

České umění gotické bylo nejkrásnějším květem, který kdy vyrostl v naší zemi. V něm opět dosud působí nejsilněji desková malba a – jako zemské specifikum – milostné Madony, nezaměnitelné s Mariánskými obrazy italskými ani západními. Soubor našich statí byl pokusem o výklad jejich vzniku i smyslu.

Fond naší deskové malby byl v podstatě kodifikován už před válkou Matějčkovým korpusem. V následujících desetiletích se jej podařilo rozšířit dílem novými nálezy obrazů, zejména však pomocí nových technických metod / rentgenových a ultrafialových snímků/ vrátit do středověku přemalované desky, pokládané za pozdější kopie. Vznikl tak poměrně rozsáhlý soubor, který ve spojení s údaji pramenů umožnil charakteristiku jednotlivých typů Madon a snad i stanovení jejich chronologického vývoje.

Právě kronikářské zprávy dokládají dosti zřetelně, že u nás – tak jako v jiných zemích – byly prvé Mariánské obrazy kladeny do vínku nově zřizovaným klášterům, aby svěžené jim komunity opatrovaly a v budoucnosti chránily. Je samozřejmé, že největší úctě se těšily obrazy východní, malované podle legendy sv. Lukášem, k nimž sama „matka Boží líčko přiložila“, tedy *acheiropoita*, „nerukotvorné“.

Prvou zprávu o takovém daru máme asi z r. 1081, podle níž poslala česká knížata pasovskému biskupovi k založení kláštera v Göttweigu obraz P. Marie „*graeco opere mirabiliter expressa*“, patrně mosaikovou ikonu. S dost velkou pravděpodobností lze předpokládat, že jeho podobu zachoval reliéf, usazený r. 1645 na portálu kláštera, představující frontálně polopostavu Madony, držící před sebou sedícího Ježíška, rámovaného oválem. Předlohou tohoto výjimečného zobrazení byla nepochybně východní ikona typu Blachernitissa – Platytera – Znamenije.

Asi o sto let později připomíná doksanské nekrologium, že syn krále Vladislava II. Vladislav Jindřich daroval – snad u příležitosti dokončení klášterního kostela r. 1197 – „preciosam ymaginem Sancte Marie pro quinquaginta marcis“. Tou dobou /snad r. 1174/ miniatura Žaltáře ostrovského ukazuje Madonu na trůně, která pravou rukou podává jablíčko dítěti, jež ji něžně objímá kolem krku. Jde o motiv, zjevně odvozený z východního typu Eleusy, jehož nejznámějším příkladem je slavná Madona Vladimírská.

Jediný známý import, který lze do této časné doby klást, je královna Moravy – Madona brněnská, jejíž osudy jsou pro milostné východní ikony charakteristické. Podle pozdní legendy byla uloupěna Čechy v Miláně /podobně jako svatovítská noha svícnu/ někdy v l. 1158 – 62. Určitěji se o ní dovídáme až r. 1356, kdy ji Karel IV. věnoval svému bratru Joštovi pro nově založený klášter augustiniánů – poustevníků u sv. Tomáše v Brně. Tento údaj ovšem vede k úvaze, nepřivezl-li ji Karel ze své italské korunovační cesty r. 1355. Určitě je tento obraz, malovaný „ut asseritur“ sv. Lukášem, v Brně doložen r. 1357 žádostí o udělení odpustků a pak odpustkovými listinami z l. 1373 a 1379. Markrabí Jošt mu r. 1401 věnoval zlatý a stříbrný rám a v obrazový relikviář jej proměnilo vložení částky Mariina závoje s krůpějemi Kristovy krve do spony na prsou Marie, připomínané r. 1403. Ještě r. 1405 obrazu rozšířil odpustky olomoucký biskup Jacek o dalších 40 dní a papežský legát kardinál Landulphus připomíná r. 1409 v souvislosti s udělením sta dnů odpustků za přispění na stavbu kostela, že obraz je „solemne et processionaliter“ v jistých dnech ukazován lidu. R. 1607 byla ikoně věnována celá knížečka – první příklad takové monografie v našich dějinách.

Dřevoryt v ní ukazuje, že původní svitek v ruce dítěte byl již tehdy přemalován v otevřenou knihu – deska se tím stala pochopitelnější pro diváka, jemuž pergamenový svitek byl už těžko srozumitelný. Datování obrazu zatím zůstává nejisté. Sám bych jeho původ ve 12. století nevyklučoval, polští badatelé jej však pokládají za italobyzantské dílo 13. století. Diskuse na toto téma je však před průzkumem desky předčasná.

Ve druhé čtvrtině 13. století se dál zřetelně posazuje ikonový typ polopostavy P. Marie s dítětem, jak to ukazují miniatury z Antifonáře sedleckého a z Mater verborum. U první z nich je rám s hlavami proroků zřetelným ohlasem rámování byzantských ikon a předzvěstí výzdoby rámu našich desek sklonku 14. století.

Od téže miniatury mohou vést spoje k Madoně křešovské, kterou jsem – sám bych rád věděl, zda právem – položil do poloviny 13. století, k příchodu benediktinů z Čech do Křešova. Dvoji restaurace /prvá v tvrdém německém duchu ještě před válkou a druhá - s přihlédnutím ke kultovnímu významu desky - do r. 1995/ obrazu nepomohly /sám jsem musel dát dělat rentgenové snímky v nemocnici/. A tak jen s ohledem na zřetelný ohlas sasko-durynského „Zackenstilu“ jsem si troufl na tak časně datování. Nemýlím-li se, byla by to první desková malba Madony v naší oblasti. Polemiky s tímto názorem se nejspíš nedožijí, protože obraz je pro studium prakticky nepřístupný a nadto byl r. 1997 slavně korunován papežem.

Na podstatně pevnější půdu – byť stále ještě s mnoha hypotézami – se dostáváme ve 14. století. Tu se již lze opřít o údaj chlapeckého vidění arcibiskupa Arnošta z Pardubic, před jehož očima se odvrátila Madona johanitského kostela v Kladsku – opět nepochybně ikona /jakkoli pozdější kronikáři hovoří o soše/. Obdobný „fundační“ význam jsme přiřkli nezachovanému originálu Madony březnické, který se /podobně jako Madona brněnská/ těšil mimořádné úctě. R. 1358 k němu daruje odpustky Arnošt z Pardubic a jeho nástupce Jan Očko z Vlašimě je stvrzuje listinou, v níž uvádí „de missa beate Virginis et ymaginis beate Virginis, quam sanctus Lucas depinxit, et sermone et cantilena: „Hospodine, pomiluj ny“. Jan z Jenštejna se pak k obrazu obracel zvoláním: „Sancta Maria de Rudnicz me adiuvari“. Předpokládáme, že tu šlo o ikonu, darovanou r. 1333 biskupem Janem z Dražic k založení kláštera reg. Kanovníků sv. Augustina v Roudnici, první ryze české řádové komunity v zemi. Její /březnickou/ kopii z r. 1396 si vysvětlujeme jako smířlivé gesto Václava IV. vůči arcibiskupu Janu z Jenštejna, který se v témže roce vzdal úřadu a v následujícím odešel do Říma, kam snad originál vzal s sebou. Březnická kopie dokumentuje i podstatné proměny originálu. Motiv „kovové“ plachetky náležel patrně už původní ikoně – shledáváme jej totiž i u Agiosoritissy krakovských klarisek, provedené v mozaice. Naopak „českým“ novem je „zlatá“ říza Madony s nápisem ve svatozáří a jistě votivní prstýnek při palci její pravice - snad „zásnubní“ dar Jenštejnův.

V souboru našich už zachovaných Madon kolem poloviny 14. století má zvláštní místo Madona strahovská. Je to obraz nejhybnější, nejbližší k italským předlohám. Proto také zvlášť bolestně pocítujeme nedostatek jeho původní provenience. S určitou dávkou pravděpodobnosti jsme se pokusili odvodit pohyb zdejšího dítěte od slavné kyperské Kykkotissy prostřednictvím typu Pelagonitissy. O východním pravzoru tu nepochybujeme, ovšem zjevně byl transformován italským prostředím. U Madony mostecké lze doložit, že pocházela ze zdejšího děkanského chrámu, a protože jeho patronem byli pražští Božehrobcí, nabízí se k úvaze, zda není odlikou nezachované „mater domus“ zderazského kláštera. Pozoruhodný byl její „druhý život“ v baroku, kdy se stala matkou kapucínů. U Madony zbraslavské jsme naopak připomněli, že nemohla být matkou kláštera, jakkoli v něm byla v předhusitském čase zazděna, aby svěřené cenobium chránila /podobně jako písecká Madona v Emausích/. Výjimečný je u ní druh ptáčete – Ježíšek svírá brkoslava severního – což prohlubuje naši skepsi vůči theologizujícím výkladům tohoto motivu.

U vyšehradské „dešťové“ Madony jsme připomněli stříbrnou znakovou „řízu“, která je – v návaznosti na obecné aplikace znaků v čase Karla IV. – paralelou andegavenských lilií uherských Anjouovců na jimi fundovaných obrazech. Aplikace říz má ovšem opět kořeny v Byzanci.

Bohemizaci východních vzorů nejjasněji prokazují dva obrazy ze 60. – 70. let. Prvým je v celém křesťanstvu ctěná Madona z římského kostela Ara coeli.

Karel IV. přivezl z Říma její drobnou kopii, malovanou na papíře, jež zjevně patřila k souboru císařem sbíraných relikvií, jejichž transfer do Prahy signoval „translatio imperii“. Už v Praze byla pak asi počátkem 60. let provedena zjevně Karlovým dvorním malířem z následnosti Theodorichovy její velká kopie na desce. Jasně jí přijal jako středověké dílo už A. Podlaha, ale – zmýlen restaurátory – od svého původního názoru upustil. Spolu se Z. Všetečkovou a J. Vítovským jsme doporučili restauraci tohoto obrazu, kterou dokonale provedl M. Hamsík. Získali jsme tak dílo umělecky až překvapivě silné, demonstrující moc pražského prostředí i potřebu bohemizace cizích předloh. Třetí – tentokrát naprosto věrnou – kopii římského originálu provedl Mistr třeboňský a její rám ozdobil postavami svatých panen a proroků. Když se nám podařilo ztotožnit tento obraz, zakoupený kdysi v Berlíně, s údajem ze svatovítského inventáře, získali jsme tím i jednoznačný doklad, že Mistr působil v Praze, a to zřejmě jako dvorní malíř.

Ostatně obdobně byl bohemizován i Veraikon, zachovaný opět ve třech kopiích. Prvá, opět na papíře, pochází z Říma, v Praze byla bohemizována nejprve malou siluetou, již lze připsat do okruhu Mistra třeboňského, a pak velkým Veraikonem svatovítským, kde bohemizaci a současně translatio imperii signují postavy českých patronů na rámu.

Druhým a v jistém smyslu obdobně významným příkladem bohemizace východního typu Madony je obraz, pocházející z Roudnice a přenesený v čase husitských válek do kláštera reg. kanovníků sv. Augustina při kostele Božího

těla v Krakově. Obraz byl asi na přelomu 20. a 30. let 15. století „polonizován“ tak silně, že z původní malby zřetelné zůstalo jen byzantské odění matky a dítěte. Teprve jeho rentgenový snímek umožnil pohled na české tváře obou, malované opět mistrem z Theodorichovy následnosti. Naše datování desky do přelomu 60. a 70. let 14. století bylo pak potvrzeno zjištěním ne zcela zřetelného data 137., u nějž poslední číslice chybí.

Uvedený soubor obrazů ukazuje tuším spolehlivě, že základ našeho kultu Mariánských obrazů byl dán nerukotvornými byzantskými miraculosami, jež tu byly intenčně bohemizovány. Současně ovšem italské a západní vzory byly stylovému projevu i cítění gotiky bližší, takže v průniku tohoto trojího působení se mohl pozvolna formovat specificky „český“ /ve smyslu zemském/ obraz Madony.

Odpustkové listiny, množící se od sklonku 50. let, určitě svědčí o početním růstu uctívaných obrazů a soch. V některých případech dokonce navozují úvahu o možnosti určit datum ante quem vzniku zachovaných soch /Madona plzeňská, Pieta z Všeměřic před r. 1384?/.

Jen s malým zpožděním pak probíhá boj reformátorů proti nim., Zázraky našich Madon a množství jim udílených odpustků tvrdě odsoudil už před r. 1388 Matěj z Janova, opakovaně zdůrazňující, že faktická „modloslužba“, běžná v Itálii, se teď koná i u nás. Hus sice zůstal v tomto ohledu ortodoxní, ale rozsáhlými citacemi z anglického R. Holcota výrazně naznačuje, že směřuje přinejmenším k omezení excesů latie. Posléze ve druhém desetiletí 15. století Mikuláš z Drážďan vyhlásí obrazům nelítostný boj.

Tyto pozitivní i negativní údaje nás spolu s formálním rozbořem zachovaných obrazů vedou k závěru, že závazné prototypy našich nejznámějších milostných Madon se zformovaly už v l. 1360 – 70. U některých typů se musíme spolehnout jen na svědectví pozdních kopií, nicméně jejich starší předlohy předpokládáme najisto. To platí především o klasické Odigitrii. Jistě lze uvažovat, do jaké místy mohla naši malbu ovlivnit Odigitrie brněnského obrazu, ale tu bychom zůstali u pouhých hypotéz. Rovněž jen nejistou pomocí je Madona na průčelí krakovského kostela karmelitánů, již bychom mohli pokládat za kopii nezachované mater domus pražských karmelitánů u P. Marie Sněžné. V Krakově týž typ opakuje ještě Madona pokladu kláštera klarisek a malá Madonka diptychu pokladu katedrály na Wawelu. V obou těchto případech si však nejsme jisti jejich českým původem. Posun typu – P. Maria zaměňuje plášť na hlavě korunou – shledáváme na krakovském obraze z pokladu Mariackého kostela. Starý inventární údaj tu umožnil identifikaci obrazu s donací královny Jadvigy před r. 1397 a předpoklad, že vznikl v Praze dílem malíře, blízkého mistru velké svatovítské Madony. Že byl tento typ živý i v Čechách, ukazuje pozdní pražská Madona od alžbětinek.

Návrat ke klasické Odigitrii a současně nepochybný doklad existence starších vzorů představují Madony z Doudleb a Kamenného Újezda, jež kolem poloviny 15. století nejspíš opakovaly předlohu ze svého nejbližšího okolí /snad ze Zlaté Koruny nebo z Českých Budějovic/. Na ně pak /resp. na jejich vzor/



navázala polská Madona z Piekar /dnes v Opolí/, která – v jistém smyslu paradoxně – byla r. 1680 přivezena do Čech, aby tu utišila mor. Její následně vzniklé české kopie jsou svědectvím tří vývojových stupňů ctěného obrazu: český vzor – polská kopie – české odliky polské kopie.

O rozsahu ztrát, jež Mariánské obrazy postihly, můžeme usuzovat podle typu Madony, která sedí na trůně a na koleni má stojící dítě. Ten se vskutku zachoval jen na pečeti pražského kanovníka Jana z r. 1327, pak výjimečně v řezbě a v malbě teprve na miniatuře z Moravských zemských desek z let 1464 – 66.

Proto také jen letmo připomeneme typ Eleusy /Umilenije/, na němž Madona tiskne svou tvář k dítěti. Vzdor starším i novým pochybám bychom rádi zůstavili basilejský diptych s tímto tématem v Čechách, ztotožnili s údajem svatovítského inventáře a datovali kolem r. 1380.

Největší pozornost bylo třeba samozřejmě věnovat dvěma základním a nejfrekventovanějším mariánským typům. Oba zobrazují polopostavu Madony s nahým dítětem, přičemž na prvním má Maria hlavu zahalenu pláštěm a dítě nese na pravici /Beata/ a na druhém je korunovaná, s děckem na levé ruce /Regina/. Počátek prvního typu jsme shledali na f.6v Liber viaticus Jana ze Středy a dál jsme pozorovali jeho rozvoj na desce osecké /známé jen z rytiny/. Předpokládáme, že pravděpodobně v krátce následující době – snad na rozhraní 60. a 70. let – vznikla deska nesmírně ctěná, milostná, jež působila tak mocně, že její kopie musely mít všechny kostely klášterní i městské, dbající kultu i

hmotného prospěchu. Soudíme, že její podobu nejlépe zachoval reliéf Palladia, destička svatovítské sakristie, příp. obraz zlatokorunského kláštera. Asi o deset let později nabyla intimnější – lze-li tak říci milostnější – formy ve dvou pražských deskách: v Madoně emauzského kláštera /přenesené v 17. století do Písku/ a v Madoně, kterou rovněž v baroku věnoval P. Aegidius a S. Romano co mater nově zřízenému klášteru bosých augustiniánů ve Lnářích. Třetí fázi ve vývoji Beaty nám reprezentuje velká deska svatovítská, skvělá až k preciozitě. O donaci Jana z Jenštejna, resp. i datu vzniku ante quem jeho odchodu do Říma tu samozřejmě nepochybujeme. Jedinou její dosud známou věrnou replikou je obraz na faře v Gundorfu /dnes součásti Lipska/, datovatelný do první čtvrti 15. století. Proti oběma se ke starší podobě typu vrátila Madona z Klosterneuburku asi kolem r. 1410, původem nepochybně z některého českého kláštera. Působení tohoto typu bylo tak silné, že najdeme jeho ohlasy jak v malbě, tak v plastice rakouské i severoitalské.

Vzniku typu Reginy si vykládáme obdobně. Jeho nejstarší výskyt můžeme ukázat na Madoně pečeti kapituly litomyšlského biskupství, nejspíš z r. 1344. Zdejší dítě postupně ztratilo těžký plášť, jehož ohlasy nacházíme ještě poměrně pozdě na Madoně mariackého pokladu v Krakově a v Praze u alžbětinek, resp. u Madony augšburské a anglické královny. V polovině 14. století zamění plášť průzračná košilka a v 80. letech je už Ježíšek nahý. Představujeme si, že na pravzoru tohoto typu dítě pravičkou žehnilo a levicí přidržovalo svitek či knihu, kterou později nahradí ptáček.

Zatím nejstarším známým dokladem Reginy je Madona roudnických kapucínů /v Národní galerii/, vzniklá v 80. letech v dílně Mistra třeboňského nejspíš pro regulované kanovníky v Roudnici, či pro tamní sídlo arcibiskupa Jana z Jenštejna. U desky tak vysoké umělecké úrovně zvláště překvapuje bezradné gesto ručiček dítěte, jímž jakoby nabízelo matce objetí. Připadá nám, že tu shledáváme v jistém smyslu obdobný rozpor, jako na kopii Madony Ara coeli z téže dílny, kde suverénně dynamické rámové obrázky až příkře kontrastují se schématem ústřední desky. Podle našeho přesvědčení jde o zřetelný doklad toho, že vývoj typu se bez ohledu na formální posun zastavil v okamžiku, kdy předloha roudnického obrazu začala konat zázraky.

V řadě následujících kopií jsme připomněli Reginu z Českých Budějovic, pro niž jsme snad našli i český doklad jejího působení v nábožensky rozpolcené zemi ještě r. 1511. V souvislosti s ní jsme připomněli, že rovněž malířskou výzdobu rámu našich obrazů pokládáme za ohlas vzorů východních a jižních. Její mladší sestru ve Vratislavi nyní tamní kolegové spojili velmi spolehlivě s osobou biskupa Václava II. a tím i datovali do l. 1409 – 17, snad blíže k druhému datu. Je tedy nově navrhované pozdní datování obou obrazů naprosto liché.

Jestliže se v některých kláštřích dovídáme o účtě k oběma typům, byl vznik kompromisně smíšeného zobrazení /hrubě řečeno: na tělo Beaty je osazena hlava Reginy/ jistě docela přirozený.

V průběhu studií jsme došli k závěru, že vývoj Mariánského obrazu v naší gotice byl nesmírně prudký. Za 60 – 80 let Čechy stačily vytvořit vlastní ideální obraz Madony a také jej zničit. Chápeme tyto obrazy jako prezentaci subjektu obyvatel země a jeho přenesení do duchovní oblasti, jako transgresi člověka k Bohu. Vznik jejich prototypů v letech 1360 – 70 pak přijímáme jako jednu z podstatných etap bouřlivého směřování k revoluci. Soudíme, že jsou významnou součástí dějinného cyklu, počínajícího ve 13. století objevem stříbra spolu s germanizací země a pokračujícího v následujícím věku bohemizací zdejšího duchovního života až k sociální radikalizaci, jež vedla k sebeuvědomění člověka jako „tvora Božího“. Zdánlivý kontrast jejich ctění i zavrhování je ve skutečnosti komplexním jevem jediným. Tyto obrazy, chápané jako útočiště, jsou v hlubším významu apogee kultu ženy v nejlepším slova smyslu. Tento vztah bude mít – opět v reversu – čestné místo v dějinách národa, počínajíc podílem žen v husitství. A je nesmírně sympatické i příznačné, že zůstane rysem trvalým. Ještě v baroku slyšíme o ženách, které jsou ve svém odporu proti katolictví statečnější mužů, a laskavá slova žen prolnou i obrozením národa v 19. století. Snad tímto prismatickým lépe než formálními rozbory pochopíme význam i milostnou krásu našich gotických Madon.

Rád bych závěrem vzpomněl osobností – mnohých už in memoriam – bez jejichž pomoci by v práci zůstaly závažné cesury. Na počátku polských výzkumů stála Dr. Leokadia Matusik z vratislavské university, jejíž intenzivní studium dějin řádu regulovaných kanovníků mne svedlo s Dr. Stefanem Rytkem, archivářem řádu v Krakově. Jemu v klášteře pomáhal Dr. Zbigniew Jakubowski, který se posléze stal mým srdečným přítelem. Vlastně z jeho podnětu jsem se odvážil k první studii o Byzantských vlivech... a jeho prostřednictvím jsem dosáhl kontaktu s vysokým klérem, jenž mi otevřel cestu k preciózům pokladů Mariackého chrámu a katedrály na Wawelu. Tam nemohu nevzpomenout preláta Figlewicze, pokládaného tehdy – jistě právem - za kouzelného strážce lidských srdcí, jenž mi umožnil studium jak v pokladnici katedrály, tak v jejím archivu. Prostřednictvím dalších přátel tak mohlo dojít k rentgenování a infračervenému fotografování obrazů jinak nedostupných.

Z vídeňských kolegů připomenu alespoň Dr. A. Saligera, pracujícího tehdy ve vídeňském městském muzeu a klosterneuburského klášterního archiváře Dr. Fl. Röhriga. Z německých Dr. H. Sachs a restaurátora W.- D. Kunzeho ve Frankfurtu n. O. S nimi a řadou dalších jsem prožíval radostně vzrušující setkání s neznámými či nepoznanými gotickými deskami a můj pocit vděčnosti k nim trvá do dnes.

Vlastní studie k tématu:

Proměna pohledu na tvář českých králů, *ČNM CXXIX*, 1960, a. 117n.

Cyriacký klášter a chrám sv. Kříže Většího v baroku, *Umění* 16, 1968, s.173n.

Ohlasy českého gotického umění v baroku, in *České umění gotické 1350-1420*,  
Praha 1970, s. 351n.

I. Kořán – Zb. Jakubowski, Laskava Madonna krakowskich kanonikůw  
regularnych rodem z czeskiej Roudnicy, *Biuletyn Historii Sztuki* 37,  
1975, s.3n.

Wklad kanonikůw regularnych w sztuce czeska XIV.w., in *Kanonicy regularni  
Laterańscy w Polsce*. Red. Zb. Jakubowski, Kraków 1975

Odpověď na polemiku E. Śnieżynské – Stolot k článku Byzantské vlivy...,  
*Umění* 25, 1977, s. 364.

Návrat aracoelské Madony, *Výtvarná kultura* IV, 1980, č. 4, s.87

Corpus Christi vitráže ze Slivence v kontextu české gotické malby, *Umění* 36,  
1986, s.58n.

Kult Mariánských obrazů v předhusitských Čechách a v době Balbínově, in  
Bohuslav Balbín, sborník z konference v PNP, Praha 1992, s.127n.

Nobilitace a rustikalizace našich gotických Madon, *Český lid* 79, 1992, s.304n.

Podíl arcibiskupů na zlatém století české gotiky, in *Pražské arcibiskupství  
1344-1994*, Praha 1994, s.97n.

Laskami slynaca Madonna Krzeszowska, in H. Dziurla – I. Kořán – J. Wrabec,  
Krzeszów, europejska perla baroku, Legnica 2001, s.18n.

Biskup Jan z Dražic a bohemisace církve v Čechách, *Biuletyn WSP  
Czestochowa* 30, 2002, s.126n.

### Literatura k tématu

Uvádí J. Pešina, Prolegomena k reedici Korpusu české deskové malby gotické 1340 – 1415, Umění 32, 1984, s.306n. a týž Dodatky... , Umění 35,1987,s.275n.

### Pozdější shrnuje

J. Royt, Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Karolinum 1999  
a zejména M. Bartlová, Poctivé obrazy, Agro 2001

## CZECH GOTHIC PAINTINGS ON WOOD OF MADONNAS

The Gothic style is the most beautiful flower of the fine arts grown in our country. Painting of Madonnas have a special position within this art since they are absolutely specific and they cannot be mistaken for the Italian or western ones. This work is an attempt to throw light upon their origins, lives and meanings.

Since the oldest times the paintings of Madonnas had been given cloisters to guard and protect the consigned community. Naturally, so called non-handmade – archeiropoita paintings were the most valued as they were said to be painted by St. Lukas. They were basically icons imported from Byzantium, or painting resembling eastern models. The first records of them are from the end of the 11<sup>th</sup> century and the oldest one can be recognized in the baroque copy on the portal of the Monastery in Göttweig. The Czech noblemen presented the Cloister with the painting on the occasion of its inception. A Madonna is said to have been stolen by the Czechs from plundered Milan which was given to a cloister in Brno in the middle of the 14<sup>th</sup> century. The next icon, preserved in Breznice copy, is supposed to have been presented by the bishop of Drazice on the occasion of the inception of the Monastery of St. Augustine's Regulated Canons in Roudnice which was, owing to bishop's patriotism, entirely intended for the Czechs. Another Madonna from the same monastery, brought to a monastery of the same order in Krakow, shows how strong the Byzantine tradition still was around the year 1370. Within the group of italianizing Madonnas from the middle of the 14<sup>th</sup> century there is a painting, Madonna of Strahov, which might have been painted according to Cyprian Kykkotissa.



Consecutive bohemization of eastern patterns was also traced in the famous eastern icons Madonna Ara Coeli and Veraikon.

The spread of the cult of the painting of Madonna in Bohemia can be supported by the increasing number of indulgence documents having been dedicated to them since the late sixties. However, almost immediately a contrasting phenomenon could be observed; namely the fact that an excessive respect to them (Madonnas) gives rise to the reformers' distaste, especially that of Matew of Janov. Although Hus maintains his orthodox attitude in this respect, he obviously holds back the cult. Then in the second decade of the 15<sup>th</sup> century the condemnation of painting by Nicolas of Dresden results in iconoclasm.

Expressly Czech types of Madonnas had been shaped since the sixties. The classical Odigitria evidently survived being slightly transformed in Poland, sporadically other types, like Eleuse (Umilenije) occur. Nevertheless, there are two types of exceptional beauty which were created in Bohemia. They are both half-length paintings of Madonna with the naked baby in her arms. In the first painting Maria's head is covered with a cloak and the baby is on her right arm / this type used to be called Sant Vitus, now it is called Beata/ and in the second painting Maria is being crowned and she holds the baby in her left arm /Vyšší Brod type called Regina/. Studying the development of both types we came to the conclusion that they both had developed step by step up to the turn of the sixties when an obligatory pattern arose. The picture was obviously compassionate, miraculous and immensely beautiful, so all the country's most important religious centers longed to own their copies.

The birth of these paintings whose reputation spread far and wide can be interpreted as an expression of a keen and concentrated religious and cultural life organically linked with the reformers' ideas. We see the formation of the high art and the parallel moral opposition to it as a general rebellion of the

country on the eve of the Hussitism, as a characteristic of all periods aimed at revolution.