

Tři opomíjené renesanční reliéfy s náboženskými motivy na Znojemsku (Strachotice, Micmanice, Znojmo)

Zdeněk Vácha

Obdobím rozkvětu kamenosochařské produkce na Znojemsku byl nesporně závěr středověku, čemuž odpovídá mj. i kulminace vytváření pozdně gotických kamenných božích muk. Tento zdárný vývoj zde končí někdy kolem roku 1525, tedy prakticky s koncem jagellonské doby a současným nástupem hlubokých konfesních změn.¹ Příčiny tohoto útlumu nejsou zcela zřejmé, ale zdá se, že podobný vývoj zaznamenaly i sousední rakouské země (Dolní Rakousy) a ve stejné době, kolem 1530, je zaznamenáno doznívání umělecké produkce rovněž v Brně; příčiny jsou zde viděny v nástupu reformace a, v případě dřevořezby, v poklesu poptávky po chrámovém vybavení.² Začíná se též již prosazovat renesanční sloh.

Námi uváděná díla z jižní Moravy, patřící nesporně též do kategorie recepcce prostřednictvím grafických předloh a vzorníků, představují její poněkud rustikální podobu; pro pozdější vývoj je však nesporný i přímý podíl italských mistrů, migrujících či uselých, již se zde uplatnili většinou v měšťanském prostředí.³ Změny, podmíněné



Obr. 1. Micmanice (ZN) – torzálně zachovaný reliéf s Bolestným Kristem, foto: autor, 2020

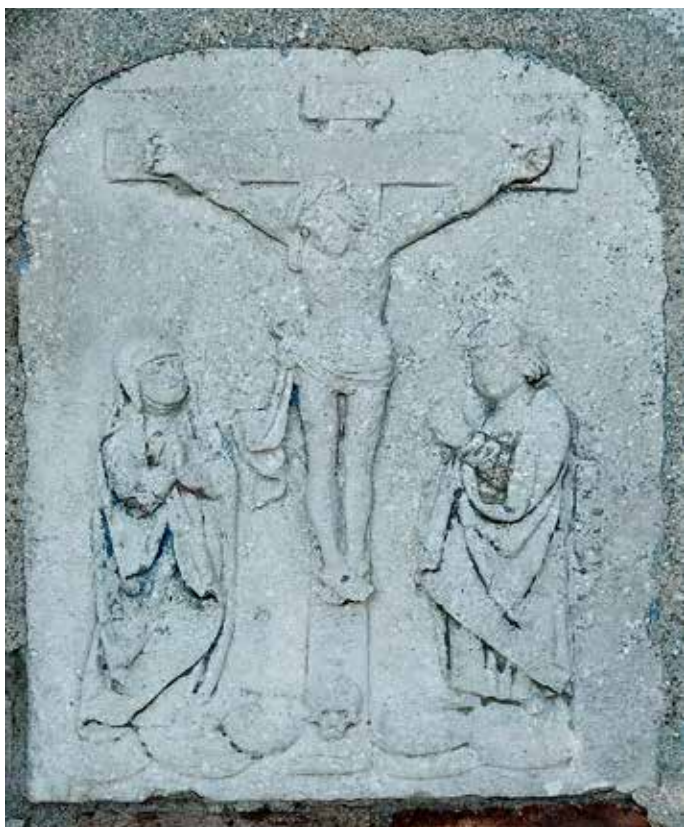


↑ Obr. 3. Hans Weiditz, ml. – Ecce Homo (Stehender Schmerzensmann), 1522, dostupné online: <http://www.zeno.org/nid/20004363027> [11. 08. 2021]

← Obr. 2. Albrecht Dürer – Bolestný Kristus (Der Schmerzensmann mit ausgebreiteten / erhobenen Armen / Händen), kolem roku 1500, dostupné online: <http://www.zeno.org/nid/20004001591> [11. 08. 2021]

novými slohovými impulzy a patrně i zmíněným, postupně narůstajícím vlivem luterského učení (šířícího se hlavně ve městech s německy mluvícím obyvatelstvem) včetně působení sekt, vedly také k přesunu zakázek do oblasti sepulkrálních děl (náhrobníků, epitafů) a měštanské reprezentace (portály a další kamenické prvky domů), včetně reprezentace cechovní. Současně lze zaznamenat též hlubokou krizi římskokatolické církve s úpadkem monastického života i diecézního kněžstva, projevující se na Moravě v první polovině 16. století.⁴ Nelze tedy vyloučit, že určitý útlum tvorby církevního umění, respektive artefaktů s náboženskou tematikou, můžeme spíše připsat rozvratu na katolické straně, byť již ve druhé polovině století zaznamenáváme určitou katolickou ofenzivu. Jejimi protagonisty byli zejména olomoucký biskup Jan Prusinovský z Víckova (1565–1572) a přímo ve Znojmě, v militantní podobě, opat premonstrátského kláštera v Louce Šebestián Freytag (1573–1585), přičemž oba se do značné míry opírali především o jezuitu.

Provázanost kamenosochařské produkce Znojemska s Dolními Rakousy lze doložit i používaným materiálem. I na Znojemsku se hojně uplatnil dolnorakouský kámen – tzv. mušlový vápenec, který v té době pocházel hlavně z geograficky blízkého Zogelsdorfu a okolí⁵ a z něhož jsou vyhotovena též všechna pojednaná díla. Jde vesměs o dobře opracovatelný kámen, byť nelehčitelný a tudíž určený pro závěrečnou úpravu nátěrem, často v podobě polychromie. Dodnes není zodpovězeno, zda šlo v případě artefaktů přelomu gotiky a renesance i později o domácí produkci, tedy výrobky dílen znojemského centra, či zda jde též či především o importy. Pro město Znojmo je pramenně doložen poměrně malý počet kameníků; kromě téměř legendárního Mikuláše ze Sedlešovic (kolem poloviny 15. století)⁶ působili v roce 1491 ve Znojmě pouze 3 kameníci⁷



Obr. 4. Strachotice (ZN) – reliéf
Malé Kalvárie, foto: autor, 2020

(pro porovnání: v Brně v roce 1499 nejméně 12)⁸ a cech kameníků je zmiňován až pro rok 1579.⁹ Při kamenických prvcích staveb (i sepulkráliích) našly v regionu široké uplatnění i pískovce,¹⁰ pro honosné sepulkrálie¹¹ byl potom dovážěn i leštitelný solnohradský vápenec („mramor“) z Adnetu.¹²

Pojednané příklady reliéfů dokládají, že i v období renesance, kam jejich vznik kládeme, byla v regionu poptávka po artefaktech s religiózní tematikou, byť asi utlumená.

Prvním příkladem je kamenný reliéf umístěný na zadní straně výklenkové poklony v Micmanicích (dnes součást obce Strachotice, u silnice Slup–Derflice), jež je považována za klasicistní (obr. 1). Druhotně zde tedy byl použit drobný výjev pocházející patrně z božích muk, jež zanikla, a již samo jeho osazení na odvrácenou stranu stavby musíme považovat za nouzové; toto nezvyklé řešení může vysvětlovat stav díla a jeho torzálnost v době umístění na nově postavenou kapličku.

Na desce je výjev s figurou Krista s roztaženýma rukama, jehož předlohu známe. Jde o mědirytinu Bolestného Krista od Albrechta Dürera (*Der Schmerzensmann mit ausgebreiteten / erhobenen Armen / Händen*) z období kolem roku 1500 (obr. 2). Stojící Kristus má zde pozvednuté ruce dlaněmi obrácené směrem k divákovi, čímž ukazuje své rány po hřebec; součástí kompozice je asymetricky umístěný kmen (břevno kříže) s lebkou u paty a nástroje utrpení (*Arma Christi*) – roucho, hrací kostky, tyč s houbou a koště. Dnešní stav reliéfu nedovoluje s jistotou říct, zda i tato plastická odlika Dürerovy grafiky měla všechny zmíněné doprovodné prvky, vzhledem k rozměrům a limitům kamenické práce však s největší pravděpodobností převzala pouze hlavní nefigurální motiv, zmíněné břevno. Rozšíření tohoto schématu napomohl i dřevoryt Hanse Weiditze ml. *Ecce Homo* z roku 1522,¹³ kde nástroje mučení i symboly ještě přibýly, odlehčená pravá noha Krista je však více nakročena a kmen (břevno), u Dürera za pravou paží, je téměř zcela kryt tělem (obr. 3); proto lze opakování rozšířeného Weiditzova díla kameníkem micmanické desky vyloučit.



Obr. 5. Znojmo – reliéf nejsvětější Trojice, stav 2020, foto: autor, 2020



Obr. 6. Znojmo – reliéf nejsvětější Trojice, stav v roce 1989, zdroj: Fotoarchiv NPÚ, ÚOP v Brně, foto: Jana Kolbábková

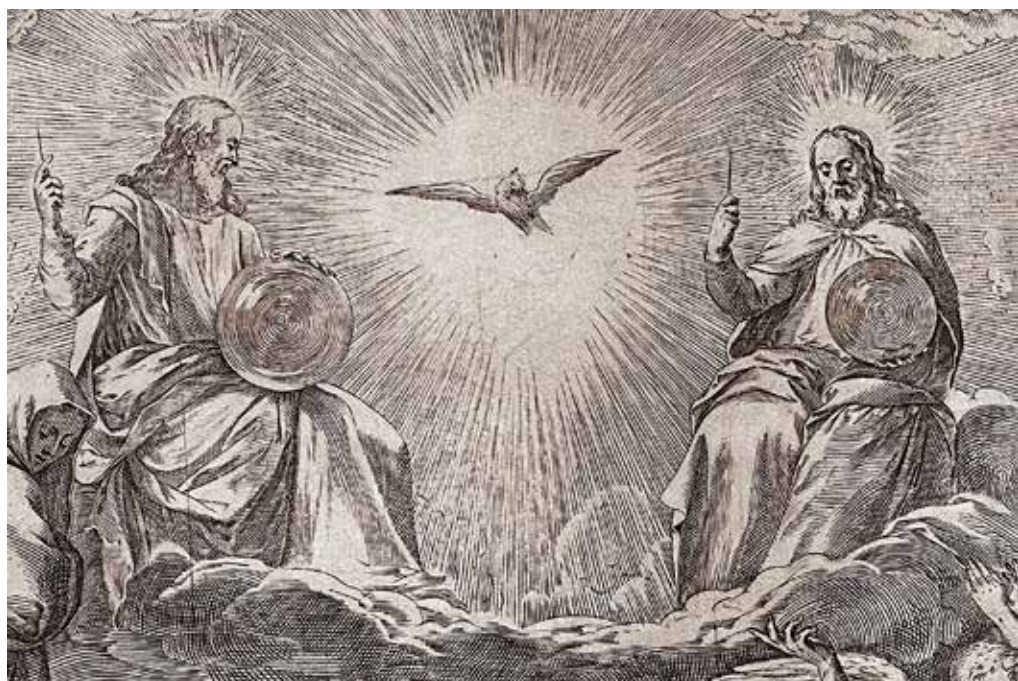


Obr. 7. Tizian – La Gloria (výřez), dostupné online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gloria_\(Tiziano\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gloria_(Tiziano).jpg) [11. 08. 2021]

Dalším, rovněž drobným a zároveň rustikálnějším artefaktem je strachotický reliéf s výjevem tzv. Malé kalvárie¹⁴ (obr. 4). Jde opět o druhotné umístění, tentokrát v mělkém výklenku poklony u cesty do Derflic, jejíž vznik lze klást orientačně do 19. století. Zde již původ v zaniklých božích mukách nepředpokládáme, byť je u nich tento motiv prakticky vždy zastoupen; z pozdně gotických božích muk na Znojemsku se reliéf Malé Kalvárie dochoval u všech čtyř případů (Lechovice /dnes Znojmo/, Olbramovice /1518/, Sedlešovice – Nový Šaldorf /1525/, Šatov) se zachovanou původní lucernou,¹⁵ vesměs patrně z první čtvrtiny 16. století.¹⁶ Vystupující reliéf je však, na rozdíl od příkladů pozdně gotických božích muk, značně nízký, mohlo jít o desku osazenou do fasády domu, drobné sakrální stavby či zděné poklony.

Zde jde o tradiční zpodobení motivu Ukřižování s asistujícími postavami Panny Marie s sv. Jana Evangelisty. Motiv je obohacen o náznak terénu (skaliska) a lebku u paty kříže. Kristus je zobrazen přísně frontálně s prověšeným tělem („Y“), přísnou symetrií narušuje pouze hlava, nakloněná k pravému rameni, a rouška uvázaná na pravém boku s volným koncem draperie sahající až ke kolenům. Obě figury v poloprofilu jsou zobrazeny v gestu modlení či zoufání, tedy se sepjatýma, resp. zalomenýma rukama.

V zobrazeních námětu Malé kalvárie konce gotiky a rané renesance se setkáváme s různými schémata, gesty i atributy Marie a Jana. Většinou je Marie po Kristově pravici a má v žalu skloněnou hlavu, často se též odvrací (u většiny Dürerových verzí, též u Lucase Cranacha ml., Martina Schongauera, Jörga Breue st. a dalších), Jan hledí ke Kristovi. Zde je ovšem situace jiná – Marie vzhlíží ke svému synovi, zatímco Jan má hlavu spíše skloněnou – i toto pojetí však známe z dřívějších dob.¹⁷ Jak bylo naznačeno, předpokládáme opakování blíže neznámého vzoru, nejspíše grafického, co se možnosti jeho konkrétního určení týče, musíme být spíše skeptiky. Střídání vzorů vidíme i u již zmíněných starších reliéfů s námětem Malé kalvárie v lucernách pozdně gotických božích muk; i zde, na poměrně malém teritoriu a v předpokládaném poměrně krátkém časovém úseku (asi max. 20 let), nacházíme v řadě ohledů odlišná zobrazení základního ikonografického námětu.



↑ Obr. 8. Cornelis Cort – Adorace nejsvětější Trojice (výřez), dostupné online: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/418164> [11. 08. 2021]



← Obr. 9. Agostino Carracci – nejsvětější Trojice, dostupné online: <http://www.zeno.org/nid/20003927407> [11. 08. 2021]

Naším třetím příkladem je vysoký reliéf nejsvětější Trojice umístěný v ploše rozezkalaného frontonu výklenkové kaple s mladší sochou Krista vetknuté do nízké ohradní zídky na hraně plošiny před západním vstupem do znojemského farního kostela sv. Mikuláše¹⁸ (obr. 5 a 6). Je s podivem, že dílo nebylo, pokud víme, doposud v literatuře zaznamenáno.

Kompozice nejspíše zprostředkovaně navazuje na Tizianovo dílo *La Gloria* (Museo Nacional de Prado) objednané císařem Karlem V. při setkání s malířem v Augsburgu v roce 1550/51 (obr. 7). Jde o mnohofigurální kompozici, jež Trojici v nebeských sférách pouze vrcholí. Dvě symetrické a prakticky totožné sedící figury (Kristus po pravici Boha Otce) halené do plášťů nesou totožné atributy – glóby (sféry) s křížem opřené o kolena, resp. stehna a v pravících žezla (rovněž opřené o nohy), mezi nimi se vznášá holubice Duha svatého. Samotný obraz se stal populárním a současně i jeho zobrazení nejsvětější Trojice v daném ikonografickém pojetí bylo v potridentském období často opakováno. Záhy byla Gloria, dokončená v roce 1554,¹⁹ převedena Cornelisem Cortem do podoby grafického listu (*Adorate nejsv. Trojice*, 1566, mědirytina, Rijksmuseum Amsterdam) (obr. 8). Z tohoto konceptu vychází i zobrazení nejsv. Trojice, již bez další figurální složky a s postavami posunutými směrem k sobě, od Agostina Carracciho (mědirytina z let 1584–1586, Albertina Vídeň, grafická sbírka), byť zde dochází k přehození atributů (žezla, spíše drobné hůlky, se ocitají v levicích), úpravě gest (pozdvížené paže s žezly) a dalším drobným změnám (Kristus globus nepřidrží na koleně, ale rukou jej pozvedává před hrudí) (obr. 9). Pozdvížené ruce se subtilními, hůlkovitými žezly jsou však již „licenci“ Corta a je tedy pravděpodobné, že Carracci vycházel z této či blízké varianty, ne přímo z Tizianovy předlohy.

Dvojici postav v pláštích na oblacích nacházíme i ve Znojmě, tentokrát zrcadlově obráceně – Bůh Otec je pohledově vlevo. Co v zásadě zůstává, jsou atributy – Bůh otec má globus a žezlo,²⁰ Kristus potom místo globu přidrží na hrudi holubici; ruce s žezly jsou přimknuté k trupu. Jde o logická řešení vycházející z povahy kamenosochařské práce, neodpoutané ruce jsou přímou součástí bloku, stejně jako holubice, jež takto nemusí být samostatným dílem kompozice. Typikou hlav je reliéf nejbližší Carraccimu, individualizace zpodobení (starý–mladý) však značně postoupila; Bůh otec má mohutný plnovous a Kristus působí, jako by ani neměl bradku.²¹

Uvedené příklady reliéfů jsou dokladem, že ještě ve třetím desetiletí 21. století skýtá náš památkový fond opomíjená díla, jež doplňují obraz exteriérových kamenosochařských děl regionu jižní Moravy období renesance.

- 1 VÁCHA, Zdeněk, Středověká drobná architektura na Moravě, *Monumentorum tutela. Ochrana pamíatok*, 2016, roč. 26, s. 59–76.
- 2 CHAMONIKOLA, Kaliopi, Kapitoly k sochařství a deskové malbě, in: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. II. Brněnsko*, CHAMONIKOLA, Kaliopi (ed.), Brno 1999, s. 272.
- 3 K situaci v Brně blíže KROUPA, Petr – BÍLÝ, Jiří, *Brněnští sochaři, kameníci a zedníci v letech 1570–1620*, Genealogický a heraldický klub při ZK ROH Královopolské strojírny v Brně, Brno 1987.
- 4 SAHEB, Jan, K procesu rekatolizace na Moravě v prvních desetiletích po Tridentském koncilu (do roku 1619). S přihlédnutím k poměrům na tzv. mensálních statcích olomouckého biskupství, in: *Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, řada společenských věd*, 2016, roč. 30, č. 1, s. 13–26.
- 5 BURGHARD, Gaspar, Das Steinmetzhandwerk in Eggenburg, *Denkmalpflege in Niederösterreich. Waldviertel*, Band 31, St. Pölten 2004, s. 20–25; ROHATSCH, Andreas, Niederösterreichische Baulandschaften, *Denkmalpflege in Niederösterreich. Stein*, Band 37, St. Pölten 2007, s. 6–9; STEININGER, Fritz, Die Wald- und Weinviertler Bausteinlandschaften – Geologischer Untergrund, Bauwerke und Denkmäler, in: *Abhandlungen der Geologischen Bundesanstalt, Band 60. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Geowissenschaften*, Wien 2007, s. 203–208; v Eggenburgu je přítomnost italských kameníků doložena pro rok 1573 (BURGHARD, G., *Das Steinmetzhandwerk*, s. 21).
- 6 V návaznosti na Wolného, jenž připisuje Mikuláši se Sedlešovic mj. snad i stavbu kostela ve Hnanicích (WOLNÝ, Gregor, *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften IV.*, Brno 1861, s. 180), rozšiřuje Anton Vrbka (VRBKA, Anton, *Der Steinmetzmeister Niklas von Edelspitz und seine Bautätigkeit in Znaim und Umgebung von 1440 bis 1468: Kulturgeschichtliche Studie*, Deutschmährischer Lehrerbund, Brünn 1911) jeho oeuvre na většinu staveb Louky a Znojma té doby (s. 7). *Lapicida* Mikuláš ze Sedlešovic zanechal přímo svou nápisovou desku na věži znojemské radnice.
- 7 VÍTOVSKÝ, Jakub, Umělci v jihomoravských městech, in: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. II. Brněnsko*, CHAMONIKOLA, Kaliopi (ed.), Brno 1999, s. 31.

- 8 TÝŽ, s. 29.
- 9 VRBKA, Anton, *Gedenkbuch der Stadt Znaim 1226–1926: kulturhistorische Bilder aus dieser Zeit*, Nikolsburg 1927, s. 174.
- 10 Snad částečně rovněž rakouské (viz ROHATSCH, Andreas, Neogene Bau- und Dekorgesteine Niederösterreichs und des Burgenlandes, *Mitteilungen IAG BOKU / Institut für Angewandte Geologie, Universität für Bodenkultur Wien* 2005. *Reihe: Nutzbare Gesteine von Niederösterreich und Burgenland*, „Junge“ Kalke, Sandsteine und Konglomerate – Neogen, Wien 2005, s. 9–56).
- 11 Kupříkladu Žabků z Dolních Kounic, ale patrně i dolnokounického probošta Johanna z Althannu (před 1517).
- 12 Vrcholem použití solnohradského vápence v regionu byla potom přestavba chrámu kláštera v Louce koncem 17. století (blíže VALEŠ, Tomáš, „... in ducali ac celeberrima Ecclesia Lucensi...“ Salzburger Künstler im Dienst des Prämonstratenser Stifts in Louka / Klosterbruck bei Znaim, *Barockberichte: Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg 2012, č. 59/60, s. 717–730).
- 13 BOHDE, Daniela, Schräge Blicke – exzentrische Kompositionen: „Kreuzigungen und Beweinungen“ in der altdeutschen Malerei und Graphik, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 75, Nr. 2, Muenchen 2012, s. 197.
- 14 Výška strachotické desky se zaoblenými horními rohy je do 60 cm.
- 15 U božích muk v druhotné pozici u kostela v Odrovicích (ZN) s plnou lucernou je původní pouze jeden reliéf s Getsemanskou zahradou, datovaný 1521.
- 16 V regionu jižní Moravy jsou zachovány ještě dva příklady gotických božích muk s motivem Ukřižovaného (Malou kalvárii), a to ve Starovičkách (BV) a v Brně (Planerův sloup).
- 17 Např. u Mistra E. S. (Christus am Kreuz mit zwei Engeln, Maria und Johannes; mědirytina 1440–1467, Kupferstichkabinett Berlin), či Huga van der Goese (Ukřižování s Marií a Janem, Museo Correr, Benátky, Itálie, cca 1470, desková malba) i od samotného okruhu Dürera (Revelationes Sancte Birgitte, kol. 1500, Metropolitan Museum New York).
- 18 V Ústředním seznamu kulturních památek ČR je stavba evidována pod názvem Poklona se specifikací výklenková kaple (Mikulášské náměstí).
- 19 WIVEL, Matthias, Titian and Giulio Bonasone: The Gloria that Wasn't, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 77, Nr. 3, Muenchen 2014, s. 313–332.
- 20 Zde jsou dnes pouze torza žezel, je však dle analogií pravděpodobné, že součástí bloku byla pouze jejich rukojeť, na níž byla nasazena část soustružená ze dřeva.
- 21 V roce 2004 byla poklona včetně reliéfu komplexně restaurována (ak. soch. Petr Roztočil), v oblasti tváří je dokumentována značná ztráta modelace. Starší fotodokumentace NPÚ (1989) není dostatečně detailní.