

JAN KLÍPA

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, v. v. i., PRAHA

Trůnící madona z Dijonu

Nově nalezený obraz z dílny Mistra vyšebrodského oltáře

Když v roce 1965 uváděl František Matouš svůj článek, v němž odborné veřejnosti poprvé představil nově objevenou destičku s trůnící Madonou ze soukromé sbírky v Hradci Králové, vyjádřil svůj údiv nad tím, kolik významných památek českého středověkého umění bylo nalezeno ve dvou desetiletích, které jeho text dělily od konce druhé světové války. Úvodní odstavec uzavřel tímto konstatováním: „*Zkušenost tedy ukazuje, že na tomto zdánlivě vyčerpaném poli nelze vyloučit nálezy a objevy další, i když ne v progresivně stoupajícím počtu.*“¹ Následující desetiletí dala tomuto jeho proroctví za pravdu, a to v obou jeho částech. Že ani dnes nelze i tak důkladně probádaný fond, jakým je česká desková malba 14. století, považovat za definitivně uzavřený, o tom svědčí aktuální nález obrazu s námětem Trůnící madony.² Deska se objevila v prostředí pařížského uměleckého trhu na konci roku 2018.³ Její historický původ je neznámý, podle sdělení posledního majitele údajně pochází z tradičního rodinného majetku. V domácnosti rodiny usedlé poblíž Dijonu je obraz doložitelný fotografií asi z padesátých let 20. století.⁴ Obraz představuje trůnící Pannu Marii s dítětem Ježíšem na klíně. Marie sedí v lehkém kontrapostu s nepatrně vyvýšeným levým kolenem a její nosná pravá noha se nenápadně uplatňuje viditelnou špičkou střevíce. Hlavu lehce sklání vpravo k Ježíškovi a její obličej je zachycen z tříčtvrtěčního profilu. Dítě sedí na matčině pravém boku. Ta je pravíci podpírá a přidržuje. Ježíšek má pravou nohu skrčenou šikmo pod sebe, levou rukou se chápe za prsty levé nohy, koleno přitahuje k trupu a nohu vyvrací tak, aby bylo vidět celé chodidlo zpředu. Dítě lehce zaklání hlavu, natáčí ji vlevo a vzhlíží vzhůru k matce, která jeho pohled opětuje. Vzájemnou interakci posiluje jak gesto Ježíškovy pravice držící pevně matčin palec, tak levice matčina, kterou se dítěte jemně dotýká a ukazuje naň prstem.

Marie je luxusně ošacena. Modrý spodní šat se zlatými puncovanými lemy má přepásán sotva viditelným zlatým opaskem. Svrchní plášť se zeleným lícem a rudou podšívkou je rozevřený, spojený

¹ František Matouš, *Madona královéhradecká*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 107.

² Za upozornění na tento nález patří můj dík Olze Pujmanové-Stretti, díky jejímž neocenitelným kontaktům jsem mohl desku opakovaně studovat v Praze i v Paříži. Můj dík patří rovněž Marianne Lonjonové a Stéphanu Pintovi z Cabinet Turquin, kteří mi výše zmíněné studium umožnili a poskytli mi i fotografickou dokumentaci k dílu. Velikým díkem jsem pak zavázán Adamu Pokornému za jeho erudované připomínky a podněty vznášené přímo nad dílem i za průběžné konzultace během přípravy textu.

³ Umělecký obchod Cabinet Turquin nabídl desku k prodeji na své podzimní aukci konané v Hôtel des Ventes de Dijon Vrégille-Bizouard dne 30. listopadu 2019. Jako aukční položka byla v září 2019 malba zveřejněna v propagačních materiálech k aukci, v aukčním katalogu a v aukčním věstníku *La Gazette Druot* 2019, č. 32, s. 20–23.

⁴ Za tyto informace vděčím ústnímu sdělení Stéphanu Pinty ze dne 31. července 2019.

na hrudi ozdobným zlatým pásem (jehož spony jsou zakryty cípy roušky). Mariiiny zlaté zvlněné kadeře z větší části kryje bílá rouška s ozdobným lemem, ta ve dvou kaskádách spadá na ramena a přes hrud' až na úroveň její pokrčené levice. Roušku přidržuje na hlavě výrazná zlacená koruna, zdobená puncováním a původně barevnou imitací drahých kamenů. Z obroučky vyrůstají tři mohutnější výběžky v podobě rozvitých akantových listů, mezi nimiž jsou dva menší trojlisty oddělené bobulemi. Svatozář Panny Marie má rafinovanou formu blankytně modrého disku, který je obklopen světlejším kruhem, v němž bílá v horní části plynule přechází do modré ve spodní partii. Ježíšek je oděn do jednoduché narůžovělé košilky se žlutým rubem a pouze decentně zdobeným lemem širokého výstřihu. Svatozář dítěte je zlatá, křížová, její formy jsou vymezeny prostými bodovými puncy a její plocha je zdobena jednoduchou trasírovanou (rytou) rozvilinou.

Trůn má jednoduchý tvar kvádrů s okrajem zdobeným puncováním. Boky trůnu mají podobu arkády vynášené subtilním modrým sloupkem s červenou patkou a kalichovou hlavicí. Perspektivně pojatá spodní část arkády s dostředně ubíhajícím soklem tektonicky nekoresponduje s plochou částí horní, tato disonance je zvláště čitelná ze snahy po prostorovém zobrazení oblouku arkády. Za postavami je spuštěn drahocenný závěs, který přepadává přes sedadlo trůnu, kryje jeho přední stranu a rozkládá se při zemi coby podnož Mariiínych nohou. Zelená vnější strana závěsu opakuje tón Mariina pláště, zatímco vnitřní strana je červená, zdobená zlatým rozvilinovým vzorem, tvořeným pětilistými rozetami, rozličnými tvary listoví a jednoduše naznačenými hrozny. Svrchní lem závěsu zdobí zlacený pás s hvězdičkovými a prostými puncy, k němuž jsou našity třásně střídavě růžové, zelené a modré barvy.

Pozadí je v současném stavu tvořeno druhotným tmavě indigovým až černým nátěrem, na němž jsou nalepeny původně snad žluté, dnes celkem zhnědlé papírové hvězdičky či jejich fragmenty, primárně tvořící asi hvězdnou svatozář kolem Mariiiny postavy.

Z nelogického rozpětí závěsu v prázdném prostoru, jakož i z četných drobných defektů pozadí, pod nimiž prosvítá malba, a konečně z dochovaných průhledů v arkádách trůnu je zřejmé, že pod novějším nátěrem pozadí se skrývá původní architektonická konstrukce Mariina trůnu. Tuto domněnku plně potvrzují rentgenové i infračervené fotografie, z nichž lze – s patřičnou opatrností – soudit i na vzezření této architektury: trůn tvoří hmotná architektonická edikula, jejíž postranní křídla mají ve spodní etáži podobu zaklenuté prostory vynášené vysokými štíhlými sloupky. Od horní etáže je odděluje vlevo (z pohledu diváka) vysazená korunní římsa, vpravo římsa zdobená obloučkovým vlysem. Horní etáž křídel tvoří vlevo kaplicová nástavba vynášená subtilními sloupky s průhledem do klenby, vpravo je vysoké obdélné okno chráněné vysazenou provlékanou mříží. Horní část trůnu tvořila zřejmě arkáda ve formě trpasličí galerie či vlysu s vpadlými poli. Na rentgenové fotografii je z tohoto prvku viditelná pouze dochovaná spodní partie. Zadní strana architektury trůnu je perspektivně prohloubena a patrně uzavřena půlkruhovou apsidou. Z obou snímků lze soudit, že architektura trůnu není zabydlena anděly, lvy ani jinými v úvahu připadajícími bytostmi.

Struktura malby na zadní straně desky, v níž převládají hnědé a zelené tóny, imituje mramor či polodrahokam.

Z technologického hlediska jde o malbu na dřevěné podložce o rozměrech 25,8 × 20,2 × 1,1 cm, která je tvořena dvěma sklíženými prkénky patrně z měkkého dřeva. Deska byla po všech stranách druhotně oříznuta, relativně nejméně (nebo dokonce vůbec) při spodním okraji. Nedochoval se tedy rám ani žádné jiné doklady někdejší funkce či adjustace, například stopy po pantech či jiné montáži.

Destička je po obou stranách krytá lněným plátnem a opatřena vrstvou křídly. Co se týče použitých pigmentů, pořízená fotografie ve falešné barevnosti prozrazuje vysoce pravděpodobnou přítomnost nákladného ultramarínu (spodní šat a svatozář).⁵ Přípravná podkresba je rytá, podrobně a přesně vymezuje jak základní obrysy, tak vnitřní linie oděvů i partie uvnitř inkarnátu (oči, nos s obočím a rty). Rytá kresba architektury trůnu je částečně konstruována za použití pravítka.

Malba na přední straně obrazu je – odhlédnuto od nevhodné tmavé přemalby pozadí – v dobrém stavu, v podstatě bez retuší (vyjma dvě drobná místa na Mariině hrudi) a bez stop dřívějšího restaurátorského zásahu. Jedinou výjimkou je ztmavlé místo v Madonině svatozáři, které bylo pravděpodobně v minulosti poškozeno a při úpravě pozadí do dnešního stavu byla táž barva (zřejmě tedy původně modrá) užita i na „opravu“ tohoto poškození (obdobně byly „vylepšeny“ také dnes ztmavlé drahokamy v nimbu Ježíškově). Drobné defekty lze zaznamenat v partii horního lemu závěsu (odpadlá malba, odhalené plátno), v tváři Ježíškově (poškrábání vyspravené lakem zřejmě časem ztmavlým) a čerstvý vryp a drobný defekt v malbě při spodním lemu závěsu pod Mariinou pravou nohou. Na základě rentgenové a infračervené fotografie lze předpokládat, že je do značné míry dochována i náročně malovaná architektura trůnu pod přemalbou pozadí.

Méně uspokojivý je stav zadní strany, na níž se podél sklížení prken projevuje výrazná vertikální prasklina, působící zdvih a odpadávání barevné vrstvy (které lze pozorovat i na dalších místech zadní strany). Podle barvy odhaleného plátna není tento defekt příliš starý. Naopak starý je stěžejí vysvětlitelný obdélný výřez zhruba uprostřed plochy, kde byla – nepochybně záměrně – odejmuta vrstva malby i s podkladovým plátnem a bylo obnaženo dřevo podložky. O bližší nespecifikovatelné druhotné adjustaci desky svědčí hřebíčky (či díry po nich), zjistitelné ve spodních rozích a zhruba uprostřed svislých okrajů destičky. Jeden z hřebíčků se pohledově uplatňuje i na přední straně, v partii průhledu pravou arkádou trůnu. V horní části zadní strany obrazu se nachází dnes téměř nezatelná sekundární „signatura“ tužkou: „*Cimabue*“.

Formální rysy malby – kánon postav, decentně se projevující tělesné jádro, obličejový typ s šikmými očima, rovným nosem, klenutým obočím a drobnými ústy, zkadeřené meandry zlatých vlasů, tvar rukou a prstů, olivový tón inkarnátu, draperie členěná subtilními elegantními záhyby, jejichž tenké hřbety jsou zvýrazněny nasazeným světlem, bohatá linie lemů, které tvoří rafinované kličky či výrazné cípové závěsy, pravidelné kaskády roušky, napětí mezi zdařile konstruovanými perspektivními detaily a tektonicky nelogickým sestavením architektonického celku a jasný kolorit nelomených barev – to vše nepochybně vřazuje dílo do fondu české deskové malby poloviny 14. století, konkrétně pak

⁵ Autorem fotografie je Adam Pokorný, jemuž vděčím rovněž za obecnější interpretaci výsledků, k nimž se došlo touto neinvazivní průzkumovou metodou.

přímo do oeuvre dílny Mistra vyšebrodského oltáře. Tuto atribuci lze podpořit i řadou detailních srovnání.

Především je to sama štíhlá postava trůnící Panny Marie s vysoko nasazeným pasem, lehce natočená vpravo, kterou vidíme na deskách se Zvěstováním a Klaněním Tří králů – shodný je systém i formy draperie, tvar roušky a v případě desky s Klaněním králů i posez dítěte, motiv uchopení matčina palce či tvar koruny. Zlatý dekor závěsu na francouzské desce je obdobný zdobení Kristova praporce na Zmrtvýchvstání či na polštáři na scéně Narození Krista (v obou případech ovšem v morfologicky náročnějším provedení). Také tvary punců použitých na malbě s Trůnící madonou lze na Vyšebrodském oltáři najít. Týká se to puncu ve formě hvězdičky složené s pěti radiálně složených klínků, který nalezneme na lemu závěsu a okraji trůnu dijonské destičky, zároveň pak v nimbech tří Marií na desce s Ukřižováním, ve svatozářích obou žen vpravo pod křížem na desce s Oplakáváním Krista či v Kristově svatozáři na Zmrtvýchvstání. Případnou otázku shodného puncovacího nástroje bude však možno zodpovědět až po přesném zaměření a porovnání obou vzorů.

Na základě pořízených rentgenových a infračervených fotografií se lze odvážit i srovnání některých výraznějších architektonických detailů: základní rozvrh pravouhlé edikuly s postranními křídly tvoří pozadí výjevu Seslání Ducha svatého, trpasličí galerie či arkáda korunující stavbu se objevuje opět na Seslání Ducha svatého či na trůnu na Zvěstování Panně Marii, kde je na podestě použit i obloučkový vlys, vysoké štíhlé sloupky s hlavicemi vynášejí baldachýn trůnu na desce Klanění Tří králů. Při všech uvedených paralelách je třeba mít na paměti, že Vyšebrodský oltář byl oproti dijonské Madonce zakázkou nesrovnatelně nákladnější a jeho provedení je tak ve všech aspektech náročnější a luxusnější.

Naopak na srovnatelnou rovinu co do náročnosti a velikosti uměleckého úkolu se dostáváme v případě komparací motivů z dijonské Trůnící madony s dílenskými pracemi ateliéru Mistra vyšebrodského oltáře, zejména s Madonou římskou a Diptychem z Karlsruhe, které jsou – nejspíše po publikování monografie Jaroslava Pešiny⁶ – díky kvalitě a formálním znakům, vedle Vyšebrodského oltáře a Madony z Veveří, řazeny k samotnému jádru prací vzešlých ze sledované dílny.

S Madonou římskou pojí dijonské dílo zejména obličejové postav – jejich náklon, úhel, z něhož jsou zachyceny, i jejich základní stavební prvky. Nejlépe to lze demonstrovat na shodném vedení ryté podkresby: stejná linie obrysu Ježíškovy tváře od vlasů po čelist, shodný oblouk levého obočí, přecházející v jednoduše naznačený nos, shodně dvěma liniemi přesně předkreslené pravé ucho i obdobně naznačené lokny vlasů. Totéž lze povědět i o tvářích obou matek: opět shodná linie obrysu od čela po bradu, stejně jednou spojitou linkou připravené pravé obočí a nos, krátký oblouček levého obočí a strohé linky vyznačující nasazení úst. I další detaily staví tyto dvě malby do těsné blízkosti, ať je to shodný způsob krumplování roušky, nebo motiv zlatým páskem spojeného rozevřeného pláště. V případě Diptychu z Karlsruhe lze vedle obecných těsných shod obličejového typu a draperie (zejména roušek) zdůraznit do detailu shodné tvary koruny (na diptychu je vyvedena černou linkou, nikoli puncem), ikonografické motivy uchopení matčina palce, poukazování výrazně odsazeným

⁶ Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1987, druhé vydání, s. 62–76.

ukazovákem, anatomicky komplikované vytočení Ježíškova chodidla (k němuž se vrátíme níže), jakož i užití trasírovaného rozvilinového vzoru ve zlatém pozadí obou desek.

Výsledky porovnání Trůnící madony z Dijonu s posledně uvedenými dvěma díly jasně ukazují na místo nově objevené malby v produkci dílny Mistra vyšebrodského oltáře.⁷ Lze ji, stejně jako Madonu římskou a Diptych z Karlsruhe, zařadit do těsné blízkosti dílenského jádra a připsat ji umělci, který v následujícím desetiletí s největším porozuměním rozvíjel výtvarné principy nejkvalitnějších desek Vyšebrodského oltáře. Ani dobou vzniku nemůže být dijonská malba od výše zmiňovaných děl příliš vzdálena – lze ji tedy datovat přibližně do poloviny padesátých let 14. století.⁸

Jak bylo již naznačeno, k Madoně římské a Diptychu z Karlsruhe neváže dijonskou Trůnící madonu pouze řada formálních a motivických shod, ale jsou jim společné též drobné rozměry, typické pro tehdy hojně vznikající diptychy.⁹ Stejně jako artefakt z Karlsruhe i Madona římská byla původně (pravou) stranou otevíracího diptychu a stejně jako obě jmenovaná díla i dijonský obraz nese na zadní straně pro tato díla typické malované mramorování. Lze, domnívám se, hypoteticky uvažovat o tom, že i francouzská destička byla původně polovinou diptychu, na jehož druhé straně mohlo být nejpravděpodobněji drobné vícefíгурové Ukřižování. Takovou sestavu ukazují četné dochované toskánské diptychy z první půle 14. století.¹⁰ Myslitelný by byl i námět Svaté Trojice v podobě Trůnu milosti – deska pražského původu s tímto námětem, z dílny blízké ateliéru Mistra vyšebrodského oltáře, jež byla původně křídlem diptychu, se dochovala ve sbírkách Národního muzea ve slezské Vratislavi.¹¹ Není asi náhodou, že všechna zmiňovaná díla se dochovala mimo české území.¹² Drobný formát i funkce diptychů – tento typ děl byl užíván také jako viaticus, tj. přenosný artefakt určený soukromé zbožnosti, či mobilní „oltářní“ obraz stavěný na portatilu při vysluhování mše mimo vysvěcený kostelní prostor¹³ – činilo z těchto děl vhodný artikl obchodu a objekt kulturní výměny. Příslušnost desky s Trůnící madonou do okruhu jedné z nejvýznamnějších uměleckých osobností 14. století se však projevuje také v tom, že není beze zbytku odvoditelná z příbuzných děl, ale přináší i prvky pro dané prostředí nové, svébytné či specifické. Bylo výše řečeno, že některé architektonické detaily mají paralely v architekturách Vyšebrodského oltáře. Celkově jde však o typ trůnu, který v díle Mistra vyšebrodského oltáře nenacházíme a ani honosnější a náročnější trůn Madony kladské není bezezbytku přijatelnou komparací. Nejblíže tak k architektuře trůnu (zopakujme, že tušené na

⁷ Řada motivických a formálních shod, které navíc destičku pojí s širším okruhem české italizující malby kolem poloviny 14. století, nesouvisějící těsně dílensky s Vyšebrodským oltářem (zejména Madona mostecká, Madona kladská, Smrt Panny Marie z Košátek a Svatá Trojice ze Świerzawy), by byla dlouhá a pro přesnější atribuci a dataci již dále nadbytečná. Některé paralely budou zmíněny výběrově níže v rámci analýzy specifických motivických detailů.

⁸ Tuto dataci lze snad nepřímo podpořit i poukázáním na nenápadný motiv zlatého Mariina opasku. Tuto relikvii získal Karel IV. na přelomu let 1353 a 1354 v Augsburgu a Trůnící Madona z Dijonu je v českém prostředí nejstarším mariánským obrazem, kde se opasek (který bude později na řadě děl výrazně akcentován) objevuje. Srov. Ivo Kořán, *Život našich gotických madon*, *Umění* XXXVII, 1989, s. 214, pozn. 20.

⁹ Wolfgang Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts* (Inaugural-Dissertation), Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen 1967.

¹⁰ Přehledně je uvádí Kermer (pozn. 9), s. 89–124. S ohledem na architektonické formy trůnu je třeba zmínit především sienský diptych z doby před polovinou století v Museu Bandini ve Fiesole (ibidem, obr. 38).

¹¹ Uvážíme-li však větší rozměry a odlišnou, výrazně italizující výtvarnou polohou, nemůže být slezská deska s dijonskou Trůnící Madonou kladena do přímé souvislosti. Architektura obou trůnů naopak ukazuje širší příbuznost obou děl danou shodným východiskem v pražské malbě poloviny 14. století.

¹² Madona římská, dnes v majetku Národní galerie v Praze (inv. č. O 1439), je neznámého původu. Do Obrazárny SVPU byla zakoupena ze soukromého majetku knížete Giuseppa di Campano Sanseverino v Římě roku 1927.

¹³ Karl-August Wirth, *Diptychon (Malerei)*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4., Stuttgart 1955, sl. 61–74.

rentgenových a infračervených fotografiích) má například střední partie monumentálního trůnu Šalamounova na nástěnné malbě ve štýrském St. Lambrechtu (před rokem 1360) či papežský trůn na fol. 26r Antifonáře z Vorau (z poloviny následujícího desetiletí) – obě díla ještě silně čerpající z pražského malířství poloviny 14. století. Původ těchto architektur je však primárně italský. Jaroslav Pešina, který věnoval rozkrývání italských inspirací v díle Mistra vyšebrodského oltáře značné úsilí, označil za jeden z přímých zdrojů umělcova stylu benátské malířství první půle 14. století.¹⁴ V tomto okruhu také nalzáme architektonickou kreaci, která mohla být (či jí blízké dílo) přímou předlohou trůnu na dijonské desce. Nalezneme ji na tzv. Pala feriale, deskové malbě, která po většinu liturgického roku zakrývala slavnou Pala d'Oro v basilice sv. Marka v Benátkách. Vytvořil ji proslulý Paolo Veneziano se svými syny na zakázku dóžete Andrey Dandola v roce 1345 a dnes je přechovávána v tamním Museu Marciale.¹⁵ Ve spodní etáži nese tato deska – která byla běžně přístupná zrakům příchozích v hlavním benátském kostele¹⁶ – sedm výjevů z legendy sv. Marka. Na třetím z nich je vyobrazena návštěva Krista u sv. Marka v alexandrijském vězení, kde evangelista očekával svoji mučednickou smrt. Budova šatlavy je přitom ve svém základním rozvrhu i v řadě detailů shodná s trůnem dijonské Panny Marie. Zejména přesvědčivá jsou boční křídla rozdělená do dvou nestejně vysokých etáží, perspektivně prohloubená střední část s okny po stranách či sloupková balustráda. Z benátské desky je pak po stránce motivické zřejmě odvozen i specifický prvek zamřížovaného okna (výrazná mříž je zde totiž vsazena do okna, kterým je vidět dění v cele). Z obsahového hlediska může poukazovat na verš z Písně písní (2,9): „... *aj, on stojí za stěnou naší, vyhlédá z oken, patří skrze mříži.*“ Od nejstarších křesťanských výkladů Písně písní je toto místo interpretováno tak, že mříž značí lidské tělo, které na sebe vzal Ženich-Kristus při inkarnaci a které člověku zamezuje v přímém patření na jeho zářící božskou slávu.¹⁷ Výjimečným detailem je rovněž Mariina svatozář, respektive její barva a forma. Svatozáře jiných barev, než je zlatá či žlutá, nejsou v dějinách středověkého malířství zcela neobvyklé¹⁸ – objevují se v knižní i nástěnné malbě od raného středověku (například v syrském Rabbulově kodexu z 6. století) a zpravidla naznačují jistou hierarchii zobrazených svatých postav.¹⁹ V české deskové malbě nalzáme barevné svatozáře až po roce 1400, nejprve snad na vnějších stranách křídel Roudnického oltáře, později u postav na křídlech oltáře z Majdaleny. Dříve ve 14. století jsou k vidění barevné nimby například na sklomalbě Korunování

¹⁴ Pešina (pozn. 6), zvl. s. 56–57.

¹⁵ Nolfo di Carpegna, La ‚coperta‘ della Pala d'Oro di Paolo Veneziano, *Bollettino d'arte* XXXVI, 1951, s. 55–66. – Giuseppe Fiocco, Le pale feriali, in: Hans R. Hahnloser – Renate Polacco (a cura di), *La Pala d'oro*, Venezia 1994, druhé vydání, s. 161–167.

¹⁶ O tom, že hlavní malíř Vyšebrodského oltáře osobně čerpal podněty v Benátkách, a to přímo v kostele San Marco, byl Jaroslav Pešina přesvědčen: Jaroslav Pešina, Poznámka k otázce vztahu Mistra Vyšebrodského oltáře k Benátkám, *Umění* XXXI, 1983, s. 169–170.

¹⁷ Carla Gottlieb, Respicens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece, *Oud Holland* LXXXV, 1970, č. 2, s. 65–84, zvl. s. 76–77.

¹⁸ Srov. Wladimir Weidlé, Nimbus, in: Engelbert Kirschbaum SJ (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3. Band, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1990, druhé vydání, sl. 323–332.

¹⁹ Extrémním příkladem této diferenciací je černá Jidášova svatozář, s níž se objevuje na freskách Giusta di Menabuoi v padovském baptisteriu. S barevným rozrůzněním nimbů se častěji setkáváme v malířství raně křesťanském či raně středověkém, zatímco ve vrcholném středověku již převažuje zlatá barva svatozáří, dříve vyhrazená především Kristu. Ostatní barvy nemusely mít ani žádné hierarchické odstupnění. Srov. Vladimír Denkstein, Středověké glorioly, jejich vývoj a význam, *Umění* XXXV, 1987, zvl. s. 196. Denkstein rovněž upozornil na antický původ nimbu či svatozáře. Primárně šlo o atribut Dia (či Jova) a měl modrou (!) barvu – například na známé nástěnné malbě sedícího Dia v pompeánském Casa del Naviglio. Denkstein hovoří o „vzorku nebo miniatuře celého okruhu nebe“, tedy o symbolu svrchované Diovy vlády (ibidem, s. 194).

Panny Marie z kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, kde Boha Otce označuje červený nimbus se zlatým křížem, zatímco svatozář Mariina je zelená. Hájemstvím tohoto ikonografického specifika i v pozdějším středověku zůstala malba knižní. Tak na kánonovém listu Klosterneuburského misálu z poloviny sedmdesátých let má Ukřižovaný svatozář modrou (s přechodem od syté barvy do světlé až bílé, jako je tomu i v případě francouzské desky) a postavy Panny Marie a sv. Jana mají nimby červené. Malíř této iluminace byl přitom školen v pražském prostředí.²⁰ Nejblíže z hlediska geografického i chronologického však Trůnící madoně s modrou svatozáří stojí Madona pokorná, vyobrazená na jednom z úvodních listů Breviáře rajhradského probošta Vítka, jejíž svatozář je červená, zatímco svatozář dítěte na jejím klíně je zlatá.²¹

S posledně uvedenou iluminací pojí Trůnící madonu i další specifický motiv – gesto dítěte, jež se rukou chápá své nožky a vyvrací ji směrem k divákovi (což je daleko explicitněji provedeno na francouzském obraze). Motiv vytočeného chodidla, který se v materiálu české deskové (ale i knižní a nástěnné) malby hojně vyskytuje, registruje speciální literatura od samých počátků. Jeho výkladu se monograficky věnoval Jaroslav Pešina, který sledoval jeho cestu z byzantské oblasti přes severní Itálii do střední Evropy a vysvětlil jej jako projev zlidšťování původně hieratického a reprezentativního obrazu trůnící Marie jako *sedes sapientiae* s vtěleným Logem-Synem na klíně.²² Tento výklad byl později nahrazen historicky jistě přiléhavějším názorem, že jde (podobně jako v případě ptáčka, jež Ježíšek často drží) o poukaz na budoucí Kristovo utrpení, naznačující, že nyní dětské chodidlo bude za hřichy každého jednoho člověka prokláno při Ukřižování hřebem.²³ Jaroslav Pešina vypočítává ve své syntetické studii o ikonografii Panny Marie v českém malířství poloviny 14. století množství motivů, které domácí prostředí přijalo a zpracovalo, zmínil také motivy, které – ač v Itálii běžné – se v českém prostředí nevyskytují: „*Tak například zde chybí motiv dítěte objímajícího matku kolem krku, ..., motiv dítěte, které se drží za nožku, dotýká se stydlivě úst, ...*“²⁴ U několika ze zmíněných motivů vzápětí doložil, že se mohly původně vyskytovat i v matriálu deskové malby, protože je nacházíme v malbě knižní či v sochařství.²⁵ Celostránkové iluminace ve Vítkově breviři si nicméně v této souvislosti

²⁰ Gerhard Schmidt, 142. Misál pasovské diecéze, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437*, Praha 2006, s. 443–444, obr. na s. 444.

²¹ Přestože je rukopis datován kolofonem do roku 1342, o dataci listů s Madonou pokornou, sv. Kryštofem a bl. Vintřem se v šedesátých letech 20. století v odborné literatuře vedl lýtý spor, jehož protagonisty byli Antonín Friedl a Karel Stejskal. Podle dnešního stavu poznání je věrohodnost kolofonu problematická a zmiňované tři listy se od zbytku rukopisu (připisovaného dříve Mistra křížovnického breviře) liší natolik, že musely být do svazku později vevázány. Vznikly nikoli bez znalosti raného díla Mistra Theodorika na konci padesátých let či kolem roku 1360. Srov. Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 322–323. – Ivo Hlobil, I.5.5. Breviář rajhradského probošta Vítka, in: Andrzej Niedzelenko – Vít Vlnas (edd.), *Slezsko – perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2006, s. 121 (zde i odkazy ke starší bibliografii).

²² Jaroslav Pešina, Un motivo bizantino-italiano nella pittura boema verso la metà del XIV secolo, *Acta Historiae Artium Academiae Hungaricae* XXIV, 1978, s. 91–99.

²³ Pavol Černý, Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV., *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica – Historia atrium II.*, Olomouc 1998, s. 69. Černý s odkazem na základní syntézu k tomuto tématu (Walter Krause, *Planta nuda. Metamorphosen eines antiken*

Motivs in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIII, 1980, s. 17–29) upozorňuje na motiv ze Zlaté legendy Jakuba de Voragine, kde se v souvislosti s Kristovými pašijemi praví: „*Bolest postihovala i hmat, protože ani jedna část jeho těla od chodidla jeho nohy až k temenu hlavy nezůstala nedotčená.*“ (cit. podle Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 1984, s. 141).

²⁴ Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění* XXV, 1977, s. 150.

²⁵ Například motiv prstíku na ústech v případě Madony Zahražanské. Pešina (pozn. 24), s. 150.

nepovšiml,²⁶ tedy motiv dítěte držícího se za nožku zůstal mezi těmi, s nimiž české prostředí údajně nepracovalo. Trůnící madona z Dijonu však prokazuje, že i tento italský motiv byl v okruhu Mistra vyšebrodského oltáře znám a do portfolia produkovaných mariánských obrazů integrován. Jde však o prvek, který ani v Itálii nepatřil k nejfrekventovanějším a často, i když nikoli výhradně se pojil s tématem kojící Panny Marie – *Virgo lactans*. Pravděpodobně poprvé se objevuje v malbě neznámého následovníka Ambroggia Lorenzettiho, která představuje právě kojící Pannu Marii, je v majetku padovského Musea Civico a vznikla před polovinou 14. století.²⁷ Ve větší míře se s ním pak setkáme v díle malíře Barnaba da Modena (působícího v Janově, Piemontu a Pise od konce padesátých let do poloviny let osmdesátých 14. století), v jehož případě je snad možné mluvit přímo o určité formě obchodní značky. Dítě držící se za nožku nalézáme na jeho malé desce s Madonou z milánského soukromého majetku (asi padesátá léta 14. století), dále na Madoně v Museu Civico di Palazzo Madama v Turíně (asi 1360), Madoně ze Städelova Institutu ve Frankfurtu nad Mohanem (1367), Madoně v Santuario della Madonna della Rocchetta v ligurské Lermě, Madoně s dítětem z Louvru (1370) či na centrální desce polyptychu s Madonou a světci z kostela SS Andrea e Lucia v Ripoli u Pisy.²⁸ Doba nejintenzivnější tvorby Barnaba da Modeny však minimálně o desetiletí následuje předpokládanou dobu vzniku dijonské Trůnící madony. Společný původ motivu je tedy nutné hledat právě v toskánské malbě druhé čtvrtiny 14. století.²⁹ Vyloučena však není ani filiace střeoevropská: Doroty Shorrová, která se kdysi zabývala polohou a gesty dítěte Ježíš v italském malířství 14. věku, totiž upozornila na to, že motiv dítěte chytajícího se za nožku se v obrazech kojící Panny Marie vyskytuje ojediněle již v knižním malířství 13. století, v Porýní i v Podunají.³⁰ V našem případě je pozoruhodný poukaz na Graduál, asi ze Salzburgu z šedesátých let 13. století, dnes chovaný v Pierpont Morgan Library v New Yorku,³¹ kde je na fol. 110v vyobrazena na trůnu sedící (kojící) Madona s dítětem na pravém boku, které si pravicí uchopuje prsty levé nožky a vytáčí chodidlo.³² Nově nalezená deska s Trůnící madonou doplňuje oeuvre dílny Mistra vyšebrodského oltáře o téma, o jehož někdejší existenci v tomto okruhu svědčila vždy v první řadě reprezentativní Madona arcibiskupa

²⁶ Aniž by se u něj zastavil, registruje jej Jan Royt, Nástin vývoje zobrazení Madony v českém malířství 14. a první poloviny 15. století, in: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. Tom I*, Kraków 2007, s. 124.

²⁷ Dorothy C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, s. 79, obr. 10.

²⁸ Motiv se stal zvláště populárním v poslední třetině 14. století. V Ligurii jej rozvíjel Nicolò da Voltri, jemuž je připisována i Madona di Pia (devadesátá léta 14. století) v poutní kapli na pobřeží Ligurského moře, která se později stala součástí benediktského kláštera Santa Maria di Finalpia. Ta byla předobrazem řady dalších madon z 15. století. V Toskánsku se se sledovaným motivem setkáme zejména v sienském prostředí v díle Paola di Giovanni Fei (Madona v Metropolitním muzeu v New Yorku, asi rok 1370) a později v díle Taddea del Bartolo (triptych v oratoři Sta Catharina della Notte v Sieně, asi rok 1400) a ještě později jeho synovce Domenica di Bartolo (Madona, 1433). V benátské oblasti lze motiv na konci 14. století rovněž zaregistrovat, a to v díle anonyma, který získal naposledy přívlastek „Mistr kojící Madony“ a působil v daném období v Padově. Jeho Kojící madona s dítětem, které se chápá své pravé nožky, je dnes v majetku Galerie Salomon v Miláně (Raimond van Marle, *The collection of Prof. Paolo Paolini, Rome, Italian masters, X-XVI century*, New York 1924, kat. č. 99. – Andrea De Marchi, in: *Italian paintings, with an unpublished Judith beheading Holofernes by Giuseppe Vermiglio*, Maastricht – New York 2015, s. 20, obr. 1.

²⁹ Výraznou inspiraci toskánským malířstvím raného trecenta v díle Mistra vyšebrodského oltáře popsal opět Pešina (pozn. 6), s. 59–60.

³⁰ Shorr (pozn. 27), s. 72, pozn. 14.

³¹ Pierpont Morgan Library: MS M.855: „*Gradual, Sequentiary, Sacramentary: Austria, perhaps Salzburg: ca. 1260–1264*“.

³² Aniž by bylo třeba z tohoto detailu vyvozovat dalekosáhlé závěry ohledně uměleckého školení a původu Mistra vyšebrodského oltáře, je třeba připomenout, že diskuse ohledně rakouských předstupňů umělcova stylu byla v době meziválečné a poválečné zejména na rakouské straně dosti živá – syntetizoval ji a kompromisní stanovisko zaujal Gerhard Schmidt, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969, s. 172–175. Jisté rakouské inspirace nakonec nevyloučil ani Jaroslav Pešina: idem (pozn. 6), s. 55.

Arnošta, původem z Kladska. Ta ovšem byla svojí velikostí, náročností provedení a komplexností ikonografické náplně³³ zakázkou poněkud jiné úrovně. Produkci, která je uměleckou kvalitou, slohovou polohou, intenzitou výzdoby, velikostí i funkcí srovnatelná s nově nalezeným obrazem, dokládají již zmíněná díla Diptych z Karlsruhe a Madona římská. To, že na této úrovni produkovala dotyčná pražská dílna i obrazy s námětem Panny Marie s Ježíškem na trůně, dokládají dvě pozdější desky, očividně slabších výtvarných kvalit, které ovšem ve svých trůnících madonách zachovaly podobu možného vzoru z okruhu Mistra vyšebrodského oltáře. Jsou jimi Trůnící madona ze Zhořelce³⁴ a dnes nezvěstná deska se stejným námětem z pruského Královce.³⁵ Jejich stranová orientace i poněkud jiný, „stavebnicový“ typ trůnové architektury dokládají, že Trůnící madona z Dijonu patrně nebyla jediným obrazem tohoto námětu ve své kategorii. O trvajícím popularitě tohoto námětu v českém prostředí i o jeho setrvalém zpracovávání v intimní velikosti a pro účely osobní zbožnosti svědčí ještě kolem roku 1400 vzniklé Trůnící madony podle míst svého posledního uložení zvané z Hradce Králové a Jindřichohradecká.

Trůnící madona z Dijonu nám dovoluje dále podhalit mnohotvárnost a originalitu pražského malířství kolem poloviny 14. století, spjatého s pomocným jménem Mistra vyšebrodského oltáře, a téměř přesně naplňuje předpoklad Jaroslava Pešiny, formulovaný v osmdesátých letech minulého století: *„... fond prací z dílny Vyšebrodského mistra ... nelze považovat zdaleka za úplný. ... je nezbytné počítat se ztrátou ještě dalších prací vytvořených v období mezi Vyšebrodským oltářem a těmito pozdními díly [míněno Madona římská a Diptych z Karlsruhe], tedy asi v první polovině padesátých let.“*³⁶

³³ Robert Suckale, Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus: zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mit einem Beitrag zue Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1993–1994, s. 737–756. – Jan Royt, Die ikonologische Interpretation der Glatzer Madonnentafel, *Umění* XLVI, 1998, s. 51–60.

³⁴ Pešina (pozn. 24), s. 148, 155–157. – Naposledy: Marius Winzeler, 11.9 Oboustranná deska s trůnící Madonou a Bolestným Kristem, in: Jiří Fajt – Markus Hörsch (edd.), *Císař Karel IV. 1316–2016*, s. 469–470. Zde je deska datována v závislosti na Suckaleho dataci Kladské madony již do čtyřicátých let 14. století.

³⁵ Pešina (pozn. 24), s. 151, obr. 12. Tato deska navíc rovněž původně tvořila levé křídlo diptychu, na jehož pravé polovině byla vyobrazena Smrt Panny Marie: Obr. viz Kermer (pozn. 9), obr. 129.

³⁶ Pešina (pozn. 6), s. 75.