

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Milan Matějka

Briccius Gauszke ze Zhořelce v kontextu kamenosochařství poslední třetiny 15. století

Briccius Gauszke of Görlitz in the context of stone-sculpture of the last third of the 15th century

Děkuji paní doc. PhDr. Michaele Ottové PhD. za trpělivé a podnětné vedení mé diplomové práce. Paní docentce též děkuji za vzbuzení mého zájmu o umění 15. století.

Můj velký dík patří mým rodičům za morální a materiální podporu během mého studia. Za zájem o mou práci a spoustu podnětů děkuji PhDr. Evě Matějkové CSc. Za psychickou a přátelskou podporu děkuji Jiřímu Karbanovi, Viktoru Matějkovi a MgA. Barboře Švehlákové.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně. Řádně jsem citoval všechny použité prameny, literaturu a informace, které mi poskytli jednotliví badatelé. Tuto práci jsem nepoužil v rámci jiného vysokoškolského studia a získání jiného či stejného titulu.

Obsah

DIPLOMOVÁ PRÁCE	1
ÚVOD	5
PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ.....	8
Meister Briccius: Konstrukt dějin umění o působení kamenosochaře v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře	14
Görlitz	17
Kostel sv. Petra a Pavla	17
Frauentürm.....	20
Monument Matyáše Korvína.....	22
Wrocław	30
Nikolaitor	31
Radnice	37
Výzdoba Velkého sálu (Refektáře).....	41
Kutná Hora.....	44
Kamenný dům.....	44
Chrám sv. Barbory	47
Výzdoba jižního vstupu: postava sv. Václava, znak Michala z Vrchovišť a anděl s nápisovou páskou, znak města Kutné Hory držený dvojicí havířů.....	51
Reliéf havířů v dole	55
Znak města Kutné Hory s postavou sv. Longina	56
Triforium.....	58
Kostel N. Trojice.....	59
Heraldická deska se znakem rodiny z Vrchovišť.....	61
Pastoforium	63
Náhrobní deska Jana Smíška z Vrchovišť.....	66
Hrádek	68
Kamenná kašna	72
Sankturinovský dům	74
Ostatkové busty sv. Václava a Vojtěcha	76
BRICCIUS GAUSZKE: kamenický mistr v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře.....	78
Umělecké školení domnělého Bricciuse Gauszkeho	88
ZÁVĚR	93
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	95

ÚVOD

Předmětem této práce je tvorba malíře, kameníka a kamenosochaře Briccia Gauszke von Görlitz, progresivního kamenosochaře, který se v 90. letech 15. století účastnil přestavby Wroclawské radnice a Svatobarborského chrámu v Kutné Hoře. Tento Briccius byl pro slezské německojazyčné dějiny umění objeven Kurtem Bimlerem,¹ který naznačil jeho tvůrčí přínos pro prostředí Wroclawi. Následně byl Mieczysławem Zlatem² zhodnocen jako vůdčí osobnost, podílející se na výzdobě Wroclawské radnice a zároveň působící v Kutné Hoře, kde byl do českojazyčného bádání uveden Evou Matějkovou,³ která v Kutné Hoře shromáždila skupinu děl vykazujících jeho přímé autorství či dílenskou souvislost. Následující bádání tak pracovalo s osobností kamenosochaře, jenž se měl vyučit v Görlitz, následně se účastnit přestavby radnice ve Wroclawi, posléze měl odejít do Kutné Hory a poté se vrátit zpět do Wroclawi. Na úvod je třeba zdůraznit, že se jedná o velký paradox. S osobností Briccia nemůžeme jednoznačně spojit žádné dochované dílo. Jak polské, tak české dějiny umění posledních desetiletí, pracují do jisté míry s konstruktem o působení osobnosti kamenosochaře Briccia Gauszkeho z Görlitz, jenž byl postupně vytvořen Kurtem Bimlerem, Mieczysławem Zlatem a Evou Matějkovou. Následující badatelé a badatelky s tímto konstruktem nekriticky pracovali. Veškerá autorská připsání, a z nich vycházející další skutečnosti, jako autorský rukopis, stylové a formální východisko a kvality, jsou jen hypotézou jednotlivých badatelek a badatelů. Na tuto metodickou problematičnost opakovaně upozorňovala Michaela Ottová.⁴ Jednotlivá připsání sice vykazují různou míru pravděpodobnosti a věrohodnosti, nicméně základní presumpce zůstává: s Bricciem **nelze jednoznačně spojit žádné dílo**, a to v žádné z uvažovaných lokalit. Tato skutečnost je ale relativizována existencí kamenných soch, jež vykazují větší míru souvislosti než obecný vznik ve středoevropském prostoru poslední třetiny 15. století. Ve Wroclawi, Kutné Hoře a Görlitz⁵ se v pramenech objevuje postava kameníka Meistera Briccia, Mistra Bricci, jenž v prvních dvou metropolích dosáhl ve svém oboru vedoucího postavení.⁶ Míra podobnosti

¹ BIMLER 1940, BIMLER 1941.

² ZLAT 1958.

³ MATĚJKOVÁ 1962.

⁴ OTTOVÁ 2007, OTTOVÁ 2010.

⁵ V tomto ohledu je třeba upozornit, že v rozporu s názvem této práce nemůžeme spojit Briccia s Görlitz jako místem jeho původu. Během zadávání této práce jsem ještě tuto skutečnost nepostřehнул.

⁶ K **Wroclawi** BIMLER 1940, BIMLER 1941, BIMLER 1942, ZLAT 1958, ZLAT 1976, KAPUSTKA 1998, KACZMAREK 2002, KAPUSTKA 2002, KACZMAREK 2006. **Kutné Hoře**: ZLAT 1958, MATĚJKOVÁ 1962, HOMOLKA 1978, HERDA 1983, HOMOLKA 1984, ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, OTTOVÁ 2007, OTTOVÁ 2010, MUDRA 2012.

kamenosochařských děl a jejich výjimečnost v kontextu kamenosochařství Čech, Slezska a Lužic, společně s přítomností osobnosti kamenosochaře ztotožnitelného jména (Briccius, Bricci) v místech analogické extensivní stavební činnosti v 90. letech 15. století, opravňují předchozí bádání. Zmíněný *konstrukt o působení kamenosochaře Briccia* však není jen mechanickým spojením kameníků stejného jména s jen letmo podobnou kamenosochařskou produkcí. Indicie, které naznačují oprávněnost předchozího bádání, je možné shrnout ve čtyřech bodech, které jsou následně rozvíjeny v jednotlivých kapitolách této práce.

- I. Archivně doložená přítomnost kamenosochaře *Bricciuse Gauszkeho* v Görlitz (1476-1477), *Mistra Bricci* v Kutné Hoře (1490-1493), *Meistera Bricciuse Steynmetze ve Wrocławu* (1494-1495).
- II. Existence několika kamenosochařských děl vykazujících formální, stylovou či autorskou příbuznost v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře.
- III. Pravděpodobná existence dopisu kutnohorské městské rady, která žádala wrocławskou městskou radu o uvolnění Meistera Bricciuse k návratu **zpět** do Kutné Hory, aby **dokončil** práci na Svatobarborském chrámu.⁷
- IV. Deset kamenických značek, jež byly zaznamenány na stavbě Wrocławské radnice, tak Svatobarborském chrámu v Kutné Hoře, které naznačují migraci kameníků mezi těmito rozsáhlými stavebními podniky.⁸

Na základě těchto souvislostí se domnívám, že *spojení wrocławského Briccia a kutnohorského Bricci* nelze odmítnout jako neopodstatněné.⁹ Nicméně část badatelů a badatelek nereflektovala tuto hypotetičnost, která se pojí s domnělým dílem Bricciuse Gauszkeho. Po šedesáti letech, kdy v roce 1958 Mieczysław Zlat a roku 1962 Eva Matějková spojují wrocławská a kutnohorská díla s Bricciusem, došlo v literatuře k připsání děl provedených v odlišných médiích a v různorodé kvalitě. Šíře Bricciová záběru, předpokládaného v literatuře, tak poněkud ztrácí na důvěryhodnosti.¹⁰

OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014 **Görlitz** WERNICKE 1876, SIMON 1924, OBENDORFER 1933, ZOBEL 1936, BIMLER 1941, BUKOWSKI/ZLAT 1958, BIEHL 1949, KAPUSTKA 1998, BÜRGER/WINZELER 2006. **Bautzen:** SIMON 1924, BIEHL 1949, PAPP 2006.

⁷ BIMLER 1940, 83.

⁸ MATĚJKOVÁ 2010, 24-25.

⁹ Reaguji tak na kritiku proběhlou na magisterském semináři v březnu 2016.

¹⁰ ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, VLČKOVÁ 2012.

Pozornost soustředěná Bricciusovi je též limitována stavem dochování části kamenosochařských památek. Kamenné sochy umístěné v exteriéru jsou ze své podstaty vystaveny povětrnostním vlivům a s tím spojeným poškozením a zánikem.¹¹ Během 19. století tak ve Wroclawi, Bautzen, Görlitz a Kutné Hoře docházelo k rekonstrukcím poškozených soch a jejich nahrazování kopii či úplnými novotvary. Ve Wroclawi, bohužel, musíme navíc k těmto ztrátám přičíst destrukce, ke kterým došlo v závěru II. světové války. Pro ilustraci, v Kutné Hoře tak například z původní výzdoby tzv. Kamenného domu, který byl od 50. let po formální stránce hodnocen Mieczysławem Zlatem a Evou Matějkovou¹² jako „spojka“ mezi wroclawskými a kutnohorskými díly, se po zásahu Ludvíka Láblera¹³ dochovaly jen dva svorníky a tři vlysy.¹⁴ Na Wroclawské radnici se však originály těchto vlysů nedochovaly vůbec.¹⁵ Obecné konstatování, že naše představa o středověkém umění a vizuální kultuře bude vždy omezena nenávratnými ztrátami děl a archiválií, je v tomto případě ve velké míře platné. Při vědomí této skutečnosti je tak nezbytné připustit, že následným soudům ubírá na relevanci silné poškození studovaných děl, nepřesnost pozdějšího doplnění či kresebné dokumentace. Nemůžeme vyloučit, že došlo ke zničení či ztrátě děl, jež mohla nazírání a zjištění na dílčí problematiku korigovat, či zcela otočit.

Jako východisko pro tuto práci jsem zvolil katalogové zpracování veškerých děl, která byla Bricciusovi v literatuře připsána. Domnívám se, že při zpracování formální analýzy pramenů a okolností vzniků děl můžeme ověřit validitu jejich zařazení do domnělého *oeuvre* Bricciuse Gauszke, či přesněji vymezit jejich místo v rámci wroclawsko-kutnohorského okruhu. Důraz je však kladen na kamenosochařství, které na základě dochovaných pramenů považuji za nejrelevantnější médium spojitelné s Bricciusem. I když jsou úvahy o možné tvorbě Briccia zejména v médiu dřevorezby atraktivní a jednotlivá díla k tomuto druhu uvažování vybízejí, tak je na místě upozornit na problematičnost tohoto mentálního postupu:

¹¹ Například Michaela Ottová u tzv. Trojice bláznů z atiky Svatobarborského chrámu eviduje úbytek až 40 cm hmoty. OTTOVÁ 2007.

¹² ZLAT 1958, 32.

¹³ Míra ztrát na kutnohorské gotické architektuře zapříčiněné tímto stavitelem nebyla ještě dostatečně zhodnocena.

¹⁴ Svorníky se zachovaly na svém původním místě uvnitř arkýře. Vlysy jsou uloženy v Lapidáriu Českého muzea stříbra.

¹⁵ Je však dochována jejich fotodokumentace z roku 1885. Autentičnost dokumentovaných vlysů však není neproblematická.

jak můžeme připisovat řezbářská či malířská díla kamenosochaři, se kterým nemůžeme s jistotou spojit žádné kamenosochařské dílo?¹⁶

PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ

Briccius Gauszke byl pro dějiny umění objeven slezským německojazyčným badatelem Kurtem Bimlerem, jenž mu ve čtyřicátých letech věnoval tři studie,¹⁷ ve kterých postupně cizeloval svá archivní zjištění a spojení s konkrétními díly.¹⁸ Bimler si ve wrocławských pramenech povšiml Mistra Briccia (*Meister Briccius*) zmiňovaného v letech 1494 a 1495, kterého ztotožnil s kameníkem, který se objevoval v městských účtech Görlitz mezi lety 1476 -1480.¹⁹ Bimler na základě formální podobnosti spojil heraldické desky na Mariánské bráně (Frauentor) v Görlitz a Mikulášské brány (Nikolaitor) ve Wrocławu právě s osobností Bricciuse.²⁰ Studie Kurta Bimlera mají zásadní význam. Badatel propojil existující kamenosochařská díla s konkrétním kameníkem a pro dějiny umění tak stvořil osobnost Bricciuse Gauszke, na což pak mohlo navázat veškeré další bádání, jemuž naznačil další možná východiska, a které pak Bimlerovo základní spojení desek s Bricciusem opakovalo a následně rozvíjelo.²¹ Bimlerem publikované archiválie byly následně zničeny za války a díky Bimlerovi tak byly uchovány pro další generace badatelů. Kurtu Bimlerovi tak přísluší dvojí

¹⁶ V roce 2012 Jitka Vlčková enigmaticky uzavřela svou studii o **Mistru tzv. Smíškovské kaple**. Podle badatelky by autorem maleb tohoto splendidního prostoru mohl být Briccius Gauszke. Vlčková vyšla ze starší literatury, která uvádí, že byl Briccius vyučeným malířem (Vlčková však neuvádí zásadní práce E. Wernickeho a Alfreda Zobela, ze kterých plyne, že toto označení bylo spíše náhodné. Zároveň nereflektuje nejednoznačnost distinkce mezi označením *maler* a *bildhauer* v pramenech 15. století, (MUDRA/OTTOVÁ 2007.) a to nás dle badatelky opravňuje k možné hypotéze o Bricciově autorství. Zároveň však badatelka nevěnovala pozornost Bricciovi připisované kamenosochařské tvorbě a neprovedla dílčí srovnání. Jako druhou hypotézu Jitka Vlčková uvedla, že nebyl-li autor maleb přímo Briccius Gauszke, tak se musel nacházet v jeho okolí (sic!). VLČKOVÁ 2012, 52-63. Domnívám se, že toto připsání a nepřesvědčivé a postrádá relevanci. Z tohoto důvodu a kvůli omezenému prostoru v této práci se pak možným identifikováním Briccia Gauszkeho s Mistrem tzv. Smíškovské kaple nezaobírám. Z obdobných důvodů jsem byl nucen vypustit část týkající se **Znakové desce Matyáše Korvína z Görlitz**. Tu spojil s Bricciem poprvé Walther Biehl v roce 1949. Deska však byla posléze velmi přesvědčivě spojena s tvorbou Hanse von Olmütz (Hanse Olmützera), který se v Görlitz usídlil krátce před vznikem desky. Deska navíc vykazuje natolik markantní podobnost s Olmützerem signovanou skupinou Oplakávání z Dreifaltigkeitkirche, že o Olmützerově autorství nelze pochybovat. S Olmützerem poprvé spojili desku Katja M. Mieth a Marius Winzeler. MIETH/WINZELER 2004, 201-211. K osobnosti Hanse Olmützera pak KACZMAREK 2006, 115-129. se starší literaturou.

¹⁷ BIMLER 1940, BIMLER 1941, BIMLER 1942.

¹⁸ BIMLER 1940, BIMLER 1941, BIMLER 1942.

¹⁹ Kurt Bimler tak vychází ze starší práce.

²⁰ BIMLER 1940, 81. Bimler v případě Görlitz navázal na studie E. Wernickeho a Alfreda Zobela. WERNICKE 1876 a ZOBEL 1932.

²¹ ZLAT 1958, ZLAT 1976, KAPUSTKA 1998, KAPUSTKA/KACZMAREK 2002, KACZMAREK 2002, KAPUSTKA 2002. MATĚJKOVÁ 1962, OTTOVÁ 2007, OTTOVÁ 2010. Michaela Ottová se však jako jediná k tomuto propojení vyjádřila kriticky.

uznání: jednak spojil konkrétního kameníka s konkrétními díly, tak svá zjištění publikoval v nejpříhodnější chvíli. Můžeme jen spekulovat, zdali by následující bádání dospělo ke stejným hypotézám, nemohlo-li by se opřít o Bimlera archivní zjištění a prvotní spojení wrocławských soch se *steynmetzem* Bricciusem.

Jako první na Bimlera navázal Walther Biehl, badatel z Bautzen, který Bricciusovi připsal Monument Matyáše Korvína z brány hradu Ortenburg v Bautzen.²² Následně vyšel ze starší práce Alfreda Zobela a označil Gauszkeho jako etnického lužického Srba.²³

V roce 1958 navázali na Bimlera polští badatelé Mieczysław Zlat a Marcin Bukowski v monografii Wrocławské radnice. Radnice byla v závěru II. světové války poškozena a následně proběhla rekonstrukce a stavebněhistorický průzkum objektu. Badatelům se tak naskytlá příležitost k důkladnému studiu Radnice. Výstupem tohoto studia pak byla rozsáhlá monografie objektu. Autorem kapitol o kamenosochařské výzdobě je Mieczysław Zlat. Zlat rozvinul Bimlerovu domněnku o Bricciusově možném působení v Kutné Hoře.²⁴ V Kutné Hoře našel analogii k vlysům na jižním průčelí Wrocławské radnice: ve výzdobě průčelí tzv. Kamenného domu.²⁵ Na základě formální podobnosti s Kamenným domem tak odlišil Bricciusův podíl na výzdobě Wrocławské radnice.

Na Mieczysława Zlata v roce 1962 navázala Eva Matějková. Matějková přijala Zlatovo ztotožnění Briccia s autorem fasády Kamenného domu a vlysů na jižní fasádě Wrocławské radnice a zároveň spojila osobnost Briccia Gauskeho s osobností Mistra Bricci, představeného kutnohorského cechu kameníků z let 1490-1493.²⁶ Na základě formálních komparací pak sestavila skupinu děl, jež s tímto Mistrem spojila.²⁷ V jasnějších konturách též uvažovala o možné účasti Briccia na přestavbě Svatobarborského chrámu,²⁸ konkrétně na

²² BIEHL 1949, 178.

²³ Toto Biehlovo spojení označil Tomas Tobusz jako reakci na nacionálněsocialistické tendence v předválečné a válčené medievistice. TOBUSZ 2006, 8.

²⁴ BIMLER 1940, BIMLER 1941, 83.

²⁵ ZLAT 1958, 212. Zlat nadále zvažoval o Bricciusově účasti na výzdobě Hrádku a pastoforia v kostele N. Trojice. Vycházel z GRUBER 1861.

²⁶ MATĚJKOVÁ 1962, 52.

²⁷ Vedle Kamenného domu se jedná o pastoforium a znakovou desku z kostela N. Trojice, klenbu domu Beneše z Trnice (tzv. Sankturinovského domu).

²⁸ Tuto možnost zvažoval již Kurt Bimler, který vyšel z dopisu kutnohorské městské rady radě wrocławské.

kamenické výzdobě osového pilíře.²⁹ Na Evu Matějkovou navázalo následné regionální bádání.³⁰

Na přelomu tisíciletí proběhla v rámci wrocławského Institutu Historii Szuki diskuze mezi Mateuszem Kapustkou a Romualdem Kaczmarkem. Mateusz Kapustka věnoval v roce 1998 Bricciusovi vůbec první studii, kde shrnul předchozí bádání a dále se pokoušel o vysledování geneze *Astwerku*, vyobrazení motivu suché větve v kamenosochařském médiu, které měl Briccius uplatnit v kostele N. Trojice a hlavně na baldachýnu arkýře v interiéru Wrocławské radnice. Kapustka hledal prapůvod tohoto motivu v díle Niclause Gerhaerta z Leydenu a jeho porýnských následovníků.

V roce 2002 na Kapustku reagoval Romulad Kaczmarek.³¹ Ten Kapustkovi mimo jiné vytknul přijetí Zlatovy datace interiérové výzdoby wrocławského Velkého sálu k roku 1486. Na základě přítomnosti progresivního prvku kuželu balustrády ve Velkém sálu následně označil Kapustkovu dataci jako příliš časnou a kamenosochařský celek výklenku datoval blíže k ukončení stavebních prací na radnici roku 1504. Užití prvku kužele vyložil jako doklad Bricciovy znalosti uherské renesance, kterou by měl načerpat v pražském prostředí 90. let.³²

V reakci na Kaczmarka se Mateusz Kapustka posléze odklonil od osobnosti Bricciuse Gauszkeho a svou pozornost směřoval k prvku kuželu. Ten se pokusil ikonologicky interpretovat jako znak městských práv a formu kuželu v podobném významu našel v italském prostředí 50. a 60. let 15. století. Ve svém článku se opětovně vyslovil pro dataci celku k roku 1486.³³ Oba badatelé následně věnovali Bricciusovi krátkou zprávu, jež se v popisné rovině věnovala dochovaným vlysům Kamenného domu v Kutné Hoře.³⁴

Bogusław Czechowicz³⁵ v rámci své studie o politickém pozadí výzdoby Wrocławské radnice nepřímou naznačil možnost spojení všech (Görlitz, Bautzen, Wrocław, Kutná Hora) domnělých Bricciových realizací s osobností lužického a slezského hejtmana Georga von

²⁹ MATĚJKOVÁ 1962, 64.

³⁰ HOMOLKA 1978, 223-224 HERDA 1983, HOMOLKA 1984, ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, 372-373: tyto badatelé však odkazují jen na práci Mieczysława Zlata, ZLAT 1958.

³¹ KACZMAREK 2002.

³² KACZMAREK 2002, 187-188.

³³ KAPUSTKA 2002.

³⁴ KAPUSTKA/KACZMAREK 2002, 87-93.

³⁵ CZECHOWICZ 2004.

Steina, kterého badatel zachytil i v Kutné Hoře.³⁶ V rámci ikonologické studie badatel nadále operuje převážně s polskojazyčnou literaturou,³⁷ nicméně zajímavé je jeho hodnocení Gauszkeho jako vlivného umělce, jemuž byly svěřeny významné realizace: monument Matyáše Korvína a výzdoba Wroclawské radnice.³⁸

V roce 2006 se k problematice vrátil Romuald Kaczmarek.³⁹ Kaczmarek se zabýval domnělou Bricciusovou tvorbou ve Wroclawi, především však výzdobou Nikolaitor, jejíž genezi se pokusil uvést do širších souvislostí. Konečně tento badatel vyjádřil znepokojení nad šíří Bricciova wroclawského oeuvre a podtrhl účast dalších kameníků, zejména Hanse von Olmütz, kterého Kaczmarek považuje za možného autora dříve Bricciusovi připisovaných děl (znaková deska z Radnice v Görlitz). Pro tvorbu Bricciuse Gauszkeho zmínil několik stylových východisek: porýnské a švábské prostředí, pražské prostředí, norimberské prostředí 70. let a následně tvorbu Veita Stosse.⁴⁰ Badatel měl též možnost důkladného studia děl v souvislosti s proběhlými opravami Wroclawské radnice. V rámci wroclawského kamenosochařského fondu pak formálně propojil několik děl, jež umožnily distinkci mezi autorstvím vůdčí osobnosti a pomocných kamenosochařů. Bricciuse zhodnotil jako talentovaného sochaře, který postupně přijal v pražském prostředí renesanční motivy a následně byl ovlivněn tvorbou Veita Stosse.⁴¹

Roku 2006 Stefan Bürger a Marius Winzeler, autoři monografie chrámu sv. Petra a Pavla v Görlitz (Peterskirche), připsali Bricciusovi účast na přestavbě této stavby. Na základě podobnosti zaklenutí sakristie Peterskirche a zaklenutí hradní kaple hradu Ortenburg, připsal Stefan Bürger Bricciusovi návrh klenby sakristie a tamní svorníky. Marius Winzeler srovnal sochu Madony z chrámu a zničené pastoforium a na základě podobnosti s reliéfní deskou z Frauentor spojil tato díla s Bricciusem Gauskem a jeho dílnou. Stefan Bürger a Marius Winzeler při těchto srovnáních sledovali jen německojazyčný diskurz a vyhnuli se komparaci s wroclawskými či kutnohorskými díly.

³⁶ „Aber nicht nur verbindet diese Ortschaften, sondern auch der von Matthias Corvinus ernannte nieder- und oberlausitzer sowie niederschlesische Landeshauptmann Georg v. Stein, der, was bisher übersehen wurde, darüber hinaus Güter in Kuttenberg bessah.“ 41.

³⁷ Czechowicz odkazuje na BIEHL 1949, KAPUSTKA 1998, KAPUSTKA/KACZMAREK 2002, KACZMAREK 2002.

³⁸ CZECHOWICZ 2004, 41.

³⁹ KACZMAREK 2006.

⁴⁰ KACZMAREK 2006, 219.

⁴¹ KACZMAREK 2006, 217-219.

Nejdůkladnější pozornost věnovala Gauskemu Michaela Ottová⁴². V roce 2007 badatelka provedla kritickou revizi předchozího českojazyčného bádání⁴³ a redukovala okruh připsaných děl, který sestavila Eva Matějková. Zároveň naznačila možnou roli Prokopa Kroupy jako zprostředkovatele Bricciova příchodu do Kutné Hory. Po Mateuszu Kapustkovi a Romuladu Kaczmarkovi se též zabývala stylovým východiskem Bricciovi připsovaných děl, kde akcentovala švábské prostředí a práce dílen Jörga Syrlina st. a Michela Erharta.⁴⁴

Roku 2008 došlo polskojazyčné bádání v rámci datování výzdoby Velkého sálu Wroclawské radnice k zajímavému konsensu. Bogusław Czechowicz a Mateusz Kapustka si na předválečné dokumentaci kazetového stropu arkýře Velkého sálu povšimli detailu drobného havrana s prstenem v zobáku (emblému Matyáše Korvína). Badatelé se následně opět přiklonili k dataci arkýře do 80. let 15. století (nejspíš do roku 1487).⁴⁵

Michaela Ottová se následně k problematice Mistra Bricciuse vrátila v rámci své monografie kamenosochařství Svatobarborského chrámu, jež byla výstupem badatelčina působení při opravě této památky.⁴⁶ Komplexně tak zpracovala dochovaný kamenosochařský fond objektu, který ikonologicky interpretovala a uměleckohistoricky zhodnotila. Ottová se opětovně kriticky vymezila vůči dosavadnímu spojování wroclawských a kutnohorských děl a akcentovala míru nereflektované hypotetičnosti předchozího bádání. Zároveň díky možnosti studia dříve nepřístupných děl, konkretizovala možnou účast Bricciuse na přestavbě Svaté Barbory. Michaela Ottová však opět zdůraznila absenci pramenného spojení Bricciuse s jakýmkoliv dílem.⁴⁷ Velkým přínosem bylo též autorčino zhodnocení dalších kamenických mistrů působících během přestavby chrámu: Mistra Hanuše a Matěje Rejska. Při komparaci jejich domnělé, či v případě Matěje Rejska doložené tvorby, vyšlo Bricciusovo domnělé dílo jako kvalitativně zcela odlišné. Pro problematiku je též důležité badatelčino odmítnutí tradiční datace příchodu Matěje Rejska k roku 1489⁴⁸ a následné spojení Rejskova příchodu s rokem 1494.⁴⁹ Odmítnutí paralelního působení Briccia Gauszkeho a Matěje Rejska otevřelo

⁴² OTTOVÁ 2007, OTTOVÁ 2010.

⁴³ MATĚJKOVÁ 1962, ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2001.

⁴⁴ OTTOVÁ 2007, 136-137.

⁴⁵ CZECHOWICZ/KAPUSTKA 2008, 77-87.

⁴⁶ OTTOVÁ 2010.

⁴⁷ OTTOVÁ 2010, 172-179.

⁴⁸ ZAP 1860, Rok 1489 jako rok příchodu Matěje Rejska do Kutné Hory pak zmátl veškeré následující bádání.

⁴⁹ OTTOVÁ 2010, 39-41.

následně přehodnocení významu obou mistrů pro stavbu chrámu, potažmo pro kamenosochařství v Českém království na konci 15. století.

V roce 2012 věnoval Briccioví pozornost Aleš Mudra v rámci své studie o eucharistické zbožnosti v Kutné Hoře na konci středověku.⁵⁰ Badatel se soustředil z logiky tématu na kutnohorské chrámy. Následně spojil s Bricciovým hypotetickým oevrem pastoforium z chrámu N. trojice, jež zvažovalo předchozí bádání. Pro toto spojení našel pozoruhodnou analogii: baldachýny nad postavami rytířů ve Velkém sálu Wroclawské radnice. Podnětné je též badatelovo hodnocení pastoforia jako nejznamenitějšího kamenosochařského díla pozdní gotiky reflektujícího tehdejší aktuální tendence.⁵¹

⁵⁰ MUDRA 2012.

⁵¹ MUDRA 2012, 139-142.

Meister Briccius: Konstrukt dějin umění o působení kamenosochaře v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře

Jak již bylo řečeno, pro středoevropskou medievistiku objevil Briccia Kurt Bimler. Ten si povšimnul podobnosti jižního průčelí Wrocławské radnice a Nikolaitor s Frauentor v Görlitz. Všiml si, že v účtech města Görlitz se vyskytoval mezi lety 1476-1480 kameník a posléze kamenický mistr Briccius Gauszke, kterému badatelé z Görlitz (E. Wernicke 1876, H. Obendorfer 1932 a Alfred Zobel 1936) přisuzovali vedoucí podíl na výzdobě Frauentor (Mariánské brány). Bimler dohledal ve wrocławských pramenech tři zmínky o tomto mistrovi. Během let 1494-1495 byl dvakrát zmíněn jako přímluvce za výtržné kameníky. Ke konci roku 1495 pak byl datován dopis, ve kterém kutnohorská městská rada žádala o uvolnění mistra Briccia na dokončení díla, které započal v Kutné Hoře. Na tomto základě pak Bimler označil mistra Briccia za autora koncepce Wrocławské radnice, který následně odešel do Kutné Hory. Kurt Bimler sice zvažoval Bricciův podíl na výzdobě Radnice či Svatobarborském chrámu, v Kutné Hoře však ve 40. letech nebyl a unikla mu tak možnost srovnání kamenosochařské produkce v obou lokalitách. Toto srovnání provedlo až poválečné bádání. Je nutné zdůraznit, že nedošlo-li by ke spojení wrocławského Bricciuse s kutnohorským Bricci, byli bychom v rámci samostatných regionálních bádání více méně bezradní. V rámci kutnohorského kamenosochařství by bylo hypoteticky možné uvažovat nad spojením švábsky orientované vrstvy (triforium, konzoly)⁵² vzniklé před rokem 1493 s doloženým Mistrem Bricci a jinými formálně podobnými památkami využívajícími vegetabilní dekor. V poněkud horším postavení by bylo bádání ve Wrocławu, které bez komparací s kutnohorskými památkami Bricciusovo působení spíše odhadovalo.⁵³

Mieczysław Zlat sice zvažoval Bricciusovo možné dílo ve Wrocławu na základě komparace s Görlitz, nedošel však k přesvědčivým závěrům. Ty mu umožnila až srovnání s Kutnou Horou. Následně odlišil Bricciusův podíl na výzdobě Radnice vylučovací metodou: prvky, pro které našel analogii v Kutné Hoře (figurální vlasy z Kamenného domu a vlasy z jižní fasády Radnice, tvar nadokenních tympanonů a způsob vyplnění vegetabilním dekorem) ustanovil jako základ Bricciusova oeuvre, které nadále rozvíjel vztahováním dalších

⁵² OTTOVÁ 2010, 178-179.

⁵³ BIMER 1941, ZOBEL 1947.

kamenosochařských prvků k tomuto základu.⁵⁴ V rámci Radnice pak jsou některé tyto prvky kladeny do 80. let. Zlat z této skutečnosti usoudil, že Briccius musel být ve Wroclawi přítomen již v 80. letech, posléze odejít do Kutné Hory a následně se vrátit do Wroclawi, kde je v letech 1494-1495 zachycen v pramenech.⁵⁵

Na Zlata následně navázala Eva Matějková. Matějková spojila *Mistra Bricci*, představeného kutnohorských kameníků z let 1490-1493, s *Meisterem Bricciusem*. Jako zásadní Bricciusovo dílo v Kutné Hoře Matějková označila Kamenný dům, který přiřkla Briccimu na základě podobnosti s Wroclawskou radnicí. Další díla (znakovou desku a pastoforium z kostela N. Trojice, výzdobu Hrádku a Sankturinovského domu) pak Briccimu přiřkala nepochybně díky jejich podobnosti s Kamenným domem a Wroclawskou radnicí.⁵⁶ Tato díla spojují dva výrazné formální prvky: užívání vegetabilního dekoru či přítomnost drobných žánrových figurek, prvků hojně užívaných na výzdobě Wroclawské radnice.

Argumentaci Mieczysława Zlata a Evy Matějkové lze schematizovat následujícím způsobem:

Mieczysław Zlat: Briccius se účastnil přestavby Wroclawské radnice v určité míře, protože působil i v Kutné Hoře a tato vrstva Radnice se podobá Kamennému domu.

Eva Matějková: Bricci je autorem Kamenného domu, protože působil na přestavbě Wroclawské radnice a Kamenný dům se podobá Wroclawské radnici.

Díky vzájemné podobnosti mezi kutnohorským Kamenným domem a částí Wroclawské radnice a přítomnosti kameníka Mistra Bricci v Kutné Hoře a stejněmetze Bricciuse ve Wroclawi, byli Zlat s Matějkovou schopni definovat Bricciusovo dílo ve Wroclawi či v Kutné Hoře. Tato autorská přiřčení se navzájem potvrzují. Pro Wroclaw Mieczysław Zlat argumentuje Kutnou Horou a pro Kutnou Horu Eva Matějková Wroclawí.⁵⁷ Badatelé ve svých pracích více či méně reflektovali problematičnost tohoto spojení, ke kterému neexistují pramenné doklady. Formální podobnost Kamenného domu a jižního průčelí Wroclawské radnice je natolik výrazná, že umožňuje autorské spojení na základě této skutečnosti. Tento

⁵⁴ ZLAT 1958, 212.

⁵⁵ ZLAT 1958, 212.

⁵⁶ MATĚJKOVÁ 1962, 68-69. Eva Matějková v této knize přehledově zpracovala kutnohorský památkový fond od 14. století po „socialistickou přítomnost.“ Badatelka tak nejspíš byla limitována nevelkým rozsahem knihy a nemohla tak rozvinout širší argumentaci či analýzu.

⁵⁷ Tuto argumentaci kruhem poprvé reflektovala Michaela Ottová. OTTOVÁ 2010, 174.

postup je logický, zcela legitimní a zařaditelný do kontextu vlny pozitivismu poválečné medievistiky. Argumentace je však zacyklená a jedna hypotéza potvrzuje druhou.⁵⁸

Bricciusovo (?) dílo je tedy ve starším bádání odvozeno ze vzájemné podobnosti Wroclawské radnice a Kamenného domu. Tato podobnost je spojena s Meistrem Bricciusem/Mistrem Bricci, který je v obou městech doložen v 90. letech. Při vědomí této skutečnosti jsou ale dopředu problematizovány jakékoliv soudy připisující Briccimu tvorbu v jiných médiích, případně hodnotící míru jeho „vlivu“ či autorského podílu nebo přínosu. V rámci podrobnějšího studia je též problematická míra podílu vedoucí osobnosti a podřízených kameníků. Formálně příbuzná wroclawsko-kutnohorská vrstva kamenosochařství v obou lokalitách totiž vykazuje různorodou kvalitu a předpokládá účast několika různých kamenosochařů.

⁵⁸ OTTOVÁ 2010.

Görlitz

Město Görlitz leží na bývalé obchodní cestě tzv. Hohe Strasse spojující Frankfurt nad Mohanem s Krakovem.⁵⁹ Roku 1346 se lužická města sdružila do tzv. Šestiměstí,⁶⁰ ve kterém měl Görlitz vedle Bautzen vedoucí úlohu.⁶¹ Toto uskupení následně fungovalo jako hlavní zemská politická reprezentace Lužice. Mezi lety 1377-96 byl Görlitz sídelním městem Jana Zhořeleckého, nejmladšího syna Karla IV., po jehož smrti se toto území opět vrátilo pod svrchovanost českého krále. V 15. století zažilo město Görlitz ekonomický boom. Ve městě byla tradičně soustředěna textilní výroba, jejíž produkce během 15. století výrazně vzrostla.⁶² Textilní mistři z Görlitz využili blízkosti Wroclawi, ze které byl textil následně distribuován na polský a uherský trh.⁶³ V této době se i výrazně zvýšil počet obyvatel zhruba na 9000, což činilo Görlitz největším městem Šestiměstí a řadilo Görlitz mezi velká německá města. S ekonomickým boomem v Görlitz souvisel vzestup rodiny Emmerichů, jejíž člen Georg Emmerich vykonal roku 1465 pouť do Jeruzaléma a následně inicioval vznik Svatého hrobu. Hospodářská konjunktura ve městě pokračovala i v 16. století, které dalo městu dnešní renesanční podobu. S 15. stoletím můžeme spojit vznik významných památek, jako bylo městské opevnění či dobudování sakrálních objektů včetně hlavního görlitzkého chrámu sv. Petra a Pavla (Peterskirche), kterému byla v 90. letech dána dnešní podoba. Dobudován byl též františkánský kostel N. Trojice (Dreifaltigkeitskirche), který byl nově vybaven či farní chrám sv. Mikuláše (Nikolaikirche).

Kostel sv. Petra a Pavla

Monumentální chrám sv. Petra a Pavla (Peterskirche) je dominantou Görlitz od doby svého vzniku ve 12. století. Roku 1423 byla zahájena zdlouhavá pozdně gotická přestavba, jež proměnila románskou baziliku v monumentální halový prostor. Stavební práce probíhaly díky proměnlivé politické situaci v několika etapách, z toho nejvýznamnější je etapa závěrečná z let 1490-1499 vykonaná Konradem Pflügerem, která dala chrámu dnešní podobu.⁶⁴ Pozdně

⁵⁹ Z Frankfurtu stezka směřovala dále do Paříže. Z Krakova pak do Kyjeva a Černomoří.

⁶⁰ Oberlausitzer Sechsstädtebund, Hexapolis.

⁶¹ V těchto městech zasedal zemský soud. ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 585.

⁶² Během let 1450 až 1526 se dvojnásobně zvýšil počet soukenických mistrů na 256. ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 587.

⁶³ ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 587.

⁶⁴ Přestavba započatá rokem **1427** započala nejen na východě, ale i jižním boku západní části kostela, kde vznikla předsíň podle specializovaných badatelů ovlivněná Zlaté brány na sv. Vítu. Samotné rozšíření chóru stavby bylo ztíženo úrovní terénu, který prudce klesal do údolí Nisy. Z tohoto důvodu byla vybudována podnož,

gotická přestavba chrámu je, vedle hradu Ortenburg v Bautzen, hodnocena jako nejvýznamnější stavební realizace v obou Lužicích.⁶⁵ Dle polských a německých badatelů se v chrámu sv. Petra a Pavla setkáme s tvorbou Bricciuse Gauszkeho a jeho dílny. Marius Winzeler spojil s dílnou (!) tohoto sochaře sochu madony z Frauenkirche na základě podobnosti s městským znakem z Mariánské brány.⁶⁶ Následně pak zničené pastoforium, které známe z neumělé kresby z roku 1665. Stefan Bürger posléze spojil s Bricciusem figurální svorníky z chrámové sakristie.

Vedle pozoruhodných pozdně románských portálů, které se zachovaly na západním průčelí stavby, je v chrámu množství drobných kamenosochařských prvků, které můžeme spojit s jednotlivými etapami výstavby v 15. století. Pro téma této práce mají největší význam výzdoba krypty sv. Jiří (Georgkapelle) a sakristie. Na klenbě sakristie je umístěno šest kruhových svorníků s polopostavami Krista Světovládce, Asumpty, sv. Petra, sv. Pavla, sv. Mikuláše a se znakem města Görlitz. Tyto svorníky vykazují silnou tradici parléřovského a krásnoslohého sochařství v Görlitz, z něhož jednotlivé polopostavy vycházejí (zejména sv. Pavel a sv. Petr). Asumpta ze svorníku je velmi blízká madonám z kostela Panny Marie (Fraunkirche) a Madoně, jež byla taktéž umístěna ve chrámu sv. Petra a Pavla. Tyto figury jsou spíše reprezentanty již přežilého krásného slohu a umožňují nám představu o silném zakořenění tohoto stylového proudu v Görlitz. Ze souboru vystupuje svorník s Kristem-Světovládce. Ten je sice již v návrhové rovině hřmotný, toporný a rozložitý, avšak kamenosochařské pojetí ploch a objemů je mnohem úhlednější a kultivovanější než ostatní reliéfy svorníků. Zajímavé je též pojetí samotné plochy svorníku, která je pojata jako plastická oblaka. Sakristie je umístěná v jihovýchodní části chrámu nad Georgkapelle. Vznik této části stavby nelze na základě stavebních dějin přesněji datovat. Stefan Bürger pro pojetí klenby sakristie našel paralely v prostředí Görlitz (kaple sv. Barbory ve františkánském Dreifaltigkeitskirche, jihozápadní předsíň Peterskirche). Klenbu však hodnotí jako

do níž byla umístěna krypta sv. Jiří. (Georgkapelle), která dle dochovaných odkazů musela vzniknout mezi lety **1461-1465**. Tato část by pak měla být v pramenech nazývaná Unterkirche (Dolní Kostel). Dolní kostel byl pojat jako trojlodí se zdůrazněním střední a severní lodi. Horní nadzemní část získala podobu pětিলodí. U severní lodi se předpokládá souvislost se stavbou dómu v Bautzen. Roku **1495** byla uzavřena smlouva s Konradem Pflügerem o zhotovení kleneb. Ten je hodnocen jako následovník Arnolda von Westfalen. K ukončení stavebních prací muselo dojít před svěcením 14. 8 **1497**. BÜRGER/WINZELER 2006, KUTHAN 2013 se starší literaturou.

⁶⁵ Takto pozdněgotickou přestavbu hodnotí Jiří Kuthan. KUTHAN 2013.

⁶⁶ BÜRGER/WINZELER 2006, 72.

inspirovanou současným jihoněmeckým vývojem a jako paralelu uvádí zaklenuť hradní kaple hradu Ortenburg v Bautzen. Díky přítomnosti Monumentu Matyáše Korvína tamtéž, pak připsal autorství švábsky orientovaných svorníků a klenby Bricciusovi.⁶⁷

V kryptě sv. Jiří nás pak zaujmou pásy zvířat a drobných postav, které plní funkce hlavic. Tyto prvky pak byly připsány Bricciusovi Mateuszem Kapustkou.⁶⁸ Ty by měl vytvořit mladý Briccius Gauszke v 60. letech. Toto připsání pak napadnul Romuald Kaczmarek jako natolik obecný gotický prvek, že ho nelze spojit konkrétně s Bricciusem.⁶⁹

Marius Winzeler následně připsal okruhu Bricciuse Gauszke pastoforium. Pastoforium bylo roku 1691 zničeno a o jeho podobě nás spravuje kresba Johanna Geisia z roku 1665. Z Geisiovy kresby je jasné, že se jedná o pastoforium z období pozdní gotiky a jeho kresba poskytuje informaci o základním rozvržení a možném ikonografickém programu. Tvarová morfologie však vybízí k opatrnosti při dalším hodnocení. Zejména morfologie vegetabilních (?) vzorů vykazuje spíše zběžné užití barokního tvarosloví. Dle Geisiovy kresby bylo pastoforium rozděleno do pěti etáží a zakončené fiálou. Ve třetí, páté a šesté etáži se nacházel plastický vegetabilní dekor. Mezi čtvrtou a pátou etáží se jeví vlys s vegetabilním dekorem. Vedle schrány v druhé etáži jsou patrné dvě postavy. Marius Winzeler označil postavy jako Adama a Evu, či Pannu Marii a archanděla Gabriela při Zvěstování. Z Geisiovy neumělé kresby je patrné, že si obě postavy zakrývají ohanbí a pravá postava pak ňadra. Identifikace postav vedle schrány jako Evy a Adama se tak jeví jako přesvědčivější. Ve čtvrté etáži jsou patrné tři postavy⁷⁰ prelátů, nepochybně církevních otců. S obdobně řešenými pastoforii se setkáváme ve Švábsku, v prostředí erhartovské dílny např. v Salem či Ravensburgu.

Jak ještě uvidíme, tak předpokládaná účast Bricciuse Gauszkeho na výzdobě Peterskirche je ze všech připsání nejproblematictější. V chrámu postrádáme výrazné kamenosochařské dílo, které by svým charakterem umožnilo jiné než obecné spojení s wrocławsko-kutnohorským okruhem. Jistě je důvodná skepse Romualda Kaczmarka ke spojení výzdoby krypty sv. Jiří (Georgkapelle) s osobností Bricciuse Gauszkeho. Jednak se

⁶⁷ BÜRGER/WINZELER 2006, 69. Žádné švábské analogie však nezmiňuje.

⁶⁸ KAUSTKA 1998, 24.

⁶⁹ KACZMAREK 2002.

⁷⁰ Marius Winzeler uvádí dvě. BÜRGER/WINZELER 2006, 73.

v pramenech v Görlitz v 60. letech, kdy kaple vznikla (1461-1465), nesetkáme s žádným kameníkem či kamenosochařem jména Briccius⁷¹, tak při obeznámení se se staršími kamenosochařskými realizacemi ve městě, je jejich vznik odvoditelný z trvajících domácích krásnoslohých tradic (Dreifaltigkeitkirche, jihovýchodní předsíň chrámu). Obdobně můžeme hodnotit i svorníky sakristie, ze kterých však při zvýšené pozornosti vystupuje svorník s Kristem Světovládce.⁷² Jinak však nenajdeme v Peterskirche žádné dílo, které bychom mohli blíže propojit s díly ve Wrocławu, Bautzen či Kutné Hoře. Tímto dílem ale mohlo být monumentální pastoforium, které však známe jen z povšechné kresby. Zároveň nelze vyloučit, že by se během svého pobytu v Görlitz (1476-1480) účastnil přestavby Peterskirche. Otázka účasti Bricciuse Gauszkeho na výzdobě musí zůstat v případě Peterskirche otevřená.

Frauenturm

Reliéfní deska s městským znakem a světlicemi byla původně umístěna na Mariánské bráně v Görlitz. Vznik výzdoby můžeme spojit s rokem 1477, který je umístěn ve střední části. Po zboření brány v roce 1856 byla deska přemístěna na Dickerturm,⁷³ Při této příležitosti došlo pravděpodobně k částečnému přetesaání desky, především ústřední části s městským znakem a vegetabilním dekorem, jež na první pohled vykazuje novodobé tvarové pojetí (říšská orlice a český lev, přilbice). Brána vznikla během modernizace görlitzké fortifikace, jež začala roku 1476.⁷⁴ Městské účty hovoří o platbách, které byly vypláceny městskému *baumeisterovi* Stefanu Aldenbergovi právě na náklady spojené s Frauentor.⁷⁵ Stefan Aldenberg pak 22. 3. 1477 uzavírá smlouvu o vyučení Briccia Gauszke.⁷⁶

Znaková deska je umístěna do architektonického rámce. Ten tvoří tři oslí oblouky, kdy v ústředním, nejširším, je umístěn znak města Görlitz obklopený vegetací. Tato část je předsazena před hmotu zdiva. Oblouky jsou zakončeny křížovými kytkami, jednotlivé části jsou pak ohraničeny fiálami. Boční části jsou tvořeny nikami, do kterých jsou vsazeny sochy světic: Panny Marie s Ježíškem a sv. Barborou. Sochy světic jsou umístěny na jehlanových konzolách, zatímco městský znak je umístěn nad vlysem s vegetabilním dekorem. Mezi

⁷¹ K tomu WERNICKE 1876 a ZOBEL 1932.

⁷² Obličejový typ Krista nalezneme posléze na postavách na Wrocławské radnici či na znakové desce rodiny z Vrchovišť z kostela N. Trojice v Kutné Hoře.

⁷³ JECHT 1934, 554.

⁷⁴ JECHT 1934, 553.

⁷⁵ ZOBEL 1936, 207.

⁷⁶ ZOBEL 1936, 207.

znakem a vlysem je umístěna deska s latinským nápisem INVIA VIRTUTI NULLA EST VIA (Statečnosti není žádná cesta nemožná).⁷⁷

Starší německojazyčná bádání (Wernicke, Obendorfer, Zobel), ale i Mateusz Kapustka, spojovali s Bricciusem Gauszkem postavy Madony a světic.⁷⁸ Badatele k tomu částečně vedla podobnost světic s Madonami z Peterskirche a Frauenkirche (obě dvě se dnes nacházejí v Muzeu narodowem ve Varšavě), které jsou světicím velice blízké.

Po formální stránce je na reliéfu z Görlitz patrná jistá disproporce mezi progresivním řešením dekorativních prvků (vegetace obklopující znak, vlys s vegetabilním dekorem a architektonické řešení znaku) a sochami světic, jež sice zhotovil talentovaný kamenosochař, ale čistě na základě formální stránky by mohly být vyhodnoceny jako díla ze 40. let 15. století v rámci doznívajícího krásného slohu. Jako východisko pro původ vegetabilního dekoru se jeví plastická vegetace z chórových lavic z Ulmského dómu, které zhotovila dílna Jörga Syrlina st.⁷⁹ S tímto dílem znakovou desku ještě spojuje podlouhlý a protáhlý tvar oslích oblouků a jednotlivých panelů os. Se stejným pojetím se setkáváme u mikroarchitektury baldachýnu nad lavicemi. Jak můžeme soudit z množství starších soch pokrásnoslohého stylového ražení, tak tato vrstva byla v Görlitz velice silně zakořeněna po celé 15. století.⁸⁰ Autor architektonického rámce a vegetabilního dekoru z desky z Frauenturm je tak průkopníkem progresivních tendencí, které se pak v Görlitz rozvinou až v 90. letech převážně díky příchodu Hanse von Olmütz. S autorem Madony z Frauenturm můžeme spojit i Madonu kostela Panny Marie a Madonu z kostela sv. Petra, které jsou datovány badateli z Görlitz do 70. let 15. století.⁸¹ Ty spojuje stejný kompoziční typ, drapériový systém, posazení Ježíška, obličejový typ i pojetí koruny. Zároveň byly adjustovány na vegetabilně dekorovaných konzolách. Dohromady nám tak umožňují představu o produkci dílny Stefana Aldenberga. Formální rovina desky z Frauenturm nám též umožňuje následující hypotézu: kameník se švábským školením přichází v 70. letech do Görlitz ke Stefanu Aldenbergovi. V této dílně následně působí pod Aldenbergovým vedením a tvoří spíše doplňující práce. Se Stefanem Aldenbergem následně můžeme spojit sochy Madony a sv. Barbory, pro které v Görlitz

⁷⁷ KUTHAN 2013, 628.

⁷⁸ WERNICKE 1876, OBENDORFER 1934, ZOBEL 1936.

⁷⁹ Významu ulmských chórových lavic pro skupinu děl obecně spojovaných s Bricciusem Gauszkem si povšimla Michaela Ottová. OTTOVÁ 2007.

⁸⁰ Viz. výzdoba Dreifaltigkeitskirche či Peterskirche.

⁸¹ OBENDORFER 1934, ZOBEL 1936.

nacházíme analogie a které formálně vycházejí z domácí pokrásnoslohé tradice. Autorem architektonického rámce znaku, vegetabilního vlysu a znaku samotného by pak byl tento nově příchozí kameník.

V rámci Görlitz však nebyla tato progresivní část desky osamocená. Jako velmi blízké analogie se nabízí dva objekty z františkánského kostela N. Trojice (Dreifaltigskirche, a to rozchváčené chórové lavice⁸² z roku 1484 a náhrobek Melchiora Rechenberga von Windischborau, který zemřel roku 1482⁸³ či již zmíněné pastoforium z Peterskirche, jehož podobu však můžeme jen odhadovat z barokní kresby.⁸⁴

Monument Matyáše Korvína

Tzv. *Corvinusdenkmal*⁸⁵ je umístěn nad vstupem do hradu Ortenburg v Bautzen, jež byl až do 19. století oddělen od sousedícího města příkopem.⁸⁶ Již od 16. století budí Monument zájem lokálních historiků a váže se k němu několik fantaskních příběhů lidové slovesnosti.⁸⁷ Z kulturně-historického hlediska není bez zajímavosti význam, který Monument nesl pro maďarskou kolektivní paměť přelomu století.⁸⁸ Od zhotovení první kopie ku příležitosti maďarské Mileniální výstavy v roce 1896 byla socha několikrát kopírována a tyto kopie jsou dodnes v Maďarsku a na Slovensku porůznu osazený.⁸⁹ Díky nápisu na celku MATTHIAS REX ANNO MCCCCLXXXVI SALV můžeme vznik monumentu klást k roku 1486. V letech 1992-1993 byly na monumentu uskutečněny konzervátorské práce, během kterých došlo k rekonstrukci chybějících částí na základě jejich zachycení na mědirytině z roku 1716.⁹⁰ Vegetabilní dekor na bočních stranách reliéfu je například úplným novotvarem.

⁸² Lavice byly v roce 1945 zcizeny, následně se jejich fragmenty dostaly částečně zpět do Görlitz a částečně do katedrály v Postdam.

⁸³ Podobnosti mezi vegetabilním dekorem Frauentor a náhrobním kamenem si povšimnul již Alfred Simon. SIMON 1924, 38. Recentně se věnovala vybavení Dreifaltigskirche Kai Wenzel, bohužel však bez širších souvislostí. WENZEL 2017.

⁸⁴ BÜRGER/WINZELER 2006.

⁸⁵ Přímý překlad z němčiny denkmal – památka, památník nepovažuji v tomto případě za vhodný. Socha v Bautzen nevznikla jako památník, ale spíše jako vizuální propaganda protěžující výsledky olomouckého míru, zpřítomňující absentujícího panovníka. PAPP 2006, PAPP 2008.

⁸⁶ KUTHAN 2013.

⁸⁷ Ty přehledově uvádí THIEMANN 2008.

⁸⁸ Szilárd Papp upozorňuje na výskyt vyobrazení Monumentu z Bautzen v každé maďarské učebnici dějepisu. PAPP 2006, 103.

⁸⁹ PAPP 2006, 103 THIEMANN 2008, 24-26. Manfred Thiemann uvádí Budapešť, Szeged a Královu Lehotu.

⁹⁰ Jedná se především o heraldickou reprezentaci.

Z frontálního pohledu vykazuje Korvínova tvář jistou bezradnost, při pohledu z profilu však prozrazuje identické pojetí s Korvínovými kodifikovanými profilovými portréty.⁹¹

Monument byl umístěn do zdi vstupní brány hradu. Věž brány je proražena dvojicí lomených oken kaple, která je v ní umístěna. Kamenosochařský celek je pak vsazen spíše pod levé okno. Monument je pozoruhodným kamenosochařským dílem, rozdělen na tři části a několik prostorových plánů. V ústřední konvexní nise je umístěna postava trůnícího Korvína, pošlapujícího lva a korunovaného dvojicí andělů. Po bočních stranách jsou umístěna „křídla“ s heraldickou reprezentací: na levé straně Haličsko-Volyňské knížectví, havran rodiny Hunyadi, České království, na pravé hrabství Bistrita (?)⁹² a Rakouské arcivévodství (?), Slezské vévodství a (Dolní) Lužice. Na levé straně patrně chybí znak, tím byl pravděpodobně znak Chorvatského království.⁹³ Pozoruhodné je řešení architektonické niky. Nika je mírně vybočena do prostoru a klenuta jednoduchým plným obloukem. Před niku je předsazena dvojice sloupů, zakončených vegetabilními hlavicemi. Dovnitř niky jsou umístěny dva štíhlé tordované sloupy, jež jsou částečně překryty dynamickou drapérií baldachýnu, která se otevírá uprostřed oblouku. Sloupy podpírají pás s vegetabilním dekorem, nad kterým se tyčí vlys s nápisem MATHIAS REX. Samotný tympanon je mírně protažen a orámován pásem suchého větvoví. Uvnitř je umístěna dvojice znaků, nad nimiž se vznáší koruna: spojený znak Chorvatského a Uherského království a spojený znak Českého království a Moravy a Slezska (?). Pás s vegetabilním dekorem, jež je vynášen sloupy, pak přechází do křivky, která se vine na křídla s heraldickou reprezentací. Zvláštní pás vegetace posléze odděluje niku a křídla od piedestalu s nápisem ANNO MCCCCLXXXVI SALU.

Panovník je umístěn do niky, kde ho korunuje dvojice andělů. Pod nohama panovníka se prohýbá lev, ambivalentní symbol zla, ale i Českého království.⁹⁴ Panovník drží insignie svého majestátu: žezlo a jablko. Dvojice andělů pak třímá meč (anděl vlevo) a palmovou ratolest (anděl vpravo).

Pozdně gotická přestavba hradu byla zahájena na popud samotného panovníka roku 1483. Pravděpodobně postupovala velice rychle, jelikož již roku 1490 přikazuje Vladislav

⁹¹ BÁLOGH 1982, 6-16. SAPP 2008.

⁹² To bylo pravděpodobně v novověku přečteno jako Štýrsko.

⁹³ Ten je jinak nedílnou součástí Korvínovy heraldické reprezentace.

⁹⁴ K tomu HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014.

Jagellonský k inventarizaci hradního vybavení. Na stavbu dohlížel Georg von Stein, Korvínův místodržící. Rychlost stavby si bádání vysvětluje Korvínovým záměrem navštívit Lužici. Kai Wenzel, která věnovala přestavbě zatím nejobsáhlejší studii, uvádí jako možné inspirační zdroje míšeňské (zámek v Albrechtsburg) a francouzské (zámky v Langeais a Le-Plessis-Bourré) prostředí.⁹⁵ Hrad byl v roce 1637 vypálen švédskou armádou a posléze přestavěn. Pozdně gotickou podobu si tak zachovává právě Korvínova věž s Monumentem. Pozoruhodné je pak klenutí stropu věže, kde je použit motiv hvězdy.

Walther Biehl byl prvním historikem umění, který Monumentu věnoval pozornost.⁹⁶ Biehl vyšel z Manliovy starší zprávy a opravdu předpokládal trojí cestu Monumentu do Budy. Sochu pak připisoval domácímu umělci z Bautzen.⁹⁷ Proti tomu se vymezil Alfred Simon, který chápal dílo jako cizí domácí lužické tradici a označil dílo za import, který byl měl vzniknout pod vlivem tvorby Veita Stosse.⁹⁸ V reakci na Bimlerovu monografii Radnice se pak roku 1949 k Monumentu opět vrátil Walther Biehl. Na základě formální podobnosti Monumentu a Wrocławské radnice pak reliéf spojil s Bricciusem Gauszkem.⁹⁹ Pozornost Monumentu věnovalo maďarské vlastivědné bádání. Soustředěnou umělecko-historickou pozornost mu však věnoval až János Balogh, který zařadil sochu z Görlitz do užšího kontextu Korvínových reprezentativních portrétů. Balogh si povšiml podobnosti s Korvínovými majestátními pečetěmi.¹⁰⁰ V roce 2006 věnoval Monumentu obsáhlou studii Szilard Papp. Badatel se zabýval okolnostmi jeho vzniku, který vyhodnotil jako vizuální reprezentaci uherského panovníka, jenž se nedávno zmocnil svrchovanosti nad Dolní Lužicí. Zdůraznil, že v době svého vzniku Monument budil kontroverze a nechuť obyvatel Bautzen. Jako typologické východisko Papp označil tzv. Wappenwand Fridricha III. na nádvoří habsburské rezidence ve Wiener Neustadt. Pro architektonické rozvržení Monumentu našel analogii ve zničené skříni oltářního retáblu ze štrasburského Münsteru od Niclause Hagenauera. Papp nadále zpochybnil předpokládané autorství Bricciuse Gauszkeho s poukazem na známou

⁹⁵ WENZEL 2006, 88.

⁹⁶ BIEHL 1925. Tuto zprávu přináší roku 1569 Christopher Manlius: „Quam vivam, ut loquuntur et verissimam esse inde liquet, quod, ut testantur ejus urbis annales, & Peucerem confirmasse comperimus, cum initio minus feliciter videretur expressa, **tertium Budam missa fuit & mutata**, donec regi quam **simillima efficeretur.**“ MANLIUS 1719 (1569), 364.

⁹⁷ BIEHL 1925, 177.

⁹⁸ SIMON 1925, 39.

⁹⁹ BIEHL 1949, 176-179.

¹⁰⁰ BALOGH 1982, 206. BALOGH 1940, BALOGH 1960.

absenci pramenného spojení Bricciuse s jakýmkoliv dílem. Autorství Monumentu následně připsal kostnickému kamenosochaři, řezbáři a sklomalíři Ulrichu Griffenbergovi,¹⁰¹ jenž měl působit ve službách Matyáše Korvína.¹⁰² Jako poslední se Monumentu věnovali Boguslaw Czechowicz a Mateusz Kapustka. Tito badatelé zdůraznili unikátnost zobrazení Matyáše Korvína uvnitř jeho dominia. Dle Czechowicze a Kapustky byla hlavním důvodem pro vyobrazení Korvína v Bautzen jeho faktická nepřítomnost na tomto území. Na rozdíl od Wrocławu, kterou Korvín opakovaně navštívil, Korvín nebyl nikdy v Lužici. V Bautzen byl tedy vztyčen reprezentativní Monument, který měl suplovat chybějícího panovníka.¹⁰³

Autorství Ulricha Griffenberga vysvětluje Szilard Papp dvěma skutečnostmi: formální podobností Monumentu se znakovou deskou z Kostnické radnice, dílem Heinricha Griffenberga, pravděpodobného (!) strýce Ulricha Griffenberga a předpokládaným odchodem Ulricha Griffenberga do Uher na pozvání Matyáše Korvína.¹⁰⁴ Srovnání s deskou z Kostnické radnice je, jak sám Papp připouští, značně problematické. Stavba nejenom započala roku 1484, tedy po odchodu Ulricha Griffenberga z města, deska byla navíc roku 1733 přetesaána a v následujícím století opakovaně restaurována. Formálně blízké pojetí draperie na závěsu u Monumentu v Bautzen a štítonošů z kostnické desky není směrodatné a umožňuje spíše spojení s mladšími zásahy.¹⁰⁵ Naopak z formálního hlediska, jak již dříve konstatovalo přechozí bádání,¹⁰⁶ nalezneme přesvědčivější srovnání s díly v Görlitz a Wrocławu. Jedná se především o užití vegetabilního dekoru (Frauentor, Radnice, Nikolaitor), tak formální blízkost Korvínovy hlavy s hlavou sv. Jana Evangelisty z Nikolaitor či identický typus andělů na Monumentu a jižním průčelí Radnice. Monument z Bautzen a desku z Kostnice sice spojuje společné východisko ze skříňové oltářní architektury, to však můžeme vysvětlit východiskem obou autorů desek ze štrasburského prostředí a tedy příslušností ke stejnému stylovému proudu. Sappovo srovnání Monumentu a desky z Kostnice není dle mého názoru přesvědčivé. Badatelem uváděné příklady vlivu kostnické stavby na maďarské

¹⁰¹ SAPP 2006, 107-109.

¹⁰² SAPP, 109 a 113-115, pozn. 26. V říjnu 1480 městská rada v Kostnici projednávala spor mezi Griffenbergem a nádeníkem Ruprechtem o dlužnou mzdu. V protokolu je uvedeno, že Griffenberg v roce 1479 odešel na pozvání Matyáše Korvína do Uher k nespécifikované stavební zakázce.

¹⁰³ CZECHOWICZ/KAPUSTKA 2008, 222-224.

¹⁰⁴ SAPP, 109 a 113-115, pozn. 26.

¹⁰⁵ Celkové pojetí štítonošů jako je postoj, obličejová typika i motivy draperie (nepočítaje samotný typus postav, pro který nenajdeme ve středověkém umění analogii) umožňuje spojení postav spíše se zásahem z 18. století.

¹⁰⁶ KACZMAREK 2004.

stavby jsou však zajímavým dokladem o popularitě stylového proudu spojitelného se štrasburskou hutí ve střední Evropě. V tomto ohledu se tedy přikláním k předchozím badatelům, kteří považovali Monument za dílo sochaře působícího u přestavby Radnice ve Wrocławu. Pro zjednodušení uvádím argumenty podporující Sappovo připsání Monumentu Ulrichu Griffenbergovi, sochaři činnému ve Wrocławu (Briccius Gauszke?):

I. Socha vychází z Kostnické desky, kterou nejspíš zhotovil Ulrichův strýc Heinrich.

II. V rámci Uher (farní chrám v Pest, bývalý chrám františkánů v Cluj-Napoca) se setkáme s dvojitými portály vztahujícími se ke dvojitému západnímu portálu kostnického Münsteru. K tomuto portálu se též vztahuje dvojitý portál na Kostnické radnici od Heinricha Griffenberga. Tato skutečnost by měla doložit, že Ulrich Griffenberg v Uhrách pracoval,¹⁰⁷ tudíž by byl povolán k realizaci v „uherské“ Dolní Lužici.

III. Ulrich Griffenberg odešel do Uher na pozvání Matyáše Korvína, tudíž by byl případným autorem jeho portrétního vyobrazení v rámci Monumentu.

IV. Švábsky orientované dílo by mohlo vyhovovat Korvínovu místodržícímu Georgu von Stein, jehož rodina pocházela ze Švábska a jeho současník se vyjádřil o Georgovu otci Konradovi jako o „*konstanzi*“. Georg von Steini by tak mohl povolat svého krajana,¹⁰⁸ jenž by měl tvořit ve Steinovi blízkém stylovém módu. Takto argumentovat však lze i v případě Gauszkeho (?). Obecně lze předpokládat, že by zcestovalý Georg von Stein zvolil pro tuto významnou realizaci sochaře reprezentujícího aktuální tendence.

Argumenty pro autorství kamenosochaře působícího na přestavbě Wrocławské radnice (Briccius Gauszke?)

- I. Výrazná formální podobnost Monumentu a vrstvy kamenosochařské výzdoby Radnice z 80. let.¹⁰⁹
- II. Corvinusdenkmal vznikl k roku 1486. K roku 1483 a 1484 můžeme na stavbě wrocławské Radnice předpokládat ukončení dílčích stavebních fází. Ty by

¹⁰⁷ Vztah dvojitých portálů v Pest a Cluj-Napoca ke kostnickému prostředí je dle mého názoru velmi přesvědčivý. V těchto případech považuji za zcela legitimní a opodstatněné zvažovat v těchto případech autorství Ulricha Griffenberga.

¹⁰⁸ Místo narození Georga von Stein není známé. KNESCHKE 1912.

¹⁰⁹ Tento fakt však Sapp nepopírá.

snad měly být obnoveny v polovině 90. let a ukončeny k roku 1504.¹¹⁰ Po ukončení stavební fáze v letech 1483 a 1484 by pak příslušný sochař mohl hledat uplatnění mimo Wrocław.

- III. Přestavba hradu Ortenburg byla iniciována Georgem von Stein. Ten se stal roku 1481 hornolužickým landhauptmannem (1481-1490), již o rok dřív však zastával tuto funkci pro dolnoslezské vévodství (1480-1488). Snad můžeme předpokládat, že by oslovil sochaře působícího ve Wrocławu, jehož tvorbu měl možnost poznat během svého působení v tomto městě.

Po vyhodnocení výše popsaného se domnívám, že můžeme zcela odmítnout Sappem předkládané autorství Ulricha Griffenberga. Domnělá podobnost mezi deskou z Kostnice a Monumentem není přesvědčivá, stejně jako Sappova argumentace, operující s nepodložitelnou psychologizací motivace objednavatele. Zarážející je i Sappova skepse ke spojení s Bricciusem Gauszkem¹¹¹ a následné přisouzení významu kostnickému sochaři, jehož působení v Uhrách můžeme zvažovat na základě podobnosti několika realizací s dílem jeho domnělého strýce. Nutno dodat, že ve své další studii Szilard Sapp již možnost autorství Ulricha Griffenberga vůbec nezmiňuje.¹¹²

Od roku 1948, kdy Walther Biehl připsal reliéf sochaři působícím na přestavbě Wroclawské radnice nebyla tato spojitost v literatuře popřena. I přes částečné poškození a neproblematické pozdější doplnění, není toto spojení nepřesvědčivé. S wroclawskými pracemi pojí Monument nejen stylové východisko (užití vlysů s vegetabilním dekorem), ale i detaily, jež umožňují spojení s jedním tvůrčím kolektivem (detaily Korvínovy hlavy a sv. Jana Evangelisty z Nikolaitor). Vedle formální stránky navíc památky spojuje i osobnost Georga von Stein, který paralelně působil v obou městech jako exponent Matyáše Korvína. Stavbu v Bautzen navíc inicioval.

Nepochybně můžeme souhlasit s Pappovým poukazem na příbuznost Monumentu s nedochovaným retáblem hlavního oltáře ve štrasburském Münsteru od Nicolase de

¹¹⁰ Viz **Radnice ve Wrocławu** této práce.

¹¹¹ „Über den Meister des Corvinus-Denkmal um die Umstände seiner Entstehung besitzen wir keine schriftliche Quelle. Eine Zuschreibung an Briccius Gauske, der mehrmals mit dem Denkmal Zusammenhang gebracht wurde, scheint sehr problematisch, denn es existiert keine Schriftquelle, auf Grund derer man Gauske ein Werk sicher zuordnen könnte.“ 107.

¹¹² SAPP 2008.

Hagenau. Retábl byl však dokončen až roku 1501¹¹³ a logicky tak nemůžeme předpokládat, že by autor Monumentu ze štrasburského retáblu přímo vycházel. Jako možné srovnání se nám nabízí rytina Mistra E. S Madona s osmi anděly (L 76, 1467). Madona je usazena na trůnu v podobě architektonické niky. Dvojice andělíčků pak rozhrnuje závěs baldachýnu, pod nímž se vznáší holubice Ducha svatého a nad ním pak královská koruna. Samotná architektura trůnu pak vynáší sloupky baldachýnu. Andělské postavy vzhlížející k Marii s Ježíškem jsou typově stejné jako andělé našeho Monumentu. Srovnání s rytinou L 76 však v našem případě jako východisko pro podobu Monumentu neobstojí. Joseph Adolf Schmoll předpokládal, že by tato rytina mohla být předlohou pro výzdobu štrasburského Kanzelei připisovaného Niclausi Gerhaertovi z Leydenu.¹¹⁴ Podle rekonstrukce Roberta Willa by se tento nádherný reliéf¹¹⁵ skládal z mikroarchitektury s ústřední nikou s trůnicí madonou korunovanou dvojicí andělů, která byla na způsob skříňového retáblu flankovaná nikami s andělskými postavami.¹¹⁶ V základním rozvržení by se tedy měly oba celky shodovat. Na základě podobnosti s retáblem ze Štrasburku snad můžeme předpokládat, že by autor Monumentu z Bautzen poznal prostředí Štrasburku a tamní kamenosochařské realizace. Jedině tak si dovedu vysvětlit podobnost mezi oltářním retáblem a naším Monumentem. Oba autoři snad vyšli ze ztraceného díla či dokumentace spojené s Niclausem Gerhaertem. K porýnskému prostředí nás navíc odkazuje modelace draperie Korvínova šatu a rouch andělů.¹¹⁷

Dle místní tradice, kterou zaznamenal roku 1568 Christopher Manlius,¹¹⁸ měl během vzniku sochy sochař i se sochou třikrát odjet do Budy, aby co nejlépe zachytil Korvínovu podobu. Tato historka je v literatuře shodně odmítána. Jak doložil János Balogh, tak Korvínova hlava reprodukuje kodifikovaný portrétní typus. Můžeme však spekulovat, zdali tato, jinak nevěrohodná historka, nestojí na reálném základě.¹¹⁹ V úvahu by připadalo, jestli socha není importem, jehož doprava do Bautzen by se následně v přehnané podobě vtiskla do místní paměti. Vzniku Monumentu mimo stavební huť, která řídila přestavbu, napovídá i

¹¹³ RECHT 1987, 275 a 384, ROLLER 2012, 330-331.

¹¹⁴ SCHMOLL 1985, 31.

¹¹⁵ Žel do dnes se zachovaly jen těžce poškozené busty v Musée de l'Oeuvre Notre Dame zobrazující císaře Augusta a Sibylu.

¹¹⁶ WILL 1959, 63-70.

¹¹⁷ Pojetí Korvínova šatu není nepodobné soše trůnicího sv. Jakuba z Kayserbergu

¹¹⁸ MANLIUS 1719, (1569).

¹¹⁹ Kolem Korvínova monumentu pak v Görlitz koluje celá řada pověstí.

asymetrické umístění sochy pod okna, kde je monument soustředěn spíše pod okno levé a nikoli vycentrován, jak bychom očekávali. V úvahu tedy připadá, že wrocławský sochař, který sochu vytvořil, reálně v Bautzen nebyl a sochu vytvořil ve Wrocławu. Paralelní působení landeshauptmanana Georga von Stein v Bautzen a ve Wrocławu této hypotéze neodporuje. V případě Monumentu v Bautzen byla vyslovena hypotéza, zdali Georg von Stein nezvolil sochaře z Wrocławské radnice cíleně, aby se nelíbil Matyáši Korvínovi, kterému konvenoval stylový proud vycházející z tvorby Niclause Gerharta z Leydenu.¹²⁰ Domnívám se, že Steinovu volbu wrocławské dílny můžeme spíše vysvětlit jeho zcestovalostí¹²¹ a předpokládaným přehledem o progresivních uměleckých proudech. Volba sochaře by pak, spíše než politickým činem, byla dokladem o Steinově přehledu a schopnosti rozpoznat sochařovy kvality.

¹²⁰ PAPP 2008, 222-224. Szilárd Papp tak navázal na koncept donátorských dějin umění představených Robertem Suckalem.

¹²¹ Jak víme, tak Georg von Stein dlouhá léta působil v Rakousku a s císařem Fridrichem III. navštívil při jeho korunovační cestě Řím. KNESCHKE 1912.

Wrocław

V 15. století byla Wrocław se svými 22 000¹²² obyvateli po Praze druhým nejlidnatějším městem Českého království a metropolí s mezinárodním obchodním významem. Ve Wrocławu se od poloviny 13. století křížily obchodní stezky spojující Frankfurt nad Mohanem s Krakovem.¹²³ Díky okolním nalezištím kovů byla Wrocław významným exportérem a výrobcem kovových výrobků, hlavně srpů a kos. V samotné Wrocławu se vařilo pivo, které bylo žádáno na polském trhu. Ve Wrocławu se setkáváme s členy obchodnických rodin z Memmingen, Bambergu, Norimberku, Nördlingen i Augsburgu. Během husitských válek se wrocławští, v čele s tamním biskupem a kapitulou, vymezili vůči učením české reformace a zapojili se do bojů na straně Zikmunda Lucemburského a katolické strany. Sebevědomí a kulturní podhoubí města demonstruje snaha městské rady a biskupa Jana IV. Rotha o zřízení univerzity, jež však byla odmítnuta papežem Juliem II.¹²⁴

Slezská politická reprezentace v 60. letech 15. století stranila Matyáši Korvínovi. Následně v rámci olomouckého míru (1469) připadlo Slezsko právě Korvínovi. Ten roku 1474 pobýval ve Wrocławu, jejíž ekonomický význam si zcela jistě uvědomoval. Z hlediska své polohy mezi Polským královstvím a vlastními Čechami nepostrádalo Slezsko pro Korvína strategickou důležitost. Korvín zavedl úřad *oberlandeshauptmanna*, který jako první zastával uherský magnát Štěpán Zápolský (přítomen byl do roku 1475) posléze pak švábský (?) diplomat Georg von Stein (1480-1488). Prvotní nadšení římskokatolického slezského obyvatelstva bylo vystřídáno rozčarováním nad uherskou daňovou politikou a zásahy do vnitřní městské politiky. Korvín zvýšil daňové zatížení města a opakovaně vybíral berně, zároveň si vymínil právo dosazení a dovolání wrocławského primátora (senior).¹²⁵ Zcela opačně pak postupoval Vladislav Jagellonský, který roku 1498 udělil slezským stavům *Privilegium maius*.¹²⁶

¹²² Petr Čornej uvádí, že tímto číslem předčila Krakow, Vídeň či Basilej a vyrovnala se Hamburku, Antverpám či Štrasburku. ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 572.

¹²³ Z Frankfurtu směřovaly cesty do Nizozemí a Francie, z Krakova dále do Uher, Kyjeva a přes něj dále k Černému moři a Konstantinopole (dnes Istanbulu).

¹²⁴ ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 582.

¹²⁵ ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 423-427.

¹²⁶ *Privilegium* potvrzovalo starší slezské výsady, kodifikovala podobu centrálních institucí, omezovalo účast slezského vojska mimo Slezsko, zřízení slezského a knížecího tribunálu a ustanovení, že panovník může *hauptmannem* jmenovat jen některého ze slezských knížat. ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 576-577.

Nikolaitor

Dnes neexistující brána sv. Mikuláše sloužila jako hlavní vstup do města Wrocławu od západní strany. O podobě brány nás spravuje řada mladších zobrazení.¹²⁷ V první polovině 15. století sloužila jako reprezentativní vstup do města, branou vstoupil do města průvod Albrechta Habsburského a snad i Ladislava Pohrobka při holdovacích cestách do Wrocławu.¹²⁸ Pro téma této práce je důležitá kamenosochařská skupina Ukřižování a soubor heraldických štítů s vegetabilním dekorem. Po silném poškození při obléhání města během let 1806-1807 francouzskou armádou byla brána roku 1817 stržena a sochařská výzdoba byla posléze přemístěna na průčelí Langhansovy přestavby evangelického kostela Jedenáctitisíc sv. panen (dnes sv. Josefa)¹²⁹ a částečně do předchůdce dnešního Muzea narodowego.¹³⁰

Pozdně gotická přestavba vznikla během posilování wrocławské fortifikace v rámci pokračujícího napětí mezi Korvínovým dominiem a jagellonským Polským královstvím a vlastními Čechami ovládanými Vladislavem Jagellonským.¹³¹ Monumentální stavba nahradila dvě starší brány z počátku 14. století, jež byly posíleny roku 1427¹³² v rámci pokračujících husitských válek. Pozdně gotické stavební práce byly započaty v roce 1488 a ukončeny roku 1504.¹³³ Obě dvě starší brány byly pohlceny masou nové stavby. Samotná brána byla vsazena mezi dva bastiony.¹³⁴ Byla rozdělena do třech os, do každé z nich byla vsazena architektonická nika s kamenosochařskou výzdobou. Ve středové ose, nad vstupem do města, byla umístěna monumentální nika s Ukřižovaným Kristem, jenž byl umístěn mezi dvě další niky s Pannou Marií a Janem Evangelistou. Jednotlivé sochy jsou nesené vegetabilními konzolami.¹³⁵ Celá skupina pak byla nesená pásem s vystupující vegetací.¹³⁶ Ta zajímavě

¹²⁷ Např. Mapa Wrocławu Barthela Weinhera z roku 1562, pro sochařskou výzdobu pak mědirytina Fridricha Gottlieba z roku 1806 HARASIMOWICZ 1997a, HARASIMOWICZ 1997b či rytina Johanna Baptisty Hössela. <http://www.wenner.net/G29817.html>, vyhledáno 28. 6 2017.

¹²⁸ HOLÁ 2010, 175-176.

¹²⁹ Druhotné umístění skupiny na nové průčelí chrámu hodnotí Agnieszka Zabłocka-Kos jako raný doklad rozvíjející se pruské památkové péče. HARASIMOWICZ 1997, 59.

¹³⁰ GULDAN 1989, 75-76. ZUREK 1997, 91.

¹³¹ BARTLOVÁ/ČORNEJ 2001, Jiří Kuthan klade posilování wrocławské fortifikace do souvislosti s expanzí Osmanské říše. Toto vysvětlení se při srovnání s napjatou politickou situací mezi střeoevropskými mocnostmi a exponovaným umístěním Wrocławu jeví jako méně přesvědčivé. KUTHAN 2013.

¹³² ZUREK 1997, 89.

¹³³ GULDAN 1989, ZUREK 1997, 89.

¹³⁴ Masivní severní bastion byl následně v 17. a 18. století rozšiřován. ZUREK 1997, 59.

¹³⁵ Vegetace konzoly pod postavou Panny Marie je zcela odlámána.

¹³⁶ Ta je zhruba z poloviny odlámána.

koresponduje s ikonografií brány. Oproti Radnici zcela chybí plody či květy. Ústřední vlys vykazuje spíše expresivní povadlou stylizaci, než ornamentálně-dekorativní líbivost. Tato tendence je pak završena u konzol podpírajících postavy Kalvárie. U Panny Marie a sv. Jana vegetace povadá, až pod Ukřižovaným Kristem uvadne zcela. Vedle Kalvárie byla na bráně umístěna heraldická reprezentace města: český královský lev, znak s hlavou sv. Jana Evangelisty, slezská orlice reprezentující město a slezská orlice reprezentující slezské vévodství.¹³⁷ Adjustace znaků je patrná z dochovaných zobrazení,¹³⁸ v bočních osách byly umístěny niky s heraldickou výzdobou: vedle skupiny Ukřižování se nacházely znaky s českým lvem a zemský slezský znak s orlicí. Zbývající dva znaky reprezentující město: znak s orlicí vratislavského knížectví a znak s hlavou sv. Jana Evangelisty, který reprezentuje městskou radu, bádání předpokládá na straně orientované do města.¹³⁹

Výzdobu Nikolaitor spojil s Meisterem Bricciusem již Kurt Bimler,¹⁴⁰ patrně na základě formálních podobností s jižním průčelím radnice.¹⁴¹ Vznik sousoší pak Bimler spojil s dobou před domnělým Bricciovým návratem do Kutné Hory tedy na přelom let 1494 a 1495.¹⁴² Skupina Ukřižování by pak dle badatele Bricciusovi poskytla možnost realizovat volnou sochařskou skupinu, jež mu byla upřena při upuštění od osazení volných soch na konzolách jižního průčelí Radnice.¹⁴³ Mieczysław Zlat přijal Bricciusovo předpokládané autorství a vznik výzdoby brány spojil s mladším výtahem z nedochovaného účtu, který informuje o platbě kamenických prací na bráně sv. Mikuláše k roku 1488.¹⁴⁴ Toto vročení bylo následně přijato, stejně jako spojení s osobností Bricciuse Gauszkeho.¹⁴⁵ Romuald Kaczmarek, který měl příležitost studovat sochy zblízka, si povšiml letopočtu 1503 na podstavci pod postavou sv. Jana Evangelisty a ztracené desky s tímto letopočtem, který se

¹³⁷ K heraldické sebeprezentaci Wrocławí CZECHOWICZ 2004, CZECHOWICZ 2001.

¹³⁸ Jednotlivá zobrazení je možné korigovat v rámci formální morfologie jednotlivých prvků, nikde se však neobjevují zbývající dva znaky.

¹³⁹ BURGEMEISTER 1934, 3. GULDAN 1989, 46. KACZMAREK 2003, 217.

¹⁴⁰ BIMLER 1941, 83.

¹⁴¹ Kurt Bimler tyto podobnosti podrobněji nespécifikuje. Nepochybně však vyšel z užití vlysu s vegetabilním dekorem a totožného architektonické tvarosloví.

¹⁴² BIMLER 1941, 83.

¹⁴³ BIMLER 1941, 81 a 83.

¹⁴⁴ „Registrum zum parchin zum Keyzers hofe uff dy poxen haronn vor poxsen steyne, vor werckstucke, uff dy bleiche, vor grunth steyne, zum schmaterhause, zu den leymetkrömen, zu den heldern, zum hoppenhause, zum pulverthurmhe, zum hirthehawse, zu der pestey hinder dem Kottilhofe, ouch zu der clawse und uff dy **steynmetze**, und uff dy **maewernn** an santh **Niclasthor**, und zu der czigil schewne Anno domini etc LXXXVIII.“

¹⁴⁵ GULDAN 1989, 46. KAPUSTKA 1998, OTTOVÁ 2007, GULDAN/-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 122-123.

měl nacházet nad Ukřižovaným Kristem.¹⁴⁶ Badatel nadále vymezil vztah jednotlivých soch vůči další produkci spojitelnou s kamenosochaři působícími při stavbě Wroclawské radnice a to zejména k Panně Marii Bolestné z Magdalenenkirche a Monumentu Matyáše Korvína z Görlitz.¹⁴⁷

Současné umístění a stav soch umístěných na fasádě kostela sv. Josefa (znaková deska s českým lvem, deska se slezskou orlicí, Ukřižovaný, Panna Marie a sv. Jan Evangelista) umožňuje spíše zdrženlivé hodnocení. Naopak detailní studium poskytují analyticky restaurované znaky umístěné dnes v Muzeu narodowem.¹⁴⁸ I přes značné poškození vyniká mimořádná kamenosochařská kvalita znaků. Základní rozvržení znaků je totožné: nad štítem je umístěna přilbice s klenotem,¹⁴⁹ z níž vybíhá draperie stylizovaného závoje, který následně ztrácí charakter řasené látky a přechází ve vegetabilní skrumáž. Pozoruhodné je prostorové pojetí štítů, které plně předstupují před kamenný blok ve třech prostorových vrstvách (předmět zobrazený na štítu, štít s helmicí, vegetabilní ornamentika). Velice působivé je i zpracování textury detailů předmětu, žilnatiny vegetace či peří orlice a klenotů. Sochař evidentně pracoval s optickým působením stínu, čehož je docíleno podtesáváním hmoty kamene za jednotlivými prvky, čímž je opticky vytvořena černá dělicí linie.

Naopak značné zklamání přináší postava Panny Marie. Pro tuto sochu Romuald Kaczmarek našel zajímavé srovnání: dnes zničenou sochu Panny Marie Bolestné z kaple rodiny Urthmannů z kostela sv. Máří Magdaleny (Magdalenenkirche). Tato socha musela být jednoznačně vzorem pro sochu z Nikolaitor. Sochy se shodují v postoji, gestech rukou, výrazu, pojetí draperie a roušky. U Marie z Nikolaitor však dochází k redukci objemů a hloubek draperie při užití stejného záhybového schématu.¹⁵⁰ Ačkoliv při zběžném srovnání

¹⁴⁶ S těmito daty operovala starší literatura. BUGEMEISTER/GRUDMANN 1934. KACZMAREK 2002, 212.

¹⁴⁷ KACZMAREK 2006.

¹⁴⁸ GULDAN 1989, 46.

¹⁴⁹ Opět je zde multiplikována heraldická reprezentace města. Nad znakem se slezskou orlicí je tatáž orlice umístěna v klenotu, nad znakem s hlavou sv. Jana Evangelisty je umístěno W, zkratka dobového názvu města Wroclavia.

¹⁵⁰ Kaple rodiny Urthmannů byla vybavena pozoruhodnou sochařskou skupinou: již zmíněnou pannou Marií Bolestnou, jejíž protipólem byl Bolestný Kristus a dvojice krále Davida vítězího nad Goliášem. Ze skupiny se do dnešních dnů zachovaly pouze fragmenty Davida a Goliáše, které se dnes nacházejí ve wroclawském lapidáriu. Postava Panny Marie je bezesporu nejprogresivnější členkou této skupiny. Jako vhodné srovnání se nabízí socha Sv. Anny Samatřetí z Bergheim (okolo 1470, Roland Recht tuto sochu spojoval s okruhem Mistra dangolshaimské madony. RECHT 1987, 180-181.) Sochy spojuje totožný postoj, obličejový typus, pojetí roušky a základní motiv a hmotové rozmístění draperie, u sochy z Magdalenenkirche však dochází k nepochopení sofistikovaného motivu převráceného roucha a její autor spíše efektivně zopakoval působivý vzor, aniž by pochopil logické vztahy v systému draperie. Socha však dokládá autorovu obeznámenost s porýnský

s Marií z Magdalenenkirche se může Marie z Nikolaitor jevit jako dílo odvozené a neuměle kopírující starší sochu. Plechovitě lámaná modelace draperie ji však úzce spojuje s postavou sv. Jana Evangelisty z vedlejšího výklenku. Tato postava je pak nejprogressivnějším členem skupiny a jako jediná naznačuje vznik celku v 16. století. Spíše než s porýnským či ulmským prostředím můžeme postavu sv. Jana spojit s tvorbou Veita Stosse. S dílem této osobnosti spojuje Jana z Nikolaitor lámavá modelace draperie předsazené před tělo, ale i typ účesu a pojetí postranních kadeří.¹⁵¹ Tvář sv. Jana Evangelisty má blízko k tváři Matyáše Korvína z Monumentu v Bautzen,¹⁵² tváře se sice fyziognomicky odlišují,¹⁵³ ale základní modelace (pojetí spodních rtů, modelace tváří, identický motiv kadeří spadajících do čela) umožňuje dílenské spojení.

Romuald Kaczmarek si povšiml totožné obličejové typiky Krista s hlavou sv. Jana Křtitele z jižní strany radnice, datovaného k roku 1483.¹⁵⁴ Pojetí obou tváří je téměř **identické**. Tváře spojuje stejné fyziognomické pojetí, identické pojetí vyvrácených očí a bolestně pootevřených úst, stejně tak pojetí kadeří a vousů na bradě. S tímto ušlechtilým obličejovým typem¹⁵⁵ se setkáváme v prostředí Ulmu a to v díle Michela Erharta. Jako nejbližší srovnání se nabízí obličej jedné z rytířských figur z Fishkastennbrunn (1482), která s wrocławskými sdílí modelaci bradky a bolestné zkřivení úst. Bez významu též není architektonický rámec, ve kterém byly sochy osazeny. S tímto motivem se setkáváme na křtitelnici ve štrasburském dómu od Jodoca Dotzingera (1453) či Portálu sv. Vavřince tamtéž. Podle Hösselovy rytiny si navíc můžeme udělat představu o celém architektonickém rámci. Ukřížovaný a niky s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou byly vloženy do monumentálního oblouku zakončeného křížovou kytkou.¹⁵⁶ Toto řešení není nepodobné hypotetickým

prostředím. (V tomto případě však nelze vyloučit zprostředkování grafickým médiem. K tomu BREISIG 2012, 135-149.) Pro postavu Bolestného Krista najdeme jakýsi pravzor v ulmském Bolestném Kristovi od Michela Erharta. Forma zbývajících soch je natolik obecná, že znemožňuje přesnější soudy o autorově školení. Romuald Kaczmarek si však povšiml podobnosti hlavy krále Davida s prorokem z konzoly ze západní část Radnice. Soubor můžeme spojit s tímto méně talentovaným kameníkem, čemuž neodporuje ani doba vzniku souboru k roku 1487. Vznik prorockých konzol je pak obecně kladen do 80. let 15. století. (Skupina tak byla datována díky přítomnosti vročení 1487 na podstavci pod Kristovou postavou. BURGEMEISTER/GRUDMANN 1934, 96. KOSTOWSKI 2003, 140-144. KACZMAREK 2006, 210-212.)

¹⁵¹ Veit Stoss byl činný v Krakově (1477-1496), odkud roku 1496 odchází do Norimberku. Jelikož Wrocław ležela na křižovatce obchodních stezek evropského významu, spojujících Krakov a Norimberk, tak otázka, zdali autor poznal Stossovu tvorbu v Norimberku či Krakově značně ztížena.

¹⁵² KACZMAREK 2006, 217.

¹⁵³ Což je dáno výraznými portrétními rysy Matyáše Korvína. Viz. heslo **Monument Matyáše Korvína**.

¹⁵⁴ KACZMAREK 2006, 215.

¹⁵⁵ Podlouhlý oválný tvar hlavy, mírně zaklenuté téměř rovné obočí, rovný velmi mírně se rozšiřující nos.

¹⁵⁶ Oba tyto prvky nalezneme i v Kutné Hoře!

rekonstrukcím portálu štrasburského Kanzelei, které nabízí i řešení, kdy všechny prvky (Madona korunovaná andělskými postavami, městský znak se štítonoši, polopostavy Sibylly a Augusta) byly vtačeny pod jeden architektonický rámeček.

Kamenosochařskou výzdobu Nikolaitor můžeme vyhodnotit jako dílo spjaté s dílnou působící na přestavbě Radnice. Všechny tři figury můžeme vztahovat k dílům spojitelným s touto dílnou¹⁵⁷ a celkem spolehlivě tak označit kamenosochařskou výzdobu Nikolaitor jako produkt tohoto autorského kolektivu. Vedle architektonického orámování, heraldické reprezentace s vegetabilním dekorem a Ukřižovaného, které předpokládají obeznámenost autora s porýnským a švábským prostředím okolo roku 1470, tak najdeme postavy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty ovlivněné tvorbou Veita Stosse, zároveň však vycházející ze starších prací dílny. Celková koncepce výzdoby Nikolaitor umožňuje spojení s autorem architektonického a sochařského řešení jižního průčelí a interiéru Wroclawské radnice. S touto stavbou sdílí Nikolaitor nejen důraz na vegetabilní výzdobu soustředěnou do vlysů, ale i architektonické dekorativní detaily, jako je až manické užití oslích oblouků s drobnými fiálami či užití „půlených“ oslích oblouků.

Doba vzniku kamenosochařské výzdoby však není tak jednoznačná. S rokem 1503 můžeme jednoznačně spojit jen sochu sv. Jana Evangelisty, který je tak datován letopočtem a sochu Panny Marie, kterou můžeme spojit s autorem sochy sv. Jana. Z účetní zprávy plyne, že kamenické práce probíhaly již v roce 1488. V této době musel být i zhotoven návrh celku. Architektonické orámování a niky z logiky svého umístění ve zdi musely vznikat se stoupající stavbou. Roku 1503 by pak byla kamenosochařská výzdoba brány dokončena osazením soch do nik. Ty by, soudě dle postavy Panny Marie, mohly vzniknout dle staršího návrhu, ale rukou kamenosochaře ovlivněného tvorbou Veita Stosse.

V rámci slezského prostředí se s takto monumentální kamenosochařskou realizací setkáme jen ve Wroclawi, a to na současně budované průčelí Radnice a na starším portálu katedrály sv. Jana Křtitele. Jako typologický předobraz monumentální skupiny Ukřižování ve veřejném prostoru můžeme chápat starší hřbitovní realizace: Gerhaertova Ukřižovaného Krista ze hřbitova v Baden-Baden (1467), či skupinu Ukřižování od Hanse Seyfera ze

¹⁵⁷ Panna Marie-Panna Marie z Magdalenenkirche, Sv. Jan Evangelista-Matyáš Korvín z Bautzen, Kristus-hlava sv. Jana Křtitele z Radnice.

stuttgartského hřbitova u kostela sv. Leonarda (1501).¹⁵⁸ Tentýž autor pak zhotovil dnes neexistujícího Ukřižovaného umístěného na straně města před Sülmertor v Heibronnu (1505).¹⁵⁹ Tyto realizace však nebyly spojeny s městskou heraldickou reprezentací,¹⁶⁰ ani nebyly umístěny přímo na bráně. V rámci vlastních Čech se jako zřejmý předstupeň jeví monumentální realizace lucemburského období v Praze a to Staroměstská a Novoměstská mostecká brána a na ně navazující novostavba tzv. Prašné brány (1477-1483).¹⁶¹ Na rozdíl od pozoruhodných realizací 14. století, propagujících lucemburskou dynastii a s ní spojený kult světců, je nutné výzdobu Nikolaitor chápat v realitě konce 15. století, kdy Wrocław vystupuje jako sebevědomé město stojící v opozici vůči utrakvistické Praze.¹⁶² Umístění soch na bránu „umocňuje poselství obrazu jako veřejného a proklamativní sebevyjádření města ... vůči příchozím.“¹⁶³ Zobrazení Ukřižování společně s heraldickou reprezentací města je možné chápat, vedle nepopíratelného vyjádření dobové spirituality, jako deklaraci „pravověrnosti“ wrocławské městské obce. Vedle pražských utrakvistů tak v tomto případě můžeme chápat jako případné recipienty zbohatlé měšťany v Kutné Hoře, kde v této době mimo jiné vznikala stavba chrámu sv. Barbory se silně utrakvistů deklarativním charakterem exteriérové sochařské výzdoby,¹⁶⁴ jež vznikala mezi lety 1489-1499.¹⁶⁵ Obě města pojily nejenom obchodní styky, ale i migrace kamenosochařů, jejichž účast můžeme dokumentovat jak ve Wrocławu, tak v Kutné Hoře.¹⁶⁶

¹⁵⁸ K němu MEUERER 2002, 75-81. se starší literaturou.

¹⁵⁹ Z této sochy se po zničení dochovaly jen fragmenty Kristovy hlavy a podstavec. Ukřižovaného u Seyfera objednal heibronnský měšťan Albrecht Dinkelsbühl. Socha byla umístěna před Sülmertor na vnitřní městské straně hradby na Frauenweg, jež vedla od brány směrem k františkánskému klášteru. PFEIFFER/HALBAUER 2002, 136-137.

¹⁶⁰ Na Ukřižování z Baden-Baden je umístěn znak objednavatele. ROLLER 2012, 216.

¹⁶¹ Romuald Kaczmarek předpokládá v případě Nikolaitor přímou inspiraci Prašnou branou.

¹⁶² Možné vizuální reprezentace wrocławských měšťanů jako „pravověrných“ dědiců výkonné moci v rámci Českého království se věnoval Bogusław Czechowicz. CZECHOWICZ 2007 Nejproslulejším vyobrazením demonstrujícím utrakvistickou identitu města byl kalich umístěný na průčelí chrámu Matky Boží před Týnem, kde byl umístěn společně se sochou Jiřího z Poděbrad, zobrazeného jako obránce kalicha.

¹⁶³ Takto hodnotí Kateřina Horníčková zprávu o zobrazení anděla s kalichem na štítu umístěném na tábořské bráně. HORNÍČKOVÁ 2016, 61.

¹⁶⁴ OTTOVÁ 2010, Michaela Ottová tak vyhodnotila ikonografický program severního vstupu do chrámu s postavou Longina s kalichem, sv. Barborou a bláznovskou trojicí. Není bez zajímavosti, že Michaela Ottová nevyklučuje existenci skupiny Ukřižování.

¹⁶⁵ OTTOVÁ 2010,

¹⁶⁶ MATĚJKOVÁ 1962, MATĚJKOVÁ 2010.

Radnice

Wroclawská radnice, původně Kupecký dům byla od přesunu městského osídlení na levý břeh Odry přirozeným centrem města. Již zmíněné obchodní stezky, ze kterých město tolik profitovalo, se křížily právě před Radnicí na tzv. Velkém rynku (Grossering, Glówny Rynek), kolem kterého povstalo městské osídlení.¹⁶⁷ Radnice ve Wroclawi je největší a nejhonosnější radniční stavbou ve Slezsku, ale i bývalém Českém království. Pro velikost a výstavnost Radnice nenalzáme ve středoevropském prostředí vhodné srovnání.¹⁶⁸ Radnice původně sloužila jako Kupecký dům, prostor pro slad a obchod. Postupně však byla přeměněna na sídlo městské rady a primátora. Radnice byla během středověku postupně budována v několika stavebních etapách. O nejstarším stavebním zásahu máme zprávy z roku 1299,¹⁶⁹ následně o zásazích z let 1342-1347 a 1354-57.¹⁷⁰ Jistá stavební činnost je pak předpokládána i mezi lety 1440-1470. Během let 1470-1504 pak byla stavba rozšířena o jižní trakt s pozoruhodnou sochařskou výzdobou. Obecně se literatura shoduje na tom, že stavba byla zahájena roku 1470 s dočasnou konsolidací poměrů po smrti Jiřího z Poděbrad, vůči kterému byla Wroclaw v opozici. Jako možný impulz pro přestavbu se pak jeví Korvínova návštěva metropole roku 1469.¹⁷¹ V literatuře byl vysloven názor, že její stavba měla evokovat podobu Pražského hradu, v jakém ji zanechal Václav IV. Městská obec tak vizualizovala své nároky na vládu v Českém království, jež bylo dle wroclawských nelegitimně ovládáno heretiky.¹⁷²

Jako autor architektonického návrhu pozdně gotické přestavby je v literatuře považován Peter Preusse von Röchlitz. Ten by měl být autorem návrhu klenuť prostoru přiléhající ke střední lodi jižním a západním směrem.¹⁷³ Pozdně gotická část stavby neprošla stavebněhistorickým průzkumem. Z důvodu tohoto nedostatku a zániku pramenů během II. světové války se tak můžeme v chronologii této etapy orientovat díky letopočtům heraldické

¹⁶⁷ K Velkém rynku SMOLAK 1999, CZERNER 1976 se starší literaturou.

¹⁶⁸ Vhodná srovnání najdeme v západoevropském prostředí např. v radniční budově v Kolíně nad Rýnem či pak dále ve Flandrech.

¹⁶⁹ Městská rada dává příkaz k shromažďování náhrobků židovského obyvatelstva jako materiálu pro přestavbu budovy. Bohužel obdobné zprávy máme i k dalším stavebním etapám. BURGEMEISTER 1934, 8.

¹⁷⁰ SCHULTZ 1861, 22.

¹⁷¹ BIMLER 1941, 35.

¹⁷² CZECHOWICZ 2007.

¹⁷³ BUKOWSKI/ZLAT 1958, 220-226.

reprezentace Matyáše Korvína a členů městské rady.¹⁷⁴ V síni Seniora rady (Oberburgemeisterzimmer) je na prominentním místě umístěn znak Lucase Eisenreicha, který zastával funkci primátora v letech 1468, 1470-1472 a pak 1475-1487. V literatuře je pak hodnocen jako iniciátor přestavby Radnice.¹⁷⁵ Výzdoba refektáře musela začít vznikat před roky 1481 a 1484, které jsou uvedeny na drobných svornících (rok 1484 má pak asi určující význam pro kamenosochařskou výzdobu, neboť je nesen působivým figurálním svorníkem) a být ukončena před rokem 1490. Po tomto datu nemůžeme počítat se vznikem reprezentace zesnulého a ve Wroclawi nepopulárního Korvína. V exteriéru pak najdeme letopočet 1483 na talíři u hlavy sv. Jana Křtitele na jednom z nadokenních tympanonů. Ukončení stavebních prací je pak spojováno s rokem 1504, jež se objevuje na arkýři západního průčelí.

První patro radnice bylo budováno nejspíš dle staršího architektonického návrhu během 15. století. Ke starší výtvarné tradici odkazuje klenutí Velkého sálu (Katedrála sv. Víta), ten je rozdělen do tří lodí o šesti klenebních polích klenutý parléřovskou síťovou klenbou. Jako nová část, která musela vzniknout v 70. letech 15. století, je shodně v literatuře označován jižní trakt. Stavba jižního traktu s průčelím sjednotilo budovu, která byla složena z několika nesourodých částí vzniklých od 13. do 15. století. Jižní průčelí se skládá z devíti okenních os, do kterých byla inkorporována výstavní část budovy z počátku 14. století.¹⁷⁶ Nové pozdně gotické jižní průčelí je složeno z deseti okenních os (z toho předposlední devátá je právě část z počátku 14. století). Do páté okenní osy byl vsazen rizalit s arkýřem s hlavním vstupem do budovy a v podzemní úrovni pak vstup do Schweidnitzerkeller. Další dva pozdně gotické arkýře byly umístěny v obou postranních osách. Nad arkýři a rizalitem se pak tyčí stanové střechy. Výzdoba jižního průčelí byla definována kamenosochařskou výzdobou. Jižní průčelí v úrovni prvního patra obíhá konzolová a patrová římsa. V té je umístěn vlys s figurální, florální a zoomorfní výzdobou.¹⁷⁷ Nejbohatší je však zdobení jednotlivých arkýřů. Ústřední arkýř, který se odlišuje svým

¹⁷⁴ WRZESINSKA 1978, 237-239.

¹⁷⁵ BUKOWSKI/ZLAT 1958, 222.

¹⁷⁶ ZLAT/BUKOWSKI 1958, 36-45.

¹⁷⁷ Té se věnovala v rámci své diplomové práce na Institutu Historii Sztuki na UWR Anna Tabaka. Tabaka dospěla k tomu, že rozličné výjevy zobrazují festivity, které byly pořádány na Rynku během návštěvy Matyáše Korvína (tunajové postavy a postavy zápasící s dřevěnými meči) či masopustní oslavy a folklorní tradice (vynášení zimy: zlobné stařeny na kolečku). TABAKA 1995. Návaznosti jednotlivých výjevů na grafickou tvorbu Mistra E. S, Marina Schongauera a Mistra Domáci knihy (Hausbuchmeister) si povšimnul již Ludwig Burgemeister. BURGEMEISTER 1913, 30.

předsazením před hmotu stavby, je složen ze dvou okenních os, čímž se stává nejvýraznějším prvkem jižního průčelí. Jednotlivé plochy jsou vyplněny vegetabilním dekorem. Spodní část je pak vynášena konzolami s andělskými postavami a opilci. Pozoruhodné je „zaklenutí“ plochy malými kamenosochařsky zpracovanými klenbičkami. Plocha arkýře je pak členěna vegetabilními vlasy a kazetami s plaménkovými motivy. Nad okny je pak multiplikován motiv zdvojených navzájem propojených oslích oblouků zakončených výraznou kytkou. Západní arkýř je drobnější verzí ústředního arkýře. Jednotlivé plochy jsou opět vyplněny vegetabilním dekorem. Odlišné je pak členění plochy torčovanými sloupky. Třetí arkýř na východní straně průčelí je svou výzdobou orientován na Solné náměstí. Na třech konzolách je anděl držící talíř s hlavou sv. Jana Křtitele a na dalších dvou jsou zobrazeny anděl a Panna Marie ve výjevu Zvěstování. Přítomnost sakrálního námětu na třetím východním arkýři je pravděpodobně dán blízkostí radniční kaple, která byla umístěna v rámci východního průčelí Radnice. Samotný arkýř je pak spíše členěn drobnými plaménkovými motivy. Pozoruhodně je pojat trojúhelný štít arkýře, do kterého je vsazena kamenosochařská kružba s výrazným štítonošem, držícím znak s českým lvem. Jinak jsou pak řešena okna arkýře směřující na severní a jižní stranu. Ty jsou završeny tympanonem složeným ze dvou oslích oblouků, jak jsme viděli např. již na Nikolaitor. Do rohů jsou pak umístěny oslí oblouky s méně výraznými postavami štítonošů se slezskou orlicí a hlavou sv. Jana Evangelisty. Na rozdíl od arkýřů je pak výzdoba oken řešena jednotněji. Nad každým oknem je umístěn nadokenní tympanon tvaru oslího oblouku, završený vegetabilní křížovou kytkou a ohraničen dvojicí fiál. Do nadokenních tympanonů je pak vždy umístěna heraldická reprezentace: znakový štít a dva štítonoši,¹⁷⁸ prostor tympanonu je následně vyplněn vegetabilním dekorem.

Výzdoba jižního průčelí byla mimořádná. Bohužel musíme konstatovat, že byla téměř zcela vyměněna během Lüdeckeho rekonstrukce.¹⁷⁹ Je nutno však vyzdvihnout skutečnost, že Lüdeckeho rekonstrukce se co nejvíce řídila původním výzdobou budovy¹⁸⁰ a Lüdecke nechal novotvary doplnit jen uprázdňené niky a nedopouštěl se jiných zásahů do koncepce výzdoby. Při srovnání s obdobnými díly se snad také zachovala jakási morfologie.

¹⁷⁸ Od západní strany: Diví muži s wrocławským W, gryfoni se orlicí slezského vévodství, andělé s hlavou sv. Jana Křtitele, gryfoni s orlicí vratislavského knížectví, orli s říšskou orlicí, lvi s českým lvem, andělé s hlavou sv. Jana Evangelisty.

¹⁷⁹ Sochařská výzdoba vznikla pod vedením Christina Behrense. Tento sochař pak vytvořil nové sochy, kterými byly osazeny prázdné konzoly na fasádě.

¹⁸⁰ ZLAT/BUKOWSKI 1958, 73-82.

Jako díla vyloženě 19. století snad můžeme označit jen několik postav z konzolí arkýřů. Podle dochovaných starších zobrazení Radnice je zřejmé, že dnešní architektonické členění a přítomnost vegetabilního dekoru reprodukuje původní pozdně gotický stav. Pokud bychom měli kamenosochařskou výzdobu jižního průčelí nějak charakterizovat, tak se nabízí dvě hodnocení: výraznou složkou výzdoby je hra s architektonickým tvaroslovím. Myslím tím prostupování oslích oblouků na arkýři, umístění kružby na štít východního arkýře či umístění klenbiček, de facto citací různých klenebních řešení mezi konzoly vynášející arkýře. Jako druhý prvek můžeme uvést použití vegetabilního dekoru, ať už střídavě s jinými motivy ve vlysech lemujících prostor prvního patra či v nadokenních tympanonech, fiálách či arkýřích. Jižní průčelí také vykazuje značnou stylovou jednotu. Kromě starší inkorporované části na jižním průčelí nenajdeme prvek, který by tuto jednotu narušoval. Dle mého názoru tak návrh jižního průčelí můžeme spojit s jednou osobností a domnívat se, že by průčelí vzniklo během jedné stavební etapy, tudíž nemohlo dojít k výraznější změně koncepce. Domnívám se tedy, že vznik průčelí můžeme spojit s rokem 1483, který je uveden na talíři sv. Jana Křtitele.¹⁸¹

Dnešní vzhled jižního průčelí je však marginalizován stavem dochování. Sochařská výzdoba Radnice tvořila jen jednu část výzdoby radničního průčelí. Její rovnocennou část pak tvořila iluzivní malířská výzdoba, která sice byla ještě v 80. letech 19. století viditelná, v rámci regotizačních úprav však byla odstraněna. Tak například víme, že osmice konzol s baldachýny nebyla osazena sochařskou výzdobou, ale „nesla“ namalované postavy.¹⁸² Vedle oblouků nadokenních tympanonů pak byla umístěna okénka s hledícími polopostavami (sic!). Nejzdobněji byl tak pojat štít východního průčelí, kde byly plochy vedle zvlněného architektonického členění vymalovány hustou zelenou vegetací.¹⁸³ Tím byla pravděpodobně kompenzována „strohost“ východního průčelí, které, nepočítáme-li štít, vzniklo během přestavby v letech 1353-54.¹⁸⁴ Do ní nad orlojem pak byly vymalovány polopostavy sv. Jana Křtitele a sv. Hedviky Slezské. Vztah mezi kamenosochařskou a malířskou výzdobou byl pak nejvíce rozvinut na jižním průčelí. Zajímavé je pak sledovat vztah mezi sochařstvím v exteriéru a nedochovanými malbami. Můžeme pak pod šermujícími mužskými

¹⁸¹ ZLAT/BURKOWSKI 1958, 212.

¹⁸² LÜDECKE 1892, 6.

¹⁸³ LÜDECKE 1891, 7.

¹⁸⁴ BIMLER 1941, 20.

postavičkami pozorovat scénu z boje o opevnění (ozbrojené postavy na žebříku útočí na bránící se postavy hledící z oken) či pod vlasy s divou zvěří pozorovat postavy lovců.

Výzdoba Velkého sálu (Refektáře)

Výzdoba interiéru Velkého sálu nevykazuje takovou jednotu jako jižní průčelí. Vedle mimořádných děl celků (výzdoba arkýře, výzdoby portálů) najdeme v sálu nespočet marginálních svorníků, vykazujících obecnou příslušnost k umění 15. století, než progresivní tendence. Tyto práce jsou tradičně spojovány se staršími wrocławskými kameníky Hansem Bertholdem či Peterem Franckem.¹⁸⁵ Do fáze stavby spíše ze 70. let je i řazena čtveřice polofigurálních konzol v místnosti v jihozápadní části budovy. Obecně jsou v literatuře s Bricciem spojovány rytířské postavy a honosné portály, avšak bez důrazu, s kterým je jinak s touto osobností spojován koncept výzdoby jižního průčelí.¹⁸⁶ Vznik interiérové výzdoby můžeme spojit s několika daty: roky 1481 a 1484 najdeme na svornících v sálu, v Oberburgemeisterzimmer pak najdeme svorník s erbem Lukase Eisenreicha, který zastával funkci primátora mezi lety 1475-1487. Na rozdíl od exteriéru máme možnost pracovat s originály. Ty začaly být odhalovány zpoza omítky v 60. letech 19. století. Jejich odlišné provedení nám umožňuje ověřit naši představu o fungování kamenosochařského kolektivu. I když můžeme předpokládat, že autorem koncepce byla jedna osoba, tak fyzické provedení jednotlivých kusů se mnohdy liší.

Nejpozoruhodnějším celkem je výzdoba vnitřku ústředního arkýře průčelí. Arkýř je vyvýšen několika schody nad úroveň podlahy. Od zbytku sálu je pak oddělen křehkou balustrádou. Po stranách jsou pod pozoruhodnými vegetabilními baldachýny umístěny dvě rytířské postavy se znakovými štíty. Balustráda je zakončena dvojicí kuželů. Nad kužely pak sedí dvojice psů, kteří každý svírají znakové štíty s wrocławskou heraldickou reprezentací.¹⁸⁷ Konzoly pak přecházejí do fiál, které se ohýbají a tvoří lomený oblouk. Zajímavé jsou též konzoly, jež nesou postavy. Skládají se ze subtilních prostoupených prutů připomínajících lomené oblouky. Samotný arkýř pak byl sklenut kazetovým stropem s pozoruhodnými

¹⁸⁵ BUKOWSKI/ZLAT 1958, 208.

¹⁸⁶ KAPUSTKA 1998, 12-13.

¹⁸⁷ Český lev a hlava sv. Jana Evangelisty, stejně jako rytířské postavy.

dřevěnými aplikacemi. Všechny kamenosochařské prvky (rytíři, psi, balustráda, baldachýny) jsou působivá a řemeslně perfektně provedená díla.

V literatuře nepanovala shoda o době vzniku výzdoby arkýře. Kurt Bimler i Mieczyslaw Zlat s Marcinem Bukowskim nechali otázku doby vzniku arkýře otevřenou. V roce 1998 Mateusz Kapustka kladl vznik arkýře mezi lety 1480-1490. Proti tomuto vročení se vymezil Romuald Kaczmarek, který označil motiv kuželu balustrády za spojitelný až s podněty italské renesance a argumentoval, že podobný prvek můžeme nalézt až na radnici v Bardějově, která vznikla až ve 20. letech 16. století. Proti tomu se vymezil opět Mateusz Kapustka, který upozornil, že dohledal obdobné motivy v italském prostředí 40. let 15. století. V roce 2008 se pak Mateusz Kapustka společně s Boguslawem Czechowiczem opět vrátili k výzdobě arkýře. Tito badatelé odhalili skrytý emblém v jedné z aplikací (havran s prstenem v zobáku), což jim pak umožnilo arkýř datovat do 80. let.¹⁸⁸ V tomto případě se může změnit naše představa o šíření renesančního tvarosloví do střední Evropy.

Možnou souvislost výzdoby arkýře s wrocławsko-kutnohorskou skupinou odhalí rytířské figury, zpoza jejichž helmic vybíhá vegetabilní dekor. Pozoruhodné je též probrané hledí, které odhalí příbuznost s reliéfními vlysy: i zde je totiž použita technika probíjení. Podstatné je ale provedení baldachýnů, kterým věnoval pozornost Aleš Mudra.¹⁸⁹ Pro baldachýny najdeme vzor v ulmském prostředí a to na kašně Fischkastenbrunn, kterou vytvořila před rokem 1482 dílna Jörga Syrlina st. za účasti Michela Erharta. Obeznamenost s tímto dílem pak prozrazují rytířské postavy, které ve zjednodušené podobě opakují postoj rytířských postav, které pro Fischkastenbrunn vytvořil Michel Erhart.¹⁹⁰ Koncentrace mimořádné výzdoby a prominentní pojetí postoje nás vybízí k otázce, jaký byl účel tohoto prostoru. Dle Kurta Bimlera byl prostor určen pro panovníka. Místo bylo určeno pro oficiální

¹⁸⁸ CZECHOWICZ/KAPUSTKA 2008, 80. S touto datací se ztotožňuji. Samozřejmě se nabízí myšlenka, zda-li by nemohla být aplikace umístěna na strop až druhotně. Pro tento čin však nenalezneme důvod. Pro samotný motiv **kuželu** najdeme mnoho příkladů na uherském dvoře Matyáše Korvína, jež jsou maďarskými badateli kladeni do třetí třetiny 15. století. Připomeňme, že Wrocław měla čilé obchodní styky s Uherským královstvím a v 80. letech též spadala pod jeho svrchovanost. Pro srovnání k maďarskému prostředí: BALOGH 1982, 575 a 568. FABRAKY/SPEKNER/SZENDE/VÉGH 2008. 336.

¹⁸⁹ MUDRA 2012, 141.

¹⁹⁰ REINHARDT/ROLLER 2002, 182-183.

příležitosti, panovník měl sedět na vyvýšeném místě při oficiálních slyšeních.¹⁹¹ Rytířské postavy a rozzuření psi by pak měli symbolicky bránit ohrožená městská práva.¹⁹²

S výzdobou jižního průčelí pak nepochybně souvisí dva portály se znakem **Matyáše Korvína**, který de facto reprodukuje výzdobu jižního průčelí (tvar tympanonu, štítonoši držící znak, hustá vegetace, tyčící se fiály a křížová kytka). Práce s kamenem je velmi pečlivá, diví muži a vegetace zaujmou svým velmi subtilním pojetím. Zajímavý výtvarný kontrast pak tvoří pojetí kukátka, jehož fiály oproti fiálám tympanonu uvadají. Tyto prvky spojovaly Velký sál s kancelář primátora. Uvadnutí fiál je pak ad absurdum rozvinuto u vegetabilního portálu, který kombinuje dvě oslí oblouky s vegetabilním dekorem. Vybočené části rozděleného oblouku pak přecházejí ve fiály, které se hroutí do středu tympanonu a dotýkají se křížové kytky. Všechny tři tympanony oblouků pak nesou subtilní sloupy zakončené vegetabilní hlavicí.

U portálů je zjevná souvislost s průčelím Radnice. Zcela jistě byly vyhotoveny dle návrhu stejné osobnosti. Všechny tři portály vykazují velice citlivé a kvalitní zpracování, které má místy až charakter řezbářské práce (subtilně tesané vegetabilní sloupky), však nejkvalitnějším zůstává vybavení arkýře.

¹⁹¹ BIMLER 1941, 45.

¹⁹² CZECHOWICZ 2008, 32.

Kutná Hora

Kamenný dům

Dům řezníka Mikuláše Kroupy, příhodně umístěný na masném trhu, byl na přelomu 80. a 90. let přestaven do neobyčejně působivé podoby jeho zetěm Prokopem. Jak si povšimnul již Otakar Hejnic, tzv. Kamenný dům¹⁹³ je dokladem zámožnosti kutnohorských patricijů. Stavba prošla během let 1902-1903 tvrdým rekonstrukčním zásahem Ludvíka Láblera. Veškerá kamenosochařská výzdoba v exteriéru byla nahrazena kopiemi a novotvary. Do dnešních dnů se dochovaly jen tři vlysy umístěné v Lapidáriu Českého muzea stříbra a dva svorníky v arkýři. Zároveň došlo k Láblerovu vlastnímu autorskému zásahu, ve kterém si domyslel část ikonografického programu arkýře domu.¹⁹⁴ Počátek stavebních prací můžeme spojit s rokem 1489, kdy si Johannes Zelec stěžuje šepmistrům na svého souseda Prokopa Kroupu, který nezabezpečil nově vztyčenou zeď okapem a voda stékající na Zelcův dům způsobuje škody.¹⁹⁵

O původní podobě průčelí před rekonstrukcí nás spravuje fotodokumentace či rytina podle kresby Josefa Hellicha. Jak ukazují jednotlivé alogičnosti v ikonografii štítu (dvojice andělů korunující heraldický znak s gryfonem zakončeným jelením parožím?), tak i dílčí zjištění Otakara Hejnice, musíme i před Láblerovým zásahem počítat s dílčím doplněním během novověku, převážně v polovině 19. století.¹⁹⁶

Kamenný dům je vysoká protáhlá trojpatrová budova s vysokým trojúhelným štítem. Průčelí je rozděleno třemi okenními osami. Ve středové ose je umístěn sloup, na kterém je ve výšce prvního a druhého patra umístěn arkýř. Štít byl oddělen vlysem s vegetabilní a zoomorfní kamenosochařskou výzdobou. Obdobné vlysy s vegetabilním dekorem byly umístěny ve zužující se noze arkýře. Z Hellichovy kresby je patrné, že rohy arkýře byly mírně zkoseny, nad tímto zkosením se pak nacházely drobné baldachýny. Vedle arkýře na levé straně byla umístěna konzola s baldachýnem nesoucí sochu sv. Václava, dle Petra Miloslava

¹⁹³ Jak doložil Otakar Hejnic označení *Kamenný dům* se objevuje v 17. století (1661), předtím byl dům nazýván podle jména stavebníku *Kroupovský* 1473 (poslední označení 1624), HEJNIC 2009 (1903), 7-10.

¹⁹⁴ Ten byl osazen sochami sv. Guty, Prokopa, Jana Křtitele, Ladislava dle návrhu Jana Kastnera. Do zdi arkýře pak byly vsazeny dvě reliéfní desky zobrazující práci havířů v dole. HEJNIC 2009 (1903), 16.

¹⁹⁵ „voda dešťová ke škodě po zdi dolů teče, a zdi svých povýšil a žlab dole leží.“ FIALA 1949, 52. Reg. Flav. parvum 1480-94, J 7.)

¹⁹⁶ Dům byl rekonstruován již v roce 1839.

Veselského byla obdobná konzola s baldachýnem umístěna na pravé straně. Veselský uvádí, že „dle starců“ tato konzola nesla postavu Jiřího z Poděbrad, avšak byla během rekatolizace odstraněna.¹⁹⁷ Kamenosochařská výzdoba domu byla soustředěna do plochy trojúhelného štítu. V rozích štítu, nad vlysem oddělujícím štít od patra, byli umístěni jezdci směřující proti sobě. Nad třemi okny, završenými oslími oblouky s heraldickou reprezentací ve vegetaci, se nacházela nápadná sochařská skupina. Ta byla během rekonstrukce přečtena jako trůnící Madona s Ježíškem, korunovaná dvojicí andělů, umístěna mezi již čitelné nahé postavy Adama a Evy, jež jsou obě umístěny na vlastní konzole. Nad vznášejícími anděly se nacházela pravděpodobně výrazná uvadlá fiála, završující baldachýn (?). Fiála byla posléze přečtena jako Strom života.

Na klenbě arkýře jsou umístěny dva působivé svorníky s Beránkem Božím a mrtvou hlavou sv. Jana Křtitele. Svorník s hlavou sv. Jana Křtitele je pojat tradičně jako talíř, jehož okraj obíhá nápis: *Decolacio S(ancti) Joha(nn)is baptiste caput in disco*.¹⁹⁸ Samotná hlava je mrtvolná, s výrazným rozplácnutým nosem. Rysy jsou masité a povadlé. Poměrně značná je úroveň expresivity, které je docíleno pootevřenými masitými ústy, jež odhalují zuby a vyvrácenými zavřenými očima, které se i přes zavření poulí ven. Neméně zajímavý je svorník s Beránkem Božím. Značně působivý je samotný tvar svorníku, kdy ze třech stran trojúhelníku vystupují půlkruhy. Samotné zvíře s ornamentálně zvlněnou srstí ladně otáčí hlavu zadním směrem ke korouhvi, zdvihá přední nohu a tyčí své poprsí ke drobnému kalichu s hostií.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Díky nepodloženosti tohoto tvrzení je jakákoliv další interpretace této informace čistě **spekulativní**. Pokud je mi známo, tak pro zobrazení Jiřího z Poděbrad ve vztahu (?) se sv. Václavem nemáme další analogie. Zároveň se domnívám, že nemusíme a priori podezírat Petra Miloslava Veselského či ony „starce“ ze záměrné fabulace. O kamenosochařských zobrazeních Jiřího z Poděbrad máme zprávy z prostředí Prahy (jezdecká socha na Karlově mostu, trůnící panovník jako obránce Kalicha na průčelí Týnského chrámu). Tento nedostatek však může být zapříčiněn cílenou likvidací památek spojených s českou reformací (k tomu BARTLOVÁ 2001, BARTLOVÁ 2015). Už samotná existence konzoly a baldachýnu je špatně ověřitelná, jelikož dům byl v 19. století zobrazován z opačné strany. Zobrazení Jiřího z Poděbrad, pravověrného utrakvistického panovníka a *obránce víry* se svatým panovníkem sv. Václavem, není dle mého názoru v utrakvistickém městě, na výstavním domě utrakvistického člena městské rady zcela nepravděpodobné. Jak uvidíme později, tak postava sv. Václava mohla figurovat i v rámci protikatolické rétoriky. Zároveň postava Jiřího z Poděbrad nemusela budit takové kontroverze jako např. Jan Žižka. Toho si nechal v roce 1539 vymalovat na dům Matěj Máša. Posléze byl na žádost mincmistra Albrechta z Gutštejna vyšetřován a pokutován a Žižka musel být přemalován „nejlépe na figuru ze Zákona“. Městská rada se obávala, aby obraz nevyvolával pobouření. Máša se bránil tím, že Žižkova vyobrazení se v Kutné Hoře běžně nacházejí na domech a v kostelích. ŠIMEK 2014 (1907), 138. K vyobrazení sv. Václava v 15. stoletím a ideologickém obsahu OTTOVÁ 2009, OTTOVÁ 2010, 82-87.

¹⁹⁸ Matouš 14, 8. Marek 6, 25 převzato z ROHÁČEK 1997, 89-91.

¹⁹⁹ De facto využívá již zavedený ikonografický typ.

V 50. letech 15. století zakoupil dům zámožný řezník Mikuláš Kroupa. Roku 1486 odkázal dům své dceři Bohuši a jejímu manželu Prokopovi,²⁰⁰ který následně přijal příjmení Kroupa. K zajímavým závěrům došel při studiu tzv. Kutnohorského graduálu z ÖNB Jörg Richter. Tento badatel spojil graduál s Prokopem Kroupou jako objednavatelem a na základě přítomnosti W hypoteticky odvodil Kroupův wrocławský původ. Michaela Ottová toto spojení následně sice korigovala,²⁰¹ ale Richterovu hypotézu přijala a upozornila na přítomnost zmíněného svorníku s hlavou sv. Jana Křtitele. Jak jsme viděli ve Wrocławu, tak se v této metropoli světec těšil velké úctě, díky přítomnosti jeho ostatků v katedrále sv. Jana Křtitele vstoupil do městské heraldické reprezentace. Podle badatelky by tento, v Čechách neobvyklý, ikonografický motiv umístěný na svorníku **mohl** potvrzovat Prokopův wrocławský původ, nepřerušené kontakty s domácím prostředím a patriotismus,²⁰² ale i obeznámenost s domácím uměleckým prostředím, díky které by mohl zprostředkovat příchod kvalitního umělce z Wrocławu do Kutné Hory.²⁰³

Jako první spojil výzdobu Kamenného domu s Bricciusem Mieczysław Zlat.²⁰⁴ Mieczysław Zlat si povšiml zjevné podobnosti mezi průčelím Kamenného domu a jižním průčelím Wrocławské radnice (pojetí kartuší oken, užití vlysu s vegetabilním a zoomorfním dekorem a stafáží). Jak již bylo řečeno, tak Kamenný dům a doložená přítomnost jistého Brikciho v kutnohorských pramenech umožnila Zlatovi hypoteticky odlišit Bricciusův podíl na výzdobě Wrocławské radnice. Eva Matějková přijala Zlatovo spojení a Kamenný dům označila jako ústřední dílo Bricciuse v Kutné Hoře, kolem kterého shromáždila další formálně příbuzná díla. Na tomto spojení se pak shodli následující badatelé a badatelky. Mateusz Kapustka hodnotil Kamenný dům jako důležitou realizaci, která umožnila Gauszkemu úplnou tvůrčí svobodu.²⁰⁵ Michaela Ottová sice redukovala šíři Bricciusova kutnohorského díla, avšak z formálního, chronologického a výše zmíněného kulturněhistorického hlediska z tohoto celku nevyloučila Kamenný dům.²⁰⁶

²⁰⁰ HEJNIC 2009 (1903) 11. f XIII Memorab. 1480-1489.

²⁰¹ Jörg Richter se tak domnívá na základě přítomnosti korunovaného W na erbovním štítku pod postavou objednavatele na fol 50v.

²⁰² O vztahu Prokopa Kroupy ke sv. Janu Křtiteli může svědčit i jméno jeho dcery Johanky. HEJNIC 2009 (1903)

²⁰³ OTTOVÁ 2007, 132.

²⁰⁴ ZLAT 1958.

²⁰⁵ KAPUSTKA 1998, 28.

²⁰⁶ OTTOVÁ 2007, 134. OTTOVÁ 2010, 174.

I z neúplné fotodokumentace je patrná vysoká kvalita řešení fasády a provedení jednotlivých soch. Mimořádná byla kvalita jezdeckých figur, které dle fotodokumentace vystupovaly z plochy stěny téměř jako volné sochy. Pro takto působivý soubor (Madona s Ježíškem korunovaná anděly, Adam a Eva, dva jezdcí na koních, heraldická reprezentace, vlysy s vegetabilním, zoomorfním a antropomorfním dekorem) nenacházíme, pokud je mi známo, v měšťanském prostředí konce 15. století vhodné analogie. Jako nejbližší srovnání se jeví symptomaticky jižní průčelí Wroclawské radnice. Jak si povšimnul Mateusz Kapustka, autorovi výzdoby Kamenného domu se zde naskytla příležitost mnohem svobodnější realizace.²⁰⁷ Pokud porovnáme koncepční řešení Kamenného domu a jižního průčelí Wroclawské radnice, můžeme velice snadno odlišit oba dva přístupy: zatímco na Radnici se drobná kamenosochařská výzdoba a dekorativní architektonické členění rozprostírá po celé ploše fasády stejnou měrou, až téměř v *horror vacui*, tak na Kamenném domě je výzdoba soustředěna do štítu, kde je rozmístěna skupina kolem Marie s Ježíškem a jezdcí. Z tohoto celku pak byla vyčleněna postava sv. Václava usazená nalevo od výklenku. S monumentální sochařskou výzdobou umístěnou na městské obytné stavbě se v českém prostředí setkáváme na počátku 14. století v Praze na průčelí domu U Kamenného zvonu. Jako typologického pozdně gotického prapůvodce výzdoby Kamenného domu je možné označit městský palác v Bourges, který si mezi lety 1443-1451 nechal vybudovat Jacques Coeur, osobní bankéř Karla VII. Francouzského. Dle Stefana Rollera mohla výzdoba této stavby inspirovat Niclause Gerhaerta při řešení výzdoby štrasburského Kanzelei, kde měla být dle popisu mimo jiné umístěna trůnící Madona s Ježíškem korunovaná dvojicí andělů.

Chrám sv. Barbory

Chrám Nejsvětější Krve a Těla Kristova a sv. Panny Barbory²⁰⁸ je vedle katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha nejvýznamnější sakrální stavbou v Čechách. Před dokončením Katedrály v 19. století, však v rámci vlastních Čech nenalezla co do velikosti srovnání.²⁰⁹ Na území Českého království ale nacházíme vhodnou analogii v bohatých obchodních městech ve vedlejších zemích, již zmíněný výstavní Peterskirche v Görlitz, jehož výstavba byla de facto

²⁰⁷ KAPUSTKA 1998, 25.

²⁰⁸ Toto znění zasvěcení chrámu v 15. století uvádí Michaela Ottová na základě nápisu na chrámových zvonech. Zažité zasvěcení chrámu pouze sv. Barboře je protireformačním reziduem. OTTOVÁ 2010, 29.

²⁰⁹ OTTOVÁ 2010.

souběžná s kutnohorským chrámem či starší katedrálou sv. Jana Křtitele ve Wroclawi. Stavba chrámu byla iniciována městskou radou a kutnohorskými měšťany a vedle nesporného náboženského významu do ní kutnohorští projektovali své nově nabyté bohatství,²¹⁰ zároveň také svou konfesijní odlišnost v rámci křesťanské společnosti. Ve výzdobě atik (Bláznovská skupina) severního a jižních vstupů, osového opěráku, klenutí a triforia můžeme najít specifické ikonografické momenty, ve kterých se kutnohorští hlásili k utrakvistické konfesi a vymezovali se vůči římským katolíkům. V Kutné Hoře sídlili na přelomu 15. a 16. století dva utrakvističtí biskupové Lucian Mirandola a Filip Villanuova, kutnohorští též uvažovali o nezávislosti na pražské dolní konzistoři, což se roku 1506 stalo vznikem menší kališnické konzistoře v Kutné Hoře. Tyto skutečnosti nasvědčují tomu, že Svatobarborský chrám byl budován jako kutnohorská utrakvistická katedrála, vymezující se vůči Svatovítské katedrále, která pro něj byla typologickým i ideologickým východiskem.²¹¹

Chrám sv. Barbory je objektem zájmu badatelů a badatelek od poloviny 19. století.²¹² Pro následující část této práce jsou však fundamentální výsledky recentního stavebněhistorického průzkumu a práce Michaely Ottové.²¹³ Michaela Ottová v rámci proběhlých oprav chrámu zpracovala kamenosochařský fond. Ten na základě detailního studia dochovaných soch a dokumentace uskutečněné při rekonstrukčních pracích z konce 19. století jako první katalogizovala, určila dobu jeho vzniku v rámci stavebních etap Chrámu, pojmenovala základní stylové proudy spojitelné s jednotlivými mistry (Mistr Jan, Mistr Hanuš, Mistr Bricci a Matěj Rejsek), rekonstruovala ikonografický program a následně stavbu zařadila do dobového a místního sociálního a náboženského kontextu. Vzhledem k významu, který měla pozdně gotická přestavba chrámu pro město a jeho uměleckou produkci, v této části nechci duplikovat nedávná zjištění Michaely Ottové či se je pokoušet korigovat, ale držím se zadání práce a zpracovávám jen ta díla, která Michaela Ottová spojila s možným autorstvím Bricciuse Gauszkeho.

²¹⁰ Dle hodnocení Petra Macka šlo o vytvoření „největšího, nejzdobnějšího, nejbohatšího celku“. MACEK 2006, 307. V této rovině pak Michaela Ottová hodnotí jistou nepromyšlenost výzdoby chrámu, soustředěně spíše na efekt bez komplexního ikonografického programu. OTTOVÁ 2010, 186.

²¹¹ OTTOVÁ 2010.

²¹² Ke stavebním dějinám Chrámu: WOCEL 1858, BRANIŠ 1889, ŠIMEK 1892, WIRTH 1912, BIRNBAUMOVÁ 1942, MATĚJKOVÁ 1962, MACEK 2006, POSPÍŠIL 2006, OTTOVÁ 2010. KUTHAN 2013.

KOUKALOVÁ/MACEK/OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014. se starší literaturou.

²¹³ OTTOVÁ 2010.

Na místě dnešního chrámu stála²¹⁴ drobná dřevěná kaple zasvěcená sv. Barboře, ve které havíři hledali u své patronky přímluvu a duchovní útěchu před vstupem do dolů. Před rokem 1384 pak vzniklo v Kutné Hoře bratrstvo, jež si kladlo za cíl vybudovat v Kutné Hoře chrám zasvěcený Božímu tělu a sv. Barboře.²¹⁵ Stavba by měla být započata po roce 1388. Část badatelů předpokládá autorství projektu Petru Parlěři či jeho synu Janovi. Stavba by měla pokračovat do roku 1424, následkem válečných událostí pak byla přerušena. V předhusitské době stavba měla být dovedena v presbytáři, lodi chrámu, sakristie, pokladnice a chórového ochozu do výše oken.²¹⁶ Po obnově důlní činnosti a konsolidaci politických a hospodářských poměrů započala městská rada s dostavbou chrámu. Z tohoto důvodu uzavřelo město v roce 1488 smlouvu s Mistrem Hanušem. Tento mistr by měl navázat na parlěřovskou stavbu, snad za částečného použití původních plánů. Zároveň byl omezen první fází stavby při dalším projektování. Mistr Hanuš by pak vybudoval obvodové zdivo chóru a triforium. Podle bádání by také měl vyvést podstatnou část opěrného systému. Mistr Hanuš s rokem 1490 mizí z pramenů, tento fakt si bádání vysvětluje jeho úmrtím. Roku 1493 byl založen nový krov vysokého chóru. Michaela Ottová předpokládá, že zdi chóru musely být připraveny ke klenutí. Téměř dokončen musel být i opěrný systém.²¹⁷ Na základě těchto skutečností tak datuje Michaela Ottová sochařskou výzdobu triforia a části opěráků mezi léta 1483-1493. S Mistrem Hanušem pak táž badatelka spojuje i vznik svatobarborské huti sdružující řemeslníky (hlavně kameníky a zedníky) potřebné k takto rozsáhlému podniku.²¹⁸ Jak vyhodnotil recentní výzkum, tak ze stavebních dějin se jeví jako nebývale důležitá fáze spojená s vedením Mistra Bricciho, jež je doložena mezi lety 1490-1493.²¹⁹ Po odchodu Mistra Bricciho přišel Matěj Rejsek, jehož příchod spojený s pochybnostmi o jeho dostatečné kvalifikaci způsobil kontroverze. Rejsek dokončil zaklenutí chóru k roku 1499. Umírá roku 1506 a roku 1512 pak přichází Benedikt Ried, dle jehož návrhu byla zaklenuta loď

²¹⁴ Dle Dačického zanikla při převzetí chrámu jezuitským řádem.

²¹⁵ ZAHRADNÍK 196, 3. MUDRA 2012, VANĚK 2011. PÁTKOVÁ 2001.

²¹⁶ ŘEHÁK 1881, 48. OTTOVÁ 2010, 32.

²¹⁷ OTTOVÁ 2010, 35.

²¹⁸ Ke stejné situaci došlo o desetiletí dříve ve Wroclawi při stavbě Radnice.

²¹⁹ OTTOVÁ 2010, 38.

a vznikly empory. Stavba byla dokončena roku 1548 za finančního vykrvácení městské obce.²²⁰

Stav kamenosochařských památek je problematický. Z logiky svého umístění byla exteriérová výzdoba vystavena nepříznivým povětrnostním vlivům. K prvním obměnám destruované sochařské výzdoby docházelo při úpravě severního vstupu do Chrámu roku 1683 či během výměny střechy roku 1734.²²¹ Během generální regotizační opravy v letech 1884-1905 pak došlo k nahrazení výzdoby ve fragmentárním stavu (severní a jižní vstup, osový opěrák).

O účasti Bricciuse na přestavbě chrámu (Barbarakirche) uvažoval již Kurt Bimler, o čemž svědčí objevení dopisu kutnohorské městské rady žádající o uvolnění Mistra Bricciuse zpět do Kutné Hory. Badatel postupoval zcela logicky, jak mohl zjistit z Wirthovy kutnohorské monografie z roku 1912, na kterou odkazuje, tak přestavba Svatobarborského chrámu byla nejvýznamnější stavebním podnikem. Díky nepřístupnosti kamenosochařského fondu chrámu, nedostupnosti dokumentace a v neposlední řadě také ke skutečnosti, že Kutnou Horu v době publikování svých prací nenavštívil, se Bimler omezil jen na konstatování podobnosti mezi pojetím oken jižní strany chóru (nepochybně na základě vegetabilního dekoru) a Wroclawské radnice. Eva Matějková zvažovala Bricciusovu účast na výzdobě osového opěráku. Pomyslný gordický uzel výtvarného charakteru kamenosochařského fondu chrámu rozsekla až Michaela Ottová. Badatelka měla možnost poznat sochy, které byly předcházejícím badatelům a badatelkám nepřístupné. S Biccusem Gauszkiem spojila progresivní část výzdoby, na které se měl dle badatelky začít spolupodílet ještě pod vedením Mistra Hanuše. Též jí neuniklo možné Bricciusovo malířské a kreslířské školení. S tím by měl souviset charakter některých děl (část výzdoby triforia), kde je progresivní předloha v kontrastu s tupým sochařským provedením. Z logiky postavení Mistra Bricci jako představeného kutnohorského kamenického cechu mezi lety 1490-1493, by pak veškeré kamenické a kamenosochařské památky procházely jeho supervizí či vznikaly dle jeho

²²⁰ Pro finanční zajištění dokončení stavby byla zmínována část liturgického vybavení kutnohorských kostelů, včetně monumentálních monstrancí. Zároveň byly pořádány finanční sbírky na Kaňku, nejchudším kutnohorským předměstím.

²²¹ZAHRADNÍK 1996, 43, 49-50. OTTOVÁ 2010, 39.

návrhu. Zároveň však můžeme předpokládat i účast samostatných kameníků s odlišným školením a autorským projevem.

Výzdoba jižního vstupu: postava sv. Václava, znak Michala z Vrchovišť a anděl s nápisovou páskou, znak města Kutné Hory držený dvojicí havířů

Tuto pozoruhodnou skupinu uvedla do literatury Michaela Ottová. Fakt, že skupina unikla pozornosti dějin umění, není překvapivý. Skupina dnes neexistuje a představu o ní si tak můžeme udělat z detailní kresby od F. Davida (sv. Václav stav před 1887), kanelovaného výkresu a fotografii žalostného stavu z roku 1880. Tuto dokumentaci shromáždila a publikovala Michaela Ottová.²²² Dnes je na místě umístěna neorenesanční socha od Jindřicha Čapka (1887) a okolní baldachýnová mikroarchitektura byla nahrazena kopiemi.

Skupinu tvořila monumentální postava sv. Václava umístěná pod baldachýnem na konzole na nároží šikmo vytočeného nárožního pilíře. Vedle postavy světce byl rovněž pod baldachýnem umístěn znak rodiny z Vrchovišť (jednorozec ve skoku) s polopostavou anděla s nápisovou páskou. Velice působivým dílem musela být socha sv. Václava, o níž si můžeme udělat představu jen z kresebné dokumentace F. Davida, která zachycuje torzální stav ztraceného celku. Světec byl zobrazen jako štíhlá postava v brnění, třímající praporec v knížecí čapce a bujnými spadajícími kadeřemi. Dle Davidovy kresby pak postavu obklopovala výrazná draperie pláště, jejíž řasení bylo kumulováno na levé straně. Okolnosti vzniku této skupiny vysvětlila Michaela Ottová. Podle Ottové vznikla skupina na popud primátora, *directora fabricae* Michala z Vrchovišť. Ten je připomenut jednak znakem s jednorozcem, tak i nápisem na nápisové pásce anděla.²²³ Na základě textu pásky, zobrazení nepolepšeného znaku rodiny z Vrchovišť a stavebních dějin pak výzdoba musela vzniknout před rokem 1489.²²⁴

Na základě analýzy kamenosochařské výzdoby chrámu Michaela Ottová skupinu vyhodnotila jako kvalitativně odlišnou od ostatních exteriérových celků (výzdoba severního vstupu či osového opěráku s *Majestas Domini*), které badatelka přesvědčivě přičetla proudu spojitelnému s Mistrem Hanušem (1483-1489). Oproti těmto kubickým a konzervativním

²²² OTTOVÁ 2010, 79-91. Michaela Ottová též vyložila ikonografii celku.

²²³ „*Honorabilis dmi michaelis de /wrchowisst tuc tempor moetr i motibus Kuthis q q diret fabri..*“ takto přečetl pásku Josef Erazim Vocel, VOCEL 1859 in OTTOVÁ 2010, 88.

²²⁴ OTTOVÁ 2010, 80.

realizacím se na výzdobě jižního vstupu setkáváme s dynamickým a prostorovým přístupem k objemu a jemné precizní práci s drobnými detaily. Na základě tohoto kvalitativního rozdílu a obeznámenosti s moderními sochařskými stylovými proudy pak badatelka spojila s mistrem Briccim, který by měl s mistrem Hanušem nejprve spolupracovat a následně jej během let 1490-1493 nahradit.²²⁵

Jako nejvhodnější srovnání se jeví rytířské figury z Fischkastenbrunn z Ulmu. S těmito krásnými figurami sv. Václav zřejmě sdílel jednak pojetí brnění, ale i dynamický postoj evokující pohyb (vykročení světcovy pravé nohy) a až taneční rozpohybování figury. S ulmskými postavami též souvisely detaily brnění a modelace plátu v prostoru hrudi, kterým se sv. Václav přibližuje ulmským postavám a naopak vzdaluje wrocławským. Od soch ulmských či wrocławských pak sochu odděluje výrazná draperie, jež ji dle Davidovy kresby obklopovala. Drapériový systém byl pak soustředěn na pravé straně, kde došlo ke kumulaci látky. Tento motiv je nepochybně předurčen ustálenou ikonografií světce. Formálně pak odkazuje k porýnskému proudu soustředěného okolo Mistra E.S, Niclause Gerhaerta z Leydenu a jeho současníků.²²⁶

S takto traktovanou draperií²²⁷ jsme se však již setkali ve Wrocławu, a to na zničené soše Panny Marie Bolestné z Magdalenenkirche. S touto sochou sv. Václav sdílel totožný²²⁸ motiv nakupené draperie (čtyři diagonální prolámané trubice) a celkové pojetí pláště, který obě sochy z obou stran svíral. Modelace účesu je pak velice blízká účesu Matyáše Korvína z Monumentu v Bautzen či sv. Jana Evangelisty z Bautzen. Samotný postoj světce není vzdálený²²⁹ postoji levé rytířské postavy (vytočení hrudi a boků k pravé straně, vyvýšení levého ramene, letmé pozdvižení pravice, vytočení pravé nohy²³⁰). Souvislost s wrocławským prostředím můžeme tušit i u mikroarchitektury baldachýnů, pro níž stejně jako ve Wrocławu můžeme najít východisko ve Štrasburku či Ulmu. Toto architektonické řešení není vzdálené pojetí fasády kutnohorského Kamenného domu, který byl budován v podstatě současně. S výzdobou Kamenného domu pak volněji souvisí **Znak města Kutné Hory držený dvěma**

²²⁵ OTTOVÁ 2010, 171.

²²⁶ K tomu ZIMMERMANN 1970, RECHT 1987, ROLLER 2012.

²²⁷ Na Svatobarbarském chrámu se s obdobným pojetím setkáváme ještě na zničených havířích držících znak města či na soše sv. Barbory ze severního vstupu.

²²⁸ Totožný do té míry, jakou nám dovoluje srovnání kresby s frontální fotografií zničené sochy.

²²⁹ Do té míry, jaké hodnocení nám umožňuje kresebná (!) dokumentace dezolátního (!) stavu sochy.

²³⁰ Sv. Václav sice přišel o pravou nohu, která se odlomila v polovině stehna. Z kresby je však patrné vykročení.

havíři. I toto dílo zaniklo a jeho podoba je zachycena v Mockerově skicáři.²³¹ Pozoruhodná je práce s objemem draperie, jež se pne do prostoru i přes přepásání v pase. Dle kresby nebyli havíři typizováni, ale celkově byly jejich postoje odlišeny. Pozoruhodný byl i vegetabilní baldachýn tvořený stlačeným oslím obloukem, až do jakési stříšky. Neklame-li nás dokumentace z 19. století, tak s podobně řešenou „stříškou“ se setkáváme na Kamenném domě nad skupinou figur v horní části štítu. Porovnáme-li kresbu s námětově blízkými sochami: znakem města Kutné Hory z Vlašského dvora či Znakovou deskou rodiny z Vrchovišť z N. Trojice, tak se projevuje kvalitativní svrchovanost znaku ze Sv. Barbory. Znaky se odlišují zcela svou stylizací. Zatímco znak z Vlašského dvora (vzniknul pro kutnohorskou radnici, jež roku 1770 zanikla) nevykazuje žádné společné rysy než ikonografii,²³² tak deska z N. Trojice vykazuje líbivou stylizaci vycházející spíše z Mistra des Hausbuch (Domácí knihy) či Mistra E.S.,²³³ však spojuje je aplikace rostlinného dekoru, jehož fragment je patrný za havířem po pravé straně.

Plně lze tedy souhlasit s Michaelou Ottovou: kamenosochařská výzdoba byla v rámci Svatobarborského chrámu výjimečná. Skupinu vytvořil kamenosochař obeznámený s ulmským (Jörg Syrlin st., Michel Erhart) a hornorýnským prostředím (Štrasburk). V rámci Českého království pak najdeme blízka díla v Kutné Hoře, tak ve Wrocławu. Z kresebné dokumentace však bohužel nelze určovat bližší vztahy mezi těmito díly. Socha nicméně dobře dokládá vkus Michala z Vrchovišť, s jehož donátorskou činností můžeme vedle této skupiny výzdobu tzv. Smíškovské kaple s nejpozoruhodnějším cyklem nástěnných maleb v Českém království v období pozdní gotiky.

Výzdoba severního vstupu: Sv. Barbora v nice, reliéf havířů v dole, znak města Kutné Hory s postavou sv. Longina

Od 14. století spojuje město s Chrámem severní vstup. Michaela Ottová na základě stavebních dějin klade vznik kamenosochařské výzdoby mezi rok 1488, kdy vzniknul opěrný systém jižní strany presbytáře, a rok 1493, kdy byl zastřešen vysoký chór a musel tak být

²³¹ OTTOVÁ 2010, 91. Domnívám se, že deska štítu je vsazena do zdi dnešního parku okolo Chrámu směrem k Obrově vile. Z desky je dnes však čitelný jen tvar štítu.

²³² Asi nejbliž má v Kutné Hoře znak k andělům s nástroji Kristova umučení z menších chórových lavic z Chrámu. S těmito anděly je vedle stejného materiálu provedení spojuje obličejová typika (viz. anděl s kopím) či pojetí draperie rukávů (viz. anděl se sloupem). Andělské postavy a znak pak bývají připisovány kutnohorskému řezbáři mistru Jakubovi.

²³³ Spíše než o figurách havířů by se dalo hovořit o postavičkách. Viz. příslušná část této práce.

dokončen opěrný systém této části. Ottová důvodně předpokládá, že severní vstup reprezentující městkou obec a titulární patronku chrámu musel vzniknout přednostně před výzdobou jižního vstupu, reprezentující primátora města.²³⁴ Výzdoba severního portálu je umístěna mezi dva opěrné opěráky. Díky monumentálnímu oknu chóru je kamenosochařská výzdoba poměrně upozaděna. Na levém vytočeném opěráku je na římské první etáži umístěna nika s postavou sv. Barbory, jež je umístěna pod baldachýnem s hvězdicovou klenbou. Pod konzolou se pak nachází chrlič tvořený dvěma andělskými postavami držící znak havířského cechu a pod tímto chrličem pozoruhodný reliéf havířů pracujících v dole. Protipólem sv. Barbory je pak monumentální znak města, který doprovází postava rytíře, nejspíš sv. Longina. Rytířská postava v blízkosti znaku byla v 19. století přečtena jako jeden ze dvou štítonořů a znak byl doplněn i o vedlejší postavu.²³⁵ Pro studium výzdoby severního vstupu se nacházíme v lepší výchozí pozici než u jižního: vedle kresebné dokumentace F. Davida se dochovaly originály soch: reliéfu havířů pracujících v dole, chrlič s anděly a znakem cechů havířů se dochovaly na místě,²³⁶ postava sv. Barbory, která je umístěna v Lapidáriu Národního muzea.

Ikonologický význam výzdoby slavnostního severního vstupu vyložila Michaela Ottová: pozdně gotické zasvěcení Chrámu (Nejsvětější Krvi a Tělu Páně a sv. Panně Barboře) bylo pochopitelně v rámci hlavního vstupu vizualizováno. Sv. Barbora se nacházela na východním opěráku. Sv. Longin, jenž dle legendy nabral Kristovu krev, na západním. Mezi těmito postavami, přímo nad samotným vstupem do chrámu pak badatelka předpokládá přítomnost Ukřižovaného Krista, jehož vizuální zpřítomnění bychom na hlavním slavnostním vstupu logicky očekávali. Pod sv. Barborou, patronkou chrámu, byl reprezentován cech havířů: chrličem třímajícím jejich cechovní znak a unikátní reliéf havířů pracujících v dolech. Na protější straně pak sv. Longin stál opodál monumentálního městského znaku. Na severním vstupu bylo vizualizováno zasvěcení Chrámu a reprezentován vedle městské obce také cech, který byl díky činnosti svých členů uhelným kamenem vzestupu a bohatství města.²³⁷

²³⁴ OTTOVÁ 2010, 44.

²³⁵ OTTOVÁ 2010, 57-59.

²³⁶ Chrlič byl nahrazen restaurátorskou kopií až během poslední rekonstrukce.

²³⁷ OTTOVÁ 2010, 43-61.

Ve starší literatuře bylo předpokládáno, že autorem sochy sv. Barbory a okolní výzdoby byl Matěj Rejsek.²³⁸ Rejskovo autorství z hlediska stavebních dějin chrámu a formální stránky soch lze vyloučit.²³⁹ Michaela Ottová charakterizovala výzdobu severního vstupu jako kvalitativně horší, pohybující se spíše v kubickém opracování kamenného bloku. Sochu sv. Barbory vyhodnotila jako vzniklou po 70. letech 15. století. Modernější rysy výzdoby, jako neobvyklý reliéf havířů pracujících v dole či hvězdicovou klenbu baldachýnu, následně spojila s Bricciusem Gauszkem, který by měl nejprve spolupracovat s mistrem Hanušem, školeným v pražském poparlérovském prostředí.

Jako vhodné srovnání pro postavu sv. Barbory, spíš než v pražském poparlérovském prostředí, nalezneme ve Wroclawi. A tím je, již zmíněná, žel zničená Panna Marie Bolestná z Magdalenenkirche. S Pannou Marií z Magdalenenkirche sdílí sv. Barbora motiv pláště částečně předstupujícího před tělesné jádro a motiv přepásání šatu pod ňadry, který je téměř identický na obou dvou sochách. Kvalitativně sv. Barbora však za svou wroclawskou souputnicí zaostává. Draperie, která je u wroclawské sochy dominantním prvkem tvořícím výrazný prostorový efekt, je u sv. Barbory schematizována, bez potřebného objemu utvořeného hloubkovým probíráním hmoty. Blízkost k soše z Magdalenenkirche můžeme vysvětlit i stylovou příslušností sochy do 70. let. Při srovnání s významově neméně důležitým sv. Václavem, který zdobil prostor jižního vstupu, je zarážející jistá druhořadost, která se projeví při srovnání s tímto monumentálním dílem. Pravděpodobně byla socha vytvořena dle návrhu vedoucího kameníka, který byl obeznámen s porýnským prostředím. Fyzická realizace pak připadla průměrnému podřízenému kamenosochaři.²⁴⁰

Reliéf havířů v dole

Pod chrličem s andělskými postavami se nachází unikátní reliéf. Reliéf zůstával dlouhou dobu nepovšimnut a zaslouženou pozornost mu věnovala až Michaela Ottová. Zdůraznila unikátnost reliéfu v rámci středověkého umění.²⁴¹ Reliéf by měl dle badatelky

²³⁸ FAJT/SRŠEŇ 1989.

²³⁹ OTTOVÁ 2010.

²⁴⁰ Paradoxně má k Panně Marii z Magdalenenkirche blíž kresba sochy od F. Davida. David schematicky zachytil hlavní plochy, hloubky a objemy, čímž se mu podařilo v náznaku promodelovat sochu lépe, než její autor v pozdní gotice.

²⁴¹ Jako nejstarší možné srovnání uvádí reliéf v portálu domu rodiny Lisskirchner ve Freibergu z období okolo 1500. OTTOVÁ 2010, 54 pozn. 194.

vycházet ze slavných kutnohorských iluminovaných rukopisů obsahujících výjevy právě havířů v dolech²⁴² a byl by pak jejich kamenosochařskou obdobou. Jako nejpravděpodobnější vzor pak Michaela Ottová považuje kutnohorský graduál Valentina Noha z roku 1471. Dle pravděpodobné doby kolem roku 1488 považuje za autora Bricciuse Gauszkeho, jehož předpokládané malířské školení by mu umožnilo převést předlohu z média knižní malby do kamene.²⁴³

Velice vzdáleně bychom mohli porovnávat trubice tesané horniny s trubicemi draperie pláště sv. Václava z jižního vstupu. Celkové pojetí reliéfu se zcela odlišuje od obdobných výjevů z běžného života, které najdeme např. na fasádě Kamenného domu. Kamenosochařská práce je však velmi obdobná. Reliéf je probrán do hloubky ze zadní strany a obsahuje dva až tři prostorové plány. Tento přístup pak není vzdálen celkovému zpracování jednotlivých vlysů, jež jsou z velké hloubky prostorově probíjeny. I přes obdobný sochařský přístup neshledáme s obdobnými kutnohorskými pracemi (Kamenný dům) podobnost. Tento fakt bychom snad mohli vysvětlit přáním objednavatelů (cechu havířů?), kteří mohli požadovat přímo zobrazení obdobného motivu jako v graduálu. Reliéf je pozoruhodným dílem, které si přes setření povětrnostními vlivy zachovává plasticitu a jemné detaily. Autorem reliéfu byl talentovaný kamenosochař kultivovaného projevu. Další hodnocení však znesnadňuje současný stav reliéfu.

Znak města Kutné Hory s postavou sv. Longina

Znak města Kutné hory s postavou sv. Longina je umístěn na západním opěráku severního vstupu. O podobě znaku a jeho architektonickém členění si můžeme udělat představu dle povšechné kresby F. Davida a fotografii jeho stavu z roku 1865.²⁴⁴ Monumentální znakový štít byl dvojnásobně proklet. Postavy říšské orlice a českého lva držely ve spárech korunu nad kalichem. Jak můžeme usuzovat, tak téměř plně vystupovaly z plochy štítu. Stejně tak jako korunovaný kalich, který reprezentoval jednak zasvěcení chrámu, tak i samotné město. Znak byl pak vsazen do pozoruhodného architektonického orámování. Dva subtilní sloupy flankující znak nesly tympanon složený ze dvou oslích oblouků, jednoho plného a druhého půleného, jak jsme již viděli ve Wroclawi (jižní průčelí

²⁴² Těm věnovala svou diplomovou práci Eva Matějková. HANDIAKOVÁ 1956.

²⁴³ OTTOVÁ 2010, 80.

²⁴⁴ OTTOVÁ 2010, 49. Obr.14.

Radnice, Nikolaitor). Plný oblouk pak vystupoval z hmoty a tvořil stříšku.²⁴⁵ Z fotografické dokumentace vyplývá, že za oblouky byla soustředěna bujná vegetace, v 19. století již silně olámaná. Z vegetace pak vybíhal šlahoun, jenž obíhal pravý sloup.

Samotné kompoziční rozvržení znaku není nepodobné Monumentu Matyáše Korvína v Bautzen (dva subtilní sloupy flankující ústřední výjev). Bohužel na kresebné dokumentaci F. David nezachytil světce z postavy z frontálního pohledu, proto nemůžeme důkladněji srovnat Longinův postoj a modelaci zbroje např. se sv. Václavem z jižního vstupu či rytířskými postavami z Wroclawské radnice. K rytířským postavám z Wrocławu nás ale odkazuje modelace konzoly pod postavou sv. Longina. Ta se podle Davidovy zběžné kresby shoduje s modelací konzoly pod levou rytířskou postavou v arkýři Velkého sálu.²⁴⁶ V samotné Kutné Hoře najdeme srovnání pro patku sloupů, která je analogická, i když v mnohem jednodušší podobě, na pastoforiu v chrámu N. Trojice. Samotné umístění pod architektonický baldachýn ve tvaru propojených oslích oblouků jsme již viděli jednak na výzdobě jižního vstupu Chrámu, tak i nad znaky wroclawské Nikolaitor. Znak byl však originálním promyšleným dílem, které nemůžeme pasivně odvodit ze zmíněných analogií.

Už jen svou velikostí si znak z opěráku nezadá s monumentálními realizacemi, které jsme viděli v Görlitz (znaky z Frauentor a z Radnice). Oproti znakům z Frauentor či Nikolaitor znak vynikal svou velikostí a splendidní baldachýnovou stříškou vynášenou dvojicí sloupů. Znak byl svými rozměry postaven naroveň sv. Barboře, se kterou samotná deska sdílela stejnou velikost. Z hlediska monumentality se pak nabízí srovnání s Olmützerovým znakem Matyáše Korvína z Görlitz. Ze znaku na severním vstupu si můžeme učinit představu o sebevědomí kutnohorských měšťanů. Znak sice nekorunuje dvojice andělů, leč veškerými možnými prostředky (velikost, baldachýn, přešel šlahounů vegetace) je docíleno jeho monumentalizace.

Jak již bylo řečeno, starší literatura připisovala autorství výzdoby severního vstupu Mistru Hanušovi či Matyáši Rejskovi. Autorství Matyáše Rejska vyvrátila až Michaela Ottová. Podle ní by výzdoba severního vstupu vznikla před rokem 1488 ještě za vedení mistra

²⁴⁵ Obdobně byl nejspíš řešen baldachýn nad znakem Michala z Vrchovišť.

²⁴⁶ Totožné je pojetí krycí desky (výžlabek mezi dvojicí destiček a pojetí hlavice jako prostoupeniny několika oblouků. Konzola ve Wrocławu je na rozdíl od kutnohorské podlouhlejší a tvarována do kalichovitého tvaru. Nelze vyloučit, že marginální prvek konzoly David nezachytil přesně.

Hanuše. Podle badatelky jsou však veškeré soudy týkající se výzdoby severního vstupu jen rámcové. S tímto hodnocením nelze nesouhlasit. Domnívám se však, že koncept výzdoby můžeme spíše než Hanušovi, přisoudit progresivnímu kamenosochaři švábského školení (Briccimu), který prošel wrocławským prostředím. Tento autor by snad vyhotovil znakový štít se sv. Longinem s vegetací, bohužel povšechná kresba F. Davida znemožňuje užší soudy ohledně samotného kamenosochařského provedení. Význam severního vstupního portálu a zde umístěného znaku města opravňuje hypotézu o autorství nejlepšího hutního kamenosochaře.

Triforium

Triforium se svými šestnácti reliéfy bylo díky své nepřístupnosti dostupné jen Josefu Branišovi a Michaela Ottové. Zatímco Braniš spíše konstatoval existenci reliéfů a omezil se na vyjmenování jen čtyř nejkvalitnějších reliéfů.²⁴⁷ Martin Herda považoval jemu dostupné reliéfy jako silná parléřovská rezidua.²⁴⁸ Michaela Ottová věnovala výzdobě triforia obsáhlou studii v rámci své svatobarborské monografie.²⁴⁹ Na základě stylové a kvalitativní analýzy ji rozdělila do několika skupin. Jako nejkvalitnější označila reliéf **Bruncvíka bojujícího se lvem**, pro který nenajdeme v pražském či kutnohorském poparléřovském prostředí vhodné srovnání. Kolem tohoto reliéfu pak badatelka soustředila skupinu progresivních prací (vegetabilní rozvilina, zelená žena ve vegetaci, zelený muž a zelená žena) lišících se od zbytku spojitelného spíše s poparléřovským prostředím a mistrem Hanušem. V rámci možného, pak spojila tuto skupinu s progresivním kamenosochařem, snad Bricciusem Gauszkem. Jako možné srovnání uvedla štítonošku ze znakové desky Matyáše Korvína z Görlitz.²⁵⁰ Jak jsme viděli, tak tato deska je ale důvodně spojována s tvorbou Hanse von Olmütz. V zásadě však můžeme s Michaelou Ottovou souhlasit: pro ženskou tvář z tzv. Enigmatické skupiny najdeme srovnání v porýnském prostředí.

Bohužel však v Kutné Hoře nenajdeme vhodnou stylovou komparaci. Snad jen pro některá méně kvalitní díla nalezneme vhodné srovnání na Hrádku: ty však můžeme spojit

²⁴⁷ Bruncvík se lvem, pelikán krmící svá mláďata, lvice s mláďaty a tzv. Enigmatická skupina, BRANIŠ 1881, 517.

²⁴⁸ HERDA 1983, 14-16.

²⁴⁹ OTTOVÁ 2010, 120-131.

²⁵⁰ OTTOVÁ 2010, 175.

s linkou cizí možnému wrocławsko-kutnohorskému okruhu. Pro mnohačetné zobrazení pelikánů pak najdeme analogie a klenbě refektáře Wrocławské radnice.

Kostel N. Trojice

Kostel N. Trojice je dnes solitérní stavbou nacházející se za kutnohorským předměstím v lesním porostu. Kolem chrámu se v 15. století nacházela havířská osada, která následně s ustoupením těžby zanikla. Ve chrámu se nacházejí čtyři kamenosochařské památky spojitelné s pozdně gotickou přestavbou chrámu z let 1488-1504.²⁵¹ Pozoruhodné pastoforium, heraldická deska a dva náhrobní desky členů rodiny z Vrchovišť. Právě Jan Smíšek z Vrchovišť objekt proměnil v rodové pohřebiště a sám je v chrámu pochován. Tento čin můžeme hodnotit jako utrakvistický protipól vzrůstající obliby nekropolí katolických šlechtických rodů při františkánských klášterech.²⁵² Znepokojivý je současný stav svatotrojických soch, které byly restaurovány naposledy během regotizace. Alarmující je stav rozpadajícího se pastoforia, jehož postupující destrukce vyžaduje konzervátorský zásah.

S určitostí nemůžeme se vznikem chrámu spojit žádný pramenný doklad. V roce 1675 Jan Kořínek ve svých Pamětech kutnohorských uvedl, že rozestavěná stavba založená roku 1417 byla okolo roku 1490 dostavěna Janem Smíškem z Vrchovišť.²⁵³ Jan Kořínek navázal na starší práci Mikuláše Dačického, který označil chrám jako novostavbu vybudovanou Janem Smíškem z Vrchovišť roku 1488. Chrám budil zájem vlastivědců již od 19. století. V poválečném bádání se konsolidoval názor, že stavba rozestavěná před husitskými válkami byla následně v období pozdní gotiky dobudována. Stavba pak byla vedle chrámu sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové hodnocena jako příklad progresivních tendencí předhusitské architektury dvorského okruhu.²⁵⁴ V roce 2000 pak byl vysloven názor, že stavba je pozdně gotickou novostavbou. Formální architektonické prvky používané okolo

²⁵¹ KOŘÍNEK 2000 (1675), 304. O tomto činu náš též zpravuje nápis na náhrobní desce Jana Smíška a drobná nápisová deska v chrámu.

²⁵² Šternberkové a Švamberkové v Bechyni, Švihovští z Rýznberka v Horažďovicích, Lobkowitzové a Fitzthumové v Kadani k tomu: CHLÍBEC/ROHÁČEK 2011, 9., MUDRA/OTTOVÁ 2014, 143-169.

²⁵³ „O tom jedna stará paměť praví: že léta **1417** původem nákladníků hor stříbrných, jest založen; kteřížto když se grunty kladly, pro odplatu Boží veliké Handštány stříbrné a jadrné rudy na svých zádech sami nosili a do grumfeštu (do základů) kladli. Že pak v skůře Praha i celá země se vzbouřila, k dostavení nepřišel, a tak nedokonaný přes 60 let trval, až Jan Smíšek z Vrchovišť, Horník bohatý, nad ním **okolo léta 1490** se slitoval a jej na svůj náklad dostavěl.“ KOŘÍNEK 2000 (1675), 304.

²⁵⁴ MENCL 1948, 140. MATĚJKOVÁ 1962, 44. GÖTZ 1968, BACHMANN 1969, KOTRBA 1970, KUTAL 1972, LÍBAL 1984, 96.

roku 1400 byly hodnoceny jako vědomý historismus a osobní výběr donátora „*který chtěl zdůraznit svůj osobní postoj k panovníkovi a nechal reprezentativní prostory svého sídla postavit v duchu politicky podmíněného historismu dvorského umění Jagellonců.*“²⁵⁵ Tento názor následně však nebyl obecně přijat a následující badatelky a badatelé se proti němu vymezili²⁵⁶ či vyjádřili dílčí skepsi.²⁵⁷ Recentní výzkum pak dokládá přítomnost stejných kamenických značek na klenbě presbytáře N. Trojice a pozdně gotických částí Svatobarborského chrámu.²⁵⁸ V Kutné Hoře se však setkáváme s rezonujícími formami umění lucemburské doby např. v kamenosochařské výzdobě Svatobarborského chrámu, ty ale nejsou hodnoceny jako „vědomý historismus“, revival, ale survival: kontinuální užívání ověřených forem i přes jejich neaktuálnost při srovnání s progresivními dobovými proudy.²⁵⁹ Domnívám se, že v této rovině můžeme hodnotit i pozdně gotickou přestavbu Hrádku.²⁶⁰

I přes dnešní neutěšený stav chrámu a nepochybným ztrátám, ke kterým došlo během barokizace či regotizace vysvítá, jak splendidní musel být chrámový prostor v 15. století. Ještě roku 1877 si Petr Miloslav Veselský povšimnul fragmentů modré polychromie stropu s několika zbylými pozlacenými hvězdami, které byly vsazeny do omítky.²⁶¹ Veselský si též povšiml deskového obrazu epitafu, který můžeme identifikovat jako vyobrazení Jana Smíška z Vrchovišť a jeho rodiny.²⁶² Kostel N. Trojice musel být jedním z nejpůsobivějších sakrálních prostor v Kutné Hoře.

²⁵⁵ ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, Podobně byl hodnocen i městský palác Jana Smíška Hrádek.

²⁵⁶ MATĚJKOVÁ 2010, 28-37. MATĚJKOVÁ 2012, 117-149.

²⁵⁷ MUDRA 2012, 139. pozn. 742. KUTHAN 2013, 526.

²⁵⁸ KOUKALOVÁ/MACEK/OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014, 28.

²⁵⁹ OTTOVÁ 2010.

²⁶⁰ K této možnosti se opatrně přiklonila ve své bakalářské práci Klára Nechvílová, která věnovala chrámu nejaktuálnější pozornost. Jako zajímavou analogii pak uvedla tvrz v Tucharazi, která byla v 70. letech 15. století přestavěna novým majitelem Mikulášem z Landštejna ve formách navazujících na pražské parléřovské vzory (zaklenutí Svatováclavské kaple z katedrály sv. Víta). Přestavba je datovaná k roku 1476 nápisovou deskou. Dobroslava Menclová však tuto přestavbu hodnotila jako přežívání architektonických forem lucemburské gotiky, která bylo dle badatelky obzvlášť silné ve středočeské a jihočeské oblasti. Použití starších architektonických forem je taktéž hodnoceno jako survival a nikoliv jako historismus. NECHVÍLOVÁ 2015, 55-56. MENCLOVÁ 1976, 289.

²⁶¹ VESELSKÝ 1877 (1999), 52.

²⁶² Na základě shodného počtu vyobrazených postav a doložených členů Smíškovy rodiny tak Veselským popisovaný obraz označila Michaela Ottová. OTTOVÁ 2010,

Heraldická deska se znakem rodiny z Vrchovišť

Při srovnání se soudobou knižní malbou může dnešní divoká barevnost vycházet z původních polychromie. Znaková deska je držena dvěma postavami havířů, jež jsou umístěny do propletence houští. Samotný heraldický znak je umístěn pod výraznou helmici, ze které se tyčí další jednorožec. Michaela Ottová určila dobu vzniku znaku zcela přesvědčivě mezi lety 1488-1492. Roku 1488 započala přestavba chrámu financovaná Janem Smíškem z Vrchovišť a roku 1492 byla rodina z Vrchovišť povýšena Fridrichem III. do stavu svobodných říšských pánů a následně jim byl polepšen znak.²⁶³ Václav Mencl vyjádřil pochybnost o určení desky do kostela N. Trojice. Dnešní umístění desky tento názor opravňuje. Není však důvodné pochybovat o určení heraldické desky do kostela N. Trojice. Je těžko představitelné, že by rodina Jana Smíška, jenž financoval přestavbu kostela a jehož zásluhy o chrám byly vysloveny na jeho náhrobku, nebyla heraldicky připomenuta. Heraldická deska mohla být umístěna např. v exteriéru. Je-li orámování desky na Lepgeho olejomalbě barokní, tak se deska na svém dnešním místě nachází od 17. století.

Se dvěma drobnými štítonoši, kteří drželi v hustém dekorativním porostu štít znaku, jsme se setkali již na Wroclawské radnici. Jedná se o znak Matyáše Korvína držený dvojicí divých mužů²⁶⁴ vsazený do tympanonu nad portálem a výplně nadokenních tympanonů nad okny jižního průčelí Radnice (Diví muži se znakem s W, Gryfoni se slezskou orlicí, Orlové s wroclawskou orlicí, Lvi s českým lvem, Andělé s hlavou sv. Jana Evangelisty, Andělé s hlavou sv. Jana křtitele). Tyto kartuše se s heraldickou deskou shodují v základním rozvržení. Dvě postavy drží plastický znak, který je stlačen ozdobnou helmici a celá kompozice je obklopena šlahounovou vegetací. Jak si povšimla Michaela Ottová, tak jsou blízké svatotrojické desce heraldické desky z Nikolaitor, konkrétně deska se slezskou orlicí, dnes na kostele sv. Josefa.²⁶⁵ S tímto znakem desku z N. Trojice spojuje totožné kompoziční řešení a rozložení vegetace, liší se však v dílčím pojetí. U desky z Nikolaitor je patrná jistá monumentalizace (redukce křivek tvarů šlahounů a helmice, celkově širší a hmotnější pojetí šlahounů, netraktovaná zjednodušená plocha štítu), zatímco svatotrojická deska se liší svým celkově drobnějším a dekorativnějším charakterem. Ten pak sdílí s reliéfními výplněmi tympanonů

²⁶³ OTTOVÁ 2007, 132-133.

²⁶⁴ OTTOVÁ 2007, 132-133.

²⁶⁵ OTTOVÁ 2007, 133.

na Radnici. Štítonoši se znaky ve vegetaci ve Wrocławu jsou vždy umístěni v architektonickém orámování. Na desce z N. Trojice však tato orámování chybí. Z olejomalby F. Lepgeho zachycující interiér před regotizací je patrné, že heraldická deska, tak nápisová deska byly umístěny ve zlatavém orámování. Nad nápisovou deskou se tyčilo masivní W.²⁶⁶ U spodní části nápisové desky je pak patrné, že se jedná o fragment, který postrádá orámování nebo byl druhotně instalován na stěnu. Orámování bylo pravděpodobně odstraněno při regotizaci chrámu, během které bylo deinstalováno barokní vybavení.²⁶⁷ I když rámy na malbě se jeví jako barokní, nelze s odkazem, např. na tvorbu Jörga Syrlina v Ulmu, vyloučit, že by prostorové vegetabilní rámy nemohly být pozdně gotické. Následně mohly být přečteny jako barokní a puristicky odstraněny.²⁶⁸

Postavy havířů jsou velice blízké postavám, jak v interiéru, tak na jižním průčelí Wroclawské radnice. Spojuje je totožný postoj se štítonoši z portálu či z okenních kartuší. Postavy havířů-štítonošů pak s postavami z radnice pojí i totožná stylizace: mírně nadsazená velikost hlavy oproti tělu, zakulacený tvar hlavičky, líbivá obličejová typiky postrádající expresi. S tímto obličejovým typem se v Kutné Hoře setkáváme na triforiu u tzv. Enigmatické skupiny.²⁶⁹ Při kvalitativním hodnocení v rámci wroclawsko-kutnohorské skupiny deska nezaostává za wroclawskými analogiemi. Díky šťastnému umístění v interiéru kostela, si ve srovnání se svými protějšky z Wroclawské radnice, (výplně vimperků oken na jižním průčelí Radnice, vimperk ve Velkém sále se znakem Matyáše Korvína) zanechala svatotrojická deska nejautentičtější vzhled.²⁷⁰ Ve srovnání s wroclawskými protějšky není deska limitována formátem architektonického orámování. Štítonoši vůči sobě netvoří zrcadlové protějšky jako ve Wrocławu a odlišují se fyziognomicky a postojem,²⁷¹ čímž je nastíněna jakási narace, se kterou se setkáváme na vlysech Radnice a Kamenného domu. Podobnost svatotrojické desky s obdobnými deskami na Wroclawské radnici, hlavně se Znakem Matyáše Korvína se zelenými muži,²⁷² není omezena jen na typologickou souvislost, ale umožňuje spojení

²⁶⁶ Na rozdíl od Wrocławu v Kutné Hoře monogram **W** odkazuje k Vladislavu Jagellonskému.

²⁶⁷ NECHVÍLOVÁ 2015.

²⁶⁸ Pro pískovcové reliéfy zasazené do dřevěného orámování nemáme v 15. století dle mého povědomí analogii.

²⁶⁹ OTTOVÁ 2010, 176.

²⁷⁰ Kartuše na jižním průčelí byly vystaveny povětrnostním vlivům a musíme u nich předpokládat několik vln očištění a doplnění, jež relativizují další závěry.

²⁷¹ Havíř na levé straně je o hlavu menší než havíř po pravé straně. Oba dva též drží znak v jiných místech.

²⁷² Tento reliéf můžeme na rozdíl od výzdoby jižního průčelí bez problému označit jako pozdně gotický.

s totožným kameníkem.²⁷³ Obě dvě desky pojí i blízká doba vzniku deska se znakem Matyáše Korvína musela logicky vzniknout před rokem 1490, snad mezi lety 1484?²⁷⁴-1490. Svatotrojická deska pak, z výše zmíněných důvodů, mezi lety 1488-1492.²⁷⁵

Pastoforium

Nejpozoruhodnějším dílem v chrámu je bezesporu pastoforium. Aleš Mudra, který pastoforiu věnoval nejdůkladnější pozornost, pastoforium hodnotí „jako nejznamenitější dílo pozdní gotiky v Čechách“.²⁷⁶ Pastoforium je nesmírně sofistikovaným dílem, které organicky pracuje s multiplikovaným architektonickým členěním, vegetabilním dekorem a antropomorfní složkou. Pastoforium nutně potřebuje restaurátorský zásah, v současném stavu se rozpadá (!) a jeho hodnocení ztěžuje vrstva drolicí se polychromie.

Již na první pohled pastoforium zaujme vegetabilními motivy a při bližším pozorování nalezneme i fragmenty drobných netvorů a masek požírajících vegetaci či zeleného muže, netvora tvořeného rostlinami. Důvody pro umístění těchto tvorů na pastoforium, mikrostavbu určenou k výstavu eucharistie nejsou jednoznačné. Nestvůrám v listoví **můžeme** přisoudit apotropaickou funkci (?), užití motivu zeleného muže a rostlin můžeme chápat jako metaforu obnovení života (jarní obnova vegetace) po smrti, tedy životu věčnému.²⁷⁷

Pastoforium se skládá ze čtyřboké schránky, jejíž jedna stěna je spojena se zdí. Nad schránkou se pne nástavec, jenž je pojat jako fiála, jejíž objem je proklenut dílčími konkávami. Jednotlivá vyhloubení jsou prořata žebry, která stoupají z rohů schránky a následně se noří do fiály.²⁷⁸ Zhruba v prostředku fiály jsou pak umístěny tři masky, které požírají vybíhající členění. Pozoruhodné je však pojetí schránky. Každá ze stran je korunována trojicí vzájemně prostoupených oslích oblouků, jež jsou propleteny se stylizovaným listovým vegetace. Jednotlivé oblouky jsou odstupňovány v prostoru. Pozoruhodné jsou drobné konzoly a baldachýny, jež jsou umístěny na rozích schránky. Ty nepochybně nesly postavy

²⁷³ Desky zcela jistě navrhnul jeden kamenosochař. Fyzické provedení mohlo být svěřeno jemu podřízeným kvalitním sochařům.

²⁷⁴ Tento letopočet nese anděl na jednom ze svorníků velkého sálu.

²⁷⁵ OTTOVÁ 2007, 132.

²⁷⁶ MUDRA 2012, 139.

²⁷⁷ OTTOVÁ 2007, 122-123. se starší literaturou.

²⁷⁸ Jak je patrné, tak tato žebra byla završena drobnými fiálami.

evangelistů.²⁷⁹ Každý z baldachýnů je pojat zcela jinak. Baldachýn nad konzolou s kamenickou značkou je pojat jako prostoupení architektonických prvků s drobnou vegetací, další pak kombinují vegetabilní a architektonické prvky. Čtvrtý baldachýn je pak tvořen jen spleteným větвовím. Neméně různorodé jsou konzoly. V prostřední části schrány jsou pojaté jako skrumáže vegetace. Konzola pod čistě vegetabilním baldachýnem je pak pojatá jako tvář složená z drobných šlahounů. Konzola, která se otevírá do prostoru pak nese štítek s kamenickou značkou. Do spodní nosné části schrány je pak vložen vlys s čistě vegetabilním dekorem. Pastoforium pak stojí na noze, ta je pojata na půdorysu čtverce a členěna trojicí sloupů. Následně je otočena o 45°. Noha pastoforia je umístěna na působivém podloží, které je složeno z několika čtverců, jež tvoří stupňovitý hvězdicovitý tvar. Sloupky sloupu jsou pak ve spodní části zdobeny diamantovým vzorem.

Pastoforium budilo zájem v literatuře již od 19. století. Roku 2000 pak bylo pastoforium díky „uplatnění řady velmi progresivních prvků“ datováno mezi leta 1500-1504.²⁸⁰ Michaela Ottová (2007) původně předpokládané autorství Briciuse Gauszkeho odmítla na základě malebnějšího a vyšší jemnosti detailu, které dle badatelky spojuje pastoforium spíše s náhrobkem Jana Smíška (1501), než s ostatními kutnohorskými díly z 90. let. Autorem by pak dle Ottové byl wrocławsky školený kameník. Následně (2010) po objevu totožné kamenické značky na jednom z pilířů Svatobarbarského chrámu, který je z hlediska stavebních dějin možné datovat do 90. let,²⁸¹ Michaela Ottová korigovala svůj starší názor na dobu vzniku celku a vznik pastoforia spojila s 90. lety.²⁸² K této dataci se posléze přiklonil i Aleš Mudra, který jako možnou analogii uvedl pastoforium v kostele sv. Diviše v Esslingen.²⁸³ Toto pastoforium zhotovil Lorenz Lechler mezi lety 1486-1489. Antropomorfní prvky srostlé s mikroarchitekturou pastoforia badatel označil jako stále ještě vycházející z invencí následovníků Petra Parlěře, kteří působili na jižní věži Pražské katedrály. Pastoforium z N. Trojice tak není nutné datovat po roce 1500. Aleš Mudra též konstatoval podobnost mezi pastoforiem a baldachýny nad rytířskými postavami ve Wrocławské radnici. Tato díla podle

²⁷⁹ Tak tomu je např. v Münsteru ve švábském Salem. Na salemském pastoforiu jsou evangelisté výřečně zobrazeni jako okřídlené bytosti se zvířecími hlavami. Bylo-li tomu tak i na pastoforiu v N. Trojici, tak sochy musely zaniknout nejpozději během protireformace.

²⁸⁰ ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, 144. Autor této části (Aleš Pospíšil?) však tyto progresivní prvky dále nespecifikuje ani neuvádí možná srovnání.

²⁸¹ Tuto značku objevil Aleš Pospíšil. POSPÍŠIL 2004, 36.

²⁸² OTTOVÁ 2010, 177.

²⁸³ MUDRA 2012, 142.

Mudry spojuje nejenom průnik oslích hřbetů, motiv větvení, měkká modelace, ale i kamenosochařský rukopis.²⁸⁴ Badatel pak následně pastoforium postavil do souvislosti s domnělou tvorbou Bricciuse Gauszkeho, se kterou by měl souviset vlys s vegetabilním motivem ve spodní části sanktuária či podobnost s prvky mikroarchitektury z jižního vstupu Svatobarborského chrámu, jehož výzdobu známe z dokumentace 19. století.²⁸⁵

V hodnocení pastoforia můžeme plně souhlasit s Alešem Mudrou. Jako nejbližší analogie k pastoforiu můžeme označit baldachýny z arkýře Velkého sálu Wroclawské radnice. K Mudrou formulovaným podobnostem²⁸⁶ lze snad jen doplnit, že baldachýny umístěné na pastoforiu můžeme označit jako variace volně kombinující baldachýny z radnice. Užití těchto forem, ale v mnohem menším měřítku, můžeme chápat jako doklad obeznámenosti autora pastoforia s wroclawskými baldachýny. Nejedná se však o prosté zkopírování prvků, jako spíš o autorskou variaci monumentálních prvků a jejich kreativní přetvoření a užití v jiném kontextu a měřítku. Tak můžeme chápat i „parléřovskou“ masku pod konzolou. Masky sice typologicky vychází z díla Petra Parléře a jeho následovníků,²⁸⁷ leč tvary obličejů jsou složeny ze stylizované vegetace, jež pak přechází do houští. Autor tak napodobil starší námět ve vegetabilním tvarosloví, které prostupuje celé dílo. Na základě neobyčejně blízké formální podobnosti můžeme tyto realizace spojit nejenom se stejným tvůrčím kolektivem, ale díky identickému kamenosochařskému rukopisu²⁸⁸ i se stejným kamenosochařem. Tomuto spojení neodporuje ani doba vzniku pastoforia. Pastoforium muselo vzniknout během pozdněgotické přestavby chrámu **1488-1504**. Kamenickou značku, jež je na pastoforiu koncipovaná jako signatura²⁸⁹ a objevuje se na pilíři jižní strany chóru sv. Barbory, můžeme datovat mezi lety 1488-1489.²⁹⁰ S tímto datem můžeme spojit²⁹¹ i vznik výzdoby severního vstupu

²⁸⁴ MUDRA 2012, 143-144.

²⁸⁵ Aleš Mudra tak navazuje na Michaelu Ottovou OTTOVÁ 2010.

²⁸⁶ „Shodné jsou prostorové proniky oslích hřbetů, měkká modelace, pružný zprohýbaný průběh profilací a vyklánějící se štítky, kombinované s motivy zaplétaných větví. Nejde jen o shodná schémata nebo vnějškovou podobnost: příbuzná je i řemeslná stránka článků, „kamenický rukopis“. Cit pro tektoniku je slabý, články jsou modelovány sochařským způsobem do té míry, že evokují dojem terakoty.“ MUDRA 2012, 143-144.

²⁸⁷ K tomu např. HLOBIL 2007 či SMAHA 2009. Jako nejbližší parléřovská analogie se jeví tzv. maskaron černošského typu ze Staroměstské mostecké věže. S tímto stylovým proudem se autor nemusel seznámit v Praze, ale dle všeho i v Kutné Hoře. S pozoruhodnou vegetabilní konzolou se setkáváme na arkýři kaple sv. Václava a Ladislava ve Vlašském dvoře. S obdobnými konzolami navíc můžeme počítat na předhusitské části Svatobarborského chrámu, kde autor prokazatelně působil.

²⁸⁸ Opravdu blízké je např. pojetí štítků „podpírajících“ architekturu/větvení konzol.

²⁸⁹ MUDRA 2010, 144.

²⁹⁰ POSPÍŠIL 2004, 36. OTTOVÁ 2010, 177.

²⁹¹ OTTOVÁ 2010,

Svatobarborského chrámu, kde se setkáváme s obdobným řešením mikroarchitektury nohy sloupů flankujících městský znak se sv. Longinem. Výzdobu arkýře Wroclawské radnice, kterou autor znal, pak před rokem 1490. Při přihlédnutí k těmto skutečnostem se domnívám, že nám nic nebrání klást vznik pastoforia ke spodní hranici vyznačené datace.²⁹²

Pastoforium je jednoznačně nejkvalitnějším dílem v rámci kutnohorského kamenosochařského fondu. Kvalitativní srovnání snese jen s výzdobou arkýře Velkého sálu ve Wroclawi. Jak jsem se pokusil naznačit výše, je pastoforium mimořádné dílo. Na rozdíl od ostatních děl wroclawsko-kutnohorské skupiny, která opakují osvědčený typ, je pastoforium inovativním, sofistikovaným a procítěným dílem špičkového provedení. Formálně je však provázáno s wroclawsko-kutnohorskou skupinou, pro níž charakteristické prvky (oslí oblouky, vegetabilní dekor, vegetabilní vlys) inovativně přetváří, až paroduje (čistě vegetabilní baldachýn, maska zeleného muže) a domnívám se tak, že spíše než s progresivní osobností, která přišla do již fungujícího wroclawsko-kutnohorského kolektivu (hutě),²⁹³ můžeme pastoforium spojit s Mistrem, kolem kterého byl tento kolektiv soustředěn. Tomu odpovídá i umístění signatury na prominentní místo na pastoforiu, které je otevřeno pro pohled diváka v lodi.²⁹⁴ Z toho můžeme usuzovat, že význam tohoto kameníka pociťoval i iniciátor celého projektu Jan Smíšek z Vrchovišť.

Náhrobní deska Jana Smíška z Vrchovišť

Deska je umístěna v jižní zdi chrámu. Stav desky je špatný a žádá si alespoň konzervátorský zásah, který by zastavil probíhající degradaci. Pozdněgotické umístění náhrobní desky je diskutabilní.²⁹⁵ Deska je obdélného tvaru. V jejím středu je plošný reliéf s rozšířeným znakem rodiny z Vrchovišť, ozdobeným přilbicí s jednorožcem ve skoku. Znak obklopuje dekorativní vegetace. Před plochu znaku mírně předstupuje zkosené orámování, které lemuje silně setřený nápis:

²⁹² Konkrétně 1490-1493, viz. závěrečná kapitola této práce.

²⁹³ Tak se domníval Aleš Pospíšil (?) ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, této variantě byla původně nakloněna i Michaela Ottová. OTTOVÁ 2007, 134.

²⁹⁴ Pro umístění kamenické značky na takto exponované místo v sakrálním prostoru nacházíme analogii v parléřovské úhelnici pod postavou sv. Václava ve Svatováclavské kapli. K tomu HLOBIL 2012 se starší literaturou. Určení této sochy do Svatováclavské kaple však bylo některými badateli problematizováno.

²⁹⁵ Na rozdíl od náhrobní desky Ludmily z Vrchovišť, která vykazuje stopy poškození pošlapáním a můžeme tak předpokládat umístění v úrovni podlahy, tak náhrobek Jana Smíška toto poškození nevykazuje. Díky zkosení orámování lze předpokládat možné umístění na tumbě. Zároveň však nelze vyloučit možné vertikální umístění desky.

A(nno) . millesimo quingentesimo primo [...] p(ost) festu(m) S(ancti) . Blasii . Gene(r)osus
d(omi)n(u)s . d(omi)n(u)s Iohanes Smisiskon(is) [de] wr[chowist] [- - - extruxit eclesiam] ha(n)c q.
honor sa(n)ctissi(m)e Trinitati ac induise vm [- - -].²⁹⁶

Deska tedy musela vzniknout po roce 1501. Jako nejbližší analogie se ukazuje o devatenáct let mladší náhrobní deska Melchiora Rechenberga von Windischborau z kostela N. Trojice z Görlitz. Odlišné je však pojetí helmice, které se liší i od desky rodiny z Vrchovišť ze stejného kostela. Na kutnohorské desce se objevuje helmice s kulatějším hledím, které je otevřeno a částečně zakryto mřížováním. S takovýmto pojetím helmice se setkáváme u rytířských postav v Sále rady ve Wroclawské radnici. Totožný je i přechod závoje helmice ve vegetaci, se kterým se setkáme na náhrobní desce z Görlitz, ale i na heraldických deskách z Nikolaitor. Pojetí náhrobní desky z Kutné Hory je však výrazně odlišné. Deska je rozdělena do dvou prostorových vrstev (znak s klenotem, vegetace) a optické působení stínu je omezeno pouze na konturu štítu znaku. Pro následné hodnocení je však důležité pojetí tvorů: havrana, chrtů a jednorožců ze znakového štítu a jednorožce z klenotu: ti vykazují naprosto odlišnou stylizaci, až redukci, než ostatní zpracovávaná díla. Pro toto pojetí nalézáme možnou analogii v jednom ze svorníků na Hrádku.²⁹⁷ Zarážející je až přesné užití plastické vegetabilní ornamentiky a reduktivního pojetí znaku ve zcela odlišné stylizaci. To můžeme vysvětlit poměrnou variabilitou svatobarborské stavební hutě, v rámci které deska nejspíš musela vzniknout, kde Michaela Ottová předpokládá kombinování starších vzorníků s těmi progresivními.²⁹⁸ Náhrobní deska Jana Smíška je tak zástupcem širší kutnohorské hutní produkce, ve které došlo k zdomácnění porýnských a švábských vlivů se starší stagnující domácí tradicí.

Z kulturněhistorického hlediska je zajímavý kontrast mezi bohatou výzdobou chrámu a jistou strohostí náhrobku, který i přes bohatost dekorace a členění desky, je v konečné fázi námět náhrobku, heraldická reprezentace, celkem prostý. Při vědomí značného bohatství a recentní nobilitace rodiny z Vrchovišť nás možná překvapuje, že se na náhrobku nesetkáváme se zobrazením zesnulého, pro které máme z jagellonských Čech mnoho příkladů. Tento zdánlivý nedostatek můžeme vysvětlit konfesní příslušností Smíšků

²⁹⁶ ROHÁČEK 1996, 90.

²⁹⁷ MATĚJKA 2014, svorník se znakem rodiny z Vrchovišť II/3.

²⁹⁸ OTTOVÁ 2010, Vegetace na znaku by mohla být zhotovena na základě starší kresby.

z Vrchovišť. Podle Jana Chlívce byly v utrakvistickém prostředí chápány figurální náhrobky jako nevhodné.²⁹⁹

Hrádek

Stejně jako Kamenný a Sankturinovský dům je Hrádek pozoruhodným sídlem kutnohorského patriciátu vybudovaným na konci 15. století. Velikost objektu a stav dochování gotických prostor a výzdoby jsou mimořádné. Tyto skutečnosti však nekorespondují s kvalitou kamenosochařské výzdoby, jež je sice dominantním prvkem dnešní podoby objektu,³⁰⁰ nicméně vykazuje značnou kvalitativní škálu od pozoruhodných děl k průměrným, až značně podprůměrným. Z tohoto rámce vystupuje moralistní soubor konzol v patře, poničený arkýř a pozoruhodný portál reprezentativního sálu.³⁰¹ V rámci střeoevropských dějin umění jsou mimořádné fragmenty nástěnné malby antikizujícího vlysu a malovaný dřevěný strop, které jsou od svého objevení hodnoceny jako jedny z nejranějších příkladů renesančních forem na území Českého království.³⁰² V rámci kulturní historie nejsou bez významu fragmenty nástěnných maleb v patře jihovýchodního traktu, které společně s kamenosochařskou výzdobou umožňují představu o bytové kultuře jagellonských Čech.³⁰³

Starší předhusitskou stavbu koupil roku 1490 od Michala Prekla Jan Smíšek z Vrchovišť, který ji společně se svou chotí Annou Frátskou přestavil do dnešní podoby.³⁰⁴

²⁹⁹ Honosné figurální náhrobky katolické šlechty umístované do františkánských klášterů ve svém Manuálu kritizoval Václav Koranda. CHLÍBEC /ROHÁČEK 2011, 11.

³⁰⁰ V objektu se nachází šest figurálních konzol, osm plastických svorníků, tři portály, čtveřice figur štítonošů, nepočítaje marginální výzdobu oken a monumentální vegetabilně zdobený arkýř.

³⁰¹ MATĚJKA 2014, 81-86.

³⁰² MATĚJKOVÁ 1962, 54. KRÁSA 1984, 275.

³⁰³ MUDRA 2012, 115-117. MATĚJKA 2014, 43-47.

³⁰⁴ Od roku 1440 je držen ve vlastnictví Rudolfa z Bzence a Anežky z Donína, po její smrti roku 1461 pak Hrádek, propadá kutnohorské obci. Držení Hrádku Anežkou z Donína vedlo Evu Šamánkovou k domněnce, že by dřívějším majitelem a stavebníkem Hrádku byl Anežčin domnělý otec Václav z Donína, kutnohorský purkrabí a člen korunní rady Václava IV. Roku 1485 objekt získal Michal Prekl, který jej však již v roce 1490 prodal Janu Smíškovi z Vrchovišť za 500 kop grošů. V držení jeho potomků pak zůstává do roku 1530. Tradičně je v literatuře uváděn doklad o existenci Hrádku 1312, k tomuto roku je mezi kutnohorskými měšťany uváděn Haimanus de Castro, kterého František Beneš spojil právě s Hrádkem. Stavebněhistorické průzkumy však vrstvu z této doby nedohledaly a ta zůstává otevřena pro další revizi. Od roku 1440 je držen ve vlastnictví Rudolfa z Bzence a Anežky z Donína, po její smrti roku 1461 pak Hrádek propadá kutnohorské obci. Držení Hrádku Anežkou z Donína vedlo Evu Šamánkovou k domněnce, že by dřívějším majitelem a stavebníkem Hrádku byl Anežčin domnělý otec Václav z Donína, kutnohorský purkrabí a člen korunní rady Václava IV. Roku **1485** objekt získal Michal Prekl, který jej však již v roce **1490** prodal Janu Smíškovi z Vrchovišť za 500 kop grošů. V držení jeho potomků pak zůstává do roku 1530. Z hlediska dějin architektury badatelky a badatelé postupně akcentovaly význam pozdněgotické, pohusitské vrstvy stavby. Eva Šamánková se domnívala, že pozdněgotická fáze stavby

Stavební práce by měly být dokončeny k roku 1493, rokem, který se objevuje pod nástěnnou malbou v patře jihozápadního křídla. Eventuálně k roku 1504, kdy biskup Filip de Villanuova vysvětil zdejší kapli.³⁰⁵

Od devatenáctého století vzbuzovaly zájem badatelů a badatelek polofigurální konzoly v přízemí s vegetabilním arkýřem vystupujícím do dnešní Barborské ulice. V roce 1861 Hrádku věnoval pozornost Bernhard Grueber, který si povšimnul podobnosti mezi arkýřem a pastoforiem v chrámu N. Trojice.³⁰⁶ Roku 1863 se rekonstrukčních prací na budově účastnil František Beneš, který byl přítomen odkrývání soch zpoza nánosů omítky. Jeho práce je spíše vlastivědným dílem, leč je cenným dokladem o středověkém původu soch a jejich umístění.³⁰⁷ S odkazem na Bernharda Gruebera zvažoval Bricciusovo autorství kamenosochařské výzdoby Hrádku, „dawnego zamku“ Mieczysław Zlat.³⁰⁸ Eva Matějková následně Bricciusovi na Hrádku připsala výzdobu arkýře a konzoly a některé svorníky.³⁰⁹ Toto spojení bylo následně přijato.³¹⁰ Martin Herda ve své diplomové práci však oddělil soubor moralistních konzol a spojil je s tzv. Trojicí bláznů z atiky Svatobarborského chrámu, kterou chápal ještě jako dílo spojitelné s Matějem Rejskem.³¹¹ Bricciusovo autorství pak zcela odmítla Michaela Ottová, jež konstatovala jisté ovlivnění domnělou Bricciusovou tvorbou,

provedená za Michala Prekla či Jana Smiška pouze doplnila stávající předhusitskou stavbu. Z téměř pětinasobného zvýšení ceny objektu mezi lety 1485 až 1490 Eva Matějková usoudila, že Michal Prekl musel stavbu zásadně přestavit a tedy takto zhodnotit. Heraldické svorníky s erby Jana Smiška a jeho rodiny považovala za dodatečně vložené po zakoupení objektu Janem Smíškem tedy po roce 1490. Během stavebněhistorického průzkumu z roku 1984 došel Jiří Muk k názoru, že v případě Hrádku byl tento přístup technicky nemožný. Hrádek pak vyhodnotil jako téměř pozdně gotickou novostavbu, jež musela vzniknout po roce **1490**. Jistá stylová afinita reprezentativní sálu v jihozápadním traktu stavby k architektuře *krásného slohu* byla Blankou Altovou a Alešem Pospíšilem interpretována jako snaha objednavatele, „*kteřý chtěl zdůraznit svůj osobní postoj k panovníkovi a nechal reprezentativní prostory svého sídla postavit v duchu politicky podmíněného historismu dvorského umění Jagellonců.*“ Tuto interpretaci nepřijalo mladší bádání. Nicméně byla opětovně vyhodnocena následnými nálezy kamenických značek v této části budovy a na pozdněgotické části zaklenutí Svatobarborského chrámu. Osobně se domnívám, že se i v tomto případě v rámci polarity revival x survival jedná o přežívání staršího architektonického typu, než o politicky podmíněný historismus a tedy **survival**. BENEŠ 1861, HEJNIC 1911, SEDLÁČEK 1932, 28-29. ŠAMÁNKOVÁ 1952, MATĚJKOVÁ 1962,28-29 A 50. MENCLOVÁ 1976, LÍBAL 1984, 206. MUK/ZAHRADNÍK 1984, ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, KUTHAN 2013, 168-179. OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014.

³⁰⁵ K tomuto datu datuje Zuzana Vsetečková nástěnnou malbu v arkýři. VŠETEČKOVÁ 1999, 90.

³⁰⁶ GRUEBER 1861, 259-261.

³⁰⁷ BENEŠ 1863, nepag. František Beneš popisuje jejich postupné odkrývání zpoza vrstvy mladší omítky.

³⁰⁸ ZLAT 1958, 212.

³⁰⁹ MATĚJKOVÁ 1962, 67-70.

³¹⁰ HOMOLKA 1978, 223. ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000, 348.

³¹¹ HERDA 1984,

ale také k svatobarborskému hutnímu sochařství.³¹² Pod vedením Michaely Ottové jsem se kamenosochařstvím na Hrádku věnoval v rámci své bakalářské práce.³¹³

Bernhard Gruebera a Mieczysława Zlata nepochybně upoutal arkýř s vegetabilním dekorem. Tento dekor: šlahoun, který rytmicky vyplňuje plochu jednotlivých polí je formálně příbuzný s dekorem, jež se objevuje na Wrocławské radnici a Kamenném v domě v Kutné Hoře. Eva Matějková, která měla následně možnost studovat i sochy dochované v interiéru, tento dekor objevuje na několika svornících a portálech v patře.³¹⁴ Badatelčino připsání konzol v jižním traktu „Bricciusovi“ lze vysvětlit jako spojení typologicky příbuzného blízkého³¹⁵ námětu, jež má mimo Kutnou Horu v rámci středoevropského kamenosochařství analogii jen na Wrocławské radnici.³¹⁶

Následní badatelé se kamenosochařstvím na Hrádku zabývali v rámci specializovaných studií zaměřených na sochařství. Jako první relativizoval připsání Evy Matějkové Martin Herda, který konstatoval značnou kvalitativní i stylovou variabilitu kamenosochařství na Hrádku. Přímo Bricciusovu účast předpokládal na vegetabilním arkýři. Pozoruhodné bylo Herdovo spojení polofigurálních konzol s autorem Bláznovských figur na Svatobarborské atice. Na Herdu následně navázal Jaromír Homolka, který na Hrádku akcentoval silný vliv domácí parléřovské tradice protínající se se zahraničními vlivy. Oba badatelé tedy předpokládali alespoň částečnou účast Bricciuse Gauszke.³¹⁷ Tu zcela odmítla až Michaela Ottová, jež si povšimla nejen stylové plurality, ale i kolísající úrovně i v rámci wrocławsko-kutnohorské skupiny.³¹⁸ Po provedení důkladné analýzy pozdně gotické výzdoby chrámu Sv. Barbory následně spojila soubor konzol z Hrádku s Trojicí bláznů ze Sv. Barbory.³¹⁹ Při soustředěné pozornosti nelze s tímto názorem nesouhlasit. V rámci Kutné

³¹² OTTOVÁ 2007, 139. OTTOVÁ 2010, 182 pozn. 631.

³¹³ MATĚJKA 2014. Z této práce přebírám katalogová označení jednotlivých prvků. Následující závěry resumují analýzu, jež jsem provedl v rámci mé bakalářské práce.

³¹⁴ Svorníky: se znakem cechu šmelců, s erbem rodiny z Vrchovišť I/3, II/3, III/3 portály: s havířem-štítonošem a „vegetabilním“ dekorem.

³¹⁵ Eva Matějková uvažovala o skupině jako o hudebnících.

³¹⁶ Recentně shromáždil příklady bláznovské ikonografie na území středověkého Českého království Jan Dienstbier. DIENSTBIER 2016, ke Kutné Hoře OTTOVÁ 2010, k Wrocławu HARASIMOWICZ 2002, TABAKA 1994.

³¹⁷ Jaromír Homolka původně přijal hodnocení Evy Matějkové, následně nepřiznaně přijal Herdovo spojení souboru čtveřice konzol s Trojicí bláznů na Svatobarborské, jež byly tradičně připisovány Rejskovi. Jako analogii prolínání parléřovské tradice a zahraničních vlivů hodnotil přestavbu orloje Staroměstské radnice, Malostranské mostecké věže, tvorbu Mistra Hanuše a Matěje Rejska. HOMOLKA 1978, 224. HOMOLKA 1984a, 223. HOMOLKA 1984b, 553.

³¹⁸ OTTOVÁ 2007, 139.

³¹⁹ OTTOVÁ 2010, pozn. 631.

Hory vykazuje kamenosochařství na Hrádku nejbližší paralelu produkci Svatobarborské huti.³²⁰ Formální podobnost děl je navíc podpořena přítomností dvou totožných kamenických značek na Hrádku a na Sv. Barboře.³²¹ **Soubor čtyř polofigurálních konzol**³²² reprezentuje spíše konzervativní linku spojitelnou s pražskou poparléřovskou produkcí, která je však modifikována modernějším vzorníkem.³²³ Nejzajímavější je však **konzola s bláznem**, která kreativně rozvíjí starší parléřovský vzor (podobiznu Václava z Radče). Po formální stránce je kromě *Trojice bláznů* konzole blízký reliéf *Baziliška* ze svatobarborského triforia. Tyto sochy navíc spojuje identický kamenosochařský rukopis a obě sochy je možné spojit jako dílo jednoho autora.³²⁴

Stejně jako v chrámu Sv. Barbory najdeme na Hrádku díla, která vykazují spíše příbuznost s díly wrocławsko-kutnohorského okruhu. V Kutné Hoře jde především o výzdobu Kamenného domu a desky z kostela N. Trojice. Není bez významu, že objednavatelem výzdoby kostela N. trojice byl Jan Smíšek z Vrchovišť, majitel Hrádku a iniciátor pozdněgotické přestavby. Hodnocení **vegetabilního arkýře** je problematizováno těžkým poškozením a doplněním z roku 1861.³²⁵ Těžce poškozená původní část vegetabilního dekoru se odlišuje od jiných členů skupiny (v rámci Kutné Hory se znakovou deskou z N. Trojice, případně heraldických znaků z Nikolaitor) redukcí plastického tvaru a jistým zploštěním a mechanickým opakováním vegetabilního motivu. Kamenosochařsky je modelována podobně jako vegetace klenby ve věži Sankturinovského domu.

V rámci odezvy wrocławsko-kutnohorské vrstvy pak lze chápat část svorníků a marginální výzdobu portálu patra a konzoly s horníkem v patře. Heraldické svorníky vykazují vedle užití vegetabilního ověnění (svorník se znakem cechu šmelců, svorníky se znakem rodiny z Vrchovišť II/3 a III/3) podobné dvojí prokletí, se kterým se setkáváme jednak na desce z N. Trojice, ale i poškozeném znaku Kutné Hory ze Sv. Barbory. Ve skupině štítonořů

³²⁰ HERDA 1983, HOMOLKA 1984a, OTTOVÁ 2010, MATĚJKA 2014.

³²¹ MATĚJKOVÁ 2010.

³²² Pravděpodobně se jedná o moralistní scénu, jejíž čitelnost znesnadňuje stav poškození a špatné provedení klíčové konzoly objímajícího se páru. MATĚJKA 2014, DIENTSBIER 2016.

³²³ Polopostava starého muže v turbanu a polopostava mladíka s flétnou prozrazují znalost Sibyly a Augusta ze štrasburského Kanzlei. Provedení je však reduktivní do té míry, že svědčí spíše pro zprostředkované obeznámení.

³²⁴ Spojení *Trojice bláznů* z atiky je relativizováno značným poškozením souboru.

³²⁵ MATĚJKA 2014, 58.

arkýře kaple a svornících se znakem cechu havířů a rodiny z Vrchovišť je jisté odvození od „figurek“ z vlysů Kamenného domu či horníků znakové desky z N. Trojice.

Kvalita této vrstvy je však podprůměrná až špatná. Účast významné kamenosochařské osobnosti můžeme téměř vyloučit a Hrádek tak chápat jako zajímavý ozvuk práce sochařů, kteří působili při přestavbě Kamenného domu či v rámci svatobarborské hutě. V rámci stavebních dějin Hrádku můžeme vznik kamenosochařských prvků spojit s přestavbou mezi lety 1490-1493.³²⁶ Ve stejnou dobu je v Kutné Hoře doložen Mistr Bricci a zároveň vzniká výzdoba svatobarborského triforia, které se stejně jako kamenosochařství na Hrádku vztahuje jednak k poparléřovské tradici, tak k dílům wrocławsko-kutnohorské skupiny. Předpokládáme-li, že s vedoucí kamenickou osobností můžeme spojit nejkvalitnější sochařský projev, tak přímý podíl této osobnosti, tedy Bricciuse (?) můžeme na Hrádku vyloučit. Zároveň v řešení arkýře tyčícího se do dnešní Barborské ulice můžeme najít jakýsi ozvuk západního arkýře Wroclawské radnice. To se projevuje v užití tordované nohy sloupu či reduktivního řešení šlahounů.

Kamenná kašna

Tzv. Kamenná kašna je vodní oktogonální stavbou, umístěnou uprostřed malého náměstí.³²⁷ O průběhu stavby jsme poměrně dobře pramenně informováni. Podle Mikuláše Dačického byla kašna založena roku 1492. Na kašně se pak opakovaně vyskytuje letopočet 1495, jenž můžeme chápat jako dobu ukončení kašny. Dle městských účtů se dovídáme, že stavbu měl na starosti již zmíněný Prokop Kroupa, stavebník tzv. Kamenného domu.³²⁸ Věra Kuthanová během stavebněhistorického průzkumu objevila stopy po krovovém nástavci, nad nímž se měla tyčit stanová střecha.³²⁹

³²⁶ MUK 1984, 36.

³²⁷ V dnešní době symptomaticky pojmenovaném Rejskově.

³²⁸ Okolnostmi vzniku Kašny zpracoval Josef Šimek, ŠIMEK (1907), 224. Lib. Flav. maj. 3. Díky důlní činnosti bylo znemožněno čerpání podzemní vody. V místní orální tradici dodnes přetrvávají obavy ze škodlivosti kutnohorské podzemní vody, jež by měla obsahovat těžké kovy a být do značné míry toxickou. Zásobování města čerstvou vodou tak bylo odkázáno na vnější zdroj: pramen sv. Vojtěcha nedaleko Bylan. Z pramene byla voda vedena dřevěným potrubím, pro které nad údolím řeky Vrchlice dokonce vzniknul zděný akvadukt. Za kouřimskou branou se potrubí rozdělilo do čtyř větví, z toho jedna směřovala do Kamenné kašny. Kašna pak zásobila celkem sedm podružných kašen, Vlašský dvůr a Hrádek. ŠIMEK (1907), KUTHAN 2013, 191-193. KOUKALOVÁ/MACEK/OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014, 32.

³²⁹ KUTHANOVÁ 1987, 10.

Ve starší literatuře byla rozpoznána podobnost Kašny s pozdněgotickou vrstvou Svatobarborského chrámu a kašna byla tradičně připsána Matěji Rejskovi.³³⁰ Michaela Ottová sice vyjádřila skepsi vůči šíři Bricciusovi připisovanému dílu, nicméně konstatovala stylovou příbuznost Kašny k ostatním členům wrocławsko-kutnohorské skupiny. Na Michaelu Ottovou navázal Aleš Pospíšil, který na základě přítomnosti sklípkové klenby v jednom z baldachýnů opětovně spojil Kašnu s autorstvím Briccia Gauszkeho.³³¹

Stavba je složena z osmi architektonických panelů, jež jsou propojeny baldachýnovými nikami, které jsou zakončeny fiálami. Niky jsou zaklenuty sklípkovou klenbou. Do jednotlivých panelů jsou vsazeny oslí oblouky vyplněné kružbami, které jsou následně završeny křížovými kytkami. V panelu jsou následně umístěny heraldické štíty. Na kašně je umístěno celkem dvanáct konzol s baldachýny, což nám umožňuje spekulovat nad zamýšlenou (?)³³² figurální výzdobou: pro starší dobu máme zprávy z německého prostředí, že na kašny byly běžně umísťovány postavy apoštolů. Zcela zjevná je souvislost kašny se Svatobarborskou stavební hutí. Ve srovnání s dochovanými gotickými kašnami (Norimberk, Ulm), je patrná utilitárnost stavby, jejíž pojetí je, v současném stavu dochování, postaveno až na mechanickém varírování architektonicky členěného panelu. Tuto reduktivní strohost si snad můžeme vysvětlit převážně technickým charakterem stavby, jak konstatoval Aleš Pospíšil, tak tzv. Kašna byla spíše cisternou, ze které byla voda teprve rozváděna do dalších kašen a staveb.³³³

Jako možný pravzor je možné chápat podobně řešenou splendidní křtitelnicí ve štrasburském dómu od Jodoca Dotzingera.³³⁴ Spodní část křtitelnice je řešena jako hexagon, který je složen z oslích oblouků, pomyslných panelů, jež jsou vyplněny rotujícími jeptiškami. Horní část, jež je mimo jiné tvořena spojenými oslími oblouky pak tvoří jakousi „korunu“, tedy efekt, ke kterému ve zjednodušené podobě došel autor Kamenné kašny.

³³⁰ VESELSKÝ 1999, (1877) 74.

³³¹ KOUKALOVÁ/MACEK/OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014, Michaela Ottová spojila motiv hvězdové klenby v baldachýnu jako spojitelnou s Bricciusem. Tento prvek se objevuje i nad rytířskými figurami ve Wroclawi. OTTOVÁ 2010, 170.

³³² V 70. letech 19. století při ohledání gotického originálu před rekonstrukcí Petr Miloslav Veselský nenalezl nic, co by nasvědčovalo, že by na kašně byly v minulosti osazeny sochy. VESELSKÝ 1999 (1877), 75., ŠIMEK 1907, WIRTH 1912, WIRTH 1930,

³³³ KUKALOVÁ/MACEK/OTTOVÁ/POSPÍŠIL 2014, 30.

³³⁴ Toto mimořádné a sofistikované dílo bylo již zmíněno v souvislosti s Radnicí a Nikolaitor ve Wroclawi a monumentem Matyáše Korvína z Bautzen.

Sankturinovský dům

Ve věži tzv. Sankturinovského domu se nachází jeden z nejpozoruhodnějších prostor jagellonských Čech. Místnost, ze které lze pozorovat okolní městskou zástavbu, je zaklenuta pozoruhodnou ornamentální klenbou, jež konkuruje fragmentu pozoruhodné nástěnné malbě spojené s Mistrem tzv. Smíškovské kaple.³³⁵ Z jednotlivých rohů místnosti vybíhají žebra tvořící základ, který otevírá hlavní ornamentální motiv: osmicípou hvězdu, do které je umístěna osmilistá květina, v jejímž středu je umístěn erb objednavatele Beneše z Trmice. Erb je umístěn do kruhu, kde je stlačen vegetabilním dekorem. Zpoza kruhu vybíhají paprsky evokující dojem slunečního kotouče. Jednotlivá pole jsou vyplněna skrumáží vegetace. Reliéf klenby je rozdělen do čtyř prostorových vrstev: plochu pláště klenby, vegetabilního dekoru a slunečních paprsků, samotných žeber klenby a znaku, který vystupuje do prostoru nejvýrazněji. Jednotlivé vrstvy jsou natolik sochařsky probrány, že není patrna jejich vzájemná materiální provázanost a působí jako separátní části aditivně sestavené v celek.³³⁶ Pozoruhodná je i autorova práce s architektonickým tvaroslovím, kdy z ústředních žeber vybíhají proucí se jeptišky. Dnes je klenba pokryta zelenou, okrovou a karmínově červenou polychromií.³³⁷ Ještě v roce 1953 se barevnost klenby lišila. Dle ústního sdělení Evy Matějkové, která měla možnost ji shlédnout před restaurováním v době svých studií: klenební panely byly pokryty fragmenty kobaltově modré barvy a vegetace vykazovala stopy zlacení.

Objekt získal v roce 1491 Beneš z Trmice, zlatník a vysoký mincovní úředník, jehož erb je pak umístěn v ústředí klenby. Od Beneše z Trmice objekt získal Sankturin z Nedovic, dle kterého objekt nese své dnešní jméno.³³⁸ O míře gotické přestavby si bohužel nemůžeme při dnešním barokizovaném vzhledu učinit konkrétnější představu. Dle Evy Matějkové je možné vznik věže paláce, která je pro tuto práci nejpodstatnější, klást do 13. století.³³⁹ Vznik výzdoby věže tak můžeme klást blíže k roku 1491.

³³⁵ MATĚJKOVÁ 1962, KRÁSA 1984.

³³⁶ Technologii zhotovení klenby snad odhalí probíhající restaurátorské práce.

³³⁷ Tu dle všeho nanesl Jaroslav Alt st. O tomto restaurátorském zásahu se mi však nepodařilo dohledat příslušnou dokumentaci.

³³⁸ LEMINGER 1912, 184.

³³⁹ Za toto sdělení děkuji PhDr. Evě Matějkové CSc., která tak dům datuje ve své připravované studii.

Pojetí vegetabilní výplně jednotlivých polí je reduktivní a ve své podstatě je v každém typu klenebního pole opakován jeden typ vegetabilní výplně. Takovéto pojetí je velice blízké zpracování vegetabilního arkýře na Hrádku. S touto stavbou spojuje Sankturinovský dům i totožné kamenické pojetí oken. Na základě těchto podobností tak můžeme kamenosochařské prvky na těchto stavbách spojit se stejnými kameníky.³⁴⁰

V rámci dochovaného památkového fondu v bývalém Českém království se jedná o zcela unikátní celek, pro který nenalezneme existující analogie. Nabízí se srovnání s již zmíněným zničeným dřevěným kazetovým stropem z arkýře ve Velkém sále ve Wroclawské radnici. Na první pohled jsou stropy značně odlišné. Kutnohorský strop dle mého názoru vychází z tohoto pozoruhodného celku. Vegetabilní skrumáž a sluneční paprsky, které obklopují znak v Sankturinovském domě nejsou nepodobné dřevěným aplikacím se stylizovaným bodláčím a květy na wroclawském stropě, v jednom květu je též umístěna heraldická reprezentace. Místo antikizujícího tvarosloví je však použit vegetabilní dekor švábské pozdní gotiky. Autor návrhu klenby wroclawský strop nekopíruje, ale aplikuje znalost tohoto díla a kreativně ji přetváří za pomoci zcela odlišného tvarosloví. Wroclawský strop zanikl roku 1945. Dle přítomnosti havrana třímajícího prsten v zobáku, emblému rodiny Hunyadi, lze strop datovat před rok 1490.³⁴¹

Martin Herda navrhnul srovnání se zaklenutím chóru ve farním chrámu sv. Kateřiny v rakouském Freistadtu připisovaném Mathesu Klaynadlovi.³⁴² Toto srovnání je spíše letmé a nepřesvědčující. Michaela Ottová si povšimla blízkosti, kterou klenba sdílí se zaklenutím pastoforia Salemského Münsteru, který zhotovila dílna Michela Erharta.³⁴³

Spočívá-li význam Hrádku hlavně v množství a stavu dochování pozdně gotické výzdoby, tak v Sankturinovském domě je tento nedostatek kompenzován kvalitou dochovaného pozdně gotického prostoru ve věži. Návrh klenby můžeme přisoudit talentovanému kameníkovi, který byl obeznámen s progresivními proudy uherské renesance (Radnice ve Wroclawi?), zároveň však zakotvený v porýnsko-švábském školení, jak dokládá podobnost mezi klenbou a drobnou klenbou salemského pastoforia, které si povšimla

³⁴⁰ Blízké pojetí vegetabilní výplně plochy najdeme i na Korvínově Monumentu v Bautzen, zde ale nejasný stav původnosti znesnadňuje podobné soudy.

³⁴¹ CZECHOWICZ/KAPUSTKA 2008,

³⁴² HERDA 1983, 30.

³⁴³ OTTOVÁ 2007, 137.

Michaela Ottová. S tímto srovnáním nelze nesouhlasit a z navrhovaných se jeví jako nejpřesvědčivější. Další analogie tohoto typu najdeme právě v řezbářské tvorbě této dílny. Autor klenby však dochované práce nekopíruje, ale kreativně přetváří a modifikuje pro zcela jiné měřítko a účel. Realizace pak připadla běžným kameníkům. Jako možné srovnání můžeme uvést tzv. Knížecí pokoj (Fürstenzimmer) v arcibiskupském hradě v Salcburku, který si nechal ve svých apartmánech zřídit arcibiskup Leonhard von Keutschach (byl v úřadě 1495-1519). Tato působivá obkládaná místnost, jež v blankytně modré, zlaté a hnědé barvě dřeva kombinuje kazetový strop s jemnými vegetabilním dekorem, který je soustředěn do subtilní architektury portálů a vlysů stropu.³⁴⁴ Tento pozoruhodný celek, pravděpodobně zhotovený v Ulmu školenými řezbáři, rakouští badatelé datují enigmaticky okolo roku 1500.³⁴⁵

Ostatkové busty sv. Václava a Vojtěcha

Ostatkové busty pocházejí z pražského chrámu sv. Ducha a dnes jsou umístěny v rámci expozice středověkého umění v pražské Národní galerii. K bustám se nevážou žádné prameny. Vznik bust se v literatuře klade okolo roku 1490 (Jiří Fajt, Jiří Kuthan) či okolo roku 1500 (Jaromír Homolka). Do souvislosti s Bricciusem Gauszkem postavil busty Romuald Kaczmarek. Badatel si povšimnul podobnosti tváře Ukřižovaného Krista z Nikolaitor právě s bustami ze sv. Ducha. Dle Jaromíra Homolky busty reprezentují ohlas, který v Praze vzbudila ostatková poprsí týchž světců, která snad v roce 1498 (?) daroval Svatovítského chrámu Vladislav Jagellonský. Homolka si povšiml, že spíš než o kopie se jedná o varianty. Zároveň zdůraznil tendenci k plošnosti a větší živosti.

S hodnocením Jaromíra Homolky nelze nesouhlasit, snad jen při srovnání obou dvojic vycházejí busty ze sv. Ducha jako kvalitnější umělecká díla. Sv. Václav je zobrazen v pohybu, dynamika busty je umocněna asymetrickým rozložením svěcových kadeří: část je rozpoložena na rameni, zatímco zbytek zůstává na zádech. Se stejně pojatou vysokou knížecí čapkou, jsme se setkali již na soše sv. Václava na jižním vstupu Svatobarborského chrámu. Jak jsem se pokoušel doložit, tak svatobarborská socha vychází z ulmské Fischkastennbrunn. Ve Wroclawi pak můžeme obličejový typ Ukřižovaného Krista s touto syrlinovsko-erhartovskou realizací spojit taktéž. Zjevné východisko autora bust v ulmském prostředí

³⁴⁴ Pojetí portálů je totožné s pojetím kamenných portálů Velkého sálu ve Wroclawské radnici.

³⁴⁵ ROSENAUER 2003, 573 a 579.

Rumualdu Kaczmarkovi uniklo. Jak již bylo naznačováno, tak zatím všechna zpracovávaná díla wrocławsko-kutnohorské skupiny se k tomuto prostředí vztahují. Není tedy nutné předpokládat přímou souvislost bust ze sv. Ducha s wrocławským či kutnohorským prostředím, jako spíš přímé vyučení v Ulmu. Pokud je mi však známo, tak v dochovaném řezbářském fondu vlastních Čech takto „švábské“ dílo nenacházíme a jako takové působí trochu jako zjevení.

BRICCIUS GAUSZKE: kamenický mistr v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře

Cílem mé práce bylo ověřit nosnost konstruktů o působení domnělého Briccia Gauszkeho v Görlitz, Bautzen, Wrocławu a Kutné Hoře. Jak jsem psal v úvodní kapitole, mohlo by se zdát, že došlo ke zkratkovitému spojení jednoho stylového fenoménu, který se nezávisle objevil v několika bohatých městech Českého království s osobnostmi, která snad paralelně v těchto oblastech působila. Dle mého názoru však, při soustředěné pozornosti na jednotlivá díla vyplývá, že jednotlivá díla jsou mezi sebou propojena mnohem užitými vazbami, než by se na první pohled mohlo zdát.

Mnohokrát zmiňovaná přítomnost vegetabilního vlysu (Frauentor, Radnice, Nikolaitor, Bautzen, Kamenný dům) není jediným společným prvkem, které dané realizace spojuje. Jedná se taktéž o specifickou „hru“ s architektonickým tvaroslovím, převážně pak s varírováním výplně oslího oblouku. S tímto motivem se setkáváme již na Frauentor, Radnici, Mnohokrát omílaná přítomnost vegetabilního vlysu (Frauentor, Radnice, Nikolaitor, Bautzen, Kamenný dům) není jediným společným prvkem, které dané realizace spojuje. Jedná se taktéž o specifickou hru s architektonickým tvaroslovím, převážně pak s varírováním výplně oslího oblouku. S koncentrací vegetabilního dekoru do tympanonu tohoto tvaru můžeme pozorovat již na Frauentor, Radnici, ale i na jižním vstupu do Svatobarborského chrámu v redukované podobě též na Kamenném domě. Tento prvek byl pak nejvíce zhodnocen při výzdobě Kamenné kašny. Se zdvojeným oslím obloukem se setkáváme na Nikolaitor, na východním arkýři Radnice a na severním a jižním vstupu do Svatobarborského chrámu (znak města Kutné Hory se sv. Longinem, baldachýn nad andělem s nápisovou deskou). Jako poslední původně architektonický motiv je užívání subtilních sloupů ohraničujících znaky (znak města Kutná Hora se sv. Longinem v Kutné Hoře, Monument Matyáše Korvína, portály Velkého sálu radnice. Totožný je i motiv tordovaného sloupu, který nalezneme na západním arkýři Wrocławské radnice, Monumentu Matyáše Korvína, ale i na jednom z arkýřů na Hrádku. Zvláštní kategorií jsou pak postavy štítonošů či figurálních vlyců či přítomnost hvězdicové klenby v baldachýnech, který najdeme u všech baldachýnů wrocławsko-kutnohorské skupiny, ale i na klenbě věže Sankturinovského domu.³⁴⁶ Jistou blízkou podobnost také vykazovaly sochy sv. Václava z jižního vstupu a Panna Marie

³⁴⁶ OTTOVÁ 2007, 135.

z Magdalenenkirche. Domnívám se tedy, že jak ve Wrocławu tak v Kutné Hoře působila tatáž vedoucí osobnost, kolem které je soustředěn okruh zmiňovaných děl. Společně se starším bádáním se tak domnívám, že je velmi pravděpodobné, že se jednalo právě o Briccia Gauszkeho, jak nepřímo vyplývá z pramenů.³⁴⁷

Problematičnost aplikace naší představy o autorství na prostředí pozdně gotické kamenosochařské dílny či huti zdůraznila Michaela Ottová.³⁴⁸ Vedoucí kameník (snad nejtalentovanější osobnost) vytvářela návrhy, které pak nemusela sama realizovat. Realizací mohli být pověřeni běžní kameníci, kterých se mohlo při vzniku jednoho celku vystřídat několik. V závislosti na důležitosti zakázky mohla také tvořit hlavní osobnost dílny. Vedle sebe tak mohla vznikat díla výjimečné i podprůměrné až špatné kvality. Výmluvným příkladem, který může ilustrovat kvalitativní disproporci uvnitř jednoho celku, je pak výzdoba triforia Svatobarborského chrámu³⁴⁹ či místnost se čtveřicí polofigurálních konzol na Hrádku, kde se v rámci jedné realizace setkáváme s pozoruhodnými díly i s díly vyloženě špatnými. Rád bych také zdůraznil, že naše možné hodnocení děl může být zkresleno značnou rozmanitostí připisovaných děl. V rámci wrocławsko-kutnohorského okruhu jsme se setkali s výzdobami bran (Frauentor, Nikolaitor), výzdobou průčelí radniční novostavby, průčelí patricijského sídla, reprezentativními vstupy do utrakvistického velechrámu, stropem meditativní místnosti, ale i městským rozvodem vody či schránou pro výstav eucharistie. Nepočítaje brány v Görlitz a Wrocławu,³⁵⁰ jejichž dokončení však dělí téměř třicet let, se nesetkáme s realizací obdobného námětu, natož pak např. se sochou obdobného ikonografického námětu. Můžeme se však domnívat, že pozornost kamenosochaře, ale i očekávání objednavatelů se např. v případě výzdoby vodní cisterny či reprezentativního vstupu mohla odlišovat. Také například vegetabilní dekor má zcela jinou roli jako výplň prostoru v tympanonu mezi znakem a štítonoši, než jako celoplošné vykrytí nohy arkýře či klenby. V neposlední míře naše hodnocení znesnadňuje samotné kamenosochařské médium. Na rozdíl od středověkých řezeb, se kterými bylo možné po další staletí manipulovat, v případě nevyhovujícího prostředí deponovat či uschovat před případným zničením, jsou kamenosochařské realizace v architektuře vystaveny škodlivým povětrnostním vlivům, ale i

³⁴⁷ BUKOWSKI/ZLAT 1958, 35. MATĚJKOVÁ 1962, 58.

³⁴⁸ OTTOVÁ 2010.

³⁴⁹ OTTOVÁ 2010, 167-169.

³⁵⁰ Jak víme, tak Frauentor byla realizována dílnou Stefana Aldenberga.

cílenému poškození. Realizace určené pro exteriér byly na přelomu 19. a 20. století více či méně zdařile restaurovány nebo nahrazeny kopiemi a originály pak ztraceny, čímž došlo k znemožnění detailního poznání či setření drobných nuancí, kterými musely disponovat originály.

Rozdílné pojetí realizací je možné vedle toho možné i odlišnou dobou vzniku. Jak ještě uvidíme, Briccius byl talentovanou osobností, která nasála štrasburské a švábské podněty a kreativně je pak aplikovala. Můžeme se domnívat, že i u něj probíhal osobní tvůrčí vývoj a některá svá starší řešení mohl považovat za přežitá či nevyhovující. V neposlední řadě, 15. století neznalo sériovou výzdobu, digitální fotografie či 3D tisk a sochaři tak byli odkázáni na svou paměť, skicář či dílenský vzorník. Takto archivované vzory pak byly opětovně reprodukovány sochařským dlátem a nemůžeme tedy vyloučit, že sochař, který například tvořil již obdobný výjev vlastní sníženou pozorností či autorským záměrem vzhled díla posunul. Stylovou heterogenitu předpokládaného oevre, na kterou upozornila Michaela Ottová³⁵¹, můžeme vysvětlit účastí širšího autorského kolektivu (dílny) a pestrostí zakázek, které si vyžadovaly různá řešení a postup. Souhlasím tedy s hodnocením Mateusze Kapustky, který označil Briccia za vedoucí osobnost tvořící spíše návrhy a řídicí průběh realizací, než jako provádějícího kameníka.³⁵² S tím koresponduje i Bricciovo postavení v rámci kutnohorského cechu kameníků a zedníků.³⁵³ Domnívám se však, že přímo s Bricciem můžeme spojit dvě díla: pastoforium z kostela N. Trojice a kamenosochařskou výzdobu interiéru ústředního arkýře Wroclawské radnice. I když se jedna z těchto realizací nachází v ústředí radničního sálu a druhá v pohřebním kostele rodiny z Vrchovišť na bývalém kutnohorském předměstí, tak obě spojuje značná důležitost v rámci prostoru. Pastoforium sloužilo k výstavu eucharistie a z tohoto důvodu mělo v rámci chrámu značnou důležitost. Arkýř Velkého sálu Wroclawské radnice byl pak dle Kurta Bimlera koncipován jako místo vymezené pro panovníka během oficiálních ceremonií při jeho pobytu ve Wroclawi. Nemůže tedy být náhodou, že kamenosochařské realizace (pastoforium v kostele N. Trojice, postavy rytířů a jejich mikroarchitektura) jsou v rámci uvažovaných děl nejkvalitnější. Jak již bylo řečeno, tato díla spojuje i identický kamenosochařský rukopis. Při těchto skutečnostech, jakými jsou: inovativní řešení, velmi kultivovaný kamenosochařský projev, prestiž či

³⁵¹ OTTOVÁ 2007, 126-137. OTTOVÁ 2010, 168.

³⁵² KAPUSTKA 1998, 11-13.

³⁵³ OTTOVÁ 2010, 138.

důležitost realizací a v neposlední řadě umístění kamenické značky na prominentní části pastoforia se domnívám, že tyto sochy můžeme označit jako díla, která vyhotovil přímo Mistr Briccius Gauszke.

Pro přehlednost jsem schematizoval výsledky, která přinesla katalogová část této práce. Na základě pramenů a zjištění předchozích badatelek a badatelů můžeme sestavit chronologický seznam děl spojených s Bricciem a jemu podřízenými kameníky a dále pak tuto řadu interpretovat.

1476 V městských účtech v Görlitz³⁵⁴ se začíná objevovat jakýsi Briccius. Ten je v pramenech uváděn jako *moler, maler, steynmetz, steynbildhower, ...* uvedená označení se překrývají a jsou spíše užívány náhodně. Nelze tak předpokládat, že bychom daná značení mohli chápat jako na sebe navazující grady. Zároveň víme, že v 15. století byla mnohdy označení *bildhauer* a *maler* chápána jako synonyma.³⁵⁵

1477 Tohoto roku se zavazuje Stefan Aldenberg k tomu, že vyučí Bricciuse Gauszkeho (v dokumentu je jméno uvedeno v dativu *Briccio Gausken*)³⁵⁶ v kamenosochařském řemesle.

1478 Briccius steynmetz začíná být titulován jako Meister.

1480 Poslední zmínka o přítomnosti Meistera Bricciuse v Görlitz podle Alfreda Zobela, ten revidoval starší práci E. Wernickeho, jenž chybně předpokládal Bricciovu činnost v Görlitz až do roku 1486.³⁵⁷

1481 Ukončení dílčích prací v Refektáři Radnice ve Wrocławu. Pravděpodobně došlo k zaklnutí stropu, jak víme dle štítu. Ten podává jen informaci s letopočtem bez výrazného kamenosochařského zpracování.

1484 Ukončení dílčích kamenosochařských prací na Radnici. Jak nás zpravuje letopočet na svorníku s andělem štítonošem.

³⁵⁴ Tyto prameny prošly důkladnou rešerší E. Wernickeho a Alfreda Zobela.

³⁵⁵ K tomu MUDRA/OTTOVÁ 2007, 129-140. MUDRA/OTTOVÁ 2009, 111-124.

³⁵⁶ Jedině v tomto dokumentu se objevuje Bricciusovo příjmení. Jméno Gauszke Alfred Zobel vysvětlil jako odkaz k místu původu: vesnici Gaussig u Bautzen. Gauszke je nejspíš lužicko-srbským označením ro toto místo. ZOBEL 1936, 20.

³⁵⁷ Tento fakt by nebránil možnému předpokladu o paralelním působení Bricciuse v Görlitz a Wrocławu. Města jsou od sebe cca. 170 km vzdálena a pojily je čilé obchodní styky, navíc se nacházela na stejné obchodní tepně.

1486 Vznik Monumentu Matyáše Korvína v Bautzen. Tento letopočet je umístěn na Monumentu.

1488a Zahájení stavebních prací na **Kamenném domě** v Kutné Hoře.

1488b Dokončení kamenosochařské výzdoby **jižního vstupu** (jak nás informoval text na nápisové desce) a snad i výzdoby **severního vstupu**, který by jako hlavní vstup měl být budován přednostně.

1488c Zahájení pozdněgotické přestavby kostela N. Trojice v Kutné Hoře. Tak nás informuje jednak text na nápisové desce, tak Mikuláš Dačický či Jan Kořínek.

1490a 6. dubna 1490 umírá ve Vídni Matyáš Korvín. Vznik kamenosochařských děl odkazujících k tomuto panovníkovi po jeho úmrtí můžeme s největší pravděpodobností vyloučit.

1490b Mistr Brikcí figuruje jako představený cechu kameníků a zedníků v Kutné Hoře. Z logiky této funkce by musel v Kutné Hoře po nějaký čas působit.

1491 Beneš z Trnice kupuje tzv. **Sankturinovský dům**. Tamní výzdoba stropu musela vzniknout do roku 1503, kdy Beneš z Trnice dům prodal.

1492 Datum maximálního možného vzniku heraldické desky z N. Trojice.

1493 Během tohoto roku se Mistr Brikcí přestává objevovat v kutnohorských pramenech.

1494 Meyster Briccius Steynmetz se objevuje ve Wroclawi.

1495 Na konci tohoto roku žádá kutnohorská městská rada wrocławskou o uvolnění Briccia zpět do Kutné Hory. (BIMLER 1941)

Na základě výše uvedeného se domnívám, že můžeme poměrně snadno sestavit Bricciusův itinerář. Dle všeho přišel roku **1476** s dobrou kamenosochařskou průpravou do Görlitz. Nemůžeme vyloučit možné Bricciusovo vyučení malířem, avšak četnost označení, která se vztahují k prostorové práci s kamenem (steynmetz, steynbidhower, bildhower) výrazně převyšuje četnost užití slova maler, které, jak víme, mohlo být synonymní pres loven *bildhower*. O jeho předchozí zkušenosti s kamenosochařským řemeslem může vypovídat, že po celý rok 1476 je placen z městských peněz a doba jeho vyučení je poměrně krátká. Roku 1477 uzavírá smlouvu a roku **1478** je již uváděn jako Mistr. Jak upozornila Michaela Ottová

tak tato zkrácená výuční doba (místo obvyklých dvou let jeden rok) byla nepochybně formalitou.³⁵⁸ V Görlitz tak pod Aldenbergovým vedením spolupracoval na znakové desce z Frauentor, tak snad i na výzdobě Peterskirche. Roku **1480** ovšem z pramenů v Görlitz mizí. Bricciusovo zmizení však koresponduje s ukončením dílčí části pozdněgotické přestavby Radnice ve Wroclawi (**1481**), kdy bychom snad předpokládali ukončení výstavby zdí a klenutí, do kterého by teprve měla být osazována sochařská výzdoba. Kamenosochařská výzdoba interiéru by pak mohla být dokončena roku **1484**, nejpozději však roku 1490. Po tomto roce můžeme vznik výzdoby reprezentující Matyáše Korvína vyloučit.

V roce **1486** byl dokončen Monument Matyáše Korvína v Bautzen. Jak jsme viděli, tak toto dílo nemuselo vzniknout přímo v Bautzen a mohlo být přímým importem z Wroclawi. Není nutné předpokládat Bricciusův odchod do Bautzen. Briccius jako pravděpodobný autor koncepce působivé výzdoby Radnice mohl být osloven přímo Georgem von Steinem. Otázka Bricciusova pobytu v Bautzen či jeho délky musí zůstat otevřenou. Následně s rokem **1487** snad můžeme spojit se vznikem čtyř figur z Uthmankapelle v Magdalenenkirche.³⁵⁹ Tento fakt bychom mohli interpretovat tak, že po dokončení dílčí části Radnice měl Briccius a jeho dílna (?) možnost přijímat zakázky mimo magistrát či landeshauptmanna.³⁶⁰ Ve stejném roce můžeme snad předpokládat Bricciusův odchod do Kutné Hory. V hypotetické rovině můžeme zvažovat, že po dokončení dílčích částí Radnice se Bricciusovi nenaskytly kamenosochařské zakázky. Wroclawský umělecký trh byl zásobován tamními malířskými a řezbářskými dílnami či exporty z Norimberka a s kamenosochařskými realizacemi se jinak téměř nesetkáváme.³⁶¹ Sochy z Uthmankapelle byly v tomto případě výjimkou. Kromě stavby Nikolaitor, jež se však vlekla mezi lety 1480-1504, nevznikala vedle Radnice na konci 15. století ve Wroclawi jiná monumentální stavba umožňující kamenosochařskou realizaci.³⁶² Zcela opačná situace byla v Kutné Hoře. Na rozdíl od Wroclawi, jež vyrostla ve 13. a 14. století, zažívala Kutné Hora období obnovené prosperity a

³⁵⁸ OTTOVÁ 2010, 165.

³⁵⁹ KACZMAREK 2006, 117.

³⁶⁰ Rodina Uthmann byla jednou z patricijských wroclawských rodin. Členové této rodiny pak zasedali v městské radě od 14. do 18. století. KOSTOWSKI 2003, 140-144.

³⁶¹ Pro srovnání k wroclawskému prostředí GULDAN/ZIOMECKA 2003, BRAUNE/WIESE 1929, k norimberským importům ROLLER 1999, 73-97. se starší literaturou.

³⁶² HARASIMOWICZ 1997, 28. tak můžeme vysvětlit i odchod Hanse von Olmütz z Wroclawi do Görlitz. Olmützer přišel do Wroclawi roku 1483, roku 1488 se však stává měšťanem v Görlitz. SCHULTZ 1866, 76.

stavební boom a byla právem označena za „jedno velké staveniště“.³⁶³ Sochař, který nepřímo pracoval pro druhého českého a uherského krále a koncipoval výzdobu Wroclawské radnice by byl v Kutné Hoře, sužované nedostatkem kvalitních kameníků a zedníků, dozajista vítaným.³⁶⁴ Pocházel-li opravdu Prokop Kroupa z Chocemic z Wroclawi, tak se možnost, že zprostředkoval Bricciusův příchod do Kutné Hory, jeví jako velmi pravděpodobná. Navštívil-li však v 80. letech jakýkoliv kutnohorský patricij Wroclaw, tak mu musela výzdoba Radnice utkvět v paměti. Můžeme jen spekulovat, zdali kutnohorská městská rada pociťovala, že je mistr Hanuš jako ředitel dostavby Chrámu nedostatečný a hledala schopnější náhradu či přišel-li Briccius do Kutné Hory z vlastní iniciativy či z iniciativy Prokopa Kroupy. Přijít do Kutné Hory by měl někdy během roku **1487** či dříve.³⁶⁵ V roce **1488**, je dokončena výzdoba jižního vstupu do chrámu. Severní vstup byl snad dokončen ve stejnou dobu nebo dříve. Nicméně stavebněhistorický průzkum nevyklučuje pozdější dobu vzniku této části až do roku 1493. Krátký čas, během kterého by dané celky měly vzniknout, můžeme vysvětlit tím, že Briccius nepřišel a nepracoval sám, jak můžeme doložit deseti stejnými kamenickými značkami, které najdeme na Svatobarborském chrámu a Wroclawské radnici³⁶⁶ a kolísavou kvalitou jednotlivých realizací. Roku **1489** pak víme o probíhající stavební činnosti na Kamenném domě. S rokem 1490 je pak Briccius zmiňovaný jako představený cechu zedníků a kameníků.³⁶⁷ Po tomto roce pak můžeme předpokládat vznik realizací pro členy kutnohorského patriciátu. Mezi roky 1488-1492 by mělo vzniknout vybavení kostela N. Trojice, po roce 1491 pak věž Sankturinovského domu a mezi lety 1490-1493 Hrádek. Ve stejné době také muselo vzniknout triforium. Uvedené realizace se liší svým provedením, vykazují však stejné tvůrčí východisko a dle mého názoru je možné předpokládat, že vznikly pod Bricciusovým vedením. Roku **1493** se Briccius také v kutnohorské pamětnici objevuje naposledy. Jak upozornila Michaela Ottová, tak tento fakt koresponduje s dokončením dílčích fází Svatobarborského chrámu.³⁶⁸ Během let **1494-1495** se tedy objevuje opět ve

³⁶³ OTTOVÁ 2010, 168. k šíři pozdněgotické zástavby pak MATĚJKOVÁ 1962, KOUKALOVÁ/MACKE/OTTOVÁ/POPÍŠIL 2014.

³⁶⁴ Letmou představou o úrovni kutnohorských kameníků nám umožňují např. světecké postavy a Asumpta v žebrech klenby presbytáře kostela Panny Marie Na Náměti či některé reliéfy z triforia nebo některé konzoly na Hrádku.

³⁶⁵ Se stoprocentní jistotou Bricciusovi výzdobu Uthmannkapelle připsat nemůže. Nemůžeme ani ověřit její dataci k roku 1487.

³⁶⁶ MATĚJKOVÁ 2010, 24-25.

³⁶⁷ OTTOVÁ 2007, 127. SOAk Registrum flaveum minor 1480-1494. fol. 166r. a fol. 182r.

³⁶⁸ OTTOVÁ 2010, 177.

Wrocławu. Znovu se nám otevírá široké spekulativní pole pro důvody Bricciova odchodu z Kutné Hory. Byl povolán městskou radou zpět? Začala další fáze dostavby radnice? Vedly ho k tomu osobní důvody, pro které chtěl odejít z Kutné Hory a vrátit se do Wrocławu? Na rozdíl Bricciova působení v této metropoli v 80. letech máme pro tento pobyt jakýsi pramenný doklad,³⁶⁹ avšak postrádáme doklad o vzniku konkrétního díla v tuto dobu. Jako možné se jeví Bricciusovo povolání k další stavební fázi Radnice: východnímu průčelí, které bylo dokončeno asi až před rokem 1504. Snad můžeme přijmout starší domněnku Kurta Bimlera, že by během tohoto pobytu vedl přestavbu Nikolaitor,³⁷⁰ snad započatou před jeho odchodem do Kutné Hory. Vzhledem k souvislostem, ve kterých je Briccius zmiňován (přimlouvá se za výtržné kameníky), vyplývá, že i během tohoto pobytu působil ve svém oboru, byl vedoucím postavení a měl v rámci městské komunity potřebnou autoritu, aby se mohl přimluvit za své podřízené. Někdy ke konci roku **1495** (dopis byl dle kurta Bimlera datovaný ke 22. 11 1495), pak musel do Wrocławu dojít dopis, ve kterém kutnohorská městská rada žádala wrocławskou o uvolnění Mistra Briccia zpět do Kutné Hory, aby dokončil započaté dílo.

Motivaci dopisu, ve kterém kutnohorská městská rada žádala o uvolnění Bricciuse z Wrocławu, můžeme jednoduše vysvětlit: roku 1495 zemřel mistr Jan³⁷¹ a mistr Blažek se ohradil proti Rejskově způsobilosti k vedení náročného stavebního podniku. Poměrně stresující jsou následující skutečnosti. Uvažování, zdali wrocławská městská rada Bricciuse uvolnila či nikoliv je při stavu (neexistenci) pramenů čistě spekulativní. Jako jakási indicie nám může sloužit fakt, že Kurt Bimler Briccia po roce 1495 nedohledal.³⁷² Odpověď wrocławské městské rady, ať byla jakákoliv, nebyla i přes intenzivní snahu Vojtěcha Vaňka a Michaely Ottové nalezena.³⁷³ Pro vysvětlení tohoto nedostatku můžeme najít tři spekulativní vysvětlení:³⁷⁴ a) městská rada (nejspíš odmítavou) odpověď zaslala a tato archiválie se následně v průběhu staletí ztratila b) wrocławská městská rada žádost kutnohorských ignorovala c) Briccius byl do Kutné Hory uvolněn. Možné spekulativní uvažování umožňuje jen třetí možnost. Ta je ovšem problematizovaná neexistujícím pramenným dokladem o

³⁶⁹ BIMLER 1941.

³⁷⁰ BIMLER 1941, 36.

³⁷¹ OTTOVÁ 2010, 34.

³⁷² Bohužel Bimlerova tvrzení nelze ověřit.

³⁷³ Za sdělení této skutečnosti děkuji doc. Ph.D. Michaela Ottové Ph.D.

³⁷⁴ Míru jejich objevnosti si plně uvědomuji.

Bricciusově přítomnosti v Kutné Hoře. Jak jsme viděli, tak starší bádání předpokládalo Bricciusův druhý pobyt v Kutné Hoře, během kterého měl vytvořit díla realizovaná pro členy kutnohorského patriciátu (klenba věže tzv. Sankturinovského domu, pastoforium ve chrámu N. Trojice). Tato díla však můžeme spolehlivěji spojit se vznikem v raných 90. letech a Bricciusovým prvním pobytem. Důvodně můžeme předpokládat, že by žádost městské rady byla motivována potřebou Bricciovy účasti na některém se stavebních podniků, které rada financovala. V úvahu sice přichází výzdoba radnice, ale jediný přeživší fragment sloupu z této budovy vykazuje spíše formální znaky spojitelné s tvorbou Matěje Rejska a nedochovaný interiér, který známe z popisu Jana Kořínka. Při poučeném čtení může být chápán jako řezbářský ohlas tvorby Jörga Syrlina, tedy spojitelný s tvorbou Bricciuse Gauszkeho, je však spojován s kutnohorským řezbářem Jakubem.³⁷⁵ Formální stránka zachovaných dřevěných soch z tohoto objektu (Bolestný Kristus, havíři držící znak města) je natolik odlišná, že Bricciusovu účast předpokládat nemůžeme. Jako pravděpodobnější možnost se jeví snaha kutnohorských, motivovaných **důvodnými** pochybnosti o způsobilosti Matěje Rejska získat zpět osvědčeného, talentovaného mistra, který po ukončení dílčí stavební fáze odešel z neznámých důvodů do Wroclawi. Rok 1494 je rokem, se kterým můžeme spojit Rejskův příchod do Kutné Hory. Navrátil-li se Briccius do Kutné Hory a z jakých důvodů se mu eventuálně nepodařilo převzít vedení stavby, zůstane záhadou. Po roce 1495 však nenalzáme v Kutné Hoře žádné dílo spojitelné s Bricciusem či jeho dílnou. Pravděpodobně takové dílo nenalzáme ani ve Wroclawi, kde je, jak bylo řečeno, otázka chronologie jednotlivých stavebních fází radnice stále nevyřešena, ani v Görlitz natož pak v Bautzen.

Během psaní této práce se mi nepodařilo v Českém království ani v okolních oblastech dohledat díla, o která bychom mohli v užších souvislostech spojit wroclawsko-kutnohorským okruhem Bricciuse Gauszkeho. Stylově příbuzná kamenosochařské realizace jako výzdoba exteriéru Staroměstské radnice či Křivoklátu vykazují možnou aplikaci švábských vzorů či letmou obeznámenost s Bricciusovou tvorbou ve Wroclawi a Kutné Hoře a jejich charakter a nevalná kvalita nám neumožňuje předpokládat, že by vznikly pod vedením či za účasti Gauszkeho. Jako možné vysvětlení této skutečnosti se nabízí, že Briccius v roce 1495 ukončil své působení a nic dále nerealizoval. Jak tomu nasvědčuje charakter děl, tak Briccius v době svého příchodu do Görlitz do Aldenbergovy dílny absolvoval svou

³⁷⁵ Podle Daniela Adama z Veleslavína, jež byl jeho potomkem.

tovaryšskou cestu do Ulmu a možná i do Porýní. Předpokládali bychom, že v tu dobu mohl být snad ve věku mladší dospělosti cca 20-30 (?) let. V devadesátých letech by se tak Bricciiův věk pohyboval mezi čtyřicítkou a padesátkou. Z doby barokní máme mnoho zpráv o předčasných úmrtích sochařů kolem padesátého roku života na souchotiny.³⁷⁶ Toto plicní onemocnění bylo zpravidla spouštěno silikózou, onemocněním, které je způsobeno usazováním oxidu křemičitého v plicích, ke kterému dochází při vdechování malých částic prášičího kamene. Tímto onemocněním dodnes trpí např. horníci, lamači kamene či bílí zedníci. Chronická silikóza se projevuje i bez přechozích příznaků zpravidla mezi patnáctým a dvacátým rokem soustavné práce s kamenem.³⁷⁷ Tento nešťastný interval koresponduje právě s Bricciusovou doložitelnou aktivní dráhou (1476-1495). Domnívám se tedy, že Bricciusovo zmizení z pramenů a zřejmě ukončení činnosti po roce 1495 můžeme vysvětlit jeho úmrtím, snad už ve Wroclawi.³⁷⁸ Do Kutné Hory se tedy neměl kdo vrátit a vedení stavby tak bylo ponecháno autodidaktovi Rejskovi.

³⁷⁶ Např. Michal Jan Josef Brokoff, 35 (1686-1721), Ferdinand Maxmilián Brokoff, 43 (1688-1731), Matyáš Bernard Braun, 53 (1684-1738). **Gerhaert** umírá nejspíš mezi 43. -53. rokem života (1420/30?-1473)

³⁷⁷ PELCLOVÁ 2006, 202.

³⁷⁸ Tím můžeme vysvětlit formální dichotomii Nikolaitor, kde vedle sebe stojí švábsky orientovaný Ukřižovaný a architektonické orámování a reduktivní Panna Marie se sv. Janem Evangelistou, vzniklých pod vlivem tvorby Veita Stosse.

Umělecké školení domnělého Bricciuse Gauszkeho

Starší literatura souhlasně vztahovala Bricciovu tvorbu ke tvorbě velkého Holanďana, Niclause Gerhaerta z Leydenu.³⁷⁹ Toto spojení je nepochybně správné, ale lze s ním souhlasit jen částečně. Jak si povšimnul Mateusz Kapustka, užívání vegetabilního dekoru nás odkazuje spíše ke Gerhaertovým porýnským současníkům i následovníkům než k němu samotnému a Kapustka se následně zabýval fenoménem *astwerku*, vegetabilního dekoru, samostatně.³⁸⁰ Nejpřesvědčivější možné východisko uvedla Michaela Ottová, která si povšimla Bricciovy afinity, až východiska k ulmské dílně Jörga Syrlina st.³⁸¹ Na základě Bricciova označení jako malíře, které se objevuje v účtech v Görlitz, byl v literatuře zvažován možný vliv na jeho kamenosochařskou tvorbu.³⁸² Tato domněnka je jistě opodstatněná v případě reliéfu havířů v dole či vezmeme-li v potaz roli, kterou hrála malba při výzdobě Wroclawské radnice. Podobnost se soudobou knižní malbou můžeme redukovat jen na užívání totožných námětů ze soudobé grafiky, ale původ Bricciova vegetabilního dekoru v soudobé malbě nenalezneme.³⁸³ Genezi Bricciova vegetabilního dekoru najdeme spíše v trojrozměrném médiu. Rostlinný motiv je prvkem, který se objevuje v dějinách umění od antiky. V našem prostředí pak první splendidní realizace můžeme spojit s románským obdobím.³⁸⁴ Aktualizace tohoto námětu pak přichází v období okolo roku 1400 paralelně ve francouzském dvorském prostředí a prostředí parléřovských hutí v Praze, Kolíně nad Rýnem a Ulmu.³⁸⁵ Připomeňme klenbu věže pařížského paláce Jana Nebojácného (1409-1411) zdobenou dubovým větrovím, překrásnou ženskou konzolu s parléřovskou úhelnicí skloněnou pod tíhou rostlinné hlavice či její mladší následovnici z Ulmského Münsteru, která se pod tíhou houští bortí (první čtvrtina 15. století). V Praze pak najdeme neméně působivé konzoly v chóru Svatovítské katedrály, s Adamem a Evou a měsícem, jež jsou umístěni v husté vegetaci. *To be fair* tak motiv vlysu s vegetabilním motivem najdeme na tympanonu

³⁷⁹ BUKOWSKI/ZLAT 1958, 35.

³⁸⁰ KAPUSTKA 1998, 23-28.

³⁸¹ OTTOVÁ 2007, 135-137.

³⁸² BUKOWSKI/ZLAT 1958. MATĚJKOVÁ 1962. OTTOVÁ 2010.

³⁸³ Případná podobnost vegetabilních motivů je spíše zapříčiněna užíváním grafických listů Martina Schongauera. viz. BARTSCH 1985, 107. Pro soudobou knižní malbu pak FABIAN/PFÄNDTNER/TREDE 2016. a KRÁSA 1984.

³⁸⁴ Např. Výzdoba portálu kostela sv. Prokopa v Záboří nad Labem, výzdoba biskupského paláce v Olomouci či kostela sv. Jakuba v Jakubu u Kutné Hory.

³⁸⁵ Spíše stručný přehled vegetabilních motivů v umění 15. století poskytla Markéta Škrancová. ŠKRANCOVÁ 2016, 31.

Týnského chrámu. Z parlérovského prostředí nejspíš vzešel nejstarší analogický prvek, který se mi podařilo dohledat: vegetabilní vlys na empoře ve vedlejší lodi farního kostela sv. Jiří ve štýrském Pürgg (1430-35). Vlys je umístěn do abaku krycí desky empory, v jejímž ústředí se nachází busta objednavatele, kancléře Konrada Zeidlera, který je umístěn mezi rakouský a štýrský znak.³⁸⁶ Vegetace se pak vine abakem krycí desky členěné empory, symptomaticky z úst zeleného muže. Samotný Zeidler, umístěný pod trojbokou konzolu, supluje ženské busty z Kolína a Ulmu, jen vegetabilní dekor netvoří dominantní prvek konzoly, ale je upozaděn do vyklenutého abaku. Pro umístění heraldické reprezentace do vegetabilního dekoru se nám pak nenaskytne vhodnější srovnání, než tzv. Wappenwand (okolo 1453) z habsburského hradu ve Wiener Neustadt, kde najdeme Fridricha III. obklopeného kazetami s heraldickou reprezentací obklopenou listovím.³⁸⁷ Nedomnívám se, že zmiňovaná díla mají bezprostřední význam pro genezi stylu Bricciuse Gauszkeho. Zároveň bych rád zdůraznil, že s Bricciusem, případně s dalšími umělci využívajícími vegetabilní motivy (Hans Spiess), nepřišlo do našeho prostředí něco zcela bezprecedentního a nového. Podle Michaela Baxandalla je hlavním médiem pro umělce činnost vizuální kapacita publika.³⁸⁸ Publiku by pro Bricciusovu tvorbu bylo připraveno činností parlérovské huti: vegetabilní konzoly arkýře kaple v kutnohorském Vlašském dvoře netřeba připomínat.

Pro realizaci typu Frauentor v Görlitz, Radnice ve Wroclawi či výzdobu Kamenného domu v Kutné Hoře, kde se kamenosochařský vegetabilní ornament stává nedílnou, až dominantní součástí koncepce výzdoby, však ve střední Evropě nenalzáme vhodné srovnání. To se nám však naskytne v bývalém francouzském království v Bourges, v tehdejší vévodství Berry. Během let 1443-1453 si Jacques Coeur, bankéř, obchodník s Levantem a hlavní finančník krále Karla VII., nechal vybudovat palác, který snese srovnání s realizacemi vzniklými pro členy vládnoucí dynastie v předchozích desetiletích.³⁸⁹ V paláci Jacques Coeur se setkáváme se všemi prvky, které o pár desetiletí později můžeme v Českém království spojit s tvorbou Bricciuse Gauszkeho a jeho dílny. Vedle průčelí, jehož hlavní římsa je nadnášena vlysem s plastickým vegetabilním ornamentem, můžeme postavit konzolu vynášející architektonický baldachýn nad hlavním vstupem (ten nesl původně jezdeckou sochu Karla VII.)

³⁸⁶ SCHULTES 2003, 316. se starší literaturou.

³⁸⁷ K tomu SCHULTES 2003, 316-317. SCHMIDT 1994.

³⁸⁸ BAXANDALL 1972.

³⁸⁹ MESQUI 2001, 29-31. se starší literaturou.

tvořený plně plastickými palmovými větývkami. Zcela mimo kategorie se pak pohybuje výzdoba Velkého sálu, kde se nachází krb, jehož výzdoba kombinuje vegetabilní dekor s hradní architekturou. Krbová římsa je definována dvojicí vegetabilních vlyců. Mezi vlycy se pak nachází kazety s jemnými reliéfy rostlin, které mají spíše charakter botanické ilustrace, než stylizovaného dekoru. Mezi cimbuřím jsou pak umístěny malé postavičky dvořanů. Celý sál je pak lemován vegetabilním vlysem v roli fabionu. Do vlyců však v paláci není soustředěna jen vegetabilní, ale i figurální a zoomorfní narativní výzdoba. Neméně pozoruhodné jsou jednotlivé figurální výplně, či subtilní výjevy jako kazeta s plavoucí galérou či konzola se scénou z Tristana a Isoldy umístěná v pokladnici, které můžeme chápat jako jakýsi pravzor pro **reliéf havířů v dole** či **reliéf Bruncvíka bojujícího s drakem** ze severního vstupu a triforia Svatobarborského chrámu. Byl-li Briccius v Bourges a poznal výzdobu tohoto mimořádného paláce považují za nepravděpodobné. Palác Jacquese Coeur není však střeoevropským dějinám umění neznámý. Josef Adolf Schmoll předpokládal, že by mladý Niclaus Gerhaert z Leydenu z Nizozemí nejprve zamířil do Bourges, kde se účastnil vzniku výzdoby paláce, než se odebral do Trieru.³⁹⁰ Význam tvorby Niclausa Gerhaerta z Leydenu pro střeoevropské sochařství nelze dostatečně zdůraznit. S vegetabilním dekorem jako s dominantním prvkem se však ve tvorbě velkého Holanďana nesetkáváme. Jak víme, tak Niclaus Gerhaert zamířil z Trieru do Štrasburku. Ve štrasburském Münsteru najdeme pozoruhodnou kazatelnu obsahující snad všechny prvky drobné architektury, které v Českém království můžeme spojit s Bricciusem. Oktogonální mikroarchitektura je členěna zdvojenými oslími oblouky a přemírou baldachýnů, je plná vegetabilních motivů a první s druhou etáží jsou od sebe odděleny vlysem s vegetabilním dekorem. Tuto kazatelnu však vytvořil Hans Hammer až v 80. letech a pro genezi Bricciova stylu tedy postrádá validitu. Se štrasburským prostředím jsou spojovány (přesněji jako importy) pozoruhodné chórové lavice (1460) ve františkánském chrámu Santa Maria Gloriosa v Benátkách. Jednotlivé reliéfy světeckých figur jsou orámovány vlysem se zdobným drobnopisným vegetabilním motivem, který rytmicky obíhá kazetu s poprsím figury. Jednotlivé zakroucené šlahouny pak vystupují z hmoty desky a tvoří plně plastický reliéf. Zhotovením stall byl pověřen štrasburský řezbář.³⁹¹ Jak si povšimla Michaela Ottová, tak genezi Bricciova stylu, tedy užití plastické vegetabilní dekorace, můžeme hledat v Ulmu, v prostředí dílny Jörga Syrlina st. a Michela Erharta. Díla Jörga Syrlina st. mezi lety 1469-1474 zhotovila

³⁹⁰ SCHMOLL 1985, 20-22.

³⁹¹ RECHT 1987, 187-192. Za laskavé zapůjčení tohoto titulu děkuji paní doc. PhDr. Michaela Ottové PhD.

pozoruhodné chórové lavice. V literatuře je důvodně předpokládána účast Michela Erharta, který měl vytvářet busty sibyl a proroků.³⁹² Ulmské lavice předznamenávají Bricciovu tvorbu: v plném plastickém listoví zabírajícím panely či šlahouny s plody a květy soustředěné do vlysů. Přes veškerou mou snahu o nalezení dalšího možného uměleckého prostředí, které by se mohlo spolupodílet na utvoření Bricciova autorského stylu jsem nemohl najít trefnější srovnání. K ulmským chórovým lavicím, jejichž plastické vegetabilní reliéfy Michaela Ottová uvedla jako nejvhodnější východisko, tak můžeme doplnit další dochované realizace syrlinovské dílny. Především půvabnou skříň (1465), dnes umístěnou v Ulmském muzeu, která kombinuje architektonické prvky s vegetabilním dekorem, který je soustředěn ve vlysech na okrajích skříň. Nepodobné Bricciově tvorbě není ani řešení pulpitu z Ulmského muzea, kde desku podpírají drobné postavičky, které snad můžeme vztahovat k Bricciovým dalším vlysům s natěsnanými lidskými a zvířecími postavičkami.³⁹³ V syrlinovko-erhartovské dílně najdeme i východiska pro obličejovou typiku, kterou jsme částečně viděli u sv. Janů Křtitelů a Ukřižovaného Krista z Nikolaitor. Pro syrlinovsko-erhartovskou dílnu jsou typické i „hry“ s architektonickým tvaroslovím. Jak můžeme vidět na chórových lavicích, tak i zde se objevuje prvek umístění hvězdicové klenby pod baldachýn či kombinování architektonického tvarosloví s vegetací v rámci reliéfu řezby. Víme, že tato dílna realizovala i díla v kameni. Jako takový je pak nejvýraznější tzv. Fischkastenbrunn (1482), monumentální městská kašna složená z tordované fiály s vegetabilním propletencí. Do ní pak byly umístěny postavy rytířů štítonošů. Tyto postavy jsou obdobou, i když mnohem kvalitnější, rytířských postav z Radnice. Nad postavami pak byl umístěn baldachýn ve formě zdvojeného oslího oblouku, který jsme již mnohokrát viděli. Fischkastenbrunn však nemůže být brán jako přímý inspirační zdroj, jelikož vznikl v době, když Briccius již působil ve Wroclawi. Stejně tak jako další díla ve Švábsku, které posléze vytvořila Erhartova dílna: pastoforium v Salem (1494)³⁹⁴ či pastoforium v Esslingen (1488) od Lorenza Lechnera³⁹⁵ nemohou být brány jako přímé předstupy, ale spíše ozvuky ulmské umělecké produkce 60. a 70. let, která jim posloužila jako tvůrčí východisko. Tato díla dle mého názoru dokládají Bricciovo švábské školení.

³⁹² MILLER 2002, 44-54.

³⁹³ K tomu GROPP 2002, 172-180.

³⁹⁴ OTTOVÁ 2007, 136. K Salem KNAPP 2002, 126-145.

³⁹⁵ MUDRA 2012, 139.

Jako poněkud slabší východisko se jeví prostředí Štrasburku. Jistou inkunábulí „hry“ s architektonickým tvaroslovím může tvořit nádherná křtitelnice od Jodoca Dotzingera (1453),³⁹⁶ kde je v několika prostorových vrstvách kombinován architektonický a vegetabilní dekor, včetně prostoupených oslích oblouků. Jistý vztah ke štrasburskému prostředí pak můžeme předpokládat u výzdoby Radnice a Kamenného domu v Kutné Hoře, kde se setkáváme s ozvuky budovy Kanzelei od Niclause Gerhaerta z Leydenu. Vztah k porýnskému sochařství pak vykazovaly sochy sv. Václava ze Svatobarborského chrámu či Panna Marie Bolestná z Magdalenenkirche, ve kterých můžeme spatřovat ohlasy tvorby např. Mistra Křtu Krista z Krakova.³⁹⁷ Nejsilnějším štrasburským ohlasem je však Monument Matyáše Korvína v Bautzen. Na rozdíl od prostředí Švábska, které můžeme označit pro Bricciovu tvorbu jako východisko, ze kterého později kreativně vycházel je porýnský komponent mnohem slabší. Můžeme též zvažovat, zdali je určité východisko z prostředí Štrasburku pro Bricciovu tvorbu natolik zásadní, či spíš zprostředkované např. grafikou, skicáři či třeba jen poznáním prostředí, které bylo Štrasburkem ovlivněno. V tomto případě pak můžeme připomenout Ulm, kam před rokem 1469 přichází ze Štrasburku mladý Michel Erhart a přináší s sebou proud ovlivněný tvorbou Niclause Gerhaerta z Leydenu.³⁹⁸

³⁹⁶ RECHT 1984, 32.

³⁹⁷ K němu RECHT 1987, 180-181 ROLLER 2012, 310.

³⁹⁸ ROTH 2002, 2-22.

ZÁVĚR

V první kapitole této práce jsem vyjádřil ambice korigovat představu o působení Mistra Briccia Gauzskeho v Görlitz, Wrocławu a Kutné Hoře. Během psaní této práce jsem byl sám překvapen, jak do sebe při soustředěné pozornosti jednotlivé skutečnosti zapadají. Vedle již v úvodu této práce odmítnutého spojení s výzdobou tzv. Smíškovské kaple či znakem z Radnice v Görlitz, který byl přesvědčivě připsán Hansi Olmützerovi, jsme se nesetkali s díly, jejichž spojení s Bricciem by bylo vyloženě zcestné. Jako problematické můžeme označit míru předpokládaného působení v Görlitz, které navrhnul Stefan Bürger a Marius Winzeler. Badatelé spojují s Bricciem neexistující díla či díla nevykazující žádné společné znaky s Bricciovou tvorbou ve Wrocławu či Kutné Hoře a badatelé se tyto znaky ani nepokoušeli dohledat. Naopak díla ve Wrocławu, Kutné Hoře a částečně i v Bautzen vykazují značnou blízkost, která umožňuje přijmout starší názory na Bricciovo autorství.³⁹⁹ Je však nutné mít na paměti, že Briccus řídil větší kolektiv autorů, který realizoval různé zakázky, a tím je zapříčiněna jistá heterogenita.

BrICCIA by bylo možné označit za komerčně úspěšného kamenosochaře konce 15. století. Jeho úspěch můžeme demonstrovat na významu realizací, jejichž výzdobou byl pověřen. Snad si tak můžeme udělat představu o vkusu wrocławského a kutnohorského patriciátu, kterým, jak se zdá, konvenoval Bricciov švábský styl plný architektonických hříček a vegetabilních prvků. Jako jistý ozvuk Bricciov tvorby snad můžeme chápat přestavbu Staroměstské radnice v Praze, která pravděpodobně vzniká po roce 1490 a výzdobu jejího exteriéru můžeme vztahovat k výzdobě Wrocławské radnice, avšak spíše v méně kvalitní, redukované podobě. Ta byla spíše motivována snahou o zdobnost a efektnosti rostlinného dekoru, který dle mého názoru typově vyrůstá spíše z knižní malby, než ze soudobé tvorby v Ulmu. Do budoucna by bylo jistě zajímavé zjištění, jak můžeme vztahovat Bricciovy exteriérové realizace se vzrůstající oblibou tzv. zelených světnic.

Domnívám se však, že hlavní příčinou Bricciova úspěchu byl jeho nesporný talent na vytváření monumentální heraldické reprezentace. Není snad náhodou, že všechna města, ve kterých doložitelně působil a tvořil, měla potřebu vlastní reprezentace. Bricciovy nejvýznamnější zakázky, a to výzdoba jižního průčelí Radnice a severního a jižního vstupu

³⁹⁹ Dílem, které můžeme z Bricciovy blízkosti spolehlivě odepsat, je náhrobek Jan Smíška z kostela N. Trojice v Kutné Hoře.

Svatobarborského chrámu, jsou de facto manifestacemi bohatství moci městských komunit a přesvědčením o vlastní výjimečnosti. Připomeňme si katolicky legitimistické (Wrocław) či utrakvisticky deklarativní (Kutná Hora) motivy, které jsou kombinovány s monumentální komunitní a cechovní reprezentací. Briccius tak byl schopen využít grafické vzory, ale snad i originální vlastní heraldické kompozice. Snad se můžeme domnívat, že Bricciova kamenosochařská dráha postupovala lavinovitě na základě dílčích úspěchů. Domnívám se, že jako hlavní autor výzdoby Frauentor,⁴⁰⁰ mohl být snadno osloven k účasti na Wrocławské radnici a posléze pozván do Kutné Hory.

V rámci Českého prostředí konce 15. století byl Briccius rozhodně vedoucí osobností. V Čechách se na přelomu 80. a 90. let nabízí srovnání s autodidaktem Rejskem a jeho strnulými loutkovitými figurami varírující parléřovské či krásnoslohé vzory. V rámci Slezska a Lužice však srovnání pro Briccia nevychází tak příznivě. V Görlitz působil Hans Olmützer, autor znakové desky z tamní radnice a pozoruhodné skupiny Oplakávání v tamním františkánském kostele. Tento sochař s prokazatelným školením v oblasti Bodensee⁴⁰¹ tvořil pozoruhodná díla, vycházející z burgundského umění poloviny století, velice kultivovaného projevu. Bricciovy zachované i nezachované (sv. Václav) postavy za těmi Olmützerovými spíše pokulhávají. Je také nutné zdůraznit, že Bricciova kamenosochařská tvorba z let 1476-1495 vychází z tvorby Jörga Syrlina st. z 50. a 60. let. Nepochybnou Bricciovou kvalitou však bylo kreativní převedení syrlinových vzorů z řezbářského média do monumentálního kamenosochařství. Briccius Gauszke není konstruktem dějin umění. Pocházel z Lužice, vyučil se v Ulmu, své vzdělání dokončil v Görlitz, působil ve Wrocławu a Kutné Hoře. Podobu posledních dvou měst výrazně pozměnil. Ve Wrocławu dal podobu nejvýznamnější budově a v Kutné Hoře několika budovám, které do dnešní doby vytvářejí pozdněgotický ráz města. Otázkou pro další bádání zůstává případný Bricciův přínos z hlediska architektury. Jak tomu napovídá Bricciova vedoucí pozice uvnitř Svato-barborské huťi a motiv klenbiček, se kterými se setkáváme na všech jeho realizacích.

⁴⁰⁰ Tedy její heraldické části.

⁴⁰¹ KACZMAREK 2006, se starší literaturou.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- ALTOVÁ/ŠTROBLOVÁ 2000 – Blanka ALTOVÁ / Helena ŠTROBLOVÁ: Kutná Hora. Praha 2000.
- BARTSH – The Illustrated Bartsh, Walter L. STRAUSS (Ed), New York 1978.
- BENEŠ 1863 – František Beneš: Hrádek nad Páchem v Kutné Hoře, Kutná Hora 1863.
- BIMLER 1940
- BIMLER 1941
- BIMLER 1942 – Kurt BIMLER: Das
- CZECHOWICZ 2006 – Boguslaw Matthias Corvinus und das Breslauer Rathaus. Ausgewählte Probleme
- GRUEBER 1861- Bernhard GRUEBER: Die Baukenkmale in der Stadt Kuttenberg in Boehmen, in: Mittheulungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 6, 259-261. HEJNIC 1911 – Otakar HEJNIC: Hrádek nad Vrchlicí čili nad Páchem, Kutná Hora 1911.
- HERDA 1983 – Martin HERDA Pozdně gotické sochařství v Kutné Hoře (nepublikovaná diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1983.
- HOMOLKA 1978 - Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství, in Jaromír HOMOLKA/ Josef KRÁSA/ Václav MENCL/ Jaroslav PEŠINA/ Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978.
- 88 HOMOLKA 1984a - Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in Jaromír HOMOLKA/ Josef KRÁSA/ Václav MENCL/ Jaroslav PEŠINA/ Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1984.
- HOMOLKA 1984b - Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství, in Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/2, 1984, 553.
- KACZMAREK 2002 – Romuald Kaczmarek: Baldachin i tralka. Uwagi polemiczne do artylku M. Kapustki Briccius Gauske i naturalizm póznógotyckej rzezby architektonickej, in: Dziela i interpretacje, Kolo Naukowe Studentów Historii Sztuky, Tom VI 2000
- KACZMAREK 2006, in: Das Werk des hans von Olmütz – ein ungelöste Problem, in: Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft, Markus HÖRSCH/ Tomas ORBUS (eds.), Berlin 2006
- KAPUSTKA 1998 – Mateusz KAPUSTKA: Briccius Gauske i naturalizm póznógotyckej rzezby architektonickej, in: Dziela i interpretacje, Kolo Naukowe Studentów Historii Sztuky, V 1998

KAPUSTKA 2002 – Mateusz Kapustka - *Odwrócony porządek, czyli jeszcze o ratuszowej balustradzie. Odpowiedź na głos polemiczny R. Kaczmarka* *Odwrócony porządek, czyli jeszcze o ratuszowej balustradzie. Odpowiedź na głos polemiczny R. Kaczmarka* / Kapustka, Mateusz KRÁSA –Josef KRÁSA 1984 – *Nástěnná malba*, in: in Josef KRÁSA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984.

KUTHAN 2012 – Jiří KUTHAN: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, Díl první – Král a šlechta*, Praha 2012.

KUTHAN 2013 – Jiří KUTHAN: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, Díl druhý – Města, církev, korunní země*, Praha 2013. LÍBAL 1984 – Dobroslav LÍBAL: *Gotická architektura*, in: in Josef KRÁSA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, 1984.

MACEK 1998 – Josef MACEK: *Jagellonský věk v českých zemích, díl 3-4*, Praha 1998 a 1999, reprint Praha 2002. MATĚJKOVÁ 1960 – Eva MATĚJKOVÁ: *K nově odkrytým v kutnohorském Hrádku*, in: *Zprávy památkové péče XX*, 233-236.

MATĚJKOVÁ 1962 – Eva MATĚJKOVÁ: *Kutná Hora*. Praha 1962. MATĚJKOVÁ 2010 – Eva MATĚJKOVÁ: *Kamenické značky v chrámu sv. Barbory, kostele P. Marie na Náměti a Hrádku v Kutné Hoře.*, in: *Kutnohorsko 13/10 - vlastivědný sborník*, Kutná Hora 2010

MATĚJKOVÁ 2010 – Eva MATĚJKOVÁ: *Ke stavební podobě některých historických objektů v Kutné Hoře.* ., in: *Kutnohorsko 13/10 - vlastivědný sborník*, Kutná Hora 2010

MATĚJKOVÁ 2012 - Eva MATĚJKOVÁ: *Kutnohorský patricijský rod „z Vrchovišť“ v jagellonské době*, in: *Východočeský sborník historický*, XXI 2012, 117-149. MENCLOVÁ 1972 – Dobroslava Menclová – *České hrady*, Praha 1976.

MUDRA 2012 – Aleš MUDRA: *Ecce panis angelorum: Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře*, Praha 2012.

MUK 1984 – Jiří MUK – *Historickoarchitektonický rozbor, Stavební historie a Závěr* in: in: Jiří MUK/ Pavel ZAHRADNÍK: *Hrádek, Barborská ul.čp.28, Stavebně historický průzkum, nepublikovaný strojpis*, SÚRPMO 1984.

OTTOVÁ 2007 - OTTOVÁ Michaela: *Inventura díla Mistra Bricci v Kutné Hoře*. In: *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*. Mateusz KAPUSTKA / Andrzej KOZIEŁ / Piotr OSZCZANOWSKI (ed.) Wrocław 2007, 126-138.

OTTOVÁ 2010 – Michaela Ottová: Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory. Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483-1493). České Budějovice 2010

PAPP 2006 – Szilárd Papp: Das Denkmal des Königs Matthias Corvinus und die St. Georgskapelle in der Bautzner Ortenburg, in: Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft, Markus HÖRSCH/ Tomas ORBUS (eds.), Berlin 2006

SEDLÁČEK – August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého XII., Praha 1932.

VŠETEČKOVÁ 1999 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách, Praha 1999.

VLČKOVÁ 2012 - Jitka VLČOVÁ: Nizozemská epizoda ve výzdobě Sv. Barbory v Kutné Hoře?, in: Umění I/2012, 53-62.

WENZEL 2006 – Kai Wenzel: Der spätgotische Neubau der Bautzner Ortenburg, in Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft, Markus HÖRSCH/ Tomas ORBUS (eds.), Berlin 2006

ZAHRADNÍK – Pavel Zahradník – Dějiny objektu in: Jiří MUK/ Pavel ZAHRADNÍK: Hrádek, Barborská ul.čp.28, Stavebně historický průzkum, nepublikovaný strojpis, SÚRPMO 1984. 90

ZLAT 1958 – Mieczyslaw ZLAT – Rzeźba architektoniczna, in: Marcin BUKOWSKI/ Mieczyslaw ZLAT :Ratusz Wroclawski, Wroclaw 1958.

ZLAT 1976 - Mieczyslaw ZLAT – Ratusz Wroclawski, Wroclaw 1976