

Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430 - 1526)

Jiří Tajt



PRŮZKUMY PAMÁTEK II/95 - PŘÍLOHA 1
PAMÁTKOVÝ ÚSTAV STŘEDNÍCH ČECH V PRAZE
SDRUŽENÍ PROFESIONÁLNÍCH PRACOVNÍKŮ PAMÁTKOVÉ PÉČE

PRŮZKUMY PAMÁTEK

DENKMALFORSCHUNG

HISTORICAL MONUMENTS'
RESEARCH & DOCUMENTATION

Ročník II., příloha 1

Časopis Průzkumy památek vydává Památkový ústav středních Čech v Praze ve spolupráci se Sdružením profesionálních pracovníků památkové péče

Redakční rada: Ing. arch. Jiří Mrázek (předseda red. rady), PhDr. Zdeněk Dragoun, PhDr. Jiří Fajt, JUDr. PhDr. Pavel Kroupa, Ing. Petr Macek, PhDr. Vladislav Razím, Ing. arch. Dagmar Sedláková, Ing. arch. Jiří Škabrada, JUDr. Jiří Varhaník, PhDr. Pavel Vlček, Ing. Jan Žížka

Vedoucí redaktor: PhDr. Bohdana Hyťhová

Adresa redakce: Českomoravská 21
190 05 Praha 9
tel: 27 88 57 1. 118

Překlady resumé: Dr. Anja K. Ševčík

Sazba: *Lepton studio spol. s r. o.*

Tisk: Tiskárna Hugo

Registrace povolena pod číslem MK ČR 6836
Vychází 2x ročně.

Doporučená cena výtisku: 42 Kč.

Objednávky zasílejte na adresu redakce.

Titulní strana: Ukřižovaný, bazilika sv. Jiří na Pražském hradě. (J. Kopřiva.)

3. strana obálky: Panna Marie s dítětem, Praha - premonstrátský klášter na Strahově. (Foto R. Boček.)

4. strana obálky: Svatý Jan Evangelista, Praha - premonstrátský klášter na Strahově. (Foto R. Boček.)

OBSAH

K vymezení tématu a některé metodologické

otázky jeho zpracování..... 1

Pozdně gotické řezbářství v Praze ve světle

uměleckohistorického bádání 2

I. Léta 1430 až 1471 6

II. Léta až 1490 25

III. Léta 1490 až 1510 49

IV. Léta 1510 až 1526 77

V. Díla vyřazená z fondu středověkého

pražského sochařství 101

Závěr 107

Literatura 109

Spätgotische Schnitzkunst in Prag und ihr

sozialer Hintergrund (1430 - 1526) (Resumé) 111

Recenzoval:

Prof. PhDr. Jaromír Homolka, DrSc.

Autoři fotografií:

Archiv Národní galerie v Praze, č. kat.: 15, 19, 21, 22, 30, II, V

R. Boček, č. kat.: 5, 7, 9, 10, 13, 14, 18

J. Fajt, č. kat.: 12-dopl., 30, 31, III, IV, VI, VII

V. Fyman, č. kat.: 16

J. Kopřiva, č. kat.: 20, 25, 29

D. Landová, č. kat.: 27

O. Palán, č. kat.: 2, 28

Č. Síla, č. kat.: I

K. Varta, č. kat.: 1, 3, 4, 6, 8, 11, 12, 17, 23, 24, 26





K VYMEZENÍ TÉMATU A NĚKTERÉ METODOLOGICKÉ OTÁZKY JEHO ZPRACOVÁNÍ

V poslední době byla v odborné literatuře často vzpomínána nutnost badatelského zpracování fondu pozdně gotického sochařství ve středních Čechách a v Praze (J. Kropáček, J. Homolka a další). Téma předkládané práce, nazvané *POZDNĚ GOTICKÉ ŘEZBÁŘSTVÍ V PRAZE A JEHO SOCIÁLNÍ POZADÍ (1430 - 1525)*, tedy reaguje na potřebu užší a jasnější specifikace studované problematiky.¹⁾

Pokud jde o topografické ohraničení tématu, kladli jsme důraz na historicky významná území Pražského hradu, Hradčan, Malé Strany, Starého a Nového Města.²⁾

V názvu práce bylo zcela záměrně použito termínu „v Praze“ (Pozdně gotické řezbářství v Praze a ...). Zdá se, že je metodicky přesnější a lépe postihuje podstatné rysy přístupu k této problematice. Často používané adjektivum „pražská“ již totiž implikuje určitou stylistickou specifikou „pražské“ umělecké, respektive sochařské tvorby, což by předpokládalo kromě jiného například vyloučit ze studia díla do Prahy importovaná. Mezi nimi je naopak nutné rozlišovat (ne vždy to je však možné) importy dobové, tj. realizované v předmětném časovém úseku (15. stol. - 1. třetina 16. stol.), které mohly sehrát a často zřejmě i sehrály podstatnou inspirační roli ve slohové orientaci pražské tvorby, a importy pozdější, tedy i z 19. a 20. století, které jsou pro nás pouze pramenem kulturně historickým. Jako takové mohou dokládat intenzitu obchodních a kulturních kontaktů mezi různými státy či jejich oblastmi, mohou hovořit o oblíbě středověkého umění v jednotlivých historických epochách, nebo mohou vypovídat například o úrovni a povaze pražského šlechtického či měšťanského sběratelství.

Při vymezování časového úseku pro sledování sochařské tvorby v poděbradské a jagellonské Praze jsme v podstatě vycházeli z obecně přijímané periodizace českých dějin. Je nepochybné, že právě umělecká situace v hlavním městě království v průběhu 15. a na počátku 16. století výrazně reflektovala dynamiku společenského a politického vývoje. Spodní časovou hranici jsme s ohledem na charakter dochovaných děl posunuli ještě před polovinu 15. století - do třicátých let 15. století, což snad umožnilo komplexnější poznání uměleckého vývoje v pohusitském období a zároveň jeho sledování v návaznosti na předchozí tvorbu václavskou. Současně byly analyzovány sociopolitické podmínky, v nichž se tvorba uskutečňovala. Na druhé straně již v této práci záměrně nepojednáváme o díle monogramisty IP, významného umělce, který umělecky vyrostl v Podunají a v Praze na samém sklonku vlády jagellonské dynastie zřejmě krátce působil (asi v letech 1521 - 1525). Tomuto mistrovi byla věnována českým uměleckohistorickým badáním poměrně značná pozornost (A. Kutal, J. Pešina, J. Kropáček, A. Legner, J. Homolka, K. Stádník, J. Vacková ad.).

Vnitřní členění práce jsme se snažili přizpůsobit specifickým rysům zpracovávaného souboru, pro který je příznačná slohová disparátnost uměleckých artefaktů. Proto jsme se rozhodli pro co nejpodrobnější samostatná monografická zpracování děl již v rámci katalogových hesel. Po kratší předmluvě a úvodu, v němž je hodnocen průběh dosavadního bádání dané tematiky, následuje tedy rozsáhlá katalogová část (31 katalogových čísel), jež je rozčleněna na dva oddíly - v prvním jsou jednotlivá katalogová čísla řazena ve čtyřech skupinách chronologicky, vždy s drobnými úvodními medailonky. Ve druhé části je potom uveden výčet řezeb, u nichž se v průběhu studia došlo k zásadně odlišným datacím a které tedy bude nutné po ověření navržené datace ze středověkého památkového fondu odepsat.

POZDNĚ GOTICKÉ ŘEZBÁŘSTVÍ V PRAZE VE SVĚTLE UMĚLECKOHISTORICKÉHO BÁDÁNÍ

S prvními zmínkami o některých pražských pozdně gotických sochařských památkách se setkáváme ojediněle již u barokních historiografů (F. J. Hammerschmiedt) či osvícenských topografů (J. Schaller, J. M. Schottky), častěji pak v průběhu druhé poloviny 19. století ve statích kulturně historického zaměření (Z. Winter, Č. Zíbrt) nebo v místopisných či průvodcovských publikacích. Teprve v generaci K. Chytila a K. B. Mádlů na počátku 20. století se dějepis umění zřetelněji metodologicky vyhraňuje, není náhodou, že právě K. Chytil je autorem obsáhlé knihy z dějin malby,³⁾ kde v úvodní studii neopomněl zmínit okrajově a snad jen pro srovnání některá řezbářská díla, kromě jiných též středočeské provenience. Stále akutnější potřeba soupisů uměleckých děl dospěla na samém konci 19. století k vydávání Soupisu památek historických a uměleckých (od r. 1898), jehož jednotlivé svazky podle tehdejšího geopolitického členění zahrnovaly i některé okrajové části Prahy. V rámci této soupisové edice byla věnována určitá pozornost též sochařským památkám, které zde mnohdy byly reprodukovány poprvé. Ty nejvýznamnější z nich se potom objevily díky V. V. Štechovi v katalogovém výběru mistrovských děl starého českého umění a architektury, nazvaném výstižně Umělecké poklady Čech.⁴⁾

Další vlastovkou naznačující možnosti kritického přístupu k sochařským památkám a připravující také metodiku jejich registrace byl Štechův následný katalog vypracovaný tentokrát pro městské muzeum v Praze⁵⁾ (dodnes zůstal jediným souborným zpracováním této poměrně rozsáhlé sbírky). Do této počáteční etapy výzkumu pražského řezbářství spadá též zajímavá historická studie A. Gümbela,⁶⁾ v níž autor na základě archivního studia odkryl jméno řezbáře Hannse Schollera, který měl na konci 15. a v prvních dvou desetiletích 16. století (1490 - 1517) působit v Praze na dvoře jagellonského krále Vladislava II. (bohužel se dosud nepodařilo spojit s tímto umělcem žádné dochované dílo).

V období po I. světové válce se pozornost české medievalistiky zvláště díky cílevědomému zaměření J. Opitze přesunula do severozápadních Čech.⁷⁾ Prvním syntetickým podáním pozdně gotického sochařství v českých dějinách umění pak byla stať J. Pečírky, zařazená do prvního svazku Dějepisů výtvarného umění v Čechách.⁸⁾ Její hlavní přínos spočíval v půdorysném vytyčení cílů badatelských aktivit, mezi nimiž na prvním místě figurovala metodicky propracovaná registrace materiálu a hledání autorských či dílenských okruhů a vývojových ohnisek. Pro dokreslení umělecké situace v českých zemích byly zmíněny též některé řezbářské památky středočeské, výjimečné i pražské. Podle přehledného J. Kropáčkova rozřazení a periodizace uměleckohistorické literatury zabývající se zkoumáním pozdně gotické a raně renesanční produkce v Čechách,⁹⁾ udělala Pečírkova syntéza zároveň tečku za první etapou studia této problematiky.

Druhá etapa, kterou J. Kropáček vymezil třicátými a čtyřicátými léty tohoto století, znamenala obecně rozšiřování a prohlubování pohledu na studovanou problematiku. Z našeho hlediska byla zajímavá rozsáhlá pražská výstava malby a sochařství 1350 - 1550, z r. 1935 nazvaná *Madona*¹⁰⁾ na jejíž přípravě se značnou měrou podílel J. Opitz a kde byly vystaveny také některé řezby pražské provenience. Tato výstava vzbudila oprávněný zájem odborné veřejnosti, jak naznačuje četnost kritických poznámek a recenzí.¹¹⁾ Jinak však tato etapa nepřinesla pro studium pozdně gotického řezbářství v Praze nic nového a objevného. Těžiště badatelské pozornosti se totiž přesunulo do jižních a jihozápadních Čech (v r. 1935 se v Praze uskutečnila podnětná výstava nazvaná *Jihočeská gotika, jež měla* pro bádání o jihočeské pozdní gotice v mnohém iniciační charakter).

Poznání pražské pozdně gotické tvorby neposunula dále ani materiálově bohatá studie syntetického charakteru z pera A. Kutala.¹²⁾ Podobně tomu bylo u další shrnující publikace o českém gotickém umění,¹³⁾ v níž se A. Kutal v krátké stati o pohusitském sochařství k otázce Prahy a její sochařské tvorby vůbec nevyjádřil. Tato druhá perioda byla podle J. Kropáčka završena na počátku 50. let publikováním Kutalovy recenze knihy V. Denksteina a F. Matouše *Jihočeská gotika*.¹⁴⁾

Následné dvacetileté období (šedesátá a sedmdesátá léta), do něhož spadá i stať J. Kropáčka, na níž jsme se již několikrát v našem exkursu po historii poznání pražské pozdně gotické řezby odvolávali,¹⁵⁾ je vyplněno intenzivním badatelským usilím, podníceným několika rozsáhlými výstavními akcemi. Jako příklady uvedme reinstalaci české gotiky v Národní galerii v r. 1961, nebo výstavu Jihočeské pozdní gotiky z r. 1965, po nich následovaly nově připravené expozice na Křivokláte (pozdní gotika ve středních Čechách) a na hradě Kostí (středověké umění ze sbírek Národní galerie). Kromě těchto domácích událostí byly v této době realizovány také významné zahraniční podniky, mezi něž je možné řadit například rozsáhlý výstavní projekt *Die Gotik in Niederösterreich - Kunst und Kultur eines Landes im Spätmittelalter* ve Steienu nad Dunajem z r. 1959 nebo výstavu *Die Kunst der Donauschule*, která se konala v St. Florianu a v Linci v r. 1965 ad. Tato etapa studia českého pozdně gotického sochařství se vyznačuje vznikem celé řady zásadních analytických studií, posuzujících známé i nově objevované památky z nejrůznějších zorných úhlů a hledisek (formálněstylového, ikonografického, ikonologického ad).

Dynamický rozvoj českého uměleckohistorického bádání o pozdní gotice se v šedesátých letech uskutečňoval na širší středoevropské bázi (Rakousko, Německo) a souvisel zřejmě také s liberalizací společenské situace v Československu.

Tomuto charakteru odpovídal i předmět studia, kterým byla především kvalitativně vysoko hodnocená sochařská produkce jižních a jihozápadních Čech. Pozornosti však neunikly ani některé významné pražské nebo středočeské řezbářské památky.

První obsáhlou studií, která se zabývala výhradně uměleckou situací v jagellonské Praze, bylo monografické zpracování reliéfu Poslední večere z Betlémské kaple od J. Kropáčka z r. 1960.¹⁶⁾ Z hlediska metodického příkladná Kropáčková stať jakoby předznamenávala nové způsoby přístupu ke studiu této problematiky; bohužel v bádání o pozdně gotickém sochařství zůstala až na vzácné výjimky bez následování. Několik řezeb pražského původu bylo krátce v širších vývojových souvislostech pozdně gotického sochařství připomenuto v objevených studiích A. Lišky, který se zaměřil na problémová témata tohoto období, jako například na genezi pozdně gotického tvarosloví v českém materiálu ve druhé polovině 15. století,¹⁷⁾ na vztah švábského uměleckého centra k Čechám na přelomu 15. a 16. století,¹⁸⁾ a podobně analyzoval i vliv starších nizozemských předloh.¹⁹⁾ A Liška již vycházel z bohatějších znalostí materiálu, i když z hlediska systematictějšího poznání pražské tvorby stále ještě nedostačujících.

Mezníkem v historii bádání o pražském (středočeském) pozdně gotickém sochařství se stala již několikrát vzpomínaná stať J. Kropáčka,²⁰⁾ která přinesla vyčerpávající přehled dosavadní literatury o pozdně gotickém a raně renesančním sochařství a pokusila se o jeho obecnou stratigrafii (do r. 1966). Naznačila zároveň možnosti a směry dalšího studia. Základem výzkumu pro budoucnost podle J. Kropáčka stále zůstávala práce heuristická, která nebyla nadále myslitelná bez paralelních akcí restaurátorských. Ve vyšší fázi potom J. Kropáček rozlišoval dvě základní roviny studia - jednu tvoří problematika autorství, mistrů a jejich slohových okruhů, druhá je potom ovlivňována hlediskem místopisným, spočívajícím ve studiu jednotlivých uměleckých center a oblastí - některé z nich byly relativně probádanější, jako například jižní a jihozápadní Čechy, některé bude třeba ještě od základů zmapovat (severní, východní a střední Čechy). Jak autor píše, „vždyť k nejasným centrům sochařské tvorby po době husitské patří dosud i Kutná Hora a Praha“.²¹⁾ Podobně na otázku zpracování pražského a středočeského pozdně gotického sochařství reagoval druhý spoluautor příspěvku, J. Homolka - „otázkou zůstávají stále ještě střední Čechy a Praha“.²²⁾

V další části svého vstupu, v níž J. Kropáček recenzoval instalaci středočeského pozdně gotického umění na Krivoklátě se nutně dotkl pražské tvorby. Nejenom v několika stylově kritických poznámkách na adresu vystaveného reliéfu Smrti P. Marie ze Zálezlic (původně snad z baziliky sv. Jiří na Pražském hradě), ale i některými obecněji formulovanými postřehy. Velmi bystře rozpoznal slohovou rozmanitost pozdně gotického umění ve středních Čechách. Důvod pro tuto skutečnost pak spatřoval v první řadě v pražské tvorbě, kde podle jeho názoru čeká studium pozdně gotického sochařství ještě „notná práce“.²³⁾ Vyzdvihl zde opět nutnost dokončení heuristiky. Zároveň ale upozornil i na některé metodologické problémy související s potřebou jemného odstínění královských zakázek a především se snahou po historické definici užívaných pojmů jako například „středočeský“ apod. Nakonec J. Kropáček na základě saské orientace spojil do jedné vrstvy některá díla pražského a středočeského původu. Ve stručnosti si všiml také vlivu podunajského umění, především jeho renesanční odnože, kterou v pražském památkovém fondu spatřoval v nejčistší podobě u monogramisty IP.

Ve snaze oddělit obecné a specifické stylové rysy domácí (pražské) sochařské produkce pokračoval o něco později J. Homolka ve studii, v níž se věnoval analýze vztahu pražské a cizí sochařské produkce, v tomto případě norimberské.²⁴⁾ Jen marginálně se také dotkl některých řezeb pražské provenience ve statí, v níž se zaměřil na mapování okruhu gerhartovsky ovlivněné sochařské produkce v Čechách a na Moravě.²⁵⁾ Možnosti využití detailního formálního popisu a zpracované strukturální analýzy sochařské památky pro umělecko-historickou interpretaci díla ukázal J. Kropáček v dalším monograficky zaměřeném příspěvku o pražské dřevorezbě hlavy sv. Jana Křtitele na podušce.²⁶⁾

Na konci šedesátých let se přihlásil o slovo také německý dějepis umění a v syntetizujícím titulu *Gotik in Böhmen* se kolektiv autorů pod vedením K. M. Swobody pokusil předestřít svůj názor na pozdně gotické období v českých zemích (okrajově byla zmíněna též pražská produkce, respektive některé soliterní památky této provenience). Vydání knihy ovšem bylo mezi domácím odborným publikem přijato s určitými rozpaky. Autoři totiž materiálově vycházeli většinou ze staršího českého bádání a pokud šlo o umělecko-historická hodnocení jednotlivých epoch, zůstali autoři mnohdy svázáni nacionálně zkreslujícím pohledem předválečné generace německých historiků. To platí v menší míře také o statí o pozdně gotickém malířství a sochařství, jejímž autorem byl Ch. Salm.²⁷⁾ Tento ediční počin nezůstal na domácí scéně bez jasné odpovědi, která na sebe nedala dlouho čekat - v roce 1971 vyšla obsáhlá kritická recenze od našich předních mediavalistů.²⁸⁾ Pozitivního přijetí se dostalo dalšímu zahraničnímu titulu od německého badatele Th. Müllera.²⁹⁾ Pražského pozdně gotického sochařství si však až na jedinou výjimku (konzola s polopostavou anděla ze Staroměstské radnice) blíže nevšímal.

Otázkám souvisejícím s problematikou jagellonského dvorského uměním bylo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let věnováno několik statí. Pokud se v nich vůbec o pražském pozdně gotickém sochařství hovořilo, pak jedině v širším kontextu dvorské produkce zahrnující jak malířství tak i architekturu.³⁰⁾

Z vědeckého kvasu šedesátých a sedmdesátých let vyrostla jako kolektivní dílo první velká syntéza pozdní gotiky v Čechách.³¹⁾ Kromě toho, že je nepochybně vrcholem třetího období v dějinách poznání umělecké tvorby končícího středověku, může současně nést i nálepku jeho završení. Zcela zásadním způsobem také obohatila dosavadní vědomosti o středočeské, respektive pražské sochařské produkci.

Autorem rozsáhlé kapitoly o sochařství byl J. Homolka,³²⁾ který se zaměřil na několik tematických okruhů. V první řadě shrnul a materiálově obohatil dosud jen roztroušené a dílčí poznatky o sochařství poděbradské doby (především z období po korunovaci Jiřího z Poděbrad českým králem). Zabýval se podrobněji též duchovní atmosférou v Praze po polo-

vině 15. století, kde proti sobě postavil dva ideologické pilíře, jejichž symboly byly na jedné straně chrám sv. Víta jako centrum katolictví a chrám P. Marie před Týnem jako hlavní svatyně utrakvistické Prahy. V této souvislosti se zabýval také ikonografickou stránkou umělecké prezentace těchto dvou táborů.

V pasáži o vladislavském umění J. Homolka vycházel z archiválií, na jejichž základě pak uvažoval nad tvorbou frankfurtského Hanuše Spiesse a o jeho podílu na rekonstrukci královského Krivoklátu. Podobně pak představil i norimberského rodáka Hannse Schollera. Na několika památkách, u kterých je spojení s královským dvorem archivně doložitelné, potom postavil základy k širšímu vymezování pojmu dvorské umění v sochařské produkci Prahy a středních Čech.

Hlavní přínos Vladislava II. pro uměleckou situaci v Praze shledával ve znovuoobnově instituce dvorských umělců, v intenzivním zájmu o přestavbu královského sídla na Pražském hradě (včetně dostavby chrámu sv. Víta) a ve snaze o programové navázání na dvorské umění předhusitské doby. Po Vladislavově odchodu do Pešti, jak konstatoval J. Homolka, se začínají prosazovat ve dvorském okruhu jisté odstředivé tendence, způsobené zakázkami vysokých státních úředníků pro jejich venkovská sídla. Dosti podrobně se pak J. Homolka zabýval pražskou činností bakaláře Týnské školy, kamenosochaře a stavitele Matyáše Rejska. Jeho životní dráhu sledoval až do Kutné Hory a dále do východních Čech. Značnou pozornost věnoval také problematice kutnohorského kamenosochařství a řezbářství - v hrubých obrysech se zabýval také vztahem Prahy a Kutné Hory a naznačil možné souvislosti středočeské sochařské produkce k jiným, hlavně cizím uměleckým centrům (Norimberk, Sasko).

Shrneme-li, podařilo se J. Homolkovi jasněji vykreslit členité kontury, v nichž se pražská (středočeská) pozdně gotická sochařská tvorba vyvíjela. Podal také rámcovou charakteristiku společenských podmínek, na jejichž pozadí se umělecký vývoj v Praze odehrával. Samostatný památkový fond pražského pozdně gotického řezbářství byl též významně rozšířen o mnohá dosud neznámá díla. Vzhledem k charakteru celé práce mohl potom J. Homolka pouze orientačně naznačit formální východiska a základní slohovou orientaci těchto řezb.

Poznání pražského sochařství pozdní gotiky výrazně nepokročilo ani po publikování čistě pragensiální práce *Praha středověká*.³³⁾ J. Homolka, který byl autorem kapitoly o sochařství, se soustředil především na starší tvorbu 14. století. Pohusitskému období vyčlenil dva kratší oddíly. První nazval *Měšťanská tvorba pohusitské doby*³⁴⁾ a věnoval se v něm hlavně otázce pražského kamenosochařství a vztahům, které jej spojují se starší předhusitskou produkcí. Druhý nese název *Pozdní gotika*.³⁵⁾ V této části J. Homolka v podstatě vycházel z poznatků, které soustředil ve své předcházející velké syntéze (*Pozdně gotické umění v Čechách*). V několika bodech zde naznačil hlavní úkoly badatelské aktivity, které viděl v důslednějším zpracování pražské sochařské tvorby kolem r. 1500, ve studiu pražského řezbářského památkového fondu obecně (zde konstatoval jistou mozaikovitost a přehledově naznačil slohové souvislosti s významnými sochařskými středisky sousedních zemí). Upozornil též na nutnost paralelního studia kutnohorského sochařství a na jeho velmi těsné vazby k Praze. V závěru vyslovil názor, podle něhož „monografické studium pražského pozdně gotického sochařství může přinést nejedno překvapení a podstatně korigovat představu o roli, kterou tehdy Praha hrála v českém a středoevropském sochařství“.³⁶⁾

Tak, jak to obvyčejně bývá, dostavil se po publikování rozsáhlé syntézy o pozdně gotickém umění v Čechách určitý pokles zájmu o studium tohoto období (snad jen relativní), který až na vzácné výjimky neustupoval po celá osmdesátá léta (tato generalizace platí již méně pro Moravu, kde v této době vznikaly a vznikají pozoruhodné studie mapující většinou tvorbu určitých geografických lokalit - Brněnsko, Olomoucko apod.). Již v průběhu druhé poloviny sedmdesátých let, následně i v dalším desetiletí, se těžiště bádání o pozdní gotice postupně přesouvalo ze stránek odborných periodik více na univerzitní půdu, ke vznikaly mnohdy pozoruhodné diplomní a rigorózní práce, které fenomén pozdní gotiky studovaly z nejrozličnějších pohledů (závěry většiny z nich byly poté publikovány na stránkách časopisu *Umění* - jen namátkou připomeňme studie J. Müllera, J. Chlíbce, K. Chamonikolasové ad.). Středočeskou, respektive kutnohorskou sochařskou tvorbou (kamenná i dřevěná skulptura) se konkrétně zabýval ve své diplomní práci pouze M. Herda.³⁷⁾ Stačil však jen shromáždit a částečně komentovat dostupnou literaturu a k vlastnímu studiu sochařských památek se více méně již nedostal.

Poslední syntetická práce na téma pozdně gotického sochařství byla sepsána J. Homolkou pro akademické *Dějiny českého výtvarného umění*.³⁸⁾ V daném velmi omezeném rozsahu mohl autor pouze resumovat výsledky a poznatky dosažené nejstarším bádáním (to se týká i problematiky pražského řezbářství).

Z poslední doby byly pro poznání středočeské nebo pražské tvorby závažné některé drobné statě publikované v časopisu *Umění* (např. článek P. Kováče zabývající se ikonografií oltáře z Rábí a krivoklátské archy, publikovaný v r. 1989³⁹⁾). Tvorbu pražské řezbářské dílny Mistra Týnské kalvárie v první třetině 15. století přiblížila stejnojmenná výstava připravená na půdě Národní galerie v r. 1990.⁴⁰⁾ Autorům se zde podařilo prokázat kontinuitu parlérovské tradice ještě v tvorbě husitského či pohusitského období. Problematiku pražského pozdně gotického řezbářství zpracoval J. Fajt v diplomní práci,⁴¹⁾ která po některých menších úpravách tvoří základ této práce. Ukřížovanému ze Strahova se monograficky nedávno věnoval P. Kalina.⁴²⁾

Jak se tedy zdá, studium pozdně gotického sochařství stojí v současnosti před dokončením základních heuristických prací (bílá místa zůstávají stále ve středních, východních, ale i severních Čechách). V posledních letech vyvstává jejich aktuálnost vzhledem k neutěšené situaci v ochraně mobiliárních fondů většiny církevních objektů a s tím souvisejícími krádežemi uměleckých děl ještě naléhavěji. Právě fond sochařských památek je totiž postihován nejvíce. Optimistickým příslibem pro dokončení základní heuristiky v terénu, včetně přehledné katalogizace uměleckých děl, je soupisová edice středověkého sochařství, kterou realizuje Ústav pro dějiny umění FFUK a Národní galerie v Praze. Jedním z prvních rozsáhlých projektů, připravených v této souvislosti Národní galerií v Praze byla výstava *Gotika v západních Čechách (1230 až 1530)* v r. 1995 - 1996 s obsáhlým třísvazkovým vědeckým katalogem.⁴³⁾

Můžeme očekávat, že dokončení heuristického průzkumu přinese četná zjištění, na jejichž základě budou moci být stávající názory doplněny nebo částečně poopraveny. Poznání sochařského fondu jednotlivých geografických oblastí umožní pak lépe rozpoznat specifické rysy místní tvorby (včetně dominantních vazeb na cizí umělecká střediska). Z těchto drobných střípků se pak bude skládat výsledný obraz pozdně gotického sochařství v Čechách. Ostřejší obrysy této produkce a poznání vývojových procesů umožní nakonec také objektivnější zhodnocení jejího významu v kontextu středoevropské umělecké tvorby druhé poloviny 15. a první poloviny 16. století.

- 1) Její dílčí a ryze pracovní charakter vyplývá ze samotné existence mnoha dalších obecněji formulovaných otázek, které jsou zde zodpovězeny jen částečně a nebo zůstaly zcela opomenuty. Jde například o řešení vzájemného vztahu sochařství v kameni a ve dřevě - tento aspekt je zvláště významný v pražském uměleckém prostředí. Důležitou otázkou zůstává také objasnění významu Prahy jako uměleckého centra v rámci středočeského regionu a její vazby k dalším střediskům v této oblasti, v první řadě však ke Kutné Hoře (dále bude třeba zkoumat uměleckou situaci v Rakovníku, Slaném, Roudnici, Mělníku a podobně). Zvláštní pozornost bude muset být věnována také donátorské aktivitě šlechtických rodů, které měly na území středních Čech rozsáhlá majetková dominia a državy (Martinicové, Ilburkové, Fictumové, Lobkovicové, rod Zajíců z Hazmburka a na Budyni ad.). 1) K. Chytil, Malířstvo pražské XV. až XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582. Praha 1906.
- 2) Studium „pražského“ pozdně gotického sochařství si však nelze představit, jak již bylo řečeno, bez naznačení širších územních souvislostí. Proto byl kladen značný důraz na dokončení základního heuristického průzkumu, včetně revize dosud přijímaných závěrů, a to v rozsahu celých středních Čech, tj. v dnešních okresech Praha-západ, Praha-východ, Rakovník, Kladno, Mělník, Mladá Boleslav, Nymburk, Kolín, Kutná Hora, Benešov a Příbram. S ohledem na okolnosti historického a kulturního vývoje Roudnicka a Lounska a na stylový charakter místního pozdně středověkého památkového fondu bude zřejmě nutné provést obdobný průzkum ještě i v těchto oblastech a uvažovat zároveň o zařazení některých děl spíše do kontextu tvorby středočeské (pražské) než do slohové poměrně vyhraněné sochařské produkce severních Čech; podobně otevřeným problémem zůstává také Jičínsko. Tato počáteční, nicméně důležitá fáze výzkumu přinesla celou řadu překvapivých výsledků, kdy na jedné straně bylo možné obohatit soubor „pražského“ pozdně gotického řezbářství o některé dosud neznámé, nebo s Prahou dříve nespojované kusy, na druhé straně jsme po detailním průzkumu a stylově-formální analýze jednotlivých památek dospěli k nové dataci některých řezeb. To vedlo v několika případech k návrhu na jejich odepsání z fondu středověkého sochařství (jejich soupis je připojen na závěr katalogové části). Z poměrně značného počtu pozdně gotických řezeb zachovaných na území středních Čech (asi 70 děl) je pak v této práci zmíněno pouze několik málo ukázek. Jde výhradně o sochy, které nám byly známy z autopsie a u nichž je zcela prokazatelná afinita k „pražské“ pozdně gotické skulptuře
- 3) K. Chytil, *Malířstvo pražské XV. až XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582*. Praha 1906.
- 4) *Umělecké poklady Čech I., II.* Praha 1912, 1915.
- 5) V. V. Štech, *Dřevěné řezby v Museu král. hl. města Prahy*. Zvláštní otisk z Výroční zprávy Musea král. hl. města Prahy za rok 1912. Praha 1913.
- 6) A. Gumbel, Hanns Scholler, ein deutscher Bildschnitzer am böhmischen Hofe (1490 - 1517). *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXI. Berlin 1908, s. 323 - 335.
- 7) Zvláště J. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau*. Brüx-Komotau 1928, a řada dalších prací.
- 8) J. Pečírka, *Plastika*, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách. Středověk. Praha 1931, s. 181 - 239.
- 9) J. Kropáček, in: J. Homolka - J. Kropáček, *Nová instalace českého pozdně gotického umění na Květláku a Kostí*. *Umění* XIV, 1966, s. 123 až 132.
- 10) *Madona, církevní malířství a sochařství doby 1350 - 1550 z klášterního a soukromého majetku*. LXXVII. výstava J. U. V. v Praze. Praha 1935.
- 11) K výstavě se vyjadřovali na stránkách časopisu *Dílo* například J. Cibulka /Dnešní význam výstavy Madony. XXVI, 1935, s. 151/, O. J. Blažiček /K výstavě Madony, církevního malířství a sochařství doby 1350 - 1550. XXVI, 1935, s. 172 - 180/, nebo i sám autor J. Opitz /K instalaci výstavy Madony. XXVI, 1935, s. 184 ad./ . Ten podal stručnou zprávu též do *Umění* /Výstava „Madona“ v Praze. IX, 1936, s. 43 - 44/, podobně jako J. Pešina do *Volných směrů* /Výstava gotického církevního malířství a sochařství. XXXII, 1935 - 1936, s. 10 - 12/.
- 12) A. Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha 1940.
- 13) A. Kutal, *Sochařství doby pohusitské*, in: *České gotické umění I*. Stavitelství a sochařství. Praha 1949, s. 74 - 80.
- 14) A. Kutal, *Recenze knihy V. Denksteina a F. Matouše, Jihočeská gotika. ČNM, spol. vědy* 123, 1954, s. 203 ad.
- 15) J. Kropáček, *Op. cit. (pozn. 6)*, s. 123 - 138.
- 16) J. Kropáček, *Pozdně gotický reliéf Poslední večeře z Betlémské kaple v Praze. ČNM, Historické museum* 129, 1960, s. 57 - 74.
- 17) A. Liška, *Obnova české sochařské tvorby ve druhé polovině 15. století. Umění* X, 1962, s. 332 - 350.
- 18) A. Liška, *Vztahy českého sochařství k západnímu umění na rozhraní 15. a 16. století. Umění* XI, 1963, s. 233 - 248.
- 19) A. Liška, *Živý příklad starého nizozemského umění. Umění* XV, 1967, s. 492 - 509.
- 20) J. Kropáček, *Op. cit. (pozn. 6)*, s. 123 - 138.
- 21) J. Kropáček, *Op. cit. (pozn. 6)*, s. 130.
- 22) J. Homolka, in: *op. cit. (pozn. 6)*, s. 122.
- 23) J. Kropáček, *Op. cit. (pozn. 6)*, s. 136.
- 24) J. Homolka, *K pozdně gotické plastice v západních Čechách a v Praze. ČNM, Historické museum* 136, 1967, s. 189 - 194.
- 25) J. Homolka, *K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století. Umění* XVII, 1969, s. 539 - 573.
- 26) J. Kropáček, *Reliéf hlavy sv. Jana Křtitele na podušce. ČNM, Historické museum* 136, 1967, s. 185 - 188.
- 27) Ch. Salm, *Malerei und Plastik der Spätgotik*, in: *Gotik in Böhmen*. München 1969, s. 361 ad.
- 28) J. Pešina - V. Kotrba - J. Homolka - K. Stejskal - J. Krása, rec. knihy *Gotik in Böhmen. Umění* XIX, 1971, s. 358 - 401.
- 29) T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 - 1500*. Baltimore, Ma. 1966.
- 30) Jako příklady uvádíme:
J. Hořejší - J. Vacková, *Vladislav ve světle „neexistujících“ pramenů. Dějiny a současnost* 1967, č. 2, s. 14 ad.
J. Hořejší - J. Vacková, *An der Wende des Zeitalters, Hofkunst um 1500 in Böhmen. Alte und moderne Kunst* 1968, č. 97, s. 2 ad.
J. Hořejší - J. Vacková, *Jagellonec na českém trůně. Umění* XIX, 1971, s. 431.
J. Hořejší - J. Vacková, *Některé aspekty Jagellonského dvorského umění. Umění* XXI, 1973, s. 496 - 512.
V. Kotrba, *Zwei Meister der Jagellonischen Hofkunst. Umění* XX, 1972, s. 248 - ad.
J. Pešina, *Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag, 1471 - 1526. I. Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae* 19, 1973, s. 207 - 230. II. *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae* 20, 1974, s. 37 ad.
- 31) J. Homolka - J. Krása - V. Mencl - J. Pešina - J. Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978 (část. doplněná II. vydání 1984).
- 32) J. Homolka, in: *op. cit. (pozn. 28)*, s. 167 - 254.
- 33) J. Janáček - J. Homolka - J. Kropáček - D. Líbal - K. Stejskal, *Praha středověká* (Čtvero knih o Praze). Praha 1983.
- 34) J. Homolka, in: *op. cit. (pozn. 30)*, s. 467 - 473.
- 35) J. Homolka, in: *op. cit. (pozn. 30)*, s. 473 - 489.
- 36) J. Homolka, in: *op. cit. (pozn. 30)*, s. 479.
- 37) M. Herda, *Pozdně gotické sochařství v Kutné Hoře*. Nepubl. diplomní práce na katedře dějin umění FFUK. Praha 1983.
- 38) J. Homolka, *Pozdně gotické sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 534 - 566.
- 39) P. Kováč, *Rekonstrukce pozdně gotického sousolí z Rábí. Umění* XXXVII, 1989, s. 289 - 300.
- 40) J. Homolka - M. Štefanová-Bartlová - J. Chlíbec, *Mistr Týnské kalvárie* (katalog). Praha 1990.
- 41) J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře dějin umění FF UK v Praze. Praha 1993.
- 42) P. Kalina, *Ukřižovaný z baziliky Nanebevzetí Panny Marie na Strahově. Umění* XLI, 1993, s. 287 - 295.
- 43) *Gotika v západních Čechách I. - III.* (ed. J. Fajt). Praha 1995 - 1996.

I. LÉTA 1430 AŽ 1471

Období po těžké porážce táboritů a sirotků u Lipan v r. 1434 bylo vyplněno diplomatickými misemi a zdoluhavými politickými jednáními, které probíhaly mezi katolickým císařem a stranou podobojí¹⁾ a vyústily posléze v oboustranném přijetí kompaktát. Tímto způsobem se v zemích koruny České zaručovala úplná náboženská svoboda a stejná práva pro obě proti sobě bojující strany.

V Praze se křehká náboženská rovnováha počala velice rychle měnit ve prospěch katolíků, a to ihned po nástupu císaře Zikmunda na český trůn.²⁾ Slavnostním uvítáním v Praze 23. srpna 1436 se naplnila Zikmundova věčná touha po skutečné vládě v Čechách a na Moravě. Do Prahy se po jeho příjezdu vrátila také značná část katolické emigrace, včetně řeholních institucí³⁾ a pražské kapituly. Správou pražského arcibiskupství basilejský koncil dočasně pověřil biskupa Filiberta, který se nemalou měrou podílel na silné rekatolizační vlně, prosazující se zvláště v hlavním městě českého království. V této měnící se politické situaci byl nucen v r. 1437 opustit Prahu také volený utrakvistický arcibiskup Jan Rokycana (nebyl Římem nikdy potvrzen). V roli administrátora konzistoře jej nahradil Mistr Křišťan z Prachatic, za jehož správcovství bylo uvedeno do patnácti pražských klášterů původní katolické osazenstvo, jak se dozvídáme z dopisu biskupa Filiberta koncilu v Basileji.⁴⁾

Restaurace předválečných poměrů, započatá za krátkého panování císaře Zikmunda (zemřel 9. prosince 1437), pokračovala i za kralování Alberta II. Habsburského, který byl přes silný odpor především kališnické opozice korunován v Praze 29. června 1438. V říjnu následujícího roku však při morové epidemii náhle zemřel. Stačil se ale ještě o zásadních politických otázkách dohodnout s utrakvistickou panskou skupinou Hynka Ptáčka z Pirkštejna z východních Čech (odtud později vzešel Jiří z Poděbrad).

Praha, respektive staroměstská radnice, se v následujícím období jakéhosi mezivládí (1439 - 1448) ocitla v rukou stoupenců umírněného utrakvistického křídla. Pod vedením Menharta z Hradce a dvou jeho chráněnců, purkmistrů, staroměstského Pešíka z Kunvaldu a novoměstského Pavla z Dětrichovic, se stupňovaly rekatolizační snahy, jejichž charakter stále častěji duchu kompaktát přímo odporoval. Během čtyřicátých let docházelo přes veškeré snahy o uklidnění ke stále se zostřující polarizaci vztahů mezi koalicí, v níž byly sjednoceni Oldřich z Rožmberka, Menhart z Hradce a Pražané a poděbradskou stranou. Předmětem sporů byly v první řadě kompaktáta a jejich dodržování, za druhé pak byla řešena otázka nástupnictví na českém trůnu a obsazení pražského arcibiskupského křesla. V květnu 1448 kardinál Carvajal, vyslaný do Prahy papežskou kurií, nepřímě odmlil Jana Rokycanu jako uchazeče o pražské arcibiskupství. To byla poslední tečka za trpělivostí a tolerantností mladého Jiřího z Poděbrad, který již v r. 1444 nahradil v roli vrchního hejtmána čtyřspolku východočeských krajů zemřelého Hynka Ptáčka. S vědomím velikého nebezpečí, které plynulo z dokonání spojení katolíků a umírněných utrakvistů v čele s Menhartem z Hradce, se Jiří z Poděbrad rozhodl dobýt Prahu vojenskou silou a zvrátit tak pro kališníky nepříznivě se vyvíjející situaci. To se mu také ve dnech 2. a 3. září 1448 podařilo.

Tyto pouze obrysově naznačené politické změny,⁵⁾ probíhající v Praze na konci třicátých a v průběhu téměř celých čtyřicátých let 15. století, se promítaly také do umělecké situace v tomto městě (nemnoho dochovaných hmotných dokladů sochařské produkce z této doby můžeme doplnit některými písemnými zprávami, kterými pak lépe přiblížíme společenské, hospodářské a duchovní podmínky, na jejichž pozadí se tvorba uskutečňovala).

Zcela podstatný význam pro uměleckou produkci kališnické Prahy měla přinejmenším do třetí čtvrtiny 15. století, kdy vrcholil proces rozkladu husitské ideologie, otázka hodnocení obrazů (soch) utrakvistickými teology. Odpověď na ni mohla pak rozhodujícím způsobem ovlivňovat také donátorskou aktivitu utrakvistů, mohla se spolupodílet na větší či menší oblibě některých výtvarných oborů nebo ikonografických témat.

Názory týkající se umělecké tvorby a hodnocení jejího významu v kontextu výzdoby sakrálních interiérů a jejich liturgických funkcí doznaly značných proměn. Krajně radikální zamítavý postoj zastával ve spise *Regulae Veteris et Novi Testamenti*⁶⁾ již na přelomu osmdesátých a devadesátých let 14. století Matěj z Janova (podobně nesmlouvavé stanovisko obhajoval na konci 14. století také Jakub Matěj z Kaplic). V době vzrůstajícího odporu vůči obrazům se pokusila umírněná strana utrakvistické inteligence, reprezentovaná pražskou universitou, o ochranu obrazů v nálezu, podaném 25. ledna 1417: „*Obrazové také spasitele našeho a jeho svatých... a všelijací obyčejové od dávna v církvi svatej zachování, kteříž se s božím zákonem sjednávají, že v zákonu křesťanském nemají zatracení býti, ale že mají trpění a držení býti, toť my vyznávámy*“⁷⁾ (toto stanovisko souviselo zřejmě ještě s postojem Jana Husa k obrazům, který zdůrazňoval didaktický a výchovný aspekt obrazové výzdoby kostelů). Jasnou odpovědí z pozic radikálního křídla a zároveň počátkem převahy zamítání obrazů v kostelích bylo plamenné kázání Jakoubka ze Stříbra, nazvané příznačně *De Imaginibus*, a proslovené 31. ledna 1417 v kostele P. Marie před Týnem. Podle Jakoubka je ještě hříšnější než úcta projevovaná obrazům ctění soch. Socha je mu modlou i svým zevnějškem a má prý představovat živou bytost. Horlivý kazatel přirovnával sochy k hrač-

kám dětí a nazýval je „lútkami“.⁸⁾ Obrazy (sochy) jsou podle něj potom překážkou pravé úcty k božimu tělu. Na oltářích by je nahradil archou, v níž by ve svátosti oltářní sídlil Kristus.

Po Jakoubkově kázání v Týnském kostele přijaly všechny radikálnější skupiny husitství ikonoklasmus za součást svého programu. Pod tlakem událostí potom ustoupila ze svého nálezu i pražská universita, když na synodě svatováclavské, konané v r. 1418, přistoupila na kompromisní znění závěrečného ustanovení, v němž se praví, že obrazy mohou v kostelech být, ale v menším počtu, že nemají svou výzdobou odvracet pozornost věřících od uctívání těla božího, a že před nimi nemají hořet svíce ad.⁹⁾

Skepticky vyhraněný postoj Jakoubka ze Stříbra k trojrozměrným sochám mohl ještě poměrně dlouho po skončení husitských válek ovlivňovat řezbářskou produkci. Zdá se totiž, že donátorská aktivita ve třicátých a čtyřicátých letech výrazněji poklesla,¹⁰⁾ což nepochybně souviselo také s politickou a hospodářskou situací v Praze. V této souvislosti je výmluvný příklad staroměstských malířů, kteří na přelomu dvacátých a třicátých let 15. století z důvodu nedostatku zakázek způsobeným válkou začali žádat radnici o snížení počtu pavéz, které měli za povinnost dodávat městu (bylo jim vyhověno a počet pavéz byl snížen o dvě, tedy na konečných osm kusů).¹¹⁾ Odmítavý postoj utrakvistických radikálů se mohl také do značné míry podepsat na dnešní torzálnosti fondu pražského předhusitského sochařství; sochy zůstaly předmětem útoků ikonoklastů i později, např. v revolučně zjitřených letech konce 15. a první poloviny 16. století, jak uvidíme dále.

V souvislosti se vztahem reformátorů k obrazům je pozoruhodná literární skladba z r. 1429 „Život kněží tábořských“ od Jana Příbrama, původně husity, který se na konci dvacátých let přiblížil straně katolické a vykreslil naléhavou obžalobu radikálního husitského obrazoborectví: „*Item že jsú vedli, aby obrazy potřebné, jakožto znamenie Kristova umučenie a jiná užitečná malovanie, jakožto o Kristovu umučenie a jiných svatých mučedníkuov modly nazývali, a je hanebně trúpali, páli, siekali a s posměchy brali a kazili, a malovanie na stěnách kopími a kordy bodli, a divna odiva jest, že obecně, kdež jsú namalovaného dábľa nalezli tomu sú nic nepřeškodili*“.¹²⁾

O převažujícím umírněném postoji většiny pražských měšťanů k obrazům svědčí báseň z r. 1424 (Václav, Havel a Tábor, čili Rozmlouvání o Čechách 1424), složená pravděpodobně stoupencem radikálního tábořského křídla, v níž jsou Pražané terčem výsměchu, protože „*zase v plachtách slúžie*“. Skladba pak dále pokračuje obhajobou postoje táboritů - „*že sme zkazili v kostelích mnohé lútky, v tom sme nezhřešili, že sme mnohé pýchy umenšili*“.¹³⁾ Již ve dvacátých letech 15. století tedy v Praze zřejmě docházelo k názorovému sblížování konzervativního křídla utrakvistů s katolickou stranou, což bylo samozřejmě kritizováno radikálními stoupenci hnutí. Odklon od ikonoklastických tendencí obecně se potom ve třicátých letech stal příznačným pro měšťansko-šlechtické křídlo husitského hnutí, jehož hlavním představitelem byla právě Praha.

Další výraznější posun v této otázce, související s nástupem rekatolizace, nastal až s příchodem císaře Zikmunda do Prahy. Z r. 1436 máme zachovánu zprávu starého letopisce, která hovoří o tom, že již v prosinci 1436 faráři v pražských kostelích vyzdobili oltáře opět malovanými obrazy.¹⁴⁾ O tom, že se na restauraci kultu obrazů nepodíleli pouze domácí kněží, svědčí dále zmínka Aeney Sylvia Piccolominiho v jeho kronikářském záznamu Historie české: „*Filibert, biskup Konstantský, rodem Francouz, a společníci jeho vyslání z Basileje, zaváděli církevní obřady, světili kněze, vylučovali sprostá slova a písně z mešních slavností, zaváděli obrazy svatých, dávali svěcenou vodu do chrámů posvátných, světili křtitelnice, zdobili oltáře a odstraňovali všechny nevěry*“.¹⁵⁾ Nezměrnou aktivitu katolické strany potvrzují také další skutečnosti; biskup Filibert například vysvětil 11. února 1437 v rámci příprav korunovace Zimundovy manželky Barbory v chrámu sv. Víta osm oltářů,¹⁶⁾ 14. března dal císař vysvětit Filibertem kostel a klášter u Sv. Jakuba na Starém Městě, určený výhradně pro přijímání „pod jednou způsobou“ (v kostele, kde bylo znovu vysvěceno sedm oltářů, sloužil Filibert mši často za přítomnosti císaře a jeho dvora),¹⁷⁾ na starou karlovskou tradici Zikmund vědomě navázal znovuzavedením slavnosti vystavování ostatků v kapli Božího těla na novoměstském rynku,¹⁸⁾ na žádost Mistra Křišťana vysvětil biskup Filibert dále 6. října v kostele sv. Michala jeden oltář¹⁹⁾ ad.

Jistou představou o tom, jak rozsáhlé byly nejenom hmotné ale i duchovní ztráty způsobené husitskými válkami si můžeme učinit ze srovnání počtu oltářníků v hlavním pražském katolickém kostele, v chrámu sv. Víta na Pražském hradě, před husitskými válkami a po jejich skončení; zatímco před r. 1420 zde bylo 82 oltářníků, v r. 1437 se jich navrátilo pouhých 27.²⁰⁾ Podle archivních pramenů bylo například ve staroměstském kostele sv. Mikuláše zmiňováno před r. 1420 17 oltářů, zatímco po r. 1420 máme doklady o existenci jen čtyř z nich (oltář sv. Apoštolů - 1423; oltář sv. Jana Křtitele - 1428, 1434; oltář P. Marie - 1428, 1462, 1497; oltář sv. Víta, Václava, Vojtěcha, Zikmunda, Prokopa a Ludmily - 1429).²¹⁾ Tyto informace nám ovšem nic neříkají o stavu, ve kterém se oltářní archy samy zachovaly.

Nedostatek zpráv o oltářích v ostatních kostelích v Praze můžeme přičítat skutečnosti, že většina pražských far byla obsazena faráři podávajícími pod obojí (utrakvisty). V těchto kostelích oltářníci prakticky nefungovali, což souviselo jednak s fyzickou likvidací mobiliárního vybavení kostelů v průběhu husitských bouří (zvláště mezi roky 1419 - 1420), jednak také jistě se zrušením stálých příjmů z nadání jednotlivých oltářů. Tato nadání, i když se oltáře podařilo rehabilitovat, již nebyla obnovována, neboť se jejich zřizování protivilo závěrům utrakvistické synody z r. 1421, podle níž se „*zamítalo modlení za plat*“.²²⁾ Existovaly samozřejmě i výjimky, jako například drobné nadání k oltáři sv. Mikuláše v kostele sv. Vojtěcha na Novém Městě z r. 1439 (nevíme ale, zda byl z této částky placen i oltářník), nebo nadání 12 kop ročního platu na Vtelně a v Klecanech od Jana z Kunvaldu pro „*nový oltář sv. Tomáše w kapli Čáslavské*...“ v kostele sv. Michala na Starém Městě (nadání se uskutečnilo na přelomu třicátých a čtyřicátých let, snad ještě za života utrakvistického faráře a administrátora strany podobojí Křišťana, který zemřel 5. září 1439).²³⁾ Pozoruhodná je též zpráva hovořící o exi-

stenci oltáře sv. Markéty v Betlémské kapli (prvně uváděn v r. 1413), který měl v roce 1432 svého vlastního oltářníka.²⁴⁾

Významným indikátorem náboženské situace v Praze bylo obsazení fary hlavního staroměstského chrámu P. Marie před Týnem. Přestože zde v r. 1436 přivítal s příslušnou pompou císaře Zikmunda arcibiskup Jan Rokycana, působící v tomto kostele zároveň jako farář, byl to právě Zikmund, který Rokycanu přibližně o rok později (24. dubna 1437) tohoto úřadu zbavil a nahradil jej Mistrem Janem Papouškem, tehdy rektorem pražské university (Rokycana se vrátil až po dobytí Prahy Jiřím z Poděbrad v r. 1448). Císař Zikmund dokonce chrámu P. Marie před Týnem věnoval nové liturgické náčiní „k důstojnému odbývání služeb Božích“.²⁵⁾ Výrazem změněné ideologické orientace týnské fary bylo nepochybně také vložení ostatků vztahujících se k umučení Krista do hlavy řezby Ukřižovaného v tomto kostele. Celá záležitost pravděpodobně proběhla na přání faráře Jana Papouška a měla zřejmě být jakousi manifestační akcí proti Rokycanově zamítavému postoji k vystavování ostatků.²⁶⁾

Katolíci v rámci svých snah o celkovou obnovu stavu existujících před revolucí v kostelích zaváděli obrazy a podporovali uctívání ostatků. Je však možno pozorovat, že ani umírněná strana utrakvistů již nebyla tak ortodoxně odmítavá v otázce obrazů a jejich využívání v kostelích a jakoby se takto vracela k Husovi a k jeho myšlenkám o tom, že obrazy lidem připomínají světlé příklady z Bible a životů světců a světic.

Oslabení ikonoklastických tendencí ve třicátých a čtyřicátých letech snad nejlépe ilustruje text „Artikulů smluvených na zdržení kompaktat v Čechách“ z r. 1437, kde se výhrady proti obrazům omezily jen na matné podmínky, že obrazy nebudou pokládány za bohy, ale že budou sloužit jako připomenutí či vzpomínka: „Item aby obrazové v kostelích byli pána Krista a panny Marie i jiných světic a svatých, a kněží učte lid podle ustanovenie cirkve svatě, kteráž die de consecrat dist. III.: poctivé obrazy křesťanské ne bohy nazývají, ani jim slúžie jako bohóm, ani v nich kladú naděje spasenie svého, ani od nich sédu čekají budúcieho; ale pro paměť předkuov svatých ve cti je mají, ale ani jim ani kterému stvoření slúžie jakožto bohu, ale podle řeči svatého Řehoře i jiných svatých doktoruov, obrazy před očima máme, aby vezdajšie viděnie k tomu naši mysl pozdvíhovalo, čížto obraz vidíme, a my jistě v čas jako před božstvím klekáme, ale k tomu se modlíme, kohožto skrze obraz narozeneho, umučeneho aneb na pravici sedícího zpomínáme, a někdy malovaným jako písmem syna boha ku paměti přivodíme, mysl naše zamúcenie, žalost, né ze zkršenie má radost“.²⁷⁾ Tato umírněná stanoviska si vysloužila posměšné poznámky z tábora radikálních utrakvistů, jak je známe z básně, která vznikla v r. 1446 krátce po pražské návštěvě papežského legáta Pavla:

....„A zvláště páni Pražané
učinili přikázanie
řemeslu všelikému,
by ke cti Otci svatému
i jeho velebnosti
učinili obnovenie
korúhví, malovanie
i svieci okrášlenie,
v chodu poctivé kráčenje,
jakž to najlěp muože.“²⁸⁾

Utrakvismus mohl ztracené mocenské pozice získat zpátky až po násilném obsazení Prahy Jiřím z Poděbrad v r. 1448. Ten tehdy odstranil přední katolicko-utrakvistickou skupinu v čele s Menhartem z Hradce, kterého uvěznil (na následky pobytu ve vězení krátce poté zemřel). Vyměnil většinu konšelů na pražských radnicích. Prahu museli kromě katolíků opustit také příslušníci umírněného křídla utrakvistů (Jan Příbram). Celá kapitula se na dobu pěti let - do korunovace Ladislava Pohrobka českým králem v r. 1453 - přesunula do katolické Plzně (podruhé do Plzně utekla v r. 1467; zpět se přestěhovala až po olomouckém míru uzavřeném Matyášem a Vladislavem Jagellonským v r. 1478). Do farního úřadu chrámu P. Marie před Týnem byl po dlouhé době zase uveden utrakvistický arcibiskup Jan Rokycana. Podobně i některé farnosti v Praze se dostaly zpět do rukou „pravověrným“ utrakvistům, když „všichni protivníci jsú se rozběhli...“.²⁹⁾

Politické úsilí Jiřího z Poděbrad, který byl r. 1452 zvolen zemským správcem, vedlo ke sjednocení a posílení ústřední moci. Jako zemský správce měl také hlavní vliv na průběh jednání týkajícího se podmínek nastolení vlády Zikmundova vnuka Ladislava Pohrobka. Kromě jiného se například v r. 1442 ve Vídni jednalo s Ladislavovým poručíkem císařem Fridrichem III. také o tom, aby se s králem Ladislavem vrátili do Čech „všechny klénoty a poklady, kteréž po smrti krále Albrechta, římského, uherského i českého krále, vzal a na své zámky odvezl“ (myšlen tím Fridrich III. - pozn. autora).³⁰⁾ Ladislav Pohrobek byl nakonec 28. října 1453 za všeobecného nadšení korunován na Pražském hradě českým králem. Vláda mladého Ladislava byla přijímána oběma stranami - katolíky i utrakvisty - s velikými očekáváními, přestože především „horlil pro obnovení starých řádů cirkve w zemi (pražské kapitule daroval po korunovaci „drahocený oděv královský“ a dal jí vyplatit 300 kop grošů na potřeby kostela).³¹⁾ Již v prvním roce Ladislavova kralování byly také z Karlštejna do Prahy převezeny ostatky svatých a klenoty pražského kostela.³²⁾ Bohužel přísliby nemohly být naplněny, protože král náhle 23. listopadu 1457 těsně před svou svatbou s francouzskou princeznou Magdalenou zemřel.³³⁾

Následujícího roku zemský sněm 7. května zvolil Jiřího z Poděbrad nástupcem Ladislava Pohrobka na českém královském trůně. Podporu papežské kurie nově zvolený král Jiří získal svrchovaně diplomatickým příslibem potírání kacířství - pod tímto blíže nedefinovaným pojmem si ovšem každá ze zúčastněných stran představovala zcela něco jiného. Tato nedorozumění potom poskytla základní kameny pro budoucí neshody s papežem Piem II. (Aeneas Sylvius Piccolomini), které vyvrcholily 31. března 1462 zrušením kompaktát římskou kurií (1466 uvalil papež na Jiřího z Poděbrad klat-

bu). Poslední neklidné roky svého života prožil Jiří na válečných taženích - v r. 1467 bojoval proti Zelenohorské jednotě, r. 1469 vypověděl českému králi válku také uherský Matyáš Korvín, který se dal dokonce v květnu téhož roku zvolit v Olomouci druhým českým králem. Když 22. března 1471 Jiří z Poděbrad umíral, zanechal země koruny České ve stejném stavu vnitřní nejistoty a chaosu, v jakém byly v době, kdy se ujímal jejich správy. Je snad až symbolické, že měsíc před smrtí krále Jiřího zemřel také utrakvistický arcibiskup Jan Rokycana (22. února 1471). Kališnická strana tedy přišla o dva pilíře - mocenský a ideologický, a z této ztráty se již v následujících letech nevzpamatovala.

V poněkud jiné situaci se nacházely české země, pokud šlo o hospodářskou a kulturní sféru. Jiří z Poděbrad, jako racionálně uvažující politik a uvážlivý ekonom, měl lví podíl na tom, že za jeho vlády došlo v českých zemích k výraznému obratu dosavadního hospodářského vývoje a k oživení četných mezinárodních obchodních styků. Také prestiž českého státu v zahraničí nesmírně stoupala díky zahraničně politické aktivitě českého krále, který měl přátelské a příbuzenské kontakty s mnohými německými knížecími dvory. Prostřednictvím cizích poradců na svém dvoře (Martin Mair, Antonio Marini, Jiří z Heimborku) pak komunikoval například s Benátkami, Francií či Burgundskem ad.

Umělecká tvorba v Praze nebyla zcela přerušena ani za husitských válek - pouze pokračovala v rámci omezených možností. Za Jiřího z Poděbrad, zvláště v prvních dvou desetiletích po polovině 15. století, však prodělávala kvantitativní nárůst, spojený někdy s pozoruhodnou kvalitní úrovní děl. Kromě sochařských prací, které bychom mohli řadit k jakémusi spodnímu proudu, tradičněji založenému, v němž probíhal rozklad formální struktury staršího krásnoslohového období, musíme výjimečně již od dvacátých až třicátých let, častěji potom právě od poloviny století a po celou jeho třetí čtvrtinu, konstatovat zřetelný příklon k západním (nizozemským) uměleckým centrům.

Jiří z Poděbrad zapojoval umění do služeb oficiální státní a církevní (utrakvistické) reprezentace (příkladem mohou být sochy krále Jiřího - na západním průčelí chrámu P. Marie před Týnem z r. 1462 nebo jezdecká socha na pražském mostě ad.),³⁴⁾ i když v této době ještě nemůžeme hovořit o dvorském uměleckém okruhu se všemi jeho rysy. Využitím propagační a politické funkce umění však Jiří z Poděbrad rozšířil základnu, z níž umělecká tvorba vyrůstala.

Širší zájem o náboženské problémy spojené s užíváním obrazů v kostelích se oživil opět až v padesátých letech 15. století, což bezesporu souviselo se zřejmým oslabením iniciativy katolické strany po obsazení Prahy utrakvisty (1448). Obrat nastal až po návratu pražské kapituly z vyhnanství v Plzni v r. 1453, kdy opět kapitula začala hrát v rekatolizačních snahách poděbradského věku významnou úlohu. Zvláště v osobě děkana kapituly Hilaria Litoměřického získala Praha výrazně humanisticky orientovaného citlivého intelektuála (několik let studoval na universitě v italské Bologni). Jeho úsilí o znovunastoletí „památné jednoty“ křesťanské církve vytvářelo protiváhu utrakvisty neustále zdůrazňovanému dělení církve na „pravou a nepravou“. Základním dokumentem, přibližujícím argumentační potenciál Hilaria Litoměřického je dopis, který v r. 1462 adresoval Jiřímu z Poděbrad. Prokládáním četných historických reminiscencí a odkazů - používal paralely i z antického Říma - se v něm přiblížil obvyklé obsahové struktuře dobových italských kronik. V textu, který je prostoupen duchem humanistického romantismu se zároveň také odvolával na středověké pojetí jednoty, které vyzvozoval z Augustinovy koncepce Božího státu (De Civitatis Dei), jednoty jako základu křesťanské společnosti. Reformátoři prosazující přijímání podobojí tuto jednotu neustále porušovali. Z pochopitelných důvodů tato snaha nebyla Jiřím z Poděbrad přijata s příliš velkým nadšením, nicméně ukazuje názorovou polarizaci šedesátých let poměrně zřetelně.³⁵⁾

Změnu postoje utrakvistů k obrazům ve smyslu jejich shovívavějšího posuzování (alespoň částečně), však můžeme v padesátých letech dokumentovat mimo jiné ze znění dopisu, který v r. 1451 napsal A. S. Piccolomini kardinálu Carvajalovi, v němž si na kališníky stěžuje, že „... ačkoli si oškliví všechny obrazy, přece jeho (Žižkův) obraz nábožně uctívají, a úctu, kterou odpírají Kristu prokazují Žižkovi“.³⁶⁾ Svou roli sehrál také vlivný utrakvistický ideolog a pražský arcibiskup Jan Rokycana, který se sice stavěl proti kultu obrazů, ovšem nikoli tak ostře jako například Jakoubek ze Stříbra. O obrazech se pak zmiňoval jednak v rámci svých úvah o eucharistii, kdy jich využíval na podporu svého učení o svátosti oltářní, na druhé straně o nich často hovořil při kritice přemrštěné nádhery a rozmáhajícího se kultu obrazů v katolických kostelích. Jan Rokycana tedy opustil jednostranně zamítavý postoj k obrazům,³⁷⁾ což mu bylo vyčítáno konzervativněji založeným Petrem Chelčickým (k jejich dočasnému sblížení došlo zřejmě pod tlakem vnějších okolností za prokatolického období ve třicátých a čtyřicátých letech 15. století³⁸⁾), jednou z vůdčích osobností tehdy se utvářející Jednoty bratrské.

Změna postoje k obrazům je patrná jak ve vrstvě utrakvisticky laděné střední aristokracie, tak i v měšťanském prostředí Prahy. Zvláště po polovině století nás o tom spravují deníky četných poselstev vypravovaných Jiřím z Poděbrad do zahraničí, jako například Deník o jízdě pana Zdeňka Lva z Rožmitálu. Sepsal jej přímý účastník poselstva Václav Šašek z Bírкова, kterého zcela okouzila smyslová krása obrazů a soch spatřených za dlouhé cesty; o anglickém městě Readingu se u Václava Šaška dočteme, že zde spatřil „sochu P. Marie, vyřezanou z alabastrového kamene a také náramně sličnou“.³⁹⁾ Při popisu katedrály v Salisbury píše: „krásnějších soch jsem nikde neviděl: jedno dílo představuje Matku Boží, držící na ruce Ježíška, a Tři krále, přinášející mu dary, druhé anděla, otevírajícího hrob, a Krista, jak vstal z mrtvých a drží v ruce korouhev. Uděláno pak jest to tak, že to vypadá jako by to bylo nikoli vyřezáno ze dřeva, nýbrž jako by to bylo živé a jako by se to všechno dalo před tvýma očima“.⁴⁰⁾ Pozoruhodná v této souvislosti je péče, kterou Šašek věnoval kromě vlastních estetických hodnot také technologické stránce některých děl - o chrámu ve španělském Burgosu nacházíme zmínku, že tam „mají velmi pěknou sochu Matky Boží, celou stříbrnou a pozlacenou, která prý váží tři sta hřiven stříbra. Říkají, že ulítí té sochy má stejnou cenu jako její drahý kov“.⁴¹⁾ Jde již snad o doklad vysokého ohodnocení vlastního umělce tvůrčího úsilí (a také vzácného materiálu, z něhož sochu pořizoval), a nejenom jeho anonymního výsledku? V Bruselu na radnici se Václavu Šaškovi velmi líbily „znamenité obrazy, jakých nelze spatřiti nikde jinde...“.⁴²⁾ Nepochybně, jak se domníval J. Homolka,⁴³⁾ od nizozemského malíře Rogiera van der Weyden.

Nadšené výpovědi Václava Šaška z Bírkova o uměleckých památkách souzní s nápadně se zvyšujícím zájmem měšťanské vrstvy o poskytování finančních obnosů k obnovám či novému zřizování oltářů v městských kostelích v Praze (tyto zprávy nám ovšem nepřinášejí informace o vzhledu a umělecké výzdobě oltářních architektur). Uvedme jen některé z příkladů, kterými bychom toto oživení a rozšíření sociálního zázemí pro uměleckou produkci v Praze kolem poloviny 15. století doložili. Již z r. 1445 se zachovala zpráva o dosazení bakaláře Jakuba ze Strážnice na místo oltářníka k oltáři sv. Jana Křtitele v kostele sv. Vavřince pod Petřínem.⁴⁴⁾ Zajímavý doklad pozitivního vztahu utrakvistického kněze k obrazům zachycuje zpráva o tom, že svatomichalský farář Havel z Chlumce odkázal r. 1449 ke Sv. Duchu „*tabulí na níž umučení svatého Appoloně jest namalováno*“.⁴⁵⁾ V padesátých letech 15. století se pak výrazným způsobem intenzita darů k oltářům zvyšuje: r. 1451 poskytl staroměstský měšťan Jan nožič 1 kopu grošů „*na archu k M. B. v Týně*“,⁴⁶⁾ k r. 1452 se vztahuje zpráva o práci na oltáři v téže kostele, nevíme ale komu byl zasvěcen.⁴⁷⁾ Z odkazů z let 1454 až 1459 se dozvídáme, že v tomto období byl opravován kostel sv. Martina a že v něm byla pořízena „*nowá archa*“.⁴⁸⁾ Prokop apotékář z domu U anděla na Starém Městě v r. 1445 v dědictví požadoval, aby jeho potomci dále podporovali kaplanství oltáře sv. Trojice v staroměstském kostele sv. Michala⁴⁹⁾ (v tomto husity silně poškozeném kostele známe ještě nadání k oltáři P. Marie z r. 1452, z r. 1470 k oltáři Rozeslání svatých apoštolů a ještě k oltáři sv. Ducha z r. 1487⁵⁰⁾). V r. 1459 darovala Dorothea, vdova po Ondrášovi z Řetězové ulice, deset kop grošů „*na archu k sw. Jiljí*“,⁵¹⁾ na oltář do téhož kostela byla věnována jistá částka také o jeden rok později.⁵²⁾ Ze smlouvy o patronátním právu z r. 1464 víme, že v kostele sv. Linharta byl k tomuto datu oltář sv. Kateřiny.⁵³⁾

Zpráv podobného charakteru, které informují o rekonstrukci celých klášterů (např. premonstrátského kláštera na Strahově, kláštera křižovníků s červenou hvězdou u pražského mostu - sem již r. 1460 nastoupil velmistr Mikuláš Puchner, za jehož řízení doznal klášter výrazného rozkvětu, augustiniánského kláštera sv. Kříže Většího a mnoha dalších), nebo kostelů (např. v letech 1449 - 1457 se opravoval farní kostel sv. Haštala, rozsáhlé stavební práce probíhaly na kostele P. Marie před Týnem, již od třicátých let také na chrámu sv. Víta na Pražském hradě⁵⁴⁾ a dalších), více či méně zničených během husitských bouří, známe celou řadu. S velkou pravděpodobností můžeme předpokládat, že obnova těchto komplexů zahrnovala i péči o vybavení jejich interiérů. Zároveň v této době pomalu pokračovala výstavba zcela zničené Malé Strany, od r. 1452 se též začal nově osidlovat vyplněný Vyšehrad.

Za vlády Jiřího z Poděbrad, který v Pražanech viděl opěrné body své vlastní pozice, tedy v hlavním městě došlo k určité stabilizaci poměrů a k čilejší hospodářské aktivitě, především v oblasti zahraničního obchodu. V souvislosti s uměleckou produkcí třetí čtvrtiny 15. století v Praze (týká se nejen sochařství, ale také deskové a nástěnné malby a knižních iluminací) a s její převažující stylovou polohou mělo zřejmě značný význam oživení obchodu zvláště s jihoněmeckými městy, za prostřednictvím Plzně nebo jižních Čech.⁵⁵⁾ Hospodářskou obnovou bylo tedy naplněno přání, které projevil ve čtyřicátých letech novoměstský cech kovářů ve svých artikulech - „*aby se město naše wálkami welikými w těchto létech po hřiechu umenšené a ochuzené dobrými řemeslníky a obyvateli tiem spíše množiti a bohatiti mohlo*“.⁵⁷⁾

Příznivě se vyvíjející společenské a hospodářské podmínky ve třetí čtvrtině 15. století také podnítily, nebo spíše umožnily, rekonstrukci staroměstského malířského sdružení, jehož členy se od 14. století běžně stávali též řezbáři. Určité snahy o uspořádání spolkového života, narušeného husitskými válkami, můžeme pozorovat již v polovině třicátých let - v r. 1435 bylo například přijato statutární ustanovení, zakazující získat práci, kterou již měl sjednanou jiný mistr, nabídnutím nižší ceny. Další ustanovení z r. 1438 se týkalo pravidelného příspěvku do spolkové pokladny ve výši jednoho groše, splatného vždy o Suchých dnech.⁵⁶⁾

Teprve po polovině 15. století (v letech 1454 - 1458) však došlo k úplnému dotvoření cechovního charakteru malířského sdružení (zdá se, že v této době již zcela jasné hospodářské zájmy převážily nad náboženskými, což byl obvyklý rys cechovních institucí). V nejstarší knize malířského sdružení se asi z padesátých let 15. století zachovaly sepsané požadavky, kterými bylo vůbec poprvé podmiňováno získání mistrovství: „*Také cheme, aby každý ten, ktož by chtěl se mistrem posaditi, ukázal kus loketní dobře malovaný aneb dobře řezaný anebo dobře od skla udělaný, aby mistři, kteříž v tu dobu budú, pochválili podle obyčeje zachování starých mistrův, a ten kus má v cechu zuostati a jinak mistři žádného nepřijmú*“.⁵⁸⁾ Povinnost členství (tzv. přímus) ve sdružení (cechu) pro řemeslníky sdružovaných oborů (malířství, sklářství, řezbářství ad.) jasně vyplývala poprvé až z listiny, vydané v r. 1458 staroměstskou radou.⁵⁹⁾ S přibývajícemi zakázkami a se zvětšujícím se počtem mistrů a tovaryšů, registrovaných ve staroměstském malířském sdružení, zřejmě došlo v r. 1461 k odtržení novoměstských řemeslníků a ke vzniku samostatného malířského cechu na Novém Městě. Kult u cechovního oltáře sv. Lukáše v chrámu P. Marie před Týnem byl však společný oběma sdružením (cechům) ještě hluboko do 17. století⁶⁰⁾ (jistou roli mohla při tomto dělení sehrát také otázka novoměstských štitů). Malířské sdružení nabylo po husitských válkách utrakvistický charakter, jak vyplývá z podmínek pro přijetí z let 1458 a 1469,⁶¹⁾ to znamenalo, že se o členství nemohl ucházet řemeslník katolického vyznání. Jisté uvolnění v této citlivé otázce nastalo až ke konci 15. století, kdy již byli bez větších problémů přijímáni do malířského sdružení i katolíci,⁶²⁾ i když nejdříve jen podmíněně.

Přes četné pramenné zprávy o řezbářích (rězák, sniczer, snycer, pildsniczer), činných v Praze v průběhu celého 15. a v první polovině 16. století, však nemůže studium archivních materiálů prokázat masovější emigraci řezbářů v období husitských válek. Archivně jsou doloženy přesuny zlatníků, kteří byli od první poloviny 14. století registrováni ve vlastním cechu. Zde je však nutné přihlídnout ke zcela odlišnému sociálnímu postavení zlatníků, kteří byli nepochybně bohatší než malíři či řezbáři a byly také společensky lépe hodnoceni (mnohdy byly členy městských rad apod.⁶³⁾). Je pravděpodobné, že právě tyto skutečnosti ovlivnily jejich odchod z Prahy, kde by jistě nebyli před tábořskými husitskými vojsky v bezpečí.

Naproti tomu malíři měli zakázky i během válečného tažení (pavězy ad.). Jinak tomu ovšem zřejmě bylo u řezbářů. Zdá se, že vzhledem k nedostatku pracovních příležitostí, způsobenému kromě jiného také početnou emigrací dosavadních objednavatelů - katolických církevních hodnostářů a katolické aristokracie - by byl jejich odchod z Prahy, například do rožmberských jižních či západních Čech, resp. Plzně, mnohem pravděpodobnější. Archivní důkazy však pro to neexistují.⁶⁴⁾

Z archivních zmínek můžeme naopak uvést dva řezbáře, kteří jsou doloženi jak v období vlády Václava IV., tedy před husitskými válkami, tak i po jejich skončení. Prvním z nich je Mistr Kuncz rzezak, psaný někdy jako Cuncz pildsnicz - 1391 (není ale jasné, jde-li o jednu a tutéž osobu). Cuncz rzezak - 1413, Magister Kuncz snycer, magister Cuncz rzezak, Kuncz snycer - 1413 - 1420, nebo Magister Kuncz snicz, vedený v seznamu členů malířského sdružení v padesátých až šedesátých letech 15. století, se objevuje v této souvislosti několikrát nejpozději již od počátku druhého desetiletí 15. století. Podobně i druhý řezbář, Mikess rzezak, psaný také jako Nicolaus snycer - 1413, Mykess rzezak, Magister nyklas snycer - 1413 - 1420, Mikes snycer, Magister Nyclas snycer, nebo Nicolaus snycer - 1413 - 1420 ?, zmíněný v tomtéž seznamu z doby po polovině 15. století, figuruje mezi členy staroměstského sdružení malířů přibližně od r. 1413.⁶⁵⁾

Ze srovnání počtu řemeslníků jednotlivých oborů, uváděných v dochovaných seznamech staroměstského malířského sdružení, můžeme odvodit (i přes jejich fragmentárnost či nedokonalost), že sdružení obecně zřejmě registrovalo mnohem méně řezbářů než zástupců ostatních řemesel, a to jak před, tak i po revoluci. Například mezi sedmnácti jmény v soupisu z r. 1413 se objevují jen tři řezbáři,⁶⁶⁾ přibližně stejné nízkého zastoupení dosáhlo toto řemeslo také v dalších seznamech z předrevolučního období (soupis z let 1413 - 1414 eviduje mezi patnácti jmény pouze dva řezbáře, stejný počet je pak uveden mezi osmnácti jmény na soupisu z let 1413 - 1420⁶⁷⁾). K podobným závěrům dojdeme také studiem seznamu členů malířského sdružení z padesátých či šedesátých let 15. století, na němž jsou mezi dvacetitřemi jmény zaznamenáni jen čtyři „rzezakové“ (řezbáři).⁶⁸⁾

1) „...Item, jakož jsů v Čechách, v Moravě i jinde v těch válečných časech mnohé hrady, tvrže, kláštery, kostely i jiné věci zbořeny, že i žádného člověka, ani osoby ani které obce, buď kteréhožkoli řádu nebo stavu, k vzdělání takových obořených hraduov, tvrzí, klášteruov, kosteluoiv i jiných věcí tisknutí nebudem aniž mámy, leč by kto z dobré vůle a svobodně to chtěl učiniti. Též také, když by kteří mniši neb jeptišky přijati měli býti do kterého místa nebo městečka, to se má státi s jednostejnou vůlí kněze arcibiskupa té obce aneb toho pána, kdež by býti měli...“ Část smlouvy učiněné mezi císařem a zástupci stavů z 22. července 1436. *Staré letopisy české z rukopisu křižovníckého*. Praha 1959, s. 121.

2) Politické pozadí jednání císaře Zikmunda a jeho dynastické plány zkoumá řada autorů, z nichž jen výběrově jmenujme: W. Baum, *Kaiser Sigismund als Vermittler zwischen Papst und Konzil, 1431 - 34*. Diss., Leipzig 1911. B. Kéry, *Kaiser Sigismund*. Ikonographie. Wien - München 1972. F. Šmahel, *Husitská revoluce I. - IV*. Praha 1993 (zde další literatura) a mnoho dalších.

3) Řeholníkům se zakazovalo, „aby kněžím u far nepřekáželi, mrtvých nepochovávali ani svátostmi lidu obecnému neposluhovali.“ V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy IX*. Praha 1893, s. 133.

4) Dopis ze dne 19. listopadu 1437, cit. podle: F. Palacký, *Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Hussitenkrieges in den Jahren 1419 - 1436*, II. Praha 1873 (přetisk Osnabrück 1966), s. 481.

5) Pro další studium historie poděbradského období existují četné edice pramenů a bohatá literatura, z níž uvádíme výběr pouze nejdůležitějších titulů: F. Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě III. - IV*. Praha 1877 - 1878, passim. R. Urbánek, *Věk poděbradský 1 - 4*. (České dějiny III/ 1 - 4). Praha 1915 - 1962, passim. R. Urbánek, *Z husitského věku*. Výbor historických úvah a studií. Praha 1957, passim. V. Novotný, *Náboženské hnutí české ve 14. a 15. století*. Praha b. d., passim. J. Janáček, *Řemeslná výroba v českých městech v 16. století*. Praha 1961, passim. F. G. Heymann, *George of Bohemia, King of Heretics*. Princeton - New Jersey 1965, passim. R. Kalivoda, *Husitská revoluce a poděbradská epocha*. *Filosofický časopis* 13, 1965, s. 387 - 393, passim. J. Macek, *Jiří z Poděbrad*. Praha 1967, passim. F. Šmahel, *Dějiny Tábora I/1-2*. České Budějovice 1988, 1990, passim. J. Petrů, *Skladba pohusitské aristokracie v Čechách*. AUC, Philosophica et Historica 1. 1976

6) V. Kybal, *Mistr Matěj z Janova*. Jeho život, spisy a učení. Praha 1905, s. 118, 131, 203.

7) *Archiv český VI*. (ed. F. Palacký). Praha 1872, s. 30 - 37.

8) „Et sicut tunc sacerdotes pro utilitate sua introduxerunt idolum, ut ubi occupentur, diu sitentes respectum habere ad corpus Christi, sic nunc introducunt imagines et auro ossa circundant jako lůtky, ut homines venientes ad ecclesiam cum illis se occupent et ad Corpus Christi nullum respectum habeant, illi habent illa pro idolis.“ Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu*. Praha 1955, s. 112, pozn. 75 - 76. Cit. podle: V. Nejedlý, *Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální*

pozadí. Nepubl. dipl. práce na katedře dějin umění UJEP. Brno 1974, s. 89, tatáž problematika viz též P. Kropáček, *Malířství doby husitské*. Praha 1946, s. 9 - 19.

9) J. Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 181. Cit. podle: P. Kropáček, *Malířství doby husitské*. Praha 1946, s. 13 - 14.

10) Podobného názoru byl již J. Homolka. Op. cit. (pozn. 9), s. 177.

11) K tomu naposledy: H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve XIV. a XV. století a jeho nejstarší dochovaná kniha*. Nepubl. diplomní práce na katedře archivnictví a historie FFUK. Praha 1991, s. 51.

12) J. Macek, *Ktož jsů boží bojovníci. Čtení o Táboře v husitském revolučním hnutí*. Praha 1951, s. 279. Cit. podle: V. Nejedlý, op. cit. (pozn. 8), s. 103.

13) J. Macek, op. cit. (pozn. 12), s. 170 - 171.

14) „Téhož léta (1436 - pozn. autora) při sv. Lucii (13. prosince) řádové kostelní začati skrze faráře pražské, v neděli Asperges me. Potom na mši Tabule malované po oltářích položeny.“ Staré letopisy české, op. cit. (pozn. 1), s. 128.

15) A. Sylvius, *Historia Bohemica* (přel. J. Vičar). Praha b. d., s. 142.

16) V. V. Tomek VI., 1885, op. cit. (pozn. 3), s. 20.

17) Staré letopisy české, op. cit. (pozn. 1), s. 128. Dále též: V. V. Tomek VI-II., 1891, op. cit. (pozn. 3), s. 77.

18) V. V. Tomek VI., 1885, op. cit. (pozn. 3), s. 24.

19) V. V. Tomek VI., 1885, op. cit. (pozn. 3), s. 13.

20) Oltář sv. Alexia a Anežky - Mikuláš vikář; oltář sv. Barbory - Martin; oltář sv. Benedikta - Šimon mansionář; oltář sv. Blažeje - Petr; oltář sv. Brikci - Jan Beran; oltář sv. Cyrila a Methudie - Ondřej; oltář sv. Diviše - Oldřich mansionář; oltář sv. Doroty a sv. Tomáše Kartuzienského - Trojice - Mikuláš Prachovec; oltář sv. Jana a Pavla; oltář sv. Kateřiny a Kunigundy - Ondřej; oltář P. Marie v kůru - Tobáš, Bartoš; oltář Nanebevzetí P. Marie - Kašpar; oltář Zvěstování P. Marie a Všechny svatých - Řehoř Beien farář v Unhošti; oltář Zvěstování P. Marie a sv. panen Kateřiny a Barbory - Jan Kowác; oltář sv. Markéty - Petr z Olomouce; oltář sv. Matouše - Mikuláš Strýček; oltář sv. Materna - Jakub Kaleš; oltář sv. Mikuláše a Ludmily - Jan; oltář sv. Ondřeje - Jan; oltář sv. Stanislava - Jan; oltář sv. Šimona a Judy - Jan Očko; oltář Nejvyšší - Frána; oltář sv. Václava nad rakví - Jakub; oltář sv. Václava za dveřmi - Bohuněk; oltář sv. Vavřince - Mikuláš; oltář sv. Vojtěcha a Doroty v kapli saské - Jindřich, bratr pána z Koldic. V. V. Tomek IX., 1893, op. cit. (pozn. 3), s. 334 - 335.

21) J. Teige, *Základy starého místopisu Pražského II*. Praha 1915, s. 82 - 102.

22) V. V. Tomek IX., 1893, op. cit. (pozn. 3), s. 120.

23) V. V. Tomek IX., 1893, op. cit. (pozn. 3), s. 120.

24) J. Teige II., 1915, op. cit. (pozn. 21), s. 811 - 812.

25) F. Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy I*. Praha 1883, s. 296.

26) „Infrascriptae reliquiae sacrae continentur in vertice huius crucifixi amarissimae: Possconis Christi, primo de ligno domini; de petra, in qua stetit crux; de statua, circa quam flagellatus est; de panno domini; de la-

1. MISTR TÝNSKÉ KALVÁRIE - dílna - OPLAKÁVÁNÍ KRISTA Z TÝNSKÉHO CHRÁMU

Datace: kolem 1430

Lipové dřevo, reliéf, zadní strana vyhloubená, rozměry 90 x 85 cm; drobné zbytky podkladových vrstev původní polychromie. Reliéf opravil v r. 1846 J. Hellich, kolem r. 1949 restauroval B. Slánský.

Provenience: Praha - chrám Panny Marie před Týnem (?),

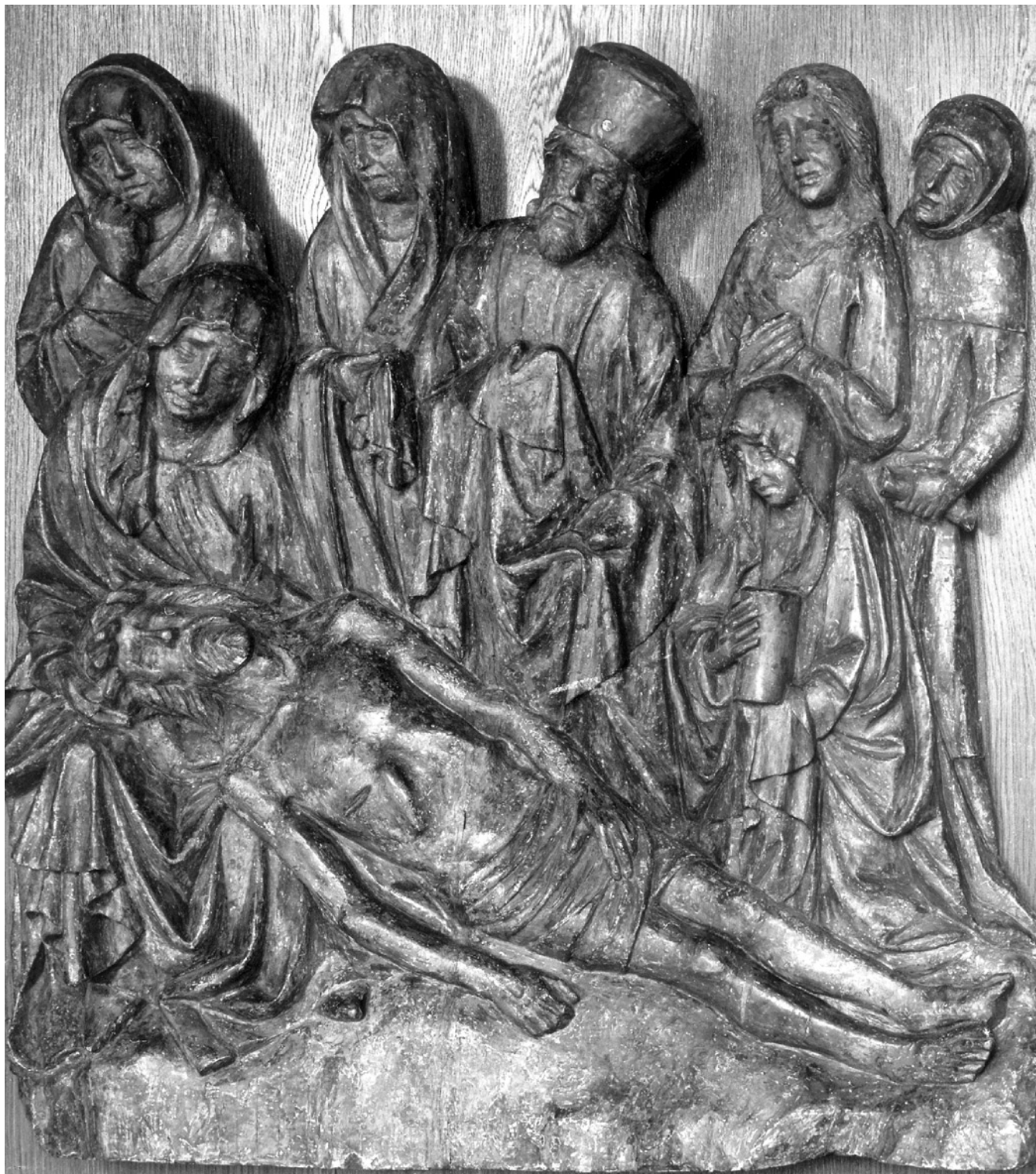
Umístění: Praha, Muzeum hl. města Prahy (stálá expozice), inv. č. 8.910 (z chrámu P. Marie před Týnem převedeno r. 1893 do majetku tehdejšího Musea král. hl. města Prahy).

Reliéf Oplakávání Krista, pocházející snad z chrámu P. Marie před Týnem, je odborné uměleckohistorické literatuře známý velmi dlouhou dobu, prakticky již od poloviny 19. století. Jeho významu odpovídá také značně rozsáhlá a pestrá bibliografie.

Ikonografický motiv oplakávání Krista se poprvé objevuje již v 11. století v byzantském umění, teprve později zdomácněl v Itálii. Na sever od Alp se počal rozvíjet až ve 14. a 15. století. V této souvislosti je nutné dodat, že

- pide, ubi Christus praedicavit; de operibus misericordiae aliae reliquiae hic reconditae a. d. MCCCCXXXIX m. XI ma.*“ J. Teige, *Základy starého místopisu Pražského I.* Praha 1910, s. 477. K Týnské kalvárii naposledy: J. Chlíbec, in: *Mistr Týnské kalvárie* (katalog výstavy v Národní galerii). Praha 1990, č. kat. 10.
- 27) *Archiv český III.* (ed. F. Palacký). Praha 1844, s. 454. Cit podle: V. Nejedlý, *op. cit.* (pozn. 8), s. 112.
- 28) *Staré letopisy české, op. cit.* (pozn. 1), s. 184. Tento verš je poukazem na katolické procesí, při němž jsou v průvodu obřadně nošeny obrazy, tak jak bylo dříve běžným zvykem. Utrávené totiž při putích obrazy nepoužívali (pozn. autora).
- 29) *Staré letopisy české, op. cit.* (pozn. 1), s. 209.
- 30) *Staré letopisy české, op. cit.* (pozn. 1), s. 164.
- 31) V. V. Tomek VI., 1885, *op. cit.* (pozn. 3), s. 61.
- 32) V. V. Tomek VI., 1885, *op. cit.* (pozn. 3), s. 64.
- 33) V. V. Tomek VI., 1885, *op. cit.* (pozn. 3), s. 285) popisuje velmi detailně smrt Ladislava Pohrobka - „*ucitv blížící se smrt, požádal svíčky svěcené, a s očima na ukřižovaného upjatýma i Otče náš říká, upadl konečně do mdloby, ve kterých odpoledne téhož dne o hodině třinácté skonal, nedosáh zauplna osmnáctého roku života svého*“. Na následujících stránkách (VI, 1885, *op. cit.* (pozn. 3), s. 288) pak rozvádí v obsáhlém popisu pohřební ceremoniál, v jehož závěru „*následovalo dle obyčeje zkažení pečeti a zlámání meče, jablka a žezla zemřelého krále i koruhví také, kteréž uzav správce zemský (Jiří z Poděbrad - pozn. autora) sám obšel třikrát okolo hrobu, powrhl na zem a zedral i zešlapal k velikému žalu okolostojících. Nad hrobem učinil Rokycana kázání pohřební...*“
- 34) Problematikou se v poslední době zabýval J. Homolka. In: J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 9), s. 177.
- 35) *Otázce rekatolizace v předbellohorských Čechách* je věnována obsáhlá studie Z. Kalisty. In: Z. Kalista, *Die katholische Reform von Hilarius bis zum Weissen Berg*, in: *Bohemia Sacra* (hrsg. F. Seibt). Düsseldorf 1974, s. 110 - 144.
- 36) J. Macek, *op. cit.* (pozn. 12), s. 250 - 253.
- 37) *Těto problematice je věnována analytická studie J. Chlíbece.* In: J. Chlíbec, *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo. Husitský Tábor VIII.* Tábor 1985, s. 39 - 58.
- 38) V. Nejedlý, *op. cit.* (pozn. 8), s. 123.
- 39) Václav Šašek z Břkova, *Deník o jízdě pana Lva z Rožmitálu* (ed. F. Švejkovský). Praha 1951, s. 49. Cit. podle: V. Nejedlý, *op. cit.* (pozn. 8), s. 127.
- 40) Václav Šašek z Břkova, *op. cit.* (pozn. 39), s. 50.
- 41) Václav Šašek z Břkova, *op. cit.* (pozn. 39), s. 65 - 66.
- 42) Václav Šašek z Břkova, *op. cit.* (pozn. 39), s. 32.
- 43) J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 9), s. 177. Uvádí zde i citát z Václava Šaška z Břkova. In: Václav Šašek, *op. cit.* (pozn. 39), s. 32.
- 44) V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit.* (pozn. 3), s. 122.
- 45) Z. Winter, *Kulturní obraz českých měst I.* Praha 1890, s. 441. Dále zmiňuje též: P. Kropáček, *op. cit.* (pozn. 9), s. 16, pozn. 36.
- 46) J. Teige II., 1915, *op. cit.* (pozn. 21), s. 600.
- 47) J. Teige I., 1910, *op. cit.* (pozn. 26), s. 477. Cit. podle: J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 9), s. 181.
- 48) V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit.* (pozn. 3), s. 106.
- 49) J. Teige I., 1910, *op. cit.* (pozn. 26), s. 664.
- 50) V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit.* (pozn. 3), s. 100.
- 51) J. Teige II., 1915, *op. cit.* (pozn. 21), s. 622.
- 52) J. Teige I., 1910, *op. cit.* (pozn. 26), s. 708.
- 53) J. Teige II., 1915, *op. cit.* (pozn. 21), s. 79.
- 54) V této souvislosti je zajímavé uvést zprávu, podle níž měl Jan Rokycana v r. 1433 koupit „*od karlštejnských něco knih pro knihovnu národu českého u universitě za 20 kop, kteréžto peníze tehdejší obráceny jsou dílem na opravu kostela Pražského u krowě*“. V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit.* (pozn. 3), s. 54.
- 55) Rozvoj obchodu např. i s Nizozemím zmiňuje V. V. Tomek. In: V. V. Tomek VI., 1885, *op. cit.* (pozn. 3), s. 179. Zmiňuje jej také A. Liška. In: A. Liška, *Živý příklad starého nizozemského umění. Umění XV*, 1967, s. 501.
- 56) Citát pochází ze znění cechovních artikulů novoměstských kovářů. Cit. podle: V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit.* (pozn. 3), s. 360, pozn. 67. Stejná přání jsou vyjádřena například také v artikulech pekařů (1444), uzdárů (1445), sedlárů (1451), tesařů (1457) apod. Situaci podobně hodnotí sám Jiří z Poděbrad v dopise olomouckému biskupovi z r. 1467, v němž konstatuje, že „*nastala nová doba wzkvětu*“. V. V. Tomek VI., 1891, *op. cit.* (pozn. 3), s. 359.
- 57) K této problematice se váže četná literatura. V poslední době se tématu věnovala Hana Pátková v diplomní práci na katedře archivnictví a pomocných věd historických FFUK (1991), kde připravila také novou edici nejstarší knihy malířského sdružení (II.). Výsledky svého studia publikovala potom v Pražském sborníku historickém; H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století. Pražský sborník historický XXV*, 1992, s. 7 - 26. Zde také další literatura.
- 58) H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století a jeho nejstarší dochovaná kniha*. Diplomní práce na katedře archivnictví a pomocných věd historických FFUK, II. Praha 1991, s. 19.
- 59) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 14 - 15.
- 60) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 20.
- 61) A. Patera - F. Tadra, *Das Buch der Prager Malerzeche*. Prag 1878, s. 36.
- 62) K. Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582*. Praha 1906, s. 46, 220. Naposledy: H. Pátková, *op. cit.* (pozn. 56), s. 15.
- 63) K problematice postavení zlatníků v Praze v prvních třech čtvrtinách 15. století: D. Stehlíková, *Pražští zlatníci v letech 1400 - 1470. Stalé Praha XIV*, 1984, s. 171 - 187.
- 64) Jisté vazby mezi Prahou a rožmberským dominiem naznačil J. Müller ve své diplomní práci: J. Müller, *Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420 - 1470*. Nepubl. diplomní práce na katedře dějin umění FFUK, Praha 1975.
- 65) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 45 - 59.
- 66) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 49.
- 67) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 55, 58 - 59.
- 68) H. Pátková II., *op. cit.* (pozn. 57), s. 45.

Pozn. autora: Pro označování jednotlivých stran (vpravo, vlevo) při popisu řezeb bylo obecně využíváno heraldického hlediska, tzn., že strany se z pohledu diváka zdají být obrácené. Pokud jsme se řídili ve výjimečných případech jinými kritérii, je v textu výslovně tato změna uvedena a popsána.



byzantská oplakávání měla poněkud zvláštní charakter - oplakávání na východě souviselo spíše s pohřbením Kristova těla (na byzantském typu „thrénos“ je běžně vedle P. Marie také Josef z Arimatie a Nikodém, kteří Krista ukládali do hrobu). Proměna tohoto oplakávání (thrénos) v oplakávání západního typu se začala odvíjet již na začátku 14. století v padovské Aréně, kde Giotto v r. 1305 zobrazil P. Marii s Kristovou hlavou na kolenou, ve druhém plánu pak Josefa Arimatjijského s látkou k uložení Kristova těla do hrobu a s Nikodémem.

V průběhu 14. století došlo k silnému rozvoji této ikonografie též na sever od Alp. Písemnými oporami byly jednak texty kanonických evangelií (především Janovo, které informuje nejobsažněji), kromě nich se výraznou měrou uplatňovalo také apokryfní evangelium Nikodémovo, v průběhu 15. století často rozšiřované v českých překladech. Bez významu však nebyly ani další texty z *Meditationes vitae Christi*, ze Staročeského pasionálu nebo ze Života Pána ad. (touto problematikou se podrobněji zabývali v poslední době V. Denkstein, 1980, s. 140 -144; H. Hlaváčková, 1987, s. 507 - 514 a J. Fajt - J. Royt, 1991, s. 355 - 362).

Oplakávání z Týnského chrámu přináší v rámci středoevropského vývoje zobrazování tohoto námětu celou řadou ikonografických inovací. Například Kristovo tělo, jehož hlavu drží P. Marie na klíně, je natočeno k divákovi. To znamená, že motiv piety je rozveden do varianty „ostentatio Christi“, což jistě korespondovalo s dobovým důrazem na uctívání eucharistie, Kristovy nohy se opírají o zem před klečící sv. Máří Magdalenou s pyxidou v ruce. Ve středu kompozice stojí dále Josef Arimatijský a drží v ruce látku k pohřbení Kristova těla. Z pravé strany mu sekundují dvě Marie a zleva pak sv. Jan Evangelista s postavou muže, kterého je možné považovat za Nikodéma (může být ale také spojován s neidentifikovanou osobou s knihou na starším Oplakávání z Plzně, které i jinak stojí Týnskému reliéfu dosti blízko, jak uvidíme dále).

Základními kompozičními osami reliéfu Oplakávání Krista z chrámu P. Marie před Týnem je diagonála Kristova těla a dvě vertikály. První, na pravé straně reliéfu, prochází osou stojící postavy sv. Jana Evangelisty a pokleklé sv. Máří Magdaleny, na protější straně pak krajní stojící Marii a sedící Kristovou matkou. Těmito formálními prostředky jsou vymezeny základní kompoziční, plastické, ale také obsahové okruhy, do nichž je děj scény soustředěn - skupina postav kolem levé vertikální osy (jedna z Marií, P. Marie držící Kristovu hlavu), k níž se mírným natočením těla a pohledem soustředěným na Krista pojí i druhá Marie a skupina na pravé straně, ke které se podobným způsobem přidružuje postava s kapucí a svítkem, která by mohla být Nikodémem nebo blíže dosud neidentifikovanou osobou. Vzájemné postavení obou relativně samostatných skupin přináší do kompozice celku výrazný prostorotvorný akcent. Jejich výtvarné a obsahové propojení zajišťuje jednak diagonála Kristova těla, jednak i mužská postava Josefa Arimatijského s látkou k pohřbení Kristova těla, obrácená průčelně k divákovi, která stojí v pozadí mezi levou a pravou skupinou a plní tak funkci komunikačního prostředníka mezi jednotlivými částmi reliéfu. Autor reliéfu vycházel po formální stránce ze starší tradice sochařství konce 14. a počátku 15. století. J. Homolka, 1983, poprvé upozornil na souvislost reliéfu s dílem Mistra Týnské kalvárie, a to především v návaznosti na reliéf podobného námětu ze Západočeského muzea v Plzni (kolem 1415, inv. č. 5.087), který byl dáván do okruhu tohoto anonyma. Na rozdíl od reprezentativnosti a aditivního, plošného řazení postav na plzeňském reliéfu, který působí dojmem až hieratické reprezentativnosti, hodnotí pražskou řezbu jako „epicky viděnou událost se subjektivním, výrazovým zaměřením“. Tyto dva reliéfy tedy zcela zásadně odlišuje rozdílné řešení výstavby obrazového prostoru. Kromě toho je nutné upozornit na odlišnou stylovou orientaci autorů, kterou však může vysvětlovat i časový rozdíl vzniku obou děl. Plzeňské Oplakávání, zařazené M. Štefanovou - Bartlovou, 1990, při posledním monografickém zpracování díla Mistra Týnské kalvárie do sféry dílenkové produkce a datované do období kolem 1415, vychází z typových a formálních schémat frekventovaných v sochařství krásného slohu. Můžeme tedy hovořit o tradičnějším pojetí sochařského tvaru, což bylo bezpochyby také důvodem k poměrně časně dataci reliéfu z Plzně. Oplakávání z chrámu P. Marie před Týnem se proti tomu jeví jako dílo vývojově pokročilejší, vycházející ovšem z totožné názorové základny (srovnej například typ a modelaci Kristových aktů nebo typiku tváře postavy s knihou a Nikodéma na reliéfu z Plzně se sv. Janem Ev. a Josefem Arimatijským na pražském díle, stylisticky si jsou vzájemně blízké i postavy plačících Marií). Naproti tomu lze u reliéfu z chrámu P. Marie před Týnem konstatovat, ve shodě s dalšími badateli (J. Homolka; M. Štefanová - Bartlová), inovace ve způsobu pojetí draperie (hutné, plasticky silně akcentované a dynamicky vedené záhyby, charakteristický způsob jejich zalamování v ostrých tvarech - srovnej řešení Mariina pláště pod Kristovým pravým ramenem nebo silně prostorově citěné řešení draperie na pravém předloktí sv. Máří Magdaleny), v užití některých netradičních typů postav (srovnej postavu muže s kapucí a svítkem), nebo, jak již bylo řečeno, i v dynamičtějším pojetí obrazového prostoru (jde o moment zcela protichůdný obecné tendenci, prosazující se v českém sochařství počátku 15. stol., a směřující od plastického hmotného tvaru k reliéfu a větší linearizaci). Jak správně upozornil J. Homolka, 1983, je nutné v těchto souvislostech uvažovat o vlivu nizozemského umění, rozlévajícího se na začátku 15. století do celé Evropy (do uměleckého prostoru střední Evropy byl zprostředkován hojně porýnskou tvorbou). V pojetí sochařského tvaru jako výrazového prostředku, které se začíná v jednotlivých detailech uplatňovat, předjímá reliéf z chrámu P. Marie před Týnem již pozdně gotické chápání formy a prostoru.

M. Štefanová - Bartlová, 1990, vyslovila na základě poněkud slabší kvality provedení některých detailů (formulace obličejů, Kristova rouška apod.) hypotézu o existenci dnes ztracené předlohy totožného námětu od Mistra Týnské kalvárie, ke které se oba reliéfy, jak pražský, tak plzeňský, více či méně odvolávají. Detailnější ikonografická analýza reliéfů přinesla další argumenty, hovořící o vzájemné myšlenkové blízkosti obou děl. Použitý motiv „ostentatio Christi“, který může být interpretován v rámci dobové příznačné aktualizace eucharistické myšlenky, je v českých pracích té doby poměrně vzácný a „staví oba zmiňované reliéfy do těsné blízkosti“ (J. Fajt - J. Royt, 1991), i přes konstatované difference ve stupni přijímání nových stylových podnětů západní provenience.

Reliéf byl vždy četnou literaturou spojován s pražským chrámem P. Marie před Týnem. První konkrétní zmínka o „staročeském vzácném dřevěném vypuklém obraze (z 15. století)“ je vedena v souvislosti s jeho „obnovou“ v r. 1846, kterou provedl Josef Hellich. Tato hypotéza o původu řezby, o jejíž pravdivosti není důvodu pochybovat - reliéf byl zřejmě centrálním obrazem oltáře, který mohl být zasvěcen Božímu tělu (oltář tohoto zasvěcení je zmiňován v Týnském kostele již na konci 14. století) - svědčí o pozoruhodné skutečnosti, uvědomíme-li si, že kostel P. Marie před Týnem byl hlavní svatyní utrakvistické Prahy. Toto dílo však svým námětem zdůrazňuje myšlenku uctívání Krista v eucharistii, jistě nejdiskutovanější otázku tehdejší doby a bylo pro umírněné postoje pražských reformátorů ideologicky přijatelné a využitelné.

Literatura:

- J. E. Wocel, *Grundzüge der böhmischen Altertumskunde*. Prag 1854, s. 163.
 K. V. Zap, Týnský chrám. PA I, 1855, s. 112.
 F. B. Mikovec, *Starožitnosti a památky země české I*. Praha 1860, s. 65.
 F. B. Mikovec - K. V. Zap, *Starožitnosti a památky země české*. Praha 1865, s. 112.
 B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III, 1310 - 1437*. Wien 1877, s. 23.
 F. Eckert, *Posvátná místa králův. hl. města Prahy I*. Praha 1883, s. 315.
 V. V. Štech, *Dřevěné řezby v muzeu král. hl. města Prahy. Zpráva kuratoria Muzea král. hl. města Prahy za rok 1912*. Praha 1913, č. kat. 27.
 J. Pečírka, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*. Praha 1931, s. 226.
 A. Liška, *České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450. Umění IX.*, 1961, s. 378 - 380.
 A. Kutal, *České gotické sochařství 1350 - 1450*. Praha 1962, s. 116.
 J. Homolka, in: *Jihočeská pozdní gotika* (katalog). Hluboká n. Vltavou 1965, s. 126.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 175.
 V. Erben, *Mistr Týnského Ukřížování*. Nepublikovaná dipl. práce na katedře dějin umění FFUK. Praha 1978, s. 105.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 466.
 A. Kutal, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984, s. 280.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 538.
 M. A. Kotrbová, *Středověké umění ze sbírek Národní galerie na Státním hradě Kostí*. Praha 1977, s. 134.
 J. Chlíbec, K vývoji názorů Jana Rokycany na uměleckého dílo. *Husitský Tábor VIII*. Tábor 1985, s. 55.
 M. Štefanová - Bartlová, in: *Mistr Týnské kalvárie* (katalog). Praha 1990, č. kat. 15.
 J. Fajt - J. Royt, Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění XXXIX*, 1991, s. 361.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 16 - 32.

2. SVATÝ ZIKMUND

Datace: 30. léta 15. století

Lipové dřevo, vzadu vyhloubeno, v. 111 cm; nepatrné zbytky křídového podkladu s fragmenty polychromní úpravy; chybí liliovité zakončení koruny a žezlo.

Provenience: Praha (?) - původní provenience neznámá

Umístění: Národní galerie v Praze, inv. č. P 165 (zakoupeno r. 1923 od J. Hlouchy).

Průčelně stojící postava sv. Zikmunda uzavřeného obrysu (z této skutečnosti A. Liška, 1961, odvozoval existenci kresebné nebo malované předlohy pro tuto sochu) s paralelním postavením mírně rozkročených nohou je lehce vychýlena na levou stranu. Tento poněkud vratký postoj je vyrovnáván zpříma drženou hlavou s částí koruny. Obličej oválného tvaru rámuje na čele a spáncích drobné spirálovitě stočené kadeře vlasů, ve spodní části pak symetricky upravený plnovous se špičatou bradkou. Levá ruka drží jablko. Gestika pravé ruky naznačuje, že v ní světec pravděpodobně cosi držel (halapartnu, meč, žezlo - dnes ztraceno). Sv. Zikmund je oděn do dlouhého, svrchního pláště, který dosahuje až k drobnému vypouklému soklu, na němž socha spočívá. Plášť, působící především svou kompaktní hmotou členěnou nehlubokými zářezy, je na hrudi sepnutý jednoduchým páskem. Před postavou se pak otevírá a vytváří jakousi prostorovou niku, z níž samostatně vystupují partie nohou a spodní části trupu. Plášť po levé straně klesá v mírném prohnutí svisle k zemi, zatímco napravo je přidržován loktem do pravého úhlu ohnuté levice, a vytváří pod rozšířeným okrajem rukávu světce jednoduchou mohutnou kaskádu spadající až do úrovně levého kolena. Hrud' postavy kryje nezdobené brnění, boky jsou volně obepnuty pásem zdobeným drobnými jehlancovitými útvary s konkávně probranými stěnami a uříznutými vrcholky. Zhruba ke kolenům sahá nařasená suknice, která je na čelní straně rozstřižena dlouhým rozparkem.

Typus figury v rozevřeném plášti, brnění a kratší sukničce přepásané ozdobným pásem vychází, jak uvádí již A. Liška, 1961, z tvorby „klasického období lucemburského“. Zvláště pak nacházíme pozoruhodné analogie v okruhu tvorby jedné z nejvlivnějších sochařských a stavitelských rodin - Parlérů. Vzpomeňme jen namátkou dnes zničenou sochu sv. Karla Velikého z tzv. Galgentor ve Frankfurtu n. Mohanem, datovanou do doby kolem 1365, která se podobá sv. Zikmundovi z Národní galerie i kompozičně (paralelní postavení nohou) (Parler I, 1978, s. 238 - 291). Typikou tváře je bližší knížecí postava z norimberské Schöne Brunnen (dnes ve Staatliche Museen v Berlíně) z doby kolem 1390 (Parler I, 1978, s. 37), podobně jako lze jistě analogie konstatovat ve tvaru, typice obličeje a v úpravě vousů u pozlacené relikviářové busty z Trenčína z doby kolem 1370 (Parler II, 1978, s. 466). Geografické rozšíření a četnost výskytu oděné postavy s rozepjatým pláštěm ve zbroji dokládá pražská socha sv. Václava z r. 1373, umístěná dnes ve svatováclavské kapli chrámu sv. Víta. Tento typus se objevuje též v 15. století - například sochy kurfiřtů na radnici v Brémách z let 1405 - 1409 (Parler II, 1978, s. 530 - 531). Sochu z Národní galerie lze srovnávat též v některých detailech; například charakteristické spirálovité stočení konců vlasů známe ze sochy trůnícího Václava IV. z východního průčelí Staroměstské mostecké věže (kolem 1380, dnes v Lapidáriu Národního muzea v Praze). Zcela příznačným je tento motiv pro tvorbu Mistra Týnské kalvárie a jeho dílny, činného v Praze v první čtvrtině 15. století, zřejmě tedy ještě v počátečních letech husitských bouří.

Socha z Národní galerie přebírá, jak bylo naznačeno, mnohé rysy a formální motivy starší tvorby václavského či karlovského období. B. Kéry, 1972, v této souvislosti upozorňuje na kresbu sv. Václava a Zikmunda české



provenience uloženou v Mnichově (Staatliche Graphische Sammlung, inv. č. 40.444), kterou datuje do devadesátých let 14. století (D. Kuhrmann, Parler II, 1978, s. 756, posouvá vznik kresby do desátých nebo dvacátých let 15. století). Silně akcentovaná plasticita a přirozená hmotnost sochařského tvaru, příznačná pro parlérovske sochařství v kameni i ve dřevě, je již převáděna u sochy sv. Zikmunda z Národní galerie spíše do polohy reliéfní. Forma podléhá tvarovému zjednodušení a výtvarné stylizaci. Tato tendence, obecně platná pro sochařskou tvorbu počínajícího 15. století, se v našem případě projevuje větší kresebností a odklonem od plastických hodnot. Celková labilita světcova postoje může potom být znakem přechodného stylového období s prvky výtvarné manýry (srovnej též obdobný postoj P. Marie z Týnské Kalvárie). Určité zhrubnutí a ztuhnutí formy (A. Liška, 1961, hovoří o „suchosti podání“), projevující se v pojetí těla a ve zpracování drapérie [srovnej motiv kaskády pod levicí světce s podobnými útvary na sochách Madony z Kamenného Újezda či Madony ze Strážova (obě v AJG v Hluboké n. Vltavou, 1440 - 1450), na nichž jsou však tyto detaily podřízeny organičtěji prokomponované výstavbě celé sochy] kontrastuje s jemně řezanými rysy obličeje a zpracovanými spirálkami vlasů (nutno mít stále na mysli, že jde o řezbu, která byla pouhým podkladem pro konečnou polychromní úpravu sochy). Typ mladistvé tváře sochy sv. Zikmunda z Národní galerie vedl některé badatele (B. Kéry) k úvahám o tom, že může jít o kryptoportrét lucemburského krále Zikmunda. Nikoli nepodstatným detailem při zvažování vzniku sochy je rozparek na sukničce. Přestože se vyskytuje zřídka i na samém počátku století (srovnej oděv u postav sv. Václava, sv. Zikmunda a sv. Víta na rámu Svatovítského veraikonu, Praha - chrám sv. Víta, po 1400; dále u postavy sv. Víta na rámu Madony z kostela sv. Trojice v Č. Budějovicích, České Budějovice - Krajské muzeum, po 1410), zdá se, a četnější analogie to potvrzují, že rozparek uprostřed suknice je typickým oděvovým motivem třicátých a čtyřicátých let 15. století. Důkazem může být například postava vojína a Herodesa z desky Zajetí sv. Jakuba ze Svatojakubského oltáře (Národní galerie, před 1430), podobný motiv se objevuje u setníka pod křížem na Ukřižování ze Skalice (Národní galerie, kolem 1430) nebo na postavě levého donátora na votivním oltáři z Hýrova (Národní galerie, kolem 1430). Soše sv. Zikmunda je časově blízká dřevorezba podobného ikonografického námětu z farního kostela v Pustertalu v Tyrolích z doby mezi 1430 - 1440 (Parler II, 1978, s. 439). Ze srovnání těchto dvou soch můžeme konstatovat totožný genetický pramen, z něhož obě díla čerpala. Jiným způsobem ovšem byly

tyto základy přepracovány - socha sv. Zikmunda z Národní galerie ve smyslu silně zakořeněné tradice českého sochařství třetí třetiny 14. století, kterou konzervuje a rozkládá, zatímco modelačně bohatší socha z Pustertalu již syntetizuje a rozvíjí některé nové slohové podněty, přicházející v první čtvrtině 15. století z Nizozemí, respektive německého Porýní, do střední Evropy (měkké a plasticky výrazné pojednání draperiových záhybů na postavci, zvláště jejich charakteristické zalamování). Z pražských řezbářských děl prokazuje jistou stylovou afinitu k soše sv. Zikmunda reliéf Oplakávání Krista z chrámu P. Marie před Týnem (Muzeum hl. města Prahy, 1420

- 1430; viz č. kat. 1), pouze však ve smyslu obdobného východiska. Toto dílo bývá kladeno do okruhu či dílny jednoho z největších anonymních tvůrců počátku 15. století v Praze, Mistra Týnské kalvárie, v jehož díle právě povědomí parlérové tvorby a snaha o prodloužení této tradice byly nesmírně silné a inspirativní. Oplakávání Krista však již v mnohém předjímá novou západní stylovou orientaci, která se u nás významněji začíná prosazovat až kolem a po polovině 15. století.

Původní provenience sochy sv. Zikmunda z Národní galerie není blíže vyjasněna. Domníváme se však, že nejen slohová orientace, ale též samotný ikonografický typus sochy o pražském původu mohou svědčit. Socha byla pravděpodobně součástí většího oltářního celku, zasvěceného nejspíše zemským světcům. Kult zemských patronů měl v Praze již z dob vlády lucemburského královského rodu silnou a hluboce zakořeněnou tradici (tato tradice byla zřejmě přenesena také do dalších královských měst - oltář téhož svěcení je zmíněn například v Hradci Králové). Z dobových pramenů připomeňme jen existenci oltáře tohoto zasvěcení například v malostranském kostele sv. Mikuláše, kde je oltář sv. Víta, Václava, Vojtěcha, Zikmunda, Prokopa a Ludmily uváděn dvakrát, v letech 1420 a 1429 (Teige, 1912, s. 82 - 102). Později, v r. 1481, pravděpodobně existoval oltář patronů země české také například v arkýřové kapli na Staroměstské radnici.

Literatura:

A. Matějček, Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919 - 1930. *Umění III*, s. 227.

J. Pešina - J. Mašín, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*. Praha 1949, č. kat. 150.

A. Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem r. 1450. *Umění IX*, 1961, s. 375.

B. Kéry, *Kaiser Sigismund. Ikonografie*. Wien - München 1972, s. 43.

M. A. Kotrbová, *Středověké umění ze sbírek Národní galerie na státním hradě Kostí*. Praha 1977, s. 6.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 33 - 38.

3. KONZOLA S POPRSÍM ANDĚLA

Datace: kolem 1450

Dřevo, v. 76 cm, š. (s křídly) 80 cm, vysoký reliéf se starou (původní ?) polychromií. V 70. letech 20. stol. konzervoval akad. mal. B. Slánský.

Provenience: Praha - radní sál Staroměstské radnice.

Konzola s poprsím anděla držícího nápisovou pásku s textem „*Juste Iudicate, Filii Hominis*“ (Sudte spravedlivě, synové člověka) je umístěna na východní stěně starého radního sálu Staroměstské radnice v Praze. Socha byla původně pořizována jako podstavec pro starší sochu Bolestného Krista. Touto funkcí byla určena základní kompozice díla - hluboce plasticky citěná a prostorově výrazně diferencovaná hmota poprsí je přísně organizována kolem svislé osy, která prochází středem hlavy a těla a vrcholí v ploše pro osazení Kristovy sochy. Plastickým jádrem konzoly je mohutně vyklenutá, ve velkých objemech modelovaná hlava anděla. Směrem od jádra - hlavy - a od svislé osy do stran plasticity ubývá. Tento svrchovaně sochařský děj se odehrává na pozadí mělké niky, kterou vytváří pár mohutných, konkávně prohnutých křídel. Obdobný princip je již analyzovatelný u starších sochařských děl svatovítské katedrální hutě - například u triforiových bust v chrámu sv. Víta v Praze. Čím se však od nich pojetí staroměstské Konzoly s poprsím anděla liší, je v první řadě nová dynamika prostoru a členitost formální struktury, daná kontrastem kompaktní a staticky působící hmoty andělovy hlavy a těla, a neomezované přirozené živosti, s níž jsou zpracovány bohaté vlající kadeře vlasů nebo nasazený ruce, v nichž spočívá široká nápisová páska.





Výrazem „*aktivního průniku tvaru a prostoru*“ (Homolka, 1983) je také neuzavřenost a obrysová členitost řezby. Soustředěné zaujetí anděla akcentují živý, hravý pohled malých očí a mírně pootevřená ústa s náznakem úsměvu.

Formální protiklad hmotného, jasně definovaného hladkého objemu jádra sochy a vitální, prostorově pročleněné tvarové struktury vlasů, je zcela zřetelný také na stylově blízkém pískovcovém poprsí tzv. Kamenné panny, původně domovního znamení z pražského Starého Města (dnes v Muzeu hl. m. Prahy, inv. č. 8.984, datováno 1450 - 1460). J. Homolka správně konstatoval, že staticčnost a uzavřenost tvaru této skulptury se opírá o starší tradici parléřovského hutního sochařství i „dynamický princip“ potom ukazuje dále směrem k pozdní gotice (zde srovnej například kresbu Archanděla Michaela od Jana van Eycka z doby kolem 1430, Londýn, British Museum). Genezi tohoto pojetí výstavby sochařského tvaru (statické jádro a dynamicky pojaté vlasy) můžeme skutečně sledovat již v posledních desetiletích 14. století, a to v takových dílech, jakými jsou vynikající masky z římsy východního průčelí Staroměstské mostecké věže vzniklé v osmdesátých letech 14. století nebo některé z časově snad souvisejících hlav z vnější římsy arkýře pražské Staroměstské radnice (Homolka, 1978). S podobnými řešeními se setkáme i na mimopražských stavbách (srovnej například příporovou konzolu s motivem anděla z kaple sv. Anny v kostele N. Trojice v Sezemích z let 1380 - 1390). V řezbářství lze podobné anděly s rozevlátými vlasy nalézt na rukopisně nesmírně živě provedeném, figurálně zdobeném rámu Svatovítské Madony z doby kolem 1400 (Národní galerie, inv. č. P 5.463). V 15. století získává toto schéma na četnosti a geografickém roz-

šíření. Bohatě v prostoru rozvinutý vysoký reliéf andělů s mohutnými křídly známe ze záklenku vstupního portálu paláce krále Ruprechta I. na hradě v Heidelbergu (po 1400). Rozevřáté, spirálovitě stočené prameny vlasů mají andělé hrající na hudební nástroje ve scéně Nanebevzetí P. Marie ze západního portálu katedrály v Řezně (1390 - 1400), (Fuchs, 1990, obr. 39, 40), nebo anděl ze scény Zvěstování na náhrobku arcibiskupa Fridricha ze Saarwerden v katedrále v Kolíně n. Rýnem (před 1414), (Müller, 1966, obr. 30 A) a podobně hlava ženské postavy z hromadného nálezu soch a jejich fragmentů ze zikmundovské etapy přestavby hradu Buda z třicátých let 15. století (Zolnay - Szakál, 1976, č. kat. 26) nebo hlava anděla ze španělské Palmy (Ionja) od Guillerma Sagnery ze čtyřicátých let 15. století (Müller, 1966, obr. 146 B).

Z uměleckých děl, zachovaných na našem území, jsou pražským sochám motivicky i výtvarně velice blízké vitraje s anděly z původní výzdoby radnice v Brně (Matouš, 1975, obr. 2, 3). Pokročilost kompozičního řešení a jejich časná datace do konce třicátých let 15. století souvisejí zřejmě s odlišnými sociálními podmínkami, v nichž se umělecká tvorba těchto dvou měst realizovala. Na rozdíl od utrakvistické Prahy, která byla v přijímání nových stylových podnětů západní provenience ve druhé čtvrtině 15. století poněkud konzervativnější, bylo Brno, nezasazeno tak intenzivně boji o „čistotu víry“, otevřenější a „pokročilejší“, kromě jiného také vzhledem ke své poloze v blízkosti Vídně, jednoho z nejdůležitějších uměleckých center 15. století.

Typ hlavy, představený v obou pražských dílech, se stává v době kolem a po polovině 15. století dosti běžným - literatura (Homolka, 1978) zmiňuje analogická řešení výstavby sochy a její formální struktury u anděla ze Zvěstování v kostele sv. Kuniberta v Kolíně n. Rýnem z r. 1439 (srovnej především plastický objem hlavy a tvar obličeje). Anděl ze Zvěstování ze Schneeegu v katedrále v Kostnici (po 1438) je svým „robustnějším pojetím tvaru“ blízký zvláště tzv. Kamenné panně. Další příklady jsou uváděny po polovině století z jihozápadních Plankstetenu a Wasserburgu n. Innem. Seznam možno dále rozšířit o vysoký reliéf anděla z náhrobku Alžběty ze Straubingu (zv. holandské) v kostele Nejsv. Trojice v Trevíru, datovaného rokem 1451 (srovnej typiku obličeje, zvláště pak pootevřená ústa s jemným náznakem úsměvu), (Müller, 1966, obr. 116 A). V této souvislosti je nutné také zmínit sochu Archanděla Michaela z kostela sv. Severina v Erfurtu z r. 1467, jehož jemně modelovaný obličej rámuje rozevřáté bohaté kadeře (Müller, 1966, obr. 116). Většina uvedených analogií je svým původem spojována s Porýním či jižním Německem. Zde, v okruhu ulmského sochaře a malíře Hanse Multschera, hledal J. Homolka, 1978, 1983, také umělecké východisko autora Konzoly s andělem ze Staroměstské radnice.

Multscherovský rodokmen má bezesporu typ zavalitějšího oválného obličeje anděla s vysokým ubíhajícím čelem a ostře klenutými nadočnicovými oblouky. Stejný původ má také velkorysý citění sochařské hmoty ve velkých hladkých plochách měkce modelovaných objemů (čelo, široké lice, dvojité kulaté brada). Již méně se však v Multscherově tvorbě setkáváme se snahou tlumočit hlubší citový prožitek výtvarnými prostředky. Jeho zamyšlené postavy Madon s náznakem jemného úsměvu jsou vzdáleny jakékoli sdílnosti či otevřenosti, duševní stav poznáváme ukrytý jen v nejsubtilnějších náznacích, ve způsobu držení hlavy, v jejím natočení, ve směru pohledu či ve vznešené gestice rukou. Nelze však příliš zobecňovat. Jako výjimky mohou být uvedeny některé ze soch, kterými vyzdobil radnici v Ulmu (1427 - 1430), nebo andělé na modelu náhrobku bavorského vévody Ludvíka (Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum, 1435). V těchto dílech pak také můžeme spatřovat zárodky pozdně gotické koncepce sochařského tvaru budovaného na kontrastu statického a hmotného jádra a dynamicky pročleněné hmoty, která jádro obklopuje. Tento princip byl dále rozpracován generací Multscherových následovníků. Autor staroměstské Konzoly s poprsím anděla pravděpodobně takto široce založenou stylovou vrstvu důvěrně znal.

Zda jde o dílo do Prahy importované, jak se domnívá J. Homolka, 1978, 1983, nebo o řezbu, kterou v Praze provedl některý z putujících mistrů, není možno zodpovědně rozhodnout. Stejně problematické bude časové zařazení díla, které se vzhledem k uváděným analogiím může pohybovat od konce třicátých let do šedesátých let 15. století. K pozoruhodným závěrům však dojdeme při vzájemném porovnávání pražských poprsí. V obou případech bylo využito totožné koncepce budování sochařského tvaru, zdůrazněné obdobným typem obličeje. Rozdíly naopak vidíme v míře autentického vidění skutečnosti, projevující se v proměnách výrazu tváře - ta je vyšší u dřevorezby ze Staroměstské radnice a je snad také způsobena intenzivnějším vlivem nizozemského „realismu“. Kamenná ženská hlava svým abstrahovaným pojetím tvaru vychází spíše naopak ze starší parléřovské tradice. K ní se odvolává také ostřejší modelace robustnější tváře. Významné podobnosti vyplynou ze srovnání pojetí bohatých zvlněných pramenů vlasů. V tomto bodě musíme přihlídnout i k použitému materiálu, z něhož jsou sochy zhotoveny - kámen, zvláště pískovec, poskytuje, na rozdíl od dřeva, mnohem omezenější možnosti rozvinutí tvaru a jeho prostorového pročlenění. Důležité je také zvažování původního umístění a funkce sochy, neboť i tento aspekt může ovlivnit výslednou formu sochařského díla, například stupněm detailního vypracování, charakterem modelace apod. Stočené spirálovitě zakončené prameny vlasů vybíhají za hlavou Kamenné panny radiálně, zatímco obdobně pojednané bohaté kadeře anděla z Konzoly ze Staroměstské radnice, organizované do jednotlivých samostatných proudů, vyrůstají z temene hlavy a vějířovitě se k ramenům rozevírají. Pověšme-li si zcela průkazné analogie tří šnekovitě stočených stojících pramenů vlasů, které se objevují nad ustupujícími čely obou hlav, známe, kromě již povězeného, míru vzájemného ovlivnění těchto děl. Nezodpovězená zůstává otázka po směru tohoto ovlivňování, související s dobou vzniku soch. Vzhledem k nesnadnosti jejich přesnějšího datování je ale velice obtížné nalézt uspokojivou odpověď. Pravděpodobná se zdá hypotéza J. Homolky, který uvažoval o ovlivnění Kamenné panny z městského muzea Konzolou s andělem ze Staroměstské radnice. Ne-

ni však jisté, zda by toto ryze účelově objednávané dílo, jehož zadání a sama realizace musely být spojeny s proměřením alespoň základních technických parametrů, bylo do Prahy importováno. Docela dobře si lze představit, že vzniklo v Praze rukou cizího (jihoněmeckého) řezbáře, který sem mohl přijít například na konci třicátých let s dvorem krále Zikmunda, nebo i později. Mohl být jedním z mnoha řezbářů, kteří šířili osobitý styl H. Multschera v mnoha variantách a obměnách, jak vidíme například na soše Madony s dítětem švábského původu (Alpenländische Galerie Kempten, inv. č. MA 1367), (Kempten, 1992, č. kat. 18), jejíž statická hmotná hlava a rozevzláté odstávající vlasy mají mnoho společného s řešením staroměstské konzoly. Přítomnost německých uměleckých řemeslníků v Praze nebyla kolem poloviny 15. století ničím výjimečným, jak o tom svědčí zpráva z knihy malířského cechu z r. 1461, v níž je popisován konflikt týkající se zakázky na hradě Buštěhradu mezi mistry staroměstského cechu a čtyřmi malířskými tovaryši, kteří do Prahy přišli z Míšně (*Lo-reus de Missna*), ze Žitavy (*Gabriel de Zitaavia*), z Laufu u Norimberka (*Hanuss de Laufff*) a Vídně (*Ulricus de Vienna*).

Zdá se tedy, že v otázce datace Konzoly s poprsím anděla ze Staroměstské radnice v Praze se budeme muset držet obecnějšího a širšího vymezení. Nikoli náhodou W. Pinder v dosud zásadní práci o německém sochařství (1929) nazval druhou čtvrtinu a dobu krátce po polovině 15. století „*temnou dobou*“ (*Die Dunkle Zeit*). Datováním naší řezby do tohoto časového úseku posuneme blíže k polovině století, snad i do jeho druhé čtvrtiny, materiálově doložené působení jihoněmeckých, respektive multscherovských výtvarných invencí v pražském uměleckém prostředí. Jejich ohlasy a vyznívání sledujeme v řezbářské, ale i kamenosochařské produkci v Praze ještě hluboko do druhé poloviny 15. století, podobně jako např. v Plzni, která ostatně mohla v tomto směru sehrát roli zprostředkovatele.

Literatura:

- V. Vojtíšek, *Radnice Staroměstská v Praze*. Praha 1923, s. 98.
 A. Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450. *Umění IX*, 1961, s. 386 - 387, pozn. 21.
 T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain. 1400 to 1500*. London 1966, s. 77.
 Ch. Salm, in: *Gotik in Böhmen*. München 1969, s. 362.
 K. Kibic, Staroměstská radnice v Praze, in: *Stoletá Praha*, 1971, s. 47.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 179, pozn. 34 - 37.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 466, 469.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 39 - 45.

4. SVATÁ ANNA SAMOTŘETÍ

Datace: po 1450

Dubové dřevo, v. 83 cm, vzadu vyhloubeno; nová polychromie; chybí levá noha a ruka Ježíška, uražen nos sv. Anny.

Provenience: do Prahy pravděpodobně importována z Nizozemí

Umístění: Muzeum hl. města Prahy, inv. č. 20 (zakoupená z pražského záduší v letech 1883 - 1884).

Socha sv. Anny Samotřetí z Muzea hl. m. Prahy stála dosud na okraji zájmu umělecké historie. Svědčí o tom jediná zmínka v odborné literatuře, kterou o ní učinil V. V. Štech, 1913. Důvodem pro tuto skutečnost může být určitá slohová výjimečnost řezby v rámci českého sochařství 15. století, způsobující velice nesnadnou orientaci v problematice jejího stylového hodnocení. Socha sv. Anny je ukázkou poměrně méně často se vyskytujícího ikonografického typu.

Vzpřímeně stojící socha sv. Anny je komponována přísně frontálně na střední vertikální osu. Tato průčelnost řezby je podpořena výraznou reliéfní povahou díla (výška reliéfu maximálně 20 cm) a zcela klidným, pravidelným a uzavřeným obrysem sochy. Svrchní plášť, který se rozevírá na hrudi a v partii nohou, překrývá z větší části spodní jednoduchý šat. Přehnutý lem pláště spadá středem těla světice svisle k zemi a končí v náznaku jednoduché, třikrát zvlněné kaskády na soklu, kde se plášť v neostrých úhlech zalamuje. Tento osově souměrný motiv podporuje zřetelnou převahu vertikálního členění reliéfu. Hlava světice je zahalena do závoje, který spadá přes ramena až k lokti ruky a rámuje široký obličej s ustrnulýma, dopředu hledícíma malýma očima. Nepřítomný charakter pohledu sv. Anny jen podtrhuje zvláštní, až tajemně působící výraz obličej. Sv. Anna drží před tělem v ruce ohnutých do pravého úhlu dvojici drobných korunovaných postaviček P. Marie a malého Ježíška. P. Marie, zpodobená jako mladší žena, sedí na levé ruce své matky a je oděna do prostého šatu, členěného svislými, měkce modelovanými paralelními záhyby. Dlouhé rozpuštěné vlasy jí spadají téměř až k pasu. Nahý Ježíšek sedící v dlani pravé ruky sv. Anny je natočen tak, že zároveň dosedá do klína P. Marie, která jej oběma rukama přidržuje za ramena. Ježíšek má pravou ruku předpaženou a je možné, že v ní původně držel například žezlo. V levé ruce držel jablko s křížkem (levice je uražena; gestika a atributy Ježíška jsou dochovány na reprodukci u V. V. Štecha, 1913, obr. 10).

Socha působí především svými hladkými, měkce a plynule modelovanými objemy, které jsou v dolní polovině sochy prostrídány dlouhými, svisle spadajícími a mělkými zářezy půlkruhovitěho profilu. V převažující vertikální skladbě draperie je nápadné členění pláště pod rukama světice, kde oblé trubicovité záhyby vytvářejí na

obou stranách prohloubené trojúhelníkové motivy se zakulacenými rohy, jejichž střed se konvexně zdvihá. Ani obličej či ruce postav se modelací nevymykají ze sumárnosti a povšečnosti řezbářského zpracování. Přesto však nelze hovořit o nekultivovanosti uměleckého projevu, i když z hlediska kvalitativního nejde o dílo prvořadé.

Jak již bylo zdůrazněno, stylová geneze díla je krajně nejasná, i když se lze pokusit o jisté analogie obecnějších rysů. Blokovitost, nečleněný obrys a robustní charakter obličejů známe z prostředí jihoněmecké tvorby první poloviny 15. století. Převažující vertikitou měkce modelovaných paralelních záhybů, zvláštním výrazem hladké tváře a především jistou kulturou výtvarného projevu se nám zdá nutné zmínit v souvislosti s hledáním geneze reliéfu sv. Anny tvorbu nizozemskou, konkrétně potom dílo Mistra z Pijpplooien, činného v oblasti řeky Maasy po polovině 15. století (1450 - 1470), (Sint-Truiden, 1990). Pro tuto provenienci svědčí také druh dřeva, z něhož je socha vyřezána. Dub byl, na rozdíl od střední Evropy, velice častým materiálem uměleckých řemeslníků v Nizozemí a v Porýní. Dalším momentem, který může nasměrovat naše tázání po původu řezby je ikonografický typus. Jak jsme se již zmínili, Sv. Anna Samotřetí z městského muzea představuje typ, který není ve středoevropském uměleckém prostředí příliš častý (objevuje se např. na Theodorikových deskách z Karlštejna) - stojící sv. Anna drží P. Marii, na jejímž klíně sedí malý Ježíšek. Toto zobrazení kombinuje stojící postavu sv. Anny (Anna připomínající typ stojící Hodegetrie) se sedící P. Marií s malým Ježíškem (Marie připomínající typ Nikopoia). Jedním z nejstarších příkladů tohoto řešení je socha z věže dómu v Erfurtu datovaná kolem r. 1320 (Overmann, 1911, s. 16, obr. 12). Ježíšek s korunou na hlavě a s jablkem v levé ruce, jak jej známe z pražské sochy, je akcentován jako vševládce - pantokrator, nebo král králů.

Tento „kombinovaný“ typus Sv. Anny Samotřetí je nejvíce rozšířen právě v okruhu umění nizozemského (včetně Porýní), jak o tom svědčí četné příklady. Mnohé ukázky známe z tvorby právě Mistra z Pijpplooien, uváděného v souvislosti s analýzou formálních hledisek řezby. Jako příklady uvedme sochu sv. Anny Samotřetí z Meuwen-Gruitrode (St. Martinuskerk, 1460 - 1470), z Herk de Stad či ze Sint-Truiden (Kerk van O. - L. Vrouw-Teuhemelopneming, 1460 - 1470), (Sint - Truiden, 1990, č. kat. 405, 259, 464). Zmínit můžeme i sv. Annu Samotřetí na oltářním křídle od Cornelisz van Oostsaanen (Berlin-Dahlem, inv. č. 607).

Z naznačeného vyplývá, že socha sv. Anny Samotřetí z Muzea hl. m. Prahy zřejmě není, pokud jde o místo vzniku, českou, natož pražskou prací. Podle zápisu v přírůstkových protokolech muzea byla zakoupena z pražského záduší. Můžeme tedy s jistou mírou pravděpodobnosti předpokládat, že se do muzejních sbírek dostala z některého z pražských kostelů (ani to však není jisté). Zda ale byla součástí interiéru kostela středověkého, což by znamenalo, že jde o dobový import (hospodářské oživení spojené s rozvojem obchodu v českých zemích nastalo teprve za vlády Jagellonců, tj. od sedmdesátých let 15. století), či zda byla dovezena v pozdější době, nelze rozhodnout.

Literatura:

V. V. Štech, Dřevěné řezby král. města Prahy. *Zpráva kuratoria Musea král. hl. města Prahy za rok 1912*. Praha 1913, č. kat. 10, s. 9, obr. 10, s. 8.
J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 46 - 49.

5. PIETA

Datace: 60. - 70. léta 15. století

Dřevo, v. 76 cm; stará (nepůvodní) polychromie.

Provenience: Praha - klášterní kostel řádu menších bratří sv. Františka u Sv. Jakuba na Starém Městě, hlavní oltář.

Pieta z klášterního minoritského kostela sv. Jakuba na Starém Městě byla do uměleckohistorické literatury uvedena drobnou statí V. Kotrby v r. 1940. Dále ji zmiňuje A. Kutal (1963) jako doklad působení parlérovského horizontálního typu piety, „*třebas tu už téměř převládá pozdně gotický realismus nizozemského původu nad domácí tradicí*“. Naposledy o ní J. Homolka hovoří jako o jednom z nejstarších příkladů pozdně gotického typu piety, „*kteří se rozvinul v Nizozemí a na horním Rýně*“, a ve třetí čtvrtině 15. století nahradil u nás tradiční typ parlérovské nebo krásnoslohové piety.

Kompozice sousoší je vymezena tvarem pravidelného rovnostranného trojúhelníka, z něhož vyčnívá pouze Kristova hlava. Dílo působí hutnou uzavřeností hmotného sochařského tvaru. S tím souvisí klidná, neemotivní a věcně pregnantní gestika postav, která dotváří reprezentativní charakter díla a podtrhuje jeho celkovou výrazovou monumentalitu a plastickou velkorysost.

Statically pojatá postava vzprímeně sedící P. Marie vyrůstá ze široké základny, kterou tvoří na soklu se skládající drapérie pláště. Dosti vzdálené postavení kolen P. Marie a jejich rozdílná výška mají za následek mírně diagonální polohu relativně malého Kristova těla (může jít o aluzi na zobrazení Krista jako dítěte). Jeho pravá paže pak bezvládně spadá kolmo k zemi, zatímco levice spočívá volně na levé ruce P. Marie. Také tento motiv akcentuje intimní polohu zobrazeného námětu. Jeho východisko lze hledat v motivu tří rukou, který se často objevuje na „zněznělých“ krásnoslohových pietách z období kolem a po 1400 (objevuje se i na jiných pozdně gotických pietách západoevropské proveniencí). Těmito umírněnými a skromnými výtvarnými prostředky autor dosáhl silné vnitřní působivosti díla a velké duchovní hloubky zobrazeného námětu. S tím také souvisí soustředěný výraz zavalitější, přesto však jemné tváře P. Marie, jejíž jakousi ztrnulost zdůrazňuje nepřítomný pohled očí s těžkými horními víčky, oživují ji naopak takové detaily, jako „dvojité“ brada, vysoko nasazené nadočnicové oblouky nebo ostře řezané pravidelné rty.

P. Marie je oděna do jednoduchého přepásaného šatu, který se na prsou řasí do tří oblič, paralelně jdoucích svislých záhybů. Přes ramena P. Marie je přehozen plášť, který na pravém boku pod rameny Krista vytváří mohutný cíp. P. Marie má hlavu krytou rouškou ztuhlé modelace. Její zvlněný okraj zakrývá vysoké čelo a sumárně pojednané prameny vlasů. Obdobná koncepce se uplatňuje ve způsobu pojetí Kristovy hlavy, kde dominantní motiv tvoří proud volně splývající, hustých, slabě zvlněných vlasů, které jsou zpracovány slabými vrypy vedenými po povrchu hmoty. Stejným způsobem autor řezal krátký plnovous bez kníru. Výsledkem je měkká, až malebně působící modelace těchto partií, podpořená jemnou a kultivovanou barevností nepůvodní (?) polychromní úpravy řezby. Tvář Krista nenese stopy silných afektů a v intencích nového výrazového ztišení celé sochy spíše dokládá hlubokou myšlenkovou reflexi prožité skutečnosti než divadelní manifestaci bolesti. Vzdáleně tak připomíná výraz tváří Ukřižovaných vídeňského sochaře první poloviny 15. století Jakoba Kaschauera.

Sousoší Piety ze Sv. Jakuba se již vzdaluje tradičnímu schématu, přestože z něj ještě v mnohém čerpá. Staršího data je v nejobecnější poloze užitý typus horizontální piety, dále pak jistá intimita pojetí zobrazovaného tématu. Staršího původu může být i tendence k jasné plastické artikulaci sochařského tvaru a snad také způsob modelace Kristova aktu, odrážející znalost reálných vztahů jednotlivých partií tělesného organismu.

Naproti tomu samotný typ piety s Kristem, jehož pravice visí svisle k zemi, vznikl ještě před polovinou 15. století v nizozemsko - burgundském umění, jak dokládá Pieta z této oblasti ze sbírek frankfurtského Liebighausu (inv. č. 117, kolem 1450), (Liebighaus, 1966, č. kat. 11). Zvláště inspirativní úlohu sehrálo v tomto procesu malířské dílo Rogiera van der Weyden a Dirka Boutse (srovnej gesto Kristovy pravice na Snímání z Kříže od Rogiera van der Weyden). Tento pozdně gotický typ se objevil ve Vestfálsku a v povodí Rýna v době kolem poloviny 15.



století, jeho rozšíření je datováno třetí čtvrtinou 15. století, jak ukazuje Pietá z Weilu kladená do r. 1471 od Petera Kollina (?) (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum), (Müller, 1966, obr. 125), nebo i četné další příklady (Essen, 1968, č. kat. 310 a, 314, 316, 319, 327). Dlouhotrvající oblibu této kompozice potvrzuje ještě monumentální Pietá z kaple v Bednárci (okr. Jindřichův Hradec), datovaná do období kolem r. 1500, nebo Pietá z Prachatic (AJG, inv. č. P - 58), kladená ještě před 1500.

Statičtějším pojetím plastických objemů monumentálního vyznění a uzavřeností obrysu se Pietá z kostela sv. Jakuba hlásí k tvorbě jihoněmecké, respektive švábské. Tato výstavba sochařského tvaru nebyla zcela cizí ani řezbářům, činným na dvoře jihočeských Rožmberků, jak pozorujeme na příkladu trůnící Madony Samodruhé z třicátých let 15. stol. (Národní galerie, inv. č. P 1978), která se však skladebným systémem lineárněji pojednané drapérie stále odvolává ke starším předlohám. Pro svatojakubskou Pietu je naopak již příznačné rozbití ustáleného vzorce traktování drapérie (slabé ohlasy tradičního řešení shledáváme v drobných detailech, jako například v motivu dvou šikmých záhybů spadajících z levého Mariina kolena). Hmotné záhyby pláště ve spodní části postavy P. Marie, charakteristické plochými hřebeny bez ostrých hran, často trojúhelníkového tvaru, tvoří spolu s mírně klenutými plochami pozadí přirozenou rovnováhu a propojují se opticky v jeden formální celek. Podobnou strukturu řešení drapérie vidíme na dřevořezbě P. Marie ze scény Korunování z muzea v Lipsku (Pinder II, 1929, s. 305, obr. 281) která vznikla pod vlivem nizozemského umění v šedesátých letech 15. století ve Švábsku. Pro tuto provenienci svědčí mimo jiné také typ jemného obličje se širokými lícemi. Tento charakteristický rys je spo-

lečným majetkem stylové vrstvy ovlivněné tvorbou ulmského Hanse Multschera, k níž můžeme, kromě již uváděných soch Madony Samodruhé z Národní galerie, přiřadit i výjimečnou sochu světice z doby po polovině 15. století (Národní galerie, inv. č. P 4. 580), nebo Konzolu s poprsím anděla z pražské Staroměstské radnice (viz č. kat. 3).

Na základě formální a obsahové analýzy můžeme Pietu z kostela sv. Jakuba klást do vrstvy děl, jejichž existence mapuje šíření vlivů nizozemského realismu. Zdá se pravděpodobné, že tato západní slohová orientace mohla být zprostředkována jihoněmeckou tvorbou, zvláště z okruhu H. Multschera, snad lze uvažovat i o Porýní. Pražská svatojakubská Pieta, přijmeme-li navrhované datování do šedesátých nebo sedmdesátých let, patří k nejstarším příkladům pozdně gotické koncepce ve střeoevropském sochařství, což je o to překvapivější, uvědomíme-li si poměrně značnou konzervativnost pražského uměleckého prostředí (srovnej například sochu sv. Zikmunda, č. kat. 2, nebo Pietu z kostela sv. Ducha, č. kat. 5). Spolu s Konzolou ze Staroměstské radnice (viz č. kat. 3) patří k nejvýraznějším řezbářským dílům západní orientace v Praze v době kolem a po polovině 15. století, navíc blízkým dílu H. Multschera.

Svatojakubská Pieta se těšila zvláštní úctě, o čemž svědčí četné legendy s ní spojené. Nejstarší z nich připomíná událost z r. 1400 (!), při níž chtěl jakýsi zloděj ukrást dary a ozdoby na ní navěšené. Byl však odhalen a za trest mu byla useknuta ruka - tato scéna je vymalována na obraze v kostele sv. Jakuba, který se stal předlohou například pro rytinu J. Hillera z první poloviny 18. století (Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 219/14). Patřila bezesporu k nejvýznamnějším pražským zázračným mariánským obrazům, jak dokládají její četné barokní repliky a reprodukce, jako například kamenná barokní replika Piety, umístěná na nároží domu naproti kostelu sv. Jiljí na Starém Městě pražském, nebo rytina datovaná r. 1675 od J. Ch. Prentla (soukromá sbírka v Praze). Pieta byla v 18. století osazena v pozlacené barokní oltářní skříni, kterou pro ni dali zhotovit Daniel Dominik z Fahrenwerthu, císařský rada a perkmistr (správce viničných hor) se s svojí chotí Ludmilou v r. 1713, staroměstský radní Jan Heřman Pravda ji pak o šest let později ještě vyzdobil (obnovována byla r. 1867). Původně stávala v závěru severní boční lodi kostela.

Literatura:

- F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy I.* Praha 1883, s. 432 - 433, 442.
 V. Kotrba, Svatojakubská pieta. *Zprávy památkové péče* 4, 1940, s. 104.
 E. Poche, *Prahou krok za krokem.* Praha 1948, s. 113.
 A. Kutal, in: *České umění gotické I.* Praha 1949, s. 76.
 A. Kutal, K problému horizontálních piet. *Umění IX*, 1963, s. 348.
 A. Liška, Živý příklad starého nizozemského umění. *Umění XV*, 1967, s. 508, pozn. 18.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 183.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 469.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 539.
 J. Royt, in: *České nebe* (katalog Národní galerie). Praha 1993, s. 15.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 50 - 56.

II. LÉTA 1471 AŽ 1490

Po smrti Jiřího z Poděbrad v r. 1471¹⁾ značně ožila diplomatická aktivita středoevropských panovnických dvorů. Bezprostředním důvodem bylo obsazení uvolněného trůnu na Pražském hradě. Klíč k řešení této situace měly v Čechách v rukou dvě již tradičně znesvářené strany - katolická panská jednota vedená Zdeňkem Šternberkem a Janem z Rožmberka a podporovaná rakouským císařem Fridrichem III. (mohli počítat i s hlasem taktizujícího Matyáše Korvína) a menší část katolické strany se stavy podobojí, vyjednávající s polským královským rodem (k této straně patřili také Pražané). Krakovský dvůr nakonec četnými přísliby (dohoda s kurii o zrušení církevní klatby nad Čechami, zaplacení veškerých dluhů po Jiřím z Poděbrad, náboženský smír ad.) ovlivnil „poděbradskou“ stranu natolik, že navrhla syna polského krále Kazimíra Jagellonského, Vladislava, jako svého kandidáta na český trůn. Rozhodnutí poté padlo na sjezdu obou těchto politických uskupení, konaném v Kutné Hoře 27. května 1471. Praha však mohla uvítat početný královský průvod z Krakova teprve 19. srpna.

Vladislav II. Jagellonský tak přišel do země, která byla zpustošena válkami, většina korunních statků byla zastavena a královská pokladna zela prázdnotou (přesto však Vladislav hned v létě 1473 vykoupil Křivoklát z majetku knížete Jindřicha a přičlenil jej ke korunním majetkům).²⁾ Kromě toho stále trval válečný stav s uherským králem Matyášem, který vládl nad celou Moravou a některými dalšími zeměmi Koruny české. Na tuto neutěšenou situaci reagovali stavové, kteří zvolili již na sněmu v Benešově v r. 1473 čtyři ředitele, aby až do vyřešení vleklého sporu spravovali zemské záležitosti. Toto opatření skončilo svou platností v r. 1478. V letech 1478 - 1479 byly totiž uzavřeny tzv. olomoucké smlouvy, které stvrzovaly dočasné a kompromisní rozdělení zemí Koruny české na dvě části - Vladislav měl nadále spravovat pouze Čechy, zatímco Matyáš jako druhý český král si ponechal ta území, jež mu mocensky v té době připadala, tzn. Moravu, Slezsko a Lužici. Tento smír byl prvním skutečně velkým politickým činem mladého vladaře. Rok nato (1479) se Vladislav usmířil i s panskou jednotou a jejím představitelům vrátil pozemky, o něž přišli od r. 1467 během válek s Matyášem.

Bez ohledu na trvající konflikt s uherským králem, který probíhal ve východních a jihovýchodních Čechách a na Moravě, a s výjimkou léta r. 1473, kdy v hlavním městě propukla jedna z mnohých zhoubných morových epidemií, se však situace v Praze samé vyvíjela nepoměrně klidněji. Výrazem tehdejší politické a náboženské harmonie mezi utrakvistickým městem a katolickým králem může být výzdoba Pražské brány v těsné blízkosti Královského dvora, jejíž základní kámen Vladislav slavnostně položil v r. 1475 - niky v jednotlivých patrech zdobily pravděpodobně sochy Václava IV. a Karla IV. spolu s kališnickým králem Jiřím z Poděbrad a jeho nástupcem Vladislavem II. Myšlenky vzájemné tolerance vyjadřují též nápisy na římsách oddělujících patra věže.³⁾

O tehdejší klidu v Praze svědčí také zpráva saského šlechtice Mikuláše z Kokeřic svým pánům z 3. listopadu 1475, v níž hovoří o svém služebníkovi, který k němu toho dne přijel z Prahy, slovy: „*Mein diner saget, es sie ganz stille zu Behmen*“.⁴⁾ Obyvatelstvo v Praze se mohlo začít plně věnovat živnostem a obchodu, což se jistě projevilo ve stále se zlepšující hospodářské prosperitě pražských obcí. Ta spoluovlivnila zájem obou pražských radnic o uměleckou prezentaci jejich výsadního postavení.

S nástupem Jagellonců na český trůn se přesto ideologická rovnováha poněkud vychýlila. Utrakvismus ztratil v Janu Rokycanovi a Jiřím z Poděbrad své nejvlivnější představitele, a přestože Vladislav sliboval, že bude po nastoupení na trůn respektovat kališnickou církev, jako katolík spíše podporoval církev katolickou, jejíž aktivita v sedmdesátých letech silně vzrostla (zvláště po olomouckém míru, kdy se opětovně navrátila z Plzně celá pražská kapitula). Dokladem toho může být i nepomíjející spor o obrazy, komentovaný z katolických pozic ve Správně Pavla Židka z r. 1471: „*Poprvé byli ornaty potupili, kropáče, kalichy, varhany, nyní ležú jako rak, svátkuov nesvětí, svatým se rúhají, zmamenie umučenie Pána Krista lajny kydají, kamenují, ruce utínají, páli, rač věděti*“.⁵⁾ S pokračující obnovou liturgického života v katolickém chrámu sv. Víta souvisí zpráva o Děpoltovi z Lobkovic, který prý v r. 1476 prodal proboštovi kapituly Hanušovi z Kolovrat za sníženou cenu „*dua ornaty s kříži perlovými a dvě dalmatiky skvostné*“.⁶⁾ V r. 1482 potom v témže chrámu nadal zemský místosudí Léva z Maštova oltář sv. Vavřince v kapli sv. Silvestra, dále darovala Barbora Polstrová s kanovníkem Stanislavem z Velvar za stejným účelem dvě stě kop mišenských grošů k oltáři v Hasenburské kapli⁷⁾ ad. Již v sedmdesátých letech zřejmě na Hradě vznikalo kulturní centrum, jež mohlo v osmdesátých letech pak ovlivnit vznik a rozvoj dvorského umění.

Názorovou nejednotnost mezi stoupenci strany podobojí dokresluje také skutečnost, že synové Jiřího z Poděbrad dali „*nowé postawiti oltář při hrobě tom* (myšlen hrob krále Jiřího v katedrále sv. Víta - pozn. autora) *s nadáním pro kněze, aby u něho sloužil*“.⁸⁾ A nebyla tak daleko doba, kdy se „modlení za plat“ kališnickými kazateli zásadně odmítalo.

Umírnění utrakvisté a katolíci se v této době začínali sjednocovat v kritickém postoji k ideologii radikální Jednoty bratrské (Petr Chelčický jako duchovní otec Jednoty ostře kritizoval především pověry spojené s uctíváním obrazů, bojoval

proti „nádheře“ katolických kostelů, přičemž ale nepopíral chrám jako místo bohoslužby). V osmdesátých letech potom tak, jak postupně mizela stará husitská ideologie, mizela také zásadní diskuse o obrazech a jejich úloze ve výzdobě kostelních interiérů. Odpor k obrazům mezi obyčejným lidem však přetrvával, jak ještě uvidíme dále, až hluboko do první poloviny 16. století a nepochybně kořenil v příslovečném konzervativismu lidového prostředí.

Vladislavovo stranění katolické církvi vedlo ke konci sedmdesátých let 15. století k silným srážkám mezi Hradem a městem, které podnítily v červenci 1478 svolání sněmu podobojí do pražského Karolina. Král Vladislav krátce poté (v r. 1480) zajal čtyři staroměstské konšely sympatizující s utrakvisty a téhož roku (21. srpna) dal zajmout a na Karlštejně uvěznit čtyři nejoblíbenější faráře strany podobojí, zejména pak Michala od Sv. Jiljí, kterému vyčítal útoky proti královskému majestátu, podávání svátosti dětem a český zpěv při liturgii. O komplikované společenské situaci v Praze svědčí například také zpráva o výtržnictví při procesi, konaném r. 1480 zároveň s Týnského kostela a z kláštera sv. Jakuba, při kterém byl fyzicky napaden dokonce sám král Vladislav.⁸⁾ V září 1480 byl svolán další sněm podobojí, za jehož konání se zintenzivnilo mučení králových zajatců na Karlštejně - na jeho následky zemřel kněz Michal - a zbylé vězně pak Vladislav propustil až na přímou domluvu biskupa Jana Filipce 25. listopadu (o rok později jim i povolil vstup na území královského města Prahy).¹⁰⁾

Velice se také zvyšovalo napětí mezi Starým a Novým Městem pražským. K vyhrocení pak došlo v r. 1483 (24. září) v Praze, kde rozpory mezi utrakvistickou většinou a katolickými konšely dosazovanými králem vyústily v krvavé povstání, které ukázalo, že katolická strana nemůže, ani za vydatné podpory krále, počítat s úplnou obnovou starých předhusitských pořádků. V průběhu pražských bojů byly opět ničeny a vypalovány především kláštery (nejhůře byl snad postižen klášter bosých augustiniánů u Sv. Ambrože na Novém Městě) a katolické fary na Starém i Novém Městě.

Král Vladislav před bouřemi utekl z Královského dvora na Starém Městě do Kutné Hory, odkud žádal pro Pražany ty nejtvrďší tresty. Nakonec 24. září 1484 podepsal s Pražany smlouvu o míru, v níž se Praha zavazovala, že „*mešná rača, kalichy, knihy a jiné klenoty, které by měli, ... navrátíli ku kostelům a klášterům, kterým byly pobrány, a kněžím i mni-chům dopustíli swobodného k nim nawrácení*“¹¹⁾ (smír obou stran ve smyslu platnosti kompaktát byl stvrzen r. 1485 na sněmu v Kutné Hoře a jeho platnost dohodnuta na třicetjedna let). 29. září 1484 přijel král Vladislav opět do Prahy. Zde se usídlil již nikoli v Královském dvoře, ale v areálu bezpečnějšího Hradu. Náboženský klid, který v Čechách nastal po revolučních událostech r. 1483, vzala na vědomí posléze i papežská kurie v Římě, a r. 1487 papež oficiálně uznal Vladislava Jagellonského českým králem.

S koncem osmdesátých let se počaly opět poněkud přístřívovat vztahy českého krále s Matyášem Korvínem a od válečného konfliktu Vladislava uchránila pouze smrt uherského protivníka v r. 1490, která současně uzavřela první „pražskou“ etapu Vladislavova kralování, neboť ještě téhož roku český král Prahu se svým dvorem opustil, aby mohl být 21. září ve Stoličném Bělehradě korunován svatoštěpánskou korunou na krále uherského.

V sedmdesátých a zvláště potom v osmdesátých letech 15. století byly, zdá se, pro uměleckou tvorbu poměrně příznivé podmínky. Zlepšovaly se mezinárodní politické poměry, postavení jagellonské dynastie v Čechách se také upevnilo hospodářsky. Jestliže ještě v sedmdesátých letech nebyly peníze na skupování zastaveného královského majetku, obrátila se v následujícím desetiletí situace dosti podstatně. Stavové na zemském sněmu v r. 1479 po dlouhém čase povolili králi dosti vysokou pravidelnou daň a k ní „*četné výpomoci*“.¹²⁾ Během první poloviny osmdesátých let se tedy královská pokladna počala plnit. To umožňovalo Vladislavovi zahájit rozsáhlé stavební úpravy a přestavby na Pražském hradě (jisté kroky byly v tomto směru podnikány již na konci sedmdesátých let, jak dosvědčují dopisy vyměňované mezi králem a městem Chebem o získání stavitele Erhardta Bauera z Eichstädtu), které byly výrazně urychleny královým přestěhováním na Hrad na konci r. 1484 (první listina králem vydaná je již z 5. ledna 1485). K největším akcím zde bezpochyby patřila výstavba trůnního sálu na základech staršího Karlova paláce, tzv. Vladislavského sálu, která se protáhla až do konce století.

Koncepce Vladislavových (dvorských) uměleckých podniků dosti zřetelně odrážela dynastické záměry Jagellonců, které nacházely výrazu především v monumentálním architektonickém a malířském projevu. Jen stěží proto nalézáme sochařská, respektive řezbářská díla, která by bylo možno spolehlivě spojovat s dvorským okruhem, který vznikl zřejmě až po Vladislavově přesídlení na Hrad, tj. od r. 1485 (J. Petrůň hovoří spíše o „*okruhu státní reprezentace*“ nežli o dvorském umění v karlovském smyslu tohoto termínu¹³⁾). V r. 1483 je v královských službách zmiňován mistr Hanuš Spiess z Frankfurtu n. Mohanem, architekt a sochař (magister Hanussius lapicida supra sepulcra), který si r. 1488 na Pohorelci (čp. 179) „*vystavil dům pěkný s arkýřem na sloupě*“.¹⁴⁾ Od r. 1486 je archivně doložen další umělec, „*mistr Hanuš, řezák krále Jeho Milosti*“.¹⁵⁾ První z nich byl kromě jiného také patrně autorem rozsáhlé přestavby královského hradu Křivoklátu z přelomu osmdesátých a devadesátých let 15. století, kde bohatostí sochařské výzdoby vyniká především hradní kaple. Její stěny, prolomené okny s kružbovými výplněmi, zdobí konzolky, na nichž stojí dřevorezby apoštolů, v polygonálním závěru pak zemských patronů. Nad sochami pokračují náročně pojednané baldachýny vysokými členitými fiálami. Ve střední skříni rozsáhlého křídlového oltáře v presbytáři je umístěna skupina dřevorezeb, znázorňující Nanebevzatou P. Marii, které žehná Bůh Otec a Syn a nad nimi se vznášá holubice Ducha svatého (ta je ale barokním doplňkem). Na vnitřních oltářních křídlech jsou vymalovány obrazy líčící výjevy z Mariina života, na vnějších pak postavy zemských patronů. Architektura oltářní archy dále pokračuje v iluzivních architektonických motivech vymalovaných na zdi za oltářem a jakoby vrcholila ve visutém svorníku zakončeném řezbou lva.

Ikongrafie tohoto intaktně zachovaného sakrálního prostoru vladislavské doby jasně odkazuje ke starší myšlenkové tradici státní reprezentace na dvoře lucemburského Karla IV. (mariánský kult spojený s uctíváním zemských patronů v ka-

tetrále sv. Víta na Pražském hradě). Pokud jde o typologická východiska architektonického řešení krivoklátské kaple a jejího výzdobného programu (např. apoštolové na stěnách), mohl se její autor, snad tedy Hanuš Spiess (nebo někdo z jeho blízkého okruhu), s touto výbavou královských kaplí seznámit, kromě řady cizích a to i soudobých analogií,¹⁶⁾ například také ve starší parlérovské kapli Všechny svatých na Pražském hradě, kde lze podobný výzdobný program předpokládat. Otázkou nadále zůstává, zda budeme moci jméno druhého dvorního sochaře mistra Hanuše spojit s některou dochovanou památkou - dosud bylo jen hypoteticky uvažováno o jeho podílu na řezbách střední skříň krivoklátského oltáře.¹⁶⁾

Vladislav se otázkám dvorské umělecké prezentace věnoval především do svého odchodu do Uher v r. 1490, i když zájem o výstavbu Pražského hradu a o umělecké dění v Praze neztratil ani v průběhu roků následujících.

Období hospodářského oživení v sedmdesátých letech se týkalo zvláště domácích trhů (místních a oblastních). Pokud jde o obchod s cizinou, byl stále svázán papežovým nařízením zakazujícím obchod s českými zeměmi. Teprve v r. 1479 se podařilo například norimberské městské radě obdržet papežský souhlas k obnovení obchodu s husitskými Čechy. Toto privilegium bylo udělováno vždy na dva roky, až do r. 1495, kdy papež zákaz zrušil zcela.¹⁷⁾ K podstatnému nárůstu obchodu s Norimberkem, který patřil k nejdůležitějším střediskům dálkového obchodu ve střední Evropě (význam měla i další centra jako Vídeň, Linz, Lipsko ad.), došlo v osmdesátých letech, kdy král Vladislav potvrdil Norimberčanům stará privilegia a v r. 1488 uzavřela konečně pražská města s Norimberkem smlouvu zvýhodňující obě strany při vzájemném obchodním styku.

Během sedmdesátých let si získávalo mezi mocným městským stavem stále větší vážnosti zvláště Staré Město. Sebevědomí staroměstských měšťanů, nacházející odpovídajícího vyjádření v hesle „*Praga caput regni*“, nesmírně stouplo v souvislosti s povýšením jejich erbu rakouským císařem Fridrichem III. v r. 1477. Patrně k této příležitosti si dali také pořídit velký řezbářsky zpracovaný znak města, který se dodnes nachází v radní síni Staroměstské radnice. Již předtím, v r. 1475, však zahájila staroměstská radnice stavbu monumentální Nové věže (dnešní Prašné brány), jejíž řízení převzal někdy kolem r. 1478 bakalář Týnské školy, stavitel a sochař, Matyáš Rejsek. Patřil jistě mezi nejvýraznější osobnosti pražského kamenosochařství poslední čtvrtiny 15. století, i když jej některé prameny uvádějí dokonce jako „*umělého řezbáře, mnohé věci řemeslně děláje, jak z kamení, tak i z dříví*“.¹⁸⁾

V sedmdesátých letech byla též zahájena rozsáhlá přestavba Staroměstské radnice, jejíž součástí byla obnova radniční kaple zasvěcené zemským patronům (nově svěcena v r. 1481). Novou podobu dostalo také průčelí západního křídla radnice s konzolkami a baldachýny na meziokenních pilířích, kde snad měly stát (nebo stály ?) sochy. O neustálé snaze městského prostředí vyrovnat se královskému dvoru i v umělecké reprezentaci, popřípadě jej předstihnout, by mohla svědčit skutečnost, že pozdější zakázku na zařízení kaple skříňovým oltářem (?) zadali staroměstští konšelé zřejmě stejné dílně nebo stejným umělcům, kteří kolem r. 1490 pracovali na královském Krivoklátě (šlo o umělce podílející se na řezbářské výzdobě oltářní archy v kapli na Krivoklátě), jak usuzujeme z několika řezb zachovaných na radnici a zdobících snad původně oltářní skříň v arkýřové kapli Staroměstské radnice [viz č. kat. 11, 12].

Na Novém Městě byl v této době podle odkazů z let 1472 - 1476 opravován především kostel sv. Jindřicha, v němž se připomíná „*roku 1486 pěkný swrchek nad kazatedlnicí, práci řezbářskou zhotowený*“¹⁹⁾ (jsou známy i zprávy o novém malovaném křídlovém oltáři z tohoto kostela). Tou dobou vznikala v jeho bezprostřední blízkosti také zvonice.

S tím vyvstává otázka vztahu cechovního sdružení uměleckých řemeslníků k umělcům (řemeslníkům), pracujícím v královských službách. Zdá se, že dvorští řezbáři dostávali zakázky jak od šlechty, tak od městského patriciátu. Nebylo však ani vyloučeno, aby umělec činný při dvoře byl registrován jako člen cechovního sdružení. Mohl pak pro ostatní cechovní mistry shánět výhodné zakázky, což mu často zajišťovalo určité výsadní postavení ve sdružení, jak můžeme soudit z případu malíře, který byl za takovou službu ve druhé polovině 14. století odměněn jedním kožíchem.²⁰⁾ Takto docházelo k vzájemnému ovlivňování a mísení umělců a uměleckých vlivů. Stírala se tak specifická dvorská umělecká prostředí a naopak v podmínkách města vznikala mnohdy pozoruhodná díla, která svou výtvarnou kvalitou tvorbu dvorských umělců i překonávala.

Ve snaze zamezit v rámci cechovního sdružení na Starém Městě monopolnímu postavení některých mistrů byl sepsán v sedmdesátých nebo osmdesátých letech 15. století zápis, v němž se praví: „*Item také toto chceme, aby žádný z mistrův z malérův nechoval než toliko jednoho maláře, jednoho cuprejtýře a jednoho řezáka; pakli by ten mistr víc choval, ten propadne mistrskou pokutu, leč by ten mistr vznesl na starší a byla toho příčina hodná a mistři starší jemu v tom povolení dali, tehdy pokuty prázden, pakli by jináč ten mistr učinil, pokuty prázden nebude*“.²¹⁾ Všeobecná obava o dostatek zakázek a ochrana před případnou konkurencí stála pravděpodobně v pozadí dalšího omezení z této doby, které se týkalo počtu tovaryšů. Tyto administrativní restriktce byly zřejmě v poslední čtvrtině 15. století vyvolány výrazně se zvyšujícími počty uměleckých řemeslníků v Praze. Značný přírůstek umělců zaznamenala také Malá Strana, kde dosud samostatný spolek sdružující umělecká řemesla neexistoval. Nesporný vliv na změnu společenské skladby a na hospodářské poměry v této části podhradí mělo jistě také přesídlení krále Vladislava na Hrad, což výrazným způsobem zvýšilo zájem o Malou Stranu, která se dosud jen pomalu vzpamatovávala ze škod způsobených husitskými válkami, a samozřejmě i o Hradčany, kde se začali zabydlovat mnozí členové královského dvora a vysocí zemští úředníci. Mezi lety 1481 - 1519 bylo potom na Malé Straně doloženo dvacet jeden malířů a ostatních profesně blízkých řemeslníků. Někdy na konci 15. století zde byl také založen samostatný malířský spolek, který se však již v r. 1525 opět sloučil se staroměstským malířským cechem.²²⁾

Období pražského pobytu Vladislava Jagellonského (1471 - 1490) bylo nejenom pro sochařskou produkci v Praze, ale obecně pro uměleckou tvorbu v Čechách, důležité z několika hledisek.²³⁾ Vladislav učinil po téměř sto letech z Pražského hradu opět královské sídlo. V této souvislosti obnovil instituci dvorských umělců a dvorské stavební huti, i když jagel-

lonské dvorské umění nemělo tak výjimečné postavení jako karlovska tvorba, a jeho kvalitativní úroveň není s uměním na dvoře Karla IV. srovnatelná. Nemělo ani takový inspirativní vliv na tvorbu mimodvorskou. Přesto však Vladislav Jagellonský mohl svou aktivitou v oblasti umělecké reprezentace podnítit zájem široké vrstvy vysokých zemských úředníků a aristokracie o podobné podniky, které oslavovaly je samé nebo vyzdvihovaly staré tradice jejich vážených rodů. Podobně působil Vladislavův příklad zřejmě také na bohatnoucí městský patriciát, zejména pražský.

I když Vladislav přišel do Prahy z centra středoevropského humanismu, z Krakova, zdá se, že on sám nebyl humanistickým myšlením nijak zásadně poznamenán (nutno si uvědomit, že Krakov opouštěl v r. 1471, kdy bylo město po výtvarné stránce ještě zcela v zajetí středověku).²⁴⁾

Humanistické projevy především literární povahy, které za vlády Jiřího z Poděbrad v Čechách zapouštěly kořeny, se však za nového krále v prostředí dvorské kanceláře mocně rozšířily nejen v latinsky psaných verších či prozaických skladbách Bohuslava Lobkovice z Hasištejna, ale pronikly i do češtiny (Viktorin Kornel ze Všehrd ad.).²⁵⁾ Výtvarná umění a architektonická tvorba sedmdesátých a osmdesátých let v Praze nebyla renesančními myšlenkami nijak podstatně ovlivněna. Pronikání humanistických myšlenek bylo v českých zemích druhé poloviny 15. století jinak těsně spjato s nastupujícími restauračními tendencemi ortodoxního katolicismu, jak jsme viděli na příkladu svatovítského děkana Hilaria Litoměřického (zemřel 1469). Není také žádnou náhodou, že katolická protiofenzíva získala nejvlivnější oporu právě v příslušnicích vysoké šlechty, u nichž se humanismem protěžované heslo „duchovní aristokracie“ setkávalo s nadšeným ohlasem. Náklonost, s níž se elitářský aristokratický humanismus slučoval v Čechách s obnovujícím se katolicismem, nachází racionální vysvětlení v původu tohoto duchovního proudu, jehož hlavními proponenty v domovské Itálii byla právě katolická církev a její představitelé.

V těchto bezmála dvou desetiletích Vladislavovy pražské vlády docházelo k pozvolnému narůstání a prohlubování zájmu o humanistickou kulturu italské proveniencce (literatura) i mimo pražský dvůr. Značnou měrou k tomu přispívala také četná poselstva a diplomatické mise, jejichž členy se stávali příslušníci nejvyšších aristokratických kruhů, jako tomu bylo například v r. 1487, kdy byli králem Vladislavem k papeži Inocenci VIII. do Říma vysláni Půta Švihovský z Rýzmburka a nejvyšší zemský sudí Jan Hasištejnský z Lobkovic, známý svým vzdělaným zájmem o umělecké dění. S projevy odkazujícími na umění renesanční Itálie se však setkáváme až už nepřímou, prostřednictvím humanisticky orientovaného dvora v Budíně, který Vladislav Jagellonský zdědil po svém předchůdci Matyáši Korvínovi, nebo snad i přímými kontakty s jižním Německem a Podunajím (?), až v následujícím období, tj. od devadesátých let 15. století.

- 1) Období jagellonskému se v poslední době věnovali především J. Petrů, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 14 - 72, a J. Macek, např. in: *Jagellonský věk v českých zemích*. Praha 1992, kde další literatura.
- 2) Peníze (10.000 zlatých) Vladislav získal od svého otce Kazimíra na vykoupení uvězněného knížete Viktorína. Ten se však dohodl s Matyášem na propuštění sám, a tak mohl český král tuto částku využít ke koupi ročního platu k oltáři Matky Boží. V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy VII*. Praha 1886, s. 341 - 342.
- 3) Ikonografií věže se naposledy obšírně zabýval J. Homolka. J. Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 218 - 220.
- 4) V. V. Tomek VII., 1886, *op. cit.* (pozn. 2), s. 369, pozn. 42.
- 5) Pavel Židek, *Správozna krále Jiřího* (ed. Z. Tobolka). Praha 1906, s. 6.
- 6) V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit.* (pozn. 2), s. 69. R. 1490 daroval ještě 8 kop grošů ročního platu k oltáři Matky Boží. V. V. Tomek, *tamtéž*.
- 7) V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit.* (pozn. 2), s. 70.
- 8) *Archiv český I*. (ed. F. Palacký). Praha 1840, s. 306.
- 9) „...u den Božího těla (1. července) r. 1480, když dle obyčejce vyšlo na Starém Městě processy z kostela Týnského..., a s druhé strany též menší bratři z kláštera sv. Jakuba zřídili processy přijímajících pod jednou, kterého se zúčastnil král sám s komonstvem, v němž mezi jinými se nacházel také Hynek kníže Minsterbeský. Když se obě processy potkaly nejspíš v těsné ulici, nechťeli se jedni druhým vyhnouti a darmo král sám nařizoval processy druhému, aby ustaupilo. Kněz Olbram (týnský farář) neuposlechl. Tuť jeden z dvořanů, pan Jindřich Zajímač z Kunštátu, udeřil jej prudce ve tvář s hrubou domluvau, a bylo z toho pohoršení veliké.“ V. V. Tomek X., 1894, *op. cit.* (pozn. 2), s. 12.
- 10) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit.* (pozn. 2), s. 63. Otázkám omezení utrakvistické aktivity se měl věnovat velký sněm, konaný v prvních měsících r. 1483 v klášteře u Sv. Jakuba v Praze. Jeho účastníci žádali krále, aby zrušil konzistoř strany podobojí a aby u papeže vyžádal dosazení arcibiskupa. Na to reagovala „poděbradská“ strana usnesením o hájení kalicha, vyhlášeným o rok později v Nymburce a ve Slaném.
- 11) J. Petrů, Stavovské království a jeho kultura v Čechách 1471 - 1526, in: J. Homolka - J. Krása - V. Mencl - J. Pešina - J. Petrů, *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 18, pozn. 12.
- 12) J. Petrů, *op. cit.* (pozn. 11), s. 22.
- 13) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit.* (pozn. 2), s. 20.
- 14) J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 3), s. 184.
- 15) Velice podobná kaple jak svou architekturou, tak výzdobným programem, ale i svým významem, byla v r. 1488 zřízena bavorským vévodou Zikmundem na rodovém sídle v Blutenburgu u Mnichova. Zdi tohoto komorního interiéru dal vyzdobit řadou řezb apoštolů, P. Marie a Krista, umístěných na konzolkách a datovaných kolem r. 1490. O této době je kladen i Polackův hlavní křídlový oltář v polygonálním presbytáři kaple z r. 1491, jehož převážující námětovou složkou je ikono-graphie sv. Trojice (na střední desce je namalován Trůn Boží Milosti, na levém vnitřním křídle Křest Krista, na protější straně Korunování P. Marie) - ta hrála důležitou úlohu i na Krivoklátě. Nápadné jsou tedy ikonografické, typologické ale i časové souvislosti těchto dvou panovníckých stavebních počínů. Blutenburská kaple byla v době svého dokončení velice navštěvovaná a obdivovaná lidmi ze širokého, často velmi vzdáleného okolí, kteří sem proudili v celých zástupech jako k poutnímu místu, jak nás informují zprávy starých kronikářů. Známé jsou také četné kontakty mezi bavorskými vévodami a českými králi, kteří se setkávali pravidelně na říšských sjezdech kurfiřtů (v r. 1475 byla například zasnoubena Vladislavova sestra Hedvika Jiřimu, synovi bavorského vévody Ludvíka). Na sjezdu v r. 1488 bylo českému králi Vladislavovi potvrzeno kurfiřtské právo a byl zároveň osvobozen od povinnosti přijímat léno od císaře. Tehdy mohl také monarchické plány ambiciózního Vladislava Jagellonského nejspíše vyvrcholit. V této souvislosti můžeme uvažovat i o zahájení stavebních prací na Krivoklátě. O kapli v Blutenburgu blíže, in: *Blutenburg. Beiträge zur Geschichte von Schloss und Hofmark Menzig* (Hrsg. J. Erichsen). München 1985.
- 16) Naposledy: J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 3), s. 188 - 189.
- 17) K problematice zahraničního obchodu v jagellonských Čechách: J. Janáček, *Dějiny obchodu v předbellohorské Praze*. Praha 1955, passim.
- 18) Jde o citaci ze zprávy Galluse Faetona Lažanského (1567 - 1621), kterou cituje J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien II*. Praha 1815, s. 572. Citát z J. Dlabace uvádí též J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 3), s. 251, pozn. 193.
- 19) Za laskavou konzultaci děkuji dr. H. Pátkové, která se touto problematikou již delší čas zabývá. V tomto kontextu je zajímavá úvaha J. Homolky o tom, zda Matyáš Rejsek, působící jinak na stavbách městského založení, nemohl nějakou dobu (po 1483 - do 1489) pracovat s Hanušem Spiessem na královském Krivoklátě. J. Homolka, *op. cit.* (pozn. 3), s. 220.
- 20) V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit.* (pozn. 2), s. 185.
- 21) H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve XIV. a XV. století a jeho nej-*

6. PIETA

Datace: 70. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 79 cm, vzadu vyhloubeno; zbytky polychromie (rouška na hlavě P. Marie - bílá, šat P. Marie - červený, plášť P. Marie - modrý); chybí prsty pravé Kristovy nohy, v minulosti silně poškozená červotoči. Řezaná ze dvou samostatných bloků dřeva (první blok - P. Marie, druhý blok - Kristus s trůnem a spodní částí postavy P. Marie) následně sesazených.

Provenience: Praha - kostel sv. Ducha na Starém Městě

Umístění: Muzeum hl. města Prahy, inv. č. 23.055 (získána roku 1924).



Pietě z kostela sv. Ducha se široce věnoval ve své pronikavé studii A. Liška, 1967. Zařadil ji do stylové vrstvy „nizozemského směru“. Západní ovlivnění shledává jak ve formě, tak především v citovém prohloubení výrazu. Autor také velice bystře rozpoznal jisté „souvztažnosti se starší českou tvorbou konce 14. století“. Na řezbě konstatuje dvě rozdílné formální koncepce, které se uplatnily při ztvárnění horní a dolní části sousoší.

Pokusme se o detailnější analýzu uváděných poznatků. Sousoší představuje typus tzv. horizontální piety, jejíž genezi a vznik přesvědčivě spojil A. Kutal (1963, s. 321 - 359) s tvorbou parlérovské hutě. Tímto je dána základní kompozice díla, vycházející z klasicky vyváženého obrysu trojúhelníku, jehož základnu tvoří sokl a kompaktní hmota pláště P. Marie. Traktování draperie v těchto partiích vychází ze širokého paralelního postavení kolen sedící P. Marie - plošně stylizované a zjednodušené trubicovité závěsy draperie na pravé noze jsou spojeny s vertikálami pláště spadajícími z levého kolena dvěma výraznými miskovitě prohnutými záhyby s ostrým zalomením. Kristovo tělo v horizontální poloze se opírá o matčiny dolní končetiny v partiích hyždí a lopatek, jeho chodidla se dotýkají cípu pláště, který splývá po soklu. Hlava Krista obrácená vzhůru (k divákovi z profilu) postrádá pevnější oporu v prostoru, neboť P. Marie podpírá pravici Krista pod lopatkou, zatímco levici má položenou na předloktí jeho levé ruky. Paže Krista se kříží na bederní roušce. Horní část postavy P. Marie je mírně nakloněna za pravým ramenem. Šat Kristovy matky je přepásán tenkým páskem a na hrudi zřasen do tří tenkých svislých záhybů. Překrývá jej vpředu rozevřený svrchní plášť. Krk a bradu zahaluje rouška vytvářející charakteristické horizontální rasy. Hlavu P. Marie pokrývá závoj, spadající v plynulých vlnkách přes ramena na hrud' a záda.

starší dochovaná kniha, II. Diplomní práce na katedře archivnictví a historie FFUK, Praha 1991, s. 37.

22) H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století. Pražský sborník historický XXV*, 1992, s. 21.

23) Této otázce se věnoval naposledy: J. Homolka, *op. cit. (pozn. 3)*, s. 194.

24) Hodnocení Vladislavova vztahu k umění se naposledy věnoval J. Ma-

cek. In: J. Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471 - 1526) I*. Praha 1992, s. 220 - 225.

25) Z. Kalista, *Die katholische Reform von Hilarius bis zum Weissen Berg*, in: *Bohemia Sacra* (Hrsg. F. Seibt). Düsseldorf 1974, s. 110 - 144.

Příklon ke starší české tradici lze vycítit v první řadě v samotném typu piety, jehož rozšíření spadá do období poslední čtvrtiny 14. století, dále v určitém blokovitém pojetí omezujícím hlubší prostorové rozvinutí sochařského tvaru, ve skladebném systému draperie, i když v silně zredukované a zhrublé podobě, zvláště ve spodní části postavy P. Marie. Motiv hlavy Krista obrácené vzhůru (proti běžnějšímu natočení hlavy k divákovi) se poprvé objevuje kolem r. 1390 na Pietě z chrámu P. Marie před Týnem (Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. 16.493), opakuje jej i o něco mladší Pieta z kostela sv. Jakuba na Starém Městě (konec 14. století). Zdá se tedy, že i v tomto nikoli nepodstatném detailu, který můžeme vyložit jako krok vedoucí k reprezentativnějšímu pojetí námětu, vycházel autor Piety ze Sv. Ducha ze schématu, které již bylo v pražském prostředí využito a rozšířeno. Analogie se starší vrstvou pražského řezbářství shledáváme též ve strohé a drsné modelaci Kristova aktu, dále v typu a výrazu Kristova obličje a v poněkud sumárním a povrchovém pojednání vousů a splývajících pramenů vlasů. Zprostředkovatelem při přenosu těchto starších formálních a obsahových motivů zřejmě mohlo být rozsáhlé dílo Mistra Týnské kalvárie, jak o tom svědčí některá detailněji založená srovnání, například Kristova aktu, typu obličje a pojednání vlasů a vousů u Piety z chrámu P. Marie před Týnem (1390), P. Marie s mrtvým tělem Krista na Oplakávání ze stejného kostela (kolem 1430) a Piety z kostela sv. Ducha (70. léta 15. století). V Oplakávání z kostela P. Marie před Týnem z dílny velkého pražského anonyma byly již navíc analyzovány některé dílčí výtvarné inovace nizozemského původu, zejména v dynamizaci prostorových vztahů a v charakteru draperie a jejím zpracování (viz č. kat. 1).

K jistému oživení umělecké tvorby a k přílivu nových impulsů západní slohové orientace došlo pravděpodobně v průběhu třetí čtvrtiny 15. století. Tvorbu, v níž byl hledán zdroj inspirací, může blíže určovat poznámka A. Lišky, 1967, který Pietu ze Sv. Ducha označil jako „*vestfálskou nebo dolnorýnskou*“. Výtvarné myšlenky nizozemské proveniencce se v době kolem poloviny 15. století šířily do celé střední Evropy právě z Porýní. Důkazem může být obecná tendence k výrazovému ztišení a formální věcnosti, doprovázená využíváním některých motivických detailů, které lze konstatovat v umělecké tvorbě středního a jižního Německa stejně jako rakouského Podunají (srovnej například Madonu na měsíci ze středních Franků, Kronach, Die Frankische Galerie, inv. č. MA 1277, kolem 1470 (Schädler, 1992, č. kat. 24) nebo sv. Magdalenu ze Salcburku, Kempten, Alpenländische Galerie, inv. č. MA 1303, 1460 - 1470 (Kempten, 1992, č. kat. 22)). A. Liška si také povšiml značných rozdílů ve formální stránce řezby. Dolní partie postavy P. Marie a Kristovo tělo připomínají i ve svém zjednodušení a schematizaci, jak jsme se pokusili naznačit, řeč starší slohové vrstvy. Proti tomu horní část matčiny postavy již zcela podléhá novým obsahovým a formálním tendencím, které gradují v nebyvalé citové hloubce podání námětu. Tomuto záměru je také vše podřízeno - nový typ měkce promodelované něžné tváře, ze které přirozeně a v mírných přechodech vystupují drobná ústa nebo mělké oční důlky s mandlovitými očima, jejichž nepřítomný pohled je směřován těžkými víčky. Svou roli sehrává též naklonění hlavy, které podtrhuje rys vnitřní spoluúčasti matky na synově osudu. Postrádáme zde klasický výraz pro bolest, tolik běžný u starší tvorby. Novým formálním motivem je i způsob řasení šatu P. Marie na hrudi do několika svislých záhybů (v nizozemské tvorbě se rozšířil kolem poloviny 15. století). Nepřítomnost časté v českém umění třetí čtvrtiny 15. století je i užití závoje halického krk a částečně bradu Marie (u Marií českých piet se poprvé vyskytuje až u Piety z Oseka ze druhé čtvrtiny 15. století, hojněji pak až v umění kolem r. 1500).

A. Liška Pietu datoval vzhledem k formě a hlavně k „citovému prolnutí jejího výrazu“ do sedmdesátých až osmdesátých let 15. století. Toto tvrzení opírá o formální analogie v díle haarlemského malíře Geertgena tot Sint Jans, které však podle našeho názoru mají zcela obecnou platnost (z tohoto hlediska mohla mít též vliv tvorba tzv. druhé generace velkých nizozemských mistrů - Rogiera van der Weyden apod.). Podobně i poukaz na Ukřižování ze Smiřkovské kaple v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře (1485 - 1492), zvláště pak na ženské postavy pod křížem, může jen doložit pokračující úzké kontakty českého a nizozemského uměleckého prostředí v posledních desetiletích 15. století.

Zdá se však, že autor Piety z kostela sv. Ducha vycházel v mnoha rysech z důvěrné znalosti starší, zřejmě pražské tvorby. K tradičně pojaté části (spodní partie Madony a Kristus) pak poněkud mechanicky připojil partie zpracovávané již se zřetelem k západním názorovým proudům (horní část těla a hlava P. Marie) - zajímavá v této souvislosti je technická stránka sousoší, které vzniklo sesazením dvou dřevěných bloků; tyto jednotlivé bloky pak přesně odpovídají zmiňovaným částem s odlišnou mírou formálního zpracování a pojednání. Poněkud neorganická struktura přístupu k výstavbě sousoší a hluboké kořeny, spojující dílo se starší tvorbou, nás vedou k hypotetickému vročení piety blíže k polovině 15. století, snad již do jeho sedmdesátých let.

Literatura:

A. Liška, Živý příklad starého nizozemského umění. *Umění XV*, 1967, s. 502, pozn. 18.

J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 539.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 65 - 68.

7. PANNA MARIE S DÍTĚTEM

Datace: 70. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 181 cm; nová polychromie (pravděpodobně z let 1881 - 1882).

Provenience: Praha - bývalý klášterní kostel sv. Petra a Pavla křížovníků Božího hrobu na Zderaze

Umístění: Praha - kostel sv. Vojtěcha v Jirchářích na Novém Městě, neogotický oltář v kapli P. Marie v severní lodi (původně z kostela sv. Petra a Pavla v klášteře křížovníků Božího hrobu na Zderaze).

Zderazská Madona, jak je nazývána tato v minulosti hojně uctívaná socha, byla do kontextu pražské řezbářské pozdně gotické tvorby uvedena zvláště nedávnými syntetickými studiemi J. Homolky, 1978, 1983, 1984, v nichž byl autor vzhledem k charakteru textu nucen omezit se jen na dílčí a obecnější klasifikaci díla.

Socha stojící P. Marie mírně nadživotní velikosti působí svou klidnou monumentalitou, kterou podtrhuje výrazně protáhlý tělesný kánon figury s drobnou hlavou, v němž J. Homolka, 1978, spatřoval obnovený zájem autora o „*lineárně rytmickou tradici a vertikalismus 14. století*“. Historizující reminiscencí může být i výraz spanilé líbeznosti ve tváři P. Marie nebo náznak esovky v držení jejího těla, připomínající vyjadřovací prostředky krásnoslohového umění z doby kolem r. 1400. Tyto detaily jsou však organicky včleněny do celku zcela pozdně gotického vyznění, pro něj je charakteristická prostorová diferenciací sochařského tvaru, tendující k osamostatňování draperie od tělesného jádra a věcnost, projevující se větším významem kladeným na zobrazování smyslové skutečnosti.

Zderazská P. Marie stojí mírně esovitě prohnutá na vypouklém soklu za velikým srpkem měsíce, z něhož vyrůstá část mužské hlavy. Na levici nese nahé tělo malého žehnajícího Ježíška s jablkem, natočeného průčelně směrem k divákovi. V lokti ohnutá pravá ruka je přitisknuta k pravému boku a její elegantní prsty kdysi zřejmě držely panovnické žezlo. Protáhlou hlavu ušlechtilých rysů zdobí členka (koruna), jejíž podobu a původ však bude možno upřesnit až po snesení sochy z oltáře a po provedení základního restaurátorského průzkumu.

Tento popis odpovídá ikonografickému typu assumpty - Nanebevzaté P. Marie, který byl velmi rozšířen ve druhé polovině 15. století. V prostředí utrakvistických Čech se assumpta dokonce stala hlavním protireformačním tématem katolické strany. Veliké oblibě se těšila také v ideologicky napjaté atmosféře pohusitské Prahy, jak do svědčují malovaná Assumpta z Bílé Hory (Národní galerie, inv. č. O 1269) z poloviny století nebo Assumpta z emauzského kláštera, datovaná do doby kolem r. 1480 (Národní galerie, inv. č. O 1253). Ze sochařských děl připomeňme nekorunovanou křížovnickou Madonu ze skříně Puchnerova oltáře z r. 1482 (viz č. kat. 9), která má se zderazskou společné monumentální rysy, dané nejenom samotnou fyzickou velikostí, ale také kompozicí velkolepě pojatých staticky klidných hmot. Rozdílné je však jejich členění a zpracování.

P. Marie z kláštera na Zderazi je oděna do jednoduchého spodního šatu s kulatým výstřihem. Nad pasem stahuje šat úzký pásek s přezkou, zpracovanou s pozoruhodným smyslem pro detail. V tomto místě je šat skládán do drobných, k přezce se sbíhajících řas. Spodní šat spadá v dlouhých paralelních svislých záhybech k soklu, kde se záhyby několikrát lámou v téměř pravých úhlech. Hluboké vrypy, které je pročeňují, často dvakrát až třikrát zalomené, jsou vedeny v ploškách trojúhelných či obdélných tvarů. Na soklu dochází k nahromadění takto výrazně opticky rozbitých hmot až krystalicky tuhé „plechového“ charakteru (Ch. Salm hovoří o tzv. „*Harter Stil*“, 1969, s. 362). Podobně je zpracován svrchní plášť, který je přehozen přes ramena postavy a na prsou spojen zdobnou stočenou tkanicí. Z levého boku P. Marie pak přechází před tělem k pravé ruce, kde je podkasaný cíp přidržován zápěstím. Výraznými motivy jsou přehnutí horního okraje pláště, stejně jako mohutná řasa, směřující od levého lokte po boku sochy k podstavci. Spodní zakulacený okraj pláště dosahuje výše kolen.





Tento draperiový systém vertikálně řaseného spodního šatu a horizontálně skládaného svrchního pláště je příznačný pro okruh jihoněmecké tvorby, zvláště pak pro Švábsko, a objevuje se ve značné míře v řezbářství od konce šedesátých až do devadesátých let 15. století. Již Wilhelm Pinder nazval tuto slohovou vrstvu, vycházející z pozdního Hanse Multschera, stylem dlouhých linií, druhou gotikou, nebo „gotickým klasicismem“. Gotický klasicismus švábského původu by mohl být představen v řadě děl počínající oltářem z Tiefenbronnu z r. 1469 a vedoucí k oltáři Michala Erharta v Blaubeurenu z let 1493 - 1494. V této vrstvě bychom zřejmě hledali kořeny hieratické vertikální kompozice zderazské P. Marie, zatímco tuhé, plechové záhyby prokazují spíše ovlivnění tvorbou francouzskou (norimberskou), jak dokládá například způsob pojednání draperie pláště pravého krajního muže z kresby Josefa Armatijského a čtyř mužů ze scény Snímání z kříže, vzniklé v sedmdesátých letech 15. století snad v Norimberku (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Hz 36), (Nürnberg 1986, č. kat. 40), formálně příbuzné jsou též draperie postav na deskách norimberského H. Pleydenwurffa ze sedmdesátých let 15. století. I v okolí Ulmu existují ojedinělé příklady podobného řešení a formálního zpracování, vzniklé však již pravděpodobně pod vlivy francouzské tvorby, jak dokládá například Madona z Lichtentalu z pozdního 15. století (Otto, 1927, s. 71, obr. 68).

Nová věčnost bezesporu západní provenience, pravděpodobně zprostředkovaná Norimberkem, se projevuje v přesném pojednání detailů, jako jsou stočená stužka spínající plášť nebo přezka na pásku spodního šatu. Odezvu našla i ve způsobu pojednání vlasů do přiléhavých dlouhých pramenů, povrchově upravených drobnými mušlovitými vrypy dřeva. Příznačný je i typ elegantního, poměrně úzkého protáhlého obličej s vysoko klenutými nadočnicovými oblouky, s lehkým úsměvem na rtech, zakončený zvýrazněnou kulatou bradou. V této souvislosti zaujme způsob nasazení velikých odstávajících uší u Ježíška. Tento rukopisný detail se nápadně shoduje s obdobným motivem u Ježíška mladší Madony ze Staroměstské radnice (viz č. kat. 11). Jisté analogie nutno konstatovat i ve výrazu obličejů a jejich modelačním pojednání. To by mohlo hovořit, vzhledem k ostatním strukturálním odlišnostem, zřejmě jen o podobném inspirativním zdroji těchto časově ne příliš vzdálených děl.

Zderazská Madona tedy stylově vychází z klasicismu orientovaného švábské umělecké pro-

dukce, jak rozpoznal správně již J. Homolka, 1978. V některých ohledech však přijímá, jak jsme uvedli, mnohé podněty z umění norimberského, a to z vrstvy děl vznikajících pod vlivem nizozemského výtvarného dění. Z pražských malířských památek je soše Madony svou stylovou polohou nejbližší dílo Mistra svatojiřského oltáře, v němž převládá norimberská komponenta doplněna nizozemskými (kolínskými) prvky (Pešina, 1950, s. 105 - 106). (Srovnej zájem o hmotu, realistické rysy v podání detailů, snahu o naznačení prostorové diferenciaci, traktování draperie atd.) V širších souvislostech, charakterizujících spíše obecné myšlenkové a formální tendence určité časové či slohové vrstvy, lze zderazskou Madonu uvádět vedle pozoruhodné řezby Svěťce s knihou neznámé proveniencí ze sedmdesátých či osmdesátých let 15. století (Národní galerie, inv. č. P 185). Podobné principy počínající prostorové diferenciaci jsou uplatněny též na Madoně z doby kolem 1480 (Národní galerie, inv. č. P 667), na P. Marii s děckem, původem snad ze středoevropského Martinického zámku Smečno (Národní muzeum, inv. č. 13.343), nebo ještě na sv. Pavlovi z devadesátých let 15. století z okolí Roudnice (Národní galerie, inv. č. P 4. 569). Motívem silně zmačkané draperie trojúhelníkovitého půdorysu Madona může vzdáleně připomenout také vídeňskou tvorbu kolem poloviny 15. století, která doznívá ještě na monumentálním moravském Vzkříšeném Kristovi z hradu Veverí ze třetí čtvrtiny 15. století (Moravská galerie v Brně, inv. č. 63), (Brno, 1992, č. kat. 16.), blízkém zderazské Madoně také vytříbenou kulturou řezbářského přednesu a klasickou vyvážeností.

Reprezentativní zderazská Madona na měsíci pochází z kostela sv. Petra a Pavla v klášteře křižovníků Božího hrobu na Zderaze na Novém Městě. Tento starý bohatý klášter byl v letech 1419 - 20 zcela zpusťován husity. Někteří řeholníci se do Prahy navrátili s proboštem Mikulášem již r. 1440. Naděje na povznesení hospodářského i duchovního života kláštera vznikla r. 1455 s příchodem nového probošta Pavla Štěpána Poučka, který pravděpodobně v sedmdesátých nebo osmdesátých letech 15. století také objednal pro klášterní chrám sochu P. Marie. Socha mohla být pořízena v souvislosti s potvrzováním klášterních privilegií králem Vladislavem II. r. 1480. Původně byla zřejmě umístěna v kapli, zřízené v bývalé sakristii chrámu, kam byl soustředěn veškerý liturgický provoz, jak nás o tom ještě r. 1659 informuje dochovaná zpráva (Eckert, 1884). V letech 1690 - 1704 ji probošt Kašpar Narcis Kuhn přemístil na nově zřízený oltář. V r. 1720 byla „starobylá socha Matky Boží“ slavnostně přenesena do barokního chrámu sv. Petra a Pavla. Při této příležitosti zázračnou Madonu vzpomenu při kázání svatohavelský karmelitán Vojtěch od sv. Tobíáše. Toto kázání poté vyšlo tiskem pod názvem „Phoenix redivivus“. Její oblibu dokládá četná drobná devoční grafika s vyobrazením sochy (viz například: J. S. a J. K. Klauberové, Panna Maria Zderazská, rytina, polovina 18. století, UPM 294/37). Když v červenci 1784 císař Josef II. svými dekrety zrušil i křižovníký klášter na Zderazi, přešla farnost pod správu úřadu při kostele sv. Vojtěcha v Jirchářích na Novém Městě. Ještě téhož roku sem byla přemístěna i uctívaná socha zderazské P. Marie. Při rozsáhlých úpravách interiéru kostela sv. Vojtěcha v sedmdesátých letech 19. století byl pro ni pořízen neogotický oltář v podobě podstavce podle nákresu prof. J. Pacolda (1875). Roku 1881 byla „obnovena“ sama socha zderazské Matky Boží. Známé jsou zprávy o mnohých odkazech činěných k této soše, kterou mezi celou řadou ctitelů údajně prosil při své nemoci o pomoc též císař Leopold I.

Literatura:

- F. X. Lehner, Kaple Mariánská v kostele Pražském u sv. Vojtěcha. *Method IX*, 1883, s. 23.
 F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy II*. Praha 1884, s. 93 - 94, 478 - 490.
 E. Poche, *Praha krok za krokem*. Praha 1948, s. 143.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 183, obr. s. 183.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 543.
 J. Royt, *České nebe*. (Národní galerie, katalog). Praha 1993, s. 15.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 69 - 74.

8. UKŘÍŽOVANÝ

Datace: 70. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 188 cm; vzadu opracováno, původní polychromie; drobná poškození - chybí cíp roušky na levém boku Kristova těla a tři prsty pravé ruky, které jsou dnes doplněny. Restaurovala akad. mal. M. Sukdoláková v r. 1970.

Provenience: Praha - kostel sv. Tomáše kláštera augustiniánů na Starém Městě, kaple sv. Doroty.

Ukřižovaný z bývalého augustiniánského klášterního kostela sv. Tomáše na Malé Straně unikl doposud soustavnější pozornosti uměleckých historiků, přestože bezesporu jde o dílo vysokých výtvarných kvalit. Poprvé je v přehledech pražského středověkého sochařství připomenut J. Homolkou, 1983, který jeho vznik vymezil obecněji druhou polovinou 15. století. Dále se jím zabývala podrobněji O. Kotková (1989, s. 37 - 39, 41) ve své nepublikované diplomní práci, kde uvažuje o dataci do sedmdesátých nebo počátku 80. let 15. století. Rozpoznala zde „silnou nizozemskou intonaci“, kterou analyzuje na pozadí „eyckovské vrstvy“. Tlumočnickem těchto západních vlivů měla být tvorba norimberského Mistra Tucherova oltáře nebo mladšího Hanse Pleydenwurffa.



Socha Ukřižovaného představuje běžný tříhřbový typus s paralelním postojem nohou natažených v kolenou a vzájemně se překrývajících v partii chodidel. Velmi subtilním dojmem působí tenké ruce, které svírají se svislou osou poměrně robustního těla téměř pravý úhel. Kristus v nadživotní velikosti je komponován přísně průčelně, což si nejspíše uvědomíme při bočním pohledu, kdy jasně vystane reliéfní zploštění tělesných partií Krista, zvýrazňované ještě rozšířením těla v boku a kyčlích. Hlava Krista, skloněná k pravému rameni, zaujme hlubokou expresivitou do nitra pohroužené tváře. Tu zde spoluvytváří jak složky motivické (pootevřená ústa, zavřené oči, sporé vlasy a vousy), modelační (silně předstupující měkce modelované oblé nadočnicové oblouky, pod nimiž jsou hluboko vsazeny tmavé vpadlé oči s těžkými víčky; dramatickostí zvyšuje také pojednání vousů mělkými, krátkými „mušlovitými“ vrypy dřeva a nevýrazné, částečně poškozené, v nízkém reliéfu zpracované vlasy, spadající po krku ve dvou útlých, kratších pramenech), tak i konečná polychromní úprava sochy (na čele jsou zdůrazněny tmavě červené kapky krve, jež v některých místech stékají v tenkých praménkách po inkarnátu líci a kořenu nosu Krista). Výrazová expresivita je podpořena také plastickými kontrasty v mo-

delaci těla - z konkávně propadlé partie pod hrudním košem se klene silně plastický objem břicha a vyznívá pod bederní rouškou (perizoniem), která je na břichu Krista překřížená, přičemž jeden cíp směřuje mezi nohama svisle k zemi a druhý je volně přehozen přes horní okraj perizonia na levém boku Kristovy postavy (vzhledem k otvoru na hrotu tohoto cípu, jenž připomíná osazení pro dřevěný čep, nelze vyloučit, že rouška na levém boku dále pokračovala). Proti statické, reprezentativní monumentalitě postavy je traktování roušky poněkud hybnější, což způsobuje především zvlnění diagonálně vedeného lemu roušky před tělem Krista a přehnutí jejího okraje na levém boku. Samotná draperie těsně přiléhá k tělu Krista. Její hladké objemy jsou členěny nízkými úzkými záhyby, jejichž ostré hřebeny vytváří na povrchu roušky až lineární kresbu.

Popsaný typ zobrazení Ukřižovaného Krista je geneticky spojen s nizozemským uměním druhé čtvrtiny 15. století. Budeme-li postupně analyzovat jednotlivé formální motivy, použité u svatotomášského Krista, můžeme v mnohém srovnávat se stylovou vrstvou tzv. druhé generace nizozemských primitivů, jako například s dílem Rogiera van der Weyden. Mnohé již ale bylo převzato z tvorby generace předcházející; například skladebný systém roušky pražského Krista evidentně vychází z velmi blízkého řešení téhož motivu na obraze sv. Trojice z třicátých let 15. století (Petrohrad, Ermitáž) od tournaiského malíře R. Campina, kde nalezneme též zcela totožný, jen stranově obrácený detail zvlnění diagonálně vedeného lemu perizonia. Jde však o obecněji platné filiace, jak můžeme posoudit ze srovnání těchto motivů například na Bolestném Kristovi z vídeňského dřevorezu s námětem Nejvyšší Trojice od Mistra Berlínských pašů ze třetí čtvrtiny 15. století (Schiller II, 1972, obr. 797) nebo při analýze dalšího ze středočeských „nizozemsky“ orientovaných Ukřižovaných snad již ze sedmdesátých nebo osmdesátých let 15. století, který byl nalezen nedávno v Lukově (okr. Slaný), (srovnej charakter roušky odvolávající se vzdáleně na weydenovskou vrstvu; „atletické“ vzezření těla již však nese výrazné stopy ovlivnění švábskou uměleckou produkcí). Tělesnými proporcemi, především mohutností těla a s ní kontrastující relativní subtilitou končetin, je pražský korpus blízký dalšímu Campinovu dílu z druhé poloviny třicátých let 15. století - oltářnímu triptychu s námětem Ukládání Krista do hrobu (Londýn, Courtauld Institute Galleries). Klenuté „absolutní“ objemy břišních partií jsou dobře známé již ze starší tvorby bratří van Eycků, stejně jako monumentalita spojovaná se statickým pojetím figury. Obecnějším majetkem nizozemské umělecké produkce byla, jak se zdá, charakteristická podoba krátce ostříhaného řídkého plnovousu bez knírku pod nosem, s nímž se můžeme setkat v těchto oblastech ještě po roce 1500. Pozoruhodné kompoziční analogie nás vedou ke srovnání Ukřižovaného z pražského kostela s Ukřižovaným ze střední desky oltáře Sedmi Svátostí od Rogiera van der Weyden (Antverpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Dílo tohoto mistra se stalo v průběhu pozdního 15. a počátku 16. sto-



letí velmi oblíbené a bylo hojně kopírováno. Nelze vyloučit, že právě tato skutečnost mohla sehrát významnou roli v šíření a přenosu nových výtvarných invencí nizozemského původu i do oblastí střední Evropy, jak snad naznačuje srovnání typiky tváří mezi krucifixem od Sv. Tomáše a například Kristem z kopie Weydenova obrazu Snímání z kříže (Národní galerie, inv. č. DO 4. 100) z druhé poloviny 15. století.

V čem se však pražská řezba od těchto nizozemských děl může odlišovat, je již vzpomínaná robustnost těla a zvláště potom expresivní způsob sochařova vyjadřování. Tyto momenty bývají obecně akcentovanější v německém umění, bez jehož znalosti zřejmě nevznikla ani tato pozoruhodně kvalitní dřevorezba. Přesto však v tomto případě sehrálo Německo pouze méně podstatnou roli (srovnej, jak minimálně se například změnila v německém uměleckém prostředí formální mluva silně nizozemsky laděné malby Bolestného Krista z dílny F. Herlina z Nördlingenu z roku 1469), (Schiller II, 1972, obr. 712). Ukřížovaný není svou nizozemskou orientací v Praze tak zcela osamocený, jak nás přesvědčí kromě jiného i srovnání Krista s Assumptou ze zderazského kláštera v Praze ze sedmdesátých nebo osmdesátých let 15. století (viz č. kat. 7), u níž však byly konstatovány také silné vlivy jiho-německé. Není pochyby o tom, že půjde o vazby pouze v rámci příbuzné stylové vrstvy. Nelze ale pominout názorovou shodu v pojednání takového formálního detailu, jakým je například způsob řezbářského zpracování vousů či vlasů - prameny vlasů zderazské P. Marie a Ježíška a vousy svatotomášského Krista jsou zpracovány v nízkém reliéfu po povrchu vedenými drobnými „mušlovitými“ řezy dřeva. Příbuzná je také monumentálně působící klidná kompozice obou děl. Jisté podobnosti shledáváme i v měkké a plynulé modelaci tělesných partií. Zvláště výrazně vyklenuté břicho Ježíška připomene tyto partie u Ukřížovaného. Podobný inspirační zdroj, byť v silně zředěné podobě rustikálně zhrubých tvarů, musíme konstatovat ještě na mrtvém Kristovi na desce s Bolestnou P. Marií z Církvice (Národní galerie, inv. č. VO 794) snad z doby kolem 1460, nebo na Votivní desce pána z Všechlap, datované kolem 1470 (Národní galerie, inv. č. O 1. 475).

Přestože se nám o soše Ukřížovaného nedochovala žádná písemná zpráva, můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat, že řezba byla pořízena zřejmě někdy v sedmdesátých letech 15. století v rámci oprav husity zcela zničeného a vypáleného kláštera augustiniánů eremitů. Zajímavá je v tomto kontextu zpráva letopisce, který zaznamenal, že „*Téhož léta (1509) na den Božieho vstúpenie na Malé Straně u Svatého Tuomy, když obraz měli mniši nahoru táhnúti a počali,...*“, zřítla se hudební kruchta přeplněna mnoha diváky a pěvci (Letopisy, 1959, s. 340). Je však velmi nejisté, zda je možné spojit tento příběh s dochovanou řezbou ukřížovaného Krista. Značné rozměry, hmotnost a konstrukce sochy spíše nutí k zamítnutí této úvahy.

Literatura:

J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 244, pozn. 78.

J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, obr. s. 480 - 481.

O. Kotková, Ukřížovaný v české pozdně gotické plastice. Nepublikovaná dipl. práce na katedře dějin umění FFUK. Praha 1989, s. 37 - 39, 41.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 75 - 80.

9. PANNA MARIE S DÍTĚTEM (ASSUMPTA)

Datace: kolem 1482

Dřevo, v. 174 cm; vzadu vyhloubeno; nová polychromie a zlacení.

Provenience: Praha - kostel sv. Františka kláštera křížovníků s červenou hvězdou na Starém Městě - dříve oltář v pravé boční kapli P. Marie

Umístění: na hlavním oltáři (pochází z oltářní archy velmistra Mikuláše Puchnera ze starého klášterního kostela).

Panna Marie na půlměsíci (Nanebevzatá, Assumpta) z křížovníckého kostela sv. Františka na Starém Městě byla O. Kletzlem, 1941, označena za jedno z nejdůležitějších děl, které byly z Norimberku importovány do Čech („... *die Nürnberg auch nach Innerböhmen sandte*“). Vliv norimberského umění sledoval u křížovnícké P. Marie ve svých studiích také J. Homolka, 1967, zvláště 1983, když hovoří o silném ovlivnění, nebo podobně jako O. Kletzl, o importu z franckého uměleckého střediska.

P. Marie v životní velikosti stojí na malém soklu, jehož převážnou část zahaluje bohatě zřasená draperie dlouhého pláště. Ten kryje i většinu srpku měsíce přidržovaného dvěma postavičkami puttů. Madona drží na levé ruce neoděného Ježíška s rouškou přes klín, který pravíci žehná a levici má opřenou o jablko, atribut panovnícké moci, zatímco Mariina levá ruka svírá dlouhé, vegetabilním motivem zakončené žezlo. Tato ikonografie je popisována také v blíže nedatovaném, snad barokním rukopisu křížovníckého archivu *Descriptio veteris ecclesiae* - „...*Media et maior altaris pars includit in triangulari cavitae effigiem B. Virginis de ligno sculptam, dextera sceptrum sinistra Jesulum gestantis, cuius vestes potiore parte inauratae sunt*“, a akcentuje spasitelskou úlohu Krista, který zároveň dává své požehnání Církvi, ztělesněné postavou Nanebevzaté P. Marie.

Pokud jde o kompozici díla, poutá pozornost jednoduchý, uzavřený, od podstavce k bokům mírně se rozšiřující obrys postavy až monumentálních objemů. P. Marie stojí na levé noze, pravou má mírně předsunutou. Ten-



to pohybově nevýznamný moment odráží také napětí pláště pod pravým kolenem. Draperie se vyznačuje vzhledem k tělesnému jádru sochy výraznou samostatností. Poměrně staticky pojaté hmotné tělo P. Marie je lehce nakloněno za pravici s žezlem a vyrovnává tak zatížení levé strany s postavou dítěte. Hlavu P. Marie pokrývá splývající, ve zvláštních, nesourodě působících drobných papírovitých záhybech traktovaná rouška (otázkou je, zda nebyla později druhotně upravována). Plášť, který zahaluje postavu, spadá podél pravého boku Marie k soklu a přechází přes srpek měsíce. Pod pravici je přehnutý okraj pláště veden horizontálním směrem před střed těla, kde je přidržen pod tělem Ježíška a klesá v měkce modelovaném závěsu do úrovně kolen. Podobným způsobem je komponována draperie na pravém boku P. Marie. Draperie je pojednána v plynulých vlnkách neostrých záhybů, jejichž malebné vyznění připomene vzdáleně ozvuky tvorby vídeňského J. Kaschauera (srovnej tzv. ucho na pláští pražské sochy s totožným motivem na P. Marii z hlavního oltáře katedrály ve Freisingu z r. 1443, příznačné jsou též měkce zvlněné okraje draperie rozeznávající povrch sochy abstraktní hrou ladných linií; Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum). Proti nedynamické hmotné i výrazové uzavřenosti kaschauerovských soch je však pražská řezba prostorově členitější. V tomto směru snad připomene více rané dílo švábského Michala Erharta (srovnej Madonu od křížovníků například s drobnou P. Marií z vídeňské soukromé sbírky, datovanou krátce před r. 1482 (Broschek, 1973, č. kat. 64, obr. 81)). Podobné principy uplatňovali i řezbáři, kteří vědomě na starší vzory navazovali a syntetizovali jednotlivé motivy do výtvarně osobitých slohových projevů, jako byl například Mistr Imberského oltáře, čerpající z Hanse Multschera, ale také Michala Erharta, s nímž krátce spolupracoval (Kempton, 1992, č. kat. 50, 51). Nápadně blízká je křížovnická statue soudobé Madoně z norimberského kostela P. Marie z oltáře v závěru severní boční lodi. Analogie s touto vrstvou jihoněmeckého sochařství spatřujeme též v oválném typu lyricky produševnělého obličejce s vysoko ustupujícím čelem, se široce postavenými očima, dlouhým nosem a drobnými ústy s ostře vykrojenými rty.

Jihoněmecká umělecká tradice hluboce zapůsobila též na tvorbu franckou, jak poznamenal a na příkladech dovodil T.

Müller (1959, č. kat. 164, 175). Kromě toho se v Norimberku zachovala celá řada oltářů s assumptou ve skříni, které patří dokonce k typickým projevům norimberského pozdně gotického umění. V této „specifické norimberské linii“ spatřuje J. Homolka, 1967, kořeny stylu křížovnické Madony. Vliv takto orientované slohové vrstvy konstatuje u souboru monumentálních madon na měsíci, které jsou tolik příznačné pro oblast západních Čech. Jen namátkou vedle pražské křížovnické Assumpty uvedme formálně i námětově dosti blízkou mladší Madonu na půlměsíci, dnes nezvěstnou, z kostela sv. Ambrože v Přešticích - Vícově nebo podobnou Madonu totožné ikonografie z kostela Nanebevzetí P. Marie v Domažlicích, Madonu ze Stříbrska, dále můžeme s tímto názorovým proudem spojit nadživotní sochu Madony z chrámu sv. Víta, nepochybně západočeského původu z doby kolem 1510 (blíže o tom viz J. Fajt, *Gotika v západních Čechách III*. (katalog Národní galerie). Praha 1995, č. kat. 440). Skutečnost, že se tato díla, vzniklá pod silnou radiací jihuoněmeckých (franckých) uměleckých vlivů, vyskytují právě v západních oblastech českých zemí, je zcela přirozená a vyplývá z intenzity obchodních a kulturních kontaktů těchto sousedících regionů. Při úvahách nad původem sochy P. Marie z pražského kostela sv. Františka nutno podotknout, že právě řád křížovníků s červenou hvězdou měl v západních Čechách při hraničním pomezí četné špitály a fary, zvláště na Plzeňsku, Loketsku a Chebsku. Na řádovém zboží křížovníků se také vyskytují pražské Assumpté slohově a ikonograficky velmi příbuzné Madony z kostela Nanebevzetí P. Marie v Kynšperku nad Ohří z osmdesátých let 15. století a z kostela sv. Václava v Lokti snad z doby kolem 1480. Tato pozoruhodná souvislost navozuje otázku, zda velmistr Mikuláš Puchner nemohl zadat pořízení oltáře pro pražský kostel sv. Františka malířské dílně působící právě v západních Čechách, možná i na některém z řádových majetků. V ní by pak vznikla jak malířsky zdobená část oltářního celku, tak i dřevořezba Madony pro střední skříň. Ze znalosti provozu těchto dílen lze se značnou pravděpodobností odmítnout možnost importu sochy a její následné osazení do malované archy, neboť přítomnost řezbářů v malířských dílnách nebyla v 15. století ničím výjimečným, jak ukazují archivně doložené příklady z Německa.

Monumentální Madona z křížovnického kláštera, z pražských děl rozměry srovnatelná pouze se zderazskou P. Marií, (viz č. kat. 7), je významná, mimo svých výtvarných kvalit, též přesnou datací, která vyplývá z autentického nápisu na pevných malovaných oltářních křídlech, odhaleném r. 1921 při restaurování A. Běhounekem (před poslední restaurací byl letopočet čten 1484; restaurátorský zásah, při němž byly odstraněny mladší přemalby, umožnil jeho korekturu na 1482).

Prameny:

Oltář velmistra Puchnera (části Národní galerie), levé pevné křídlo se sv. Barborou (inv. č. O 1. 247), pravé pevné křídlo se sv. Kateřinou (inv. č. O 1. 248): „*Hoc opus fecit fieri venerabilis pater et dominus Nicolaus Puchner, supremus et generalis magister eiusdem / ordinis per Bohemiam, Moraviam, Poloniam, Slesiam atc. auctoritate apostolica confirmatus sub annorum MCCCCXXXII anno regiminis sui...*“

Literatura:

- V. Sádlo, První kostel sv. Františka u Křížovníků. *Od Karlova mostu V.*, 1932, s. 14 ad.
Kniha pamětní na sedmisetleté založení českých křížovníků s červenou hvězdou (1233 - 1933). Praha 1933, s. 214, tab. XVIII.
 V. Sádlo, Vnitřní zařízení kostela sv. Františka u Křížovníků na Starém Městě Pražském. *RKPDU za rok 1935*, Praha 1935, s. 6.
 O. Kletzl, *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*. Berlin 1941, s. 145.
 P. V. Bělohlávek, Dějiny křížovníků s červenou hvězdou. Praha 1930, s. 88, pozn. 14.
 E. Poche, Praha krok za krokem. Praha 1948, s. 33.
 J. Homolka, K pozdně gotické plastice v západních Čechách a v Praze. *ČNM 136*, 1967, s. 191.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 183 - 184.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*, Praha 1983, s. 478.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 543.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Neubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 81 - 85.

10. SVATÝ JAN EVANGELISTA

Datace: 2. pol. 80. - 90. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 122 cm; vzadu opracováno, socha; nová, na mnoha místech odpadávající polychromie; dřevo rozpraskané, červotočivé, chybí část soklu. Dosud nerestaurováno.

Provenience: Praha - premonstrátský klášter na Strahově, inv. č. 16/81-14, knihovní sál.

Řezba sv. Jana Evangelisty z kláštera premonstrátů na Strahově patří k nejcharakterističtějším dílům vrtvy tzv. pogerhaertovského umění v Praze. V odborné literatuře byla zmiňována několika autory: J. Opitz, 1936, obr. s. 188, ji bez bližší argumentace poprvé zařadil do doby kolem r. 1490. Otázkám jejího stylového hodnocení se pak krátce věnoval J. Homolka, 1978, s. 191, který v hloubce modelace a typice tváře rozpoznal vzdálený ohlas Gerhaertova vlivu („hlásí se do širšího rámce pogerhaertovského slohu...“) a v českém uměleckém prostředí v ní spatřoval „jakousi slohovou paralelu k apoštolům Křivoklátské kaple.“



Socha pravděpodobně tvořila součást scény Ukřižování, jak dokládá výrazná Janova gestika - levá ruka přitíštěna dlaní ke tváři byla jako gesto bolesti a zármutku používána již v pozdním 13. století nejčastěji právě u postavy sv. Jana pod křížem. Podobně není nijak výjimečný ani motiv knihy v tzv. sáčkové vazbě, se kterým se můžeme setkat hojně zvláště v umění druhé poloviny 15. století.

Pokusme se v následujících řádcích poněkud přiblížit inspirační zdroje, které se na pogerhaertovském charakteru řezby podílejí. Postava sv. Jana stojí pevně na vypouklém soklu. Její pravidelný a nečleněný obrys není narušen ani rytmickou vlnovkou těla, ani hravým vzedmutím okrajů draperie. Socha se vyznačuje statickým, klidným postojem, který vychází z neširokého postavení nohou, přičemž levá je mírně předsunuta (špičkou přesahuje okraj podstavce) před pravou. Váha těla spočívá více na pravé noze, což se projevuje ještě v mírném natočení ramen a v nepatrném sklonu hlavy (tento kompoziční detail může být ovlivněn i ikonografickými či výrazovými důvody). Jan drží v levé ruce knihu v sáčkové vazbě, dlaň pravé ruky je přitíštěna na pravou tvář. Strukturou oděvu, kdy spodní šat je traktovaný do svislých paralelních tubicovitých záhybů a obalován svrchním pláštěm, navazuje strahovská socha na kompozice rozšířené hlavně v bavorské a švábské tvorbě poslední čtvrtiny 15. století; jako typické příklady tohoto řešení uvedme například řadu soch ze zámecké kaple v Blutenburgu z doby kolem 1490, nebo tvorbu ulmských umělců (zvláště Michala Erharta), u nichž tato koncepce nalézala značný ohlas. Spodní, hustě nařasený šat, v pase sepnutý páskem s přezkou, dosahuje výše kotníků, stejně jako svrchní plášť, který je pod krkem spojen stočenou šňůrkou. Ten se pod Janovou pravici rozevírá a umožňuje tak vyniknout jemnému detailu přezky s volně visícím koncem pásku. Jeden okraj pláště potom diagonálně před tělem přechází k levé ruce, která jej přidržuje, zatímco přehnutý lem pláště ho od lokte pravé ruky podbíhá a po vnitřní

straně, tedy podél těla, směřuje v ostrém cípu šikmo k zemi. Tento motivický prvek má podobu jakéhosi „prostorového kříže“ a jeho genezi lze prokazatelně odvozovat ze sochařské tvorby Gerhaerta z Leydenu a jeho nejbližších spolupracovníků, kde se vyskytuje v prostoro-
vě artikulovanější a výtvarně daleko bohatší podobě (značný vliv měly také grafické listy Mistra E. S.). Varianty tohoto řešení lze konstatovat ve středních Čechách například na řezbách apoštolů v krivoklátské kapli, jak již naznačil J. Homolka, 1978, s. 191, nebo na soše sv. Filipa z oltární archy norimberské orientace v kapli Vlašského dvora v Kutné Hoře. S přísnými vertikálami spodního šatu kontrastuje svou povahou drobnopisně založené pojednání svrchního pláště, zvláště pak trojúhelného motivu na cípu draperie před tělem sv. Jana. Řezbář zde nevytvářel velkolepě a plasticky mohutné systémy draperiových záhybů, jak je známe z některých gerhaertovských děl porýnských, jihoněmeckých či rakouských, ale svou pozornost spíše zaměřoval k detailu. V modelaci převažují konkávní tvary s ostrými přechody do hřebenů draperiových řas, které přispívají ke grafickému působení celé řezby. Plášť po levé straně postavy, podobně jako partie zad, je traktován do mohutnějších svislých probraných záhybů, které se kolem lokte ohýbají a opticky člení příčnými zářezy. Anatomicky detailně propracované jsou nezahalené partie Janova těla - bosé dolní části nohou, ruce s elegantně stíhlými prsty a naznačenými žilami a bezvousý, k bradě se zužující obličej se silným dlouhým nosem rámovaným kadeřavými, hustými prameny vlasů. Ostrá modelace obličeje, zvláště nadočnicových oblouků a tváří, spolu s působivou mimikou tváře a tělesnou gestikou, pomohly autorovi sochy vyjádřit duševní stav zoufalství a bolesti.



Mírou dosažené exprese je strahovská socha téměř srovnatelná s patosem sv. Jana z Ukřižování v Hašplířské kapli v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře (po 1493), kde je exaltovanost gest a výrazu připisována školení malíře „v některé bavorské či francké dílně, v mateřské oblasti expresivně dynamické malby pozdního 15. století“ (Krása, 1978, s. 27). Z tohoto pohledu však nelze vyloučit ani vlivy saské (srovnej například řezby sv. Janů z muzea ve Freibergu z osmdesátých let 15. století (Freiberg, 1955, č. kat. 36, 67) nebo sousoší sv. Jana s P. Marií ze saského Rossweinu z doby kolem 1490 (Hentschel, 1973, č. kat. 66)) či hornorýnské (srovnej podobně vyostřenou modelaci obličeje mužské busty z Deidesheimu z konce 15. století od Gerhaertova následovníka (Karlsruhe, 1970, č. kat. 31)). Zajímavé srovnání poskytuje socha sv. Jana Evangelisty z frankfurtského Liebighausu (Liebighaus, 1966, č. kat. 49), jejíž původ je hledán v Bavorsku či v Horním Porýní kolem r. 1470. Vychází z kompozičního schématu sochy sv. Jana Evangelisty z oltáře v Nördlingenu (kolem 1465), jak upozornil A. Schädler (1974, s. 46), s níž se shoduje v tordovitém pohybu, v gestice a v patetičnosti výrazu postavy, naopak se odlišuje sušší a ostřejší modelací draperie. V tom je bližší pražské soše, která ovšem v typice a plastickém zpracování obličeje není zřejmě beze stop ohlasu nördlingenské řezby či této stylové vrstvy. Oběma uváděným dílům se v obecnější rovině strahovský sv. Jan přibližuje výrazovou expresivitou.

Určité souvislosti se sv. Janem ze Strahova vykazuje v českém materiálu pozoruhodná socha sv. Bartoloměje z konce 15. století (90. léta), podle zjištění J. Homolky, 1967, s. 192, západočeské provenience, která je dnes umístěna v apsidě jižní boční lodi klášterního kostela sv. Jiří na Pražském hradě (o ní blíže viz J. Fajt, *Gotika v západních Čechách III.* (katalog Národní galerie). Praha 1995, č. kat. 319). Autor sochy vycházel z podobné struktury a pojetí oděné postavy jako řezbář strahovského Jana - spodní vertikálně členěný šat je překrytý vrchním pláštěm, jehož cíp je přidržován diagonálně před tělem pravou rukou, blízký je klidný postoj figury s nakročnou volnou nohou, v tomto případě pravou, srovnatelný je v neposlední řadě také výraz zahleděné tváře, který je však u sv. Jana podstatně dramatičtější akcentován. Naopak socha sv. Bartoloměje kraftovských rysů působí na rozdíl od sv. Jana ze Strahova ladnějším a malebnějším dojmem, k čemuž přispívají také zvlněné okraje pláště, nebo častější využití vypouklých, konvexních a oblých křivek. Zdá se tedy, že i přes některé obecnější kompoziční a morfologické analogie není možné o těsnějším vztahu těchto dvou soch uvažovat. Obě sochy spojuje pouze příslušnost k jedné stylové vrstvě, která se pro inspiraci obracela k lokálně široce rozprostřené tvorbě Ger-

haertových následovníků, a která, jak je vidět též z dalších příkladů, byla v umělecké produkci českých zemí poměrně hojně zastoupena - z děl, která jsou předmětem zájmu tohoto zpracování, vzpomeňme například sochy ze Staroměstské radnice v Praze (viz č. kat. 11, 12) nebo sv. Annu Samotřetí z hradčanského kostela karmelitek (viz č. kat. 19), vyznávání této slohové polohy je patrné ještě na soše Madony ze strahovského kláštera (viz č. kat. 14).

Pokud jde o původní provenienci sochy, nepodařilo se nám nalézt žádnou zprávu, která by vyvracela či potvrzovala strahovský původ. Vzhledem k tomu snad lze předpokládat, že socha mohla vzniknout jako součást některého z oltářů v souvislosti s obnovou husity zničeného kláštera - ten se rozrostl například za opata Jana V. Starústky z Hranice (1470 - 1486) o nové opatské obydlí a tři kaple (Eckert, 1883, s. 122). Jeho nástupce Jan VI. z Prachatic (1486 - 1497) se potom musel vypořádat s následky lidových bouří z r. 1486, při nichž byl nedávno obnovený chrám opět vydrancován.

Literatura:

F. E. Vondoefer, *Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst. Der Cicerone* 15, 1923, s. 649 ad., 860 ad., 919 ad.

J. Opitz, K instalaci výstavy Madony. *Dílo* 26, 1935, obr. s. 188.

P. Hamanová - B. Nuska, *Knižní malby 7-mi století z fondů Strahovské knihovny*. Památník národního písemnictví. Praha 1966.

J. Homolka, K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století. *Umění* XVII, 1969, s. 565.

J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 191.

J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 86 - 92.

11. HANS SPIESS (?) - okruh - PANNA MARIE S DÍTĚTEM (ASSUMPTA) A DVĚMA LETÍCÍMI ANDĚLY

Datace: kolem r. 1490

Lipové (?) dřevo, v. sochy P. Marie 110 cm, v. andělů cca 70 cm; stará (původní ?) polychromie.

Provenience: Praha - radní sál Staroměstské radnice (snad v kapli radnice).

Dřevořezby P. Marie s Ježíškem a dvou letících andělů, nacházející se dnes ve starobylém radním sále Staroměstské radnice, byly v umělecko-historické literatuře zmiňovány ve spojitosti se sochou sv. Václava totožné proveniencie. Po stránce stylistické byly kladeny do vrstvy děl ovlivněných norimberskou tvorbou. V poslední době pak především J. Homolka, 1978, 1983, upozornil na úzké podobnosti se sochařskou výzdobou hradní kaple na královském Křivoklátku, zvláště pak s řezbami z oltářní archy, jejichž vznik, podobně jako i celé hradní kaple, spojuje s činností rozsáhlé hutě dvorního architekta a sochaře Hanse Spiesse.

P. Marie představuje v Praze velmi oblíbený ikonografický typus assumpty - stojí na soklu se srpkem měsíce, na levé ruce drží neoděnou postavu sedícího Ježíška, natočeného ve tříčtvrtečním profilu k divákovi, v pravici má dlouhé žezlo. Zobrazena je nekorunovaná, což připomene ikonografii Madony z křižovnického kostela sv. Františka na Starém Městě (viz č. kat. 9). Motivicky významný, avšak v kontextu českého umění 15. století nepříliš častý je ptáček, kterého Ježíšek svírá v rukách. Tento motiv, oblíbený v Čechách ve vrstvě italizující malby poloviny 14. století, se uchoval ještě v pozdním 15. století hlavně v nizozemském umění. Písemnou oporu nalézá v hojně šířených apokryfních textech, zvláště pak v „*Etymologiae*“ Isidora Sevilského (krvavá skvrnka na hlavě ptáčka) nebo v Matoušově protoevangelii. V 15. století byly tyto obsahové spojitosti oživeny vydáním knihy Konrada von Megenberg „*Buch der Natur*“ z roku 1478, v níž se hovoří o stehlíkovi, který krásně zpívá, živí se jen trním a bodláky. Připomenuta je též událost, kdy malý ptáček (stehlík ?) údajně vytrhl Kristovi při cestě na Golgotu do čela vražený trn. Ptáček v rukou Ježíška by pak v těchto významových vazbách mohl zdůrazňovat Krista - mučedníka a symbolicky připomínat jeho pozemskou spasitelskou roli.

Madona svým formálním charakterem již zcela patří k dílům, která se vyznačují prostorově dynamickým pojetím sochařské hmoty, příznačným pro teritoriálně rozsáhlou a časově dosti širokou vrstvu pogerhaertovského sochařství. Je oděna do jednoduchého šatu, který je téměř skryt pod svrchním pláštěm. Ten spadá od ramen po pravém boku postavy ve dvou vysokých paralelně vedených vertikálních záhybech. Ve výši kolen pak cíp pláště přechází v mírném oblouku před holeň pravé nohy a v široce rozprostřených, ostře lomených záhybech pokrývá sokl sochy, částečně i srpek měsíce. Při bočním pohledu se tento draperiový motiv v kompozici díla uplatňuje charakteristickým trojúhelníkem s vrcholem v lokti pravé ruky a základnou tvořenou otevřeným pláštěm na soklu. Tento výrazný kompoziční a prostorotvorný prvek, kdy se plášť od lokte začíná rozšiřovat, přechází před tělesné jádro postavy a překrývá jej, známe v mnohem rozvinutější a výtvarně bohatší podobě ze sochy P. Marie z křivoklátského oltáře. Podobně tohoto schematu využil i řemeslně méně zručný řezbář řady apoštolů a zemských patronů v téže kapli na soše sv. Petra. Tento gerhaertovský prostorotvorný motiv nacházíme u postavy P.



Marie z krakovského oltáře V. Stosse z konce sedmdesátých a osmdesátých let 15. století, častým je též v jihoněmeckém sochařství kolem r. 1500 (srovnej například klečící Madonu ze scény Zvěstování od N. Weckmanna z farního kostela ve švábském Reutti (Schädler, 1992, obr. 33) nebo sv. Barboru z Aislingenu (Otto, 1927, obr. 101)).

Na levém boku P. Marie je plášť skládán do tradičněji založeného systému tří paralelních miskovitých záhybů sbíhajících se u Kristových nohou. Klidný rytmus jejich hřebenů je však rozrušován několika hlubokými příčnými zářezy, na nichž dochází střídáním světél a stínů k optické dramatizaci povrchu. Draperie pláště se s výjimkou motivu zdůrazňujícího pravé koleno P. Marie stává již zcela nezávislou na tělesné gestice. Tento princip je v zárodečném stadiu již přítomen na soše zderazské P. Marie (viz č. kat. 7). Samotná draperie pláště Madony z radnice spíše již hmotné jádro postavy obaluje než-li obepíná.

Pozoruhodným detailem je způsob vedení Mariiny roušky, jejíž jeden konec spočívá dvakrát přeložen na temeni hlavy, odkud se po levé straně obličeje stáčí a pod mohutným proudem mírně zvlněných vlasů přechází za krkem na pravé rameno a hrud'. Původ tohoto motivu bude možné hledat ve třetí čtvrtině 15. století v nizozemském umění. Později se s ním setkáme v Porýní, jak dokládá například gerhaertovsky laděná Madona (Mnichov, soukromá sbírka) z doby kolem 1480 (Wilm, 1940, obr. 113). V následujících dvou desetiletích se motiv dále rozšířil, zvláště do jižního Německa, kde se zachovala celá řada soch s takto pojednanou rouškou, jako například Madony z Ennetachu, Ay, Illmensee, Rottenburgu, Ochsenhausenu, Winterstettendorfu, Baustetten (Otto, 1927, obr. 132, 134, 135, 136, 149, 167, 282), vyskytuje se u některých děl ulmského N. Weckmanna kolem r. 1500 (Kempten, 1992, č. kat. 80), objevuje se ale též v tvorbě francké.

Protáhlá měkce modelovaná oválná hlava P. Marie s vysokým čelem, výrazně klenutými nadočnicovými oblouky, živými očima mandlovitého tvaru, úzkým a dlouhým kořenem nosu a drobnými rty se slabým náznakem úsměvu, zakončená kulatou zvýrazněnou bradou, je morfologicky blízká již hlavě starší P. Marie z kláštera na Zderazi. Tyto analogie lze doložit i u hlavy Ježíška, především pak

ve velikosti a způsobu nasazení ušních boltců. Rozdíly však musíme konstatovat v pojednání vlasů - zderazská Madona se vyznačuje drobnopisně založenou řezbou vlasů (mušlovité řezy dláta), vedenou jen po povrchu hmoty, zatímco prostorově členitější vlnovky vlasů P. Marie ze Staroměstské radnice jsou zpracovány dynamičtější způsobem. Odlišnosti vidíme také ve výrazech tváří obou Madon - tichá produševnělost lyricky zasněné tváře zderazské Madony stojí proti až manýristické póze citově exaltovanější Madony ze Staroměstské radnice. Z této komparace nemůže samozřejmě vyplývat bližší vztah zmiňovaných děl, snad lze jen hypoteticky uvažovat o podobném inspiračním zdroji obou řezbářů nebo, vzhledem k detailním podobnostem rukopisného charakteru, o jejich vzájemném ovlivnění. Jisté souvislosti s Madonou z radnice nutno v typice obličeje zmínit též u P. Marie z Křivoklátské archy, která se v mnohém odvolává na norimberské sochařství z okruhu Wolgemutovy nebo Kraftovy dílny (Stern, 1916, tab. VI.; Bier, 1922, obr. 52).

Na stěně nad Assumptou jsou umístěny dvě sošky andílků s roztaženými křídly. Jsou zobrazeni letící v profilu s pokrčenými nohama, obličeje obrácené k divákovi. Ruce s nataženými prsty pravděpodobně nesly korunu pro P. Marii. Podobnou funkci měli též dva andělé stejných gest z norimberského oltáře sv. Petra (kostel sv. Sebalda, kolem 1480), jak dokládá zachovaná návrhová kresba tohoto oltáře, na níž andělé pokládají na Petrovu hlavu papežskou tiáru (Mnichov, Staatl. Graphische Sammlung) (Wilm, 1940, obr. 37 - 38). Z této skutečnosti může vycházet oprávněný předpoklad, že P. Marie byla středem rozsáhlejší oltářní architektury se dvěma anděly přinášejícími korunu (Homolka, 1978). Andělé zaujmou svou tělesnou robustností přecházející i do zavalitých tváří se zdůrazněnou kulatou bradou, rámovaných kudrnatými dlouhými kadeřemi, které můžeme typikou srovnávat s hlavami andělů s nástroji Kristova umučení z nástavce Křivoklátského oltáře. Proti dvěma letícím andělům ze střední skříně tohoto oltáře se však andělé ze Staroměstské radnice vyznačují plošnější projekcí sochařského tvaru. Draperie dlouhého, přepásaného šatu, do něhož jsou andělé oděni, reflektuje v partii stehů gestiku tělesného jádra a nechává tak vynít klenutý objem těchto partií.

Při úvahách o původní provenienci sochy P. Marie a dvou andělů lze vycházet z literaturou již zvažované hypotetické existence oltáře v kapli na Staroměstské radnici (Homolka, 1978), zasvěcené „*ke cti a chvále všemohoucímu pánu Bohu a mučedlníkům svatým a dědicům českým, svatému Václavu, svatému Vojtěchu, svatému Vítu, svatému Zikmundu a svaté Lidmíle i jiným svatým*“. Jak víme z dochovaných zpráv, byla po husitských válkách radniční kaple až do roku 1481 „*pustá a služba božie v ní se nedála*“. Kolem tohoto roku „*s potazem, radů i volí staršie obce túž kaplu kázali sú malováním obnoviti a poctivého kněze Jana Huolku za kaplana přijali sú*“ (Rukopis Archivu hl. města Prahy č. 993, f. 227, zpráva ze dne 12. 11. 1481; citováno podle: Teige, 1910, s. 11). Z uvedeného ale nevyplývá, že by byla při těchto úpravách vybavena novou archou. Snad lze předpokládat, že oltář, jehož zasvěcení P. Marii (?) a zemským patronům bude vzhledem k patrocinium celé kaple více než pravděpodobné, mohl být do kaple dodán o několik let později, zřejmě ještě v průběhu osmdesátých let, a že mohl být objednan u dvorské Spiessovy hutě, pracující někdy kolem roku 1490 v hradní kapli na královském Křivokláte. Pro to hovoří i zmiňované četné strukturální a tvarové paralely staroměstských a Křivoklátských soch. Ani jméno Hanse Spiesse, rodáka z Frankfurtu n. Mohanem, zde není nepravděpodobné, když připomeneme mnohé západní slohové komponenty těchto děl porýnského či nizozemského původu, jak jsme se v případě P. Marie a dvou andělů ze Staroměstské radnice snažili ukázat na příkladech obecnější platnosti (prostorově diferencovanější struktura děl), ale i na některých detailech morfologických a obsahových (způsob vedení roušky, ptáček v ruce Ježíška). Podstatnou úlohu jakéhosi syntetizujícího mezičlánku sehrávala pro české umělecké prostředí v pozdním 15. století tvorba norimberská, jak již naznačil J. Homolka (1967, s. 189 ad.). Osobnost vedoucího mistra této jistě rozsáhlé dvorské dílny, poskytující pracovní příležitosti i řezbářům méně kvalitním, hrála bezesporu integrující roli, která se projevila vzájemně blízkou stylovou orientací dílenské produkce. Nepřekvapí proto, když je totožná struktura sochařského tvaru včetně detailů typologické povahy uplatněna na hrubých, loutkovitě působících postavách apoštolů a světců z Křivoklátské kaple, a zároveň se tytéž momenty vyskytnou na řezbářsky kultivované sochařské výzdobě oltářní archy z Křivokláta, nebo na řezbách z radničního sálu Staroměstské radnice v Praze.

Literatura:

- F. B. Mikovec - K. V. Zap, *Starožitnosti a památky země české, II. sv.* Praha 1865, s. 177.
 B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen* 4. Wien 1879, s. 145.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 192.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 93 - 98.

12. HANS SPIESS (?) - dílna SVATÝ VÁCLAV

Datace: kolem 1490

Lipové (?) dřevo, v. cca 100 cm; stará (původní ?) polychromie.

Provenience: Praha - radní sál Staroměstské radnice (snad v kapli radnice).

Sv. Václav ze Staroměstské radnice bývá odbornou literaturou spojován s P. Marií a dvěma anděly stejného původu. Proto se v obecném stylově formálním hodnocení řezby a v otázce jejího původního umístění odvoláváme na již vyslovené v rámci katalogového hesla o P. Marii a dvou andělech (viz č. kat. 11). V následujících řádcích se pokusíme pouze o upřesnění filiace této skulptury.

Postava sv. Václava protáhlého tělesného kánonu stojí na vypouklém soklu ve výrazném, staticky vyváženém kontrapostu - váha těla spočívá na levé noze, zatímco pravá odlehčená noha je v mírném pokrčení před ní předsunutá a špičkou boty, o níž se opírá dlouhá žerď praporce, přesahuje podstavec sochy oválného půdorysu. Postoji odpovídá i držení těla sv. Václava, které se v pase mírně lomí a sklání za pravým ramenem. Hlava natočená ve tříčtvrtinovém profilu se zase přiklání za levicí světce, v níž drží meč se zdobnou rukojetí a znakový štít (celková orientace sochy na jednu dominantní stranu, v našem případě levou, by také mohla svědčit pro původní umístění sochy ve větším oltářním celku, kde by jednotlivé postavy svatých byly orientovány směrem ke středu skříně archy pravděpodobně se sochou P. Marie).

Typem a způsobem zobrazení se nijak neliší od běžného a frekventovaného pojetí světce jako voušatého knížete ve zbroji, s knížecí korunou na hlavě, s praporcem a štítem se svatováclavskou orlicí. Méně časté, nikoli však výjimečné, je zpodobení sv. Václava s dlouhým mečem sklopeným k zemi. Pozoruhodným oděvovým motivem je šál kolem pasu sv. Václava, který je vpředu uvázan do mašle s volně visícím koncem. Téma sv. Václava se proti jiným svatým uplatňuje v sochařské tvorbě v Praze poměrně často (viz č. kat. 23, 26). Důvodem snad může být skutečnost, že sv. Václav jako patron zemí Koruny české byl ideologicky přijatelný i pro reformní utrakvisty. Samozřejmě svou roli sehrála také silná tradice kultu zemských světců s centrem v pražské katedrále sv. Víta, která jistě intenzivně působila v celých středních Čechách, zvláště pak za vlády Jagellonců, kteří ji systematicky oživovali a navazovali na ni například při výzdobě hradní kaple na Křivokláte (koncept výzdoby jinak pravděpodobně ovlivnila podobná kaple v sídle bavorského vévody Zikmunda v Blutenburgu u Mnichova z doby kolem 1490). Od ramen sv. Václava spadá rozevřený dlouhý plášť, spojený pod krkem propletenou páskou. Ve výši loktů je draperie pláště nejširší, pak se znovu k podstavci zužuje. Tělo světce je tak uzavřeno do





prostoru hluboké niky, kterou na levém boku dotváří ještě znakový štít. Jde tedy o podobný vztah tělesného jádra a draperie, který jsme sledovali u sochy P. Marie. Blízké analogie pro postoj sv. Václava z radnice nalezneme v pohybové struktuře Bolestného Krista z nástavce křivoklátského oltáře. Nejvíce se však přibližuje typikou obličeje k soše trůnícího Krista z hlavní scény oltáře z Křivokláta, jak již poznamenal s možností jejich „blížešho vztahu“ J. Homolka, 1978, s. 192. Srovnání silně protáhlých obličejů obou postav, se šikmo nasazenýma živýma očima, vystouplými lícními kostmi, s téměř propadlými tvářemi a masitými, ostře vykrojenými rty, pod nimiž se vousy stáčí ve dvou pramenech kratší bradky, nesporně dokládá těsnou souvislost obou děl. Vzhledem k významné podobnosti i v detailech řezbářského zpracování, tedy k blízkosti autorských rukopisů, lze navrhnout bez většího váhání přinejmenším dílenský původ těchto řezeb. Při datování sochy nám podstatnou měrou může pomoci srovnávací studium zbroje sv. Václava, především jeho brnění. Použitý typ byl obecně používán v posledních dvou desetiletích 15. století, méně již po roce 1500, jak vidíme na příkladech sochy sv. Jiří ze stejnojmenného zlatnického relikviáře z Elblagu od B. Notkeho, datovaného kolem 1480 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe), (Müller, 1966, obr. 139 B), náhrobku hraběte Kuna z Rottu a jeho syna v klášteře v Rottu n. Innem z roku 1485 (Halm I, 1926, obr. 144), dolnorýnské dřevorezby sv. Adriana z osmdesátých let 15. století (Kunstmuseum Düsseldorf), (Düsseldorf, 1966, č. kat. 31), malovaného oltářního křídla jihoněmecké proveniencce s námětem sv. Jiří z devadesátých let 15. století (Graz, Landesmu-



Bolestný Kristus z nástavce oltáře v hradní kapli na Křivoklátu

seum Joanneum), (Graz, 1982, č. kat. 41), nebo konečně z Riemenschneiderova náhrobku Konrada von Schaumberg z doby kolem 1500 (Würzburg, Marienkapelle). Tyto motivické analogie nijak nevylučují dataci sochy sv. Václava ze Staroměstské radnice do konce osmdesátých let 15. století, či spíše počátku let devadesátých.

Literatura:

- F. B. Mikovec - K. V. Zap, *Starožitnosti a památky země české II*. Praha 1865, s. 177.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 192.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 99 - 103.

13. UKŘIŽOVANÝ

Datace: 4. čtvrtina 15. století (?)

Dřevo, v. cca 115 cm; vzadu opracováno; silná vrstva mladší polychromie (z 19. století ?). Dosud nerestaurováno.

Provenience: Praha - premostrátský klášter na Strahově, kostel sv. Norberta (umístěn na barokním oltáři v závěru severní boční lodi).

Ukřižovaný z premostrátského kláštera na Strahově se dostal do zorného úhlu uměleckohistorického bádání teprve v nedávné době (v r. 1993 jsme jej pojednali v rámci diplomní práce, krátce nato vypublikoval řezbu P. Kalina, 1993). Jeho přehlížení mohla způsobovat znejasňující silná vrstva nevhodné polychromie snad z 19. století, která zakrývá detaily rukopisného zpracování a velmi pravděpodobně tím také mění výraz celé řezby. Abychom se však mohli zodpovědně vyjádřit k otázce jeho časového zařazení, případně jeho slohové orientace, bylo by nutné sochu zrestaurovat a sejmut zkreslující přemalby. Bez toho si nelze představit objektivní umělecko-historické zhodnocení tohoto z mnoha hledisek nepochybně zajímavého díla.

Protože jsme neměli možnost podrobného studia řezby Ukřižovaného, naznačíme pouze některé základní problémy, které by bylo v budoucnosti třeba ověřit a dále rozpracovat.

Ukřižovaný představuje ve druhé polovině 15. století běžný typ Krista s přímou vertikální osou trupu a lehce pokrčenýma nohama. Tělo je podáno průčelně bez jakéhokoli pohybového vytočení, pouze silně protáhlá hlava Krista klesá k pravému rameni. Rozpažené ruce jsou mírně zvednuty nad úroveň ramen a tvoří tak kompozici připomínající široce rozevřené písmeno „V“. Na první pohled Ukřižovaný zaujme naddimenzovanými dolními partii nohou (chodidly), mírně zvětšené má i dlaně. Pozoruhodná je především typika Kristova obličej - úzká vyhublá tvář s vystupujícími lícními kostmi přechází do dlouhého rovného nosu, po stranách jeho kořene jsou potom mohutně klenuté a plasticky silně akcentované nadočnicové oblouky, pod nimiž se v hlubokém stínu ztrácí zavřené Kristovy oči. Dramaticky pootevřená ústa ohraňuje krátce zastřižený plnovous. Pozoruhodným morfologickým detailem jsou velké odstávající ušní boltce a plochá, v podstatě jen povrchová řezba vlasů.

Obličej Krista působí nesmírně expresivním dojmem a ve výrazu jeho tváře jakoby se zračily prožitá bolest a fyzické utrpení. K tomuto efektu přispívá též mohutná trnová koruna na Kristově hlavě, spletená ze samostatných silnějších větvíček v jednom místě svázaných. Zajímavé je řešení také bederní roušky, která na pravém Kristově boku tvoří plochý uzel, z něhož spadá jeden cíp roušky diagonálně přes klín Krista na levou stranu, druhý cíp pak volně visí podél pravého stehna.

S hodnocením řezbářského provedení a modelace Kristova aktu bude třeba počkat do odstranění mladších přemaleb. Zdá se však, že řezba je poměrně kvalitní a její charakter by mohl nasvědčovat středověkému původu díla. Určité nejasnosti a problematická místa jsou podle našeho názoru na roušce Krista (měkkí modelace spojená s odlišným, až barokním způsobem organizace draperiových řas), jejíž čitelnost může být ale zastřena mladšími úpravami. Při hledání slohových filií strahovského Ukřižovaného vycházíme z předpokladu, že by se navrhovaná datace Krista do poslední čtvrtiny 15. století potvrdila i restaurováním. Potom by se zdálo, že Ukřižovaného ze strahovského kostela spojují jisté vazby (kompoziční, formální, typologické) s jihoněmeckým uměleckým prostředím, respektive s tvorbou švábského Ulmu. Četné stylistické analogie nalezneme především v dílenské produkci Michala Erharta, jak můžeme posoudit například ze srovnání s Ukřižovaným z Erolzheimu (kostel sv. Martina) z doby kolem 1495 - 1500, nebo podobně s Ukřižovaným z klášterního kostela benediktinů v Blaubeurenu, dávaného do souvislosti s ulmským anonymním mistrem (Meister der Ulmer Fischkastenritter) a datovaným kolem r. 1495 (Broschek, 1973, obr. 22, XXIII - XXV).

S posledně jmenovaným spojuje pražského Ukřižovaného totožný zdroj výtvarné inspirace, který směřuje ke geniálnímu nizozemci Gerhaertovi z Leidenu. Ten na své dlouhé cestě ze Štrasburku do Vídně působil též kratší dobu v jihoněmeckém Nördlingenu, kde jeho dílna vytvořila v r. 1462 pro kostel sv. Jiří bohatě zdobenou oltářní archu s Ukřižovaným uprostřed (korpus bývá připisován mistrovi samému), (Recht, 1987, č. kat. I.01, obr. 14). Z kompozice nördlingenského Ukřižovaného bezpochyby čerpala celá početná vrstva Gerhaertových následovníků (působení nördlingenského Krista je ve skladbě roušky zřejmě ještě na Ukřižovaném ze skříně oltáře z vra-



tislavského kostela sv. Alžběty z doby kolem r. 1500, dnes ve varšavském Muzeum Narodowe (Warsaw, 1977, č. kat. 84)). Je zřejmé, že ulmský mistr, který vytvořil Ukřižovaného v Blaubeurenu, některé gerhaertovské motivy přímo citoval - například základní kompoziční strukturu Ukřižovaného nebo skladebný systém bederní roušky, blízká je též typika obličeje.

Také autor pražské řezby z těchto principů mohl vycházet (srovnej například stranově otočené schéma bederní roušky ad.), ovšem je pravděpodobnější, že Nizozemcovy invence již nepřebíral přímo, ale že mu byly zprostředkovávány zřejmě vrstvou ulmského pogerhaertovského sochařství.

Na základě výše uvedeného bychom navrhovali řezbu datovat do posledního desetiletí 15. století. Zcela zásadní otázkou však stále zůstává, co přinese restaurátorský průzkum.

Při našem povšechně a orientačně laděném exkursu jsme mnohé informace o Ukřižovaném ze Strahova získávali také studiem kvalitně provedeného sádrového odlitku (rouška byla dokonce zlacena plátkovým zlatem), který byl nedávno identifikován v depozitáři Národní galerie (inv. č. P 3. 006, dnes je součástí fondu uměl. děl strahovského kláštera). To mohlo způsobit také určitá zkreslení nebo posuny v čitelnosti získaných poznatků a jejich výsledné interpretaci.

Literatura:

- J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 104 - 109.
P. Kalina, Ukřižovaný z baziliky Nanebevzetí Panny Marie na Strahově. *Umění XLI*, 1993, s. 287 - 295.

III. LÉTA 1490 AŽ 1510

Zvolení Vladislava za uherského krále v r. 1490 nalezlo v Čechách příznivou odezvu hned z několika důvodů. Především se tím obnovila bývalá jednota zemí Koruny české, roztržených olomouckým mírem r. 1478 - i když tento návrat starých pořádků v žádném případě neprobíhal bez komplikací, zvláště ze strany ambiciózních uherských stavů. Odchodem Vladislava z Prahy se současně uvolnila pro poměrně úzký okruh vysoké aristokracie cesta k téměř absolutní moci v království. Příslušníci nejvyšší šlechty potom mohli za nepřítomnosti politicky liknavého panovníka jasněji a jednoznačněji reagovat na zesilující tlaky ze strany městského stavu, jejichž cílem bylo získání významného podílu na řízení země.

Tato neutěšená společenská situace byla živnou půdou pro nárůst základního sociálního konfliktu celé jagellonské epochy, kterým bezpochyby byl politickomocenský střet mezi aristokracií a královskými městy, vrcholící právě v devadesátých letech 15. století a kolem r. 1500. Tehdy bylo totiž vydáno Zemské zřízení, které potvrdilo převahu šlechtického stavu v hlavních institucích zemské správy, tj. v královské radě a v komorním soudu. Měšťané však demonstrativně odmítli uznat jeho platnost, když za nejspornější body považovali hlavně otázku třetího hlasu při sněmech a při volbě krále a vyjasnění kompetencí zemského soudu v městských záležitostech. Přes déle trvající váhání král Vladislav však nakonec v r. 1502 tento zákoník v Kutné Hoře podepsal, čímž dostala diskuse mezi městy a aristokracií další padný impuls, který vedl k jejímu zostření a vyhocení. Okamžitě po odjezdu krále začal vznikat obranný spolek dvacetidevíti královských měst v čele se Starým a Novým Městem pražským. Tyto dvě nejmocnější obce dokonce ještě v témže roce (1504) jednaly o možnosti sjednocení, ale bezúspěšně (původcem myšlenky byl staroměstský konšel Jan Pašek z Vratu). Krátce nato, již v r. 1507, si aristokracie vytvořila svůj vlastní svaz a o rok později (1508) přišla se zásadním „protiměstským“ prohlášením. V červenci 1508 potom na svatojakubském sněmu v Praze byla zřízena nejvyšší zemská vláda, jejíž existence postupující izolaci měst, a městského stavu obecně, jen fakticky stvrzovala. Vladislav Prahu naposledy navštívil v prosinci 1509 v souvislosti se slavnostní korunovaci svého syna Ludvíka českým králem a pobyl zde bezmála rok. Ke konci svého života, zaneprázdněn diplomatickými úkoly v Uhrách, se již dalšímu řešení vnitřních problémů Českého království téměř vůbec nevěnoval. Pokles panovnické autority a moci způsobil na počátku 16. století v zemích Koruny české opětový stav bezvládní a politické anarchie, doprovázený prudkými vnitřními nepokoji mezi jednotlivými stavy.¹⁾ Ke klidnému vyřešení těchto rozporů již nepřispěl přes veškerou svou snahu ani poslední český král z panovnického rodu Jagellonců, Ludvík (vládl 1516 - 1526).

Utrakvistická Praha, jako nejmocnější královské město, se v situaci, kdy byly bezprostředně ohroženy pozice městského trhu a politické zisky z období husitské revoluce, postavila do čela měšťanské opozice. Tento fakt se samozřejmě odrazil i v hospodářství a finanční situaci pražských radnic, které se musely najednou přizpůsobovat novým stísnějším ekonomickým podmínkám. Odpovídá tomu například skutečnost, že se dostavba Staroměstské radnice protáhla téměř na třicet let (až do konce 15. století), podobnou příčinu má zřejmě také nedostavěná Pražská brána v těsném sousedství Králova dvora na Starém Městě, dlouho se opravoval i pražský most (dokončen r. 1503²⁾), zničený povodní již ve třicátých letech 15. století (1432)³⁾ ad. Města v této době hleděla méně na svou reprezentaci nákladnými stavebními či uměleckými podniky a investovala více do městských zbrojnic, opevnění, nebo skupovala venkovské statky.⁴⁾

V této souvislosti je nezbytné podotknout, že devadesátá léta pro „stříbrnou“ Kutnou Horu naopak znamenala období výrazného přílivu umělců, mimochodem také z Prahy, kde pravděpodobně v měšťanském prostředí došlo k citelnému poklesu poptávky a zájmu o uměleckou tvorbu vůbec. Umělci přicházející do Kutné Hory z Čech i z ciziny očekávali, a také skutečně nacházeli, u rychle bohatnoucí vrstvy kutnohorských patricijských rodin, mezi nimiž vynikali svou donátorskou aktivitou zvláště Smíškové, Horstofferové a Vencelíkové, četné pracovní příležitosti. Touto „vlnou“ se Kutná Hora prakticky přes noc vyrovnala v kvalitě a rozsahu uměleckého zázemí Praze.⁵⁾

Devadesátá léta také zahajují období velice intenzivních kontaktů staroměstského malířského cechu s Kutnou Horou. Ke staroměstskému cechu v této době již nepatřili pouze pražští řemeslníci, ale zřejmě nedlouho před r. 1492 se spolková kompetence rozšířila na celou zemi - v registrech z let 1492 - 1530 lze doložit tzv. „hostinské“ nebo „vokolní“ mistry z ostatních měst - z Kutné Hory (Šimon z Hory, Jan řezák z Hory, Michal vod Hory), Kolína (Jakub z Kolína), z Loun (Jan Vrtilka z Loun), z Rakovníka (Jan z Rakovníka), z Kadaně (Kurbiczer z Kadaně), ale také například až z jihočeské Blatné (Jakub z Blatné).⁶⁾ Ve středních Čechách nejsou jinak až do konce 16. století dochovány žádné archivní zprávy o existenci jak samostatných malířských cechů, tak i cechů společných, v nichž by se umělci řemeslníci sdružovali s jinými řemesly.⁷⁾ Také utrakvistický charakter staroměstského cechovního sdružení nebyl od počátku 16. století překážkou k tomu, aby do cechu byli přijímáni řemeslníci katolického vyznání, jako například dvorní Vladislavův malíř Gangolf Herlingar, činný na počátku 16. století snad také na Pražském hradě (r. 1517 byl přijat do cechu za mistra).⁸⁾

Hovoříme-li o finanční tísní měst, musíme přesně rozlišovat městské instituce a obecní finance od měšťanů samých,

kteří prožívali hospodářskou konjunkturu (typickým příkladem byl kutnohorský patriciát). Mnozí z nich dokonce vlastnili majetky srovnatelné svým rozsahem s panskými. S tím úzce souvisela situace v pražských farních kostelích, jejichž záduší se množila a obohacovala zvláště za vydatného přispívání bohatých měšťanských sousedů z okolí, stejně tak se dostávalo stále více odkazů i k jednotlivým oltářům - připomeňme jenom některé z nich; z četných odkazů vyplývá, že mezi lety 1473 a 1481 byl opravován za podpory novoměstských měšťanů augustiniánský klášter sv. Karla Velikého na Karlově. V klášterním kostele potom „byl roku 1498 posvěcen velký oltář panny Marie, bezpochyby tehdáž nově vys-tawený, biskupem Janem Šimbalským...“.⁹⁾ Na Malé Straně jsou z přelomu 15. a 16. století známy hojné odkazy měšťanů, ale i příslušníků rytířského stavu, například ke klášteru augustiniánů poustevníků u Sv. Tomáše,¹⁰⁾ na opačném staroměstském břehu Vltavy pak uvedme například podací práva měšťanů k oltářům v kostelích svatého Linharta a svatého Michala.¹¹⁾

Hospodářství obcí tedy do značné míry určovalo možnosti umělecké reprezentace - z utrakvistických měst si pak pouze Praha a Kutná Hora mohla dovolit zaměstnávat větší počet uměleckých profesí či uměleckých dílen. V souvislosti se změnou Vladislavovy politiky vůči poddanským městům, kterým od r. 1485 začal udělovat dosud nebývalé množství privilegií (zvláště privilegium umožňující konání výročních trhů), se tato města brzy svým hospodářským významem a výstavností královským městům vyrovnala, mnohdy je i předčila.

Závislost kulturních okruhů na základních svazcích hospodářské povahy je dostatečně prokázána. Kolem r. 1500 spoluvytvářela potom kulturní prostředí Čech (potažmo i Prahy) jihočeská oblast vázaná na Podunají, Švábsko, jižní Bavorsko a Horní Rakousy s dominantními rolemi Vídně, Pasova, Lince, Ulmu apod. V dálkovém obchodu směrem na západ stále převládala orientace na Franky a Norimberk, odkud se importovaly především knihy, které byly pro umělce (samozřejmě i pro sochaře) zásobárnou motivů a témat. Důležitější roli začínají hrát také obchodní a kulturní styky se saským prostředím, a to nejen pro severní a severozápadní Čechy, pro něž měly zcela zásadní povahu již dříve.

Na pozadí všech těchto politických a hospodářských změn cítíme ochabující úlohu panovníka, který v neustálém boji o moc s příslušníky vlivných a bohatých českých stavů musel často rezignovat či přistoupit na řešení, která z hlediska zájmů krále byla pouhými kompromisy. Skutečná moc v zemi se po králově přesídlení do Budína v r. 1490 ocitla v rukou několika mocných rodů (Pernštejnové, páni z Hradce, Rožmberkové, Zajícové z Hazmburka, Švihovští z Rýzmburka, Šternberkové, páni ze Švamberka, Lvové z Rožmitálu ad.), jejichž členové zastávali nejvyšší místa v zemské správě a rozhodovali o záležitostech soudních i politických. Za typický rys aristokratické vlády, vyčerpávané vnitřními rozbroji, můžeme označit absolutní ztrátu zájmu o dynastickou (zahraniční) politiku, a s tím související projevy určitého provincionalismu, určeného jednostrannou orientací vládnoucí šlechty na zemské záležitosti.

Mění se také sociální povaha aristokracie - v devadesátých letech 15. století a na počátku století následujícího doznívá éra tzv. válečnické šlechty, která ještě obklopovala Jiříka z Poděbrad, a nastupuje nová generace politiků a obchodníků, kteří již vycházeli z daleko jistějšího hospodářského zázemí, což jim umožňovalo pomýšlet také na uměleckou reprezentaci. Takto se utvářely příznivé ekonomické a společenské předpoklady pro rozvoj dvorského umění na mimopražských sídlech některých rodů (Pernštejnové, Lvové z Rožmitálu, Švihovští, Šternberkové, později Šlikové ad.; o dvorském umění na dvoře Rožmberků se hovoří již v první polovině 15. století),¹²⁾ z nichž někteří často ve svých službách zaměstnávali i umělce, kteří předtím pracovali na pražském královském dvoře (například Lev z Rožmitálu, který od r. 1508 zastával patnáct let úřad nejvyššího purkrabího, povolal na své panství královského stavitele Benedikta Rieda).

V porovnání s omezenou donátorskou aktivitou pražských obcí se situace na Pražském hradě vyvíjela zcela jinak. Právě v devadesátých letech vrcholily stavební práce v hradním areálu (především 1491 - 1497), jak dokládají zachované týdenní platby kutnohorské mincovny z let 1477 - 1502.¹³⁾ Důkazem neustále se zvyšujícího zájmu o hlavní svatyni katolické církve byla také četnost darů, které do chrámu sv. Víta aristokraté a měšťský patriciát poukazovali, přičemž zvelebování kostela pokračovalo jak za kapitulního probošta Pavla Roučka z Talmberka (1484 - 1498), tak i za jeho nástupce Jana z Vartemberka (1499 - 1508). Na nadáních se podíleli stejně tak obyvatelé Hradčan, jako Malé Strany - například v r. 1491 malostranský měšťan Jan Stavský ze Stav odkázal třicet kop mišenských grošů k oltáři sv. Barbory, r. 1495 hradčanský konšel Bartoš z Tachova daroval do kaple sv. Václava pozlacený „pektoral“, následujícího roku malostranský Petr z Košic daroval ke kapli sv. Vojtěcha vinici „proti mostku na Hradčanech“, r. 1501 Hanuš Kumpěř z Malé Strany dal pět kop českých grošů k záduší atd.¹⁴⁾ Podle starého letopisce „jedním z nejznámějších oltářů nového nadání“ na Hradčanech byl oltář „panny Marie, sv. Barbory, sv. Kateřiny, swatých čtyř korunovaných a sw. kříže“, který dal zříditi hradčanský cech (bratrstvo) kameníků někdy kolem r. 1495 v kostele sv. Benedikta na Hradčanech.¹⁵⁾

Ani Vladislav po přesídlení do Budína však nezapomínal na péči o pražské královské sídlo, jak ukazují bohaté dary, které věnoval katedrále sv. Víta¹⁶⁾ během svých tří krátkých návštěv v Čechách, nebo četná písemná svědectví, vyjadřující královi péči o Prahu. Ta snad byla hlubší než pouhé nostalgické vzpomínání, když v r. 1504 připomíná, aby byl Hrad držen v úctě, „jako bychom tu osobně osobou svou dvorem byli, poněvadž tu duvor náš hlavní a stolice naše jest“.¹⁷⁾ Přesto se zdá, že v dokončení přestavby Hradu Vladislav Jagellonský viděl především prestižní věc dynastickou a že jeho zájem nebyl příliš určen estetickými hledisky či zájmy mecenáše. Na konci prvního desetiletí 16. století již jeho pozornost zcela pohltila diplomatická jednání, a o Prahu a umělecké dění na Pražském hradě projevoval stále menší zájem. Ještě v r. 1509 při svém posledním pobytu v Praze dal postavit do „světnice královské“ zdobenou (snad vyřezávanou) skříň, kterou měšťanský letopisec chválil slovy „ježto málo tak bohatého a slavného kdo u kterého krále kdy viděl“.¹⁸⁾ Vladislav se zřejmě rád obklopoval krásnými věcmi, i když se v tomto případě příliš na objektivitu estetického úsudku letopisce nelze odvolávat.

V posledním desetiletí 15. a na počátku 16. století katedrála spolu s Pražským hradem opět zaujaly vůdčí místo a zcela zastínily honosností umělecké výzdoby hlavní utrakvistický kostel P. Marie před Týnem na Starém Městě.¹⁹⁾ V této době se začínají v Praze poprvé objevovat některé doslovné citace renesančního tvarosloví, které však většinou tvořily pouze vnější dekor v celcích ještě plně středověkého ducha; v Praze již na konci 15. století pracovali, zdá se, také někteří rodilí Italové (doložena je přítomnost vláského malíře Romana). Stížený styk s pražským prostředím měla po přestěhování královského dvora do Budína jediná významnější humanistická skupina, organizující se kolem Vladislavovy dvorské kanceláře, zvaná Sodalitas Danubiana (Viktorín Kornel ze Všehrd ad.). Postupem času, jak již bylo řečeno, se však v Čechách humanistický zájem o vzdělání rozšiřoval z nepočetného okruhu zemské kanceláře mezi další aristokraty (Jan Hasištejnský z Lobkovic, Jan ze Šternberka ad.). Přesto však humanismus v Praze nezískal nijak rozsáhlé zázemí, jak dokládá svrchovaně pohrdavý pohled literáta Bohuslava Hasištejnského na „barbarskou“ utrakvistickou pražskou společnost - teprve na počátku 16. století se tyto myšlenkové trendy začaly prosazovat také na pražské universitě, která do té doby byla úzce konfesionálně omezena přezíravým konzervativním utrakvismem. Ani poté se ale nestala živou a opravdu humanisticky orientovanou institucí.

Kališnická církev, která se na přelomu století potýkala s velikými existenčními problémy, již oficiálně nepodporovala někdejší husitské obrazoborectví. To přežívalo jen v povědomí radikálně laděných lidových vrstev (ve městě i na venkově) nebo krátkodobě u Jednoty bratrské, která se však na synodu v Brandýse n. Orlicí v r. 1490 oficiálně zřekla netolerantních postojů Petra Chelčického, čímž se podstatně vzdálila táborskému radikalismu. Skutečný vztah bratří k obrazům, nebo přesněji jen některých z nich, nejlépe dokresluje záznam události z r. 1504, kdy „...w neděli welikonoční, dne 7 Dubna, přihodil se w Praze skutek pohoršlivý, který musil způsobiti dojem nepříznivý bratřím, protože ač by ho starší jejich sotva byli schwalovali, předce pocházel ze zásad jimi pěstovaných, zahrnujících úctu k swatým obrazům. Odpoledne totiž po kázání w kostele sw. Hawla krejčí jeden jménem Wodička shodil sochu božského umučení s oltáře, až ruka ukřižovaného se zlomila, a jiný soudruh kolář mrskal sochu bičem, volaje: do lesa, do lesa, že nepochybně byla socha dřevěnná.“²⁰⁾ S popíráním symbolického významu uměleckého díla nebo jeho zástupné hodnoty a s pohrdavým zdůrazňováním jeho prosté materiální podstaty, zvláště u soch, se setkáváme v několika lokálních obrazoboreckých vlnách v Čechách ještě na konci 18. století (většina případů se udála ve východních Čechách, kde měla Jednota již tradičně největší podporu).²¹⁾

Kolem a po r. 1500 potoky útoky proti Jednotě z pozic katolického humanismu vrcholily (probíhala neustálá jednání, například v lednu 1504 s Pražany). Přímou reakcí na potřebu profanizace víry, hlásanou bratry, bylo tou dobou obecně šířené františkánství, které naopak zdůrazňovalo hlubokou niternost víry a prostotu bytí.²²⁾ Není vyloučeno, že z události z malostranského kláštera u Sv. Tomáše, kde r. 1509 o velikonočních „když obraz (sochu Ukřižovaného - pozn. autora) měli mniši nahoru táhnouti a počali, i byl smiech a žert. I dopustil Pán Buoh, že se pavlač s lidmi utrhl, když literáti zpívají, i s trubači královskými, i upadla s lidmi na lidi...“²³⁾ byli viněni stoupenci Jednoty bratrské. Celou tragédií pak zdůvodnil Boží odplatou za jejich posměch a neúctu, projevovanou v katolickém kostele při liturgickém obřadu. Jednota měla své příznivce, i když jen výjimečně, také mezi některými osobnostmi z vrstvy nejvyšší aristokracie (Jan ze Šternberka). Zdá se tedy, že Jednota bratrská se v prvním desetiletí zaktivizovala a že se její narůstající popularita promítala i do společenské situace v Praze samé. Ve dvacátých letech pak museli umírnění utrakvisté a katolíci spojenými silami čelit nové silné vlně reformních myšlenek přicházejících z lutheránského Německa, která byla doprovázena, jak uvidíme dále, jen dočasným vzkríšením ikonoklastických projevů spíše individuálního než masového charakteru.

1) K těmto otázkám blíže například:

V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy VIII. - X.* Praha 1891 - 1894, passim.
J. Čelakovský, *Soud komorní za krále Vladislava II.* Praha 1895.
Z. Winter, *Dějiny obchodu a řemesel v XV. a XVI. století.* Praha 1906.
Z. Winter, *Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách.* Praha 1909.
Z. Winter, *Český průmysl a obchod v XVI. věku.* Praha 1913.
K. Krofta, *Dějiny československé.* Praha 1945, s. 283 - 296.
E. Šimek, *Obyvatelstvo Kutné Hory v druhé polovině 15. století. Příspěvky k dějinám Kutné Hory 1,* 1960, s. 71 - 86.
J. Janáček, *Řemeslná výroba v českých městech v 16. století.* Praha 1961.
F. Hoffmann, *České město ve středověku.* Praha 1992.
Naposledy: J. Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471 - 1526) I.* Praha 1992, passim. Zde i další literatura.
2) „...Právě toho léta (1502 - pozn. autora) dostavil se péči konšelů Staroměstských poslední sklep čili oblouk mostu Pražského pobořeného povodní r. 1432, a dokonalo se potom všechno dílo mostu roku následujícího, jak se určité pokládalo dne 22.6. v hodinu šestnáctou, tj. asi w pravé poledne.“ V. V. Tomek X., 1894, op. cit. (pozn. 1), s. 188.
3) První zmínka o stavbě je z r. 1491, stavba byla dokončena až r. 1503. Mezitím je zmínka z r. 1496, v níž je poznamenáno, že „tehdaž nebyl most ještě w pořádku w místě, kdež nyní stojí velký kříž čili boží muky; neb ta část se pobořila w noci dne 28. ledna (1496) a přičítalo se to tomu, že den předtím wezli přes most kámen osmi koní.“ V. V. Tomek X., 1894, op. cit. (pozn. 1), s. 111 - 112.
4) J. Janáček, *Pohusitské období, in: Praha středověká (Čtvero knih o*

Praze). Praha 1983, s. 46 - 47.

5) J. Homolka, *Sochařství*, in: J. Homolka - J. Krása - V. Mencl - J. Pešina - J. Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471 - 1526).* Praha 1978, s. 221.
6) K. Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582.* Praha 1906, s. 234 - 275. Naposledy také: H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století. Pražský sborník historický XXV.,* 1992, s. 21.
7) První takovou zprávou je zmínka, hovořící o malíři, který na konci 16. století odmítl v Rakovníku vstoupit do cechu s tím, že je svobodným umělcem. Toto vědomí vlastní důležitosti a společenského uznání je typické pro renesanční umělce a částečně je též vyjadřuje privilegium udělené malířskému cechu císařem Rudolfem v r. 1595. K. Chytil, op. cit. (pozn. 6), s. 310 - 314.
8) H. Pátková, op. cit. (pozn. 6), s. 15.
9) F. J. Hammerschmied, *Prodromus gloriae Pragenae.* Pragae 1723, s. 324.
10) „Poručenství paní Kateřiny z Machovic, moci kterého syn její wladyka Jan z Kladruce r. 1499 vydal klášteru 25 kop grošů českých a pás stříbrný a pozlacený i dva čepce s perlami i s kováčnickem ku pomoci na výplatu wsi Lužce u Karlštejna...“ Nebo „roku 1493 Beneš zlatník na Malé Straně odkázal, aby kněžím všem u sw. Tomáše kaupeno bylo po kápi, botkách, rukavičkách a čepičce, též lampa do kaple sw. panný Doroty.“ V. V. Tomek IX., 1893, op. cit. (pozn. 1), s. 157.
11) Václav Můřenín z Nepovid měl podle zprávy z 13. ledna 1504 podací právo k jednomu oltáři w kostele sv. Linhartu, podobně též na „oltář Rozeslání sv. apoštolu w kostele sv. Michala též w St. M. Pr. ...“ J. Tei-

14. PANNA MARIE S DÍTĚTEM (ASSUMPTA)

Datace: 90. léta 15. století

Lipové (?) dřevo, vzadu vyhloubeno; původní polychromie odkryta pod 1 - 3 vrstvami mladších nátěrů, korunky jsou novodobými doplňky (hlava pro osazení korunky řezbářsky upravena). Restaurována akad. mal. Janem a Kateřinou Knorovými v letech 1992 - 1993.

Provenience: Praha - klášter premostrátů na Strahově, původně v opatské kapli strahovské kanonie (1950 - 1992 zapůjčena Národní galerii, kde byla vedena pod inv. č. P 3. 005, v r. 1992 vrácena Strahovskému klášteru).

Sochu P. Marie s dítětem ze Strahovského kláštera, někdy nazývanou Strahovská madona, poprvé uvedl do odborné literatury A. Podlaha (1904, s. 8). Datoval ji do druhé poloviny 15. století a konstatoval u ní některé kompoziční podobnosti s tradičněji založenou P. Marií s Ježíškem z chrámu sv. Ludmily na pražských Vinohradech z konce 15. století (pocházela ze soukromé sbírky msgr. Lehnera, vystavená byla na Národopisné výstavě v Praze r. 1895, poté darována do nově vybudovaného vinohradského kostela) (Praha 1895, obr. s. 376). O. J. Blažiček v recenzi rozsáhlé výstavy Madona, církevní malířství a sochařství doby 1350 - 1550 (1935, s. 176), hovořil o „*drsném, bezpůvabném realismu*“ umělecké tvorby pozdně gotického období. Pramen této výtvarné tendence viděl ve snaze o vědomé popření idealizovaných tvarů krásného slohu. Přesto však u některých děl pozdního 15. či počínajícího 16. století nachází jisté reminiscence, jako například u Madony ze Strahova, u níž podle O. J. Blažičky, „*trvá starý systém v řášení draperie*“. A. Kutal (1949, s. 76) sochu kladl vedle Madony z Velké Vsi nebo Piety z kostela sv. Ducha v Praze (viz č. kat. 6) do skupiny děl ze třetí čtvrtiny 15. století, vyznačující se tuhým a nehybným hmotným jádrem, které je členěno jen po povrchu vedenými krátkými, na sebe nenavazujícími systémy zářezů. Někteří badatelé viděli pro genezi stylu Strahovské madony rozhodující dílo Leinbergerova a datovali ji až mezi léta 1530 - 1540 (viz záznam na vědecké kartě ve sbírce starého českého umění Národní galerie).

Strahovská madona stojí na srpku měsíce, který je z větší části skryt pod mohutnými plastickými záhyby pláště pokrývajících podstavec sochy. Ikongraficky jde tedy o Assumptu, typ v katolickém prostředí velmi častý a oblíbený (o tom blíže viz č. kat. 9). P. Marie na rukou nese, či snad spíše vystavuje, diagonálně položené tělo nahého Ježíška, který pravou rukou žehná (tímto způsobem je docíleno hieratičtějšího a reprezentativnějšího vyznění celku), zatímco levou rukou Ježíšek drží šál (roušku) P. Marie. Tělo Ježíška je zcela natočeno k divákovi. To silně připomíná podobný motiv ze sochařsky ztvárněných scén oplakávání nebo piet - *ostentatio Christi*, který bývá interpretován jako akcentování eucharistické myšlenky.

Šikmé držení Ježíška před tělem Madony je velmi časté v umění krásného slohu - stačí vzpomenout Krumlovskou madonu, nebo mariánské sochy z Plzně, z Moravského Šternberka, z Třeboně, podobná gestika je uplatněna na deskové malbě Svatovítské madony, opakují ji také mnohé sochy bavorské, rakouské apod. Jak ve své drobné, nicméně podstatné studii navrhl A. Kutal (1971, s. 155 - 166), není vyloučeno, že se krásnoslohová kompoziční schémata zásadnějším způsobem podílela na genezi pozdně gotické tvorby. A. Kutal to dokládá především motivickým rozborem Madony z Danggolsheimu od blízkého spolupracovníka Gerhaerta z Leidenu (Mistr Dangolsheimské madony), u níž nachází pro držení a prostorové rozvinutí Ježíškova těla předlohy již ve starší tvorbě kolem r. 1400 (nedávno tento názor podpořil R. Recht ve vynikající monografii „štrasburského období“ Gerhaerta z Leidenu (1987, s. 167 - 169)). Bude tedy předmětem dalšího posouzení, zda zdrojem historizujících přístupů byla u Madony ze Strahova právě tvorba gerhaertovská, anebo zda autor nemohl být ovlivněn přímo starší domácí uměleckou produkcí.

Statické a hmotné jádro postavy P. Marie, jen slabě oživané schematickým ztuhlým pohybem, jehož vyjádřením je mírné zalomení tělesné osy, vytváří s hutnou a těžkou draperií jeden kompaktní celek (nedávna restaurace sochy odhalila dosti kvalitní a překvapivě jemné rukopisné zpracování řezby; za umožnění shlédnout sochu v průběhu restaurování jsem zavázán kolegyni I. Kyzourové). Poměrně komplikovaný a asymetrický obrys sochy poukazuje mimo jiné i na určitou disproporčnost postavy, kdy velká robustní hlava je nasazena na krátkém a drobnějším trupu.

P. Marie je oděna do dlouhého přepásaného šatu, který je na levém boku zformován do výrazně vertikální draperio-

ge, *Základy starého místopisu Pražského (1437 - 1620)* II. Praha 1915, s. 80.

12) Otázce historických podmínek kulturního vývoje v jagellonských Čechách se věnoval J. Petráň, in: J. Petráň, Stavovské království a jeho kultura v Čechách 1471 - 1526, in: *op. cit. (pozn. 5)*, s. 28 - 46.

13) Této otázce se věnoval v poslední době J. Petráň. In: J. Petráň, *op. cit. (pozn. 5)*, s. 24.

14) V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 70.

15) K tomuto oltáři se váží četné dary: r. 1495 k němu odkázal bohatý hradčanský měšťan Bartoš z Tachova dva ornáty, o pět let později sem darovala i jeho manželka Eliška z Mřetic, v r. 1515 odkázal Bohuslav Dražický z Kunvalda (člen cechu) k tomuto oltáři sto kop mišenských grošů. Mnoho dalších odkazů je od občanů Malé Strany a samozřejmě Hradčan. V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 123. Oltář dále zmiňuje s určením přesnějšího patrocinia „*podle knihy Hradčanské*“ V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 16.

16) A. Podlaha - E. Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta, jeho dějiny a popis*. Praha 1903, s. XCIII ad.

17) Podle Archivu českého VI., s. 298 - 299, citováno podle: J. Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471 - 1526)* I. Praha 1992, s. 222.

18) J. Macek, *op. cit. (pozn. 17)*, s. 225. Uvádí též V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 292.

19) K tomuto naposlady: J. Homolka, *Sochařství*, in: *op. cit. (pozn. 5)*, s. 189.

20) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 207.

21) O ikonoklastických tendencích v období baroka: V. Nejedlý, *Obrazoborecké tendence v českých dějinách 17. a 18. století: Rozdíly a shody s husitským ikonoklasmem. Husitský Tábor* 8, 1985, s. 83 - 88.

22) K problematice františkánských klášterů a jejich úlohy ve společnosti jagellonských Čech, např.: Z. Kalista, *Die katholische Reform von Hilarius bis zum Weissen Berg*, in: *Bohemia Sacra* (Hrsg. F. Seibt). Düsseldorf 1974, s. 124 - 128, a další.

23) *Staré letopisy české z rukopisu křižovnického*. Praha 1959, s. 340.



vé řasy, připomínající tvarově podobné vlasečnicové záhyby krásnoslohových madon. Od vlastního tělesného jádra sochy ji odděluje hluboké probrání hmoty začínající v místech pod loktem levé ruky. Na podstavci se pak začíná tento dlouhý cíp šatu tordovitě stáčet a před nohama P. Marie přechází na opačnou stranu. Z velké části přitom zakrývá srpek měsíce umístěný při okraji soklu. Jako protějšek této kompoziční vertikály vystupuje potom plastický kaskádový závěs, spadající od pravé ruky P. Marie k soklu (pravý bok je ještě členěn několika menšími miskovitými útvary). Na přední straně trupu se z kompaktní hmoty tělesného jádra zdvihaají tři paralelní miskovité záhyby, jejichž dosti vysoké a úzké hřebeny se v tupých úhlech několikrát zalamují.

Geneticky lze snad tuto obecnou kompoziční strukturu (dvě vertikály ohraničující pravidelné miskovité záhyby uprostřed) se zřetelnými prostorotvornými elementy (vlasečnicové záhyb přecházející na soklu před sochou z jedné strany na druhou) odvodit, podobně jako již zmínovanou polohu dítěte, ze starší tvorby (základní schéma kodifikuje již typ představený Krumlovskou madonou). Draperie, která od kolena přechází před tělem a vytváří tak jakousi prostorovou jímku, je silně vyvinuta například u madon z Heiligenkreuzu, z Klosterneuburgu, z Wetzlaru, nebo i na sv. Kateřině z Jihlavy. Historizující reminiscenci může být u strahovské sochy také melodicky rytmická řezba vlasů, které jsou zčásti skryty pod dlouhým, poněkud suše modelovaným úzkým šálem (rouškou) přehozeným přes hlavu P. Marie. Z jejího pravého ramene pak šál přechází přes hrud do klína Ježíška, který jej levicí přidržuje a končí někde pod Mariinou levou rukou. Pro tento výrazný motivický detail se nám nepodařilo nalézt bližší analogie; snad lze jisté předstupně vidět v prostorově komplikovanější a pohybově bohatěji rozvedené gestice Ježíšků hrajících si s draperií pláště u gerhaertovských madon. Řezbář P. Marie ze strahovského kláštera tyto členitější vzorce redukoval a podřídil spíše plošnější projekci sochařského tvaru. Podobné zjednodušení, snad až stylizaci, můžeme u strahovské sochy pozorovat na robustním, povšechně zpracovaném a hranatém obličejí P. Marie s vysokým čelem, s protáhlým nosem se širokým kořenem a s drobnými, ostře vykrojenými rty, který je za-

končen zdůrazněnou kulatou bradou (podobně též robustnější Ježíšek) (zajímavé srovnání obličejových typů nabízí v této souvislosti gerhaertovská P. Marie s dítětem na měsíci od Jana van Steffesweerta z Tongerlo (kostel sv. Petra, 1490 - 1500) (Didier, 1990, č. kat. II/28), u níž lze pozorovat obdobný proces jistého zhrubnutí a tvarové redukce umělecky hodnotnějších předloh).

Z naznačeného snad můžeme usuzovat, že autor Strahovské madony, pozoruhodný řezbář dobré řemeslné úrovně, zřejmě velmi dobře (osobně) poznal dynamickou tvorbu gerhaertovské linie, jejíž schemata dále modifikoval podle svých schopností a představ. Četné stylové a typologické paralely směřují do oblasti hornorýnské (srovnej například obličej a polohu dítěte u P. Marie z Gemmingenu, datované mezi 1470 - 1480, nebo historizující pojetí draperie P. Marie štrasburské proveniencí z konce 15. století (Zimmermann, 1985, č. kat. 113, 122)), s blízkými kompozičními variantami se setkáme i ve švábské tvorbě pozdního 15. století (Otto, 1927, obr. 11 - 14). Není zcela vyloučeno, že tento řezbář mohl v Čechách, respektive v Praze, působit a být také v některých detailech ovlivněn starší domácí sochařskou produkcí, i když je pravděpodobnější, že se inspiroval na dílech Gerhaertových následovníků, často historizujících forem, než přímo na tvorbě krásnoslohové. Není také jasné, zda tato Madona byla původně objednána přímo pro premonstrátský klášter na Strahově. Vzhledem k tomu, že je v minulosti uváděna na Strahově v opatské kapli, to však lze se značnou pravděpodobností předpokládat.

Madona je významnou ukázkou vyznávání gerhaertovských výtvarných invencí a dokládá jejich přijímání (oblíbu) v uměleckém prostředí středních Čech (v Praze) ještě na samém konci 15. století, byť již ve zredukované podobě. Gerhaertovsky orientovaná tvorba, zdá se, oživovala v dílech tradičnější orientace starší formální a výrazové prostředky krásného slohu a tímto způsobem se mohla spolupodílet na genezi šířeji založené umělecké tendence, která vrcholila na přelomu 15. a 16. století ve vlně historizujících reminiscencí, jejichž výskyt byl popsán také v dalších výtvarných oborech, především v malbě.

Literatura:

- A. Podlaha, *Sochy a sopekтуры mariánské v Čechách*. Praha 1904, s. 8, obr. tab. XIII.
 O. J. Blažiček, K výstavě Madony, církevního malířství a sochařství doby 1350 - 1450. *Dílo XXVI*, 1935, s. 176.
 A. Kutal, in: *České umění gotické I*. Praha 1949, s. 76.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 116 - 120.
 Strahovská obrazárna (katalog, texty I. Kyzourová, P. Kalina). Praha 1993, s. 28 - 29.

15. BOLESTNÁ PANNA MARIE

Datace: 90. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 121 cm, vzadu opracováno; nová polychromie; na několika místech mechanicky poškozená (urážená část rukávu na pravém zápěstí, nově doplněny (?) ruce od zápěstí.

Provenience: Praha - druhotně umístěna v kapli sv. Barbory v Loretánské ulici na Hradčanech

Umístění: Národní muzeum v Praze, oddělení starších českých dějin, inv. č. 18.509 (Zemským výborem Král. českého socha zapůjčena před rokem 1913 do Musea král. hl. města Prahy, poté předána do Národního muzea v Praze - do přírůstkové knihy zapísána r. 1938).

Tuto sochu Bolestné P. Marie poprvé zevrubně popsal a časově do první poloviny 16. století zařadil ve svém katalogu dřevorezby ze sbírek městského muzea v Praze V. V. Štech (1913), který si povšiml již také některých výtvarných kvalit tohoto zajímavého díla (tělo je „dobře modelováno v obličeji a rukou, ostatek vyjadřuje bohaté a plastické, měkké záhyby roucha“). Řezba byla z městského muzea předána někdy před r. 1938 do sbírek Národního muzea v Praze, kde skryta v depozitářích dosud unikala další pozornosti historiků umění.

Přestože socha není zrestaurována a četné jemnější rukopisné detaily tak zanikají pod silnými nánosy několika barevných vrstev (V. V. Štech píše dokonce o posledním „olejovém nátěru“), dovolíme si v následujících řádcích předložit základní body ikonografické a formální stylové analýzy díla. V některých tvrzeních, zvláště při popisu sochy, se pak budeme pohybovat spíše v oblasti hypotéz či domněnek, které by však nijak neměly zpochybňovat náš předpoklad o středověkém původu tohoto díla, pro který hovoří několik závažných skutečností zjištěných podrobným studiem díla samého; například nová polychromie, kterou zaznamenáváme již na fotografii P. Marie u V. V. Štecha (1913), přechází přes lomovou plochu odštípnutého okraje rukávu na pravé ruce P. Marie, tzn. že socha byla barevně upravována již poškozená a je tedy starší než poslední polychromní nátěr. Dále v těch místech, kde je povrch sochy odřen, lze nalézt ještě minimálně jednu starší barevnou vrstvu. Tyto poznatky téměř vylučují vznik sochy v 19. století. Zdá se také, že vzhledem k poněkud měkké a sumární modelaci rukou (není tento dojem způsoben právě zaslepením tvarů barevnými nánosy?) můžeme zvažovat možnost jejich mladšího doplnění, například v rámci předpokládaných úprav sochy před jejím umístěním v barokní kapličky na Pohořelci v první polovině 18. století. V této souvislosti je zajímavé, že i na rukách pozorujeme pod stávající polychromií vrstvu staršího inkarnátu růžové barvy (snad barokní?).

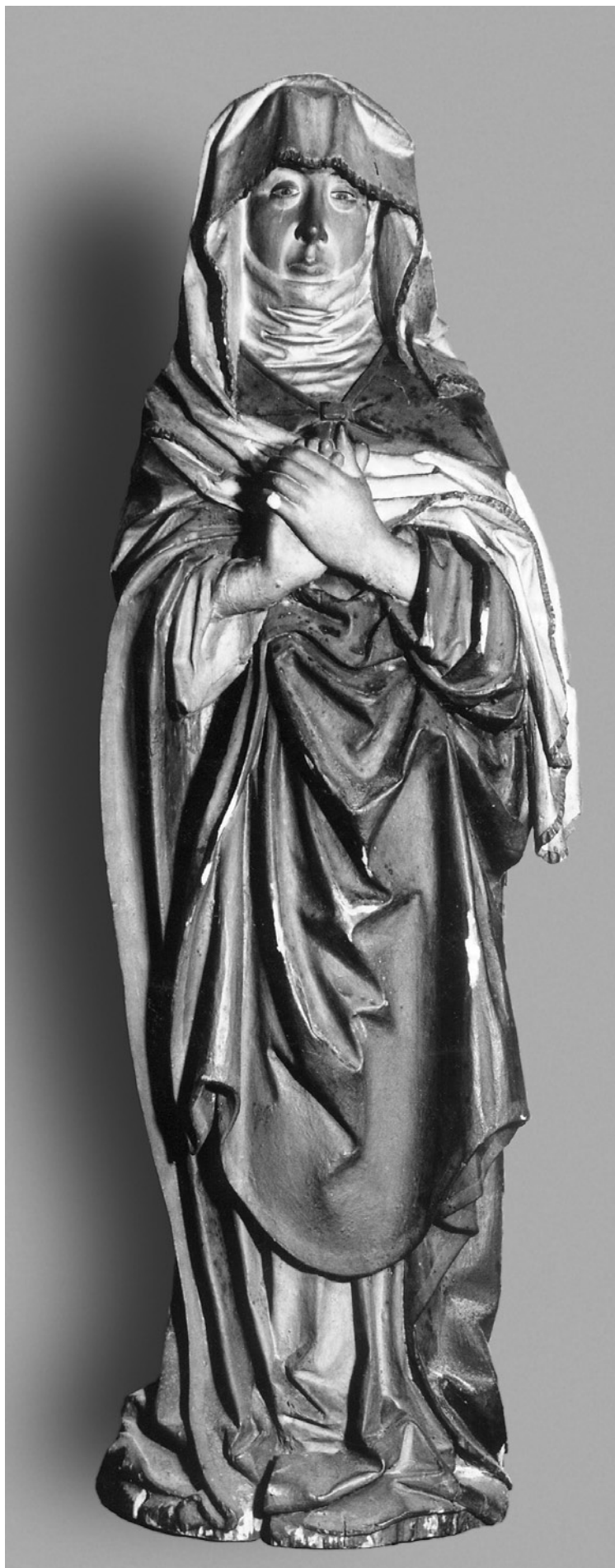
Socha představuje ikonografický typus P. Marie Bolestné, jak dokládá charakteristická gestika rukou. Tento výrazný a častý motiv lze významově interpretovat jako gesto bolesti, pokory a odevzdání, nebo též jako Mariinu modlitbu. Kris-

tova matka bývá takto zobrazována stojící pod křížem, tedy jako jedna z asistenčních postav kánonových ale i vícefigurových skupin ukřižování. Je pak dosti pravděpodobné, že uváděná P. Marie byla původně také součástí většího celku ukřižování (v rámci ikonografie ukřižování měla zřejmě svůj význam i kompozičně akcentovaná rouška P. Marie).

P. Marie protáhlých tělesných proporcí stojí na oválném vypouklém podstavci se zbytky charakteristické reliéfní povrchové úpravy, naznačující snad travní porost (křížící se mělké vrypy). Frontálně natočené tělo P. Marie bez znatelnějšího pohybu je zcela potlačeno plynulými křivkami draperiového systému. Uzavřený obrys postavy s dlouhými a rovnými vertikálními ohraničeními po krajích, především pod levou rukou P. Marie, se k bokům mírně rozšiřuje. S vrcholem v hlavě pak obrys sochy vytváří pravidelný obrazec kosoúhelníkového či pětiúhelníkového tvaru.

P. Marie je oděna do spodního šatu a pláště, který je sepnut pod krkem obdélníkovou sponou. Od lokte pravé ruky pak plášť spadá v dlouhých, vysokých, paralelně vedených rovných záhybech na podstavec, kde se draperie láme v kratších úsecích a dává v těchto opticky rozbitých útvarech vynít klidnému rytmu dlouhodechých vertikálních linií. Zada člení čtyři svisle ubíhající záhyby s tenkými hřebeny, které se opakují ještě na levém boku. Odtud pak cíp pláště přechází před tělo a vytváří v ploše rozvinutý draperiový závěs (jeho gerhaertovský rodokmen doložil R. Recht (1987, obr. 306 - 314)), sahající ke kolenům P. Marie. Konkávně prohnutý tvar závěsu, po stranách ohraničený podřezanými svislými trubovitými kaskádami, je uprostřed rytmizován zářezy, které svou strukturou vycházejí z pravidelných miskovitých útvarů a jejichž hřebeny se vlní v měkké křivce (toto schéma je zopakováno též na pravém boku). Hlava P. Marie je zahalena do roušky, která pokrývá i krk a bradu a jejíž cíp potom směřuje z pravého ramene přes hrud' diagonálně k lokti levé ruky, z níž volně visí v kaskádovitém zakončení. Rouška je na hlavě P. Marie hluboce promodelována systémem širokých různosměrných zářezů půlkruhovitěho průřezu, jejichž neuspořádanost může být chápána jako záměrný kontrast k jasnému a kultivovanému řešení draperiových skladů na plášti. Poměrně malý, hladce modelovaný obličej P. Marie je charakteristický způsobem nasazení očí a především značně předstupující partii drobných, ostře řezaných rtů (patrně zvláště při pohledu z profilu). Pro přesnější a výstižnější analýzu bude však nutné vyčkat restaurátorského zásahu.

Socha P. Marie Bolestné se vyznačuje tendencí k oddělování tělesného jádra a draperie (ta zde již vystupuje ve zcela samostatné roli a je nositelem výrazu řezby). Vyzrálá statuárnost, podporovaná plastickým cítěním a hlubokým promodelováním sochařského tvaru, může naznačovat genetické vazby pražské řezby k pogerhaertovskému



videňskému okruhu, což podporuje i traktování draperie do výrazně podřezávaných tenkých a dlouhých řas (srovnej například základní prostorovou strukturu soch a členění draperie rovnými dlouhými sklady na pilířích dómu ve Vídeňském Novém Městě z devadesátých let 15. století (Garzarolli, 1941, obr. č. 87 - 89)); naproti tomu nebarokní postoj figury, její obrysová uzavřenost a určitá pravidelnost kompozičního řešení jsou hodnoty, s nimiž se často setkáváme v sochařství jihoněmeckého Švábska (švábské sochařství prodlužující starší multischerovskou tradici kompaktního tvaru samozřejmě nezůstalo nedotčeno prostorově dynamickou koncepcí výstavby sochy, kterou do střední Evropy uvedl Gerhaert z Leidenu). Zvláště v tvorbě ulmské erhartovské dílny najdeme četné formální analogie a podobnosti nejen v základní sošné struktuře a v pohybovém vzorci, ale také například ve skladebném systému draperie (pro srovnání uvedme například sochařskou výzdobu oltáře v Blaubeurenu od M. Erharta z let 1490 - 1494 (Stuttgart, 1993, s. 35, obr. 34, 485)). Podobné motivy se vyskytují také u ulmského N. Weckmanna na přelomu 15. a 16. století, který v mnohém z tvorby Erhartovy vychází (srovnej například figurální výzdobu archivolt západního portálu ulmského dómu datovanou před 1500, zde pak hlavně draperiové schéma u soch sv. Lukáše, sv. Jana Ev. apod. (Stuttgart, 1993, obr. 11, 108 - 110, 114)). S erhartovskou linií také souvisí socha P. Marie z Hausen ob Urspring z okolí Blaubeurenu, snad z devadesátých let 15. století (Otto, 1927, obr. 98), která se pražské soše stylisticky dosti výrazně přibližuje - porovnej vztah tělesného jádra a draperie, blízký je i skladebný systém hluboce promodelované draperie, včetně plošného závěsu před tělem a diagonální roušky, analogie nacházíme v orámování pravidelné kompozice sochy dlouhými, rovnými, vertikálně vedenými okraji pláště apod. Pozoruhodné podobnosti s touto švábskou řezbou erhartovské vrstvy vykazuje také dílo středočeské provenience - sv. Alžběta z doby kolem, nebo spíše před 1500, pocházející původně z kostela sv. Jana Křtitele v Příbrami, dnes umístěná v severní předsíni poutního kostela P. Marie na Svaté hoře u Příbrami (v. 124 cm, novodobá polychromie). Opět můžeme porovnávat prostorově dynamickou strukturu sochařského tvaru, obrysovou uzavřenost, statickou vážnost postoje, hloubku modelace nebo i skladebnost draperiového systému. Není také zcela vyloučeno, že příbramská socha sv. Alžběty mohla vzniknout v některé z pražských řezbářských dílen, neboť, jak se ukazuje, byla švábská komponenta v pražské sochařské tvorbě doznívajícího 15. století velmi intenzivní (viz např. Ukřížovaný z kostela sv. Jiří na Pražském hradě, č. kat. 20, sv. Anna Samotřetí z chrámu sv. Víta, č. kat. 16, atd.).

Mezi příbramskou a pražskou sochou tedy existují spojitosti dané totožnou stylovou orientací obou děl (Švábsko se zřetelnými ohlasy gerhaertovských invencí), i když můžeme při srovnání analyzovat některé odlišnosti, dané jednak samozřejmě typovou vázaností daných ikonografických témat (P. Marie - sv. Alžběta), jednak také odlišnou schopností autorů reflektovat umělecké dění bezprostředně sousedících uměleckých středisek. Na pražské soše budeme snad moci po restaurování potvrdit jisté formální či typologické charakteristiky, frekventované například ve středo či hornofranckém řezbářství (typika tváře, ostřejší způsob řezby), jak je vidíme například ještě na soše P. Marie Bolesné z kláštera Rebdorf u Eichstädtu v prvním desetiletí 16. století (Schädler, 1983, č. kat. 64). Podobnou slohovou polohou, kde bude ještě třeba jemně odstínit podíl pogerhaertovské produkce vídeňského okruhu a intenzitu švábské výtvarné tradice, se vyznačuje také starší, pohybově živější socha svěťce s knihou neznámé (české ?) provenience (Národní galerie, inv. č. P 185, 1480 - 1490) s příznačnou kultivovaností řezbářského přednesu.

O soše P. Marie Bolesné V. V. Štech (1913) píše, že „stála prý v kapličky na Pohořelci“. Podíváme-li se do popisu pražských posvátných míst F. Eckerta (1883), dočteme se, že v kapličky sv. Barbory v Loretánské ulici na Hradčanech, která byla vystavěna v první polovině 18. století, stály „ještě sochy sv. Barbory a Panny Marie (jak se zdá ze starší doby)“. Můžeme pak s velkou pravděpodobností zprávu o „starší“ mariánské soše ve zmiňované kapličky vztáhnout k naší P. Marii Bolesné. Šlo by samozřejmě o její druhotné umístění, přičemž lze ale předpokládat, že původně pocházela z některého, snad nedalekého, pražského kostela či kláštera.

Literatura:

F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy*, I. Praha 1883, s. 164.

V. V. Štech, *Dřevěné řezby v Museu král. hl. města Prahy*. Výroční zpráva Musea král. hlav. města Prahy za rok 1912. Praha 1913, č. kat. 9, obr. s. 7, 12.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 121 - 128.

16. SVATÁ ANNA SAMOTŘETÍ

Datace: 90. léta 15. století

Lipové dřevo, v. 75 cm, vzadu opracováno; původní polychromie dochována na větší části povrchu řezby; staršími doplňky jsou obě ruce P. Marie a pravděpodobně i pravá ruka Ježíška. Restaurována v r. 1962 akad. mal. J. Kotrbou, v r. 1970 akad. mal. H. Kloudou a M. Kloudovou.

Provenience: Praha - chrám sv. Víta na Pražském hradě

Umístění: Národní galerie v Praze, inv. č. VP 396, (zapůjčena Kanceláří prezidenta ČR v r. 1975).

Socha sv. Anny Samotřetí, dnes vystavená v klášteře sv. Jiří v expozici Národní galerie, nebyla dosud předmětem vážnějšího zájmu historiků umění. Pouze ve sbírkovém katalogu NG (1988, č. kat. 155) ji M. A. Kotřbová uvádí jako práci českého mistra kolem 1500. Pokud jde o původní provenienci, domnívá se pak, že pochází z kaple sv. Anny v klášteře sv. Jiří. Tuto hypotézu však nepodporuje zmínka R. Roučka (1948, s. 66 - 67), který uvádí v průvodci po katedrále sv. Víta



(pasáž o přenesených a zničených uměleckých dílech) jako součást chrámového mobiliáře pozdně gotickou sochu sv. Anny Samotřetí s poznámkou, že se nalézá „*ny-ní v chrámu sv. Jiří v ochozu*“. Bez větších pochybností můžeme tento údaj ztotožnit se sochou z Národní galerie, zvláště pak, když druhá socha obdobného námětu, pocházející snad také z chrámu sv. Víta (viz č. kat. 21), dnes nezvěstná, byla již od r. 1913 uváděna V. V. Štechem (1913, č. kat. 11) jako zápůjčka ve sbírkách Musea král. hl. města Prahy a nemohla být tedy po válce přenesena do baziliky sv. Jiří. Řezba, o níž je vedeno toto pojednání, byla naopak z klášterního kostela sv. Jiří do Národní galerie v r. 1975 zapůjčena.

Průčelně komponovaná sv. Anna stojí vzpřímeně na oválném podstavci s mírně předsunutou levou volnou nohou, jejíž špička vyčnívá pod spodním, po podstavci splývajícím šatem. Tomuto náznaku kontrapostního postoje neodpovídá pohybové rozvedení tělesného jádra – postava působí značně hmotným a statickým dojmem, což podporuje uzavřený, nečlenitý a až symetricky pravidelný obrys sochy, doprovázený hmotnou kompaktností měkce modelovaných objemů. Také tělesné proporce se vyznačují jistou robustností – krátké a široké válcovité tělo nese poměrně drobnou hlavu.

Sv. Anna je oděna do vertikálně skládaného jednoduchého spodního šatu, řaseného do nízkých a širokých záhybů. Jeho dolní lem se na soklu meandrovitě vlní. Vrchní plášť od ramen klesá kolem lokte levé ruky, jeho část pak před tělem světice přechází k pravé ruce, kde je nohama P. Marie tisknut k tělu sv. Anny a poté spadá v přeloženém okraji svisle k podstavci. Přibližně v úrovni kolen se přehnutí vyrovnává a plášť dále směřuje diagonálně zpět k levé noze. Na pravém boku je svrchní plášť podložen pod loktem pravé ruky, od něhož spadá v jednoduchém, téměř plochem závěsu. Hlavu a krk zahaluje rouška splývající po ramenou na hrud a záda sv. Anny. Na levé ruce drží sv. Anna do třičtvrtinového profilu natočenou sedící postavu malého neoděného Ježíška, který se pravíci chytá cípu Anniny roušky, v levici drží kouli, připomínající snad jablko či zemskou sféru (není vyloučeno, že celá tato ruka je mladším doplňkem). Na dlani pravé ruky sv. Anny sedí otočena směrem k Ježíškovi P. Marie s rozpuštěnými vlasy a úzkou čelenkou v dlouhém šatu (obě její paže jsou mladšími doplňky) zahalujícím její tělo.

Řezbář cítil sochařský tvar v monumentálních plastických formách. V modelaci dával přednost konkrávně vypouklým liniím a objemům (srovnej například plasticky silně akcentovaný hladký objem levé nohy napínající draperii pláště). Stavěl na plynulé měkké linii neostrých hřbetů draperiových řas, jak můžeme pozorovat i na partii zad postavy, kterou člení čtyři nevysoké, paralelně vedené svislé záhyby. Na bocích pod rukama sv. An-

ny se draperie pláště zdvihá do vysokých, výrazně plasticky citěných útvarů trojúhelníkového formátu, jejichž hmota je zvrásněna mírně se zalamujícími šikmo vedenými záhyby. Socha je strukturálně budována na kompaktní, prostorově méně pročleněné hmotě, která v mnohém připomíná blokovitost a uzavřenost soch rakouské či jihoněmecké proveniencie z doby kolem poloviny 15. století. Výjimkou jsou partie pod levou rukou a kolem levého kolena, kde se podstatnějším způsobem prosazuje v hloubkách modelace temný stín, dotvářející až malebné vyznění celého díla.

Strukturou a způsobem řešení oděvu se pražská socha sv. Anny odvolává nejspíše na jihoněmecké, respektive švábské předlohy (jako příklad pars pro toto uvedme draperiové schéma sochy sv. Jana Evangelisty z dílny Michala Erharta,

datované kolem 1485 - 1490 z Lorenzkapelle v Rottweilu (Broschek, 1973, č. kat. 20)). Této stylové vrstvě je blízká též statickým pojetím stojící postavy, klidným a uzavřeným obrysem a prostorově méně rozehranou kompozicí, některé analogie lze konstatovat i ve způsobu modelace. Toto draperiové schéma bylo ve švábské sochařské produkci časté ještě kolem r. 1500 a na počátku 16. století, jak ukazují četné příklady (Otto, 1927, obr. č. 20, 21, 26, 28 ad.). Kolem r. 1510 - 1520 se jím ještě inspiroval autor hornobavorské sochy svěťce z okruhu Mistra oltáře z Rabenden (Zimmermann, 1985, č. kat. 202).

V českém památkovém fondu nacházíme dosti podobná kompoziční řešení například v řezbě sv. Anny Samotřetí z kaple Nanebevzetí P. Marie v Děbolíně (okr. Jindřichův Hradec). Obě sochy si jsou blízké také některými modelačními charakteristikami (zdůrazněné koleno volné nohy, oblé neostře linie záhybových hřebenů apod.), statickou vážností kompozice a obrysovou uzavřeností. Naopak socha z Děbolína kromě toho, že představuje u nás častější ikonografický typus sv. Anny Samotřetí s Ježíškem na pravé a s P. Marií na levé ruce, je prostorově diferencovanější. Podobně další dílo švábské orientace, tentokrát středočeského původu - socha P. Marie s Ježíškem z Vrbna nad Lesy (Národní muzeum, inv. č. 60.731), která však proti pražské sv. Anně působí ladněji a v pohybovém rozvedení je dynamičtější.

Konstatované analogie a podobnosti jsou jen společným jmenovatelem celé široké vrstvy sochařské produkce, která nacházela v době vrcholícího 15. století výtvarné předlohy ve švábském (ulmském) uměleckém prostředí. Z děl zachovaných na historickém území Prahy lze k nim připojit především monumetální řezbu Ukřižovaného z baziliky sv. Jiří na Pražském hradě (viz č. kat. 20), v památkovém fondu českých zemí je výraznou představitelkou této orientace velická a působivá socha P. Marie s dítětem z velhartického oltáře (Národní galerie, inv. č. P 4. 601). V této vrstvě také nacházíme kořeny tradičněji pojaté a kvalitativně pouze průměrné sochy sv. Anny Samotřetí, která velmi pravděpodobně pochází z chrámu sv. Víta na Pražském hradě.

Literatura:

R. Rouček, *Chrám sv. Víta - dějiny a průvodce*. Praha 1948, s. 66 - 67.

M. A. Kotrbová, in: *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter*. Praha 1988, č. kat. 155, obr. č. 155.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 129 - 133.

17. SVATÁ ANNA SAMOTŘETÍ

Datace: 90. léta 15. století

Dřevo, v. (bez svatozáře) 60 cm, vzadu neopracováno; nová (barokní ?) polychromie a zlacení; barokní svatozář; chybí postava Ježíška.

Provenience: Praha - kostel sv. Ducha na Starém Městě, barokní oltář při jižní stěně hlavní lodi.

Drobná soška sv. Anny Samotřetí nebyla dosud umělekohistorickou literaturou zmiňována, přestože z téhož pražského chrámu jsou známá a publikovaná další středověká sochařská díla (především dvě vynikající dřevěné busty sv. Václava a sv. Vojtěcha (viz č. kat. 22, 23), nezajímavá není ani monumentální kamenná socha Piety ze 14. století, původem ze sousedního zaniklého cyriackého kláštera sv. Kříže Většího, doplňovaná po poškození za husitských bouří v pozdním 15. století). Důvodem tohoto opomenutí snad mohly být menší rozměry kvalitativně nijak výrazné řezby, dále také novodobá obnova její polychromie a zlacení, včetně některých novějších doplňků (barokní svatozář), což sochu opticky integrovalo do pestré a členité architektury barokního oltáře a činilo ji hůře identifikovatelnou.

Sv. Anna Samotřetí je zobrazena v běžné ikonografické variantě, to jest sedící na jednoduché lavici bez opěradla, s P. Marií na levé a s Ježíškem na pravé noze (nedochován). Na původní polohu Ježíška můžeme usuzovat jen stěží podle gestiky Anniny pravice, která by snad spíše vyhovovala stojící dětské postavě přidržené z boku pod paží, zatímco sedící P. Marie, otočená k divákovi z profilu, kdysi ke svému synovi vztahovala obě ruce. Sv. Anna je oděna do svrchního dlouhého pláště, jež má přehozený přes hlavu, a který tak nahrazuje funkci roušky. Pod rozevřeným pláštěm se na hrudi odkrývá jednoduchý, v pase stažený šat obepínající tělo sv. Anny.

Nečlenitý, téměř pravidelný obrys sochy a plasticky až velkorysě pojednání sevřených a kompaktních objemů jsou charakteristiky připomínající v některých detailech blokovitost sochařského tvaru tvorby třetí čtvrtiny 15. století (srovnej například typiku tváře sv. Anny s podobnou hlavou P. Marie ze sousoší Piety ze staroměstského kostela sv. Jakuba, viz č. kat. 5). Nemohou však zastínit zjevnou, byť zjednodušeně formulovanou tendenci k prostorově dynamičtější struktuře, která bývá spojována s vrstvou pogerhaertovského sochařství (v pražském uměleckém prostředí se prosadila nejdříve v osmdesátých letech 15. století, spíše až kolem 1490).

V této souvislosti si povšimneme například pláště, který z levého boku sv. Anny přechází na pokrčené nohy, překrývá klín trůnící postavy a podél pravé nohy se plynulou křivkou odstávajícího lemu vrací zpět. Souběžně s touto výraznou oblou linií pak ubíhá i okraj pláště na protější, tj. pravé straně, kde nejdříve přejde přes pravou ruku a od ní diagonálně směřuje z pravého boku soklu před špičku pravé nohy (z bočního pohledu se tímto způsobem vytváří prostorotvorný draperiový motiv přibližně trojúhelního tvaru, který jsme v artikulovanější podobě zaznamenali již například u sochy P. Marie ze Staroměstské radnice (viz č. kat. 11)). Takto vzniká plasticky promodelovaná nika, tvořená relativně samostatnou



draperií vnějšího pláště (plášť je přes kolena napnut a reflektuje tak věrně široký postoj nohou), uvnitř které se jako jádro odděluje vlastní, pohybově ztuhlé tělo sedící postavy.

Samozřejmě, hovoříme-li o „samostatnosti“ draperie či o „oddělování“ tělesného jádra používáme výrazů, které v případě pražské řezby platí ve značně omezené intenzitě a zastřené čistotě - jen těžko se pak srovnávají poněkud prosté formy sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Ducha s bohatými formálními systémy nejkvalitnějších soch pogerhaertovské orientace z oblastí horního Porýní, jižního Německa či Rakouska. Přesto se však domníváme, že socha v tomto obecně rozšířeném slohovém názoru pramení a vychází z něj (pro srovnání: podobný názor na výstavbu sochařského tvaru uplatnil například autor sochy sv. Anny Samotřetí hornorýnské provenience z počátku 16. století (Zimmermann, 1985, č. kat. 139), analogickou kompoziční uzavřeností se vyznačuje socha téže ikonografie z jiho-německého Ennetachu z doby kolem 1500 (Baum, 1929, č. kat. 138) ad.).

Uzavřený charakter kompozice sochy podporují ladné, často paralelně vedené dlouhé křivky vysokých draperiových záhybů modelovaných se smyslem pro plastické hodnoty tvaru. Tato jakási živá hravost rytmických linií, tak častá před rokem 1500 zvláště v tvorbě rakouského Podunají, ustupuje v horní polovině sochy monumentálně působícím hladkým plochám klenutých objemů, jen zřídka rozrušovaným mělkými a širokými zářezy. S tímto pojetím harmonuje též robustní hlava sv. Anny nasazená na silném válcovitém krku. Její široký oválný obličej vystupující z pláště cha-

rakterizuje ztišený až snivý výraz, který akcentují šikmo nasazené oči láskyplně shlížející na Ježíška. Na rtech mírně otevřených úst zachytíme slabý náznak úsměvu, který spolu s úzkým, špičatým nosem dotváří až lyrický charakter celé scény.

Při hledání slohového východiska či názorové orientace sochy sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Ducha se tedy pohybujeme v rovině obecně stylových rysů. Velmi obtížné je nalézt konkrétnější formální či kompoziční východiska než ta, která jsou společným jmenovatelem široce založené místní tvorby pogerhaertovské linie, která vysoké předlohy a vzory často jen cituje, parafrázuje, popřípadě i redukuje (srovnej například rustikalizované sousoší sv. Anny Samotřetí neznámé, snad jihočeské provenience, vycházející zřetelně z kompoziční gerhaertovské předlohy z doby kolem, či ještě po 1500 (Národní galerie, inv. č. P 2. 240), nebo podstatně kvalitnější trůnící P. Marii datovanou před r. 1500 (inv. č. P 4. 522) z téže sbírky, v některých kompozičních, ale i tvarových detailech blízkou sv. Anně z kostela sv. Ducha).

Objektivnějšímu zhodnocení řezby by jistě prospěla restaurace, která by zřejmě odkryla starší, případně i původní barevné úpravy a odstraněním silných nánosů barevných vrstev a nového (barokního ?) zlacení by zřetelněla autorský rukopis řezbáře.

Soška je ve staroměstském kostele sv. Ducha umístěna, jak bylo zmíněno již výše, na barokním oltáři na epištolní straně chrámové lodi. Na tomto místě ji pravděpodobně zaznamenává také F. Eckert (1883), když píše o tom, že oltář Srdce

Pána Ježíše je zdoben „hrubě řezanou soškou sv. Anny“. Lze tedy předpokládat, že socha tvořila buď původní inventář kostela anebo, podobně jako ostatní středověká díla zde chovaná, sem byla přenesena z některého z blízkých kostelů či klášterních komplexů (klášter cyriaků sv. Kříže Většího apod.).

Literatura:

F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy*, I. Praha 1883, s. 470.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 134 - 138.

18. ODPOČÍVAJÍCÍ KRISTUS

Datace: kolem 1500

Lipové (?) dřevo, v. 129 cm, vzadu opracováno, stará polychromie; poškozená trnová koruna Krista.

Provenience: Praha - kostel sv. Jakuba kláštera františkánů na Starém Městě, kaple sv. Františka.

Sochu sedícího Krista uvedl do uměleckohistorické literatury krátkou poznámkou E. Poche (1944, nestr.), který v ní viděl trpícího Spasitele a považoval ji za „domácí práci z 16. století“. J. Homolka (1983, s. 478) ji nedávno označil za „sedícího a zmučeného Bolestného Krista“ a datoval do poslední čtvrtiny 15. století.

Ikonograficky jde o Krista zobrazeného při odpočinku na cestě na Golgotu, nebo již na Golgotě čekajícího na ukřižování - sedí na skále či travnatém pahorku, na hlavě má trnovou korunu mučedníka a jeho tělo nese většinou výrazné stopy po bičování (Christus im Elend, Christ in Distress). Pravděpodobně nejstarší socha tohoto námětu z konce 14. století pochází z dolnosaského Brunšviku a Kristus zde ještě drží v ruce nástroje, kterými byl mučen. Typus tzv. Krista Bolestného - Imago Pietatis (Schmerzmann, The Man of Sorrows), představuje na rozdíl od předchozího již Krista po ukřižování, tedy s ranami po hřebecích na končetinách a s ranou po kopí v boku.

Trojrozměrný devoční obraz odpočívajícího Krista se vyvinul pravděpodobně v severním Německu někdy po polovině 14. století a jeho vznik zřejmě souvisel s projevy nové zbožnosti na konci 14. století (obrazově vychází z ikonografie starozákonního Joba). V zaalpském umění se stal častějším na konci 15. století a zvláště pak v první polovině 16. století, kdy na jeho rozšíření, ale i podobu měly značný vliv grafické listy Albrechta Dürera - titulní list k vydání Malých pašijí z r. 1511 (B 16) nebo podobný list s odpočívajícím Kristem a posmívajícím se vojákem, snad z téhož roku (B 4). Poměrně často byl tento námět frekventován i později v tvorbě barokních sochařů.

Pražská socha může být řazena jistě k umělecky nejpozoruhodnějším středověkým sochám tohoto námětu u nás - z dalších jmenujme jen namátkou například gestikou velice podobnou sochu nižší výtvarné kvality z poutního kostela Bolestné Matky Boží v Bohosudově (počátek 16. století), dále sochu odpočívajícího Krista, kladenou do širšího okruhu Ulricha Creutze (Národní galerie, inv. č. P 2. 863, snad druhé desetiletí 16. století), která se některými motivickými analogiemi odvolává na Dürerův list B 4, sochu ze stejné sbírky silně rustikalizovaných forem (Národní galerie, inv. č. P 179, snad z druhé čtvrtiny 16. století), nebo zajímavou drobnou soškou ze sbírek Národního muzea (inv. č. 59.568, snad druhá čtvrtina 16. století) nejasné provenience, která vznikla bezpochyby pod vlivem Dürerova listu B 16.

Svatojakubský Kristus sedí na vyvýšenině, připomínající skalnatý (?) pahorek, přičemž levá noha s kolenem vyklopeným do strany se opírá plochou svého chodidla o podstavec. O tuto nezatíženou volnou nohu se opírá levá ruka, která je zapřena o koleno tak, že palec ruky je položen na vnitřní straně stehna, zatímco ostatní prsty směřují opačným směrem. Tento výrazný motivický detail se opakuje na celé řadě děl totožného námětu, jako například na soše Krista ze saského Blankensteinu (Hentschel, 1973, č. kat. 73) z let 1500 - 1510, nebo na další saské práci neznámé provenience, datované kolem 1510 - 1515, u níž byly shledány jisté souvislosti s dílenským okruhem pirnského Mistra oltáře z Dohny (Hentschel, 1973, č. kat. 171) (dnes obě nezvěstné), stejně tak na dvou Kristech z muzea v saském Freibergu (inv. č. 47/12, 47/57), kladených do doby kolem r. 1500 (Freiberg I, 1955, č. kat. 4, 88), opakuje jej i socha odpočívajícího Krista z Al-saska (Liebighaus, Frankfurt n. Mohanem, kolem 1500, inv. č. Lg. No. 3) (Liebighaus, 1980, obr. 149). Podobné gesto je použito i u již zmiňované sochy Krista ze severočeského Bohosudova. Vzhledem k výjimečnosti gesta a jeho teritoriálně poměrně jasně ohraničenému výskytu - Sasko, severní Čechy - lze uvažovat o existenci jakési starší, snad grafické předlohy, která mohla podobu těchto děl, podobně jako i pražského Krista, poznamenat (K. Flügel (Berlin, 1983, č. kat. A 3) se domnívá, že sochařsky zpracovaný typus odpočívajícího Krista se vyvinul v hornosaských řezbářských dílnách a nejčastěji se vyskytoval ve vesnických kostelích).

Váha Kristova těla leží na pravé noze, která je ohnutá v kolenní a opřená přední částí chodidla o zvýšenou část podstavce (pata na něj nedosedá). Kristovo tělo je nakloněno dopředu. Hlavu podpírá dlaň pravé ruky, která je ostře ohnutá v lokti a opírá se o koleno pravé nohy. Koleno, respektive celá pravá noha, je takto vychýlena do strany, což způsobuje poměrně široké postavení Kristových nohou. Také těžiště sochy se nepatrně posunulo směrem k pravému boku Kristovy postavy. Kompozičně nesmírně významná je skutečnost, že obě chodidla jsou při čelním pohledu na sochu zobrazena téměř v zákrytu, tzn. na jedné ose (jde zhruba o vertikálu procházející středem Kristova trupu), což samozřejmě vyvolává dojem nestability, kterou umocňuje strmost pahorku, na němž Kristus odpočívá. Tento labilně působící postoj, kdy u sedící postavy je jedna noha proti druhé předsunutá, kolena jsou vychýlená do stran a dolní části nohou se vzájemně kří-

ží, může být geneticky spojován s výtvarnými invencemi mnichovského Erasma Grassera či jeho okruhu (srovnání nalezneme v pohybovém rozvedení trůnící postavy sv. Achatia z Grasserova oltáře stejnojmenného patrocinia v Reichersdorfu, který je archivně datován před r. 1506 (Halm, 1928, obr. 37), nebo na sedícím sv. Jakubovi st. jihoněmecké provenience z přelomu 15. a 16. století (Bayerisches Nationalmuseum München, inv. č. MA 1688), (Müller, 1959, č. kat. 206)). Je však zřejmé, že se na pražské soše uplatnily v nepříliš čisté podobě a že byly bezesporu obecnějším majetkem šířeji založené stylové vrstvy jihoněmecké orientace, jak můžeme doložit poukazem na podobnou polohu nohou u sochy Krista v odpočinku od saského sochaře Petera Breuera (Freiberg, Stadt und Bergbaumuseum, inv. č. 47/31, kolem 1500), který jako mladý v dílnách jihoněmeckých řezbářů působil (u T. Riemenschneidera ve Würzburgu).

Subtilní trup Kristovy postavy plošné modelace bez větších klenutějších objemů se k pasu zužuje (pas zdůrazňuje také zářez, naznačující překrytí kůže na břichu při předklonu postavy) a pokračuje štíhlými nohama s plasticky zvýrazněnou muskulaturou lýtek. Na pažích Krista, podobně jako i na lýtkách, vystupují ještě plasticky naznačené žíly. Kristus je oděný do jednoduše traktované bederní roušky, která kolem boků přechází na vnitřní stranu stehenních partií, obtáčí je a jeden její cíp volně spadá přes vyvýšeninu, na níž Kristus sedí (podobným způsobem má uvázanou roušku například také Ukřižovaný středoevropské provenience, pravděpodobně z konce 15. století (Národní galerie, inv. č. P 6. 406)). Rouška, kterou člení nízké a nepočetné draperiové řasy Kristovo tělo těsně obepíná. Lem volného cípu je přehnut do tvaru drobného kornoutku (něm. Zipfelmotiv), což je draperiový rukopisný detail, se kterým se můžeme velmi často v komplikovanější a výtvarně náročnější podobě setkat například v okruhu ulmského řezbářství kolem r. 1500 (Otto, 1927, obr. 150).

Protáhlou hlavu Krista s pootevřenými ústy, s vystupujícími lícními kostmi a lehce propadlými tvářemi, které zčásti pokrývá pravidelná, po povrchu vedená řezba mírně zvlněného plnovousu, zakončuje symetricky řezaná bradka se spirálovitými stočeními vousů. Mezi mírně klenutými nadočnicovými oblouky, pod nimiž vystupují výrazné oči čočkovitého tvaru, začíná poměrně úzký kořen rovného nosu. Dlouhé, téměř rovné prameny vlasů splývají na Kristova ramena a umožňují vyznění takového detailu, jakým je motiv odstávajícího ušního boltce. Koruna, kterou má Kristus na hlavě, je provedena ze silných proplétaných větví s trny.

V typice tváře, ale i v některých tvarových analogiích, je možné spatřovat ovlivnění starší tvorbou. Tento tradičněji založený přístup by mohl pramenit ze znalosti pražského (českého) umění, a v širším kontextu pak souviset s historizujícími tendencemi umělecké tvorby na přelomu 15. a 16. století. Charakter tváře včetně některých formálních detailů (řez-





ba bradky) lze srovnávat také s pracemi dílenských spolupracovníků Michala Erharta. Blízky je též výraz obličeje - srovnnej například s hlavou Krista z Nesení kříže ze Sigmaringen (Fürstlich Hohenzollernsches Museum, 1491) nebo i s Ukřižovaným z Erolzheimu (kostel sv. Martina, kolem 1500) (Broschek, 1973, obr. 27, 22). V širší stylové poloze můžeme nalézt četné analogie i v norimberské, respektive francké tvorbě.

Zdá se tedy, že autor sochy odpočívajícího Krista z františkánského kostela sv. Jakuba na Starém Městě byl řezbář v Praze zřejmě delší dobu usedlý. Přes určitou modelační povšechnost, projevující se například v řezbě nohou, je socha zpracována způsobem, který prozrazuje zkušeného a řemeslně schopného řezbáře. Jeho tradičnější výtvarná orientace a předpokládaná znalost domácí umělecké tvorby mu nezabránilo v tom, aby přijímal jak nové ikonografické motivy, tak i některé formální inovace, a ve své tvorbě je pak tvůrčím způsobem syntetizoval.

Z uvedených kompozičních a stylistických souvislostí se dá soudit, že socha svatojakubského Krista pravděpodobně vznikla až kolem r. 1500, nelze však vyloučit ani dataci pozdější. Františkánský chrám u Sv. Jakuba na Starém Městě patřil již krátce po husitských válkách k nejdůležitějším pražským katolickým kostelům. Jeho význam umocňovala těsná blízkost králova sídla. O tom, že socha odpočívajícího Krista mohla být původně určena právě pro tuto svatyni svědčí existence barokního oltáře zasvěceného Zbičovanému Spasiteli, který stával v závěru jižní boční lodi. Oltářní skříň si ce pochází až z druhého desetiletí 18. století, ale v těchto souvislostech může existence starší sochy totožné ikonografie dokládat existenci silného místního kultu (v chrámu je vystavena také barokní řezba stejného námětu). Není vyloučeno, že středověká socha byla součástí staršího (středověkého ?) oltáře, který byl v 18. století nahrazen novým barokním. Původní středověký oltář mohl být zničen při náboženských nepokojích v r. 1521, kdy se „vedrala luza Pražská“ kromě jiných také do kláštera sv. Jakuba, „zpívala tam hanlivé husitské písně a potřískala obrazy a sochy svatých“ (Eckert I, 1883, s. 427), přičemž socha Spasitele, ideologicky přijatelná i pro utrakvisty, zůstala zachována. Pokud oltář se sochou odpočívajícího Krista přežil tyto lidové bouře, podlehl velmi pravděpodobně velkému požáru v r. 1689, kdy je zmiňováno zachránění sochy Krista (Poche, 1944, nestr.), a její druhotné umístění v kapli na oltáři v jižní boční lodi kostela. Na počátku 19. století byl tento oltář přeměněn na oltář Nejsvětější Trojice a skříň se sochou přenesena na oltář sv. Anežky, kde byla Kristova socha nahrazena v r. 1940 sochou sv. Anežky od J. Wielguse.

Literatura:

E. Poche, *Kostel a klášter sv. Jakuba v Praze*. Praha 1944, nestr.

J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtyři knihy o Praze)*. Praha 1983, s. 478, obr. s. 483.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 139 - 146.

19. SVATÁ ANNA SAMOTŘETÍ

Datace: kolem 1500

Dřevo, v. 62 cm, vzadu neopracováno; původní polychromie odkryta při restaurování. Restaurováno v r. 1968 na speciální škole prof. B. Slánského na AVU.

Provenience: Praha - bývalý klášterní kostel barnabitů, dnes klášterní kostel karmelitek na Hradčanech.

Neveliké sousoší sv. Anny Samotřetí z klášterního kostela barnabitů na Hradčanech nebylo dosud podrobněji studováno. Dílčí poznámky se v odborné literatuře většinou omezily jen na konstatování pražského původu díla (Kotrbová, 1977). Základnímu stylovému zařazení a dataci díla věnoval pozornost J. Homolka (1978, 1984), který zde shledal doznívající „pogerhaertovské invence“ a řezbu datuje „patrně“ do posledního desetiletí 15. století.

Sv. Anna Samotřetí reprezentuje ikonografický typ, jehož obliba právě v pozdním středověku dosáhla vrcholu. Tato skutečnost souvisí se stále více se prohlubujícím měšťanským charakterem dobové kultury, v jejímž kontextu byla sv. Anna uctívána jako patronka rodiny. V našem případě se pak ještě přidávají některé další významové roviny, jak uvidíme dále.

Sv. Anna sedí na jednoduché lavici (sedilii). Po jejím pravém boku stojí menší postava P. Marie, která levicí drží nahé tělo Ježíška a pokrčenou pravici k němu ukazuje. Ježíšek stojí rozkročený na kolenou své báby a v pravé ruce, natažené směrem k P. Marii, drží jablko. Tento motiv obohacuje obsahovou interpretaci námětu - jablko může vyvolávat aluze na osud Adama a Evy a jejich vyhnání z ráje. V těchto významových souvislostech by byla P. Marie představena jako druhá Eva, Kristus potom jako druhý Adam, který svou mučednickou smrtí na kříži vykoupil lidstvo z prvotního hříchu prarodičů (Ježíšek někdy drží v rukou hrozen vína, což je možné podobně spojit s důrazem kladeným na jeho spasitelskou úlohu).

Sledujeme-li geografický výskyt tohoto typu zobrazení sv. Anny Samotřetí (sedící sv. Anna se stojícím či sedícím Ježíškem na klíně a stojící P. Marii většinou při jejím levém boku), zdá se, že je čtenější v oblastech jižního Německa (viz například sv. Anna na mramorovém náhrobku probošta Theodorika Maiera v klášterním kostele v Moosburgu, kolem 1495 (Halm, 1926, obr. 111, 112), nebo sv. Anna z kostela v Laizu, v mnohém se odvolávající na Weckmannovské typy (Otto, 1927, obr. 291)) a v rakouském Podunají (viz například sv. Anna z muzea Francisco - Carolinum v Linci, kolem 1515 (Halm II, 1927, obr. 30), nebo sv. Anna z Waldhausenu (Zwettl), kolem 1530 (Wien, 1963, obr. 6)). Několik ukázek známe též



z jihočeského fondu pozdně gotického řezbářství. Nejstarší je patrně sv. Anna Samotřetí z farního kostela Narození Panny. Marie ve Velharticích, kterou J. Kropáček (1961, s. 23) klade do pozdních osmdesátých let 15. století a formálně spojuje s výtvarnými tendencemi vycházejícími z dílny Mistra keffermarktského oltáře. V prvních dvou desetiletích 16. století vznikla pražské soše figurální sestavou blízká řezba sv. Anny z Prachatic, dávaná do souvislosti s tvorbou Mistra zvikovského Oplakávání, podobná je i další jihočeská sv. Anna Samotřetí od Mistra sedleckého Kladení do hrobu (Národní galerie, inv. č. P 332). V těchto oblastech měl svatoannenský kult již dávnou (středověkou) tradici, jak dokládají názvy četných poutních míst - Sv. Anna u Horažďovic apod.

Sousoší sv. Anny Samotřetí z hradčanského kláštera barnabitů není kvalitativně dílem nijak výjimečným. Přes svou zhrublou, v některých partiích až téměř rustikálně zjednodušenou formu (především tvar hlav a obličejů postav), však zachovává mnohé z formálních tendencí, které se ve středoevropském umění hojně uplatnily v osmdesá-

tých letech 15. století v souvislosti s šířením výtvarných invencí nizozemského sochaře Gerhaerta z Leidenu (nové pojetí prostoru, pohybové rozvedení figury apod.). Řezba sv. Anny od barnabitů je zpracovaná ve větších hladkých hmotách s potlačením drobnopisných detailů. Tvary jsou vyvedeny poměrně plošně - zaujme například řešení hrudníku P. Marie, který je tvořen dvěma plochami vzájemně se prostupujícími v ostrém hřebenu na svislé ose postavy. Podobně nápadná je plošná projekce draperie pláště sv. Anny, zvláště na bocích a ramenou, oživovaná lineární kresbou záhybových vrcholů (ramena a paže). Světlo pak ulpívá na povrchu vystupujících částí v jasné ohraničených okrcích. Tím dochází k rozbití sochařské hmoty, přičemž se značně uplatňují hluboké temné stíny, které vytvářejí kontrastní pozadí pro plastický děj, odehrávající se v předstupujících prostorových plánech, jak můžeme sledovat na příkladu postavy Ježíška a P. Marie.

Přes tuto tvarovou plošnost však dílo působí výrazně plastickým dojmem. Je ho dosaženo hlubokým rozrušením jádra sochy sv. Anny ve smyslu vzájemného pronikání hmoty a prostoru, zvláště v partii nohou a klína sv. Anny, odkud také vychází pohyb celého sousoší; dále vyvedením tělesného jádra postavy sv. Anny ze svrchního pláště, v modelaci převahou pozitivních tvarů nad negativními, a předsazením postavíček Krista a jeho matky. Vysoký stupeň prostorovosti podtrhuje také rotační pohyb, který prostupuje celým sousoším. Zdůvodnění nalézá ve vybočení paralelně postavených nohou sv. Anny k jejímu levému boku, vrcholí potom v mírném předklonu hlavy k levému rameni. Podobné pohybové napětí cítíme i v postavě Ježíška, který stojí v tříčtvrtečním profilu rozkročen na kolenou sv. Anny a tělem se přetáčí za pozdviženou pravici s jablkem. Tordovitý pohyb zakončuje výrazné vyklonění hlavy na levou stranu.

Tato dynamická a mnohdy prostorově dosti komplikovaná struktura výstavby sochařského tvaru bývá uměleckohistorickou literaturou přičítána invenční explozivité díla Gerhaerta z Leidenu. Dokládá to i podobné schéma rotačního pohybu u sedící postavy, jehož využil autor Madony z oltáře v Bopfingenu z r. 1472 (Pinder II, 1929, obr. 347) - oltářní celek byl objednan v dílně malíře F. Herlina, který působil v Nördlingenu, podobně jako krátce předtím Gerhaert z Leidenu (analýze pohybu Gerhaertových postav se obsáhle věnoval ve své studii o sousoší sv. Anny Samotřetí ze Zlaté Koruny J. Kropáček (1961, s. 11 - 26)). Pohybové rozvedení figury gerhaertovského rodokmene bylo posléze dovršeno kolem r. 1500 v teatrální (taneční) gestice postav mnichovského Erasma Grassera (viz pohybová struktura sochy sv. Achatia ze stejnojmenného oltáře v Reichersdorfu, kolem 1505 (Halm, 1928, obr. 36)). V této široké vrstvě pogerhaertovské generace potom můžeme hledat řemeslně pouze průměrného autora hradčanské sochy sv. Anny, který však výtvarné tendence šířící se z jižního Bavorska či rakouského Podunají zřejmě poznal nezpřetržitě a z vlastní zkušenosti. Svědčí pro to poměrně silně vyvinuté plastické a prostorové citění, a zřetelné vyjádření pohybové dynamiky figury, a to i přes zjednodušenou formu a tvarovou schematizaci. Švábská nota naproti tomu zaznívá ve způsobu pojednání draperie šatu stojící P. Marie, tolik blízkému P. Marii ze sousoší sv. Anny Samotřetí z Hausen ob Verena (Teutlingen) z doby kolem 1490 (Baum, 1929, č. kat. 135). Stylizovaná robustní postava malého Ježíška, podaná ve výrazně hybném postoji, nalezne velmi blízké analogie v prostorovém rozvinu Ježíška stojícího na klíně P. Marie z oltáře sv. Bernarda od Jörga Breue d. A. a Gregora Erharta z kláštera v dolnorakouském Zwettlu (kolem 1500) (Wien, 1963, obr. 131). Hloubkou zpracování a pohybovou strukturou, nikoli však uměleckou kvalitou, je podobná též P. Marii učící Ježíška z východního Švábska ze začátku 16. století (Badisches Landesmuseum Karlsruhe, inv. č. 64/112), (Zimmermann, 1985, č. kat. 166). Uváděné analogie a souvislosti jen dokládají šíři slohové vrstvy vycházející z gerhaertovských podnětů a jsou obecně ukazatelem intenzity jejich přijímání. Z uměleckých děl zachovaných v českých zemích jsme již upozornili na drobnou řezbu sv. Anny Samotřetí ze Zlaté Koruny (Národní muzeum v Praze, inv. č. 60.670 b), jejíž kompozice prokazuje velice těsné vztahy k pasovské gerhaertovské tvorbě (srovnej zvláště komplikovanost pohybu Ježíška s postojem Ježíška ze sv. Anny od barnabitů, zřetelný je též náznak rotace těl obou Marií). Hluboce pročleněné jádro sochy se objevuje také u Piety z dominikánského kostela v Ústí n. Labem snad z konce 15. století. Někteří badatelé spojovali sochu sv. Anny s dílem řezbáře, činného ve druhém desetiletí 16. století v oblasti severozápadních Čech - s Ulrichem Creutzem (s touto atribucí figurovala dlouhá léta řezba sv. Anny ve vědeckých kartách sbírky starého českého umění v Národní galerii). Můžeme skutečně nalézt několik jednotlivých motivů, které budou hradčanskou řezbu s Creutzovým dílem spojoval, spíše ale jde o podobnou stylizovanou orientaci či formální východisko, než o bližší vazby. Zvláště výrazným detailem je tuhá, hmotná a velká rouška na hlavě sv. Anny Samotřetí, která značně obličej přesahuje a vrhá na jeho horní část temný stín. Tento expresivní motiv nalezneme jak na pražské řezbě, tak v bohatší a modelačně svěžejší redakci i na Creutzově sv. Anně Samotřetí z děkanického kostela v Ústí n. Labem (Národní galerie, inv. č. P 2. 910, 1516 - 1520), podobně též na truchlící P. Marii téhož autora (?) z muzea v Chomutově (Opitz, 1930, obr. s. 49). Ohlasy norimberské tvorby Veita Stosse jsou patrné ve využívání přehnutých, v prostoru se vzdouvajících okrajů plášťů a rouch (srovnej například plastické „ucho“ pláště u podstavce sochy sv. Václava z kostela ve Vilémově od U. Creutze (Opitz, 1930, obr. s. 50), a dvojité, téměř symetrické přehnutí svrchního pláště u soklu pražského sousoší sv. Anny).

Řezbář pražského sousoší sv. Anny Samotřetí od barnabitů byl velice dobře obeznámen s nejnovějšími uměleckými trendy poslední čtvrtiny 15. století, jejichž kořeny lze bezesporu hledat v sochařském díle Gerhaerta z Leidenu, rozpracovány byly např. u E. Grassera. Prostředníkem pak byla tvorba z rukou jejich žáků či následovníků působících zvláště v jižním či východním Bavorsku (viz švábská orientace některých draperiových motivů, snad i typika obličejů). V úvahách o časovém zařazení díla hraje nikoli nepodstatnou roli kvalitativně slabší úroveň sousoší, jež by spolu s některými mladšími morfologickými detaily pravděpodobně norimberského (stossovského) původu posunulo dataci pozoruhodné řezby blíže k přelomu 15. a 16. století.

Literatura:

- M. A. Kotrbová, *Kost. Průvodce expozicí*. Praha 1977, s. 15.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 192, pozn. 74.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 543.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 147 - 154.

20. UKŘÍŽOVANÝ

Datace: kolem 1500

Lipové dřevo, v. 187 cm, š. (v rozpažení) 195 cm, vzadu opracováno; původní polychromie; chybí prostředník na levé ruce, prostředník a ukazováček na pravé ruce, ulomen cíp roušky na levém Kristově boku. Restauraován v letech 1985 - 1986 akad. mal. Janou Lukešovou.

Provenience: Praha - bazilika sv. Jiří na Pražském hradě, kaple sv. Ludmily (dříve na severní stěně závěru hlavní lodi). Správa Pražského hradu, inv. č. J-23.

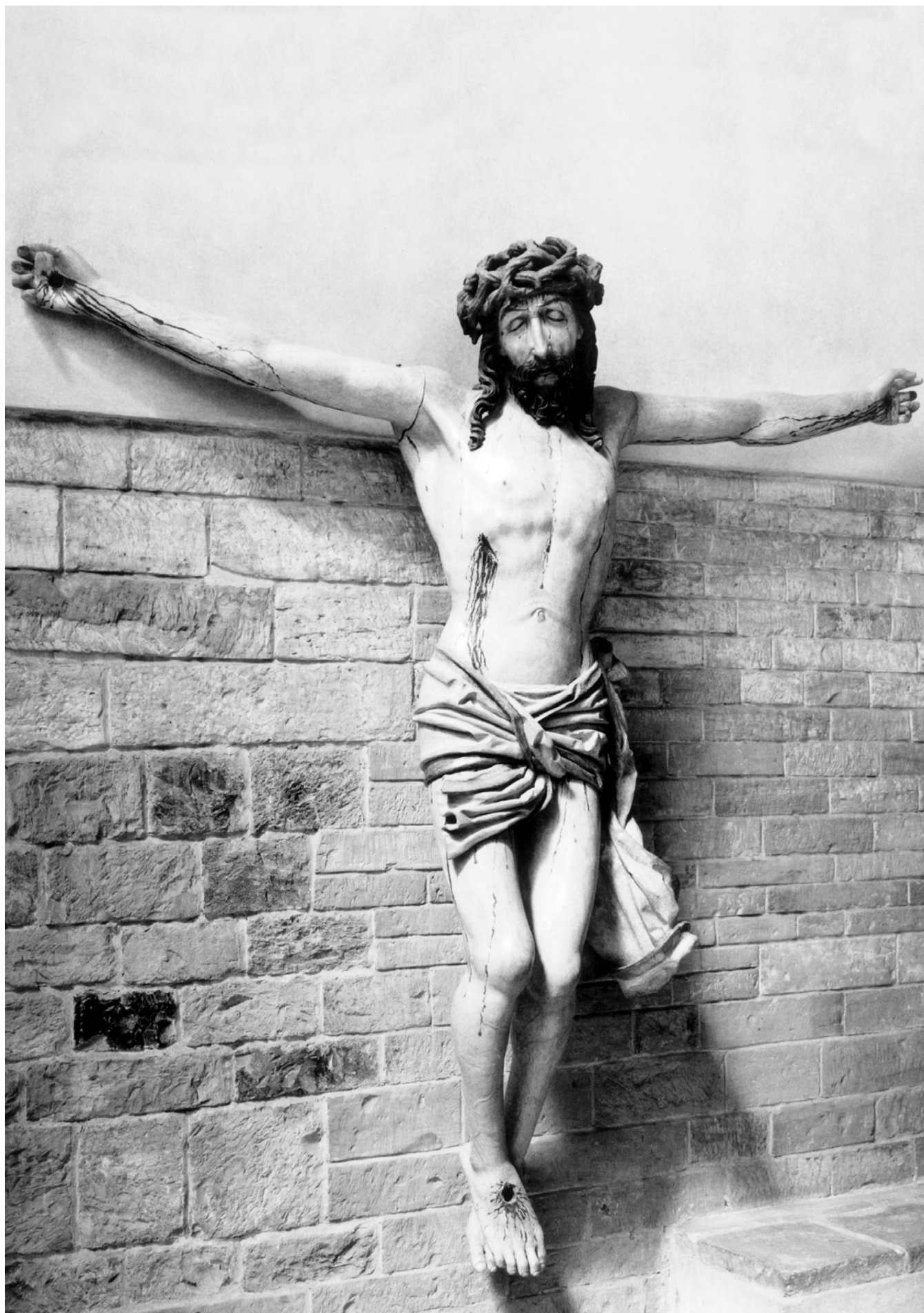
Monumentální dřevorezba Ukřižovaného z kostela sv. Jiří na Pražském hradě se dosud těšila jen malé pozornosti odborné literatury. Kromě nepodstatné poznámky E. Pocheho (1948) ve známém pražském průvodci, kde je označen jako „gotický krucifix z poloviny 15. stol.“, a zmínky Z. Tobolkové - Kotíkové (1949, s. 11), která ho datuje do druhé čtvrtiny 15. století, se tímto nesmírně zajímavým a pozoruhodně kvalitním dílem pouze okrajově zabýval J. Homolka, který upozornil na nutnost monografického studia Ukřižovaného „některými rysy blízkého švábskému sochařství“. V recentní práci (1978) jej pak tentýž autor řadil do prvních desetiletí 16. století a zdůrazňoval na něm vlivy prací „ulmské erhartovské dílny“ (1983).

Ukřižovaný představuje běžný ikonografický typus se třemi hřeby, s pootevřenými očima a s rozpaženými rukama, které svírají se svislou osou Kristova těla téměř pravý úhel. Symetrickou průčelnost podání robustního atletického těla Ukřižovaného porušuje na jedné straně mírné sklonění a pootočení hlavy k pravému rameni, na druhé straně je tento motiv kompozičně vyvažován dlouhým draperiovým závěsem, spadajícím od Kristova levého boku. Paralelně postavené nohy jsou v kolenou mírně pokrčené, pravá pak kříží levou v místech kotníků. Při bočním pohledu si nejlépe uvědomíme monumentalitu výrazně plastických objemů tělesných partií, zjevnou zvláště na širokém, mohutně vyklenutém a k pasu se zužujícím hrudním koši. Jestliže bychom sledovali pomyslnou křivku Kristova těla z profilu, tvoří druhý plastický vrchol, tedy jakýsi protějšek k hrudníku, kolena pokrčených nohou. Měkce modelovaný korpus působí hladkými plochami velikých objemů, které jsou na předloktí, v břišních partiích (ve slabínách) a na nohou protkány sítí reliéfně naznačených žil. Hmotné, klidně spočívající tělo Krista je podáno se značným pochopením fyziognomických zákonitostí, jak můžeme posoudit na zpracování muskulatury ramen či zad. Pohybová složka se u Krista z kostela sv. Jiří omezuje na minimum - určitá dynamizace se projevuje snad jen ve zvlnění lemu draperiového závěsu - což nijak neubírá na intenzitě a hloubce výrazu této sochy. Naopak jádrná tělesnost vyvolává až pocit fyzické konkrétnosti. Zvláštním kontrastem potom působí papírově křehká draperie Kristovy roušky. Tento záměrný protiklad „živého“ hmotného těla a „neživé“ draperie graduje v tiché expresivitě Kristovy tváře a vyznívá do skutečně monumentálního účinku celého díla, podporovaného ještě jemným barevným zpracováním inkarnátů s tenkými praménky červenohnědé krve. Socha upoutá pozornost také vysokou kultivovaností řezbářského přednesu, projevujícího se zvláště ve tvarově nesmírně dramaticky pojednané tváři Spasitele.

Poznámka J. Homolky (1983) o erhartovské filiaci pražského krucifixu nás vede ke srovnání s tematicky podobnými díly tohoto autorského či dílenského okruhu. Jednou z nejvýznamnějších prací Michala Erharta je Ukřižovaný ze Schwabisch Hallu (kostel sv. Michala, datováno 1494), (Broschek, 1973, obr. 3), který se však po formální stránce od svatojiřského poněkud odlišuje - má tělo protáhlejších proporcí a fragilnější konstrukce, vyznačuje se větší tvarovou schematizací, která se projevuje zvláště v pojednání hrudníku a končetin, jiný je také typ dlouhého hladkého obličejce bez hlubšího promodelování lícních partií a tváří. Odlišným způsobem jsou zpracovány mírně zvlněné prameny vlasů a krátké vousy s bradkou. Rouška Krista je ožívována dlouhými horizontálními zářezy, které na volných vlnajících koncích přechází do soustavy plechovitě zmačkaných výžlabků a plošek. Celkově je pražská řezba anatomicky přesnější, v modelaci malebnější a působí, jak již bylo naznačeno, monumentálnější dojmem. Naopak obě řezby si jsou podobné v kompozici a základní tělesné gestice. S erhartovsky laděnými krucify spojuje Ukřižovaného ze Sv. Jiří také morfologický detail šikmého nasazení očí s těžkými horními víčky, sledovatelný ještě na většině prací kladených do sféry dílenského vlivu ulmského mistra. Modelačně je pražskému Kristu již o něco bližší Ukřižovaný od Michala Erharta z kostela sv. Martina v Landshutu, datovaný r. 1495, nebo poněkud mladší Ukřižovaný z Freudenstadtu (městský kostel, 1500 - 1510), připisovaný témuž autorovi.

Svatojiřský Kristus je v českém uměleckém prostředí poměrně výjimečný způsobem uvázání perizonia - oba cípy roušky se před tělem překřížují, přičemž od rozkroku přes pravé stehno ke straně těla vybíhá kratší cíp, u kterého není vyloučeno, že byl původně delší a mohl být druhotně seříznut či uražen. Na levém boku Krista je potom naznačen uzel, z něhož volně spadá k zemi delší cíp s několikrát ohnutým lemem. Pozoruhodný je také způsob rukopisného zpracování draperie, kdy jsou poměrně dlouhé paralelní drapy rozrušovány příležitostně rozptýlenými příčně vedenými hlubokými vrypy ve tvaru „v“ či obráceného „v“. Řezbář tak dosáhl značné optické roztržitenosti hmoty, která potom působí dojmem fragilní křehkosti.

Podobný typ uvázání a struktury bederní roušky, kdy po jednom boku Kristova těla volně splývá rozložitý cíp se zvlněným okrajem, se vyskytuje často v dílech Erhartových následovníků, jak vidíme na příkladech Ukřižovaných z Aufheimu (Neu - Ulm) z farního kostela sv. Jana nebo z předsíně kostela P. Marie v bývalém benediktinském opatství ve Zweifaltenu, datovaných do počátku 16. století (Broschek, 1973, obr. XXXV, LXI). Také toto porovnání snad spíše potvrzuje než vyvrací navrženou slohovou orientaci pražské řezby. Co však je zcela proti duchu erhartovských prací, je míra a zejména způsob vyjádření exprese. Sama robustní hlava pražského Ukřižovaného se od jemně ušlechtilé erhartovské typi-



ky výrazně liší - je téměř obdélníkového obrysu se širokými a plasticky akcentovanými lícními kostmi. Mohutně klenuté nadočnicové oblouky ostře ohraničují relativně nízké zvrásněné čelo, které je z větší části kryté mučednickou korunou z proplétaných silných větví. Po stranách širokého kořene masivního nosu jsou šikmo nasazeny přivřené oči, z nichž vnímáme jen úzké štěrby (z koutků očí se paprskovitě rozbíhají ke spánkům drobné reliéfní vrásky). Pod nimi je tvář zbrázděna dvěma svislými vráskami, které ji modelačně dynamizují. Výraz emotivní exaltace podporují pootevřená ústa s bělavými zuby a s vybíhajícím jazykem. Velká část tváře je porostlá delším, plynule se vlnícím plnovousem, který je symetricky zakončen spirálovitým stočením ve dvojité bradce. Tento motiv může oživit jisté reminiscence na starší, zvláště krásnoslohovou tvorbu. Obličej Krista rámuje dlouhé, husté, šnekovitě ukončené prameny meandrovitě se stáčejících vlasů.

I pro tuto typiku obličeje však můžeme nalézt ve Švábsku, respektive v Ulmu, zajímavé paralely, a to v nejbližším erhartovském okruhu. Podobné robustní a dramaticky promodelované tváře známe z tvorby jednoho z největších ulmských řezbářů doby kolem roku 1500, Niklause Weckmanna, jemuž při udělování měšťanství v roce 1481 ručil právě Michal Erhart. Zajímavé výsledky přinese stylistické srovnání pražského Krista například s hlavou vousatého, v pozadí stojícího krále z reliéfu Klanění tří králů ze Stuttgartu (Württembergisches Landesmuseum), nebo s hlavou sv. Kryštofa z klášterního kostela v Schussenriedu (Schädler, 1992, obr. 25, 48), (srovnej především základní typiku obličeje, dále některé morfologické detaily jako například široký kořen nosu, nebo způsob nasazení očí a velkorysou a tvarově dramatickou modelaci tváří). V prvním případě zjistíme dokonce i použití podobných rukopisných znaků jako u svatojiřské řezby - příčných krátkých řezů ve tvaru „v“. Velmi podobné výtvarné zpracování vlasů do několika silných pramenů, stejně jako osově symetrické schéma rytmicky zvlněných vousů, zvláště bradky, která zakončuje robustní obličej, můžeme zjistit také u sochy Bolestného Krista z tzv. morové scény z Urspringu, která bývá zmiňována v souvislosti s tvorbou spolupracovníků Gregora Erharta (Rottweil, Lorenzkapelle, 90. léta 15. stol.), (Baum, 1929, č. kat. 100).

Zjištěné analogie nás pochopitelně nepřesvědčují o těsnějších vztazích Weckmannovy tvorby či dílny Michala nebo Gregora Erharta se svatojiřským Ukřížováním. Mohou snad jen konkrétněji pojmenovat některé inspirační zdroje řezbáře, který pražskou sochu vytvořil. Vysoké kvalitativní hodnocení řezby ukazuje, že šlo jistě o velmi zkušeného umělce, který se během své praxe měl možnost detailně seznámit s ulmským sochařstvím. Ať již ze švábského prostředí přímo vyšel, nebo zde jen přechodně po kratší dobu pobýval, například při své tovaryšské cestě, byl s dobovou produkcí ulmského uměleckého centra velmi dobře obeznámen a sžit.

Na základě formálně stylové analýzy jsme konstatovali jisté vztahy k tvorbě Michala Erharta, jedné z vůdčích osobností ulmského řezbářství přelomu 15. a 16. století, i když, jak jsme se snažili prokázat, nebyla Erhartova tvorba zdaleka jediným pramenem, z něhož autor pražské sochy čerpal. V této souvislosti jsme uvedli například také dílo Niklause Weckmanna a dílenskou tvorbu Gregora Erharta. Zdá se tedy, že švábský vliv nebyl ani v pestrém slohovém rejstříku pražského řezbářství počínajícího 16. století nijak zanedbatelný, což potvrzuje i další pražská řezba jihoněmecké orientace, dnes nezvěstná socha stojící sv. Anny Samotřetí z chrámu sv. Víta. Švábské (erhartovské) ovlivnění spatřujeme také u řezby odpočívajícího Krista z kostela sv. Jakuba na Starém Městě v Praze (viz č. kat. 18).

Vzhledem k naznačeným formálním a typologickým souvislostem bychom navrhovali sochu Ukřížovaného ze Sv. Jiří zařadit do prvního desetiletí 16. století, spíše pak na jeho začátek. Zda řezba byla původně určena právě pro benediktinský klášterní kostel na Pražském hradě, není možné zodpovědně rozhodnout - o soše jsme nenalezli ve starší literatuře o klášteře sv. Jiří žádnou zprávu. Lze to však s určitou pravděpodobností předpokládat, uvědomíme-li si, že klášter se po husitských válkách nacházel ve zcela zuboženém stavu a byl opravován pouze postupně. Významnou změnu v této situaci učinil až Vladislav II. v r. 1485, kdy abatyši Kunhutě potvrdil navrácení odcizených a zastavených klášterních statků. Tak mohla tato abatyše přistoupit k rozsáhlejší a náročnější opravě kláštera. Dostatek finančních prostředků ji bezesporu umožňoval i četné objednávky uměleckého vybavení a zařízení interiérů kláštera. Stejně tak je ne snadné zodpovědět, jestli byla socha do Prahy importována či zde vznikla rukou zcestovalého umělce, který mohl v kruzích blízkých pražskému královskému dvoru získávat třeba i další zakázky.

Literatura:

E. Poche, *Prahou krok za krokem*. Praha 1948, s. 68.

Z. Tobolková - Kotíková, *Chrám sv. Jiří na hradě Pražském*. Praha 1949, s. 11.

J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 244, pozn. 78.

J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 155 - 161.

21. PIETA

Datace: kolem 15000

Dřevo, v. cca 110 cm, vzadu vyhloubeno; nová polychromie a zlacení; barokním doplňkem jsou paprsky kolem Kristovy rány v boku. *Provenience:* Praha (?) - kostel sv. Valentina na Starém Městě

Umístění: Chlum sv. Máří - klášter křížovníků s červenou hvězdou, kostel Nanebevzetí P. Marie, barokní oltář v jižním křídle příčné lodi (z pražského kostela přemístěna zřejmě v souvislosti s barokními úpravami interiéru klášterního kostela ve třicátých letech 18. stol.).

Tato zajímavá dřevorezba piety stála dosud na okraji badatelského zájmu uměleckohistorické veřejnosti. Její existence byla v poslední době zmíněna jen v několika drobnějších statích, které se vesměs zabývaly fenoménem barokních poutních míst a v tomto obecnějším kulturněhistorickém kontextu také nejznámějšími obrazy či sochami, které v nich byly uctívány (Koutecká, 1992; Royt, 1993). V literatuře tohoto charakteru (Koutecká) byla také poznámka o pražském původu tohoto díla (otázce provenience se budeme věnovat v závěru katalogového čísla).

Ikonografický typ P. Marie s mrtvým Kristem na klíně (něm. Vesperbild, Pietà) patřil ve vrcholném a pozdním středověku k nejrozšířenějším a nejuctívanějším obrazům určeným k osobní zbožnosti (tzv. Andachtsbild). Vyvinul se nejspíše na území dnešního Německa někdy kolem nebo po roce 1300 z mnohafigurových scén oplakávání Krista pod křížem prostou redukcí počtu postav (první trojrozměrná pieta je z dvacátých let 14. stol.). Obrazová podoba piety prodělala mnohé proměny, především pak v charakteristické poloze a gestice Krista samého (vertikální, horizontální, diagonální, diagonální s nataženým tělem, horizontální s paží spadlou visle k zemi, volně ležící před P. Marií na zemi a další četné mezistupně).



Sousoší z kostela sv. Valentina představuje sedící P. Marii oděnou do dlouhého spodního šatu a bohatě našaseného pláště, jejichž draperie pokrývají v měkkých a plasticky mohutných řasách značnou část podstavce v podobě vyvýšeného terénu. O kompozičně zdůrazněnou pravou nohu P. Marie se pravým podpažím opírá průčelně vytočené tělo Krista s nataženými nohama, přičemž jeho pravá ruka s rozevřenou dlaní klesá přes Mariino koleno diagonálně k zemi a svírá s osou Kristova těla téměř pravý úhel, zatímco levice sleduje průběh tělesné osy podél levého boku. Levá noha P. Marie není plasticky vůbec vyjádřena, podobně jako u některých porýnských piet z konce 15. století - z Asbachu, ze Schweinheimu (Schulten, 1974, obr. III, 133), nebo též u Piety z muzea v Kemptenu z osmdesátých let 15. století (Kempten, 1991, č. kat. 46).

Diagonální typus piety s nataženým tělem Krista se vyvinul zřejmě ještě před polovinou 15. století v oblasti Nizozemí či Burgundska (podobně jako i další pozdně gotické varianty). Jeho genezi si nelze představit bez tvorby Rogiera van der Weyden nebo Dirka Boutse - z díla prvního malíře srovnej například střední desku oltáře Miraflores z doby kolem 1440 z berlínského Dahlemu, z tvorby druhého potom například Oplakávání Krista z pařížského Louvru datované před 1445 (Sander, 1993, obr. 22). Zde také našel zdroj inspirace Mistr E. S. působící ve druhé třetině 15. století, jehož grafické dílo mělo bezesporu pro přenos a šíření jednotlivých obrazových motivů a gest značný význam (pokud jde o typ piety, srovnej list s Oplakáváním L 33 (Hessig, 1935, obr. 47 a)). Na konci 15. století tuto roli také do značné míry plnilo malířské dílo Geertgena tot Sint Jans, alespoň v porýnských oblastech, jak dokládá srovnání jeho deskového obrazu Oplakávání Krista z vídeňského Kunsthistorisches Museum (1485 - 1490) s dolnorýnskou dřevorezbou totožného námětu ze Suermondt-Ludwig-Museum v Aachenu, datovanou kolem r. 1500 (Aachen, 1977, č. kat. 55). Určité kompoziční a motivické předpoklady byly však formulovány již ve starší vrstvě nizozemského malířství, například v okruhu Jana van Eycka (viz podobný motiv samostatné piety z rukopisu hodiněk vévody z Berry z let 1417 - 14 z Turína (Panofsky, 1953, obr. 289)), i když P. Marie s diagonálně umístěným nataženým tělem Krista opírajícím se o klín (nohy) P. Marie hlavou, nebo jen horní částí těla, se občas objevovala jako součást širší scény oplakávání již na konci 14. století (například kamenný reliéf z tympanonu poutního kostela ve Strassengel u Salcburku z doby kolem 1400 (Garzarolli, 1941, obr. 63). Podobné kompozice známe též z italského umění 14. století, do první poloviny 15. století jsou potom datovány příklady české provenience - Oplakávání z Týnského chrámu (viz č. kat. 1) nebo Oplakávání z Plzně. Je pravděpodobné, že se na vývoji tohoto typu piety, v němž je akcentován osobnější a emotivně prohloubenější pohled na vztah matky a syna, mohlo spolupodílet také měnící se duchovní klima, které například vedlo v r. 1423 na provinciální synodě v Kolíně n. Rýnem k oficiálnímu uznání svátku Sedmi bolestí P. Marie.

Pražské sousoší se vyznačuje pravidelnou kompozicí - obrys řezby je vepsán do téměř rovnostranného trojúhelníka se základnou rovnající se šířce podstavce a s vrcholy v Kristových nohách, v hlavě P. Marie a v dlani pravé Kristovy ruky. Kromě toho je tomuto většímu trojúhelníku podřazen menší (nižší), který je vystaven nad stejnou základnou, vrchol však má v levém rameni Krista. Tato kompoziční pravidelnost, s níž se setkáváme již v některých dílech raných Nizozemců, se výrazněji prosazuje u sochařsky zpracovaných piet až na konci 15. století, kdy se vůbec začíná častěji objevovat varianta piety s Kristem ležícím před P. Marií na zemi, nebo opírajícím se hlavou, nebo pouze horní částí trupu o klín či nohy své matky (trup Krista bývá mnohdy volně veden v prostoru, jako je tomu též u Piety z kostela sv. Valentina). Většího rozšíření doznal tento typ až v první polovině 16. století, běžným se stal v renesanci a v baroku (LCI 4, s. 456), zde i další literatura k této problematice).

V tvorbě tzv. druhé generace nizozemských primitivů najdeme předlohy i pro poměrně výjimečnou gestiku Krista z pražské Piety, respektive jeho pravé ruky, která, otočena otevřenou dlaní k divákovi, směřuje pod úhlem asi 45° k zemi (srovnej známé a často opakované gesto Kristovy pravice z Weydenova Snímání z kříže z Prada z doby kolem 1435 (Sander, 1993, obr. 75), které se ale objevuje již u staršího Roberta Campina, jak ukazuje kopie Snímání z kříže podle Campina z Liverpoolu (Sander, 1993, obr. 74)). Řezbář pražského díla takto kompozičně podtrhl a připomenul význam ran po hřebech z ukřížování (vytočení pravé ruky, poloha levé nohy), podobně, jako akcentoval ránu v boku po Longinově kopí tím, že ji zobrazil ve středu celé trojúhelníkové kompozice nad vystupujícím pravým kolenem P. Marie. Tímto způsobem, stejně jako průčelným natočením Kristova těla k divákovi, evokujícím starší motiv „ostentatio Christi“, jakoby byla vyjádřena naléhavost myšlenky eucharistie, tolik diskutovaná teologů v průběhu celého 15., a oživená opět na počátku 16. století, se zvláštním poukazem na ránu v Kristově boku, na pramen všech svátostí.

V krátkém ikonografickém exkurzu jsme se snažili dovést západní (nizozemský) původ tohoto typu piety, který se stal velmi rozšířený v oblasti horního a středního Porýní (Kolín n. Rýnem) na přelomu 15. a 16. století (srovnej porýnskou Piету ze Schweinheimu, která je kompozičně pražské řezbě dosti blízká (Schulten, 1974, obr. 133; zde i další ukázky porýnské tvorby)). Odtud se pak dále šířil i do střední Evropy, Saska apod.

Upozornili jsme již i na některé závažné formální aspekty díla, konkrétně byla konstatována přísná pravidelnost kompozice, vycházející ze základního schematu trojúhelníka, nebo lépe trojúhelníků. Pověšili jsme si také některých zvláštností v tělesné gestice Krista. V následující části bychom se vrátili k dokončení základního stylistického rozboru řezby.

Hlava sedící P. Marie je kryta mohutně působící rouškou bohatě skládanou do velkých plochých záhybů s poměrně ostře lámanými hřebeny. Rouška zahaluje také krk a část brady P. Marie. Oválný něžný Mariin obličej se vyznačuje značnou šířkou v partii spánků, očima nasazenýma blízko po stranách dlouhého rovného nosu a drobnými, pravidelně vykrojenými ústy. Na lyricky zahleděné tváři P. Marie se odráží tichý smutek, který provází okamžik posledního loučení se synem před jeho uložením do hrobu. Kristus má na hlavě trnovou korunu spletenou ze silnějších větví kulatého průřezu, pod níž vychází výrazný, řezbářsky kompaktně pojatý pramen dlouhých, jen mírně zvlněných vlasů. Pod silnou vrstvou novodobé polychromie, která dosti znejasňuje autorský rukopis řezbáře, lze spíše vycítit, než s jistotou rozpoznat, určitou živost v pojetí Kristova aktu, byť v některých partiích (hrud), zdá se, poněkud povšečně modelovaného (objektivnější hodnocení kvality řezbářské práce bude možné provést až po restaurování sousoší). Hladký povrch Kristových končetin je zbrzděn sítí reliéfně provedených tmavších žil. Klín Krista překrývá perizonium hustě traktované nevysokými, souběžně vedenými dlouhými záhyby, které se vějířovitě sbíhají k levému boku Kristovy postavy. Jeho hladce modelovaná tvář nenese stopy fyzického utrpení. Naopak je podána bez nejmenších známek bolesti a působí dojmem klidného spánku.

Hledáme-li slohovou orientaci řezbáře, který Pietu z kostela sv. Valentina vytvořil, zastavíme se u několika výrazných motivů; patří mezi ně například měkce modelovaná a bohatě zřasená rouška na hlavě P. Marie, pro kterou nalezneme, podobně jako pro charakteristický výraz obličeje, analogie ve francském uměleckém prostředí. Blížší lokalizaci stylového projevu může pak naznačit na jedné straně srovnání typiky zasněné tváře P. Marie z pražské Piety s malovanou norimberskou deskou s poprsím P. Marie z doby kolem r. 1490 (Nürnberg, č. kat. 197, obr. 53), nebo srovnání s hlavami některých světic z raného období würzburského T. Riemenschneidera (hlava truchlící ženy v levé skupině pod křížem z oltáře ve Wiblingen z konce 15. století, nebo sedící P. Marie z Oplakávání ve Wessenthalu (Würzburg, 1981, č. kat. 1, 31)). Na druhé straně stojí hmotně působící draperie Mariina oděvu, modelovaná se značným citem pro plastické hodnoty tvaru (v kompozici sousoší se silně uplatňuje především zvýrazněné koleno pravé nohy P. Marie, z něhož splývá na sokl opticky rozbitá hmota draperie spodního Mariina šatu). Pro její široké, nízké a různými směry vedené drapy, pokrývající prakticky celou plochu soklu, lze ve středoevropském uměleckém prostředí nalézt výtvarné obdoby jen velmi stěží. Častěji se s tímto řešením setkáváme v Nizozemí (bohaté draperie splývající na zem má například většina postav z grafických listů Mistra E. S.), či v oblastech, pro něž bylo nizozemské umění zdrojem bezprostřední inspirace, jako například v Porýní.

Není tedy vyloučeno, že autor pražské řezby pocházel ze středních či horních Franků. Bezpochyby byl výrazně zasažen nizozemskou či porýnskou tvorbou, kterou pravděpodobně poznal osobně, podobně jako například T. Riemenschneider, který v Porýní krátce pobýval a umělecky byl ovlivněn Nizozemcem Gerhaertem z Leidenu, alsaským Martinem Schongauerem a četné kompoziční vzory přebíral také z jihonizozemského řezbářství a malířství (Würzburg, 1981, s. 10). Otázkou zůstává, zda analogie konstatované mezi pražskou Pietou a Riemenschneiderovou ranou tvorbou nezůstávají na obecnější úrovni, kterou by bylo možné vysvětlit právě pouze příklonem obou autorů k podobným západním předlohám a vzorům.

Pieta ze staroměstského kostela sv. Valentina je v sochařském fondu českých zemí prací poněkud ojedinělou. Tato ikonografická i formální výjimečnost sousoší může hovořit proti delšímu pobytu jejího autora v Praze, pokud nelze uva-

žovat dokonce o importu tohoto kvalitního a po všech stránkách zajímavého díla, jehož objednavatelem či kupcem byl zřejmě řád křižovníků s červenou hvězdou, který měl u staroměstského kostela sv. Valentina podací právo.

Takto se dostáváme k otázce provenience sousoší, jejíž zodpovězení není zcela jednoznačné. Jak jsme již uvedli, zmínku o pražském původu díla jsme převzali ze spisku H. Koutecké (1992), kde ovšem není odkaz na příslušnou literaturu, z níž autorka informaci získala. Revizí četné literatury, na niž nás H. Koutecká upozornila, se nám dosud bohužel nepodařilo tento zdroj nalézt. Přesto se domníváme, že tento poměrně přesný údaj není pouhou smyšlenkou a dovolili jsme si na jeho základě zařadit Pietu do fondu řezb pražského původu. Pro její pražskou provenienci hovoří také sama historie kostela sv. Valentina, který byl od roku 1253 správně spjat s řádem křižovníků s červenou hvězdou. Tomuto řádu patřilo také jedno z nejznámějších a nejnavštěvovanějších poutních míst v Čechách, Chlum sv. Máří (něm. Maria - Kulm), kde se sousoší dodnes nachází. S kratšími obdobími, kdy kostel sv. Valentina náležel městu, patřil řádu až do svého zrušení Josefem II. v r. 1784. Několik let poté byl zbourán. Jeho význam však postupně upadal již od začátku 18. století. Je velmi pravděpodobné, že sousoší mohlo být někdy v polovině třicátých let 18. století převezeno do nově vybudovaného barokního křižovnického kostela Nanebevzetí P. Marie v hospodářsky i duchovně kvetoucím Chlumu sv. Máří, a že zde bylo pietně zasazeno do barokního oltáře, umístěného v závěru jižního křídla transeptu, který zhotovil v r. 1736 J. T. Hermann. Ve stejném oltáři na protější severní straně transeptu je totiž podobně umístěna opuková socha stojící P. Marie z počátku 15. století. Není vyloučeno, že její původ bude možné ztotožnit s existencí hlavního oltáře zasvěceného P. Marii ze staroměstského kostela sv. Valentina, který je prvně archivně připomínán roku 1408 (Eckert, 1884, s. 384) (Chlum sv. Máří byl roku 1429 vypálen husity a je otázkou, zda by dodnes nepoškozená opuková socha tuto zkázu mohla přežít bez jakýchkoli následků). V 18. století pak krásnoslohou sochu zřejmě potkal stejný osud jako mladší Pietu. Z původního vybavení dnes neexistujícího kostelíka sv. Valentina se zachovala ještě kamenná křtitelnice, která dnes zdobí křižovnický klášterní kostel sv. Františka u pražského Karlova mostu.

Literatura:

H. Koutecká, *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. Praha 1992, s. 8.

Umělecké památky Čech I. (heslo A. Merhautová - Livorová). Praha 1977, s. 502.

J. Royt, in: *České nebe* (katalog Národní galerie), Praha 1993, s. 17.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 165 - 172.

22. RELIKVIÁŘOVÁ BUSTA SVATÉHO VÁCLAVA

Datace: počátek 16. století

Lipové dřevo, v. (se soklem) 66 cm, v. soklu 13,5 cm, vzadu opracováno; stará polychromie na mnoha místech odpadá.

Provenience: Praha - blíže nezjištěný pražský (staroměstský ?) kostel nebo klášter

Umístění: Praha - kostel sv. Ducha na Starém Městě.

Relikviářové busty sv. Václava a sv. Vojtěcha, umístěné dnes ve staroměstském kostele sv. Ducha, uvedl poprvé do kontextu pražského jagellonského sochařství J. Homolka (1978). Upozornil na nápadné souvislosti těchto řezb s vynikajícími, zlatnický zpracovanými poprsími totožné ikonografie ze svatovítského chrámového pokladu, přičemž mu neunikly ani drobné formální posuny v pojetí základního plastického tvaru (větší živost dřevěných bust daná natočením hlav světců, jejich měkčí modelace spojená s určitou tendencí k plošnosti, rozdíly v typice obličejů). V kritické reakci na vydání syntézy shrnující dosavadní bádání o pozdně gotickém umění v Čechách se však autorky J. Hořejší a J. Vacková (1980) vyslovily bez průkaznější argumentace pro mladší, barokní původ bust od Sv. Ducha. Vycházely přitom zřejmě z oblíbenosti, které se toto tradiční středověké sochařské téma, spojované s kultovní funkcí (relikviáře) v době barokní, a zvláště pak v 17. století, těšilo. J. Homolka (1983, 1984) ve svých dalších pracích opakovaně zdůvodnil svou původní tezi o starší dataci těchto po všech stránkách výjimečných děl, na nichž se snažil dovodit určitou obecněji platnou tendenci středověkého, respektive pražského uměleckého prostředí, spočívající ve schopnosti „*přijímat vnější podněty a vyvíjet se*“. V rámci této úvahy pak v dřevorezbách vidí spíše varianty zlatnických prací, než-li jejich kopie. Vyslovuje se tedy pro volněji definovaný vztah vzájemné závislosti, což, jak uvidíme dále, potvrzuje i stylistický rozbor těchto památek.

Hovoříme-li o vztahu těchto dvojic, nevyhne se krátké rekapitulaci názorů na stáří a stylovou orientaci bust ze svatovítského pokladu. Dlouhou dobu bylo badateli obecně přijímáno, že zmiňované dvě busty, ke kterým bylo přiřazováno ještě poprsí sv. Víta, vznikly v delším časovém intervalu (1484 - 1497), a že byly darovány do pokladnice chrámu sv. Víta Vladislavem II. Jagellonským. Výtvarně byly spojovány busty sv. Víta a sv. Václava (za autora byl hypoteticky uváděn Mistr Václav z Budějovic), z nichž potom vývojově závažnější byla shledávána busta sv. Víta. U ní se badatelé shodovali ve zprostředkovaném ovlivnění severoitalskou renesancí. Genezi tohoto výtvarného postoje pak E. Poche (1983, 1984) sledoval až do dílny kostnického Hanse Schwartze. Tuto jižní (míněno jihu německou) komponentu potvrzují i četná srovnání se staršími sochařskými památkami jihoněmecké či tyrolské provenience již z doby kolem poloviny či ze třetí čtvrtiny 15. století (srovnej například kompaktnost plastického objemu, typiku tváře a zvláště pak způsob pojednání vlasů u takových děl, jako jsou terakotová busta diakona z dolních Bavor (Landshut, Straubing) z doby kolem 1450 (Liebighaus, 1966, č. kat. 61), nebo stejně datovaná jihu tyrolská dřevorezba sv. Štěpána (Müller, 1959, č. kat. 67), podobně i vý-

vojově pokročilejší socha sv. Damiana od M. Erharta (Kaufbeuren, kostel sv. Martina, kolem 1475) s četnými odkazy na starší sochařskou produkci (Broschek, 1973, obr. 87)). Pro bustu sv. Vojtěcha se nacházely analogie v Kolíně n. Rýnem, v Aachenu apod.

V poslední době se bustami šířeji zabýval J. Homolka (1978), který si povšiml staršího slohového charakteru busty sv. Víta a závažným upozorněním na nejednotnost řešení soklové části bust ji oddělil od poprsí sv. Václava a sv. Vojtěcha (poprsí sv. Víta klade mezi 1484 - 1486 ?). Odkazem na archiválie pak určil dobu vzniku dvou zbývajících do let 1497 - 1500 s tím, že v této době byla také doplňována a upravována starší busta sv. Víta. Výtvarné prostředí, s nímž J. Homolka spojoval stříbrná poprsí sv. Václava a sv. Vojtěcha, vymezil na jedné straně poukazem ke tvarové příbuznosti busty sv. Vojtěcha s relikviářem sv. Řehoře ze Spoleta v dómském pokladu v Kolíně n. Rýnem, tedy k tvorně porýnské, na druhé straně pak busty srovnával s dřevěnými poprsími (srovnej zvláště poprsí Sibylly (Stuttgart, 1993, obr. 194)), které zdobí chórové lavice v ulmském münsteru z let 1469 - 1474 (poslední bádání ustoupilo od atribuce J. Syrlinovi st. ve prospěch M. Erharta (naposledy, in: Stuttgart, 1993, s. 34)), tedy ke švábské produkci, jejíž bouřlivý rozvoj si nelze vysvětlit bez vlivu slohové vlny související s působením Gerhaerta z Leidenu. Tato stylová poloha zlatnických bust se do značné míry promítla a spolupodílela na vzniku a slohovém charakteru dřevěných poprsí z kostela sv. Ducha, jež v žádném případě nemohly vzniknout bez detailní znalosti zlatnický provedených předloh. V následujících řádcích se pokusíme nalézt a postihnout vlastní autorský přínos řezbáře dřevěných ostatkových bust.

Poprsí sv. Václava je osazeno na dřevěném profilovaném podstavci s polychromní úpravou, jehož tvar je dán konkávním probráním bočních hran a protáhlým půdorysem. Z něj vyrůstá busta sv. Václava s neširokými rameny pokrytými perelínovým přehozem. Pod ním vystupuje na krku límeček spodního šatu, na přední straně hrudi je lichoběžníkový zasklený otvor pro uložení ostatku. Hlava sv. Václava ze staroměstského kostela je natočena k levému rameni (při pootočení hlavy sv. Vojtěcha



k pravému rameni pak obě řezby tvoří jeden kompozičně svázaný celek) a proti zlatnické předloze působí nepoměrně živěji. Pokrývá ji knížecí koruna vrcholící křížkem na kouli (sféře). V typice protáhlého kostnatého obličej s propadlými lícemi a s ostrou bradou s krátkými, pravidelně zastříženými vousy, můžeme ještě odhalit působení parlérovského prototypu z konce 14. století (u stříbrné busty si této skutečnosti povšiml již E. G. Grimme (1962, s. 88), stejného názoru byl H. P. Hilger (1971, s. 77) a v poslední době i J. Homolka (1978, s. 243)). Graficky ostré schematizované povrchové pojednání hieraticky působící zlatnické busty (nutno přihlédnout též ke specifickým možnostem při opracování kovu) kontrastuje s poněkud individualizovanější propracovanými měkkými rysy dřevěné busty sv. Václava, která je modelována s větším citem pro plastický detail. I přes jisté tendence směřující již k plošnější projekci sochařského tvaru, jak správně naznačil J. Homolka (1978), můžeme upozornit například na výrazné klenutí nadočnicových partií, pod nimiž jsou zasazeny vpadlé oči čokovitého tvaru. Charakteristickým způsobem se zde uplatňují také dlouhé, mírně zvlněné vlasy podřezané často do samostatně vedených pramenů, rámuje obličej do hluboké, prostorové niky. Směřování k plošnému pojetí si nejlépe uvědomíme při srovnávání pražských řezb s porýnskými pracemi podobných témat, například s polopostavami čtyř církevních otců původem ze středního Porýní z doby před 1500 (Liebighaus, 1980, obr. 156 - 159), nebo s plasticky velkoryse modelovanou hornorýnskou bustou mnicha, datovanou kolem 1500 (Zimmermann, 1985, č. kat. 120). Tato jakási reliéfnost pak může autora pražských řezb spíše přibližovat středoevropskému uměleckému prostředí, kde právě kolem přelomu století docházelo k nahrazování prostorově dynamické koncepce sochy gerhaertovského původu novou linearizací plastického tvaru budovaného z plochy. Důležitým morfologickým detailem je také způsob zpracování vlasů do volných zvlněných pramenů, který se v obdobné podobě objevuje i u zlatnické busty, a nápadně připomíná řez-

bábské přístupy užívané v poslední čtvrtině 15. a na začátku 16. století v sochařských dílnách švábského Ulmu, zvláště pak u Michala Erharta a Niklause Weckmanna (tento motiv je v rámci masové produkce Weckmannovy dílny téměř charakteristickým rysem). To by jen potvrzovalo švábské slohové východisko zlatnických bust, navržené již J. Homolkou (1978), které lze přenést i na poprsí dřevěná (u busty sv. Vojtěcha můžeme zvažovat i vlivy francké, jisté vazby existují též v rámci středních Čech (viz č. kat. 23)). Intenzitu uměleckých vztahů jižního Německa s Prahou dokládá také další ze zlatnických poprsí svatovítského pokladu, sv. Anna Samotřetí, kterou můžeme porovnávat s výtvarně kultivovanější dřevorezbou poprsí totožného námětu, která pochází z horního Švábska, nejspíše z Augsburgu (?) a vznikla kolem 1500 (Kempfen, 1992, č. kat. 64), (v některých ohledech, zvláště ve způsobu modelace, není nepodobná ani pražským dřevěným bustám).

Zdá se tedy, že formální posun, zjiitelný mezi zlatnickými a řezbářsky zpracovanými bustami, které se nachází ve vzájemném vztahu předlohy a varianty, bude nutno přičíst odlišnému stylovému založení (školení) jejich autorů. Jestliže se u stříbrných poprsí potvrzuje silná jihoněmecká komponenta (srovnej ulmské chórové lavice a jejich výzdobu), pak je tato u dřevěných bust poněkud potlačena a nahrazována, či spíše snad podbarvována ohlasy topograficky bližší středoevropské tvorby, například francké, jak vidíme u sv. Vojtěcha.

V těchto dílnách, jejichž autorem byl řezbář, který se pravděpodobně pohyboval v nejbližším okruhu pražského dvora či svatovítské kapituly - jedině zde se také mohl důvěrně seznámit se zlatnickými bustami, které Svatovítskému chrámu daroval král Vladislav Jagellonský - vidíme potom kvalitativně nejpozoruhodnější ukázky sochařské produkce z přelomu století, stylově patřící do nejširší vrstvy pogerhaertovského sochařství. Pražské, respektive středočeské umělecké prostředí se snad v době přelomu 15. a 16. století začíná výrazněji prosazovat ve smyslu tvůrčího (?) vyrovnávání se s přílivem jednotlivých slohových vln a formálních podnětů (dosud převažovaly vlivy přicházející od jihu a jihozápadu), a opouští dřívější poněkud mechanické přijímání vnějších vlivů ve prospěch nové lokálně vyhraněné (?) syntézy, ústící do osobitějšího výtvarného projevu, jak jej vidíme ve vrcholné podobě o dvě desetiletí později v reliéfu Smrti P. Marie ze Zálezlic (viz č. kat. 28).

Busty sv. Václava a sv. Vojtěcha, nepochybně pražské provenience, pocházejí původně z některého z pražských kostelů - F. Eckert (1883) zaznamenává, že „*rovněž přenesena sem* (míněn kostel sv. Ducha - pozn. autora) *byla odněkud dvě slušně řezaná poprsí sv. Vojtěcha a sv. Václava*“. Dnes však již lze jen stěží určit, zda od samého počátku byly busty součástí interiéru například nedalekého klášterního cyriackého kostela sv. Kříže Většího, který byl výnosem Josefa II. z r. 1783 zrušen a kdy byla celá klášterní osada převedena pod patronát fary u Sv. Ducha, včetně některého mobiliárního vybavení bývalého rozsáhlého klášterního komplexu (uctívaná kamenná Pieta ze 14. století atd.), anebo zda zdobily některý jiný pražský chrám či klášter.

Literatura:

F. Eckert, *Postvátná místa král. hl. města Prahy I.* Praha 1883, s. 470.

J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách.* Praha 1978, s. 193.

J. Hořejší - J. Vacková, *Knihy o pozdně gotickém umění v Čechách* (dialog s autorským kolektivem). *Umění* 28, 1980, s. 543, pozn. 28.

J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze).* Praha 1983, s. 478.

J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2.* Praha 1984, s. 553.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526).* Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 173 - 178.

23. RELIKVIÁŘOVÁ BUSTA SVATÉHO VOJTĚCHA

Datace: počátek 16. století

Lipové dřevo, v. (se soklem) 66 cm, v. soklu 13,5 cm, vzadu opracováno; stará polychromie na mnoha místech odpadá.

Provenience: Praha - blíže nezjištěný pražský (staroměstský ?) kostel nebo klášter

Umístění: Praha - kostel sv. Ducha na Starém Městě.

V otázkách širších uměleckohistorických vztahů busty sv. Vojtěcha se odvoláváme na obecnější závěry formulované v interpretační poznámce předcházejícího katalogového čísla (relikviářová busta sv. Václava (viz č. kat. 22)).

Poprsí sv. Vojtěcha je protějškem k bustě sv. Václava. Tato vzájemná souvislost je vyjádřena kromě stylistické stránky také totožným tvarem podstavců obou děl, akcentuje ji však sama výtvarná kompozice poprsí, kdy hlava sv. Vojtěcha je otočena za svým pravým ramenem, zatímco sv. Václav za levým a při instalování řezb vedle sebe tvoří pohledově jeden celek.

Sv. Vojtěch je oděn do pláště, jehož lem zdobí ornamentální pás s rytým rostlinným dekorem. Na hrudi je sepnut velkou kruhovou sponou (na poprsí vydlabána pouze polovina spony) se soustředným ornamentálním vzorcem. Pod pláštěm vystupuje stojací límeček spodního šatu. Mezi ním a sponou pláště je vyřezána lichoběžníková schránka na ostatky, krytá tenkým sklem. Sv. Vojtěch má na hlavě biskupskou mitru zdobenou jednoduchou páskou s geometrickým ornamentem (rýhování) a posázenou ve dřevě napodobenými drahými kameny. Pod okrajem mitry vystupují krátké, mírně zvlněné prameny vlasů. Přes odlišnosti v typice tváří, dané závazností podob jednotlivých ikonografických typů (sv. Václav jako kníže s dlouhými vlasy a kostnatým obličejem, sv. Vojtěch jako kněz se zavalitějším a starším obličejem s četnými vráskami), nalézáme ve způsobu modelace mezi oběma řezbami mnohé styčné body potvrzující autorství jednoho řezbáře (srov-





nej například pojednání nadočnicových partií, způsob nasazení očí a jejich tvar, jednoho autora dokládá i srovnání řezby úst atd.). Podobně jako jsme konstatovali jistý rozdíl v pojednání zlatnického a dřevěného poprsí sv. Václava, je dřevěná busta sv. Vojtěcha proti svatovítské stříbrné mnohem měkčí v modelaci a živější v pohybovém rozvedení. Liší se i typikou tváře. U zlatnického díla již konstatovala starší literatura slohovou afinitu k oblasti porýnské - pražská busta podle některých názorů dokonce ovlivnila podobu ostatkového poprsí téhož světce v kostele sv. Vojtěcha v Cáchách (Aachen, 1968, č. kat. 38), J. Homolka (1978, s. 190) dále srovnával bustu s poprsím sv. Řehoře ze Spoleta v dómském pokladu v Kolíně n. Rýnem a kolínského školení zlatníka pak navrhoval také E. Poche (1983, 1984).

Ovlivnění porýnskou tvorbou bylo při slohové analýze pražských bust na některých příkladech uváděno již v souvislosti s poprsím sv. Václava. Připomeňme jen čtyři busty církevních otců z frankfurtského Liebighausu (Liebighaus, 1980, obr. 156 - 159), kterým se sv. Vojtěch hlubokou modelací individualizované tváře a pregnantní výstavbou plastického tvaru velice přibližuje (je nutné připomenout, že také busta jako specifický sochařský úkol má zvláště v uměleckém prostředí Kolína n. Rýnem zcela jedinečné místo a dlouholetou tradici). Přesto však můžeme u pražských řezeb sledovat zploštění objemů, jak konstatoval J. Homolka (1978), projevující se v určité netělesnosti, snad až v abstraktně nehmotném charakteru horní části trupu zobrazených poprsí, s nímž kontrastuje modelačně živý obličej, vyznačující se nesmírně jemným a kultivovaným řezbářským přednesem (oběma bustám z kostela sv. Ducha by nesmírně prospěla restaurace, jež by pravděpodobně jen potvrdila zcela výjimečnou výtvarnou kvalitu těchto prací).

Jak již bylo naznačeno u busty sv. Václava, autor pražských řezeb vycházel nejspíše ze znalosti umělecké situace v bližších Francích. Tuto hypotézu může podporovat srovnání poprsí sv. Vojtěcha s modelačně a typologicky často pozoruhodně blízkými hlavami některých soch z rané riemenschneiderovské vrstvy (srovnej například hlavu Kaifáše ze skupiny pod křížem z tzv. Wiblingského oltáře z posledního desetiletí 15. století (Würzburg, 1981, č. kat. 2, obr. 16), nebo postavu sv. Erasma ze skupiny 14 svatých pomocníků z roku 1494 (?) (tamtéž, č. kat. 38, obr. 142), či reliéfní hlavu biskupa ze scény Posledního přijímání Máří Magdaleny z oltáře sv. Máří Magdaleny v Münnerstadtu z počátku devadesátých let 15. století (tamtéž, č. kat. 24, obr. 102)), v jejímž rámci můžeme také sledovat širěji platnou vývojovou tendenci k plošnějšímu vyjadřování. Franckou notu by snad mohlo potvrdit též porovnání typiky obličeje sv. Vojtěcha s dosti blízkou hlavou probošta Dr. L. Tuchera z malované vitraje z kostela sv. Michala ve Furthu, která vznikla v norimberské dílně M. Wolgemuta kolem 1485 (Nürnberg, 1986, č. kat. 43). Některé stylistické souvislosti (typika tváře a způsob modelace hlavy) spojují také poprsí sv. Vojtěcha s řezbářskou výzdobou oltáře sv. Filipa a sv. Jakuba st. z kaple ve Vlašském dvoře v Kutné Hoře. Jejich význam však zřejmě nepřekročí úroveň běžných formálních analogií vyskytujících se v rámci jedné slohové vrstvy, i když otázce pronikání norimberských vlivů (či importů z Norimberka) do středních Čech bude ještě třeba věnovat větší pozornost a objasnit tak i vzájemný vztah těchto pražských a kutnohorských děl.

Literatura:

- F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy I.* Praha 1883, s. 470.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách.* Praha 1978, s. 193.
 J. Hořejší - J. Vacková, *Knihy o pozdně gotickém umění v Čechách (dialog s autorským kolektivem).* *Umění* 28, 1980, s. 534, pozn. 28.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze).* Praha 1983, s. 478.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2.* Praha 1984, s. 553.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526).* Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 179 - 183.



IV. LÉTA 1510 AŽ 1526

Po odjezdu krále Vladislava Jagellonského z Prahy v r. 1510 pokračovalo stupňování napětí mezi městy a zástupci nejvyššího panského stavu. V r. 1512 se nově vytvořil obranný spolek měst, podporovaný Bartolomějem Minsterberským (potomkem Jiřího z Poděbrad) a částí nižší šlechty - tato politickomocenská koalice vystupovala proti neomezované vládě aristokratické oligarchie v roli určité záštity královských práv v zemi. Jako takové se jí dostalo neoficiální podpory ještě od Vladislava, který však 13. března 1516 v Budíně zemřel (pochován byl čtyři dny nato ve Stoličném Bělehradě). Ze záznamů starého letopisce víme, že vzpomínková pohřební slavnost se v Praze konala o několik týdnů později ve staroměstském chrámu P. Marie před Týnem, kde „držána mše u velikého oltáře, opat Slovanský sloužil pod infulí tj. pod korunou a pan purkmistr s pány klečeli okolo mar v stolicích černých sukem přikrytých pod velikým krucifixem“.¹⁾ Podobné pohřební obřady jsou připomínány též na Novém Městě v kostele sv. Jindřicha a na Malé Straně v chrámu sv. Mikuláše.²⁾

Na uvolněný český trůn tehdy nastoupil desetiletý Vladislavův syn Ludvík. Vladislav v závěti neopomněl ustanovit nezletilému následovníkovi poručníky, kterými byli v Čechách Karel Minsterberský, Zdeněk Lev z Rožmitálu a Břetislav Švihovský z Rýzmburka. Nejbližšími zástupci Ludvíka v cizině byli rakouský císař Maxmilián a bratr Vladislava Jagellonského, polský král Zikmund, kteří ještě na společném sjezdu v témže roce ve Vídni dokončili rozdělení sfér politického vlivu ve středoevropském prostoru mezi dva nejmocnější panovnické rody Habsburků a Jagellonců (za narůstající převahy prvního z nich).

Smrtí Vladislava Jagellonského nejvíce utrpěla pozice městského stavu, který se těšil značné panovníkově podpoře. To se jistě také odrazilo ve znění Svatováclavské smlouvy z r. 1517, kterou se nakonec obě proti sobě stojící strany pokusily dlouhá léta trvající spor kompromisním způsobem vyřešit - městům bylo přiznáno právo na zastoupení v zemském sněmu, zatímco ztratila výsadní postavení v oblasti trhu a výroby.

Ohnisko rozepří se poté přesunulo mezi stavy, kde se již od počátku druhého desetiletí 16. století situace mezi hrabivým Zdeňkem Lvem z Rožmitálu a mocnou panskou opozicí, tvořenou skupinou kolem Viléma (poté Vojtěcha) z Pernštejna a Ladislavem ze Šternberka, nebezpečně vyhrocovala. Tento nepříznivý stav se snažil mladý král Ludvík řešit politickými prostředky, ovšem jeho moc byla značně omezená. To dokládá i skutečnost, že 30. srpna 1518 došlo bez jeho vědomí a souhlasu ke sjednocení Starého a Nového Města (v čele těchto snah stál opět Jan Pašek z Vratu, podporovaný stranou Zdeňka Lva z Rožmitálu) - okamžitě následovalo boření městských bran mezi oběma obcemi a již od podzimu téhož roku se započalo také se zasypáváním hradebních příkopů uvnitř sjednoceného města.³⁾

V kritické právní situaci v zemi svolala královská města roku 1520 vojenskou hotovost a vytáhla sama proti několika loupeživým zemanům do jižních a jihozápadních Čech. Tou dobou vypukl v Praze zhoubný mor, kterému podlehl například také Viktorin Kornel ze Všehrd a někteří další učenci a vzdělanci.

Ve druhé polovině druhého desetiletí 16. století se v Praze výrazně začaly množit násilnosti, jejichž příčinu lze kromě již řečeného spatřovat v pronikání nového reformního náboženského proudu německého původu - v luteránství. Nejednotný přístup k jeho přijímání, který byl bezprostřední příčinou vzrůstajícího napětí ve straně podobojí, vyvolal na konci druhého desetiletí 16. století svolání několika sjezdů utrakvistického duchovenstva. Teprve na sjezdu, který se konal v dubnu 1521, byl konečně podán „nález obecný proti nowotám“, na jehož základě se měli duchovní přidržovat původních nařízení a nepřijímat žádné novinky.

Pokračující vření mezi „lidem obecným“ podnítil a k další radikalizaci jeho postojů přispěl Lutherův věrný stoupenec Martin Müntzer, který do Prahy přijel kázat v dubnu 1521. Zostřující se společenská situace vedla až k výtržnosti, která se udála při příležitosti oslav svátku Jana Husa r. 1521, kdy „sebralot se mnoho chátry, kteráž se dala w útoky na kláštery“. Postižen byl nejprve klášter sv. Jakuba, pak sv. Klimenta u mostu a karmelitský klášter u Panny Marie Sněžné, v nichž „jali se strhowati obrazy a sochy swatých, a od jednoho z klášterů těch k druhému jdouce, wlekli je po ulicích we bláze“.⁴⁾ Ničení dalších klášterů zabránili až pražští konšelé.

Konflikt mezi stavy na začátku dvacátých let gradoval tzv. sporem o rožmberské dědictví; rozsáhlé majetky po Petrovi z Rožmberka měl ze závěti dědit Lev z Rožmitálu, což samozřejmě pobouřilo protivnou stranu, a ta se v tomto okamžiku začala dovolávat královské moci. Toho se snažil využít Ludvík a po několikerém odkladu přijel na konci března r. 1522 se svou ženou Marií na téměř roční pobyt do Prahy, aby se pokusil proti přebujelé stavovské moci upevnit své ústřední postavení. Jeho prvním krokem bylo, že zbavil zástupce stavů správcovství královských financí a Koruně vrátil některé rozkradené statky. Na stavovském sjezdu na Pražském hradě v únoru 1523 potom rozhodl o definitivním odvolání všech vysokých zemských úředníků. O novém obsazení úřadů se jednalo na následném sněmu 24. února, nové úředníky král dosadil již 3. března.⁵⁾ Na Staroměstské radnici také formálně Ludvík potvrdil sloučení obou pražských měst a v této souvislosti jmenoval místo dosavadního Jana Paška z Vratu novým purkmistrem sjednocených obcí Jana Hlavsu z Libosla-

vi. V polovině března 1523 pak Ludvík s doprovodem Prahu opustil a po krátké zastávce v Kutné Hoře odjel do svého sídla v Budíně.

Snaha o rehabilitaci královských práv v zemi ale neměla dlouhého trvání. Krátce po Ludvíkově odjezdu se totiž vyhrotila situace v kališnické církvi, která se rozštěpila na dva tábory - na konzervativní starokališníky a novoutrakvisty, kteří stranili luteránství. Tomuto rozdělení odpovídal i stav konzistoře podobojí, kde se převaha jedné či druhé velmi rychle střídala. Po sjezdech utrakvistické strany v dubnu a v srpnu 1523 se misky vah převážily na stranu novoutrakvistů, mezi nimiž byli četní zemští úředníci, jako Jan z Vartemberka nebo Konrád Krajír z Krajku a většina pražských konšelů. Do čela konzistoře byl 24. srpna 1523 dokonce postaven Lutherův přítel Havel Cahera ze Žatce, který vypracoval články vyjadřující programové zásady novoutrakvistického proudu. Ty byly potvrzeny na sjezdu duchovenstva a stavů podobojí v r. 1524.

Proti šíření reformních myšlenek však již v této době vystupoval sám král Ludvík Jagellonský. Nárůstu radikálních tendencí prozíravě využila rožmitálská strana, která byla Ludvíkovým zásahem odstavena od moci, a dopomohla v březnu 1524 starokališníkovvi Janovi Paškovi z Vratu ke znovuzvolení do čela pražského konšelského sboru. Ten pak se svými stoupenci uskutečnil v srpnu 1524 v Praze převrat, kterému již předcházelo vyhnání mnoha luteránských farářů z farností. Na podzim potom následovaly další velice tvrdé postihy přívrženců náboženských novot, věznění nevyjímaje. Na slyšení pražských stavů u zástupců krále Karla Minsterberského Jan Pašek luteránům vyčítal, že popírají přítomnost Boží ve svátosti oltářní, že se posmívají monstancím, že zavrhuji svěcení neděle a svátků, že zakazují ctění svatých, posty, procesí ad.⁶⁾ Pod pláštěm boje proti kacířství se však skrývala Paškova násilnická samovláda, opírající se o konzervativní cechovní organizace. Ve snaze zabránit dalšímu šíření luteránství vrátil Ludvík v lednu následujícího roku (1525) funkce nejvyššího purkrabího zpátky Zdeňkovi Lvovi z Rožmitálu, nejvyššího komorníka Janovi ze Šelnberka a dalším. Na tomto sněmu se též mezi stavy podjednou a podobojí jednalo o náboženském smíru, založeném na textu kompaktát - v sedmi artikulech zde byla dohoda oběma stranami také podepsána.

V této době stále přetrvával vleklý soudní spor o rožmberské dědictví. Na jedné straně stál Zdeněk Lev z Rožmitálu, kterého podporovala část katolických stavů, staroutrakvisté a Pražané, na straně druhé byl Jindřich z Rožmberka s mocnými katolickými šlechtickými rody, luteránskou drobnou šlechtou a většinou královských měst. Ludvík se marně pokoušel svoláváním zemských sjezdů o usmíření těchto dvou táborů. Poté, co rožmberská strana vypověděla zemským úředníkům a hejtmanovi poslušnost, hrozila Čechám občanská válka. Jejím vypuknutí zabránila jen náhlá a nečekaná změna na českém trůnu, kterou přinesla tragická smrt Ludvíka Jagellonského v bitvě proti Turkům u Moháče (29. srpna 1526), v níž mimo krále samého zahynulo také veliké množství českých pánů stojících po jeho boku.

Praha i přes četné vnitřní problémy stále zůstávala předním společenským a hospodářským centrem zemí Koruny české a nejvýznamnějším představitelem městských stavů. Určité posílení cechovní struktury v Praze souviselo se sjednocením Starého a Nového Města a s následným slučováním cechovních organizací, na kterém se cechmíři dohodli 7. září 1518. To se týkalo také malířských cechů v obou městech. K nim se r. 1525 přidali ještě malíři na Malé Straně.⁷⁾ Závazná ustanovení pro malíře všech tří pražských měst již obsahuje privilegium Ludvíka Jagellonského z 1. dubna 1523, v němž stojí, že každý tovaryš, který se chce stát mistrem v Praze nebo jinde v českém království, se má zachovat „*podle řádu a obyčeje téhož řemesla*“.⁸⁾ K cechu tedy, jak jsme již uvedli, náleželi též mimopražští řemeslníci (hostinští). Ze záznamů o členských příspěvcích z let 1492 - 1525⁹⁾ jejich počet ve staroměstském cechu kolísal mezi dvěma až šesti.

Ke konci vlády jagellonské dynastie se omezovala finanční podpora stavebních aktivit v areálu Pražského hradu. Zhoršující se situace bezpochyby měla kořeny v potížích, které se na začátku druhého desetiletí 16. století začaly objevovat při těžbě stříbrné rudy v Kutné Hoře (v této době se také rozvíjí těžba stříbra ve šlikovských dolech kolem Jáchymova). Zdá se, že po r. 1527 hospodářská prosperita uměleckých řemesel postupně upadala a že k novému rozkvětu se pražský malířský cech probral až někdy kolem poloviny 16. století, kdy v Praze zaznamenáváme prudce se zvyšující podíl německých řemeslníků a umělců. Pokud můžeme soudit ze zachovaných zpráv, oslabil se v druhém a třetím desetiletí 16. století poněkud zájem šlechty a měšťanské vrstvy o dary, věnované záduší, či o nadání k jednotlivým oltářům do pražských kostelů. V porovnání s obdobím kolem r. 1500 se s nimi v omezené míře však setkáváme nadále; například zlatník Ambrož r. 1515 odkázal k oltáři sv. Anny do chrámu sv. Víta dvě kopy míšeňských grošů, k témuž oltáři věnoval o rok později Vít mydlář deset kop, k oltáři sv. Wolfganga přispěl značným dílem (stočtyři kopy míšeňských grošů) r. 1517 malostranský kameník Wolf. Není vyloučeno, že tento oltář byl tehdy zcela nově zřízen, „*ježto se tenkrát ponejprv připomíná nedaleko kaple sv. Wojtěcha*“. V r. 1520 odkázal Jan, syn Nikolaje zlatníka, k oltáři sv. Anny v chrámu sv. Víta dvě a k oltáři sv. Kateřiny čtyři kopy míšeňských grošů.¹⁰⁾ Některá nadání známe v staroměstských kostelích - například z kostela sv. Michala k oltáři sv. Tomáše z r. 1513,¹¹⁾ z kostela sv. Mikuláše k oltáři sv. Elysia v kapli sv. Martina (1519),¹²⁾ nebo u Sv. Jiljí o rok dříve k oltáři P. Marie.¹³⁾ Z r. 1518 se zachovala zpráva z malostranské městské knihy hovořící o tom, že r. 1520 bylo do kaple sv. Doroty v klášterním kostele u Sv. Tomáše na Malé Straně odkázáno šedesát kop míšeňských grošů „*na pozlacení archy*“. Na opravy tohoto kostela jsou odkazy ještě v r. 1524.¹⁴⁾

Důvodem ochabujícího zájmu o uměleckou reprezentaci měšťanského, ale i panského stavu bez rozdílu konfese, byla pravděpodobně vlna luteránství, která Prahu výrazně zasáhla od počátku dvacátých let 16. století (nelze vyloučit, že tato okna ovlivnila výběr námětu pro oltář Mistra I. P. v kostele P. Marie před Týnem s ikonografií Křtu Krista). Příznivce nového reformního náboženského proudu nacházíme v této době bez rozdílu stavovské příslušnosti mezi všemi vrstvami obyvatel, od nejvyšší aristokracie až po městský a venkovský prostý lid. Již koncem druhého desetiletí se znovu v myšlenkách pražských kazatelů začínají prosazovat polemiky týkající se obrazů a výzdoby kostelů vůbec. Jako reakce

proti šířícímu se luteránství se postoje některých z nich silně radikalizovaly a přiblížily se tak stanoviskům, zastávaným tábority zhruba před sto lety. Nejostřeji proti novým směrům v náboženství vystupoval týnský farář Jan Poduška (1519 - 1520), který však nakonec v otázce obrazů a jejich využití byl mnohem odmítavější než luteráni sami. Při kázáních se posmíval obrazům svatých, hlásal nepřítomnost Kristova těla v monstranci atd. „*Item tabuli pěknau na oltáři, ježto na půl druhého sta od malování dáno, také složil a na kázání haněl. Jinou ještě tabuli starou malovanou s Marií řezanou dobrým dílem, kterouž dal pěkně obnoviti Jakub Kotlár, otec Pavla střelce od Horské brány, nazval hoffartou* a dřevnějšími starými křídly zavřel a zatarasoval* (mohlo jít snad o sochu P. Marie, umístěnou dnes v neogotickém oltáři v jižní boční lodi kostela - pozn. autora). *It. házel kamením na tabuli, na níž byl obraz panny Marie, až urazil roh toho oltáře pod kruchtou kněžskou....It. mnoho jiných kusův pikhartských mluvil o orodování, o přímlovách k svatým, o ornaticích, o korouhvích a o svícnech, že toho Bůh nepotřebuje. It. o těle Božím, že tělo boží jest v nebi a že není v monstranci“.*¹⁵⁾ Za kněze Jana Podušky potom mnozí osadníci přestali do kostela docházet. Po jeho smrti r. 1520 se ale situace v týnské farnosti příliš nezměnila, neboť jej nahradil bakalář Václav (1520 - 1530), pravděpodobně stoupenec Jednoty bratrské, který byl snad v tažení proti obrazům ještě radikálnější a „...*kazil obrazy, kteříž byli pozůstali po Tábořích, a krucifixy z mšálu vyřezoval. Co s ním mluvili osadníci, aby vystavoval, jako jeho předkové činili ode dvaceti let, pravil, že jest výmyslek lidský a z Písma nemůže se dovesti...“.*¹⁶⁾ Nepřestal ani na opakované výzvy pražského purkmistra, až jej z fary musel vykázat administrátor konzistoře podobojí Václav Šišmánek. V reakčním radikalismu však nepolevoval ani ve svých dalších působistích, když u Sv. Kříže „...*krucifixy tam nenechal s pokojem, že mu ruku urazil, i musil odtud“.*¹⁷⁾ Ikonoklastické tendence lidových mas ovládly Prahu, jak již bylo uvedeno, také v červenci 1521 při oslavách svátku Jana Husa a Jeronýma Pražského.

Za těchto dvou týnských farářů se tedy v Praze vzedmula poslední mocná vlna husitského obrazoborectví, byť pouze omezeného a lokálního významu. Je pravděpodobné, že škody způsobené na přelomu druhého a třetího desetiletí 16. století se krátce nato počaly opravovat, jako zřejmě i „*olivet“* v kostele P. Marie před Týnem, k němuž se vztahuje údaj v závěti iluminátora Pavla Mělnického z r. 1533, který žádal svého dlužníka malíře Michala, aby na zahlazení dluhu obnovil „*olivet“* v bratrské kapli P. Marie před Týnem.¹⁸⁾ Není ovšem jasné, zda skupina Krista a tři apoštolů na hoře Olivetské byla malovaná, anebo sochařsky zpracovaná, a malíř zde měl obnovovat jen polychromii.

Umělecká produkce Prahy v první polovině 16. století, s výjimkou třicátých a čtyřicátých let, zdá se, měla poměrně stabilní úroveň, a to jak kvantitativní, tak i pokud jde o uměleckou kvalitu děl samých. I v řezbářství již můžeme tou dobou zaznamenat typicky renesanční výtvarné projevy, například v díle monogramisty IP, který v Praze pravděpodobně krátce působil. V této době začínají v Praze vznikat také literátská bratrstva, která sehrála významnou úlohu při šíření humanistických myšlenek, zvláště pak po citelných ztrátách, vzniklých smrtí několika velkých osobností při moru r. 1520 (nejznámější bratrstvo bylo v kostele sv. Michala na Starém Městě). Oživení umělecké tvorby se Praha dočkala opět až kolem poloviny 16. století, kdy již také stoupal počet uměleckých řemeslníků uváděných v seznamech malířského cechu.¹⁹⁾

Pražský purkmistr Jan Pašek z Vratu jednou před shromážděním pražských konšelů vyslovil na adresu „*lidné a bohaté“* Prahy poklonu, když říkal, že „...*tak veliké a široké jméno má v jiných zemích a královstvích“.*²⁰⁾ Zdá se však, že tento Paškův odvážný soud nemůžeme považovat, alespoň pokud se týká ekonomické situace, za věcné konstatování skutečného stavu, nýbrž spíše za purkmistrovo zbožné přání či řečnickou nadsázku. Naopak pražské umělecké prostředí na konci první čtvrtiny 16. století dokázalo „stvořit“ mnohá pozoruhodná umělecká díla (také řezbářská), která snesou ta nejprísnejší hodnotící kritéria a lze je bez zaváhání srovnávat s vrcholnou produkcí zahraniční, například ze sousedních německých či rakouských oblastí.

- 1) J. Teige, *Základy starého místopisu Pražského (1437 - 1620) I.* Praha 1910, s. 481. Není vyloučeno, že oním „*velikým krucifixem*“ mohla být monumentální skupina ukřižovaného Krista s postavami sv. Jana Ev. a P. Marie, připisovaná Mistrovi Týnské kalvárie, která je dnes umístěna na oltáři v závěru severní boční lodi Týnského kostela.
- 2) V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy X.* Praha 1894, s. 419 - 420.
- 3) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 453.
- 4) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 495. O této události spravuje též: F. Ekert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy I.* Praha 1883, s. 427.
- 5) Nově jmenováni byli: nejv. hofmistrem Karel Minsterberský, nejv. púrk-rabí Jan z Vartemberka, nejv. kancléř Adam z Hradce, nejv. komorník Konrád Krajír z Krajku, nejv. sudí Zdislav Berka z Dubé, hofrychtér královských měst Jan Hlavsa ad.
- 6) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 563.
- 7) K. Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582.* Praha 1906, s. 232.
- 8) Archiv hl. města Prahy, rkp. 556, fol. 216r - 217v. Archiv Národní galerie, 1219 - 1221. Archiv Národního muzea, F 142. Cit. podle: H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve XVI. a XV. století a jeho nejstarší dochovaná kniha.* Diplomní práce na katedře archivnictví a historie FFUK. Praha 1991, s. 59.
- 9) K. Chytil, *op. cit. (pozn. 7)*, s. 234 - 275.
- 10) V. V. Tomek IX., 1893, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 70.
- 11) J. Teige I., 1910, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 744.
- 12) J. Teige I., 1910, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 391.

- 13) J. Teige, *Základy starého místopisu Pražského (1437 - 1620) II.* Praha 1915, s. 688.
- 14) V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 37.
- 15) J. Teige I., 1910, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 480 - 481. Dále: J. Charvát, *Dílo Františka Palackého.* Praha 1941, s. 364. V. Nejedlý, *Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí.* Nepubl. diplomní práce na katedře dějin umění ÚJEP. Brno 1974, s. 142. K situaci na farnosti kostela P. Marie před Týnem má poznámky kromě jiných: V. V. Tomek VIII., 1891, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 71 - 73.
* Bylo by zajímavé zkoumat, jaký obsah se za tímto pojmem skrývá. Není vyloučeno, že se vztahuje k esteticky přitažlivé „*krásné*“ tvorbě václavského období, tj. ke svrchované dvorskému umění.
- 16) Ze Starých letopisů českých cituje: J. Teige I., 1910, *op. cit. (pozn. 1)*, s. 481. Zprávu letopiscovu zná také: V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 492. Dále: J. Charvát, *op. cit. (pozn. 15)*, s. 371. V. Nejedlý, *op. cit. (pozn. 15)*, s. 143, a další.
- 17) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 493. Dále: J. Charvát, *op. cit. (pozn. 15)*, s. 371. Cit. podle: V. Nejedlý, *op. cit. (pozn. 15)*, s. 143.
- 18) H. Pátková, *op. cit. (pozn. 8)*, s. 64.
- 19) V r. 1577 je například uváděn Jan Fibík truhlář a řezář obrazuov a další. J. Teige II., 1915, *op. cit. (pozn. 13)*, s. 384. Určitou změnu dokládá také existence kvalitních sochařských prací datovatelných do doby kolem poloviny 16. století, jako například oltáře z kostela sv. Havla na Zbraslavi apod.
- 20) V. V. Tomek X., 1894, *op. cit. (pozn. 2)*, s. 458.

24. PANNA MARIE S DÍTĚTEM

Datace: po roce 1510

Lipové dřevo, v. 105 cm (včetně korunky); vzadu vyhloubeno; zčásti původní polychromie (inkarnát Ježíška a ruce P. Marie), na draperiích rokoková polychromie z druhé poloviny 18. století; novodobými doplňky jsou korunka a žezlo v rukou P. Marie a jablko u Ježíška. Restaurováno v r. 1971 ji akad. mal. Josefem Kotrbou.

Provenience: Praha - chrám sv. Víta (kamenná konzolka na pilířích mezi Saskou kaplí a kaplí sv. Jana Nepomuckého). Správa Pražského hradu, inv. č. V 189.

Drobná soška P. Marie s Ježíškem z chrámu sv. Víta na Pražském hradě byla dosud uváděna jen v soupisových titulech či v pracích průvodcovského charakteru. Na začátku 20. století byla vyobrazena v rozsáhlé soupisové práci A. Podlahy a K. Hilberta (1906). Pro uměleckohistorickou literaturu však zůstávala dosud neznámá.

Představuje poměrně běžný ikonografický typus P. Marie stojící na srpku měsíce - assumpty, s korunou na hlavě a žezlem v pravé ruce (Ježíšek drží v pravici jablko). Přestože jsou korunovační insignie mladším doplňkem, jak bylo zjištěno při restaurování řezby, lze podle gestiky rukou předpokládat, že tyto atributy zdobily sošku již při jejím vzniku (P. Marie nemá a nikdy neměla přes hlavu přehozenou roušku, kterou bychom očekávali, pokud by neměla korunu). P. Marie je takto představena jako královna nebes a symbolicky také jako Ecclesia. Četné příklady této ikonografie nacházíme jak v sochařství, tak i v malířství ve středních Čechách a v Praze, kde v ideologicky složitě situaci pohusitského období zřejmě tyto obrazy nabývaly ještě zcela specifického významu v rámci oživování a propagace katolicství (viz č. kat. 7, 9, 11).

Klidně a pevně stojící postava P. Marie vychází z kontrapostního postavení nohou. Váha celé figury spočívá na levé noze, zatímco pravá volná noha, plasticky zvýrazněná pod draperií, je mírně předsunutá a pod lemem draperie vyčnívá její špička opírající se o srpek měsíce. Tělo se potom lehce vyklání za pravým ramenem a vyrovnává tak zatížení způsobené poměrně vysoko drženým neoděným Ježíškem, který sedí na dlani Mariiny levé ruky. Jeho nohy jsou zkrřížené, v pravé ruce natažené před tělem svírá jablko, ukazováček druhé svěšené ruky směřuje šikmo k zemi. Pohybové rozvedení postavy P. Marie je zakončeno k pravému rameni skloněnou drobnou hlavou s rozpuštěnými dlouhými vlasy a korunou, která zřejmě v minulém století nahradila původní a pravděpodobně silně poškozenou nebo ztracenou korunu.

Vertikální osa postavy P. Marie je dvakrát zalomena a její průběh, výrazně se odlišující od plynulých a ladných křivek krásnoslohových madon, dosti přesně vyjadřuje pohybovou ztrnulost řezby. To však nijak neubírá na výtvarné kvalitě řezby a ani nesnižuje její pozoruhodně kultivované řezbářské zpracování.

P. Marie je oblečena do přiléhavého spodního šatu, který je vidět pod rozevřeným pláštěm na hrudi. Kolem krku je lichoběžníkový dekolt zdobený širokým lemem s horizontálním spojujícím páskem. Šaty jsou v pase staženy a odtud se vějířovitě dolů na břicho rozbíhají stejně skládané úzké a nízké draperiové řasy (tento motiv byl v Nizozemí běžný kolem nebo již krátce před polovinou 15. století, poté se prudce rozšířil po celé Evropě). Přes spodní šat má P. Marie přehozený plášť, který působí o poznání těžším dojmem a dosahuje zhruba úrovně kotníků (pod ním ještě někde vybílá delší Mariin šat). V některých místech pak splývá po podstavci, nebo i částečně zakrývá srpek měsíce, na němž P. Marie stojí. Okraj rozevřeného pláště zdobí plasticky pojednané dekorativní „knoflíky“ a dvojité rytá linka - není jasné, zda jde o zbytek původní středověké či mladší rokokové výzdoby z 2. poloviny 18. století (viz restaurátorská zpráva uložená v oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu). Z levého boku P. Marie, kde je zachycen dlaní levé ruky s Ježíškem, přechází plášť před Mariino tělo. Na pravé straně je vytažen poněkud nelogicky nad zápěstí pravé ruky a z těchto míst pak v tupém cípu klesá k nohám P. Marie. Jeho lem se nad měsícem přehýbá, na levém boku se tento dynamický motiv v plasticky akcentovanější podobě ještě jednou zopakuje.

Rozvinutí plášť v dolní části postavy působí dojmem značné šířky celé sochy. Nejzřetelněji se tato formální charakteristika projevuje v obrysu sochy.

Skladebné schéma, kdy plášť přechází z levého boku před tělo figury a vytváří široký cíp s ohnutým horním lemem, jehož jeden konec přidržuje levá ruka (u P. Marie s dítětem), a druhý je často jen podkasán na pravém boku, bylo pravděpodobně připraveno již ve třetí čtvrtině 15. století v Nizozemí. Předlohy nacházíme především v grafické tvorbě Mistra E. S., který se zcela zásadním způsobem podílel na genezi a šíření pozdně gotického tvarosloví a motivů (srovnej list L 71 s Madonou na hadovi, která Ježíška drží také na levé ruce a plášť z levého boku přechází podobným způsobem před tělem na opačnou stranu (Hessig, 1935, obr. 10 c)). Tato příznačná struktura draperiové figury inspirovala mnohé sochaře, kteří ji obměňovali v nejrůznějších variantách již v osmdesátých a devadesátých letech 15. století. Jak ukazují četné příklady, nevymizela ani později v první čtvrtině následujícího století. Do střední Evropy, kde se objevuje v sochařských realizacích přibližně od osmdesátých let 15. století, byla zřejmě zprostředkována horní- a středorýnskou uměleckou produkcí. Vyloučit nelze ani podíl podunajské tvorby rakouské. Těto orientaci by odpovídal i stylový charakter raných ukázek, u nichž můžeme analyzovat zvláště západní porýnské vlivy (srovnej například dřevorezbu P. Marie s Ježíškem neznámé proveniencce, datovanou osmdesátými lety 15. století (Národní galerie, inv. č. P 2. 289), u níž byl navrhován dokonce středočeský (pražský ?) původ; z cizích prací jmenujme například Madonu z rané fáze Riemenschneiderovy tvorby, datovanou kolem 1480 (Würzburg, 1981, č. kat. 41), která parafrázuje stejný draperiový vzorec). Skutečnost, že tato koncepce byla v českém umění kolem r. 1500 dosti rozšířena, potvrzuje například P. Marie s Ježíškem snad středočeské (?) proveniencce z Národní galerie (inv. č. P 280), datovaná do období přelomu 15. a 16. století, nebo předcházející soše v mnohém velice blízká světičice z okolí Českých Budějovic z doby kolem r. 1500 (AJG, Hluboká n. Vltavou), (Denkstein - Matouš, 1953, obr. 35). Obě zmiňované sochy se od pražské řezby však liší ve způsobu modelace draperie a ve vyvi-



nutějším smyslu pro plasticky hodnotnější formy vyjadřování.

Assumpta z chrámu sv. Víta se přibližuje nizozemsky orientované tvorbě nejen typikou drobného kulatého obličejce se špičatým zvednutým nosem a s dlouhými, v několika pramenech se stáječícími vlasy. Do sféry západního uměleckého proudění bezpochyby spadá i ušlechtilý výraz P. Marie, uplatňující se v maximální míře při profilovém či tříčtvrtinovém bočním pohledu. S podobnou tváří se například setkáme také u P. Marie z alabastrové skupiny Zvěstování z let 1480 - 1485, která bývá řazena do rané fáze Riemenschneiderovy tvorby, geneticky spojované s nizozemským (porýnským) uměním (Würzburg, 1981, č. kat. 55, obr. 184). Nápadné jsou také jemnost a kultivovanost řezbářského přednesu, patrně právě v modelaci hlavy P. Marie se šikmo nasazenými živými očima mandlovitého tvaru. Některé časově blízké názorové paralely spojují P. Marii ze Sv. Víta s vídeňskou tvorbou 16. století (srovnej typiku tváře pražské P. Marie s podobnou hlavou P. Marie z oltáře sv. Anny z doby kolem 1512 (Diözesanmuseum, Wien) (Oettinger, 1951, obr. 121)).

Řezbář při vlastní modelaci tvarů však vycházel více z plochy než z plně plastických objemů. Tato tendence k reliéfnímu pojetí pak vynikne hlavně ze skladby a modelace draperie pláště - zatímco pod levým loktem P. Marie je plášť organizován do protáhlých miskovitých záhybů a na druhé straně skládán do hluboce probraných paralelně vedených svislých řas, prosazuje se již na cípu pláště před tělem P. Marie poněkud roztržitěná plošná struktura různosměrně orientovaných mělkých prohlubní a zářezů. Jen stěží zde pak rozpoznáme hlavní kompoziční osnovu. Výraz této partie je spoluurčován spojením hladkých a málo klenutých objemů (s výjimkou motivu plasticky zvýrazněné pravé nohy, přes níž se draperie pláště napíná) s neuspořádanými povrchově vedenými vrypy, které opticky sochařskou hmotu rozbíjejí. Některé podobnosti v kompozičních a motivických detailech, držené ovšem spíše v obecně stylové rovině, ukazují též k saské tvorbě počátku 16. století. Zmiňme v této souvislosti například freiberské řezbářství reprezentované Mistrem dómských apoštolů nebo okruh Christpha Walthera činného nejdříve v Annabergu, poté v Míšni a Drážďanech (nápadně blízké draperiové schéma měla například dnes nezvěstná P. Marie s Ježíškem z Breitenbrunn (kolem 1520), kladená do blízkosti Christpha Walthera;

pražské Marii se podobala i typikou obličeje, vyznačovala se však poněkud měkčí modelací a ladnějším postojem (Hentschel, 1973, č. kat. 76, obr. 216)).

Řezba P. Marie s dítětem z pražského chrámu sv. Víta je geneticky vázána ke starší vrstvě nizozemské či porýnské sochařské produkce, z níž ještě přebírá některé kompoziční a typologické prvky. Západní invence však autor řezby přejímal již zprostředkované zřejmě podunajskou či jihoněmeckou tvorbou, která také u pražské Madony zapůsobila na koncepci budování sochařského tvaru včetně její modelace. Není vyloučeno, že některé slohové podněty mohl získat řezbář i ze saského uměleckého prostředí (Mistr dómských apoštolů, Christoph Walther), které se právě na počátku 16. století začínalo v Čechách výrazněji prosazovat. Převahu jižní slohové komponenty však potvrzují četné domácí příklady podobných koncepcí, které původně pocházely většinou ze středních (?) nebo jižních Čech, tedy z oblastí s intenzivními kontakty s podunajskými oblastmi. Stylová poloha pražské P. Marie na spojnici (průsečíku) vlivů dvou uměleckých center (Sasko a Podunají) ji přibližuje další významné pražské památce, kterou je o něco mladší mnohafigurový reliéf Smrti P. Marie ze Zálezlic, původně umístěný v bazilice sv. Jiří (viz č. kat. 28). Tyto souvislosti obecnějšího rázu pouze mapují a vymezují šíři takto založené slohové vrstvy v pražském sochařství prvních desetiletí 16. století.

Původní provenienci řezby a její spojení s chrámem sv. Víta upravuje zpráva z r. 1670, podle níž se zde tato Assumpta těšila značné úctě: „u hrobu Jana Nepomuckého zázračná Madona na sloupu uctívána ..." (Jan Ignác Dlouhoveský z Dlouhé Vsi, Slaviček na poli požehnaném, II., Praha 1670, s. 81. Za upozornění děkuji kolegovi J. Roytovi). Není vyloučeno, že jde o jeden z mála dochovaných dokladů původní (středověké) bohaté řezbářské výbavy a umělecké výzdoby chrámu sv. Víta, která byla zničena kalvinisty v r. 1619.

Prameny:

Jan Ignác Dlouhoveský z Dlouhé Vsi, *Slaviček na poli požehnaném, II.*, Praha 1670, s. 81.

Literatura:

A. Podlaha - K. Hilbert, *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Soupis památek historických a uměleckých*. Praha 1906, s. 109, obr. 266.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 184 - 190.

25. SVATÝ VÁCLAV

Datace: 1510 až 1520

Lipové dřevo, v. 88,5 cm, vzadu částečně opracováno; původní (?) polychromie a zlacení; chybí kopí v pravé ruce. Při restaurování v r. 1895 bylo zřejmě nově doplněno zápěstí a dlaň pravé ruky a socha byla nově přetřena, při dalším restaurování byla sejmuta tato mladší barevná vrstva a odhalena snad původní (?) polychromie, poslední restaurování prováděné v r. 1977 akad. mal. M. Sukdolákovou jen zajistilo tuto barevnou vrstvu a oživilo zlacení pláště a čepice, očištěno také bylo postříbřené brnění.

Provenience: Praha - kostel sv. Václava na Proseku

Umístění: Muzeum hl. města Prahy, inv. č. 9661 (do sbírek muzea získán v r. 1894).

Řezba sv. Václava z pražského kostela totožného patrocinia na Proseku nebyla v uměleckohistorické literatuře příliš frekventována, přestože jde o pozoruhodné dílo byť jen průměrné úrovně. Poprvé a zároveň i naposledy ji zmiňuje V. V. Štech ve svém katalogu řezeb ze sbírek městského muzea v Praze (1913) - sošku zemského patrona datuje obecně do první poloviny 16. století a podle vyholení kníru nad horním rtem se domnívá, „že socha pracována pro chrám pod obojí“. Jinak si při zevrubném popisu všimá některých formálních kvalit tohoto díla, jako je reliéfnost pojetí („má téměř charakter prkna“) či způsob plastické modelace („modelace obličeje je zběžná, hluboká draperie je tuhá“).

Postava vzpřímeně stojícího sv. Václava je umístěna na vypouklém hladkém podstavci oválného půdorysu. Staticky klidná tělesná gestika působí až poněkud ztuhlým či loutkovitým dojmem (především ruce). Vychází z postavení nohou, kdy váha těla spočívá na pravé noze, která je zakročena a před ní je předsunuta volná, tedy nezatížená levá noha; levou rukou pak sv. Václav přidržuje (spíše než by se o něj opíral) k zemi kolmo držený lichoběžníkový plochý erbovní štít s malovanou heraldickou figurou černé svatováclavské orlice. Tento jakýsi kontrapost, lépe snad náznak kontrapostu, však není rozveden klasickým způsobem v pohybu horní části těla a hlavy. Trup je komponován průčelně podél rovné svislé osy (není zde ani stopy po esovitém prohnutí). Těto pravidelnosti odpovídá také stejné vysoké nasazení ramen, dále i silný a široký krk, na němž v přísném anfasu spočívá hlava. S poměrně křehkou stabilitou světcovy figury kontrastuje potom barokní dynamika volně rozevlátého pláště.

Sv. Václav je zobrazen v tradiční ikonografii světského panovníka ve zbroji s knížecí čepicí na hlavě. Levou rukou přidržuje erbovní štít, zatímco v pravici, která je novodobým doplňkem snad z minulého století, svíral kdysi násadu dnes nedochovaného kopí. Brnění, do něhož je světec oblečen (Štech (1913) jej nazývá maxmiliánským typem), je kombinací staršího plátového typu s řemínky (na předloktí atd.) s typem brnění s tzv. račím článkovaním z kovových pásků (například partie od pasu do půli stehy), které se objevuje již na konci 15. století (viz například náhrobek Hanse von Beschwitz z kostela ve Strehlu v Sasku z doby kolem 1496 (Hentschel, 1926, č. kat. 18, obr. č. 18)), běžný je téměř po celou první polovinu století následujícího. Pod pancířem brnění se na některých místech objevuje kroužková košile (na předloktí, v rozkroku), na nohách má sv. Václav železné boty. Přes brnění je lehce přehozen plášť, který dosahuje výše kolen.



Draperie pláště vytváří zcela autonomní záhybový systém, který nijak nereaguje na tělesné jádro. Draperie pláště na pravém boku je traktována do vysokých, plasticky cítelných záhybů s rovnými zalamujícími se hřebeny, které mohou vzdáleně připomenout paralelní misky záhybových systémů starších slohových etap. Lem pláště sv. Václava se několikrát živě vzdouvá a ohýbá. Draperie pláště je s výjimkou zad hluboce promodelována, stejně jako celá postava je výrazně prostorově členěna. Značnou pozornost věnoval řezbář rukopisnému zpracování detailů, jak můžeme usuzovat například z drobnopisného podání řemíneků s přezkami na předloktí nebo na nohách, precizně vyvedena je také kroužková košile.

Pozoruhodná je typika světcovy tváře - jejími základními rysy jsou obdélný a ve spáncích široký obličej, který se mírně k bradě zužuje aby se díky plnovousu opět vějířovitě rozšířil, dále vysoko vyklenuté obočí se široko nasazenými šikmými očima, kratší silnější nos a ostře řezané masité rty drobnějších úst. Obličej je poměrně hladce modelován (kromě diagonálně vedených vrásek po stranách špičky nosu). Nejzajímavější však je úprava a rukopisné pojednání bohatých vousů a vlasů. Půlkruhovitě zastřižený plnovous s vyholeným knírem pod nosem je zčásti zpracován drobnými svislými měsíčovitými vřepy úzkého dlátka, na které navazuje několik svisle vedených pramenů spirálovitě se stáčejících vousů. Podobnou výtvarnou stylizací se vyznačují také dlouhé vlasy spadající na světcova ramena - jsou opět zakončeny vertikálně dělenými mocnými prameny vlasů, které jsou pojednány v rytmických a proti vousům velkoryseji řezaných spirálách ornamentálního charakteru.

Právě tato jakási abstrahující dekorativnost některých detailů je významným, nikoli však jediným znakem, který toto dílo orientuje hlavně na vrstvu saského řezbářství první čtvrtiny 16. století. Podobné výtvarné řešení vousů či vlasů známe z tvorby saského řezbáře zvaného Mistrem dómských apoštolů ve Freibergu (někdy bývá ztotožňován s Philippem Kochem (Thieme - Becker XXI, 1927, s. 92)), jehož působení v první třetině 16. století ovlivnilo v Sasku celou širokou vrstvu jeho současníků a následovníků. S téměř totožným zpracováním vousů jako u pražského sv. Václava se setkáme již v jeho rané tvorbě (srovnej například vousy sv. Pavla z dómu ve Freibergu z doby mezi 1500 - 1505 (Hentschel, 1926, č. kat. 29)), uplatňuje se potom zvláště v dílech z druhého desetiletí 16. století, jako například na dnes nedochovaných řezbách oltáře z Obergruny, datovaného kolem r. 1516 (Hentschel, 1973, č. kat. 136, obr. č. 112, 114, 117); pražskou řezbu pojí s výzdobou tohoto velkého oltáře také analogická základní struktura a pojetí draperie včetně její modelace. Pražská socha se podobá některým dílům freiberského mistra též výraznou typickou širokého obličeje (srovnej například hlavu trůnícího sv. Mikuláše z oltáře v Geyer s vějířovitě se rozšiřujícími vousy z posledního desetiletí 15. století (Hentschel, 1926, č. kat. 27)). Pro přesnější dataci pražské řezby je nesmírně důležitá také stylová komparace s mladšími díly mistra samého, nebo i s tvorbou jeho školského okruhu. Jak jsme již uvedli, draperie volně přehozeného pláště se vyznačuje až barokní hybností. Zvláště zřetelná je tato tendence u přehození okraje pláště jakoby odvanutého větrem přes levé

rameno, dále je zřetelná na motivu přehnutého lemu pláště na spodním okraji. Dynamicky působí také ostrý cíp pláště předstupující diagonálně před tělo sv. Václava. I pro tuto výrazovou kvalitu nalézáme analogie u freiberského mistra, kde zvláště v mladších dílech, tj. zhruba od poloviny druhého desetiletí 16. století nabývá na závažnosti a intenzitě. Pro srovnání lze upozornit na vlající draperii pláště sv. Kryštofa z řady soch z dómu ve Freibergu z doby kolem 1520 (Hentschel, 1926, č. kat. 31). Pražské soše je však mnohem bližší ztlumená dymanika draperie staršího sv. Kryštofa z Obergruny (1516 ?), (Hentschel, 1973, č. kat. 136, obr. č. 167) od téhož autora.

Některé paralely shledáváme i v širší saské tvorbě druhého desetiletí 16. století, i když zřejmě nejde o jediné slohové východisko pražské řezby. Jako příklad můžeme uvést dnes nezvěstnou sochu sv. Rytíře z Oschatzu, připisovanou Mistrovi oltáře z Grossweitzschen a kladenou do doby mezi 1515 - 1520 (Hentschel, 1973, č. kat. 140), která je pražské soše blízká především výstavbou figury - jejím postojem, gestikou a prostorovým procleněním, dále pak způsobem traktování draperie včetně přehnutí lemu pláště, a v neposlední řadě i typikou povšechně modelovaného obličejce a dekorativní stylizaci vlasů. Vliv freiberského mistra, zjistitelný právě ve způsobu zpracování vlasů a vousů, je patrný též na oltáři z Lomnitz od drážďanského mistra kolem 1510 (srovnej například sochu sv. Pavla (Hentschel, 1973, č. kat. 124)), která byla za II. světové války zničena.

Řezba sv. Václava z Proseku nachází někdy i dosti blízké stylové či typologické analogie také v českém materiálu. V této souvislosti je nutné zmínit především sochu sv. Václava z muzea v Třebenicích (okr. Litoměřice) datovanou kolem 1510, která se od pražské sochy liší poněkud jistějším postojem vyjádřeným vyspělejší statutárností figury, organičtější tělesnou gestikou a drsnějším výrazem ostřeji modelovaného obličejce s knírkem. Naproti tomu lze srovnávat základní kompozice děl, schemata draperiových systémů a způsob jejich výrazného promodelování, stejně jako charakteristická řezbářská zpracování dlouhých vlasů a plnovousů. Tyto analogie naznačují totožnost základní slohové orientace obou děl (jen stěží lze mezi nimi předpokládat těsnější filiace). Podobně byl saskými (freiberskými) uměleckými vlivy ovlivněn ještě autor mladšího oltáře z Duban snad z druhé čtvrtiny 16. století. Z řezbářské výzdoby rozsáhlého oltáře se předchozím dílům nejvíce formálně ale i námětově blíží soška sv. Václava z oltářního nástavce (Roudnice I. - Soupis, 1898, obr. 69). Z příbuznosti s freiberským sochařstvím počátku 16. století vyrostlo také jedno z nejpozoruhodnějších pražských děl, reliéf Poslední večeře, původně určený pro Betlémskou kapli na Starém Městě (J. Kropáček (1960) zde analyzoval podíl freiberského Mistra dómských apoštolů) (viz č. kat. 27).

Socha sv. Václava, jejíž vznik lze na základě formálního rozboru a uvedených komparací klást do 2. desetiletí 16. století, spíše však blíže k jeho počátku, přešla do majetku Muzea hl. města Prahy z farního kostela sv. Václava na Proseku. Zda z této svatyně původně pochází můžeme jen stěží rozhodnout, i když to lze s ohledem na historii a stavební vývoj kostela s poměrně velkou pravděpodobností předpokládat - kostel bazilikální dispozice byl založen ještě snad v 11. století, po několika drobnějších přestavbách (kolem 1200 apod.) byl konečně plochý strop na konci 15. století nahrazen v hlavní a jižní boční lodi žebrovou klenbou (Merhautová, 1971, s. 264). Po této náročné stavební úpravě kostela mohl být do jeho závěru pořízen na počátku 16. století oltář, jehož součástí mohla tato socha být (vzhledem k ikonografickému námětu a zasvěcení kostela mohla mít v arše dominantní umístění, například ve střední skříni oltáře). Pozdně středověká oltářní architektura včetně řezbářské výzdoby mohla být zničena při poboření kostelíka Švédy r. 1675. Z původního inventáře stavby se zřejmě dochovala pouze tato soška sv. Václava, která později byla pietně zasazena do mladšího barokního oltáře.

Literatura:

V. V. Štech, *Dřevěné řezby v Museu král. hl. města Prahy*. Výroční zpráva Musea král. hlav. města Prahy za rok 1912. Praha 1913, č. kat. 19, obr. č. 19. J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 197 - 203.

26. HLAVA SVATÉHO JANA KŘTITELE

Datace: 1510 - 1520

Lipové dřevo, v. 32 cm, š. 31 cm, vysoký reliéf vzadu vyhloubený; bez polychromie (stopové zbytky běloby v partiích očí).

Provenience: Praha - Staré Město, blíže neurčené místo (nalezena v Kaprově ulici při stavebních pracích ?)

Umístění: Muzeum hl. města Prahy, inv. č. 17.305 (do sbírek muzea darována roku 1909 ředitelem J. Stibralem).

K reliéfní hlavě staršího vousatého muže na podušce, v níž byla poprvé V. V. Štechem (1955) rozpoznána hlava sv. Jana Křtitele, se pojí poměrně četná literatura. Se Štechovou interpretací polemizoval dříve jen P. E. Vondoefer (1923), který v reliéfu viděl hlavu muže zpodobněného na smrtelné posteli. Tento jakýsi posmrtný portrét měl být poté použit jako domovní znamení na dům, v němž portrétovaný před svou smrtí bydlel. Celá tato úvaha ale postrádá na věrohodnosti a historické přesvědčivosti.

Řezbou se naposledy obsírněji v monografickém pojednání zaobíral J. Kropáček (1967), který ikonografické určení V. V. Štecha (sv. Jan Křtitel) podpořil pádnými argumenty. Věcným a vyčerpávajícím formálním rozbořem díla dokázal, že reliéf původně skutečně mohl zdobit nadpraží snad nějakého staroměstského domu. Přes stylové synkretický charakter reliéfu, typický pro období vyznávající první třetiny 16. století, analyzoval převažující slohové komponenty a vyjádřil se stručně k jeho stylové genezi. Určité stylové analogie nalézal i v českém umění.



Shrňme si v následujících řádcích podstatná zjištění, s nimiž přišel J. Kropáček ve své studii.

Při hodnocení ikonografické stránky díla J. Kropáček zjistil, že některé motivy jsou v kontextu obrazových podob hlav sv. Jana Křtitele poněkud výjimečné. Jde především o čapku pokrývající temeno a o polštářek (podušku), na němž je hlava položena. I s těmito odchylkami však má hlava na podušce z městského muzea v Praze k zobrazení uťaté hlavy sv. Jana Křtitele na kruhové (oválné) míse či podnosu nejbližší. J. Kropáček mezi nejvýraznější památky tohoto námětu ve střední Evropě zařadil svatojánskou mísu z konce 15. století spojovanou s Mistrem keffermarktského oltáře v Horních Rakousích (Linz, 1958, č. kat. 42) a velikou mísu z r. 1509 z Roudnice, která je prací saského Pancratia Gruebera (Národní galerie, inv. č. P 2. 914). Za společné znaky většiny hlav na míse uvádí autor studie pootevřená ústa sv. Jana Křtitele a zpravidla tři praménky kadeří spadající do čela, jak vidíme také na pražské hlavě.

Pražský reliéf se vyznačuje dovednou modelací a realistickým přístupem řezbáře ke znázornění tváře. Ten se soustředil na hlavu s vyklenutým čelem a vyvinutou bradou. Pevně cítený plastický tvar hlavy je čitelný i pod čapkou. J. Kropáček konstatoval, že natočením hlavy do polovičního profilu se podařilo umělci docílit prostorových relací. Umělec do Křtílovy tváře vtiskl nejednu známku lidského skonu, bez dramatizování výrazu nebo zneklidnění hmoty - kůži zpodobnil bez

napětí, povolil také vrásky na čele, nechal vystoupit nos a poklesnout dolní čelist. Řezbářsky nejméně zvládnutým místem je partie uťatého krku. Poduška je podána úspornými výrazovými prostředky, tj. bez puncování či jiných ozdob.

V další části příspěvku si J. Kropáček všiml prostorového řešení díla, které členil na tři plány (1. plán - obličej, 2. plán - čapka, vlasy a krk, 3. plán - poduška). Prostor umělec nechápal pouze jako symbolickou připomínku, ale budoval jej na základě konkrétních věcných vztahů, určených polohou a konstrukcí hlavy. Ta je podána nejen v částečném profilu, ale je u ní počítáno ještě s vnímáním z pohledu. Sochař, jak píše J. Kropáček, se zřejmě pokusil i o prostorovou zkratku, navozenou však spíše empirickým přístupem ke skutečnosti než uplatněním jednolitého perspektivního systému v zobrazování reality. Rozvrstvení hmoty do plánů podporuje též charakter řezby, postupující od plných tvarů v prvním plánu ke snižování reliéfu a objemů na pozadí. Sochař formu podřezával a citlivým způsobem dával vyznít kontrastům mezi oblymi partiemi obličeje a ostře po povrchu rytými vousy a hlubokým pojednáním vlasů.

Při konstrukci tohoto námětu a jeho konkrétním výtvarném řešení se mohly podle J. Kropáčka podvědomě spolupodílet sochařovy bohaté zkušenosti z běžných úkolů dobového sochařství - s funerální plastikou (hlava na polštářku) a s realizací ukřižovaného (naklonění hlavy). Spojením těchto dvou momentů se čtvercem dostala zřejmě základní idea tvaru ucelenou podobu.

J. Kropáček se domníval, že řezbář pracoval v Praze a že mohl být členem staroměstského malířského cechu. V aktualizaci způsobu, kterým zobrazoval skutečnost - zvláště v perspektivních zkratkách (i když byly spíše ve stadiu pokusu) - viděl dokonce ovlivnění italskou renesancí, které mohlo být prostředkováno jihušněmeckým Švábskem (charakteristická je také pevná formulace hmoty, která je tak typická právě pro švábské sochařství). Poučení v perspektivní zkratce mohl také získat na nástěnných malbách ve Svatováclavské kapli z r. 1509. Jinak stylové východisko pro typiku hranatých hlav nalézal v podunajské škole již před r. 1510, přičemž nevyloučil výraznější podíl některého z uměleckých center v oblasti mezi Pasovem a Vídní. Jisté slohové analogie spojují podle názoru J. Kropáčka řezbáře hlavy sv. Jana Křtitele na podušce také s kamenosochařem, který vytvořil reliéf na jižním portálu baziliky sv. Jiří (Národní galerie, inv. č. VP 501) anebo se zlatníkem Václavem z Budějovic, který pro pražský dvůr vytvořil několik ostatkových poprsí.

Jestliže J. Kropáček zdůrazňoval dovednost modelace tvarů a věcný, mnohdy až realistický akcent při zobrazování seřtnuté hlavy, domníváme se, že dalším neméně podstatným rysem, který by mohl obohatit hodnocení této památky, je prvek výrazné stylizace výtvarné formy. Charakteristickým způsobem se například uplatňuje ostrá a poměrně přímá hrana nadočnicového oblouku, oddělující mírnou klenbu vysokého čela od šikmého skosení očních důlků. Podobně působí zvláštní ostrá kresba křivky rtů u pootevřených úst (především výrazná je linka horního rtu s vydutím uprostřed pod nosem), které jsou nasazeny dosti nížko pod špičkou nosu. Partie mezi ústy a nosem je potom zvrásněna povrchově vedenými rovnými vrypy znázorňujícími krátce střížený nebohatý knír, trojúhelník nad horním rtem pak zůstal vyholený. Tento způsob pojednání řezbář použil i u krátkého plnovousu, kterým zakončil širokou kulatou bradu sv. Jana Křtitele. Tyto silně stylizující přístupy v pojetí jak plastického tvaru obecně, tak i jednotlivých morfologických detailů, které značně přispívají k estetizaci výsledné podoby uměleckého díla, se v široké míře rozšířily ve výtvarném projevu celé první poloviny 16. století. Největšího uplatnění dosáhly ve druhé a třetí dekádě 16. století, kdy se staly téměř obecným majetkem dobové produkce a přecházely křížem přes nejrůznější slohové vrstvy. V tomto smyslu lze srovnávat například díla podunajská (oltář P. Marie z Mauer u Melku nedaleko Pasova z let 1510 - 1515 (Wien, 1963, obr. 113, 114)) s jihoněmeckými (reliéfní sochy sv. Mikuláše a sv. Biskupa z Kitzingen v dolních Francích, datované do let 1510 - 1530 (Zimmermann, 1985, č. kat. 188)) nebo francká (poprsí císaře Maxmiliána I. z let 1510 - 1520 od Hanse Kelse st. (München, 1959, č. kat. 298)) se saskými (Pieta od Pancratia Gruebera z doby kolem r. 1510 (Hentschel, 1926, obr. 50)). Vzhledem k intenzivnímu mísení nejrůznějších stylových vrstev v tomto období je někdy velmi komplikované analyzovat formální předlohy těchto děl a rozpoznat jejich stylovou orientaci (v našem případě se lze plně ztotožnit s názorem J. Kropáčka). To platí v omezené míře též pro vynikající hlavu sv. Jana Křtitele neznámé provenience, snad část původní kompozice hlavy na podnosu (nedochován), která je dnes součástí sbírek Národního muzea v Praze (inv. č. 140.575). Zdá se, že vznik této pozoruhodné řezby si nelze představit bez znalosti tvorby podunajské (Videň ?) a saské (Peter Breuer ?). Datovat ji snad budeme moci do druhého desetiletí 16. století. Vzhledem k naznačené stylové poloze díla, kterou bude třeba ještě dále analyzovat a rozpracovat, bychom nevyločovali u hlavy sv. Jana Křtitele z Národního muzea ani středočeský původ.

J. Kropáček nakonec ve své studii naznačil možné spojitosti hlavy sv. Jana Křtitele na podušce s okruhem dvorského umění (ostatková poprsí, reliéf sv. Jiří z portálu svatojiřské baziliky). Podle našeho názoru jsou však případné formální analogie mezi zmiňovanými díly tak vzdálené a natolik obecné povahy, že nelze tuto vazbu blíže vymezit a jasněji konkretizovat. Nesmíme zapomenout ani na určitou řezbářovu nejistotu při ztvárňování prostorově náročnější partie uťatého krku, i když celkově se dílo vyznačuje vysokou kultivovaností a rafinovanou jemností řezbářského přednesu. Jedině značná umělecká úroveň by mohla být spojovacím článkem zmiňovaných sochařských děl.

Literatura:

- V. V. Štech, *Dřevěné řezby v Museu král. hl. města Prahy*. Výroční zpráva Musea král. hl. města Prahy za rok 1912. Praha 1913, č. kat. 24, obr. s. 17.
 P. E. Vondoefer, *Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst*, II. *Der Cicerone* XV. 1923, s. 861 ad.
 V. V. Štech, *Pražská domovní znamení*. Praha 1955, s. 18, obr. 9.
L'art ancien en Tchécoslovaquie (katalog). Musée des Arts décoratifs. Paris 1957, č. kat. 199.
 J. Kropáček, Reliéf hlavy sv. Jana Křtitele na podušce. *ČNM* 136, 1967, s. 185 - 194.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 204 - 210.

27. POSLEDNÍ VEČEŘE

Datace: kolem 1520

Lipové dřevo, v. 147 cm, š. 147 cm, vzadu zčásti plochý reliéf; chybí poslední články prstů na pravé ruce Krista a části prstů u některých dalších apoštolů. Opravován v r. 1860, při restaurování v r. 1971 byla akad. mal. K. Stádníkem odstraněna barevná úprava reliéfu ze 60. let 19. století.

Provenience: Praha - Betlémská kaple na Starém Městě, pochází pravděpodobně z hlavního oltáře této kaple, odkud reliéf po jejím zrušení v r. 1784 koupil pražský měšťan Jakub Čubert a poté daroval svému bratranci Jiřímu do Volkovic u Zákolan; zde řezbu našel kněz J. A. Tiebl a získal ji pro kostel sv. Jana Křtitele v Zeměchách, kde byla 15. 5. 1804 instalována.

Umístění: Národní muzeum v Praze (oddělení starších českých dějin), inv. č. 60.800 (do Národního muzea převeden 12. 12. 1959, do sbírek OSČD zapsán 28. 6. 1960).



Rozměrnému reliéfu Poslední večeře byla věnována historiky umění značná pozornost, jak můžeme usuzovat z bohaté bibliografie. Prvním závažným příspěvkem byla stať J. Heraina z r. 1904, v níž označil tuto památku za zbytek skládacího oltáře a na základě německého zápisu v pamětní knize fary v Zeměchách jej situoval do Betlémské kaple na Starém Městě pražském. Na J. Heraina později navázal J. Kropáček (1960) ve svém obsáhlém monografickém pojednání o řezbě Poslední večeře z Betlémské kaple a ikonologickým výkladem zasvěcení kaple a oltářů tuto domněnku potvrdil. Naznačil též slohový původ reliéfu a věnoval se analýze vztahů, které spojují betlémský reliéf s dobovou sochařskou

a malířskou produkcí především ve středních Čechách. J. Homolka se poté připojil (1967, 1983) s rozšířením stylového zázemí, kde by nevylučoval ani norimberský podíl.

V našem pojednání budeme vycházet z výstižné Kropáčkovy formálně stylové analýzy reliéfu, kterou jen shrneme a budeme prezentovat ve zkrácené podobě s důrazem kladeným na určité okruhy problémů, a to především z toho důvodu, abychom docílili organičtějšího zapojení několika doplňujících poznámek do sumy dosavadních vědomostí o tomto pozoruhodném řezbářském díle.

Námět reliéfu, jak uvedl J. Kropáček, se opírá o evangelijní svědectví Nového zákona a v umění pozdní gotiky a renesance není nijak výjimečný. Po stránce umělecké koncepce díla vyzdvihl J. Kropáček dějovou složku figurální scény, v níž tvoří hlavní významovou osu vztah Krista promlouvajícího k Jidášovi. Kromě toho můžeme na reliéfu mezi jednotlivými apoštoly analyzovat celou řadu více či méně podružných vazeb a interakcí. V této souvislosti upozornil autor studie na nikoli nepodstatný kompoziční detail, kterým je kruhový (oválný) tvar stolu, kolem něhož apoštolové s Kristem sedí (v Zaalpí byl poněkud běžnější obdélný stůl). Celá scéna je potom vepsána do čtverce a prostorově rozdělena do dvou plánů (přední a zadní). Oba prostorové plány jsou také rozlišeny různou plasticitou reliéfu (nižší reliéf v pozadí, vyšší v popředí), dále i velikostí postav (směrem od diváka se postavy zmenšují). V kompozici zaujímá



dominantní postavení zřetelně tělesnou velikostí a umístěním na vertikální ose scény pochopitelně postava Krista. Kristus tvoří zároveň vrchol rovnoramenného trojúhelníka, jehož základna je vymezena dvěma téměř totožně gestikulujícími, v profilu zobrazenými postavami apoštolů, Jidášem s mečem a sv. Filipem nalévajícím ze džbánu víno (užívání trojúhelníků při komponování vícefigurálních scén bylo v této době dosti běžné - srovnej například kompozici reliéfu Smrti P. Marie ze Zálezlic, viz č. kat. 28, kde jde o skladbu dvou vzájemně podřazených rovnoramenných trojúhelníků, podobně ale již na Pietě ze Sv. Valentina, viz č. kat. 21). Kompozici scény Poslední večeře ovládá elipsa procházející hlavami postav, ideový střed tvoří mísa s beránkem. Trojúhelník zde spojuje dva prostorové plány a jeho výška je zároveň svislou osou díla (podobnou úlohu má trojúhelník i v kompozici reliéfu Smrti P. Marie ze Zálezlic; rozdíl mezi oběma díly však spočívá v dostředivé konsekvenci pohybů u Poslední večeře, kde se uzavírají v elipse a trojúhelníku, zatímco Smrt P. Marie je kompozičně otevřená směrem nad hlavy apoštolů, kde předpokládáme existenci dnes nedochované skupiny Krista s duší P. Marie).

Lidské postavy na reliéfu Poslední večeře jsou pojaté hmotně, bez proporčních zkreslení. Pod draperiemi šatů můžeme tušit tělo. Pohyby účastníků děje nejsou pateticky nadsazené a odpovídají celkově poklidnému vyznění scény. Pohyb postav tvoří také podstatnou složku žánrových detailů (nalévání vína, krájení chleba apod.). Výrazným způsobem se na tomto reliéfu projevuje také snaha po individualizaci obličejů. Scéna ale přesto není „psychologicky vyhraněná“, jak zmínil J. Kropáček.

Při zpracování draperií řezbář méně inklinoval k používání křivek. Typickým prvkem jeho rukopisného projevu jsou hranaté kratší řasy skládající se do mnohoúhelníkových obrazců, které jsou vyplněny hladkými mírně klenutými plochami. Ve druhém plánu reliéfu se naproti tomu u postav prosazuje zajímavá snaha řezbáře o souběžnost vertikálních řas, i když nelze v žádném případě přímo hovořit o tzv. slohu paralelních linií. Plastická hmota reliéfu není jinak zbrzděna

hlubokými zářezy. Autor reliéfu také pomíjel nepodstatné detaily, čímž se přibližoval spíše práci sochaře v kameni.

V souvislosti s přenosem některých motivů a vůbec se šířením kompozičních schémat zmínil J. Kropáček význam grafické tvorby. Povšiml si těsné blízkosti pražského reliéfu s dřevorezem Poslední večere z norimberského Kobergerova prvotisku z r. 1491 nazvaného „*Der Schrein oder Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils und der ewigen Seligkeit*“ (reprodukce, in: (Hnízdo, 1956, obr. s. 340)). Otisky tohoto norimberského dřevorezu s Poslední večeří byly v Čechách velmi rozšířeny, jak dokázal V. V. Hnízdo (1956, s. 338 ad.). Těsné analogie s betlémským reliéfem shledáváme pak nejenom v oválném tvaru stolu či v téměř přesném zopakování postavy Jidáše, podobnosti jsou patrné i ve skladbě. Jidášova šatu v partii trupu a zachází až do takových detailů, jakými je stejný tvar měšce včetně jeho dekoru. Jisté souvislosti naznačil J. Kropáček také mezi pražským reliéfem a predelou někdejšího hlavního oltáře z kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře od pražského malíře Hanuše Elfeldara, která je nápisem datována do r. 1515. Podobnou scénu nacházíme také v iluminovaných rukopisech - v kutnohorském Smiškovském kancionálu od iluminátora Matouše z konce 15. století (Le-minger, 1926, obr. 100) - a zde také nadhazuje možné ovlivnění norimberským dřevorezem.

Reliéf Poslední večere z Betlémské kaple je podle názoru J. Kropáčka některými formálními prvky blízký řezbám oltáře sv. Václava v Libkovicích z doby po 1520 (Opitz, 1930, obr. s. 45). Přes strahovský oltář z Oseku (Matějček, 1931, č. kat. 3) se pak J. Kropáček při hledání slohového východiska pražského díla dostal do saského Freibergu (jistě inspirace nalezl ve starší sochařské tvorbě před r. 1500). V typologii některých hlav (dva apoštolové po pravici Krista) potom rozpoznal vliv raného Mistra freiberských dómských apoštolů. Krista z pražského reliéfu spojil přímo s nedochovaným Kristem z freiberského domu (Hentschel, 1926, obr. 30), (jistě analogie mapující takto orientovanou slohovou vrstvu vykazují i další díla převážně severočeského původu - například řezba sv. Václava z Libědic (Opitz, 1930, obr. s. 37), nebo socha Zmrtvýchvstalého Krista, snad ze středních Čech, umístěná dnes v expozici na Krivoklátě (Národní galerie, inv. č. P 193) v neposlední řadě je tato poloha bohatě přítomna také v západních Čechách (např. sochy apoštolů z Dyšíně či tvorba Mistra týneckého Zvěstování vůbec). Hlavy s rovnými nebo mírně se vlnícími tuhými prameny vlasů pak J. Kropáček označil za typický rys díla Hanse Wittena, činného delší dobu také ve Freibergu.

O těsném kontaktu autora pražské řezby s freiberskou školou hovoří podle J. Kropáčka silný vztah k místní tvorbě konce 15. století, nehledě k pozdějším souvislostem s raným a vrcholným dílem Mistra dómských apoštolů a s tvorbou Hanse Wittena. Kontakty autora reliéfu Poslední večere s touto saskou tvorbou končí kolem r. 1515. Pro reliéf pak navrhl datování do doby kolem r. 1520.

Saské východisko však zřejmě podle našeho soudu není jediným pramenem, z něhož řezbář pražského díla čerpal - J. Homolka tuto jednostrannou orientaci na Sasko zrelativizoval (1967) a v jedné ze svých pozdějších prací (1983) navrhl zvážit také podíl tvorby norimberské.

Již J. Kropáček však konstatoval ve zmiňované monografické studii velmi těsné námětové podobnosti pražského reliéfu s dřevorezem norimberského původu z r. 1491. Dokonce je známo, že tento list se scénou Poslední večere byl v Čechách šířen a sloužil jako předloha pro další podobná zobrazení. Není vyloučeno, že zapůsobil také na ztvárnění kompozice Poslední večere na malované predele z bývalého hlavního oltáře kutnohorského farního kostela sv. Jakuba z r. 1515 (Pešina, 1950, obr. 185), i když zde je stůl vzhledem k užitému formátu desky obdélníkovitého tvaru. Jejím autorem byl Hanuš Elfeldar, malíř zapsaný r. 1511 do staroměstského malířského cechu, ovšem franckého původu; tuto kompozici mohl tedy poznat již ve Francích, možná přímo v Norimberku. Také s touto deskou je možno reliéf z Betlémské kaple srovnávat - kromě základní kompozice scény především opět obě postavy Jidášů, které se sobě podobají i traktováním šatu.

O významu tohoto výrazného kompozičního schematu poslední večere, které se šířilo pravděpodobně prostřednictvím grafiky, svědčí též podobně rozvržená scéna v Matoušově Smiškovském kancionálu z konce 15. století, který vznikl také v Kutné Hoře (mezi Kutnou Horou a Norimberkem panovaly na konci 15. a na počátku 16. století velice čilé obchodní a umělecké kontakty).

Další scény poslední večere, jak je známe například z Roudnického oltáře nebo z oltáře z Bydžova se již značně od těchto odlišují. To nám umožňuje vyslovit hypotézu o norimberském původu této poněkud výjimečné kompozice, šířené grafickou tvorbou a obměňované v mnoha dalších variantách v českém, zvláště však středočeském a pražském uměleckém prostředí.

Norimberskou komponentu však neomezíme jen na stránku ikonografickou či kompoziční. Ohlasy této produkce lze vyčíst též ve formálním ustrojení celého reliéfu. Některá analogická řešení v pojetí oděné figury (vztah draperie a těla), nebo ve způsobu drapování šatu, můžeme nalézt například již v tvorbě Adama Krafy z konce 15. století (srovnej například Kraftův kamenný reliéf ze Scheyerova náhrobku v kostele sv. Sebalda v Norimberku z let 1490 - 1492 (Müller, 1966, obr. 181 B)). Některé z robustních obličejů s odulými a uvolněnými tvářemi mohly být připraveny ještě před r. 1500 v Norimberku, například malířskou produkcí Michaela Wolgemuta a jeho dílny (srovnej typy tváří na části desky z oltářního křídla s námětem Zástupců duchovních stavů původně z norimberského dominikánského kostela (dnes v kostele sv. Vavřince) z let 1490 - 1495 (Nürnberg, 1986, č. kat. 38); pod silnou radiací norimberského umění jistě vznikla také reliéfní řezba sv. Biskupa neznámého západočeského původu, jehož hlava se typikou a zpracováním podobá dvěma bezvousým apoštolům betlémské řezby, apoštolovi po pravici sv. Filipa a druhému apoštolovi nalevo od Jidáše (Národní galerie, kolem 1500, inv. č. P 4. 589)). Také J. Kropáčkem navrhované genetické spojitosti pražského reliéfu s vrstvou freiberského řezbářství posledního desetiletí 15. století (např. se stojícím biskupem z Geyer z konce 15. století (Hentschel, 1926, obr. 4 a)) se zdají být poněkud obecnějšího charakteru. S podobnou typikou plasticky výrazně modelovaných obličejů s ostrými rysy se totiž můžeme ve větší míře setkat i v řezbářství francském (srovnej například sv. Kryštofa ze středního dílu

oltáře z Bamberku (Schädler, 1983, č. kat. 33), nebo postavy Boha Otce a Krista z norimberského epitafu Konrada Imhofa a jeho ženy Kateřiny z r. 1495 (München, 1959, č. kat. 177) apod.). Z naznačeného by mohlo vyplývat, že řezbář pražského reliéfu Poslední večeře zřejmě norimberskou tvorbu z konce 15. století poznal (snad osobně, možná během tovaryšské cesty). Jeho kontakty s norimberskou uměleckou produkcí prvních dvou desetiletí 16. století (tj. generace Veita Stosse) však podle našeho názoru již nedosahují takové intenzity a průkaznosti a můžeme tedy předpokládat, že umělec někdy kolem r. 1500 Norimberk (Franky) opustil a vydal se na sever, do Saska. Zde zřejmě do poloviny druhého desetiletí 16. století působil ve Freibergu a jeho okolí a odtud se již jako zkušený starší mistr dostal do Prahy.

Literatura:

- F. Velc, *Soupis památek historických a uměleckých XX.* Praha 1904, s. 416, obr. 289.
 J. Herain, Zbytek skládacího oltáře z Betlémské kaple v Praze. ČSPSČ XII, 1904, s. 147 ad., obr. 18.
Průvodce sbírkami Národního musea v Praze I. Praha 1932, s. 71.
Umělecké památky Čech. Praha 1957, s. 890.
 J. Kropáček, Pozdně gotický reliéf Poslední večeře z Betlémské kaple v Praze. ČNM 129, 1960, s. 57 - 74.
 J. Homolka - J. Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátku a Kostí. *Umění XIV*, 1966, s. 130.
 J. Homolka, K pozdně gotické plastice v západních Čechách a v Praze. ČNM 136, 1967, s. 189 - 194, pozn. 21.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 552.
 J. Kočí - V. Vondruška, *Památky národní minulosti* (katalog hist. expozice v Lobkovickém paláci NM v Praze). Praha 1989, č. kat. 366.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 211 - 217.
 Gotika v západních Čechách III. (ed. J. Fajt). Praha 1995 - 1996, s. 797 - 798.

28. SMRT PANNY MARIE

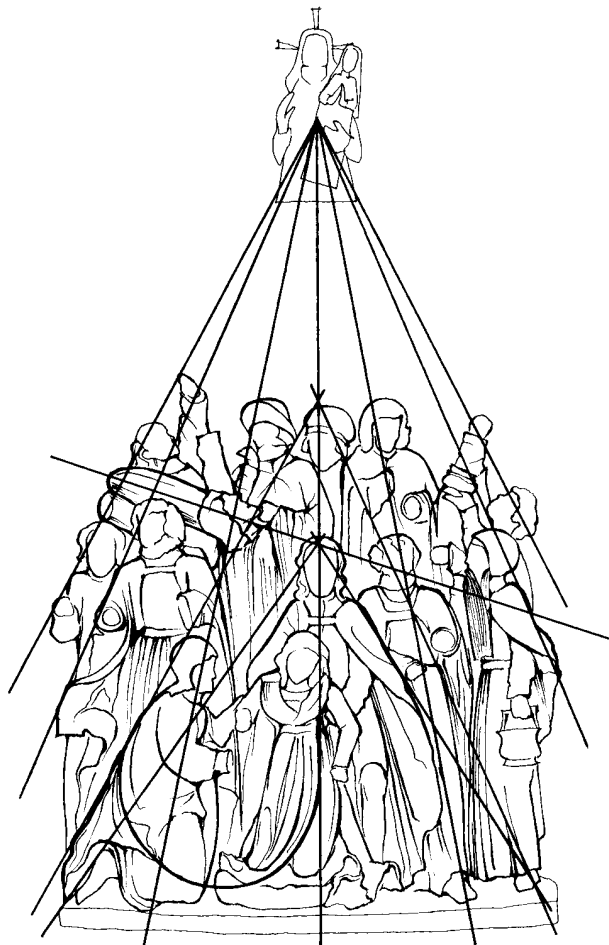
Datace: kolem 1520

Lipové dřevo, v. 125 cm, š. 100 cm, vysoký reliéf vzadu ve dvou vertikálních pásech vybraný; stará (původní?) polychromie; chybí ruce P. Marie a většiny apoštolů. Reliéf opraven krátce před r. 1899, kdy byl také nově polychromován, při posledním restaurování v r. 1962, které prováděl akad. mal. J. Tesař, byla nová přemalba sejmuta a odstraněny novodobé doplňky.

Provenience: Praha - kostel sv. Jiří (?) na Pražském hradě

Umístění: Zámělnice (okr. Mělník) - kostel sv. Mikuláše (dlouhodobě zapůjčeno farním úřadem v Chlumíně do expozice na hradě Křivokláte).

Reliéf Smrti P. Marie patří bezpochyby k nejkvalitnějším pražským pozdně gotickým dřevorezbám. Jeho zcela výjimečné umělecké hodnoty si povšimla již celá řada badatelů, o čemž svědčí početná bibliografie. První zmínku o díle nacházíme již ve druhé polovině 19. století (Lehner, 1879), zatímco stylistickým hodnocením řezby se poprvé hlouběji zabýval až J. Kropáček v r. 1966, který ocenil kompoziční výzrálost silně plastického reliéfu a individualizující charakter „realisticky viděných“ obličejových typů, z nichž některé, jak napsal, „dosahují neobyčejné oduševnělosti“. Upozornil také na několik expresivních momentů a konstatoval, že však nijak nepřehlušují „poklidný, ba lyrický ráz scény“. Z formálního hlediska reliéf situoval do průsečíku několika směrů - genetické kořeny viděl jednak v podunajském sochařství (zvláště vídeňském), jednak v saské tvorbě (rané dílo Ch. Walthera). Závěrem vznesl otázku, zda výtvarnou syntézu realizoval přímo autor reliéfu nebo již jeho učitel a doporučil věnovat této problematice větší pozornost. Dílo nakonec zařadil do let 1520 - 1525. J. Homolka (1978) v podstatně na J. Kropáčka navázal. V reliéfu Smrti P. Marie viděl vynikající dílo, u něhož navíc zvažoval možné vztahy k dvorskému uměleckému okruhu. Pokud jde o původní provenienci, domníval se, že reliéf pochází „patrně z klášterního kostela sv. Jiří na Pražském hradě“. Jen okrajově se dotkl též ikonografie reliéfu, kde zdůraznil vztah k domácí tradici zobrazování této scény. V poslední době (1984) pak podobně jako J. Kropáček hledal slohový původ řezby „v průsečíku dunajského a saského vlivu“ a datoval ji do let 1515 - 1525.





Pokud jde o ikonografii scény, vychází reliéf Smrti P. Marie z obrazového typu poslední modlitby P. Marie - P. Marie neleží v posteli, ale klečí při modlitbě. Tato varianta Smrti P. Marie se vyvinula pravděpodobně v Čechách ve druhé polovině 14. století (viz text Staročeského pasionálu). V průběhu 15. století a v první polovině 16. století z ní vycházelo mnoho podobných zobrazení vyskytujících se na území východní a střední Evropy. Zdá se, že lze hovořit o specifické středoevropské tradici zobrazování smrti P. Marie, jak přesvědčivě dovodila ve své rozsáhlé, ikonograficky zaměřené studii G. Török (1973). Ve druhé polovině 15. století však došlo k vzájemnému prolínání této a západoevropské tradice, která pracovala především s motivem P. Marie ležící na úmrtním loži.

Rozbor kompozice pražského díla naznačuje některé velmi zajímavé vazby uplatňující se uvnitř mnohafigurální scény, podobně jako může říci mnohé též o začlenění reliéfu ve vyšší struktuře oltářního celku (viz rozkreslení základních kompozičních os).

Vertikální středová osa reliéfu je totožná s osou postavy stojícího apoštola, který zezadu podpírá klesající tělo P. Marie (sv. Pavel ?). V hlavě tohoto apoštola je vrchol rovnoramenného trojúhelníku vneseného nad šířkou celého reliéfu, do něhož je vepsán apoštolův rozvinutý plášť, podobně jako jej akcentuje též tělesná gestika klečícího sv. Jana Evangelisty při levém okraji reliéfu. Třetí postavou zobrazenou uvnitř trojúhelníku je P. Marie klečící na polštáři. Tato trojice tvoří jak kompoziční tak obsahové jádro celé scény a je také zobrazena v prvním prostorovém plánu. Zvláštní pozornost je v tomto osnovném rámci věnována vztahu P. Marie a sv. Jana, zdůrazněnému také formálními výtvarnými prostředky -

P. Marie, mírně posunutá vlevo od hlavní svislé osy reliéfu, je jedinou volnou a zcela odkrytou postavou zobrazenou v anfasu. Sv. Jan Ev. je naproti tomu podán v přísném profilu. Kromě toho je kompozičně propojují křivky draperiových záhybů. Spojení s postavami ve druhém plánu je realizováno prostřednictvím sv. Petra částečně skrytého za vlajícím pláštěm sv. Pavla (?) a postavy pravého krajního apoštola s dlouhými, rovně česanými vousy se džbánem a pravděpodobně kdysi s kroupkou (nedochovaná), který zprava tvoří vnější obrys reliéfu.

Ve druhém prostorovém plánu potom vidíme osm apoštolů (dvě skupiny - se šesti a dvěma postavami), kteří jsou zobrazeni v nejrůznějších polohách a natočení v horizontálním pásu nad přední trojicí. Horní nároží kompozice jsou vyhrazena dvěma zcela identicky gestikulujícím, pouze stranově obráceným apoštolům - vpravo bezvousému apoštolovi s bohatými kratšími vlasy, který levou rukou podpírá kadidelnici zavěšenou původně na dlouhém řetízku, jejíž závěs držel v pravici zdvižené nad hlavou (za rukou také zdvihá v profilu pojatou hlavu), zatímco protilehlý starší apoštol s krátkým plnovousem a téměř holou lebkou pravděpodobně pouze pozdvihuje hlavu za levou rukou vztaženou či ukazující nahoru nad sebe. Protáhneme-li přímkou ve směru předpokládaného pohledu těchto dvou apoštolů nad reliéf, protnou se nám obě s vertikální osou celého reliéfu v jednom bodě. Ke stejnému místu směřují také další pomocné linie vynesené z reliéfu. Například ta, která sleduje vzhůru směřující pohled vousatého apoštola s delšími, lehce vlnitými vlasy a zakloněnou hlavou, otočeného zády k divákovi, jehož levá a pravděpodobně i pravá ruka byly zvednuty a roztaženy nad hlavami sousedních postav.

Analýza kompozičních vazeb a jejich charakter (kompoziční schéma je otevřené jedním směrem a to nahoru, do stran je scéna uzavřená, přičemž kontakt s divákem navazuje svým pohledem pouze středový apoštol za P. Marií) nám umožňuje vyslovit domněnku o tom, že reliéf byl původně zřejmě v retáblu doplněn postavou (polopostavou) Krista s malou postavou P. Marie, která byla umístěna nad scénou Smrti P. Marie a obsahově akcentovala Mariino Nanebevzetí. K této skupince se potom upínaly pohledy apoštolů.

Mezi dvěma nárožními apoštolů se zvednutými rukama v horním pásu reliéfu jsou poněkud výše a osově symetricky zobrazeni další tři apoštolové, z nichž dva se od sebe vzájemně odvracejí pootočením hlav, a mezi jejich rameny vyčnívá hlava třetího - k pravé postavě s kadidelnicí je rameno přitoceno bezvousý apoštol s dlouhými bohatými vlasy sčesanými do čela, který pravděpodobně do kadidelnice doplňoval kadidlo z loďky na dlouhé noze (na fotografii reliéfu v edici Mělnicko - Soupis (1899, obr. 315) jsou zachovány ruce apoštolů i s atributy či předměty, které v nich zřejmě držely; je však pravděpodobné, že šlo o novodobé doplňky odstraněné při restaurování reliéfu). Polopostava druhého z nich - podle klobouku s muší sv. Jakuba Většího, je natočena tělem i pohledem k apoštolovi obrácenému zády a s údivem jej pozoruje. Mezi těmito postavami vyhlíží třetí apoštol se zavalitějším obličejem a kratšími rovně zastríženými vlasy pod pytlíkovitou čepicí. Tato skupina šesti apoštolů - dvou krajních se zdviženými rukama, otočeného zády a tři mezi nimi - tvoří druhou, formálně provázanou skupinu v kompozici díla. Třetím skladebným prvkem obrazové kompozice je dvojice postav v levé části scény, za klečícím sv. Janem Ev. Od ostatních apoštolů je dělí postava zády obráceného apoštola a za nimi pak v symbolické zkratce postel, která dříve bývala významnou prostorotvornou součástí zobrazení Smrti P. Marie. Na pražském reliéfu ji připomínají jen dva polštáře, které vyčnívají nad hlavami dvou apoštolů v levém rohu reliéfu. Dominantní v této dvojici je vousatý apoštol s kratšími hustými kučeravými kadeřemi. Podle reprodukce z konce 19. století držel v pravé ruce meč obrácený špičkou k zemi (?), v levé ruce pak palmovou ratolest (?) - ratolest v ruce je poukazem na mučednickou smrt a patří k běžnému atributu apoštolů a dalších mučedníků nejenom ve scénách smrti P. Marie. Pokud jsme měli možnost srovnávat další zobrazení totožného námětu, byl by však v této souvislosti meč zcela výjimečný. Pokud by tedy u pražského reliéfu šlo o původní motiv a nikoli o nový doplněk, což je pravděpodobnější, nemohl by být meč zřejmě interpretován jako atribut sv. Pavla, tomu neodpovídá ani typika tváře tohoto apoštola (i když v pozdním 15. a 16. století se závaznost jednotlivých obličejových typů již velmi uvolnila), ale jeho význam by bylo potom nutné hledat v rovině související s problematikou smrti obecně. Za pravým ramenem vousatého apoštola vystupuje o něco menší postava s bezvousým obličejem a holou hlavou s rovnými vlasy po stranách, jejíž pravý bok zároveň vytváří boční obrysovou linii reliéfu. Pohled upírá přes rameno před ním stojícího apoštola na sv. Jana Ev. s P. Marií. Výtvarně tak kompozici uzavírá a propojuje její jednotlivé prostorové plány.

Povšimněme si nyní některých ikonografických motivů a jejich geneze. P. Marie při poslední modlitbě, tzn. klečící, se poprvé objevuje v českém umění krátce po polovině 14. století. Někdy byla též zobrazována klečící na posteli, jindy u pultu s otevřenou knihou, později bez pultu apod. V těchto scénách bývala uplatňována prázdná postel, ve střední Evropě pak spíše pouze jako žánrový motiv (viz jižní tympanon se Smrtí P. Marie z kostela P. Marie v Budě, kolem 1370), v západoevropském umění hrála podstatnou roli při tvorbě prostoru scény. Ten byl ve střední Evropě vytvářen především s pomocí nejrůznější komponovaných figur. Postel či pult začínají v tomto uměleckém prostředí ze scén smrti P. Marie mizet, na rozdíl od západní Evropy, již kolem roku 1400, hojněji od třicátých let 15. století. Klečící apoštol zobrazený v profilu se objevuje již ve 14. století, na počátku 15. století potom v těchto mnohafigurových scénách někdy dokonce přebírá kompoziční úlohu, kterou měl původně čtenářský pult, u něhož bývala zobrazována P. Marie. Důkazem může být například střední deska se Smrtí P. Marie z oltáře z Wielowies datovaná mezi 1420 - 1425, dnes v muzeu ve Vratislavi, kde klečící apoštol vlevo od P. Marie ještě před ní v rukou drží otevřenou knihu, s podobným motivem se setkáme i na oltáři z Ptaszkowa ze třicátých let 15. století, uloženém dnes v diecézním muzeu v Tarnówě (Török, 1973, obr. 23, 22). Oltář z Wielowies je pražské řezbě blízký také ústřední skupinou tvořenou třemi postavami - klesající P. Marií, za jejím levým ramenem stojícím apoštolem, který ji zezadu podpírá (většinou jde o sv. Jana, s jiným apoštolem, snad sv. Pavlem (?), se střetáváme například na Stossově oltáři v Krakově), třetí figurou je apoštol klečící před P. Marií po její pravé ruce. Tohoto čas-



to profilově zobrazovaného apoštola vidíme od počátku 15. století přidržovat P. Marii za ruce, jako například na reliéfu Smrti P. Marie z náhrobku Margarety Pfoltenhofer z kostela sv. Emmerama v Řezně (Török, 1973, obr. 25), který se kompozičně ale i výtvarně odvolává na starší předlohu ze západního portálu řezenského dómu, datovanou odbornou literaturou do posledního desetiletí 14. století (Fuchs, 1990, obr. 29), kde nacházíme zřejmě nejstarší příklad sochařského zpracování Smrti P. Marie, v němž P. Marii podpírá zezadu některý z apoštolů. O tom, že by mohlo jít o specifickou řezenskou ikonografickou tradici, jak navrhl G. Török (1973), nás přesvědčuje Zengerův epitaf v předsíni dómu v Řezně z doby kolem r. 1460, který ještě přebírá mnohé z kompozice starších vzorů.

Tendence k zobrazení smrti P. Marie jako čistě figurální scény byla silná i v Rakousku, zvláště v okolí Salzburku, jak dokládá například malovaná deska se Smrtí P. Marie od Konrada Laiba z doby kolem 1450 (dnes Benátky, Seminario Patriarcale), která opakuje motiv P. Marie podpírané dvěma apoštoly (Török, 1973, obr. 34). Umělec dodal P. Marii formální závažnost jejím umístěním ve středu celé scény. Na toto kompoziční schéma ještě později navazoval Mistr svatojiřského oltáře v obraze Smrti P. Marie ze střední desky oltářní archy, umístěné původně v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě (Svatojiřský oltář, Národní galerie, inv. č. O 8. 773, kolem 1470), na níž obohatil dvojici apoštolů podpírajících P. Marii o klečícího apoštola pojatého v profilu a ukazujícího P. Marii otevřenou knihu. Tuto skupinu pak umístil před velkou diagonálu postele, která scénu dělí na dva plány. V kompozici s předimenzovanou diagonální postelí spatřujeme působení západních vlivů - G. Török (1973) hovořila o norimberské tradici a spojovala její středoevropskou genezi kolem poloviny 15. století s vrstvou Mistra Tucherova oltáře (toto řešení koření v nizozemské tvorbě první poloviny 15. století - H. van der Goes apod.). Kompozice s velkou diagonální postelí pokračující v pultu s P. Marií se následně rozšířila v poslední čtvrtině 15. století (oltář sv. Máří Magdaleny v Rokycanech, oltář Narození Páně v Bardějově ad.). Pražský reliéf Smrti P. Marie z baziliky sv. Jiří pravděpodobně z této umělecké tradice vychází a odvolává se na ni jak v ústřední skupině dvou apoštolů s P. Marií, tak v poměrně kompaktně drženém seskupení postav nebo v náznaku diagonálního umístění části postele s polštářem (středoevropský původ této kompozice je prokazatelný po srovnání se značně podobnými kompozicemi středoevropské provenience, například obrazu Smrti P. Marie z oltářního křídla v Naramicích, kolem 1460 (Török, 1973, obr. 43). Návaznost pražské řezby na tuto tradici - podobně je komponována například Smrt P. Marie na pražském křížovníckém oltáři velmistra Puchnera z r. 1482 - obohacenou o některé motivické prvky západoevropského původu, vystane jasněji tehdy, když si uvědomíme, že řezbář se mohl bezprostředně inspirovat malovaným oltářem Smrti P. Marie (zv. Svatojiřský oltář) přímo v kostele sv. Jiří, pro který byla původně určena snad i naše řezba. Čím se pražské dílo od tradičního středoevropského pojetí odlišuje a v čem je naopak možno hledat ovlivnění západoevropské, je silně akcentovaná narativnost scény, daná formálně vyjádřenými vazbami mezi skupinami či jednotlivými postavami uvnitř scény. K epickému charakteru dále v neposlední řadě též přispívá gestikulace apoštolů samých a samozřejmě také předměty, které

apoštolové drželi (kropenka, kadidelnice ad.). Kropenka se objevuje již kolem poloviny 14. století, nejčastěji v rukách sv. Petra (viz například na dómu ve švábském Freiburgu z r. 1354). Na pražském reliéfu drží kropenku a nádobu na vodu do profilu otočený apoštol s dlouhými rovnými vousy (stejný typ obličeje včetně rovných vousů má apoštol s nádobou na svícenou vodu z reliéfu Smrti P. Marie z Hilzingen - Riedheimu, datovaném do let 1520 - 1525 (Stuttgart, 1993, obr. 134)). Kadidelnice má poněkud starší původ - vidíme ji ve zdvižených rukách anděla již na Giottově berlínském desce se Smrtí P. Marie. V byzantské ikonografii mělo vykuřovadlo přísně liturgickou funkci. Pod vlivem západního nizozemského umění se pak kolem přelomu 14. a 15. století tento motiv profanizoval a stal se z něj žánrový realistický doplněk, spojovaný mnohdy ještě s apoštolem, který jej rozfoukává (srovnej například již zmíněnou desku od K. Laiba, nebo reliéf Smrti P. Marie z Oberwesel (Karlsruhe, Landesmuseum, 1430 - 1440), (Karlsruhe, 1985, č. kat. 86) ad.). Na pražském reliéfu se apoštol s kadidelnicí pouze dívá vzhůru, pravděpodobně za postavičkou (duší) P. Marie unášenou Kristem. Jeho gestika ovšem ve starší tradici nepochybně pramení. S kadidelnicí souvisí také apoštol, který snad měl původně držet loďku na dlouhém noze, jak ji známe z vyobrazení řezby z konce 19. století, což je velmi zřídka se vyskytující motivický detail, podobně jako meč v pravé ruce jednoho z apoštolů (o původnosti tohoto detailu a o případných možnostech jeho interpretace jsme již hovořili výše). Vývoj trojrozměrných realizací typu smrti P. Marie souvisel na konci 15. století také s bouřlivým rozvojem sochařské produkce v jižním Německu (například Stossův krakovský oltář z let 1477 - 1489, kde P. Marii podpírá apoštol s dlouhými vousy a řidnoucimi vlasy nad čelem, snad sv. Pavel (?), ovlivnil celou řadu dalších děl této ikonografie v Polsku, Maďarsku ad. (Török, 1973, s. 194)), které hrálo zásadní roli také při přenosu nizozemských slohových invencí do dalších oblastí, například do střední Evropy.

Prostorové utváření pražského reliéfu je tedy vystavěno na promyšlené kompozici plasticky silně citěných postav (v případě P. Marie a klečícího sv. Jana Ev. jde o téměř volné figury). Řezbář s mistrovským citem a zkušeností pronikal dlátem do hloubi reliéfu a na takto vzniklém vyhloubeném pozadí dal poté vyznít hladkým oblým tvarům tělesných partií, vystupujícím pod přilnavou tenkou draperií, jejichž povrch je modelován dopadajícím světlem. Tímto způsobem řezbář v kompozici reliéfu zřetelně odstínil jednotlivé vzájemně se prostupující prostorové plány.

Draperie postav jsou traktovány do svislých, paralelně vedených úzkých záhybů, jejichž hřebeny na povrchu reliéfu vykreslují orientovaný systém vertikálních linií a dotváří tak graficky čisté a sochařsky plnohodnotné vyznění řezby. Plynulý průběh dlouhých draperiových řas je občas přerušován krátkými, příčné nebo šikmo řezanými vrypky, které povrch hmoty opticky dynamizují. Vysoce kultivovaný řezbářský přednes charakterizuje drobnopis a zájem o detail, nalézající uplatnění zvláště v typově pestře rozehraných tvářích individualizovaných rysů. Jejich emotivně uzavřené a ztišené výrazy potom poněkud kontrastují s dramaticky vzrušenými gesty a patetickými obličejí některých apoštolů či s rozevlátými cípy jejich plášťů (J. Kropáček (1966) hovořil o „náhlém rotujícím pohybu“ draperie), které v prostoru nabývají tenkých, snad až papírově křehkých tvarů. Přesto však převažuje lyrický akcent celé scény plně zamyšlených pohledů a ušlechtilé jemných postojů a gest. Po formální stránce je pro reliéf Smrti P. Marie typické používání paralelních dlouhých řas, jejichž poklidný tok vyznívá v některých místech do velkých klenutých objemů, u klečícího sv. Jana až monumentálně působivých.

Nejbližší stylové paralely k pražskému reliéfu nacházíme v umění podunajském, zvláště pak vídeňském. Pozoruhodné analogie ve výrazně plastickém citění postav, v kompoziční vytríbenosti mnohafigurových scén, v individualizaci obličejových typů, v pojetí základní struktury figury s přilnavou draperií nebo i ve způsobu traktování draperie, spojují reliéf s dílem jednoho z nejvýznamnějších sochařů první čtvrtiny 16. století ve Vídni, Michaelem Tichterem. Pro srovnání uveďme například řadu v mnoha ohledech blízkých Tichterových reliéfů s náměty Pašijí z pokladnice dómu sv. Štěpána ve Vídni z doby kolem r. 1515 (Oettinger, 1951, obr. 96 - 102). Tichterovy kompozice jsou však proti pražské Smrti P. Marie naplněny důraznější pohybovou dynamikou postav, jinými prostředky (architektonickými, krajinnými) je také budován prostor scény, v níž se děj rozvíjí. Značný význam vídeňského sochařství druhého desetiletí 16. století pro formování slohového projevu autora našeho reliéfu mohou potvrdit též četná další srovnání, jako například s dílem Mistra husockerského Nesení kříže apod.

Zajímavé souvislosti lze zjistit i v typice obličejů; například Kristus z vídeňského reliéfu Kristus před Pilátem (Oettinger, 1951, obr. 98) se tváří podobá apoštolovi, který na pražské řezbě zezadu podpírá P. Marii (sv. Pavel ?). Podobně holohlavý vousatý apoštol v levém horním rohu pražského reliéfu je typikou obličeje blízký vojínovi u kříže na Tichterově o něco mladším Nesení kříže, původně také z vídeňského sv. Štěpána (Graz, 1982, č. kat. 189). Ve spáncích široké obličeje s velkými nosy a bohatými vlnitými vousy, použité na pražském reliéfu, byly připraveny snad již kolem r. 1500 ve švábské tvorbě a poté zřejmě rozšířeny v celém Podunají (porovnej například hlavu sv. Petra se sochou stejné ikonografie od ulmského Niklausa Weckmanna (Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, kolem 1510) (Stuttgart, 1993, obr. 194), nebo holohlavého bezvousého apoštola z pražské řezby s hlavou jednoho z apoštolů na reliéfu Smrti P. Marie z Eggingen z desátých let 16. století (tamtéž, obr. 195)). Švábské provenience by mohl být též tichý, až lyrický ráz celého reliéfu. Některé obličejové typy však zřejmě mohou také být saského původu. Analogie lze hledat u již uváděného raného Christopha Walthera, nebo u freiberského Mistra dómských apoštolů. Tvář sv. Jana můžeme pak srovnávat například i s některými obličejí z reliéfu Umučení sv. Erasma (Hentschel, 1940, obr. 32) od dolnosaského Mistra sv. Benedikta. Saské ovlivnění je ale podle našeho soudu poněkud méně významné a při genezi stylového projevu řezbáře pražského reliéfu Smrti P. Marie mělo, jak se zdá, jen okrajovou úlohu. Na průsečíku saského a jižního (podunajského) uměleckého proudění leží zřejmě také tvorba řezbáře vynikajících soch zemských patronů z Kadova u Blatné z prvního desetiletí 16. století, kde se nejintenzivněji promítá vliv Mistra keffermarktského oltáře, zatímco saské analogie spatřujeme v okruhu Mist-



ské produkce druhého desetiletí (například M. Tichter). Saská složka se na našem reliéfu neuplatňuje přímo, ale byla již zřejmě obsažena ve starší vrstvě, z níž vyšel autor zálezlického reliéfu a kde zřejmě hned na počátku 16. století proběhla umělecká syntéza těchto dvou směrů, podunajského a saského, s výraznou dominancí prvního z nich. Tato situace má určité paralely i v sochařství jižních Čech (Kadov). Z těchto oblastí pak zřejmě pocházel, nebo jimi alespoň prošel, také řezbář pražské Smrti P. Marie.

Na základě provedené formální analýzy kompozice můžeme vyslovit domněnku, že součástí scény Smrti P. Marie byl také Kristus (snad jeho polopostava) unášející malou postavu (duši) P. Marie do nebe - mohl být umístěn na hlavní desce oltáře přímo nad reliéfem Smrti P. Marie. Tato ikonografie oslavující Nanebevztaou P. Marii by potom mohla dále pokračovat a být rozvedena ještě v oltářním nástavci scénou korunování P. Marie (pro toto řešení existují četné analogie).

S odvoláním na zprávu z konce sedmdesátých let 19. století (1879) byl reliéf původně postaven na predele s „*krásně malovanými obrazy sv. Anny, sv. Maří Magdaleny, Marie Salomy a dvou světic s korunami vévodskými*“. Celá oltářní archa pak kromě pevné střední části (skříně) se Smrtí P. Marie a kromě architektonicky řešeného nástavce s figurální výzdobou (?) zřejmě měla ještě dvě pohyblivá křídla, která byla pravděpodobně zdobena také obrazy světic. Predela však, jak píše F. J. Lehner, „*přišla bohužel na zmar*“ a o dalších částech oltářního celku se žádné bližší zprávy nedochovaly.

Místo, pro něž byl tento po všech stránkách pozoruhodný oltář původně určen, lze dnes s určitostí těžko označit. Vycházíme z názoru J. Homolky (poprvé vysloven v r. 1978), který oltář na základě ústního sdělení jednoho z církevních hodnostářů situoval do klášterní baziliky sv. Jiří na Pražském hradě. Tuto provenienci podporují také analyzované kompoziční a ikonografické souvislosti mezi starším obrazem Smrti P. Marie z oltáře totožného patrocinia (zv. Svatojiřský oltář), který v klášterní bazilice stál jistě od počátku osmdesátých let 15. století a mezi dřevěným reliéfem Smrti P. Marie z doby kolem r. 1520. Ten byl po zrušení kláštera benediktinek u sv. Jiří na konci 18. století z oltáře vyjmut (tehdy byla asi zničena ostatní výzdoba archy) a druhotně instalován ve farním kostela sv. Mikuláše v Zálezlicích.

ra dómských apoštolů z Freibergu (srovnej sochy sv. Ondřeje a sv. Tomáše (Hentschel, 1926, obr. 28 a, b)). K umělecké syntéze saských a podunajských komponent již tedy zřejmě docházelo na samém počátku 16. století. Proto můžeme uvažovat o tom, že autor pražského reliéfu se mohl s takto orientovanou vrstvou sochařské produkce seznámit již v oblasti Podunají (ev. i v oblasti jižních Čech). Zajímavým problémem, jehož vyřešení by mohlo osvětlit otázku saských vlivů pronikajících od počátku 16. století směrem na jih, by byla také analýza vztahu pražské Smrti P. Marie s vynikajícím starším Klaněním tří králů z Českých Budějovic (AJG, Hluboká n. Vltavou, 1500 - 1505). Tato dvě zcela mimořádná díla totiž kromě vysoké kvality řezbářského zpracování poukávají také celá řada názorových paralel a formálních souvislostí. Zdá se, že obě díla by přes rozdílnou dobu svého vzniku (diference asi 15 - 20 let) mohla spojovat příslušnost ke slohové vrstvě, jejímž základním kamenem byla snad právě vídeňská pogerhaertovská produkce.

Jak se ukazuje, reliéf Smrti P. Marie ze Zálezlic, původně snad z baziliky sv. Jiří na Pražském hradě, vychází ikonograficky ze širší středoevropské tradice, která byla až do 30. let 15. století formována zvláště uměleckým prostředím v Čechách. Některá kompoziční schémata se kolem poloviny 15. století vyvíjela dále v sousedních Rakousích a Bavorsku. V určitých momentech, jako je například použití žánrových motivů či narativnost pojetí celé scény, však můžeme sledovat působení předloh západní proveniencie, které mohly být prostředkovány jižním Německem (Švábskem). Z hlediska formálního autor reliéfu čerpal z podunajské tvorby počátku 16. století, zvláště potom z vídeň-

Literatura:

- F. J. Lehner, Návrh na obnovu kostela v Zálezlicích. *Method V.*, 1879, s. 76 - 78.
Soupis památek uměleckých a historických VI. Politický okres mělnický. Praha 1899, s. 201, obr. s. 315.
 A. Podlaha, *Sochy a skulptury mariánské v Čechách*. Praha 1904, s. 9, obr. tab. XVII.
 J. Pečírka, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I.*, Praha 1931, s. 234.
 A. Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha 1940, s. 79.
 J. Kropáček, Pozdně gotický reliéf Poslední večeře z Betlémské kaple v Praze. *ČNM* 129, 1960, s. 73.
 J. Kropáček, in: J. Homolka - J. Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Krivoklátu a Kostí. *Umění XIV.*, 1966, s. 135 - 136.
Umělecké památky Čech IV. (autor hesla V. Naňková). Praha 1982, s. 334, obr. s. 335.
 J. Homolka, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 194, pozn. 78.
 J. Homolka, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.
 J. Homolka, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 552.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 218 - 233.
 J. Fajt, Reliéf Smrti Panny Marie ze Zálezlic. Ohlasy pogerhaertovské Vídně v pozdně gotickém sochařství středních Čech. *Zpravodaj PÚ středních Čech v Praze*, 8/1. Praha 1994, s. 48 - 61.

29. SVATÝ ŠEBESTIÁN

Datace: kolem 1520

Dřevo, v. celku 91,5 cm, v. postavy 79,5 cm, vzadu opracováno; novodobá polychromie; chybí prsty na levé ruce, nově doplněny také šípky.

Provenience: Praha - kostel sv. Františka (?) v klášteře křižovníků s červenou hvězdou u Karlova mostu na Starém Městě (do r. 1991 deponován v depozitáři oddělení rukopisů Národní knihovny v Praze ve fondu křižovnického kláštera).

Umělekohistorické veřejnosti dosud neznámá soška sv. Šebestiána ze staroměstského křižovnického kláštera byla nalezena v knihovním fondu kláštera, který byl po dlouhou dobu deponován v Národní knihovně v Praze (za upozornění na tuto řezbu vděčím dr. J. Chlěbci). Místo jejího původního umístění není známé, dá se však předpokládat, že pochází přímo z klášterního kostela sv. Františka na Starém Městě.

Jde o tradiční ikonografický typ zobrazení sv. Šebestiána, uvázaného u kmene stromu s tělem probodaným šípy. Sochařské zpracování tohoto tématu nabývalo v průběhu druhé poloviny 15. století na oblibě, vrcholilo pak v první polovině století následujícího.

Umělecky méně kvalitní až slabá socha sv. Šebestiána z Prahy se vyznačuje výrazně zjednodušenými formami. Projevuje se u ní tvarová rustikalizace, která se odráží mimo jiné také ve zkreslených tělesných proporcích nevysokého robustního těla, zakončeného poměrně velkou hlavou. Přesto snad můžeme zachytit některé formální momenty, které nám pomohou při hledání její slohové orientace (lze-li se k této otázce vůbec objektivněji vyjádřit).

Při prvním pohledu na sochu nás i přes jistá zkreslení v modelaci daná zhrubými tvary zaujme svalnaté, snad až atleticky působící tělo světce, který stojí s levou rukou zdviženou nad hlavu a přivázanou provazem ke kmeni. Pravá ruka je loktem připoutaná ke stromu, přičemž předloktí této paže volně visí směrem k vypouklému malému podstavci sochy. Postoj a gestika postrádá přirozenosti klasického pohybového schématu figury v kontrapostu; váha těla sice spočívá na levé, tedy zatížené noze a pravá volná noha je mírně pokrčená v kolenní a lehce předsunutá. Boky s trupem však již na takto rozvíjený pohyb dále nereagují - jsou zobrazeny v přísném anfasu. Pouze hlava se mírně sklání za levou zvednutou rukou, což tvoří spolu s polohou nohou jediné pohybové oživení sochy, která jinak vyznívá velmi ztrnule a toporně.

Také plastická modelace světceva aktu je povšechná a zjednodušující s tendencí směřující spíše k plošnému vyjadřování, i když některé partie jako ruce či nohy mají, byť ve schematizované podobě, naznačenou mohutnější plastickou muskulaturu. Přijatelnějším hodnocení této stránky sochy by pravděpodobně příliš nepomohla ani její restaurace, která by zřejmě vedla k odstranění mladšího a zcela nevhodného silného nátěru. Bederní rouška sv. Šebestiána se rozpadá do systému malých, trojúhelných plošek v různých směrech k sobě kladených tak, že vytváří hluboce profilovanou a opticky diferencovanou hmotu. Tato jakási geometrizující skladebnost je v cípech roušky vystřídána protáhlými delšími záhyby. Podobná tvarová schematizace dekorativního charakteru se projevuje též v pojetí delších vlasů, které v jednotlivých spirálově se stáčejících pramenech spadají na ramena světce a rámuji jeho protáhle obdélný obličej šnekovitými volutkami. Zvláštní typika Šebestiánova obličej je určována vysokým čelem, které od partií očí odděluje mohutné klepnuté nadočnicové oblouky. Pod nimi jsou pak nasazeny drobné oči. Nejvýraznější partií v obličejí je dlouhý a široký nos, tvořící předěl mezi dvěma hladce pojednanými tvářemi s dolíčky po stranách. Ústa se zdůrazněným dolním rtem jsou umístěna dosti nízko pod špičkou nosu, obličej potom zakončuje kulatá široká brada s podbradkem.

Z popisu vyplývají některé základní charakteristiky, jako jsou statuárnost a klidný postoj figury, atletická fyziognomie, jistá dekorativnost v pojetí vlasů a obličejová typika. Tato poměrně obecně založená klasifikace nám umožňuje alespoň orientační vymezení slohové příbuznosti řezby; staticky klidný postoj je protipólem dynamické pohybové a prostorové koncepci zobrazení sv. Šebestiána, jejíž geneze byla přesvědčivě spojena s grafickou tvorbou nizozemského Mistra E. S. (viz list L 158 (Hessig, 1935, obr. 95 b)) a která našla ohlas také v četných sochařských dílech poslední čtvrtiny 15. století. Varianta, kdy sv. Šebestián pevně stojí v klidném a vyrovnaném postoji se objevuje častěji v hornofranckém umění ještě před koncem 15. století, a to například ve spojitosti s tvorbou T. Riemenschneidera. Vzdálené ohlasy této slo-

hové vrstvy snad můžeme u sv. Šebestiána z pražského kláštera naznačit také v příznačné typice obličeje s obdélnou protáhlou tváří, s mohutným a dlouhým nosem a plasticky zdůrazněným dolním rtem (srovnej například obličej kamenné sochy Adama od T. Riemenschneidera z jižního portálu würzburské kaple P. Marie (Würzburg, 1981, č. kat. 52, obr. 168)).

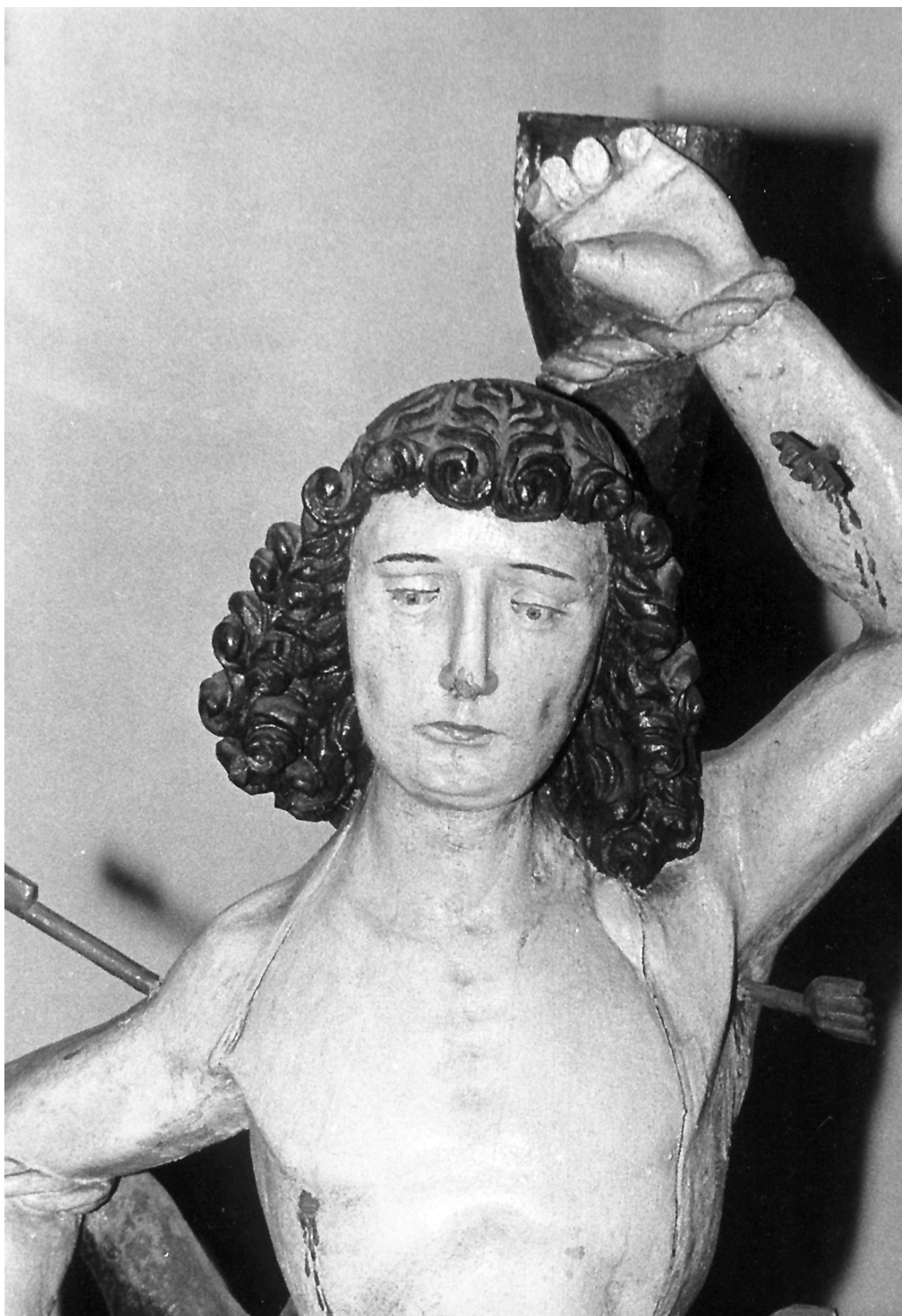
Určité dekorativní tendence a podobný způsob zpracování vlasů byly obecně zjištěny v saské tvorbě, zvláště pak ve freiberském uměleckém prostředí (o tom blíže viz č. kat. 25).

Těmito dvěma srovnáními bychom snad mohli zhruba ohraničit prameny stylového ovlivnění sochy sv. Šebestiána. Vlivy přicházející do Čech od západu z Frank a ze severu ze Saska se s ohledem na geografickou situaci nejintenzivněji stýkaly a prolínaly na území severozápadních a západních Čech. Odtud pochází také socha stejného námětu z počátku 16. století (Národní galerie, inv. č.P 6. 847), která se některými rysy soše z pražského křižovnického kláštera podobá.

O uměleckých kontaktech Prahy s oblastmi západních či severozápadních Čech mohou dále svědčit také dvě světice ze širšího okruhu Mistra týneckého Zvěstování, prokazatelně činného v západních Čechách, jež pochází z pražského kostela sv. Apolináře (viz č. kat. 30, 31) a velmi pravděpodobně byly do Prahy na objednávku dovezeny. Zda soška sv. Šebestiána měla podobný osud, nebo jestli vznikla rukou putujícího řezbáře jen řemeslné úrovně přímo v Praze, můžeme ovšem určit jen stěží.

Literatura:

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 234 - 237.



30. MISTR TÝNECKÉHO ZVĚSTOVÁNÍ - dílna (?) - SVATÁ MARKÉTA

Datace: 1520 až 1530

Lipové (?) dřevo, v. 57 cm, vzadu neopracováno, stopy křídového podkladu, jinak zcela bez polychromie; chybí levá ruka od zápěstí, poškozená korunka a lem draperiového záhybu.

Provenience: Praha - kostel sv. Apolináře (?)

Umístění: Muzeum hl. města Prahy, inv. č. 19.854 (protějšek k inv. č. 19.855); do sbírek muzea zakoupena v r. 1915 od malíře Weidnera, který ji „prý koupil v kostele sv. Apolináře“.

Řezba sv. Markéty byla J. Opitzem (1935 - 1936) zařazena do početné dílenské produkce anonymního řezbáře, s jehož díly se setkáváme zvláště na území západních a severozápadních Čech. Slohový okruh tohoto řezbáře čítá kolem 70 děl. Podle jednoho ze svých stěžejních děl se nazývá Mistrem týneckého Zvěstování (činný byl v dosti dlouhém časovém úseku vymezeném přibližně lety 1505-1510 až 1530), (Fajt, 1995 - 1996).

J. Opitz rozlišil v rámci stylově značně vyhraněné tvorby tohoto nesmírně produktivního řezbáře a jeho dílny (střediskem mohla být podle rozložení dochovaných děl Plzeň) další dva mistry, kterým připisuje některé práce, mezi jinými i naše sošky původně snad z Prahy. Vlastní diferenciace rozsáhlé produkce je podstatně komplikovanější (bliže viz Gotika v západních Čechách, III. (ed. J. Fajt) Praha 1995-1996, s. 804 - 829).

Stojící postava sv. Markéty s korunkou na hlavě má u nohou atribut v podobě zvednuté dračí hlavy s pootevřenou tlamou, v pravé ruce drží rozevřenou knihu. Šířka uzavřeného obrysu sochy je v podstatě určována šířkou podstavce, zužuje se pak až k hlavě. Váha jejího těla leží na pravé noze, levá je mírně předsunutá a její špička vystupuje pod šatem světice. Svislá osa těla je dvakrát zalomená - poprvé zhruba v pase, podruhé v partiích krku. Trup sv. Markéty je vykloněn na levou stranu. Toto vychýlení pak zase vyrovnává sklon její hlavy. Oděna je do spodního šatu s hlubokým ostrým výstřihem, který těsně obepíná hrud', je stažen v pase a odtud se směrem k zemi skládá do několika vertikálních, paralelně vedených nízkých draperiových skladů. Šaty dosahují přibližně úrovně kotníků. Přes ramena má světice přehozený svrchní plášť, který je na hrudi rozevřený. V dolní polovině postavy přechází jeho cíp před tělem z pravého na levý bok, kde je přitíštěn předloktím levé ruky k tělu a odtud potom klesá ve zjednodušeném závěsu k podstavci. Horní, obloukovitě prohnutý okraj se přehýbá do výrazné řasy, která



tvorí součást trojúhelníkovitého motivu (typický pro dílo Mistra týneckého Zvěstování), složeného z plasticky citěných dlouhých záhybů, jejichž hladce klenutý objem je rozrušován kratšími příčnými vrypy vedenými po povrchu. Modelačně jinak autor pracoval s velkými hladkými plochami, často konvexně klenutými, v některých místech je rozechvívala neklidná hra drobnějších vrypů a skladebných řas. Řezby Mistra týneckého Zvěstování mají naproti tomu větší podíl konkávně probraných misek a prohlubní s tenkými vytahovanými a lámány záhyby - tuto koncepci druhý mistr, jak se zdá, přehodnotil ve prospěch plastičtějšího citění sochařského tvaru. Plášť nereflektuje gestiku a postoj světice a chová se vůči tělu zcela autonomně - na rozdíl od spodního upnutého šatu, který kopíruje tělesné tvary (u vedoucího mistra draperie pláště více reagovala na pohyb postav). Takto jen vyniknou druhově odlišné přístupy ke zpracování šatu a pláště. Vztah těla a draperie obecně by mohl být též jistým vodítkem při určování autorských podílů jednotlivých mistrů v rámci početné dílenské produkce, neboť v tomto bodu dochází ke značným proměnám a posunům.



Obě světice, sv. Markéta i sv. Máří Magdalena, mají naprosto totožné tvary obličejů, které se poněkud odlišují od křehce ušlechtilých tváří mistra samého. Vyznačují se ke spánkům se rozšiřujícím oválným obličejem s vysokým čelem, s nevýrazně klenutými nadočnicovými partiemi s drobnými, mandlovitými očima, šikmo nasazenými blízko po stranách kořene malého a krátkého nosu. Pod úzkými rty vystupuje drobná kulatá brada s podbradkem. Obličej Sv. Markéty, rámovaný dlouhými mocnými prameny zvlněných vlasů, působí zavalitým až robustním dojmem, přesto však v jeho výrazu nepostrádáme melancholickou zamyšlenost děl Mistra týneckého Zvěstování.

J. Opitz ve své studii (1935 - 1936) upozornil na velice blízké formální a typové analogie, které spojují řezby z pražského kostela sv. Apolináře (?) s dalšími ukázkami této rozsáhlé produkce (vyzdvíhoval podobnosti zvláště se sv. Dorotou a sv. Barborou (?) z bývalé pražské Řivnáčovy sbírky (Opitz, 1935 - 1936, obr. s. 61), které téměř doslovně opakují kompoziční schemata pražských soch. V rámci dílenské praxe šlo o varianty jednoho řešení, což je běžné v početných dílnách s tzv. masovou produkcí uměleckých děl.)

Nepochybným tedy zůstává spojení sv. Markéty a sv. Máří Magdaleny s tvorbou Mistra týneckého Zvěstování a jeho dílny. Díla tohoto slohového okruhu jsou roztroušena v převážné většině na území západních a severozápadních Čech. Jakým způsobem, a hlavně však kdy se dostaly tyto dvě sošky do kostela sv. Apolináře na Novém Městě pražském, není jasné (vzhledem k historii kostela sv. Apolináře je dosti málo pravděpodobné, že by sošky coby součást původního chrámového inventáře přežily - v této svatyni byla např. za pruského obléhání Prahy v r. 1757 císařská zbrojnice). Nelze ale vyloučit, že může jít o dobový import do někte-

reho z pražských kostelů, zvláště uvědomíme-li si, že mistrovým dílem je také křídlový oltář s P. Marií ve střední skříni a sv. Janem Evangelistou a sv. Janem Křtitelem na křídlech z kostela sv. Jana Evangelisty v Dlouhé Lhotě na Příbramsku, tedy poměrně nedaleko od Prahy (některé podobné práce se objevují naproti tomu dokonce až na Šumavě nebo v severních Čechách). To by jen dokládalo, že v plzeňské (?) dílně Mistra týneckého Zvěstování byly zřejmě realizovány četné zakázky také pro místa mnohdy značně vzdálená, možná tedy i pro Prahu.

Literatura:

J. Opitz, Mistr Týneckého Zvěstování a jeho okruh. *Dílo XXVII.* 1935 - 1936, s. 59 - 60.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s.

J. Fajt, in: *Gotika v západních Čechách, III.* (ed. J. Fajt) /Praha 1995 - 1996. s. ...

M. Baštová, *Mistr týneckého Zvěstování*. Nepubl. diplomní práce na Ústavu pro dějiny umění FF UK. Praha 1995, č. kat. 43.

31. MISTR TÝNECKÉHO ZVĚSTOVÁNÍ - dílna - (?) - SVATÁ MÁŘÍ MAGDALENA

Datace: 1520 - 1530

Lipové (?) dřevo, v. 56 cm, vzadu neopracováno; na spodním šatu zbytky původní (?) polychromie, v hloubkách zářezů stopy křídového podkladu; chybí část lemu draperie a nos.

Provenience: Praha - kostel sv. Apolináře (?), nyní: Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. 19.855 (protějšek k inv. č. 19.854); do sbírek muzea zakoupena v r. 1915 od malíře Weidnera, který ji „prý koupil v kostele sv. Apolináře“.

Soška sv. Máří Magdaleny má zcela totožnou kompozici, pouze stranově obrácenou; tzn. váha spočívá na levé noze, pravá je předsunutá, souhlasí i poloha trupu a sklon hlavy. V levé ruce však drží jako atribut pyxidu (válcovitou dózičku s víčkem), prsty pravé ruky přidržuje cíp pláště přehozený zleva do prava před tělem světice. Velice blízká je sv. Markétě též tvarem a typikou obličejů.

Obě řezby spolu vytváří dvojici svázanou i kompozičně - postavíme-li je vedle sebe, jejich postoj je symetrický a stranově obrácený podle osy, která prochází mezi nimi. To by mohlo svědčit pro původní umístění v oltáři, kde by zřejmě stály po stranách hlavní scény nebo nástavce.

Literatura:

J. Opitz, Mistr Týneckého Zvěstování a jeho okruh. *Dílo XXVII.* 1935 - 1936, s. 59 - 60.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 828.

J. Fajt, in: *Gotika v západních Čechách, III.* (ed. J. Fajt) /Praha 1995 - 1996. s. 241 - 242.

M. Baštová, *Mistr týneckého Zvěstování*. Nepubl. diplomní práce na Ústavu pro dějiny umění FF UK. Praha 1995, č. kat. 43.

V. DÍLA VYŘAZENÁ Z FONDU STŘEDOVĚKÉHO SOCHAŘSTVÍ V PRAZE

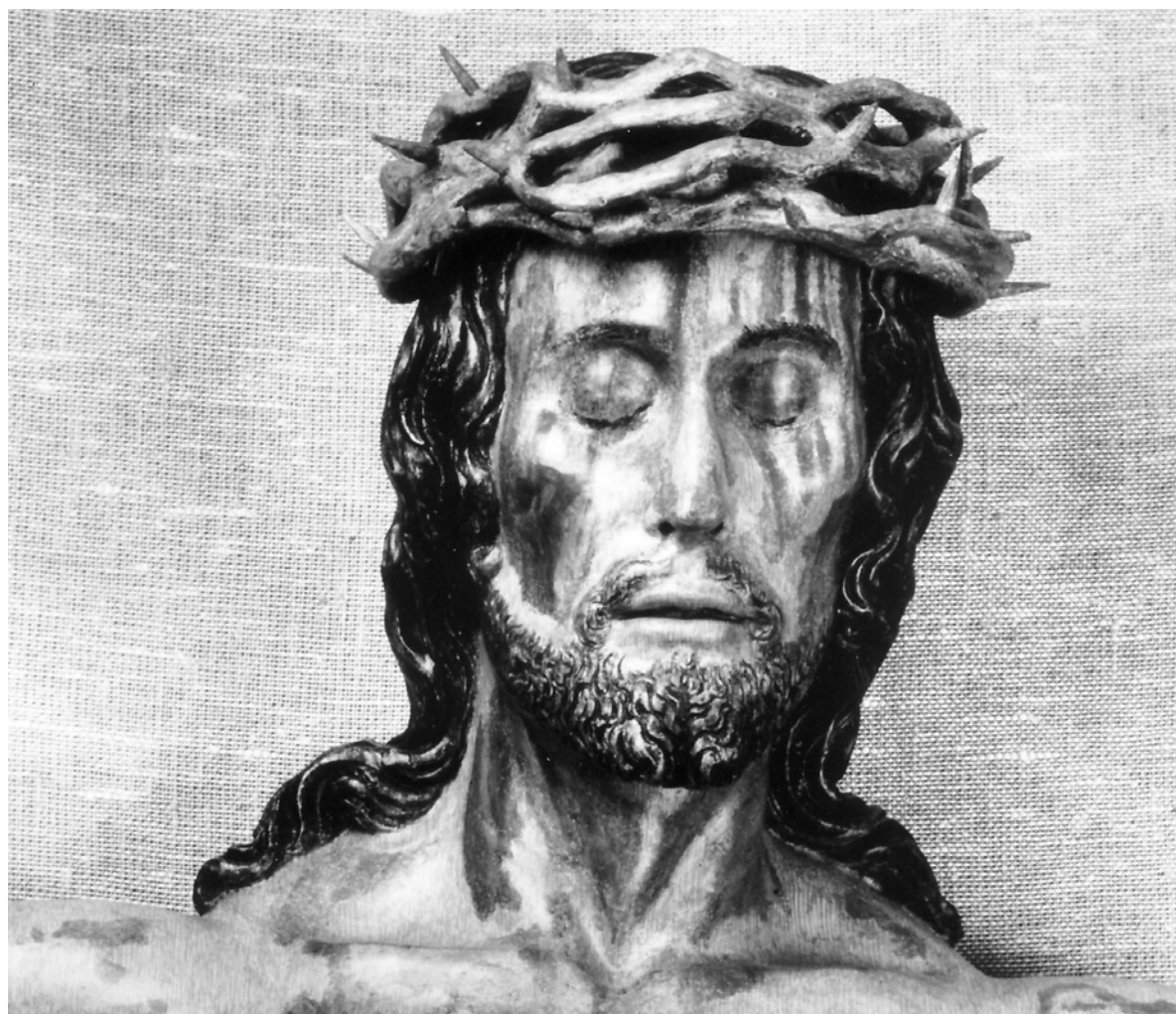
I. UKŘIŽOVANÝ

Datace: poslední čtvrtina 16. stol. (?), původně kladen do poslední čtvrtiny 15. stol

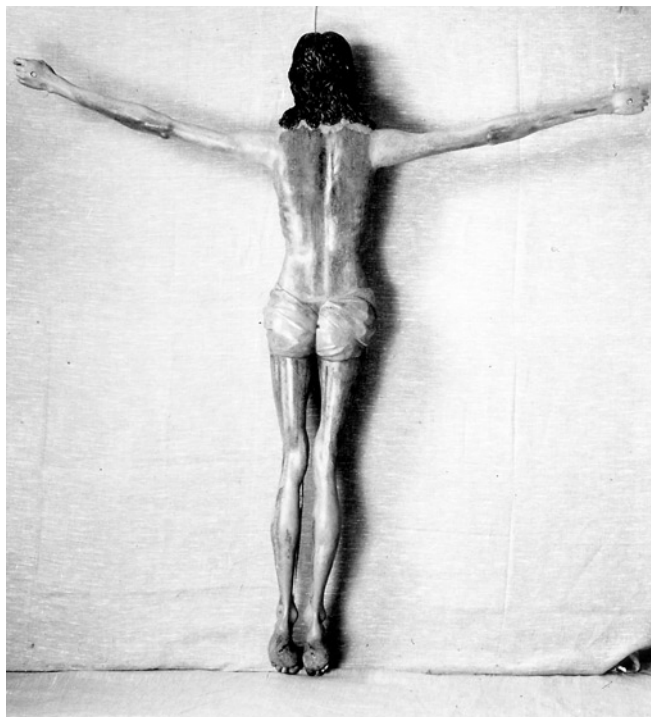
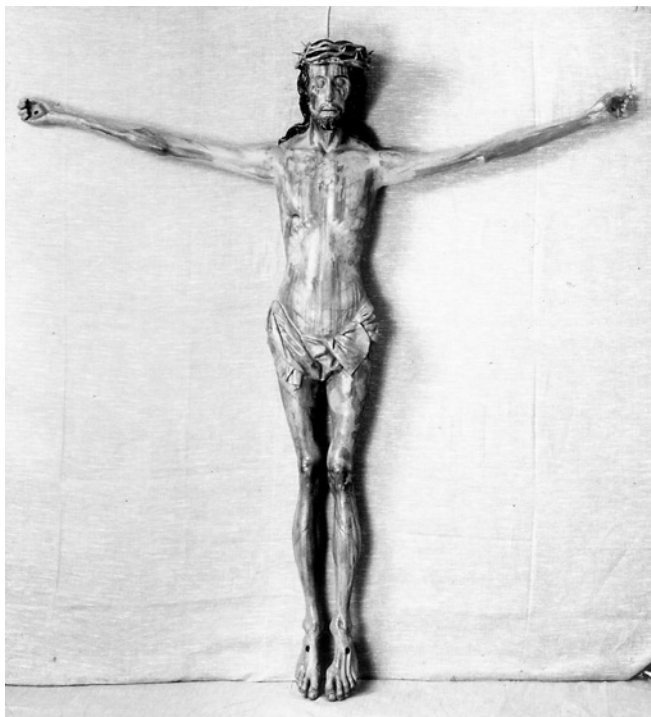
Lipové dřevo, v. 175 cm, vzadu opracováno. Při restaurování v letech 1991 - 1992 akad. mal. Kubátovou sejmuta novodobá barevná úprava a odhalena do značné míry zachovalá původní polychromie.

Provenience: Praha (?) - původní provenience neznámá

Umístění: Budeč (okr. Kladno) - rotunda sv. Petra a Pavla, hlavní oltář z r. 1881 (druhotně umístěn na tento oltář zřejmě při jeho úpravách v r. 1929).



Teprve restaurování této památky odkrylo původní polychromii, která jak svým naturalistickým působením (temné červenofialové proudy stékající krve pokrývají téměř celý povrch Kristova těla), tak i technologickými postupy (zaleštěná tempera), naznačuje nutnost nově se zabývat datováním této nesmírně kvalitní a ikonograficky pozoruhodné památky. Z detailního studia řezby v průběhu restaurátorských prací však již dnes můžeme toto dílo zcela zodpovědně vyřadit z fondu středověkého sochařství, a nadále se zabývat jeho vztahy k dosud velmi málo poznané vrstvě českého manýristického řezbářství. Monografické studium této produkce by pak mohlo výrazně změnit náš dosavadní pohled na sochařskou (řezbářskou) tvorbu druhé poloviny 16. a počátku 17. století.



Literatura:

- Ilustrovaný katalog památek výtvarných.* Praha 1895, s. 23, tab. 12.
Katalog výstavy architektury a inženýrství. Praha 1898, s. 219.
Budeč a okolí. 1905, s. 62.
 J. Pečírka, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách.* Praha 1931, s. 232.
 O. Kletzl, Studien zur böhmischen Buchmalerei. *Marburger Jahrbuch f. Kstw.* 7, 1933, s. 50.
 A. Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě.* Praha 1940, s. 82.
Umělecké památky Čech. ČSAV, Praha 1957, s. 65.
 A. Kutal, *České gotické umění.* Praha 1972, s. 168.
Umělecké památky Čech I. (autorka hesla V. Naňková). Praha 1977, s. 144.
 J. Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách.* Praha 1978, s. 183, pozn. 54.
 J. Homolka, Sochařství, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze).* Praha 1983, s. 469.
 J. Homolka, Pozdně gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2.* Praha 1984, s. 543.
 O. Kotková, *Ukřižovaný v české pozdně gotické plastice.* Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1989, s. 41.
 J. Fajt, *Ukřižovaný z Budče,* Monumenta rediviva. Kladno 1993.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526).* Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 251 - 252.

II. UKŘÍŽOVANÝ

Datace: 18. - 19. stol., původně kladen do 15. stol

Dřevo, v. 87 cm, vzadu opracováno, původní polychromie odhalena při restaurování v r. 1989 (?).

Provenience: Vinoř (Praha 9) - kostel Povýšení sv. Kříže

Umístění: nad zpovědnicí v severní boční lodi (dříve ve věži kostela).

Ukřižovaný byl dosud uváděn pouze v soupisových edicích, a to jako dílo středověké. Při zpracovávání této práce jsme však došli k závěru, že jde o příklad kvalitativně dosti nevýrazné rustikalizované produkce lidového charakteru snad ještě z konce 18., či pravděpodobněji až z 19. století. Některými svými momenty by mohl vzdáleně připomínat určité rysy typické pro středověká zpracování tohoto námětu (rouška Krista, modelace těla). Tento historizující akcent však zřejmě není vůbec záměrný, ale je výrazem motivického konzervatismu lidové výtvarné tvorby.

Literatura:

- Umělecké památky Čech IV.* (autorka hesla V. Naňková). Praha 1982, s. 238.
 J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526).* Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 253 - 254.



III. - IV. SOCHAŘ LINN - SVATÝ JAN EVANGELISTA, BOLESTNÁ PANNA MARIE

Datace: krátce před 1852, původně kladeny do 3. čtvrtiny 15. století.

Dřevo, v. 88,5 a 86 cm., vzadu opracováno, původní polychromie.

Provenience: Praha - kostel P. Marie před Týnem na Starém Městě, nástavec neogotického oltáře sv. Lukáše pod pozdně gotickým baldachýnem v severní boční lodi.

Již formálně stylová analýza obou soch naznačila některé sporné detaily, které relativizovaly jejich středověký původ (způsob skládání lemu pláště u sv. Jana Evangelisty, nebo skladebný systém roušky P. Marie, spadající přes předloktí levé ruky k zemi, měkká modelace obličejů ad.). V Postvátných místech Františka Eckerta (Eckert, 1883) jsme se poté dočetli, že autory „*bohatých řezeb*“ sv. Jana Ev. a P. Marie, Ukřižování a anděla spravedlnosti z nástavce oltáře sv. Lukáše v kostele P. Marie před Týnem, byli řezbáři Veselý a Linn a že celý oltář vznikl pod vedením malíře Josefa Hellicha v letech 1847 - 1852.

Tyto domněnky potvrdily a dále rozšířily nálezy archiválií v Hellichově fondu Literárního archivu (za laskavé upozornění děkuji dr. J. Chlěbcevi). Zde se zachovala Hellichova zpráva o realizaci oltáře sv. Lukáše v kostele P. Marie před Týnem z 11. prosince 1852. Podle ní již v r. 1844 vypracoval J. Hellich návrh tohoto oltáře. Sám se podílel, jak známo, na malované výzdobě archy, přičemž kamenosochařské práce zadal kameníkovi Swobodovi. A jak píše dále, v nástavci oltáře je uprostřed Ukřižovaný se sv. Janem Evangelistou a P. Marií od sochaře L....(nečitelné), nad Kristem potom archanděl Michael s mečem a váhami v rukou, vyřezaný ze dřeva od Wesseleho (orig. přepis: „*Die obere Hälfte des Altars ist in der Mitte Christus am kreutze zu beiden Seiten Maria u. Johannes (škrtnuto: Copien nach alter) von Bildhauer L... in Holz geschnitten. Veber dem Christus der Hl. Michael mit dem Schwerte u. der Wage in der Hand. In Holz geschnitten von Wessely*“ (Literární archiv, Staré Hradky, 1852).

Sochaře, jehož jméno začíná na L a který pracoval na oltáři vedle zmiňovaného Veselého, však ještě znal F. Eckert, který jeho jméno také v tomto kontextu zmiňuje. Sochy Ukřižovaného, sv. Jana Evangelisty a Bolestné P. Marie můžeme tedy s naprostou jistotou považovat za dílo sochaře Linna, který se podílel vedle Veselého, jehož dílem je pouze socha archanděla Michaela nad Ukřižovaným, na řezbářské výzdobě oltáře.

Zajímavá je také poznámka, která označuje sochy za „*kopie podle starších*“. Je nepochybné, že řemeslně výborně vybavení autoři byli středověkou produkcí ovlivněni, což se odrazilo v celkové koncepci soch, zvláště Ja-



na a Marie a v jejich kompozici, která má četné paralely zvláště s jihoněmeckou produkcí posledních desetiletí 15. století. Srovnávat můžeme hlavně se švábským (ulmským) řezbářstvím, kde se ještě hluboko ve druhé polovině 15. století udržovala multischerovská tradice ve vrstvě jeho následovníků (srovnej například sochu sv. Jana Ev. z Národní galerie inv. č. P 225, třetí čtvrtina 15. století), která by jistě nevznikla bez silného vlivu švábského sochařství).

Prameny:

Zpráva o Hellichově práci v kostele P. Marie před Týnem z 11. prosince 1852. Literární archiv, Staré Hrady, 5 - S/139, kr. 7.

Literatura:

F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy I.* Praha 1883, s. 318.

J. Homolka, *Sochařství*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 217.

J. Homolka, *Sochařství*, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 478.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 255 - 257.

V. UKŘIŽOVANÝ

Datace: konec 19. stol. - poč. 20. stol., původně kladen do doby kolem r. 1500

Dřevo, v. 102,5 cm, š. (v pažích) 83,5 cm, vzadu opracováno, původní polychromie.

Původní umístění: Tyrolsko - Groden, St. Ullrich, nyní: Průhonice - kostel Narození P. Marie, epištolní strana presbytáře, nad vchodem do sakristie.

Tento Ukřižovaný nebyl dosud v rámci širších speciálních studií analyzován. Při detailním studiu in situ se na zadní straně kříže objevil papírový štítek s tištěným nápisem:

*Heimische Kunst und Kunstindustrie
Arnold Amonn Bozen Mercantilge-
bäude Handarbeiten
Silbergasse Nr. 6.*

Na pravé zadní části břevna kříže byl potom rukou psaný údaj:

*Svěceno dne 20. 4. 1913
Pan. farář Nejedlý*

Nakonec jsme na pravém cípu Kristovy roušky objevili dlátem vyřezanou signaturu autora:

*Leop. Morabet. j.
St. Ullrich Gröden
Tirol*

Jde tedy o dílo tyrolského řezbáře z konce 19. či dokonce ještě počátku 20. století (tyrolská řezbářská škola je právě historizující tvorbou velmi známá). Autor této pozoruhodně kvalitní a nesmírně jemné řezby se však skutečně mohl inspirovat středověkou norimberskou tvorbou Dürerova věku, k níž bylo ve druhé polovině 19. století vzhlíženo jako k velkému a nedostižitelnému vzoru - celkové pojetí Ukřižovaného z Průhonic, včetně některých morfologických detailů, by ukazovalo nejspíše k Veitu Stossovi a jeho bohaté dílenské produkci z doby kolem r. 1500.

V průhonickém zámeckém kostele Narození P. Marie probíhaly od r. 1889 do r. 1892 rozsáhlé restaurátorské práce na freskové výzdobě interiéru kostela. Současně byla opravována celá architektura kostela, který byl spojen se zámkem neorenesanční budovou. Tyto úpravy byly prováděny z podnětu hraběte A. Sylvy Tarouccy, který v této době dal přebudovat také rozsáhlý zámecký park. Socha Ukřižovaného byla zřejmě zakoupena v Tyrolích a do kostelního interiéru dodána v r. 1913, kdy byla též vysvěcena farářem Nejedlým.

Literatura:

Umělecké památky Čech III. (autorka hesla A. Merhautová - Livorová). Praha 1980, s. 164.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 258 - 259.



VI. - VII. SVATÁ KATEŘINA A SVATÝ DIONÝSIUS

Datace: 19. století (?), původně kladeny do poč. 16. století

Dřevo, v. 60 a 61 cm, vzadu opracováno, mladší barevný nátěr (?) (zřejmě z doby neogotických úprav kostelního interiéru).

Provenience: neznámá, blíže předchozí katalogové číslo (viz č. kat. V.)

Umístění: Průhonice - kostel Narození P. Marie, nástavec neogotických lavic při jižní stěně lodi kostela.

Podobný osud jako Ukřižovaný zřejmě měly také další dvě menší řezby sv. Kateřiny a sv. Dionysia, datované v Uměleckých památkách Čech do počátku 16. stol. (viz č. kat. VI - VII). Tuto dataci bude však možno bez restaurování nevhodně natřených sošek jen velmi stěží potvrdit či vyvrátit, i když se již dnes projevuje poměrně velice slabá kvalita jejich řezbářského provedení (není vyloučeno, že může jít také o historizující díla 19. století). Na neogotickou lavici byly osazeny zřejmě někdy po dokončení celkových úprav v kostele, tedy asi na konci 19. století. Jejich původní provenience je neznámá (lze však s velkou pravděpodobností předpokládat, že není pražská).

Literatura:

Umělecké památky Čech III. (autorka hesla A. Merhautová - Livorová). Praha 1980, s. 164.

J. Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze (1430 - 1526)*. Nepubl. diplomní práce na katedře FFUK. Praha 1993, s. 260 - 261.



ZÁVĚR

Z poznatků, které jsme získali monografickým studiem pražské pozdně gotické řezbářské produkce vidíme, že se zde jednotlivé stylové a časové vrstvy na sebe skládají a vzájemně překrývají bez zřetelnějších vnitřních souvislostí. Budeme tedy muset zřejmě poopravit úvahy o tvůrčí potenci pražského uměleckého prostředí, které, jak se zdá, vnější podněty spíše pasívně přijímalo, než by je přetvářelo v novou výtvarnou syntézu, v nový vyhraněný slohový projev (z tohoto pohledu bude jistě zajímavé studovat úlohu Prahy jako uměleckého centra v širších územních souvislostech středních Čech). Na tom nic nemění ani existence několika umělecky zcela mimořádných děl.

Za vlastní specifikum pražského řezbářství pak můžeme označit snad právě ono mechanické a nárazové vrstvení stylů, onu diskontuitu uměleckého vývoje. Nemůže potom být sama příčina této situace spatřována v nestálosti společenských a hospodářských poměrů v Praze druhé poloviny 15. a první čtvrtiny 16. století? Nejde tedy o reflexi neklidných a bouřlivě se měnících politických, náboženských a společenských podmínek v hlavním městě "království dvojího lidu"?

Nejmenší početní zastoupení řezb (5 děl, z toho 1 import z Nizozemí) je z prvního studovaného období husitského a poděbradského, jehož spodní hranici jsme ztotožnili zhruba s r. 1430 a horní pak s koncem vlády Jiřího z Poděbrad (1471). V této době dominují tradiční ikonografická témata běžná již v umění předhusitském, jako Pieta, Oplakávání, zemští patroni (sv. Zikmund). Také po stránce formální je zřejmá návaznost na tvorbu krásného slohu, ojediněle parlérovskou, i když se zde již setkáváme s některými morfologickými inovacemi nizozemské provenience. Zdá se, že v této souvislosti budeme moci hovořit o jakémsi spodním proudu tradičněji založeného pražského řezbářství, který přetrvává ještě hluboko do druhé poloviny 15. století a stává se jakousi řemeslnou základnou pozdějšího uměleckého vývoje. Ten se však již odehrává pod silným vlivem nizozemského, respektive porýnského umění. Poprvé se v době kolem poloviny století objevuje v Praze nová, zřejmě importovaná pozdně gotická koncepce pročleněného a dynamického tvaru, zjevně geneticky spojená s uměleckým vývojem v Nizozemí a snad zprostředkovaná jihoněmeckou sochařskou produkcí (Konzola s andělem). Tato nizozemská nota v pražském sochařství sedmdesátých let ztrácí postupně na intenzitě, až v osmdesátých letech mizí zcela. Šedesátá léta jsou obdobím hospodářské konjunktury. Praha v této době začíná přitahovat zájem cizích mistrů a tovaryšů, kteří zde často, díky početnímu oslabení domácího řemeslnictva, nacházejí množství pracovních příležitostí. Na donátorství uměleckých děl se přibližně stejnou měrou podílí jak strana utrakvistická, tak katolická. Zcela postrádáme důkaz o aktivitě dvorského prostředí na Hradě, který byl dosud neobvyklý.

Následující etapa pražského pobytu Vladislava Jagellonského je vymezena lety 1471 - 1490. Zvyšuje se v ní počet dochovaných řezbářských děl (8) a postupně se proměňuje i jejich slohová orientace. V průběhu sedmdesátých let stále ještě přetrvává inspirativní vliv západních (nizozemských) předloh, zatímco od počátku let osmdesátých se v pražské tvorbě prosazuje umění franckého Norimberka. Některé paralely lze konstatovat také s jihoněmeckým uměleckým okruhem (Švábsko). Jako donátoři se v této době začínají citelně uplatňovat katolické instituce, především pak řády. V této době se také konstituuje dvorský umělecký okruh, zvláště po přestěhování Vladislava na Pražský hrad - přestože v Praze je tvorba dvorských umělců dochovanými památkami připomenuta pouze jednou, a to ještě sochami z utrakvistické Staroměstské radnice. Tento fakt svědčí o pozvolné změně donátorské aktivity utrakvistického prostředí, které beztak pro své potřeby příležitostně využívá jak dvorských umělců, tak katolické ikonografie. Pokud jde o zobrazovaná témata, převládají stále tradiční Madona, Pieta, Ukřižovaný, objevují se též zemští patroni.

Třetí období (mezi lety 1490 - 1510) je početně nejlépe zastoupenou etapou (11). Nejvýraznější podíl na stylové orientaci prací má bezesporu jižní Německo, zde potom zvláště tvorba švábská (Ulm) a bavorská (Mnichov). Upevňuje se také slohová afinita k norimberskému sochařství, jisté formální souvislosti sledujeme s podunajským sochařstvím, nejspíše pak s vídeňskou tvorbou. Na začátku 16. století se začíná ohlašovat také stylově vyhraněné saské sochařství, představované v našem případě zvláště freiberským okruhem. Donátorsky ustoupila zcela do pozadí utrakvistická strana, naopak zaznamenáváme prudký vzestup dvorského prostředí na Pražském hradě, dokumentovaný donacemi k chrámu sv. Víta či do baziliky sv. Jiří. Značné procento dochovaných řezb pochází také z klášterních majetků. Rozkvět uměleckých řemesel a vážnost, které se těšil staroměstský malířský cech, potvrzuje zjištění, podle něhož se někdy na začátku devadesátých let 15. století rozšířily pravomoce tohoto cechu na široké území - od r. 1492 zde zaznamenáváme též mimopražské mistry. Jedním z nejoblíbenějších ikonografických témat v ekonomicky prosperující Praze se stává sv. Anna Samotřetí, patronka rodiny a rodinného života (4 sochy). Ikonografie pražského sochařství je na konci 15. století obohacena o méně se objevující typus Odpočívajícího Krista. Jinak se ve značné míře stále uplatňují tradiční mariánské a christologické náměty (Madona, Ukřižovaný, Pieta).

Poslední sledovaný časový úsek (1510 - 1526) vykazuje výrazný pokles dochovaného počtu dřevěných soch či reliéfů

(8 děl, z toho 2 importy ze západních Čech). V tomto období se rychle vyrovnává poměr donátorské aktivity katolíků a utrakvistů - zastoupeny jsou jak utrakvistické fary (kostely), tak katolický Hrad a klášterní komunity. Stylově se výrazněji ožívá saské umělecké prostředí, i když můžeme konstatovat také četné ohlasy podunajské tvorby či franckého sochařství. Ke konci první čtvrtiny 16. století dochází k dalšímu rozšíření ikonografického repertoáru pražského sochařství (Smrt P. Marie, Poslední večeře, hlava sv. Jana Křtitele na podušce, sv. Šebestián). Mnohé z děl z období vrcholící první čtvrtiny 16. století dosahují pozoruhodně vynikající umělecké úrovně.

Co můžeme na základě těchto poznatků říci o pražském, nesporně silně torzálním (to nás nutí formulovat jen hypotézy) souboru pozdně gotického řezbářství? V první řadě se ukazuje výrazně diskontinuitní charakter této produkce, přestože se zdá, že určitá souvislost předhusitského a pohusitského či poděbradského řezbářství v Praze přece jenom existovala. Užší vazby dílenské povahy v analyzovaném fondu však nebyly, až na opravdu nevýznamné výjimky, vůbec prokázány. Výrazem absence dílenských tradic v pražském řezbářství je také jeho značná stylová disparátnost. Pozoruhodné však je, že kulturní okruhy, v nichž pražské řezbářství ve druhé polovině 15. a v první čtvrtině 16. století hledalo, a konečně i nacházelo, inspirativní zdroje - Nizozemí, resp. Porýní, Norimberk, jižní Německo (Švábsko), Podunají, Sasko -, se téměř shodují s uměleckými centry, z nichž přijímala slohové podněty ostatní umělecká odvětví v Praze, například malířství. Velkou neznámou stále zůstává otázka užšího vymezení dvorské tvorby, která snad dostane ostřejší kontury až po dokončení studia pozdně gotického sochařství ve středních Čechách. Bez archiválií však bude fond děl prokazatelně spojitelných s dvorským prostředím narůstat jen velmi obtížně.

LITERATURA CITOVANÁ VE ZKRATKÁCH V KATALOGU

- Aachen, 1968.** Grosse Kunst aus Tausend Jahren, Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen (Katalog). *Aachener Kunstblätter*, 36, 1968.
- Aachen, 1977.** E. G. Grimme, *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock* (Katalog Suermondt-Ludwig-Museum Aachen). Köln 1977.
- Baum, 1929.** J. Baum, *Die Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle*. Augsburg 1929.
- Baxandall, 1980.** M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven - London 1980.
- Berlin, 1983.** *Kunst der Reformationszeit* (Katalog Alten Museum Berlin). Berlin 1983.
- Bier, 1922.** J. Bier, *Nürnbergisch - Fränkische Bildnerkunst*. Bonn 1922.
- Blážíček, 1935.** O. J. Blážíček, K výstavě Madony, církevního malířství a sochařství doby 1350 - 1450. *Dílo* XXVI, 1935, s. 172 ad.
- Blutenburg, 1985.** *Blutenburg. Beiträge zur Geschichte von Schloss und Hoffmark Menzing*. Hrsg. J. Erichsen. München 1985.
- Brno, 1992.** K. Chamonikolasová, *Moravská galerie - Gotika* (Katalog). Brno 1992.
- Broschek, 1973.** A. Broschek, *Michael Erhart*. Berlin - New York 1973.
- Denkstein, 1980.** V. Denkstein, Ohlas apokryfního Nikodémova evangelia ve třech českých gotických reliéfech. *Umění* XXVIII, 1980, s. 140 - 144.
- Düsseldorf, 1966.** *Bildwerke des Mittelalters* (Katalog). Düsseldorf 1966.
- Eckert, 1883.** F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy, I.* Praha 1883.
- Eckert, 1884.** F. Eckert, *Posvátná místa král. hl. města Prahy, II.* Praha 1884.
- Essen, 1968.** *Marienbild in Rheinland und Westfalen* (Katalog). Essen 1968.
- Fajt - Royt, 1991.** J. Fajt - J. Royt, Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XXXIX, 1991, s. 355 - 362.
- Fajt, 1995 - 1996.** Gotika v západních Čechách I. - III. (ed. J. Fajt). Praha 1995 - 1996.
- Freiberg I, 1955.** Museum für Kunst und Bergbau. *Katalog des Plastiksammung, I. Teil. Bildwerke in Holz*. Freiberg 1955.
- Fuchs, 1990.** F. Fuchs, *Das Hauptportal des Regensburger Domes*. München - Zürich 1990.
- Garzarolli, 1941.** K. Garzarolli von Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steinmark*. Graz 1941.
- Graz, 1982.** G. Biedermann, *Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum* (Katalog). Graz 1982.
- Grimme, 1962.** E. G. Grimme, Die grossen Jahrhunderte des Aachener Goldschmiedekunst, in: *Aachener Kunstblätter* 26, 1962.
- Halm I, 1926.** P. H. Halm, *Studien zur süddeutschen Plastik, I.* Augsburg 1926.
- Halm II, 1927.** P. M. Halm, *Studien zur süddeutschen Plastik, II.* Augsburg 1927.
- Halm, 1928.** . M. Halm, *Erasmus Grasser*. Augsburg 1928.
- Hentschel, 1926.** W. Hentschel, *Sächsishe Plastik um 1500*. Dresden 1926.
- Hentschel, 1973.** W. Hentschel, *Denkmäler sächsischer Kunst (Die Verluste des zweiten Weltkrieges.)* Berlin 1973.
- Herain, 1904.** J. Herain, Zbytek skládacího oltáře z Betlémské kaple v Praze. *ČSPSČ* XII, 1904, s. 147 - 150.
- Hessig, 1935.** E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*. Berlin 1935.
- Hilger, 1971.** H. P. Hilger, Eine böhmische Reliquienbüste des Parlerzeit in St. Ursula in Köln. *Wallraf - Richartz - Jahrbuch* 33. Köln am Rhein 1971.
- Hlaváčková, 1987.** H. Hlaváčková, Joseph erat Decurio. *Umění* XXXV, 1987, s. 507 - 514.
- Hnízdo, 1956.** V. V. Hnízdo, Příspěvek k umělecko-historické analýze husitského kodexu z Jeny. *Umění* IV, 1956, s. 338 - 342.
- Homolka, 1967.** J. Homolka, K pozdně gotické plastice v západních Čechách a v Praze. *ČNM, Historické muzeum* 136, 1967, s. 189 - 194.
- Homolka, 1978.** J. Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 167 - 254.
- Homolka, 1983.** J. Homolka, Sochařství, in: *Praha středověká (Čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, s. 357 - 489.
- Homolka, 1984.** J. Homolka, Pozdně gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 534 - 566.
- Honsatko, 1833.** A. F. M. Honsatko, *Die k. k. dann des Königreichs Böhmen Haupt- und Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse*. Prag 1833.
- Hořejší - Vacková, 1980.** J. Hořejší - J. Vacková, Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách (dialog s autorským kolektivem). *Umění* XXVIII, 1980, s. 519 - 536.
- Karlsruhe, 1970.** *Spätgotik an Oberrhein* (Katalog). Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1970.
- Karlsruhe, 1985.** E. Zimmermann, Badisches Landesmuseum Karlsruhe. *Die Mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur* (Katalog). Karlsruhe 1985.
- Kempten, 1992.** H. P. Hilger, *Alpenländische Galerie Kempten* (Katalog). München 1992.
- Kletzl, 1941.** O. Kletzl, *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*. Berlin 1941.
- Kost, 1977.** M. A. Kotrbová, *Kost. Průvodce expozicí*. Praha 1977.
- Kotková, 1989.** O. Kotková, *Ukřizovaný v české pozdně gotické plastice*. Nepubl. diplomní práce na katedře dějin umění FFUK. Praha 1989.
- Kotrbová, 1988.** M. A. Kotrbová, in: *Staré české umění. Jiřský klášter*. Sbírky Národní galerie v Praze. Praha 1988.
- Koutecká, 1992.** H. Koutecká, *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. Praha 1992.
- Krása, 1978.** J. Krása, Nástěnná malba, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 255 - 314.
- Kropáček, 1960.** J. Kropáček, Pozdně gotický reliéf Poslední večeře z Betlémské kaple v Praze. *ČNM, Historické muzeum*, 129, 1960, s. 57 - 74.
- Kropáček, 1961.** J. Kropáček, Příspěvek ke studiu českého sochařství poslední čtvrtiny 15. století. *ČNM, Historické muzeum*, 130, 1961, s. 11 - 26.
- Kropáček, 1966.** . Kropáček, in: J. Homolka - J. Kropáček, *Nová instalace českého pozdně gotického umění na Krivoklátě a Kostí*. *Umění* XIV, 1966, s. 122 - 145.
- Kropáček, 1967.** J. Kropáček, Reliéf hlavy sv. Jana Křtitele na podušce. *ČNM, Historické muzeum*, 136, 1967, s. 185 - 188.
- Kutal, 1949.** A. Kutal, Sochařství, in: *České umění gotické I*. Praha 1949, s. 39 - 80.
- Kutal, 1963.** A. Kutal, K problému horizontálních piet. *Umění* XI, 1963, s. 321 - 359.
- Kutal, 1970 - 1971.** A. Kutal, Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas. *SPFFBU* XIX - XX, F 14 - 15, 1970 - 1971, s. 155 - 166.
- LCI 1 - 8, 1990.** Lexikon der christlichen Ikonographie 1 - 8. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1990.
- Lehner, 1879.** F. J. Lehner, Návrh na obnovu kostela v Zálezlicích. *Method* V, 1879, s. 76 - 78.
- Leminger, 1926.** E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*. Praha 1926.
- Letopisy, 1959.** *Staré letopisy české*. Praha 1959.
- Liebighaus, 1966.** *Gotische Bildwerke. Liebighaus* (Katalog). Frankfurt am Main 1966.
- Liebighaus, 1980.** H. Beck, *Liebighaus - Museum alter Plastik. Guide to the Collections. Mediaeval Sculpture I*. Frankfurt am Main 1980.

- Linz, 1958.** O. Kastner - B. Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke in Oberösterreichischen Landessmuseum*. Linz 1958.
- Liška, 1961.** A. Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem r. 1450. *Umění IX*, 1961, s. 372 - 390.
- Liška, 1967.** A. Liška, Živý příklad starého nizozemského umění. *Umění XV*, 1967, s. 492 - 509.
- Matouš, 1975.** F. Matouš, *Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei. Corpus vitrearum medii aevi*. Praha 1975.
- Merhautová, 1971.** A. Merhautová, *Raně středověká architektura v Čechách*. Praha 1971.
- Mělnicko - Soupis, 1899.** Soupis památek uměleckých a historických VI. Politický okres mělnický. Praha 1899.
- Müller, 1966.** T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400 - 1500*. London 1966.
- München, 1959.** T. Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*. Katalog Bayerisches Nationalmuseum München, Bd. XIII, 2. München 1959.
- Nürnberg, 1937.** B. Lutze - F. Wiegand, *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts* (Katalog GNM Nürnberg). Leipzig 1937.
- Nürnberg, 1986.** *Nürnberg 1300 - 1550. Kunst der Gotik und Renaissance* (Katalog Germanisches Nationalmuseum). Nürnberg 1986.
- Oettinger, 1951.** K. Oettinger, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*. Wien 1951.
- Opitz, 1930.** J. Opitz, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*. Praha 1930.
- Opitz, 1935.** J. Opitz, K instalaci výstavy Madony. *Dílo XXVI*, 1935, s. 184 - 186.
- Opitz, 1935 - 1936.** J. Opitz, Mistr Týneckého Zvěstování a jeho okruh. *Dílo XXVII*, 1935 - 1936, s. 56 - 60.
- Otto, 1927.** G. Otto, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*. Reutlingen 1927.
- Overmann, 1911.** A. Overmann, *Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt*. Erfurt 1911.
- Panofsky, 1953.** E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character I., II.* Cambridge, Mass. 1953.
- Parler, 178.** *Die Parler und der Schöne Stil 1350 - 1400 I. - IV.* (Katalog). Köln 1978.
- Pešina, 1950.** J. Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*. Praha 1950.
- Pinder II, 1929.** W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II.* Potsdam 1929.
- Podlaha, 1904.** A. Podlaha, *Sochy a sochařství mariánské v Čechách*. Praha 1904.
- Podlaha - Hilbert, 1906.** A. Podlaha - K. Hilbert, *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Soupis památek historických a uměleckých. Praha 1906.
- Poche, 1944.** E. Poche, *Kostel a klášter sv. Jakuba v Praze*. Praha 1944.
- Poche, 1948.** E. Poche, *Prahou krok za krokem*. Praha 1948.
- Poche, 1983.** E. Poche, Umělecké řemeslo, in: *Praha středověká (Čtyři knihy o Praze)*. Praha 1983, s. 643 - 743.
- Poche, 1984.** E. Poche, Pozdně gotická umělecká řemesla, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 612 - 635.
- Praha, 1995.** *Národopisná výstava Československá v Praze 1895*. Praha 1995.
- Recht, 1987.** R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strassbourg - 1460 - 1525*. Strasbourg 1987.
- Rouček, 1948.** R. Rouček, *Chrám sv. Víta, dějiny a průvodce*. Praha 1948.
- Roudnice I. - Soupis, 1898.** B. Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém I.* Praha 1898.
- Royt, 1993.** J. Royt, *České nebe* (Katalog Národní galerie). Praha 1993.
- Salm, 1969.** Ch. Salm, in: *Gotik in Böhmen*. München 1969.
- Sander, 1993.** J. Sander, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400 - 1550*. Mainz am Rhein 1993.
- Schädler, 1974.** A. Schädler, Studien zu Nicolaus Gerhaert von Leiden. *Jb. d. Berlin Mus.* XVI, 1974.
- Schädler, 1983.** A. Schädler, *Die Fränkische Galerie*. Zweigmuseum des BNM (Katalog). München 1983.
- Schädler, 1992.** A. Schädler, Nicolaus Weckmann - Bildhauer zu Ulm. *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1992, s. 39 - 92.
- Schiller II, 1972.** G. Schiller, *Iconography of Christian Art 2*. London 1972.
- Schulten, 1974.** W. Schulten, Die Marienklage aus Asbach. *Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes II.* Düsseldorf 1974, s. 171 - 174.
- Sint - Truiden, 1990.** *Laat - gotische beeldsnij kunst uit Limburg en Grensland* (Katalog). Sint - Truiden 1990.
- Stern, 1916.** D. Stern, *Adam Kraft*. Strassburg 1916.
- Stuttgart, 1993.** *Meisterwerke - Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (Katalog Württembergisches Landesmuseum Stuttgart). Stuttgart 1993.
- Štefanová - Bartlová, 1990.** M. Štefanová - Bartlová, In: *Mistr Týnské kalvárie* (Katalog). Praha 1990.
- Teige I., 1910.** J. Teige, *Základy starého místopisu Pražského (1437 - 1620) I.* Praha 1910.
- Thieme - Becker XXI, 1927.** Thieme - Becker *Künstlerlexikon XXI*. Leipzig 1927.
- Tobolková - Kotíková, 1949.** Z. Tobolková - Kotíková, *Chrám sv. Jiří na hradě Pražském*. Praha 1949.
- Török, 1973.** G. Török, Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä. *Acta historiae artium Hung.* 19, 1973, s. 153 - 205.
- Vondoefer, 1923.** P. E. Vondoefer, Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst, II. *Der Cicerone XV*, 1923, s. 861 ad.
- Warsaw, 1977.** I. Dobrzeński, *Catalogue of the Medieval Painting. National Museum in Warsaw*. Warsaw 1977.
- Wien, 1963.** *Die Gotik in Niederösterreich* (kol. autorů). Wien 1963.
- Wilm, 1940.** H. Wilm, *Die gotische Holzfigur*. Stuttgart 1940.
- Würzburg, 1981.** *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke* (Katalog Mainfränkisches Museum Würzburg). Berlin 1981.
- Zolnay - Szakál, 1976.** L. Zolnay - F. Szakál, *Der gotische Skulpturenfund in der Burg von Buda*. Budapest 1976.

SPÄTGOTISCHE SCHNITZKUNST IN PRAG UND IHR SOZIALER HINTERGRUND (1430 - 1526)

Was können wir über den Prager Komplex der spätgotischen Schnitzkunst aussagen, dessen zweifellos stark torsiertes Erscheinungsbild uns zur Formulierung von bloßen Hypothesen zwingt? In erster Linie zeigt sich ein beträchtlich diskontinuierlicher Charakter dieser Produktion, obwohl es scheint, das dennoch ein gewisser Zusammenhang zwischen der prähussitischen und nachhussitischen oder Podiebrader Schnitzkunst existierte. Eine engere Bindung der Werkstattkontakte lag im untersuchten Bestand allerdings nicht vor, bis auf wirklich unbedeutende Ausnahmen, falls überhaupt nachweisbar. Der Ausdruck eines Fehlens von Werkstatttraditionen in der Prager Schnitzkunst stellt auch ihr Kennzeichen einer stilistischen Disparität dar. Es ist jedoch bemerkenswert, daß die Kulturkreise, in denen die Prager Schnitzkunst in der zweiten Hälfte des 15. und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ihre Inspirationsquellen suchte und letztlich auch fand, - die Niederlande bzw. das Rheinland, Nürnberg, Süddeutschland (Schwaben), das Donaugebiet, Sachsen - nahezu mit jenen Kunstzentren übereinstimmten, von denen die übrigen Kunstzweige in Prag ihre stilistischen Anregungen entgegennahmen, zum Beispiel die Malerei. Die große Unbekannte bleibt weiterhin die Frage einer engeren Bestimmung des höfischen Schaffens, die wohl erst nach Abschluß der Studien zur spätgotische Bildhauerei in Mittelböhmen schärfere Konturen erhalten wird. Ohne archivalische Zeugnisse wird jedoch der Werkbestand, der nachweislich mit dem höfischen Umkreis in Verbindung gebracht werden kann, nur sehr langsam anwachsen.

Die von ihrer Anzahl her am kleinsten vertretene Gruppe von Schnitzwerken (5 Stücke, darunter 1 Import aus den Niederlanden oder dem Rheinland?) stammt aus der zuerst untersuchten hussitischen und Podiebrader Zeit, deren untere Zeitgrenze wir grob mit dem Jahr 1430 und deren obere mit dem Ende der Regierungszeit des böhmischen Königs Georg von Podiebrad (1471) gleichsetzen. In dieser Epoche herrschen im bildhauerischen Schaffen traditionelle ikonographischen Themen vor, die bereits in der älteren vorhussitischen Kunst geläufig waren, wie die Pietà, Beweinung, Landespatrone (Hl. Sigismund). Auch unter formalen Gesichtspunkten ist die Bindung an das Schaffen des Schönen Stils, vereinzelt das parlerische, offensichtlich, selbst wenn wir hier einige morphologische Innovationen niederländischen Ursprungs antreffen. Es scheint, daß wir in diesem Zusammenhang von der Existenz einer Art unteren Strömung der traditionellen begründeten Prager Schnitzkunst sprechen können, die noch weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein überdauert und dadurch zur handwerklichen Grundlage der späteren künstlerischen Entwicklung wurde. Diese entfaltete sich allerdings schon völlig unter dem starken Einfluß der niederländischen bzw. rheinländischen Kunst. In der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt in Prag eine neue, offenbar importierte spätgotische Konzeption einer durchgliederten und dynamischen bildhauerischen Formensprache in Erscheinung, die offenkundig mit der künstlerischen Entwicklung in den Niederlanden genetisch verbunden und wahrscheinlich durch die süddeutsche bildhauerische Produktion (z. B. Konsole mit einem Engel, Kat. Nr. 3) vermittelt war. Diese Welle eines westlichen Einflusses in der Prager Bildhauerkunst der siebziger Jahre verliert an Intensität, bis sie in den achtziger Jahren gänzlich verschwindet. Die sechziger Jahre bedeuten für Prag eine Epoche der wirtschaftlichen Konjunktur; die Stadt beginnt, das Interesse auswärtiger Meister und Handwerksgehlen auf sich zu ziehen, die hier zumeist, dank der weniger zahlreichen einheimischen Handwerker, viele Arbeitsmöglichkeiten fanden. An den Aufträgen für Kunstwerke beteiligten sich in annähernd gleichem Umfang sowohl der utraquistische als auch der katholische Flügel. Gänzlich entbehren wir eines Belegs über die Aktivität des höfischen Umfeldes auf der Prager Burg, die bislang unbewohnt war.

Die folgende Zeit der Jagiellonen gliedert sich in kürzere Zeitabschnitte, deren erster durch den Prager Aufenthalt des Jagiellonen Vladislav in den Jahren 1471 - 1490 definiert ist. Die Zahl der erhaltenen Schnitzwerke (8 Objekte) nimmt zu und allmählich wandelt sich auch ihre stilistische Orientierung. Im Verlauf der siebziger Jahre dauert noch immer der Inspirationseinfluß der niederländischen Vorlagen (wenn auch mittelbar) an, während sich seit Beginn der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts die fränkische Kunst Nürnbergs im Prager Schaffen durchsetzt. Man kann auch einige Parallelen mit dem süddeutschen Kunstkreis feststellen, vor allem mit Schwaben, dessen Produktion im übrigen damals auch die Gestalt der Nürnberger Bildhauerei bestimmte. Als Auftraggeber begannen die katholischen Institutionen spürbar zur Geltung zu kommen, vor allem aber die Orden. Es bildete sich auch ein höfischer Künstlerkreis, vor allem nach dem Umzug Vladislavs auf die Prager Burg, gleichwohl unter den erhaltenen Denkmälern in Prag nur einmal an das Schaffen der mit dem königlichen Hof verbundenen Künstler erinnert wird, und dies gar noch durch Skulpturen aus dem utraquistischen Altstädter Rathaus. Dieses Faktum bezeugt die allmähliche Angleichung der Meinungsunterschiede im katholischen und utraquistischen Umfeld, die sich ohnehin für ihre Bedürfnisse gelegentlich sowohl der Hofkünstler als auch der katholischen Ikonographie bedienten. Unter den dargestellten Themen herrschen weiterhin die traditionelle Madonna, Pietà und Kreuzigung vor, auch Landespatrone kommen zum Vorschein.

Die zweite Epoche der Jagiellonen-Herrschaft beginnt nach dem Weggang Vladislavs nach Ungarn, eingegrenzt durch

die Jahre 1490 - 1510. Hierbei handelt es sich um den zahlenmäßig am besten vertretenen Zeitabschnitt (11 Werke). Den markantesten Anteil an der stilistischen Orientierung der Prager Schnitzkunst besitzt unzweifelhaft Süddeutschland, hier dann vor allem das schwäbische (Ulm) und bayerische (München) Schaffen. Auch die stilistische Affinität mit Nürnberg verfestigt sich, bestimmte formale Zusammenhänge finden wir zudem mit der donauländischen Skulptur, dort am ehesten mit dem Wiener Schaffen. Am Beginn des 16. Jahrhunderts beginnt sich die stilistisch ausgeprägte, sächsische Bildhauerei anzukündigen, vor allem vertreten durch den Freiburger Kreis. Die mäzenatische Aktivität des utraquistischen Flügels schränkte sich ein, und auf der anderen Seite verzeichnen wir einen heftigen Anstieg des Interesses an künstlerischer Repräsentation im Umkreis des Hofes auf der Prager Burg, dokumentiert durch die Stiftungen an den Veitsdom oder die St. Georgs-Basilika. Ein erheblicher Prozentsatz der erhaltenen Schnitzarbeiten befindet sich in klösterlichem Besitz. Die Blüte des Kunsthandwerks und das Ansehen, dessen sich die Altstädter Malerzunft erfreute, bestätigt die Tatsache, daß sich irgendwann am Beginn der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts die Zuständigkeit der Altstädter Malerzunft auf ein breites Umfeld ausweitete - seit dem Jahre 1492 finden sich auch Nicht-Prager unter den Mitgliedern. Eines der beliebtesten ikonographischen Themen unter dem erhaltenen bildhauerischen Komplex stellt die Hl. Anna Selbdritt dar, die Patronin der Familie und des Familienlebens. Die Ikonographie der Prager Skulptur bereichert sich am Ende des 15. Jahrhunderts um den weniger häufigen Typus des ruhenden Christus. Darüberhinaus kommen in erheblichem Maße die traditionellen marianischen und christologischen Themen (Madonna, Kreuzigung, Pietà) zur Geltung.

Der abschließende Zeitabschnitt, der historisch durch die letzten Jahre der Regierung Vladislavs und die kurze Regentschaft seines Sohnes Ludwig (1510 - 1526) abgegrenzt ist, weist einen deutlichen Rückgang der erhaltenen Anzahl von Holzskulpturen oder Reliefs auf (7 Werke, darunter zwei Importe aus Westböhmen). In dieser Epoche gleicht sich das Verhältnis in der mäzenatischen Aktivität der Katholiken und Utraquisten rasch an - vertreten sind sowohl utraquistische Pfarreien (Kirchen), als auch die katholische Burg und klösterliche Kommunitäten. Stilistisch setzt sich der sächsische Kunstkreis deutlicher durch, auch wenn wir häufige Anklänge des donauländischen und fränkischen Schaffens feststellen können. Am Ende des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts kommt es zu einer neuerlichen Erweiterung des ikonographischen Repertoires der Prager Skulptur (Marienod, Abendmahl, Haupt Johannes des Täufers auf einem Kissen, Hl. Sebastian). Einige Werke aus der hohen Zeit des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts erreichen ein durchaus mit den qualitativsten Zeugnissen der deutschen oder österreichischen spätgotischen Skulptur vergleichbares künstlerisches Niveau.

Der Erkenntnis, die wir durch das monografische Studium der Prager spätgotischen Schnitzproduktion erlangt haben, entnehmen wir, daß hier einzelne stilistische und zeitliche Schichten aufeinanderliegen und sich gegenseitig überdecken, ohne einen klaren inneren Zusammenhang. Wir müssen also offensichtlich die Überlegungen zur schöpferischen Potenz des Prager Kunstkreises korrigieren, der, wie es scheint, äußere Anregungen eher passiv entgegennahm als sie in eine neue gestalterische Synthese, in eine neu ausgeprägte stilistische Auffassung umzuwandeln (aus diesem Blickwinkel wäre es sicher von Interesse, die Rolle Prags als künstlerisches Zentrum in dem räumlich breiteren Zusammenhang Mittelböhmens zu untersuchen). Daran ändert auch die Existenz einiger künstlerisch herausragender Werke nichts.

Als eigenes Spezifikum der Prager spätgotischen Schnitzkunst können wir also wohl gerade diese mechanische und stoßweise Schichtung der Stile bezeichnen, jene Diskontinuität der künstlerischen Entwicklung. Könnte nicht die alleinige Ursache dieser Situation in der Unbeständigkeit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse im Prag der zweiten Hälfte des 15. und des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts wahrgenommen werden? Handelt es sich hierbei nicht um Reflexe der unruhigen und sich stürmisch verändernden politischen, religiösen und gesellschaftlichen Bedingungen in der Hauptstadt des „Königreichs der zwei Völker“?