeno

[171]

Drobná mariánská řezba, hodnocená jako práce lidového charakteru, byla publikována v knize mapující ztracené a zachráněné památky na Chrudimsku, konkrétně v kapitole o výzdobě zděných štítů a průčelí lidové architektury této oblasti.⁸³⁰ Poslední známé umístění řezby se vztahuje k výklenku v průčelí malého zděného domku v obci Louka na Chrudimsku. V 70. letech 20. století byla odcizena. Ačkoliv práci známe pouze ze snímku, je

⁸²⁶ Ibidem, s. 30.

⁸²⁷ Ibidem, s. 30.

⁸²⁸ Viz. Jaroslav Sedlář (pozn. 644), s. 505.

⁸²⁹ Viz. Zdenka Jeřábková (pozn. 670), s. 358.

⁸³⁰ Luděk Štěpán, Renáta Růžičková, Ivo Šulc, *Chrudimsko, ztracené i zachráněné poklady*, Chrudim 2003, s. 59, obr. 4. 90 a.

možné předpokládat silné inspirace sochařskou produkcí podunajských uměleckých center první třetiny 16. století.

Kat. č. VII. 4.

Poprsí sv. Markéty z oltáře Nanebevzetí P. Marie v arciděkanském kostele v Chrudimi

Slezsko, dílna Jakuba Beinharta

Rok 1527

Lipové dřevo, výška 54 cm, šířka 28 cm

Původ: Hlavní oltář v kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi

Odcizeno v roce 1963

Kat. č. VII. 5.

Bolestná Panna Marie z Jaroměřic

Původ: Poutní kostel Povýšení sv. Kříže, Jaroměřice.

Nezvěstné

Emanuel Poche řezbu Bolestné Marie uvedl v *Soupise uměleckých památek Čech* z roku 1977.⁸³¹ K otázce časového zařazení díla navrhl dvojí řešení (1. polovina 15. století či gotizující ze 16. století). Řezbu se nepodařilo nalézt.

⁸³¹ [Emanuel Poche], heslo Jaroměřice in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 575.

VIII. Díla historizující a vyřazená z fondu středověkého řezbářství

Z fondu gotické skulptury je nutné vyřadit díla jako jsou raně barokní práce sv. Šebestiána z Městečka Trnávky, u něhož gotický původ naznačil Ivo Kořán v roce 1980. Rovněž barokní assumptu z kaple na Chmelištích u Nových Hradů a dále sochy Bolestných Marií z Perálce a z kostela sv. Jiljí ve Svitavách. Rovněž sochu sv. Kateřiny ze Svaté Kateřiny [172,173,174,175], jejíž středověký původ akceptovaný v odborné uměleckohistorické literatuře nelze považovat za dílo z dané doby. Stylovým provedením odpovídá spíše záměrně historizujícím pracem z 2. poloviny 17. století, navazujícím na románské předlohy, spojeným s rekatolizačními tendencemi ve východních Čechách. Pozoruhodné je, že se sv. Kateřina, podle záznamů ve farářských relacích z roku 1700, těšila velkému zájmu a velmi brzy po svém vzniku začala být uctívána jako milostná socha.⁸³²

⁸³² Viz. Jan Royt (pozn. 226), s. 107.

IX. Skulptury z depozitáře zámku v Litomyšli

Kat. č. IX. 1.

Madona z Kadaně

Severozápadní Čechy, kolem 1460 -1470

výška 112,5 cm, šířka 32,5 cm, hloubka 34 cm,

Původ: Kaple sv. Kateřiny při kostele Čtrnácti sv. pomocníků františkánského kláštera, Kadaň

Umístění: Depozitář, Zámek Litomyšl

Restaurováno 1986, Hana Prokopová

[176,177,178,179]

Socha Madony z Kadaně historicky nesouvisí s gotickým uměním ve východních Čechách. Geneticky náleží do prostředí kulturního centra severozápadních Čech Kadaně. Dílo je však bohužel od roku 1982 považováno za nezvěstné.⁸³³ Do depozitáře zámku v Litomyšli byla řezba převedena ze zrušené expozice gotického umění na hradě Kostí v osmdesátých letech 20. století.⁸³⁴ Samostatné katalogové heslo Kadaňské madoně věnovala Michaela Ottová ve své disertační práci z roku 2004.⁸³⁵ Vzhledem k restaurátorskému zásahu v roce 1986 je stav díla uspokojivý.

Literatura

Ottová 2000, s. 7 - 8; Ottová 2004, s. 244.

⁸³³ Michaela Ottová, *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl III*, Praha 2000, s. 7 - 8, kat. č. 2, 3.

⁸³⁴ Zápis z "černé knihy": původ hrad Kost, inv. č. 108, restaurováno cca 1986 (popsala Dr. Bajarová 9. 12. 1988).

⁸³⁵ Viz. Michaela Ottová (pozn. 203), s. 244, kat. č. 69.

Kat. č. IX. 2.

Světice z Potštejna

Kolem 1520

Výška 61,5 cm, šířka 21 cm, hloubka 14 cm.

Původ: Sbírký státního hradu Potštejn

Umístění: Depozitář, zámek Litomyšl

[180,181,182,183]

Nepublikováno

Provenience

Socha světice s knihou se do sbírek zámku v Litomyšli dostala v 80 letech 20. století, ze státního hradu Potštejn.⁸³⁶ Bližší provenience díla není známa. Řezba Potštejnské světice vykazuje četná poškození; chybí celé předloktí pravé a zápěstí u levé horní končetiny. Na levém boku skulptury v úrovni nad podstavcem chybí část zalamované draperie vnějšího pláště. Pravá přední část podstavce chybí úplně. Povrch řezby je výrazně narušen činností červotoče. V hlubších úrovních záhybů draperie zůstaly zachovány zbytky původní polychromie. Stylová poloha díla není příliš vzdálena saské pozdně gotické skulptuře typu sv. Markéty z oltáře sv. Bartoloměje z Gandersheimu.⁸³⁷

Literatura

Stuttman, Osten, 1940, s. 30.

Za upozornění a informace o původu prací děkuji Mgr. Veronice Cinkové z NPÚ Pardubice.

⁸³⁶ Zápis z "černé knihy": původ hrad Potštejn, inv. č. 127.

⁸³⁷ Ferdinand Stuttmann und Gert von der Osten, *Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters*, Berlin 1940, s. 30, kat. č. 18. Bartholomäus altar, obr. 24.

XI. Závěr

Sochařské dílo bylo ve středověké společnosti důležitým komunikačním prostředkem a i přes značnou časovou proluku od doby svého vzniku a změny společenského paradigmatu je stále živým a nadmíru cenným informačním zdrojem o charakteru pozdně středověké kultury sledovaného území.

Z podrobného studia souboru 27 gotických soch dochovaných v rámci ahistorického územního celku Pardubického kraje, lze závěrem naznačit určitý model či charakter sochařského fondu této oblasti.

Téměř symptomatickým jevem je diskontinuita stylových vrstev, způsobená především politickými a náboženskými událostmi v průběhu 1. poloviny 15. století. Velmi citelná je ztráta téměř veškeré předhusitské sochařské produkce. Z této doby se dochovala pouze vynikající řezba Madony z Králík z 60. let 14. století pocházející z významné vratslavské dílny, v jejímž prostředí vznikla rovněž Madona z farního kostela sv. Petra a Pavla v Broumově. Obrazoborecké tendence v počátcích husitské revoluce zapříčinily naprostou absenci sochařských děl tzv. krásného slohu, jehož významné příklady můžeme předpokládat především v biskupské Litomyšli. Z dochovaného fondu je zřejmé, že po husitských válkách dochází k obnově sakrálního umění. Ze 40. a 50. let 15. století pocházejí řezby Madony ze zámecké kaple v Žamberku a Madony z Tatenic. Zbylý fond 24 prací vznikl v době vlády Jagellonské dynastie na českém trůně, tedy v letech 1471 až 1526 (Moravskotřebovsko a Svitavsko jako integrální součást Moravy náležely v letech 1478 až 1490 společně s dalšími vedlejšími zeměmi Koruny české pod vládu uherského krále Matyáše Korvína). Slohová rozmanitost souboru sochařských děl pohusitského období se vyznačuje širokou škálou kvalitativního rozpětí. Přes trojici výrazně primitivizujících soch, které jsme datovali mezi léta 1510 - 1520 (světec z Kočí, Assumpta z Tatenic a sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou), jsou zde dochována díla dosahující standardní úrovně dobové produkce, přes díla, jejichž kvalita i význam výrazně přesahuje regionální rámec (Madona ze Svojanova, Madona z Jedlové, sv. Anna z Nových Dvorů v Jaroměřicích u Jevíčka, Kalvárie z Orlického Záhoří, sv. Jan Evangelista z Pardubic, sousoší Olivetské hory z Boršova). Celý soubor v zásadě reflektuje aktuální středoevropské výtvarné

směry, které se v době po husitských válkách do roku 1526 v Českých zemích uplatnily.

Za současného stavu poznání je patrné, že se díky disparátnosti celého fondu zatím nepodařilo prokázat existenci sochařských či řezbářských dílenských provozů na území východních Čech i v oblasti Svitavska a Moravskotřebovska, kde se dochovalo na 12 prací, kdežto v ostatních částech Pardubického kraje 15 soch.[1] Zcela evidentní je však inklinace řady sochařských děl na okolní dominantní kulturní a ekonomická centra, především slezskou metropoli Vratislav a moravská centra Olomouc a Brno. Právě možnost řešení určitých vnitřních souvislostí sochařského fondu sledované oblasti s okolními uměleckými centry je specifickým charakterem gotického sochařství daného území. Zajímavé je, že v jediném případě nelze konstatovat inklinaci k produkci pozdně gotického sochařství v Praze, kde totiž můžeme sledovat velmi podobnou situaci, s kterou se setkáváme ve východních Čechách, že: „*pražské umělecké prostředí vnější podněty spíše pasivně přijímalo, než by je přetvářelo v novou výtvarnou syntézu, v nový vyhraněný projev*“.⁸³⁸ Díky specificky vyhraněným výtvarným projevům sochařské produkce okolních kulturních center lze naznačit původ a slohové kořeny mnoha děl na území současného Pardubického kraje.

Příznačně hned v první položce katalogové části je otevřena otázka slezských importů. Madona z Králík, jediné dílo lucemburského období a vynikající příklad již plně rozvinutého slohu madon na lvu, je společně s o něco starší Madonou z farního kostela sv. Petra a Pavla v Broumově prvním přímým dokladem dochovaných slezských importů na tomto území, který vypovídá o velmi silném kulturním sepjetí obou regionů. Na území hradecké diecéze je z pohusitské doby dochována celá řada sochařských děl, jejichž provenienci je možné předpokládat v produkci slezských dílen. Zřetelné vazby ke Slezsku můžeme pozorovat u sochy sv. Jana Křtitele z Krčína, původem z dílenského prostředí Mistra se znakem X, činného v první třetině 16. století.⁸³⁹

⁸³⁸ Jiří Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430 - 1526), *Průzkumy památek* II, 1995, kat. č. 10, s. 107 - 108.

⁸³⁹ B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 165, Rzeźby Marii z dzieciatkiem, św. Jana Chrzciciela, św. Jana Evangelisty. Mistrz ze znakem X i jego pracownia; 1510, in: Božena Guldan Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we

Řezba sv. Anny z Krčína není příliš vzdálená stylové poloze sochy téže ikonografie pocházející z exteriéru kostela sv. Vojtěcha ve Vratislavi, datované do roku 1507.⁸⁴⁰ U odcizené Madony z Martínkovic můžeme pozorovat příbuznost s díly mistra Lubinských figur, vůči jehož slohovému projevu není zcela rezistentní také řezba Madony z Nové Paky a reliéfy z kostela sv. Markéty v Otovicích. Původ ve vratislavském kulturním prostředí lze nepochybně konstatovat v případě Kalvárie z Orlického Záhoří a všech řezbářských prací tzv. chrudimské skupiny, včetně Madony s dítětem a sv. Markéty osazených v oltáři Panny Marie v arciděkanském kostele. Madona z Lanškrouna vykazuje orientaci k vratislavským dílnám Mistra Zvěstování Panny Marie s jednorožcem a Nicolause Obilmana činným v sedmdesátých a osmdesátých let 15. století. Souvislosti se slezským materiálem bude třeba dále prověřit v případě odcizených figur z oltářní archy v Živanicích a trůnící Madony z Litomyšle. Slohové kořeny ve vratislavském kulturním prostředí lze konečně předpokládat i u sousoší Olivetské hory z Boršova na Moravskotřebovsku. Prohloubení znalostí a vztahů k problematice slezského umění představuje bezpochyby jeden z hlavních úkolů studia gotické výtvarné kultury východních Čech a přilehlých oblastí. Z širší perspektivy je nutné konstatovat, že Slezsko se svým kulturněekonomickým centrem Vratislaví nebylo zasaženo obrazoboreckými tendencemi na rozdíl od Prahy a v pohusitské době si udržela kontinuální tradici vysoké úrovně umělecké produkce a jistě byla nejvýznamnějším uměleckým centrem Českého království této doby, vyznačujícím se internacionalitou a silnou inklinací k francké metropoli Norimberku.⁸⁴¹ Husitské války způsobily značnou politickou a kulturní izolaci Prahy na mezinárodní politické scéně a v soustátí zemí Koruny české, které zůstaly věrné římské církvi (Slezsko, Morava,

Wroclawiu, Wroclaw 2003, s. 449 - 451.

⁸⁴⁰ B. G. - K [Božena Guldán - Klamecka], kat. č. 22, Rzeźby św. Anny Samotrzeciej i klęczacego mezczyzny z epitafium mieszczanina wroclawskiego o inicjalach W. H. (zm. ok.1507), Mistrz wroclawski; 1507, in: Božena Guldán Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 449 - 451.

⁸⁴¹ Anna Ziomecka, Die gotische Kunst in Schlesien, in: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 24 - 32.

Lužice) představovala Vratislav dokonce jakési neformálně potvrzené hlavní město Českého království.⁸⁴²

Mimo území Svitavska a Moravskotřebovska, náležící k moravskému kulturnímu prostředí se importy z moravských kulturních center dochovaly i na území Čech. Zvláště na bývalém svojanovském panství významného moravského rodu pánů z Boskovic jsou doložena dvě výjimečná díla moravské provenience a to Madona ze Svojanova z dílenského prostředí Mistra Madony Primavesi (činného snad v Brně, vyloučena ovšem nemůže být ani Olomouc, již vzhledem k známým okolnostem olomouckého původu Madony Primavesi) a Madona z Jedlové pocházející z olomoucké stossovsky orientované dílny. Tato okolnost byla nepochybně dána moravským původem rodu Pánů z Boskovic, kteří na českomoravském pomezí svojanovské panství vlastnili již od roku 1419.

Významným obohacením fondu moravské pozdně gotické skulptury je socha sv. Anny Samětřetí z Nových Dvorů v Jaroměřicích u Jevíčka, původem z olomoucké dílny Mistra Kalvárie z Kunčic, jehož slohové kořeny těsně souvisí s Norimberským dílem Veita Stosse. V kontextu středovýchodní Evropy je střední Morava, zvláště Olomouc, skutečně výrazným exponentem stossovských impulsů, které jsou nezanedbatelné i v porovnání s tradičními oblastmi sféry vlivu Veita Stosse jako jsou Malopolsko, Slezsko, Pomořansko či hornouherská Spiš, nedávno upřesněnými při příležitosti výstavy *Wokół Wita Stwosza* v Krakově v roce 2005.⁸⁴³ V budoucnu by bylo velmi zajímavé problematiku stossovských impulsů na střední Moravě pojednat v syntetické studii.

Komplexnější pohled na sochařství východních Čech a přilehlých oblastí bude však možné až po dokončení heuristického průzkumu sochařského fondu na území současného Královéhradeckého kraje,

⁸⁴² Bogusław Czechowicz, *Wratislavia - caput Coronae regni Bohemiae?* Praga i Wrocław w artystycznym dialogu w XV. wieku, in: Mateusz Kapustka, Andrzej Koziel, Piotr Oszanowski (ed.), *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 152 - 161.

⁸⁴³ Dobrosława Horzela, Adam organisty (ed.), *Wokół Wita Stwosza* (kat. výstavy), Muzeum Narodowe Krakow 2005.

Havlíčkobrodsko a Kutnohorsko, které tvoří naprosto svébytnou kapitolu v dějinách středověkého umění Českých zemí.

Velmi důležité téma studia starého umění východních Čech představuje problematika uměleckých děl nekatolických konfesí a otázky týkající se vůbec jeho rozpoznání, původu, tedy kde a kdo ho vytvořil, jeho obsahové stránky, funkce a jeho kulturně společenského kontextu. K vlastnímu rozpoznání umění nekatolických konfesí se nedávno velmi instruktivně vyjádřila Milena Bartlová, v reakci na výstavní projekt Umění české reformace, kde byla představena rovněž mnohá umělecká díla z oblasti východních Čech.⁸⁴⁴

Badatelka poukázala na fakt, že řada objektů v expozici se ničím zvláštním neodlišovala od známého obrazu starého umění a tento fakt komentovala slovy: „*Je to samozřejmé - ze starších památek mohly rekatolizaci přetrvat pouze ty, které byly schopny fungovat bez potíží i v římskokatolickém prostředí. Hlavním poznávacím měřítkem se tedy stává skutečnost, že obraz nebo socha byly určeny pro kostel, který sloužil kališníkům či luteránům*“.⁸⁴⁵

Soubor středověkých sochařských děl východních Čech, na rozdíl od některých malířských prací tzv. chrudimské skupiny, skutečně nevykazuje specifické námětové odlišnosti od umění katolického a jeho případný vznik pro nekatolické prostředí lze tedy pouze hypoteticky předpokládat na základě historických reálií týkajících se konfesních otázek majitele konkrétního panství, či držitele patronátního práva apod. Z hlediska objednavatelských aktivit členů nekatolických konfesí bychom fundaci sochařských děl, krom děl tzv. chrudimské skupiny, mohli rozšířit na další velmi zajímavé artefakty. O podílu utrakvistického objednavatele lze uvažovat v případě Madony ze Žamberka (Litické panství, v letech 1427 - 1471 v majetku Jiřího z Poděbrad), Madony z Lanškrouna (Lanšperské panství, Kostkové z Postupic), Madony ze Svojanova (Svojanovské panství, v letech 1475 - 1488 v majetku Ješka Svojanovského z Boskovic), Assumpty z Anenské Studánky - Kunžvaldu (Lanšperské panství, Kostkové z Postupic), Madony z Vysokého Mýta a Trůnící madony z Litomyšle (Kostkové z Postupic). Dvojice pozoruhodných prací sv. Jan Evangelista z Pardubic a sv. Kateřina z České Třebové pochází

⁸⁴⁴ Milena Bartlová, Tatmánci neužiteční. Umění české reformace, *Art + Antiques* 02, 2010, s. 38 - 42.

⁸⁴⁵ Ibidem, s. 41.

z doby, kdy obě zmíněné lokality náleží do majetku nadkonfesijně smýšlejícího Viléma z Pernštejna.

Na závěr kulturně historické skici k nejstarším dějinám plastické tradice východních Čech, lze podotknout, že z dnešní perspektivy není možné v souboru gotického sochařství této kulturní krajiny sledovat autochtonní umělecký vývoj na rozdíl od jiných částí našeho státu. V prostředí východních Čech můžeme souvislou sochařskou tvorbu sledovat až od konce 17. století, kdy právě díky obrovskému tvůrčímu potenciálu v médiu sochařství bylo dosaženo nejvýraznějších uměleckých momentů a kde tradice velkorysých sochařských forem baroka a tradice moderních sochařských proudů 20. století vedla řadu osobností (Vladimír Preclík, Jiří Zemánek, Ivo Kořán) s mírnou nadsázkou k označení této oblasti jako kraje sochařů a sochařství. Torzálnost fondu gotické skulptury východních Čech je v první řadě dána složitým kulturněpolitickým a náboženským vývojem celé oblasti avšak dochování mnohdy velmi kvalitních děl do dnešní doby svědčí o tom, že tato oblast skýtala podmínky pro existenci pozoruhodných artefaktů gotické výtvarné kultury.

Prameny a literatura

Prameny

1. Dokumentace, kostel Narození Páně, Mlýnický Dvůr. Kopie z Okresního archivu Ústí nad Orlicí. Fond ONV Ústí nad Orlicí, OCT, kart. č. 25, Ústí nad Orlicí 1991.
2. Jaromír Homolka, Zpráva o gotických plastikách východočeského kraje, 1977.
3. Ivo Kořán, Milostná Madona v Jedlové. Slavnostní řeč při osazení sochy na postranní oltář v kostele Navštívení P. Marie v Jedlové 6. července 2008. Nепublikovaný rukopis. Uloženo na farním úřadě v Bystrém.
4. Zdena Matulíková, Jindřich Plotica, Radomír Zamazal, Průvodní zpráva o zjišťovacích stavebních a restaurátorských pracích v kostele sv. Petra a Pavla ve Svojanově. Státní ústav památkové péče v Pardubicích, 1998
5. Zdena Paukertová, Památkový záměr na restaurování hlavního oltáře z kostela sv. Petra a Pavla ve Svojanově. Pardubice 1999.

Evidenční karty

1. Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou, evidenční karta i. č. 537, archiv NPÚ Pardubice.
2. Sv. Kateřina z České Třebové, Kadeřávková, evidenční karta i. č. 1697, rok 1964, archiv NPÚ Pardubice.
3. Madona z Chornice, evidenční karta i. č. 638, archiv NPÚ Pardubice.
4. Socha Madony a Sv. Markéty z Chrudimy, Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 2830, rok 1991, archiv NPÚ Pardubice.
5. Archa Nanebevzetí Panny Marie z kostela sv. Kateřiny v Chrudimy, Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 2855, rok 1991, archiv NPÚ Pardubice.
6. Madona z Jedlové, evidenční karta i. č. 662, archiv NPÚ Pardubice.
7. Madona z Jevíčka, evidenční karta i. č. 681, archiv NPÚ Pardubice.
8. Madona z Králík, evidenční karta i. č. 1825, archiv NPÚ Pardubice.
9. Sv. Bartoloměj z Kočí, Turková, evidenční karta i. č. 2497, rok 1966, archiv Regionální muzeum Chrudim.
10. Madona z Lanškrouna, Kadeřávková, evidenční karta i. č. 1906, rok 1964, archiv NPÚ Pardubice.
11. Trůnící madona z Litomyšle, evidenční karta i. č. 748, archiv NPÚ Pardubice.
12. Kalvárie z Orlického Záhoří, evidenční karta i. č. 5401, archiv NPÚ Pardubice.
13. Svatá Anna Samatřetí z Radiměře, evidenční karta i. č. 1025, archiv NPÚ Pardubice.
14. Sv. Anna Samatřetí ze Svitav, evidenční karta i. č. 485, R. Kovaříková, archiv NPÚ Pardubice.
15. Madona z Tatenic, Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 5370, rok 1964, archiv NPÚ Pardubice.
16. Assumpta z Tatenic, Zdena Paukertová, evidenční karta i. č. 5389, rok 1976, archiv NPÚ Pardubice.

17. Madona z Vysokého Mýta, Kadeřávková, evidenční karta i. č. 2069, rok 1964, archiv NPÚ Pardubice.
18. Madona ze zámecké kaple v Žamberku, Kadeřávková, evidenční karta i. č. 2146, rok 1964, archiv NPÚ Pardubice.
19. Archa ze Živanic, evidenční karta i. č. 443, archiv NPÚ Pardubice.
20. Sv. Barbora ze Živanic, evidenční karta i. č. 59972/36 - 447, archiv NPÚ Pardubice.

Restaurátorské zprávy

1. Tamara Beranová, *Závěrečná restaurátorská zpráva. Assumpta z Tatenic*, 2001.
2. Tamara Beranová, *Restaurátorská zpráva. Madona ze zámecké kaple v Žamberku*, 1992 - 1993.
3. Radana a Mojmír Hamsíkovi, *Restaurátorská zpráva. Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou*, 2000.
4. Lenka Kosková, *Restaurátorská zpráva. Madona z Tatenic*, 1991.
5. Věra Nyklová, *Restaurátorská zpráva. Madona z Králík*, 1983 - 84.
6. Roman Ševčík, *Restaurátorská zpráva. Madona z Chornice*, 2005.
7. Jiří Toroň, *Restaurátorská zpráva. Madona z Královce*, 1980.
8. Hana Vítová, *Restaurátorská zpráva. Madona z Jedlové. Zlacená a polychromovaná dřevořezba*, 2006.
9. Marie Zmydlená, *Restaurátorská zpráva. Madona z Olomouce zv. Primavesi*, 1999.

Nepublikované rukopisy

Cinková 2001

Veronika Cinková, *Soupis pozdně gotických soch z let 1400 - 1550 v okrese Svitavy a Ústí nad Orlicí* (seminární práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2001.

Dospěl 2007

Milan Dospěl, *Méně známé plastiky gerhartovského sochařství na Moravě* (postupová práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2007.

Doucková 2006

Renata Doucková, *Deskové malířství kolem 1500 ve východních Čechách* (diplomní práce). Seminář dějin umění FF MU, Brno 2006.

Groborzová – Schurmanová 1970

Anna Groborzová – Schurmanová, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku* (diplomní práce). Seminář dějin umění FF MU, Brno 1970, s. 44.

Jeřábková 1996

Zdena Jeřábková, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 1996.

Kotrbová 1950

Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (disertační práce). Seminář dějin umění FF MU, Brno 1950, s. 52 - 71.

Knoflíček 2001

Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovodsku 1300 - 1420* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2001.

Pařízek 2005

Marek Pařízek, *Pozdně gotické sousoší Ukřižování z Orlického Záhoří* (postupová práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2005.

Pařízek 2008

Marek Pařízek, *Krucifixy jagellonské doby na severní Moravě a ve východních Čechách* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2008.

Šáfková 2004

Zuzana Šáfková, *Socha sv. Kateřiny z kostela sv. Kateřiny v České Třebové* (seminární práce). Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2004.

Štětina 2006

Jan Štětina, *Uměleckohistorická analýza vybraných staveb Ladislava z Boskovic (1485 – 1520). Příspěvek k poznání architektury na přelomu pozdní gotiky a renesance* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FFUP Olomouc 2006, s. 166.

Vokolková 1972

Daniela Vokolková, *Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna* (diplomní práce). Katedra dějin umění FF UK, Praha 1972.

Vorlová 2001

Hana Vorlová, *Svatá Anna Samatřetí v gotické plastice českých zemí* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2002.

Literatura

Bartlová 1990

Milena Bartlová, kat. č. 48, Madonna von Gojau (Kájov), in: Ladislav Kesner (ed.), *Prag um 1400. Der Schne Stil. Böhmisches Malereik und Plastik in der Gotik* (kat. výst.), Wien 1990, s. 112.

Bartlová 2003

Milena Bartlová, *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*, Brno 2003.

Baxandall 2004

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press New Haven and London 2004, obr. 27.

Bevers 1987

Holm Bevers, *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* (kat.výst.), München 1987.

Bláhová 2009

Zdenka Bláhová, K nástěnné malbě v presbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479 - 1516) v širších souvislostech. Historická Olomouc XVII*, Olomouc 2009, s. 147 - 164.

Borkovcová, Kuncová 2002

Marie Borkovcová, Irena Kuncová, *Krajem koruny země*, Lanškroun 2002, s. 508 - 509.

Brandl 1983

Rainer Brandl, kat. č. 1. Bestattung der heiligen Katharina, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 107 - 112.

Buczynski 2000

Bodo Buczynski, Das Speyrer Verkündigungsrelief und die Hamburger Madonna. Beobachtungen zur Steinbearbeitung des Niclaus Gerhaert von Leyden, in: *Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch - und Spätmittelalters*. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Ulm 2000, 119 - 130.

Cibulka, Sokol 1935

Josef Cibulka, Jan Sokol, *Soupis památek historických a uměleckých v okrese lanškrounském*, Praha 1935, s. 55.

Cibulka 1929

Josef Cibulka, Korunovaná Assumpta na půlměsíci, in: *Sborník k 70. narozeninám K.B. Mádlá*, Praha 1929, s. 80 - 127.

Čechura 2009

Jaroslav Čechura, Charakteristika vlády Jagellonců, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 626.

Čechura 2009

Jaroslav Čechura, Postavení Jednoty bratrské, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 647 - 648.

Čechura 2009

Jaroslav Čechura, Východočeská nižší šlechta, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 634.

Čechura 2009

Jaroslav Čechura, Nové Město nad Metují, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 640.

Černý 1999

PČ [Pavol Černý], kat. č. 327, Růžencová Madona, in: Ivo Hlobil - Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 377 - 380.

Dáňová 2006

Helene Dáňová, Opomenutý reliéf z Krasíkova - příspěvek k pozdně gotickému sochařství na Moravě, *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV - XV / 2004 - 2005*, s. 172 - 177.

Davies 1972

Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, s. 251, obr. 124.

Dospěl 2007

Milan Dospěl, Moravský kontext Madony zvané Primavesi, *Umění LV*, 2007, s. 459 - 469.

Doubravský, Filipová, Gronychová, Turková 2005

Zdeněk Doubravský, Milena Filipová, Marie Gronychová, Alena Turková, *Církevní umění gotiky a renesance na Šumpersku, Zábřežsku a Mohelnicku* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Šumperku 2005, s. 42, obr. na s. 13.

Fajt 1995

Jiří Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430 -1526), *Průzkumy památek II*, 1995, kat. č. 10, s. 38 - 41.

Fajt 1996

(jf) [Jiří Fajt], kat. č. 277, Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje? Světice, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230-1530) III*. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 685 - 687.

Fajt 1996

(jf) [Jiří Fajt], kat. č. 301, Assumpta, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530) III*. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 717 - 718, obr. 929.

Fajt 1996

(jf) [Jiří Fajt], kat. č. 305, Madona, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530) III*. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 722 - 724, obr. 936, 937, 938, 939.

Fajt 1996

(jf) [Jiří Fajt], kat. č. 319, Sv. Bartoloměj, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 736, obr. 955, s. 737.

Fajt 1996

(jf) [Jiří Fajt], kat. č. 419, Bolestná P. Marie, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 827.

Fajt 2002

Jiří Fajt, Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II. (1471 - 1516), in: Robert Suckale - Dietmar Popp (ed.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002, s. 253.

Felcman, Musil 2009

Ondřej Felcman, František Musil, Území východních Čech ve středověku. Vymezení a změny, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 121.

Gilar 2004

Štěpán Gilar, Dějiny českořebovské farnosti v letech 1415 - 1670, in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českořebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004, s. 21 - 58, zvl. 34 - 37.

Gilar, Vítek, Foltýn 2005

Štěpán Gilar, Tomáš Vítek, Dušan Foltýn, Třebaňov - Koruna (Svitavy). Zaniklý konvent „Corona s. Mariae“ obutých augustiniánů s kostelem, in: Dušan Foltýn a kolektiv, *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 681 - 683.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 60, Fragmenty poliptyku Chrystusa Boleściwego, Św. Św. Piotra i Pawła zw. Poliptykiem Złotników Wrocławskich. Pracownia Mistrza Legnickiego Poliptyku. Matki Boskiej, św. św. Piotra i Pawła; ok. 1473 z wykorzystaniem starszych figur, in: Božena Guldan - Klamecka Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W. (katalog zbiorów)*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 281 - 296.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 61, Rzeźba Marii z dzieciami, Pracownia Mistrza Legnickiego Poliptyku Matki Boskiej, św. Św. Piotra i Pawła; ok. 1470 - 1480, in: Božena Guldan - Klamecka Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W. (katalog zbiorów)*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 297 - 298.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 103. Fragmenty poliptyku Matki Boskiej, św. Piotra i św. Pawła. Pracownia Mistrza Lubińskich Figur; 1492 – 1493 in: B. Guldan - Klamecka, A. Ziomecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W. (katalog zbiorów)*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 357 - 365, obr. 103.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 120, Pentapytk świętej rodziny, pracownia Mistrza Wrocławskiego Świętej Rodziny; 1499, in: Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 390 - 393.

Guldan - Klamecka 2003

B.G. - K. [B. Guldan - Klamecka], kat. č. 142, Grupa rzeźbiarska drogi na Golgotę, in B. Guldan - Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 415 - 420, obr. 142.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 176, Rzeźba Marii z dzieciami, pracownia śląska; ok. 1510, in: Božena Guldan - Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 472 - 473.

Guldan - Klamecka 2003

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 190, Rzeźby świętych, pracownia śląska; 1510 – 1520, in: Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 490 - 491.

Guldan - Klamecka, Ziomecka 2003

B. G. - K - A. Z. [Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka], kat. č. 167, Fragmenty nastawy oltarzowej świętej Anny Samotrzeciej, pracownia śląska (wrocławska?) z kregu Jacoba Beinharta; ok. 1510 in: Božena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 452 - 456.

Guldan - Klamecka 2007

B. G. - K [Božena Guldan - Klamecka], kat. č. 13, Trauernde Maria, in: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 98.

Helfert, Kutal 1935

Jaroslav Helfert, Albert Kutal, *Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku. Zemské museum v Brně 27. X. 1935 - 15. I. 1936* (kat. výst), Brno 1935, kat. č. 24, s. 9.

Hessig 1935

Edith Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935, s. 47, obr. 24.

Hledíková, Polc 1994

Zdeňka Hledíková, Jaroslav V. Polc, *Pražské arcibiskupství v kontextu vývoje země a státu* in: Zdeňka Hledíková, Jaroslav V. Polc, *Pražské arcibiskupství 1344 - 1994*, Praha 1994, s. 12 - 13.

Hlobil 1999

Ivo Hlobil, Pozdně gotická a raně renesanční plastika na olomoucku, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 260.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 196, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 311.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 200, moravský autor, reliéf Korunování P. Marie, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 313 - 314.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 213, olomoucký autor (?), smrt P. Marie, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 326 - 327.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 214, olomoucký autor, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 327 - 328.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 215, olomoucký autor, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 328 - 329.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 223, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 334 - 335.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 232, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 348 - 352.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 233, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, P. Marie Bolestná, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 352 - 353.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 234, Litovelský (?) autor, P. Marie a sv. Jan ze skupiny Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550 III.* Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 354.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 235, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic, Ukřižování, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 354 - 358.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 245, Severomoravský autor, Olivetská hora, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 365.

Hlobil 2000

Ivo Hlobil, Wendepunkt zur Synthese: Ausstellung „Von der Gotik zur Renaissance - die bildkünstlerische Kultur in Mähren und Schlesien von 1400 - 1550“, *Umění XLVIII* 2000, s. 315 - 334.

Hlobil 2001

Ivo Hlobil, K výtvarné kultuře Moravy a Slezska od gotiky k renesanci 1400 - 1550, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* I. Úvodní svazek (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2001, s. 88 - 110.

Hlobil - Petrů 1999

Ivo Hlobil, Eduard Petrů, *Humanism and The early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999.

Hlobil, Třeščíková 2005

Ivo Hlobil, Anna Třeščíková, Eine unbekante Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340 - 1345), *Buletin Národní galerie v Praze XIV - XV* (2004 – 2005), Praha 2005, s. 6 - 33.

Hlobil 2006

IH [Ivo Hlobil], kat. č. 1. 2. 8. The Madonna of Králíky, in: Andrej Niedzielenko, Vít Vlnas (ed.), *Silesia a pearl in the Bohemian Crown. Three period sof flourishing artistic relations*, The National Gallery in Prague 2006, s. 41.

Homolka 1965

Jaromír Homolka, Plastika, in: Jaromír Homolka, Jiří Kropáček (ed.), *Jihočeská pozdní gotika* (kat. výst.), AJG Hluboká nad Vltavou 1965, s. 125.

Homolka 1969

Jaromír Homolka, K některým otázkám středoevropské plastiky, *Umění XVII*, 1969, s. 539 - 573.

Homolka 1972

Jaromír Homolka, *Gotická plastika na Slovensku*, Bratislava 1972, s. 35, pozn. 48, s. 50.

Homolka 1978

Jaromír Homolka, Mutergottes mit Kind, in: Anton Legner (ed). *Die Parler und der Schöne Stil* II, Köln 1978, s. 648.

Homolka 1978

Jaromír Homolka, Sochařství, in: Josef Krása - Václav Mencl - Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471 - 1526*, Praha 1978, s. 167 - 254, cit. s. 234 - 235.

Homolka 1984

Jaromír Homolka, Pozdně gotické sochařství, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1/2*, Praha 1984, s. 534 - 565.

Homolka 1999

Jaromír Homolka, Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století in: Michaela Neudertová, Petr Hrubý (ed.), *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 1999, s. 51 - 76.

Homolka 2001

Jaromír Homolka, K jednomu motivu krásných Madon. *Acta historiae artis Slovenica 6 - 2001*. http://www.zrc-sazu.si/uifs/acta/Acta_6_2001.htm vyhledáno 23. 3. 2007

Homolka 2001

Jaromír Homolka, K některým problémům vídeňské gerhartovské školy, in: Alena Martyčáková (ed.), *Sborník symposia Podzim středověku, Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 52 - 69.

Homolka- Kropáček 1966

Jaromír Homolka, Jiří Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kosti, *Umění XVI*, s. 122 - 145.

Hořejší 1977

[Jiřina Hořejší], heslo Anenská Studánka, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 27.

Hořejší 1977

[Jiřina Hořejší], heslo Česká Třebová, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 200 - 201.

Hořejší 1977

[Jiřina Hořejší], heslo Jedlová, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 579.

Hořejší 1978

[Jiřina Hořejší], heslo Litomyšl, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 296.

Hořejší 1980

Jiřina Hořejší, heslo Svojanov, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 489.

Hrubý 1994

Vladimír Hrubý, *Královéhradecká diecéze*, Hradec Králové 1994, s. 16.

Hrubý 2003

VH [Vladimír Hrubý], kat. č. 3, Kalvárie, in: Vladimír Hrubý, Pavel Panoch (ed.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v Královéhradecké diecézi* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2003, s. 42.

Hrubý 2003

VH [Vladimír Hrubý], kat. č. 5, Madona s dítětem, in: Vladimír Hrubý, Pavel Panoch (ed.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v Královéhradecké diecézi* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2003, s. 43.

Hrubý 2009

Vladimír Hrubý, František Nesejt, Vrcholně gotické sochařství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 494.

Hrubý 2009

Vladimír Hrubý, Pozdní gotika ve východních Čechách, výtvarné umění, in: František Musil (ed.) *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 662 - 681.

Hartmann 2008

Gerhard Hartmann, *Die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches*, Wiesbaden 2008, s. 132.

Chamonikola 1995

Kaliopi Chamonikola, Nicolas Gerhaert of Leyden in the Moravian context, *Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte* XLVIII/ 1995, s. 63 - 84.

Chamonikola 1999

Kaliopi Chamonikola, Internacionální aspekty v umění pozdního středověku na Moravě, in: Zdeněk Měřinský (ed.), *Morava ve středověku*, Moravské zemské Muzeum, Brno 1999. s. 140 - 147.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 154, Madona, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 328.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 155, Madona, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 329.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 170, Madona z Olomouce (Primavesi), in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 357.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 176, Sv. Kateřina z Hlíny, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 366 - 367.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 178b, Světec s knihou ze Slavonic, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II. Brno* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 369 - 370.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 179a, b, Madona, světec (sv. Lupus?), in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II.* Brno (kat. výst), Brno 1999, s. 370 - 372.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 180, Sv. Jakub, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II.* Brno (kat. výst), Brno 1999, s. 372 - 374.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 185, Madona z Unkovic, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550, II.* Brno (kat. výst.), Brno 1999, s. 382 - 383.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 186 a, b, Polopostavy sv. Markéty a sv. Doroty ze Židenic, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II.* Brno (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 383 - 384.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 204, Sv. Mikuláš z Dolní Loučky, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550, II.* Brno (kat. výst), Brno 1999, s. 407 - 408.

Chamonikola 1999

KCh [Kaliopi Chamonikola], kat. č. 210 a, b, Sv. Kateřina a sv. Markéta, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 II.* Brno (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1999, s. 420 - 422.

Chamonikola 2002

Kaliopi Chamonikola, Die spätgotische Bildhauerkunst in Mahren im internationalen kontext, in: Robert Kuckale, Dietmar Popp (ed.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit.* Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002, s. 275 - 282.

Chamonikola 2003

Kaliopi Chamonikola, Recepcia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia, in: Dušan Buran (ed.), *Gotika. Dějiny slovenského výtvarného umenia* (kat. výst.), Slovenská Národná galéria 2003, s. 373 - 382.

Chamonikola 2009

Kaliopi Chamonikola, kat. č. 60, Kristus Vítězný, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Zdaleka i zblízka. Středověké importy z moravských a slezských sbírek*, Moravská galerie v Brně 2009, s. 214.

Chapuis 2004

Chapuis [Julien Chapuis], kat. č. 29, Double – sided Virgin and child on the crescent moon, in: Julien Chapuis (ed.), *Tilmann Riemenschneider, Master Sculptor of the Late Middle Age*

(kat. výst.), The Metropolitan Museum of art, New York 2004, s. 275 - 276.

Charvát 1991

Jiří Charvát, *Stará Chrudim*, Chrudim 1991.

Chlíbec 1999

(jch) [Jan Chlíbec], kat. č. 295, Madona, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230 - 1530)* III. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 710, obr. 923, s. 710

Chlumská 2006

Štěpánka Chlumská, Late Gothic and early Renaissance Art, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & central Europe 1200-1500, The permanent exhibition of the collection of old masters of the National Gallery in Prague at the convent of st. Agnes of Bohemia*, Prague 2006, s. 86.

Chytil 1900

Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém. Politický okres chrudimský*, Praha 1900, s. 106., obr. 89 na s. 105.

Jeřábková 1999

ZJ [Zdeňka Jeřábková], kat. č. 179, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 291, obr. 179.

Jeřábková 1999

ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 219, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 332, obr. 219.

Jeřábková 1999

ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 220, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 333, obr. 220.

Jeřábková 1999

ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 236, Madona, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 358, obr. 236.

Jeřábková 1999

ZJ [Zdena Jeřábková], kat. č. 239, Sv. Anna Samatřetí, in: Ivo Hlobil - Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a ve Slezska 1400 - 1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 360.

Kaczmarek 2007

Romuald Kaczmarek, Klodzki rzeźbiarz późnego gotyku - morawski czy ślaski?, in: Mateusz Kapustka, Andrzej Koziel, Piotr Oszanowski (ed.), *Ślask i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 140 - 150.

Kahsnitz 1983

Rainer Kahsnitz, kat. č. 22. Trauernde Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 269 - 276.

Kahsnitz 2002

Rainer Kahsnitz, Krucifixe im Werk Michel Erharts, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 112 - 127.

Kahsnitz 2002

Rainer Kahsnitz, kat. č. 65, Christus als Schmerzensmann, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 354 - 356.

Kaplanová, Vácha 2001

Kristina Kaplanová, Štěpán Vácha, *Chrám sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě*, Okresní muzeum ve Vysokém Mýtě 2001, s. 26.

Kesselgruberová 2004

Ludmila Kesselgruberová, Te deum laudamus...(Neznámé sochařské práce dílny Andrease Schweigela v kontextu mobiliáře kostela sv. Jakuba Většího a rotundy sv. Kateřiny v České Třebové), in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českotřebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004, s. 199 - 238, zvl. 231 - 232.

Knoflíček 2009

Tomáš Knoflíček, Malířská výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kuněticích, *Umění* LVII/2009, s. 537 - 548.

Konečný, Růžička 2001

Stanislav Konečný, Jindřich Růžička, *Věnné město českých královen Polička*, Praha a Polička 2001, s. 18.

Konečný 2007

Stanislav Konečný, *Hrad Svojanov. Pohled do historie hradu a panství*, Litomyšl 2007, s. 55.

Kořán 1977

[Ivo Kořán], heslo Boršov, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 109 - 110.

Kořán 1977

[Ivo Kořán], heslo Březová nad Svitavou, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 140.

Kořán 1980

[Ivo Kořán], heslo Svitavy, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 487.

Kořán 1982

[Ivo Kořán], heslo Králíky, dodatky, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 499 - 500.

Kořán 1982

[Ivo Kořán], heslo Žamberk, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 387 - 391.

Kotrba 1982

[Viktor Kotrba], heslo Vysoké Mýto, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 302.

Kotrbová 1988

Marie Kotrbová, kat. č. 102, Madona z Králík, in: Ladislav Kesner (ed.), *Staré české umění*, Praha 1988, s. 85, obr. 102.

Krafl, Musil 2008

Pavel Krafl, František Musil, Klášter řeholních kanovníků sv. Augustina v Lanškrouně, in: *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun VI*, 2008, s. 5 - 10.

Krčálová 1956

Jarmila Krčálová, Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce, *Umění* 1956, s. 17 - 50.

Krčálová 1982

[Jarmila Krčálová], heslo Červená Voda, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 461.

Krčálová 1982

[Jarmila Krčálová], heslo Tatenice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 30.

Kroh 2006

Hartmut Krohm, Veit Stoss und Straßburg – eine Hauptfrage neu betrachtet, in: Dobrosława Horzela, Adam Organisty, *Wokół Wita Stwosza, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19 - 22 maja 2005*, Muzeum Narodowe w Krakowie 2006, s. 28 - 41.

Krone-Balcke 1999

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

Kropáček 1965

Jiří Kropáček, kat. č. 124, Madona z Buršíkova, in: Jaromír Homolka, Jiří Kropáček, *Jihočeská pozdní gotika* (kat. výst.), AJG Hluboká nad Vltavou 1965, s. 191 - 192.

Kuča 1996

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I*, Praha 1996.

Kuča 1997

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku II*, Praha 1997.

Kuča 1998

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998.

Kuča 2008

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VII*, Praha 2008.

Kuča 2002

Karel Kuča, *Atlas památek. Česká republika. O/Ž*, Praha 2002, s. 1312 - 1313.

Kutal 1940

Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940.

Kutal 1962

Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350 - 1450*, Praha 1962.

Lábler 1904

Karel Lábler, Oltář arciděkanství kostela v Chrudimi, in: *Památky východočeské I*, 1904, s. 29 - 30, tab. XIV.

Liška 1961

Antonín Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450, *Umění IX*, 1961, s. 372 - 388.

Liška 1962

Antonín Liška, Obnova české sochařské tvorby v druhé polovině 15. století, *Umění X*, 1962, s. 332 - 350.

Lašek 1945

František Lašek, *Litomyšl v dějinách a výtvarném umění*, Litomyšl 1945, s. 28, obr. 78.

Macek 2001

Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001, s. 321.

Mackerle 2008

Jaroslav Mackerle, *Letopis města Jevíčka* (vydání druhé), Jevíčko 2008, s. 76.

Marcinkowski 2005

Wojciech Marcinkowski, Silesiaca Bohemiae, Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen, *Umění LIII* 2005, s. 69 - 75.

Marešová 2007

Jana Marešová (ed.), Václav Karel Vendl, *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu Pardubicko - Holicko - Přeloučského*, Praha 2007, s. 189.

Matějček 1927

Antonín Matějček, *Dějepis umění 3/1, Umění nového věku*, Praha 1927, s. 49.

Mathon 1935

Jaroslav Mathon, Reliéf Narození Páně z býv. Kláštera Corona Mariae u Krasíkova. *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané XII*, 1935, s. 51 - 61.

Metelmann 2002

Volker Metelmann, Die Efühlung der Zeiten in Christus Zur bildnerischen Enzyklopädie des Ulmer Chorgestühls, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 54 - 65.

Meurer 2002

Heribert Meurer, kat. č. 8, Schmerzensmann, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 243 - 245.

Mudra 2008

Aleš Mudra, Madona farního kostela v Broumově a počátky slezsko - pomořského stylu madon na lvu, in: Lenka Stolárová, Vít Vlnas (ed.), *Slezsko - země Koruny české. Historie a kultura 1300 - 1740*, Praha 2008, 787 - 798.

Müller 1966

Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 - 1500*, Pelican history of art, London 1966, s. 216, pozn. 91.

Müller 1985

Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova 1420 - 1470, *Umění XXXI*, 1985, s. 536.

Musil 2004

František Musil, K počátkům církevní organizace na území České Třebové a k jejímu vývoji do doby husitské, in: Stanislav Vosyka ml. (ed.), *Českořebovská farnost v historii. Sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, Římskokatolická farnost - děkanství Česká Třebová 2004, s. 11 - 19.

Musil 2007

František Musil, Z dějin kláštera Koruna Mariina u Krasíkova, *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun V*, 2007, s. 2 - 5.

Musil 2009

František Musil, Z dějin lanškrounského děkanátu, *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun VII*, 2009, s. 3.

Musil 2009

František Musil, Význam východních Čech v politice posledních Přemyslovců, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 295.

Musil 2009

František Musil, Organizace královské moci ve východních Čechách ve 13. století, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 255.

Musil 2009

František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 405.

Musil 2009

František Musil, Vrcholná kolonizace Podorlické pahorkatiny a Orlických hor, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 356 - 357.

Musil 2009

František Musil, Vrcholná kolonizace a východočeské společenské elity, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 307.

Musil 2009

František Musil, Počátky náboženských sporů mezi východočeskou šlechtou, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 523.

Nejedlý 1903

Zdeněk Nejedlý, *Dějiny města Litomyšle a okolí. Díl I. (do roku 1421)*, Litomyšl 1903, s. 97.

Nekuda 2002

Vladimír Nekuda, Období středověku do válek husitských, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 125.

Ottová 1998

Michaela Ottová, kat. č. 14, Panna Maria s Ježíškem, kolem roku 1480, in: Michaela Ottová, Petra Červinková, Petr Bašta, Petr Svojanovský (ed.), *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl I*, Praha 1998, s. 13.

Ottová 2002

Michaela Ottová, Poznámky k sochařství na moravských výstavách „Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550“, *Zprávy památkové péče* 62, 2002, s. 135 - 143.

Ottová 2004

Michaela Ottová, *Sochařství 15.století v severních a severozápadních Čechách*. Fakulta užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2004.

Ottová 2004

Michaela Ottová, Bemerkungen zum Skulpturenzyklus der Hofburgkapelle in Wien und zur Bildhauerkunst des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa, in: Evelin Wetter (ed.), *Sborník Mezinárodní konference "Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 - 1526)*, München 2004, s. 351 - 361.

Ottová 2009

Michaela Ottová, Aleš Mudra, kat. č. 35, Sv. Šebestián z Vysoké, in: *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 200 - 201.

Ottová, Mudra 2009

Michaela Ottová, Aleš Mudra, kat. č. 56, Assumpta s Ježíškem - torzo dvoustranné Madony v růženci, in: *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 226 - 230.

Palacký 1907

František Palacký, *Dějiny národu českého. V Čechách a v Moravě. Díl IV. Věk Jiřího z Poděbrad*, Praha 1907, s. 569.

Pavel 1958

Jakub Pavel, Přehledný vývoj sochařství v Hradeckém kraji, in: Jaroslav Helfert, Jaroslav Honc, Ema Charvátová et al., *Kulturní památky Hradeckého kraje*, Hradec Králové 1958, s. 63.

Pešina 1958

Jaromír Pešina, *Tafelmalerei der spätgotik und der renaissance in Böhmen 1450 - 1550*, Praha 1958, s. 26 - 27, 72 - 73.

Pešina, Homolka 1966

Jaroslav Pešina, Jaromír Homolka, K otázkám umění dunajské školy, *Umění XIV*, 1966, s. 334-377.

Petráň 1978

Josef Petráň, Stavovské království a jeho kultura v Čechách 1471 - 1526, in: Josef Krása - Václav Mencl - Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471 - 1526*, Praha 1978, s. 26.

Poche 1977

[Emanuel Poche], heslo Chornice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 524.

Poche 1977

[Emanuel Poche], heslo Jaroměřice in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 575.

Popp, Roth 2002

Evamaria Popp, Michael Roth, kat. č. 2, Muttergottes aus Bihlafingen, in: Brigitte Reinhardt - Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer museum, Stuttgart 2002, s. 233 - 234.

Probst 2004

Michaela Probst, Das spätgotische Rettabel der Burgkapelle zu Pürglitz als Stiftung Wladislaws II. Ein Modellfall des Künstlerischen Austauschs in Europa um 1500?, in: Evelin Wetter (ed.), *Sborník Mezinárodní konference "Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 - 1526)*, München 2004, s. 115 - 123.

Razím, Ježek 2001

Vladislav Razím, Martin Ježek, Ke stavebnímu vývoji kostela Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi, *Průzkumy památek VIII*, 1/ 2001, s. 53 - 63.

Recht 1987

Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg 1987, s. 301, kat. č. XV.01. Vierge á l'Enfant, s. 391.

Reichertová 1977

Květa Reichertová, *Litomyšl*, Praha 1977, s. 27.

Roller 2002

Stefan Roller, kat. č. 53, Muttergottes, in: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 332 - 333.

Royt 1999

Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 31, 50, 226, 231, 239.

Rulíšek 1990

Hynek Rulíšek, *Gotické umění v jižních Čechách* (kat. výst.), Praha 1990, kat. č. 10, s. 21 - 23.

Saliger 2001

Saliger Arthur, Moravské umění ve vztahu k Vídni, in: Alena Martyčáková (ed.), *Sborník symposia Podzim středověku, Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 89 - 99.

Samek 1999

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II. (J - N)*, Praha 1999, s. 343 - 344.

Sedlář 2002

Jaroslav Sedlář, Umělecké památky, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 493.

Seibt 1996

Ferdinand Seibt, *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy*, Praha 1996, s. 57.

Sekotová 2004

Věra Sekotová, Lanškrounská farnost. Dějiny a religiozita (první část do roku 1622), *Lanškrounsko. Vlastivědný sborník městského muzea Lanškroun II*, 2004, s. 6 - 10.

Schoch 1983

Rainer Schoch, kat. č. 18. Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes an der inneren Sakristeiwand, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 210 - 214.

Schultes 2003

LS [Lothar Schultes], kat.č. 96, Niclaes Gerhaert und Werkstatt, Grabplatte der Kaiserin Eleonore von Portugal, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 321 - 322.

Schultes 2003

LS [Lothar Schultes], kat.č. 97, Niclaes Gerhaert - Umkreis, Sitzende Madonna, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 322.

Schultes 2003

LS [Lothar Schultes], kat.č. 100, Niclaes Gerhaert – Nachfolge, Verkündigungsgruppe und Allerheiligen - Zyklus, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 323 - 324.

Schultes 2003

LS [Lothar Schultes], kat.č. 102, Meister der Wiener Neustädter Dom – Apostel Verkündigung und Apostel, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 325.

Schultes 2003

LS [Lothar Schultes], kat. č. 124, Meister des Kefermarkter Altars (Martin Kriechbaum?), Flügelaltar, in: Arthur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 342 - 343.

Skřivánek 2009

Milan Skřivánek, *Litomyšl 1259 - 2009. Město kultury a vzdělávání*, Litomyšl 2009, s. 40 - 41.

Smutná 2002

Kateřina Smutná, Boršov, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 568.

Smutný 2002

Bohumír Smutný, Březová nad Svitavou, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002.

Stähle 1983

Willi Stähle, *Schwäbische bildschnitzkunst II*, Der sammlung Dursch Rottweil, Rottweil 1983, kat. č. 93, s. 40 - 43.

Stähle 1983

Willi Stähle, *Schwäbische bildschnitzkunst II*, Der sammlung Dursch Rottweil. Katalog, Rottweil 1983, kat. č. 83, s. 20 - 21.

Stehlík 1959

Miloš Stehlík, Několik nově zjištěných sochařských památek na Moravě, *Zprávy památkové péče* 19, 1959, s. 52 - 55.

Stolárová, Vlnas 2006

Lenka Stolárová, Vít Vlnas (ed.), *Slezsko - země Koruny české: Historie a kultura 1300 - 1740*, Praha 2008, 787 - 798.

Šandera 2009

Martin Šandera, Východní Čechy v době boje o český trůn po Zikmundově smrti, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 583.

Šandera 2009

Martin Šandera, Vytváření nové kališnické jednoty ve východních Čechách, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 587.

Šandera 2009

Martin Šandera, Počátek kampaně landfrýdů proti táborskému kněžstvu, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 593.

Šandera 2009

Martin Šandera, Návrat Barbory Celské a situace ve věnných městech, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 592.

Šandera 2009

Martin Šandera, Pokus odstranit bezvládní zemi, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 593.

Šandera 2009

Martin Šandera, Podíl východních Čech na vítězství Poděbradova proudu a obnově ústřední správy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 596.

Šandera 2009

Martin Šandera, Vznik Jednoty poděbradské a dobytí hlavního města, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 597.

Šandera 2009

Martin Šandera, Východočeští odpůrci Jednoty a jejich aktivity, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 598.

Šandera 2009

Martin Šandera, Dominium Kostků z Postupic, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 603.

Šandera 2009

Martin Šandera, Uherský vpád a východní Čechy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 613.

Šandera 2009

Martin Šandera, Uherský vpád a východní Čechy, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 619.

Šembera 1870

A.T. Šembera, *Páni z Boskovic*, Vídeň 1870.

Šimek 1989

Tomáš Šimek (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku IV. Východní Čechy*, Praha 1989, s. 479 - 482.

Štarha 2002

Ivan Štarha, Od husitských válek do Bílé Hory, in: Vladimír Nekuda (ed.), *Moravskotřebovsko, Svitavsko*, Brno 2002, s. 152.

Štěpán, Růžičková, Šulc 2003

Luděk Štěpán, Renáta Růžičková, Ivo Šulc, *Chrudimsko, ztracené i zachráněné poklady*. Chrudim 2003, s. 59, obr. 4. 90 a.

Vacková 1977

[Jarmila Vacková], heslo Chrudim, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 538 - 548.

Vacková 1978

[Jarmila Vacková], heslo Lanškroun, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 205 - 207.

Vacková 1978

[Jarmila Vacková], heslo Otovice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 564 – 565.

Vacková 1982

[Jarmila Vacková], heslo Živanice, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 434.

Válka 1991

Josef Válka, *Středověká Morava* (Dějiny Moravy, díl 1), Brno 1991, s. 159.

Válka 2009

Josef Válka, *Myšlení a obraz v dějinách kultury*, Brno 2009, s. 25.

Vítek 1999

Tomáš Vítek, Kartouzka v Dolanech in: Irena Marie Kubešová (ed.), *Olomoucké kláštery*, Olomouc 2005, s. 45.

Vítek 1999

TV [Tomáš Vítek], kat. č. 153, Klášter Koruna, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 -1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 239.

Vítek 1999

TV [Tomáš Vítek], kat. č. 70, kostel sv. Vavřince, Chornice, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 -1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 157.

Vyskočil 1947

Jan Kapistrán Vyskočil, *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947, s.138.

Wilckens 1983

Leonie von Wilckens, kat. č. 2. Hausmadonna vom Weinmarkt, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), München - Berlin 1983, s. 113 - 115.

Wirth 1902

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese vysokomýtském*, Praha 1902, s. 133 - 134.

Wirth 1906

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese poličském*, Praha 1906, s. 41.

Wirth 1908

[Zdeněk Wirth], heslo Litomyšl, in: Bohumil Jaroslav Matějka, J. Štěpánek, Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém. Od pravěku do počátku 19. století XXIX. Politický okres litomyšlský*, Praha, 1908, s. 15 - 127.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Počátky východočeského husitství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 536.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Počátky rozkolu mezi východočeskými husity, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 543.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Příchod Jana Žižky do východních Čech - Menší Tábor, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 546.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Východočeští sirotci a jejich vojenské a politické aktivity v druhé polovině dvacátých let, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 553.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Sirotci v předvečer Lipan, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 567.

Wolf, Musil 2009

Vladimír Wolf, František Musil, Jan Roháč a konec východočeského radikálního husitství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 572.

Zimmermann 1970

Eva Zimmermann, *Spätgotik am Oberrhein*, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks, 1450 - 1530; Badisches Landesmuseum Karlsruhe (kat. výst.), 1970, kat. č. 82, 83, s. 140 - 141.

Ziomecka 1971

Anna Ziomecka, Mistrz Lubińskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21 - 34.

Ziomecka 1976

Anna Ziomecka, Polskie retabula szafowe w drugiej połowie XV. i na początku XVI. wieku, in: *Roczniki sztuki ślaskiej X*, 1976, kat. č. s. 7 - 145.

Ziomecka 2007

Anna Ziomecka, Die gotische Kunst in Schlesien, in: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 28, obr. 4

Summary

In term of culture, a region of eastern Bohemia belongs to a few parts of the Czech Republic, where the planar heuristic research of gothic sculpture and its global appreciation wasn't completed.

Advanced work represents results of first phase of heuristic research of gothic sculpture focused on a territory of region Pardubice, which includes almost a half of the area of eastern Bohemia and Moravian units of Svitavsko with Moravskotřebovsko, which come under the eastern Bohemia since 1960.

The goal of our thesis is a critical appreciation of preserved collection of gothic sculptures in the area, express its prototype, a basic characteristic and contribute to better knowledge of medieval art of this area. A specific character of gothic sculpture in this region is a reaction on a current medieval soft art, for its, there is no proof, which could demonstrate an existence of native carving workshops.

In most cases, the preserved examples of sculptural production define strong super-regional characteristics with prevailing orientation on surrounding dominating cultural and economic centres, above all Silesian metropolis Vratislav and Moravian centres Olomouc and Brno.

There are almost thirty sculptural works from 1360 to 1526 in a defined area. A major part is from the era after the Hussite Movement. There are mentioned lesser-known pieces, which on the other hand really enrich suspected fund of gothic sculptures in this area.

V obrazové příloze se v několika případech opakují stejné snímky. K tomu bylo přistoupeno z důvodu snadnější komparace celého souboru uměleckých děl. Není-li uveden jiný zdroj, snímky byly pořízeny autorem.

Seznam obrazové přílohy

1. Mapa s vyznačenými lokalitami dochování gotických skulptur.
2. Madona z Králík, 60. léta 14. století, lipové dřevo, v. 101 cm, Národní galerie Praha.
3. Madona z Králík, 60. léta 14. století, lipové dřevo, v. 101 cm, Národní galerie Praha.
4. Madona z Králík, 60. léta 14. století, lipové dřevo, v. 101 cm, Národní galerie Praha.
5. Madona ze Szymocina, 60. léta 14. století, lipové dřevo, Muzeum Archidiecezjalne, Wroclaw.
6. Madona z Broumova, kolem 1360, lipové dřevo, v. 108 cm, Reprodukce: Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas (ed.), *Silesia a pearl in the Bohemian Crown. Three periods of flourishing artistic relations*, The National Gallery in Prague 2006, s. 43.
7. Apoštol Pavel, kolem 1360, lipové dřevo, Muzeum Narodowe Wroclaw.
8. Madona ze Žamberka, kolem 1445 - 1455, topolové dřevo, v. 65 cm, Zámecká kaple Nanebevzetí P. Marie, Žamberk.
9. Madona ze Žamberka, kolem 1445 - 1455, topolové dřevo, v. 65 cm, Zámecká kaple Nanebevzetí P. Marie, Žamberk.
10. Madona z Kájova, kolem 1440 - 1450, lipové dřevo, v. 120 cm, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou.
11. Madona ze Střížova, kolem 1440 - 1450, lipové dřevo, v. 85, 5 cm, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou.
12. Sv. Máří Magdalena z Majdaleny, kolem 1440 - 1450, lipové dřevo, v. 109 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.
13. Světice z Plzně, před 1450, lipové dřevo, v. 73 cm, Národní galerie Praha.
14. Madona z Tatenic, kolem 1445 - 1455, lipové dřevo, v. 107 cm, kaple arciděkanství Olomouc.
15. Madona z Tatenic, kolem 1445 - 1455, lipové dřevo, v. 107 cm, kaple arciděkanství Olomouc.
16. Madona z Tatenic, kolem 1445 - 1455, lipové dřevo, v. 107 cm, kaple arciděkanství Olomouc.
17. Madona z Krupky, kolem 1440 - 1450, dřevo, v. 94 cm, Regionální muzeum Teplice.
18. Madona z Krupky, kolem 1440 - 1450, dřevo, v. 94 cm, Regionální muzeum Teplice.
19. Madona z Krupky, kolem 1440 - 1450, dřevo, v. 94 cm, Regionální muzeum Teplice.
20. Madona z Adelholz bei Kempten, kolem 1425, Landesmuseum Stuttgart.
21. Robert Campin, kolem 1410, malba na dřevěné desce, Staedelsches Kunstinstitut Frankfurt am Mainz. Reprodukce: Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, obr. 125.

- 22.** Rogiera van der Weyden, kolem 1440, Museo del Prado Madrid. Reprodukce: Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, London 1972, s. 251, obr. 124.
- 23.** Stařechovice, kolem 1440 - 1450, lipové dřevo, v. 112 cm, kostel Narození P. Marie, Stařechovice. Reprodukce: Ivo Hlobil - Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 281 - 283, obr. 176.
- 24.** Madona z Lanškrouna, kolem 1475 - 1480, lipové dřevo, v. 112 cm, kostel sv. Václava, Lanškroun. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 25.** Madona z Lanškrouna, kolem 1475 - 1480, lipové dřevo, v. 112 cm, kostel sv. Václava, Lanškroun. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 26.** Madona z Lanškrouna, kolem 1475 - 1480, lipové dřevo, v. 112 cm, kostel sv. Václava, Lanškroun. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 27.** Polyptych zvěstování s jednorožcem, kolem 1480, Muzeum Narodowe Warszawa. Reprodukce: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 30.
- 28.** Socha Bolestné Panny Marie, kolem 1470, lipové dřevo, v. 133 cm, Muzeum Narodowe Warszawa. Reprodukce: Suzanne Greub, Thierry Greub, Malgorzata Kochanowska - Reiche (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (kat. výst.), Basel 2007, s. 98.
- 29.** Madona z Lanškrouna, kolem 1475 - 1480, lipové dřevo, v. 112 cm, kostel sv. Václava, Lanškroun. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 30.** Madona ze Svojanova, 80. léta 15. století, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Mikuláše, Starý Svojanov.
- 31.** Madona ze Svojanova, 80. léta 15. století, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Mikuláše, Starý Svojanov.
- 32.** Madona ze Svojanova, 80. léta 15. století, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Mikuláše, Starý Svojanov.
- 33.** Madona ze Svojanova, 80. léta 15. století, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Mikuláše, Starý Svojanov.
- 34.** Madona z Olomouce zv. Primavesi, kolem 1480, lipové dřevo, v. 133 cm, Moravská galerie Brno.
- 35.** Madona z Olomouce zv. Primavesi, kolem 1480, lipové dřevo, v. 133 cm, Moravská galerie Brno.
- 36.** Madona z Olomouce zv. Primavesi, kolem 1480, lipové dřevo, v. 133 cm, Moravská galerie Brno.
- 37.** Madona z Olomouce zv. Primavesi, kolem 1480, lipové dřevo, v. 133 cm, Moravská galerie Brno. Reprodukce: Marie Zmydlená, Restaurátorská zpráva, Madona z Olomouce zv. Primavesi, 1999.

- 38.** Mistr E. S., Madona stojící na hadu (L. 64), 60. léta 15. století, mědirytina na papíře.
Reprodukce: Holm Bevers, *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* (kat. výst.), München 1987, s. 42 - 43, obr. 28.
- 39.** Mistr E. S., Madona stojící na hadu (L. 71), 60. léta 15. století, mědirytina na papíře.
Reprodukce: Holm Bevers, *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* (kat. výst.), München 1987, s. 43, obr. 29.
- 40.** Madona z velkého semináře, kolem 1500, v. 160 cm, Collection du Grand Séminaire, Štraburg. Reprodukce: Recht, Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg 1987, s. 301, kat. č. XV. 01. Vierge á l'Enfant, s. 391.
- 41.** Madona ze Zvěstování, 70. léta 15. století, lipové dřevo, v. 190 cm, Katedrála Nanebevzetí Panny Marie, Vídeňské Nové Město.
- 42.** Madona z Anenské Studánky - Kunžvaldu, kolem 1490, lipové dřevo, v. 101,5 cm, Regionální muzeum Vysoké Mýto.
- 43.** Madona z Anenské Studánky - Kunžvaldu, kolem 1490, lipové dřevo, v. 101,5 cm, Regionální muzeum Vysoké Mýto.
- 44.** Madona z Anenské Studánky - Kunžvaldu, kolem 1490, lipové dřevo, v. 101,5 cm, Regionální muzeum Vysoké Mýto.
- 45.** Madona z Anenské Studánky - Kunžvaldu, kolem 1490, lipové dřevo, v. 101,5 cm, Regionální muzeum Vysoké Mýto.
- 46.** Madon z Bihlalingen, kolem 1460 - 1465, olšové dřevo, v. 105 cm, Ulmer Museum.
- 47.** Madona ze Sigmaringen - Laiz, kolem 1500, lipové dřevo, v. 148 cm, Sammlung Dursch Rottweil.
- 48.** Madona z Balingen, kolem 1500, lipové dřevo, v. 158 cm, Sammlung Dursch Rottweil.
- 49.** Sv. Bartoloměj z Pardubic, kolem 1490 - 1500, lipové dřevo, v. 92 cm.
Foto: Národní památkový ústav Pardubice.
- 50.** Sv. Bartoloměj z Pardubic, kolem 1490 - 1500, lipové dřevo, v. 92 cm.
Foto: Národní památkový ústav Pardubice.
- 51.** Sv. Bartoloměj z Pardubic, kolem 1490 - 1500, lipové dřevo, v. 92 cm.
Foto: Národní památkový ústav Pardubice.
- 52.** Sv. Bartoloměj z Pardubic, kolem 1490 - 1500, lipové dřevo, v. 92 cm.
Foto: Národní památkový ústav Pardubice.
- 53.** Sv. Jakub z Jihlavy, kolem 1490, lipové dřevo, v. 167 cm, kostel sv. Jakuba v Jihlavě.
- 54.** Sv. Dionýsius, 70. léta 15. století, lipové či klenové dřevo, v. 110 - 127 cm, hradní kaple Hofburg, Vídeň.
- 55.** Sv. Pavel, 70. léta 15. století, kazatelna v katedrále Panny Marie, Štrasburg. Reprodukce: Josef A. Schmoll, gen. Eisenwerth, *Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 3, 1958, s. 57, obr. 5.
- 56.** Madona ze Svitav, před 1500, lipové dřevo, v. 112 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 57.** Madona ze Svitav, před 1500, lipové dřevo, v. 112 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 58.** Madona ze Svitav, před 1500, lipové dřevo, v. 112 cm, Arcibiskupství Olomouc.

- 59.** Madona ze Svitav, před 1500, lipové dřevo, v. 112 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 60.** Madona z Rychnova nad Kněžnou, 90. léta 15. století, lipové dřevo, kostel sv. Havla, Rychnov nad Kněžnou.
- 61.** Vzkříšený Kristus z Třebořova, kolem 1500, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, Moravská galerie Brno.
- 62.** Vzkříšený Kristus z Třebořova, kolem 1500, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, Moravská galerie Brno.
- 63.** Vzkříšený Kristus z Třebořova, kolem 1500, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, Moravská galerie Brno.
- 64.** Vzkříšený Kristus z Třebořova, kolem 1500, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, Moravská galerie Brno.
- 65.** Jörg Syrlin starší, Publius Terentius, 1469 - 1474, Münster Ulm.
- 66.** Jörg Syrlin starší, Pythagoras, 1469 - 1474, Münster Ulm.
- 67.** Vzkříšený Kristus z Třebořova, detail, kolem 1500, lipové dřevo, Moravská galerie Brno.
- 68.** Michael Erhart, bolestný Kristus ze sbírky Rollanda Schweizera ve Stuttgartu, kolem 1470, dřevo, Sammlung Dursch Rottweil.
- 69.** Michael Erhart, okruh, bolestný Kristus, kolem 1500, lipové dřevo, Bayerisches Nationalmuseum München.
- 70.** Niklaus Weckmann, dílna, Sv. Rochus, kolem 1490 - 1497, lipové dřevo, v. 90 cm, Sammlung Dursch Rottweil.
- 71.** Madona z Jevíčka, kolem 1500, lipové dřevo, v. 122 cm, farní kostel P. Marie v Jevíčku.
- 72.** Madona z Jevíčka, kolem 1500, lipové dřevo, v. 122 cm, farní kostel P. Marie v Jevíčku.
- 73.** Madona z Jevíčka, kolem 1500, lipové dřevo, v. 122 cm, farní kostel P. Marie v Jevíčku.
- 74.** Madona z Jevíčka, kolem 1500, lipové dřevo, v. 122 cm, farní kostel P. Marie v Jevíčku.
Reprodukce: Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 1950.
- 75.** Madona z Jedlové, po 1507, lipové dřevo, v. 148 cm, kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky.
- 76.** Madona z Jedlové, po 1507, lipové dřevo, v. 148 cm, kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky.
- 77.** Madona z Jedlové, po 1507, lipové dřevo, v. 148 cm, kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky.
- 78.** Madona z Jedlové, po 1507, lipové dřevo, v. 148 cm, kostel Navštívení P. Marie v Jedlové u Poličky.
- 79.** Tilman Riemenschneider, Oboustranná madona, kolem 1510 - 1520, Mainfränkisches Museum Würzburg. Reprodukce: Josef A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 3, 1958, s. 97, obr. 40.

- 80.** Madona, kolem 1510, lipové dřevo, nezvěstné, dříve soukromý majetek v Brně. Reprodukce: Marie Anna Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 1950.
- 81.** Reliéf Narození Páně z Třebařova, po 1512, lipové dřevo, v. 130 cm, Národní Galerie v Praze. Reprodukce: Helena Dáňová, Das vergessene Reliéf von Krasíkov - ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV – XV / 2004 - 2005*, s. 86 - 95.
- 82.** Reliéf Narození Páně z Třebařova, po 1512, lipové dřevo, v. 130 cm, Národní Galerie v Praze. Reprodukce: Helena Dáňová, Das vergessene Reliéf von Krasíkov – ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV - XV / 2004 - 2005*, s. 86 - 95.
- 83.** Madona z Kobeřic, kolem 1510, lipové dřevo, v. 119 cm, kostel sv. Floriána a Františka Xaverského, Hradčany - Kobeřice. Reprodukce: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 328 - 329.
- 84.** Madona z Olomouce, kolem 1510, lipové dřevo, v. 110 cm, Muzeum umění Olomouc. Reprodukce: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 327 - 328.
- 85.** Madona z Vysokého Mýta, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Vavřince, Vysoké Mýto.
- 86.** Madona z Vysokého Mýta, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Vavřince Vysoké Mýto.
- 87.** Madona z Vysokého Mýta, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Vavřince Vysoké Mýto.
- 88.** Madona z Vysokého Mýta, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 105 cm, kostel sv. Vavřince Vysoké Mýto. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 89.** Assumpta z Mlýnického Dvora, kolem 1510, lipové dřevo, v. 84 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 90.** Assumpta z Mlýnického Dvora, kolem 1510, lipové dřevo, v. 84 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 91.** Assumpta z Mlýnického Dvora, kolem 1510, lipové dřevo, v. 84 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 92.** Kalvárie z Orlického Záhoří, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, farní kostel Nejsvětější Trojice, Klášterec nad Orlicí. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 93.** Sv. Jan z kalvárie, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, farní kostel Nejsvětější Trojice, Klášterec nad Orlicí. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 94.** P. Marie z kalvárie, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, farní kostel Nejsvětější Trojice, Klášterec nad Orlicí. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 95.** Sv. Jan a P. Marie ze skupiny Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi, kolem 1500, Muzeum Narodowe Wroclaw.

- 96.** Sv. Veronika ze skupiny Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi, kolem 1500, Muzeum Narodowe Wroclaw.
- 97.** Kristus ze skupiny Nesení kříže z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi, kolem 1500, Muzeum Narodowe Wroclaw.
- 98.** Sv. Anna z Nového Dvora, kolem 1510 - 1515, lipové dřevo, v. 120 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 99.** Sv. Anna z Nového Dvora, kolem 1510 - 1515, lipové dřevo, v. 120 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 100.** Sv. Anna z Nového Dvora, kolem 1510 - 1515, lipové dřevo, v. 120 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 101.** Sv. Anna z Nového Dvora, kolem 1510 - 1515, lipové dřevo, v. 120 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 102.** Sv. Jan z Ukřižování z kostela sv. Mořice v Olomouci, kolem 1510, v. 113 cm, Muzeum umění Olomouc.
- 103.** P. Marie z Ukřižování z kostela sv. Mořice v Olomouci, kolem 1510, v. 114 cm, Muzeum umění Olomouc.
- 104.** P. Marie z Kalvárie z Kunčic, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 182 cm, Slezské zemské muzeum v Opavě.
- 105.** P. Marie z Kalvárie z Kunčic, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 182 cm, Slezské zemské muzeum v Opavě.
- 106.** Sv. Jan z Kalvárie z Kunčic, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 183 cm, Slezské zemské muzeum v Opavě.
- 107.** Sv. Jan z Kalvárie z Kunčic, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 183 cm, Slezské zemské muzeum v Opavě.
- 108.** Sv. Kateřina z České Třebové, kolem 1510, lipové dřevo, v. 75 cm, rotunda sv. Kateřiny, Česká Třebová.
- 109.** Sv. Jan z Ukřižování z kostela sv. Mořice v Olomouci, kolem 1510, v. 113 cm, Muzeum umění Olomouc.
- 110.** Sv. Kateřina z České Třebové, kolem 1510, lipové dřevo, v. 75 cm, rotunda sv. Kateřiny, Česká Třebová.
- 111.** Sv. Anna z Nového Dvora, kolem 1510 - 1515, lipové dřevo, v. 120 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 112.** Trůnící madona z Litomyšle, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 54 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 113.** Trůnící madona z Litomyšle, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 54 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 114.** Trůnící madona z Litomyšle, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 54 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 115.** Trůnící madona z Litomyšle, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 54 cm, Regionální muzeum Litomyšl.

- 116.** Trůnící madona z Litomyšle, 18. století, lipové dřevo, v. 78 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 117.** Trůnící madona z Litomyšle, 18. století, lipové dřevo, v. 78 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 118.** Trůnící madona z Litomyšle, 18. století, lipové dřevo, v. 78 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 119.** Trůnící madona z Litomyšle, 18. století, lipové dřevo, v. 78 cm, Regionální muzeum Litomyšl.
- 120.** Reliéf Klanění králů, kolem 1500 - 1510, kostel Panny Marie na Písku, Vratislav.
- 121.** Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou, kolem 1510, lipové dřevo, v. 144, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 122.** Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou, kolem 1510, lipové dřevo, v. 144, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 123.** Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou, kolem 1510, lipové dřevo, v. 144, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 124.** Sv. Bartoloměj z Březové nad Svitavou, kolem 1510, lipové dřevo, v. 144, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 125.** Assumpta z Tatenic, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 117 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 126.** Assumpta z Tatenic, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 117 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 127.** Assumpta z Tatenic, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 117 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 128.** Assumpta z Tatenic, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 117 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 129.** Světec z Kočí (sv. Bartoloměj ?), kolem roku 1520, lipové dřevo, v. 68 cm, Regionální muzeum Chrudim.
- 130.** Světec, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 53 cm, Muzeum Narodowe Wroclaw. Reprodukce: Bozena Guldan - Klamecka, kat. č. 190. Rzeźby świetych, pracownia ślaska; 1510 - 1520, in: Bozena Guldan - Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Ślasku XII - XVI W* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 490 - 491.
- 131.** Madona z Chornice, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 101, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 132.** Madona z Chornice, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 101, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 133.** Madona z Chornice, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 101, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 134.** Madona z Chornice, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 101, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc.

- 135.** Michael Erhart, Madona na půlměsíci z Kaufbeuren, kolem 1470 - 1480, Bayerisches Nationalmuseum München.
- 136.** Madona z Chornice, kolem 1510 - 1520, lipové dřevo, v. 101, 5 cm, Arcibiskupství Olomouc.
- 137.** Gregor Erhart, Madona s dítětem, kolem 1490 - 1494, listnaté dřevo, v. 114 cm, kostel sv. Martina, Blaustein - Ehrenstein. Reprodukce: Brigitte Reinhardt, Stefan Roller (ed.), *Michael Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst), Ulmer Museum, Stuttgart 2002, s. 332 - 333.
- 138.** Madona z Vyškova, kolem 1520, lipové dřevo, v. 114 cm, Muzeum Vyškovska ve Vyškově. Reprodukce: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 -1550* III. Olomoucko (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 358. obr. 236.
- 139.** Sv. Anna Samatřetí ze Svitav, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 42,5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 140.** Sv. Anna Samatřetí ze Svitav, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 42,5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 141.** Sv. Anna Samatřetí ze Svitav, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 42,5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 142.** Sv. Anna Samatřetí ze Svitav, kolem 1515 - 1520, lipové dřevo, v. 42,5 cm, Arcibiskupství Olomouc. Foto: Jakub Švadlenka, Národní památkový ústav Pardubice.
- 143.** Sv. Anna, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, soukromý majetek, Praha.
- 144.** Sv. Anna z Kochova, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, kostel sv. Jiří v Kochově u Letovic. Reprodukce: Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* II. (J - N), Praha 1999, s. 343 - 344.
- 145.** Sv. Jakub z Olivetské hory z Boršova, 20. léta. 16. století, pískovec, v. 107 cm, kostel sv. Anny, Boršov.
- 146.** Kristus z Olivetské hory z Boršova, 20. léta. 16. století, pískovec, v. 147 cm, kostel sv. Anny, Boršov.
- 147.** Sv. Jan z Olivetské hory z Boršova, 20. léta. 16. století, pískovec, v. 121 cm, kostel sv. Anny, Boršov.
- 148.** Kristus a sv. Jan z Olivetské hory z Kladska, 1519, pískovec, kostel Nanebevzetí P. Marie, Kladsko. Reprodukce: Romuald Kaczmarek, Klodzki rzeźbiarz późnego gotyku - morawski czy ślaski? in: Mateusz Kapustka, Andrzej Koziel, Piotr Oszanowski (ed.), *Ślask i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 141.
- 149.** Sv. Jakub z Olivetské hory z Kladska, 1519, pískovec, kostel Nanebevzetí P. Marie, Kladsko. Reprodukce: Romuald Kaczmarek, Klodzki rzeźbiarz późnego gotyku - morawski czy ślaski? in: Mateusz Kapustka, Andrzej Koziel, Piotr Oszanowski (ed.), *Ślask i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 144.

- 150.** Epitaf Mathiase Scheibitze a jeho manželky Agnes von Poppelau, 1508, pískovec, kostel sv. Máří Magdalény, Vratislav.
- 151.** Epitaf Mathiase Scheibitze a jeho manželky Agnes von Poppelau, 1508, pískovec, kostel sv. Máří Magdalény, Vratislav.
- 152.** Madona z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 82 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 153.** Madona z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 82 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 154.** Madona z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 82 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 155.** Sv. Markéta z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 156.** Sv. Markéta z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 157.** Sv. Markéta z Chrudimi, kolem 1500 - 1510, lipové dřevo, v. 80, 5 cm, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 158.** Madona z Bogdaszowic, 90. léta 15. století, kostel v Bodgaszowicích. Reprodukce: Anna Ziomecka, Mistr Lubińskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21, obr. 15.
- 159.** Madona z Piskorzowa, kolem 1500, Muzeum Śleskie. Reprodukce: Anna Ziomecka, Mistr Lubińskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21, obr. 16.
- 160.** Madony z Jaszkotli, po 1500, Muzeum Archidiecezjalne Wrocław. Reprodukce: Anna Ziomecka, Mistr Lubińskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21, obr. 17.
- 161.** Světice z triptychu z Ocic, 1507, Muzeum Archidiecezjalne Wrocław. Reprodukce: Anna Ziomecka, Mistr Lubińskich Figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby ślaskiej, in: *Roczniki sztuki ślaskiej VIII*, 1971, s. 21, obr. 19.
- 162.** Oltář Nanebevzetí P. Marie z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi, kolem 1505 - 1510, lipové dřevo, v. 160 cm, kaple Arciděkanství, Chrudim.
- 163.** Oltář Nanebevzetí P. Marie z arciděkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, 1523 nebo 1527, lipové dřevo, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 164.** Oltář Nanebevzetí P. Marie z arciděkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi, 1523 nebo 1527, lipové dřevo, arciděkanský kostel Nanebevzetí P. Marie, Chrudim.
- 165.** Oltář z Pisarzowic, 1521 nebo 1525, kostel sv. Josefa, Pisarzowice. Reprodukce: Anna Ziomecka, Ślaskie retabula szafowe w drugiej połowie XV. i na początku XVI. wieku, in: *Roczniki Sztuki Śląskiej X*, Wrocław 1976, obr. 34.
- 166.** Oltář ze Živanic, kolem 1510 - 1520. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 167.** Sochy z hlavního oltáře P. Marie a ze Živanic, kolem 1510 - 1520. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.

- 168.** Socha sv. Barbory ze Živanic, kolem 1510 - 1520. Reprodukce: Národní památkový ústav Pardubice.
- 169.** Madony s dítětem, kolem 1510, Muzeum Narodowe, Wrocław. Reprodukce: Božena Guldan - Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII. - XVI. W.* (katalog zbiorów), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 472 – 473.
- 170.** Sv. Anna Samatřetí z Radiměře, kolem 1510 – 1520, lipové dřevo, v. 115 cm, odcizeno. Reprodukce: Michaela Ottová, Petra Červinková, Petr Bašta, Petr Svojanovský, *Katalog odcizených a neznámých uměleckých děl I*, SÚPP Praha 1998, s. 27, obr. na s. 27.
- 171.** Madona z Louky, kolem roku 1520, odcizeno. Reprodukce: Luděk Štěpán, Renáta Růžičková, Ivo Šulc, *Chrudimsko, ztracené i zachráněné poklady*, Chrudim 2003, s. 59, obr. 4. 90 a.
- 172.** Sv. Kateřina ze Svaté Kateřiny, 2. pol. 17. století, Městské muzeum a galerie Polička.
- 173.** Sv. Kateřina ze Svaté Kateřiny, 2. pol. 17. století, Městské muzeum a galerie Polička.
- 174.** Sv. Kateřina ze Svaté Kateřiny, 2. pol. 17. století, Městské muzeum a galerie Polička.
- 175.** Sv. Kateřina ze Svaté Kateřiny, 2. pol. 17. století, Městské muzeum a galerie Polička.
- 176.** Madona z Kadaně, kolem 1460 - 1470, lipové dřevo, v. 112, 5 cm, zámek Litomyšl.
- 177.** Madona z Kadaně, kolem 1460 - 1470, lipové dřevo, v. 112, 5 cm, zámek Litomyšl.
- 178.** Madona z Kadaně, kolem 1460 - 1470, lipové dřevo, v. 112, 5 cm, zámek Litomyšl.
- 179.** Madona z Kadaně, kolem 1460 - 1470, lipové dřevo, v. 112, 5 cm, zámek Litomyšl.
- 180.** Světice z Potštejna, kolem 1520, lipové dřevo, v. 61,5 cm, zámek Litomyšl.
- 181.** Světice z Potštejna, kolem 1520, lipové dřevo, v. 61,5 cm, zámek Litomyšl.
- 182.** Světice z Potštejna, kolem 1520, lipové dřevo, v. 61,5 cm, zámek Litomyšl.
- 183.** Světice z Potštejna, kolem 1520, lipové dřevo, v. 61,5 cm, zámek Litomyšl.

Jméno a příjmení:	Milan Dospěl
Katedra:	Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc
Rok obhajoby:	Únor 2011

Název práce:	Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (území pardubického kraje)
Název v angličtině:	Gothic sculptur in east Bohemia to 1526 (Pardubice district)
Anotace práce:	Předkládaná práce představuje výsledky první fáze heuristického výzkumu gotického sochařství zaměřené na teritorium pardubického kraje, který zahrnuje téměř polovinu území východních Čech, včetně moravských celků Svitavska a Moravskotřebovska, k východočeskému regionu spadajících od roku 1960.
Klíčová slova:	Gotické sochařství ve východních Čechách, Gotická skulptura, Slezsko, Morava, Pozdně gotické sochařství, Madona ze Svojanova, Madona z Jedlové.
Anotace v angličtině:	Advanced work represents results of first phase of heuristic research of gothic sculpture focused on a territory of region Pardubice, which includes almost a half of the area of eastern Bohemia and Moravian units of Svitavsko with Moravskotřebovska, which come under the eastern Bohemia since 1960.
Klíčová slova v angličtině:	Gothic sculptur in east Bohemia, Gothic sculptur, Silesia, Moravia, Late gothic skulptur, Madona from Svojanov, Madona from Jedlová.
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha 183 obrázků na 66 stranách Textová část v příloze na CD romu
Rozsah práce:	Stran 326
Jazyk práce:	Čeština