

KONZERVACE A UCHOVÁNÍ KAMENE je jedním z hlavních úkolů naší památkové péče. Je to úloha dnes stále aktuálnější, poněvadž hmota přírodního kamene (opuky i pískovce) dožívá, zejména tam, kde povětrnostní podmínky urychlují větrání. Jistě platí zásada našich památkářů udržet kamenné plastiky na původních místech nebo alespoň v souvislosti s architekturami, pro které vznikly, ale někdy už je originál ohrožen natolik, že nezbyvá než jej na místě nahradit kopií. Pak je nejdůležitější, aby původní dílo našlo vhodné umístění v muzejní péči, v klidnějších podmínkách, kde zub času hlodá pomaleji a kde proces stárnutí se dá zpomalit a zánik oddálit.

Tympanon od Panny Marie Sněžné

NADĚŽDA BLAŽÍČKOVÁ

Takové opatření se ukázalo nezbytné i v případě reliéfního tympanonu kostela Panny Marie Sněžné v Praze, jednoho z důležitých a nečetných dokladů naší rané gotické plastiky. Potřebný odborný zásah byl zde svěřen restaurátorské skupině Jožky Antka, Oldřicha Kruchni, Jiřího Rathauského a Vladislava Turského¹. Reliéf byl konzervován a zároveň zhotoveno faksimile naprosto stejného výtvarného účinku, které na jaře 1970 nahradilo originál. Původní reliéf byl uložen ve Sbírce starého umění Národní galerie a počítá se s jeho vystavením v nové expozici našeho starého umění ve svatojiřském areálu na Hradě.

Tympanon s reliéfem znázorňujícím scénu korunování Panny Marie božskou Trojicí, umístěný dnes nad portálem bývalé hřbitovni zdi při klášterním kostele Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském, souvisí historicky, obsahově i slohově s osudy kláštera a kostela².

Chrám a klášter Panny Marie Sněžné založil 3. září r. 1347 Karel IV. pro řád karmelitánů, který povolal do Čech (do Tachova) a do Prahy při příležitosti své korunovace králem českým. Snad byli zavoláni z císařovy všestranné sběratelské vášně. „Téměř zdá se to býti jakýsi způsob sběratelského smyslu, jenž pohnul Karla IV., aby pro úplnost povolal také karmelitány, coelestiny a servity.“³

Chrám Panny Marie Sněžné je půdorysně disponován severojižně a byl koncipován jako obrovitá stavba překonávající všechno v okolí. Z původního plánu byl však usku-
tečněn pouze presbytář. Pozdější františkánský kronikář⁴ o něm píše: „Stojí na místě zvaném Na písku, převyšuje všechny kostely pražské výškou, ze strany severní vzhlíží ke Koňskému trhu, na straně západní k Široké ulici (Jungmannově třídě), na jihu k zahradě klášterní (ta sahala až k nynější Palackého ulici) a na východě k Vodičkově ulici.“⁵ Obdobně popisuje pozemek, který Karel daroval klášteru, zakládací listina: bylo to široké prostranství za hradbami Starého Města, za branou a můstkem sv. Havla

až k židovskému hřbitovu, který býval asi v místech dnešní Jungmannovy ulice. Celá tato rozloha byla ohraničena příkopem. Z listiny však vyplývá ještě ta skutečnost, že král nedává klášteru žádné finanční prostředky, ani mu neuděluje statky, jak bývalo jindy zvykem. Naopak ze slov „elemosinis fidelium“ je vidět, že karmelitáni jako mendikanti byli od počátku odkázáni na sbírky a milodary věřících a z těch prostředků si měli zbudovat kostel i klášter bez finančního příspěví krále, jenž věnoval pouze pozemek a materiál k provizorní stavbě⁶.

Karmelitáni přišli do Prahy ze Saska, z hornoněmecké řeholní provincie. Povolení usadit se v Praze obdrželi papežským breve Klimenta VI. již na jaře 1346, ale přišli až za půldruhého roku — zakládací listina kláštera, vydaná Karlem IV., je datována 19. 11. 1347⁷. Postavili si na Novém Městě nejprve prozatímní dřevěné budovy a pak teprve začali se stavbou kamenného chrámu. „Kdy začato se stavbou kamenného kostela, nevíme, neznáme ani průběh stavby, jen tolik je jisto, že na kostele budováno až do druhého desetiletí 15. stol. a že přesto nebyla stavba dokončena.“⁸ Proti Vojtěchu Birnbaumovi Vladimír Denkstein⁹ a Oldřich Stefan¹⁰ kladou přesněji a zdá se, že právem, stavební zahájení k r. 1379. „Plánováno bylo trojlodí v ohromných rozměrech. Svou výškou téměř 40 m se měla stavba stát největším pražským kostelem.“¹¹ Ale snad z důvodů finančních nebyla stavba dokončena. Dnešní stavba je tedy pouhým torzem někdejší dispozice. „Dnes stojí jen presbyterium, a i to ne ve stavu původním, s pozdější nižší klenbou, kterou dali zřídit františkáni počátkem 17. stol.“¹²

První, kdo písemně zachytil usazení karmelitánů v Praze a jejich stavební počínání, byl Beneš Krabice z Weitmile, kronikář Karla IV. „Téhož roku“ — píše — „den po své korunovaci založil král Karel nový klášter před branou svatohavelskou a umístil v něm bratry karmelitány a věnoval jim stavení, jež byla zřízena pro korunovační hostinu; z toho si vystavěli dřevěný kostel a pořídili různá zařízení, jichž měli zapotřebí.“¹³ O tuto krátkou zprávu se opírali všichni pozdější spisovatelé a kronikáři jako Václav Hájek z Libočan, Jan Beckovský, který ve své Poselkyni¹⁴ má i další informace svědčící o jeho znalosti jiných starých dokumentů, Florián Hammerschmid, který kromě partie ve svém Prodrumu Gloríe Pragenae věnoval chrámu Panny Marie Sněžné zvláštní nevydanou práci (dnes bohužel ztracenou) Historia monasterii Nivensis, nebo konečně František Martin Pelel, který se o tomto kostele a klášteře zmiňuje ve své monografii o Karlu IV.¹⁵

Stavební historii se první zabýval ve svém přehledu středověké architektury v Čechách německý architekt a historik umění Bernhard Grueber¹⁶. Z Beckovského vyvozuje, že stavitelem chrámu byl karmelitánský převor Heřman z Tachova. Tento údaj přejímá i J. Neuwirth¹⁷ jen s tím rozdílem, že Grueber pokládá Heřmana z Tachova za Itala, kdežto Neuwirth je přesvědčen o jeho německém původu. Všechny poznatky o historii a stavebním dění do své doby zjištěné shrnul František Ekert¹⁸. Vojtěch Birnbaum zaznamenal jen krátkou historii stavby kostela¹⁹. Dále se této otázce věnovali Oldřich Stefan²⁰ a Dobroslav Líbal²¹. Vojtěch Volavka²² zařadil stavbu jen obecně do skupiny karolinské novoměstské gotiky. Nejobsáhlejší práci o stavebním vývoji kostela Panny Marie Sněžné zůstává uvedená už monografie Denksteinova.

Veškerá tato literatura pomíjí však karmelitánský reliéf beze zmínky. Je kupodivu, jak pozdě, zřídka a stručně byla dosud věnována pozornost tomuto dílu²³. Snad je

tomu tak pro jeho okrajové postavení a jistou slohovou opožděnost. Jeho hlavní význam netkví tolik v jeho umělecké kvalitě, jako v jeho ojedinelosti. A přece už sám fakt, že jde vlastně o jediný významný předparlérovský reliéfní tympanon, který se byť jen torzálně dochoval ze druhé poloviny 14. stol., by měl k plastice obracet více pozornosti. Karmelitský reliéf bývá datován l. 1360—1380. Také jeho slohové určení i hodnocení se uvádí shodně. K slohovým souvislostem reliéfu se připomínají tympanony severního i západního portálu věže kaple v Rottweilu²⁴, figury kaple sv. Kateřiny katedrály ve Štrasburku²⁵, typické příklady formalistického zaměření, které ze západoevropské plastiky proniklo ve druhé čtvrtině 14. stol. i k nám, nebo štít špitálu ve Würzburgu²⁶. Přesnější srovnání značně znesnadňuje skutečnost, že plastika poškozená již za husitských bouří se zachovala ve velmi špatném stavu, chybí např. všechny hlavy.

Jaromír Pečírka reliéf spíše popisuje než hodnotí²⁷. Josef Opitz²⁸ nazývá reliéf pozdním výhonkem skeletového slohu, u nás vrcholícího kolem r. 1350. „Tam, kde přiléhá oděv k tělu,“ píše, „podobá se tenké bláně, záhyby zdají se spíše kresleny než modelovány, tak je jejich reliéf plochý. Kde se zvedá z těla, jako v dolních částech sedících figur, tam se vytvářejí řídké, úzké trubkovité záhyby, které jsou od sebe odděleny širokými plochými prohlubněmi ve více méně jednotvárném rytmu. Kde spočívá trubkovitý záhyb na druhém, je zcela ploše zjištěn a jeho lem jeví se v průmětu. Horní části těla spočívají jako pytle písku na kostře, vytvořené z vertikálních záhybů skrývajících nohy.“ Zajímavé je, že v identifikaci klečících postav v dolních rozích tympanonu se Opitz odlišuje od názoru všech ostatních autorů. Takto hodnotí uměleckou stránku reliéfu Vladimír Denkstein²⁹: „Zachované části postav s rouchy bohatě zřasenými do soustavy hustých, kresebně pojatých záhybů dovolují bez pochyb označit toto dílo za pozdní vyznívání poklasického slohu z první poloviny 14. stol., jenž soustředil svůj zájem na nerealistickou hru se zřasením šatu, bez zákonitého vztahu k lidskému tělu, k jeho tvaru a pohybu. Složitá kresba záhybové soustavy v tympanonu hřbitovní branky u kostela P. Marie Sněžné je příznáním k tomuto abstraktnímu stylu, jenž v českém sochařství druhé poloviny 14. stol. působí tím spíše dojmem zpožděného slohového projevu, že vzniká v témž městě a v téže době jako vrcholná díla parlérovské huti svatovítské, usilující již o realismus vpravdě portrétní.“ Podobně posuzuje dílo Albert Kutal³⁰: klade tento reliéf korunování do pokročilé druhé poloviny 14. stol., ale poznamenává, že by se lépe hodil k původní stavbě kostela vzniklého hned po založení kláštera r. 1347 a později nahrazeného stavbou dnešní. Srovnává ho s tympanony portálu kaplové věže v Rottweilu, „v nichž ještě převládá v četných paralelách členěná drapérie nad hmotou, podobně jako u mistra proroků, z kterého snad jejich autor vyšel“. Dříve než se pokusíme shrnout slohovou charakteristiku plastiky, prohlédneme si ji znovu a přihlédneme také k její námětové stránce, která potud zůstala skoro nepovšimnuta³¹.

Reliéf je složen ze čtyř samostatných pískovcových desek a doplněn do tvaru rovno-ramenného trojúhelníka menšími deskami ve vrcholu a po stranách. Dva prostřední vytvářejí střední pás, osu tympanonu, dva postranní vyplňují spodní rohy tympanonu a jsou přisazeny k dolní střední části. Tyto desky z plochy výrazně předstupují. Ideální rovina reliéfu je zhruba určena profilací jeho okraje. Střední dva bloky obsahují hlavní zobrazení — nejsvětější Trojici a korunovaci Panny Marie; jeho skladba je pravidelná



Tympanon od Panny Marie Sněžné (snímek V. Dousek)

a symetrická. Vedlejší pak nesou připojené podoby donátorů. Střední desky jsou spojeny vertikálním motivem stromového kříže, jehož naturalisticky pojatý kmen s hojnými, hrubě otesanými suký vyrůstá z nízkého pásu stoupajícího terénu mezi oběma dolními figurami a ční zhruba až do poloviny prsou frontální figury Boha Otce, sedícího ve vrchní části reliéfu na širokém trůnu, který zakrývá téměř celou svou šíří horní desku. Uražené ruce mírně rozepjatých paží Boha Otce držely pravděpodobně větovitě se vyklánějící břevna. Otesaná část zhruba sahající od klínu do poloviny prsou Boha Otce vymezuje místo, kde zřejmě původně na kříž přiléhal trup ukřižovaného Krista. Umístění holubice Ducha svatého, která nutně doplňovala obraz sv. Trojice typu tzv. Stolicie milosti (Gnadenstuhl)³², není dnes už patrné, lze je však podle analogií předpokládat na prsou Boha Otce mezi Otcem a Synem. V dolní části reliéfu sedí po levé straně třičtvrtěčně doprava obrácená a mírně předkloněná postava Panny Marie; její horní polovina těla je obklopena paprscitou mandorlou. Na pravé straně sedí třičtvrtěčně doleva obrácený Kristus, který klade patrně korunu na hlavu Mariinu; v levé ruce drží říšské jablko. Hlavy obou postav jsou uraženy, chybí koruna a obě ruce Mariiny. Podle ikonografických analogií lze však předpokládat, že její gesto vyznačovalo přijímání říšského jablka jako součást aktu korunování. Panna Maria i Kristus sedí na samostatných stolicích, které nesou symbolická zvířata. Pod Pannou Marií byl nepochybně lev, z něhož zbyly jen zapřené tlapy, hřívá a ocas ovíjející se okolo kmene v dolní části stromu, hlava zcela chybí. Pod Kristem je zvíře s ptačím tělem se zobcovitým ukončením hlavy, na krku a na prsou je patrně šupinové kladení peří; toto zvířecí torzo představuje orla. Za oběma postavami ve výši hlav jsou umístěny dvě košaté koruny stromů, hustě sesazené z velkých květů bez listů. Po obou stranách výjevu korunování Panny Marie klečí profilové symetricky umístěné postavy s erby, přizpůsobené sklonem trupu stranám trojúhelníka. Po levé straně reliéfu je na zkosené římse figura zřejmě žensky oděná, držící štít s dvojocasým lvem v poskoku doprava obráceným. Heraldický motiv je zrcadlově obrácen podle zásady, že heraldické zvíře se musí obracet k významovému středu. Vpravo klečí mužsky oděná postava opírající štít s kostkovanou orlicí. Také tyto figury jsou značně poškozeny, chybí především obě jejich hlavy. Reliéf je zřejmě složen ze dvou zvláště provedených kusů, z horního a dolního výjevu, jak je možno usuzovat z nesouvislého nasazení kmene, který v horní části reliéfu vystupuje více do popředí.

Námětem reliéfu je tedy korunování Panny Marie. Už od konce 6. stol. slaví liturgie Smrt nebo Usnutí Panny Marie, nejstarší mariánský svátek zavedený císařem Mauritiem (zemř. 602) a stanovený na 15. srpen. Teologický výklad zní: Kristus dal své matce znovu život, vzal její tělo i duši na nebe a korunoval ji za královnu nebes³³. Tento konec Mariina života, tj. přechod, transitus, nabyl v liturgii dvojí podobu. Na východě se především oslavovala Smrt, Usnutí (Zesnutí) Panny Marie (Koimesis, Dormitio), v západní liturgii se více slavilo zejména Nanebevzetí (Assumptio). Podle toho se také vyvinuly dva základní typy zobrazení. Východní typ, Koimesis, měl svůj původ v Malé Asii, v Palestině a nejstarší zmínku o něm přináší Beda Venerabilis (zemř. 735), který jej viděl v kostele na Sióně. Panna Maria umírá na lůžku příčně postaveném, za lůžkem stojí Kristus a drží v ruce duši Mariinu v podobě drobné postavy, po stranách stojí dvanáct apoštolů. Typ Assumptio, obraz Korunování Panny Marie, se na západě



Detail tympanonu před restaurováním



*Detail ženské postavy, stav před restaurováním
(snímky V. Turský)*

vyvinul během 12. stol. jako dovršení mariánského cyklu. Ve Velislavově bibli z poloviny 14. stol. je nad Usnutím Panny Marie obraz Korunování Panny Marie, pod obrazem je nápis: „Assumptio sancte Marie“³⁴. Korunovace Marie, to byl oblíbený motiv gotického umění a došel mnoha různých variant³⁵. Nejstarší z nich, ze 12. stol., zobrazovala Pannu Marii již korunovanou, tj. již se všemi atributy královské moci: s korunou, žezlem, jablkem a usazenou na trůně po boku Kristově. Ve 13. stol., zejména v jeho první třetině, bylo častější zpracování korunovace Panny Marie andělem. Jinou takovou variantou byla Panna Marie korunovaná samotným Bohem Otcem, ale nejčastěji a nejráději sahali středověcí umělci po motivu korunovace prováděné Kristem. 14. stol. naznačovalo povýšení Panny Marie tím, že bývala usazena na trůn po pravici Kristově, který jí odevzdával symboly královské moci, korunu a říšské jablko; 15. stol. motiv poněkud obměnilo, Panna Marie nejčastěji klečí před korunujícím Kristem.

K výběru motivu mariánské korunovace pro pražský reliéf vedly pravděpodobně dva důvody. Předně šlo o plastiku pro karmelitány, tedy pro řád šířící především mariánský kult, a dále je snad možno hledat souvislost námětu s významnou událostí českého království r. 1347, s korunovací Karla IV. a jeho manželky Blanky. Tuto domněnku by podporovala také identifikace obou postav s erby v dolních rozích reliéfu.

Na levé straně klečí bezhlavá figura, z jejíž zachované části lze podle volně splývajícího nepřepásaného šatu s pláštěm soudit, že jde o postavu ženskou, tedy nepochybně

o královnu Blanku. Ta přidržuje štít se znakem českého království s dvouocasým lvem. Jejím protějškem v pravém rohu je opět bezhlavá figura v sukničce přepásané páskem s přezkou. Podle zdobení měla tu být zřejmě zobrazena přezka kovová, u krku je patrný tuhý límec mužského úboru. Postava tedy představuje s veškerou pravděpodobností Karla IV. Její štít s kostkovanou orlicí nelze přitom vyložit jinak než jako znak markrabství moravského. K tvrzení, že jde vpravo o císaře Karla IV. a vlevo o královnu Blanku, se také přiklání většina hlasů (Jaromír Pečírka, Vladimír Denkstein, Albert Kutal), jen Opitz vyslovil domněnku, že Karla IV. představuje figura levá, zatímco figura protější s erbem moravské orlice se vztahuje ke Karlovu bratru Janovi z Moravy. Opitz svůj názor ničím neodůvodňuje, ale patrně přihlížel k heraldické důležitosti strany levé a k umístění znaku českého království. Tato Opitzova identifikace by ovšem odporovala domněnce o souvislosti reliéfního námětu korunovace Panny Marie s korunovací Karla IV. a jeho manželky. Také se zdá nepravděpodobné, že by autor zdůraznil odlišný způsob oblečení postav, kdyby šlo o postavy stejného pohlaví. Z těchto dvou důvodů je snad přece jen správnější spatřovat v levé postavě Blanku z Valois — i když umístění královny na heraldicky významnější straně zůstává zvláštní a nevysvětlené — a v pravé Karla IV. Erb s moravskou orlicí lze pak vysvětlovat skutečností, že Karel byl dříve, než se stal českým králem, markrabětem moravským. Rozmístění samotných erbů je správné, lev českého království je na straně levé, tedy na straně heraldicky významnější.

Nad heraldickými zvířaty na erbech obou donátorů jsou pak tatáž zvířata, tentokrát v podobě trůnů, na nichž jsou usazeni Panna Maria a Kristus. Maria je usazena na lvím trůnu³⁶. Tato kombinace — Panna Maria a lev — není v gotickém umění ojedinělá. Jako mnohé středověké symboly, zvláště zvěrné, měl i lev v této souvislosti dvojí protichůdný smysl. Mohl představovat Krista (lva z rodu Judova) nebo naopak zase dábla obcházejícího „jako lev řvoucí, hledaje, koho by pohltil“³⁷. Proud madon na lvu charakterizuje především slezskou tvorbu druhé poloviny 14. stol., ale vyskytuje se v téže době i v Německu, Polsku, u nás, odlišná varianta se objevuje také v Rakousku, v okolí Salcburku. Charakterizuje přibližně tvorbu dvaceti roků, od sedmdesátých do devadesátých let, která kolem r. 1400 byla všude, kde se uplatňovala, vystřídána slohem krásných madon³⁸.

Nad moravskou orlicí v pravé části tympanonu je orel, na kterém trůní Kristus. Rovněž tento pták byl symbolem, po kterém středověcí umělci často sahalí, zejména byl orel spojován se sv. Janem Evangelistou. Ve spojení s Kristem, králem na nebi, má zřejmě představovat krále nebeského tvorstva. Ostatně podobný význam má i lev ve spojení s Pannou Marií, lev odedávna pokládán za krále všech pozemských tvorů. Tento motiv má svůj původ ve starověku: lvi táhli vůz bohyně Kybélé, bohyně země. Orel byl již v antice atributem Dia-Jupitera. Ve vrcholném středověku byl chápán jako symbol Vzkříšení: podle Physiologa totiž orel, když zestárne a oslepne, vyhledá čistý pramen a vzlétne k slunci, aby opět prohlédl a omládl. Jako Kristus povzbuzoval apoštoly, povzbuzuje orel svá mláďata k letu³⁹. V Čechách toto spojení orla s Kristem se udrželo do pozdní gotiky. Je zajímavé, že Kristus na orlu a Panna Maria na lvu se objevují ještě na Prašné bráně (nyní v novogotické kopii originálů).

Středem reliéfu roste z naturalisticky pojaté půdy rovněž naturalisticky vyvedený strom života, který přerůstá římsu a tvoří v horní polovině reliéfu, ve výjevu sv. Tro-

jice, kříž, na němž viselo tělo Kristovo a jehož nezachované příčné břevno — resp. spíše dvě symetricky rozvinuté větve — bylo podpíráno rukama Boha Otce. Kříž v podobě stromu je mystickým přirovnáním vyjadřujícím myšlenku stromu ráje s jablkem poznání, jež způsobilo pád lidstva, pro které byl „druhý Adam,“ tj. Kristus, ukřižován, aby tak Adamův hřích zahladil.

Náznak ráje doplňuje také pozadí za hlavami Panny Marie a Krista, složené z velkých jednotlivých květů. Zároveň jsou to dva košaté kvetoucí stromy, symbolizující patrně Krista a jeho matku. Stupňované vnikání rostlinných motivů do ikonografie náboženských výjevů možno sledovat u nás od samého počátku 15. stol., avšak začátky tohoto nového hnutí, jež začíná pojímat přírodu naturalisticky, nutno hledat již v první polovině 14. stol. ve Francii. Pozadí madony přestává být abstraktní tapetou, ale tvoří je realisticky pojaté listoví, sestavované z velkých listů nebo květů, jež vystupují jako části za celek. Odtud se pak vyvíjí typ tzv. madon v květnici s variantami madon v růžovém loubí či madon v zahradě, která nemůže být než zahradou nebeskou čili rájem, a rostliny zde zobrazené nesou různé symbolické významy. Motiv madony v květnici se snad vyvinul u francouzských zlatníků, jisto však je, že zdomácněl v Porýní⁴⁰. Tomu odpovídá i tvrzení o vlivech ze severu, které patrně působily na autora tympanonu u Panny Marie Sněžné. Kolem celého těla Mariina je plamenná mandorla, přizpůsobující se sklonu jejího těla. Ta souvisí s chápáním apokalyptické ženy jako určitého typu madony. Nastalo zde patrně určité prolnutí a z obrazu Ženy sluncem oděné vznikl obraz Madony opásané sluncem⁴¹. Všechny tyto už o sobě ne jednoduché ikonografické typy poukazují k jisté námětové náročnosti reliéfu, která jen zvyšuje jeho význam.

Pražský karmelitský reliéf patří vlastně k prvním scénám, které se dochovaly v gotické plastice u nás. Představuje vůbec poprvé v naší středověké plastice výjev mariánské korunovace i Trojice⁴². Podává jej skladbou, jejíž náročnost je ovšem spíše v nakupení symbolických motivů — prastarých i novějších — než ve formální výtvarné složitosti, ve spojení dvou výjevů. Kompozice je velmi pravidelná a v zásadě stále ještě jde víc o symetrické seskupení pomyslu než výjev v pravém slova smyslu. Měřítko postav je odlišeno podle významu. Donátoři jsou připojeni jako profánní motiv vlastně cizí v strnulé náboženské skladbě.

Slohový formální ráz díla se vymyká z ostatního dochovaného materiálu. Uvědomíme-li si vůdčí tendence dobové gotické tvorby, poznáme, že karmelitský reliéf není prací pokročilou, vyjadřující dobové ideje nebo dokonce ukazující dopředu, ale že má spíše konzervativní rysy právě v oné strnulosti, přísné symetrii a abstrakci. Naproti tomu většina sochařské produkce druhé poloviny 14. stol. je ve znamení stále stupňovaného realismu. Linie sice neztratila na svém významu, jen její úloha se pozměnila, místo k odhmotnění vedla k zdůraznění trojrozměrnosti tvaru. Pohyb nabyl dynamiky a dřívější vážnost, vznešenost a monumentalita byly nahrazeny líčením zcela pozemských příběhů. Karmelitský reliéf se tedy nemůže srovnávat s uměleckou úrovní dvorské plastiky parlérovské. Slohově není pro tympanon opravdu bližších příkladů než ty, na které bylo v literatuře poukázáno. Proto jej lze skutečně datovat do šedesátých až osmdesátých let 14. stol. jako opožděný projev onoho abstraktního pojetí, které se u nás příliš nerozvinulo už proto, že bylo překonáno živým, k realismu obráceným uměním Parlérů. Karmelitský reliéf patrně vznikl zároveň s architekturou klášterního

kostela, jakmile byly shromážděny dostatečné finanční prostředky, aby kamenná stavba mohla nahradit dřevěné provizorium.

Při své všestranné ojedinělosti, při známé spíš konzervativní slohové formě a nově poznané námětové náročnosti náleží však karmelitský reliéf s korunováním Panny Marie a božskou Trojicí k dílům, která budou v dějinách české gotiky i v dějinách sochařství v Čechách i nadále uváděna jako pevné body.

Poznámky

- ¹ Restaurátorská skupina vytvořila umělý kámen s lepšími vlastnostmi, než dosud byly známy, který se i svým vzhledem co nejvíce přiblížil vzhledu kamene originálu. Výhodami nově vytvořené kamenné hmoty je dostatečná plasticita pro modelování i složitějších tvarů a zcela přirozený účín, kterého se dosahuje použitím sypkých materiálů o různém zrnění, dále možnost dosažení jakýchkoli stálých barevných valérů, odolnost proti vodě a působení rostlinných organismů. Za informace děkuji restaurátorům, ak. sochařům Jožkovi Antkovi a Vladislavu Turskému.
- ² Chrám byl zasvěcen kultu Panny Marie Sněžné po příkladu římského kostela S. Maria Maggiore. Zasvěcení se opírá o legendu z doby papeže Liberia (352—366), vyprávějící o bezdětných patriarchských manželech, kteří prosili Pannu Marii o pomoc, aby byli obdařeni dětmi. Byli ve snu vyzváni, aby tam, kde ráno uvidí sníh, postavili svým nákladem mariánský kostel. Vskutku 5. srpna, v době letního horka, pokryl sníh část pahorku Eskvilinu. Tak vznikla v Římě bazilika nazývaná nejprve Liberiovou, později pro svou velikost a nádhru Větší, Santa Maria Maggiore.
- ³ Vojtěch Birnbaum, Karel IV. jako sběratel a Praha. Kniha o Praze. Praha 1931. Otištěno v *Lístech z dějin umění*. Praha 1947. Str. 150.
- ⁴ Karmelitský klášter a chrám Panny Marie Sněžné patřil od r. 1603 františkánskému řádu.
- ⁵ Jan K. Vyskočil, Šest století kláštera a kostela Panny Marie Sněžné. Praha 1947. Str. 7.
- ⁶ Vladimír Denkstein, Stavební historie klášterního kostela Panny Marie Sněžné. Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1931. Praha 1932. Str. 33—34.
- ⁷ Její originál je sice ztracen, avšak její obsah je vtělen do listiny Václava IV., vydané v Norimberku 7. 7. 1348, která ji potvrzovala; opis s poznámkou z r. 1684, že kopie přesně souhlasí s originálem, je v archivu býv. Strahovského kláštera, kde ji objevil Vladimír Denkstein. Vladimír Denkstein, l. c. Str. 32.
- ⁸ Vojtěch Birnbaum, Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Praha 1931. Str. 125 (II).
- ⁹ Vladimír Denkstein, l. c. Str. 35—36.
- ¹⁰ Oldřich Stefan, Pražské kostely. Praha 1936. Str. 91.
- ¹¹ Oldřich Stefan, *ibid.*
- ¹² Vojtěch Birnbaum, *Dějepis...*, *ibid.*
- ¹³ Beneš Krabice z Veitmile, Panování císaře Karla IV. Knihovna Pokroku, sv. 156. Praha 1940. Str. 13.
- ¹⁴ Josef Beckovský, Poselkyně starých příběhů českých, vyd. Antonín Rezek II/1. Praha 1880. Str. 108.
- ¹⁵ František Pelcl, Kaiser Karl der Vierte. Prag 1780—1781.
- ¹⁶ Bernhard Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen I. Prag 1877. Str. 73—74.
- ¹⁷ J. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen I. Prag 1893. Str. 121.
- ¹⁸ František Ekert, Posvátná místa Prahy II. Praha 1884. Str. 47, 66.
- ¹⁹ Vojtěch Birnbaum, *Dějepis...*, l. c.
- ²⁰ Oldřich Stefan, l. c. Str. 91—92.
- ²¹ Dobroslav Líbal, Pražské gotické kostely. Praha 1946. Str. 68 a n.
- ²² Vojtěch Volavka — Jaromír Funke, Pražské kostely. Praha 1946. Str. 14.
- ²³ Jaromír Pečírka, Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Praha 1931. Str. 209. Josef Opitz, Sochařství v Čechách za doby Lucemburků. Praha 1931. Str. 8 a n. Vladimír Denkstein — Jaroslava Drobná — Jana Kybalová, Lapidarium Národního muzea. Praha 1958. Str. 53. Albert Kutal, České gotické sochařství. Praha 1962. Str. 29.
- ²⁴ Albert Kutal, l. c.
- ²⁵ Josef Opitz, l. c.
- ²⁶ *ibid.*

- ²⁷ Vojtěch Birnbaum, *Dějepis...*, 1. c.
- ²⁸ Josef Opitz, 1. c.
- ²⁹ Vladimír Denkstein — Zoroslava Drobná — Jana Kybalová, *Lapidarium Národního muzea*, Praha 1958. Str. 53. Obr. 82, 83, podle odlitku.
- ³⁰ Albert Kutal, 1. c.
- ³¹ Výjimkou je stať Bernharda Gruebera, jehož výklad je však evidentně mylný stejně jako vyobrazení je nepřesné a zkreslující. Grueber vykládá Boha Otce nahoře jako Pannu Marii držící na klíně Krista. Pokud lze důvěřovat obrazu (nepřesnému však i v jiných částech), byl by býval tehdy trup Krista (bez rukou a nohou) ještě zachovalý. Klečící postavy Grueber vykládá také jako Blanku z Valois a Karla IV., ale korunování pokládá za rozmluvu patronů obou zobrazených, za rozmluvu sv. Blanky a Karla Velikého. Vyobrazení zachycuje nyní bezhlavé zvíře pod Kristem ještě s hlavou, a to s hlavou lva. Patrně však jde pouze o fantazii autora vyobrazení. Grueber vidí v reliéfu italské vlivy: „Kdyby římsové ornamenty nedokumentovaly nesporně dobu vzniku (kolem r. 1350), zdálo by se, že by bylo možno tuto práci připsat Donatellovi nebo Andreovi Verocchiovovi. Zhotovitelem reliéfu mohl být karmelitánský mnich školený v Itálii.“ Podle Gruebera byly ještě další části reliéfu patrný na sousedních domech. Grueber, 1. c. Str. 107, 109. Obr. 123.
- ³² Typ Gnadenstuhl se vyvíjel od poloviny 12. stol. v německém a francouzském umění; označení je ze stol. 15. Srovnej Réau L., *Iconographie de la Bible*. Paris 1957.
- ³³ Josef Cibulka, *Korunovaná Assumpta na půlměsíci*. Sborník K. B. Mádl. Praha 1929. Str. 82.
- ³⁴ Josef Cibulka, 1. c. Str. 83—84.
- ³⁵ Vývoj typů Korunování Panny Marie podává Réau L. II. *Iconographie de la Bible*. Paris 1957.
- ³⁶ Může to být vzdálená narážka na trůn Šalamounův, vykládaný ve středověku jako sídlo moudrosti a vztahovaný na Pannu Marii. W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926. Str. 83. Č. 579.
- ³⁷ První epistola sv. Petra. 5, 8.
- ³⁸ Albert Kutal, 1. c. Str. 34, 39.
- ³⁹ Pátá kniha Mojžíšova. 32, 11: „Jako orlice ponouká orličátek svých, roztahuje křídla svá, béře je a nosí na křídlech svých.“
- ⁴⁰ Josef Cibulka, 1. c. Str. 113.
- ⁴¹ Příkladem je Velislavova bible nebo karlštejnská freska.
- ⁴² V malbě je scéna Korunování u nás poprvé zpracována na stěně kostela sv. Vavřince v Brandýse n. L. v rámci celé mariánské legendy, která je nejlépe zachovaným mariánským cyklem v naší nástěnné malbě první poloviny 14. stol. Obraz Nejsvětější Trojice běžný v knižní malbě 13. i 14. stol. byl v nástěnné malbě motivem řídkým. Nejstarším a nejvýznamnějším příkladem je Nejsvětější Trojice na čelném místě apsidy kostela sv. Petra a Pavla v Hosině.