

GOTICKÉ DŘEVOŘEZBY V JINDŘICHOHRADECKÉM MUZEU

HANA HERMANOVÁ

V Muzeu Jindřichohradecka je vystaven soubor gotických dřevorezby, které pocházejí buď přímo z města a jeho nejbližšího okolí, nebo z území, které bylo s Hradcem historicky spjato. Dřevorezby vznikly přibližně v průběhu jednoho století a ve zkratce zachycují vývoj sochařství v této oblasti Čech, od pozdního období krásného slohu až po samý závěr středověku. Některé sochy byly v odborné literatuře zmiňovány a ty nejvýznamnější zahrnuty do soubornějších prací o jihočeském umění,¹⁾ jako celek však soubor nebyl zpracován.²⁾

Mezi nejstarší řezby muzejní sbírky patří **Vzkříšený Kristus**.³⁾ Jeho původní provenience není známá, podle ústní tradice pochází z místního minoritského kláštera. V muzejní přírůstkové knize je socha bez bližší datace zapsána mezi starým fondem muzea, který končí rokem 1937. V odborné literatuře byla tato dřevorezba zmiňovaná jen obecně jako dílo průměrné kvality patřící do rozsáhlé jihočeské krásnoslohové produkce. J. Homolka a později též J. Müller jej pokládali za nejstarší dochovaný sochařský příklad krásnoslohového typu Krista Vítězného.⁴⁾

Vzkříšený Kristus z Jindřichova Hradce je zachycen ve velmi lehkém, prostorově nerozvedeném kontrapostu. Jeho nepatrně zvlněná tělesná křivka stoupá od pokrčené pravé nohy přes vysunutý levý bok, natočená ramena, jenž kopírují pohyb nohou a vyznívá v mírně doleva nakloněné hlavě. Štíhlé tělo má částečně překryté pláštěm – drapérie vytváří vpředu tři mísovitě řasy, uzavřené z pravé strany plochými vertikálními záhyby, a z levé pak trubcovitými kaskádami. Z větší části nahý trup Krista je anatomicky vcelku přesvědčivě modelován. Patrně je měkce formulované břicho, hrudník se zvýrazněnou linkou žeber, klíční kosti, jugulární žíly a jamka. Též Kristova hlava s ušlechtilou tváří je modelována jednoduše, ale zřetelně. Charakterizuje ji protáhlý tvar s vysokým klenutým čelem, oči hlouběji zasazené mezi výrazné lícní kosti a nadočnicové oblouky a ostré rýhy vedoucí od nosu směrem k ústům.

Socha Krista má všechny formální znaky krásného slohu – obloukovitě vyklenutí postavy, její poněkud mírné, ale přesto patrně esovitě prohnutí, drapérii tvořenou příčnými a svislými záhyby. Výtvarné zpracování těchto motivů však dřevorezbu řadí až do doby kolem roku 1420, tedy do pozdějšího období slohu. Oproti sochám zhotoveným kolem roku 1400 štíhlá a vysoká postava jakoby ztuhla, zřasení drapérie ztratilo svou překypující bohatost, figura je schématictější a jednodušší. Příznačná je její celková vertikalizace, která nahradila klasické rozvinutí záhybové soustavy do prostoru. Dalším rysem pozdní fáze krásného slohu jsou i nepřiliš jasně definované tvary mísovitých záhybů, ztrácející již na svém objemu a pozvolna přecházející v lineárnější pojetí. Podobnou formulaci lze nalézt i u jiných časově blíz-



Obr. 1: Vzkříšený Kristus (Muzeum Jindřichohradecka, všechny snímky autorka).

kých jihočeských prací, například u Madony ze Suchdola nebo Madony z Vimperku.⁵⁾ Stejně jako drapérie je i modelace Kristovy tváře oproti sochám klasické fáze slohu jednodušší a přísnější, přesto však nepostrádá rys ušlechtilosti. Její vážnost a strohost připomíná některá díla z předcházejícího století. Například typikou obličeje, tvarováním vousu a částečně i řezbou vlasů je muzejní soše blízký Kristus z Božího hrobu z Českých Budějovic.⁶⁾ Hradecká socha si ce nedosahuje řezbné a tvarové jistoty této přibližně o půl století starší práce, ale její výraz je naplněn podobným mysticky nadpozemským kouzlem. V obecné rovině se však jedná o typizovaný obličej charakteristický pro celý krásný sloh v Čechách.



Obr. 2: Madona z minoritského kláštera (Muzeum Jindřichohradecka).

Typologicky je Vzkříšenému Kristu blízká socha stejného námětu z Třeboně.⁷⁾ Vzkříšený Kristus z Třeboně je však práce provedená nepříliš zručným řezbářem, což je patrné v obličejí, kde například oči jsou umístěny výrazně asymetricky, i u modelace drapérie, která je spíše neprobranou hmotou členěnou ostrými záhyby jen po povrchu. Na treboňské dřevorezbě se již výrazněji projevuje pozdně krásnoslohové tuhnutí figury. Kontrapost je zde jen těžkým nakročením, na které nenavazuje esovitě prohnutí postavy, ale po němž naopak následuje znehybnění ramen i hlavy. Podobně „nelátkově“ působící drapérie pouze mechanicky opakuje tradiční zřasení a mimo pokrčeného kolena ani v náznacích nerespektuje tvar tělesného jádra. Výtvarné zpracování celé řezby je již značně kresebné, řasy jsou tenčí a ostřejší, chybí reálnější modelace trupu a krku, obličej je podaný jen schématicky. Tyto znaky posouvají dataci treboňského Zmrtvýchvstalého dále od vrcholné krásnoslohové produkce, pravděpodobně na konec první třetiny 15. století. Obě typově velmi blízké sochy jsou tak příkladem předávání jednotlivých motivů ve středověku i ustálené ikonografie Vítězného Krista.

Silnou jihočeskou tradici krásného slohu dokládají i další muzejní dřevorezby: stojící Madona a zpracováním jí velmi blízká sv. Anna Samotřetí.

Socha **Madony**⁸⁾ pochází z bývalého minoritského kláštera.⁹⁾ V odborné literatuře je zmiňována jako příklad tradicionalisticky pojaté práce z druhé čtvrtiny 15. století, typologicky vycházející ze sochařství krásného slohu.¹⁰⁾

Madona od minoritů, po formální stránce zcela jistě krásnoslohová práce, odkazuje svou základní stavbou spíše ke staršímu typu, vycházejícímu z francouzské katedrální plastiky. Její symetrická kompozice je určena lehce zvlněnou tělesnou linií, dítětem umístěným na levém boku a nařasenou drapérií. Členění kompozice je důsledně vertikální, jedinou výraznější diagonálou je pomyslná osa tvořená nataženou pravíčkou dítěte a matčinou pravou rukou s jablkem. Široce rozevřený plášť dává vyniknout spodnímu šatu, který je zřasený do pravidelných vertikálních linií. Tento typ Madony se nevyznačuje plasticky bohatým tvarem. Plastičtější přehyby se vytvářejí jen u spodního okraje, kde se šat měkce láme o podstavec, a též na obou předloktích, kde je drapérie nařasená do trubcovitých záhybů. Důležitým kompozičním prvkem členění drapérie je dlouhá diagonála přeloženého okraje pláště, která lemuje pravou volnou nohu a na podstavci se parabolicky zalamuje. Volná noha je navíc zdůrazněna kontrastem hladké oblé plochy a plastických řas utvářejících se pod kolenem.

Zajímavý pohled nabízí srovnání Madony minoritské s mnohem starší Madonou z Kladska, která je přisuzována Petru Parléri, respektive jeho dílně.¹¹⁾ Mezi oběma sochami však stojí celé období krásného slohu. Dá se říct, že v jistém smyslu parléřovská socha tuto uměleckou etapu předznamenává, což se například projevuje v přirozeně a živě podaných tvářích a Madona minoritská ji naopak uzavírá, přičemž opětovně, v souladu s dobovým trendem, nastupuje hieratické pojetí. Typologická shoda obou madon – identické je drapériové schéma, kontrapost volné pravé nohy i umístění dítěte – ještě více zdůrazňuje rozdílný umělecký výraz obou období. Oproti parléřovské hmotné a rozložitě soše, ve spodní části nadlehčované šroubovitým pohybem drapérie, stojí figura prostoupená krásnoslohovou esovkou, která přes zřejmou hmotnost působí svými útlými rameny a plynulým pohybem velmi křehce. I tváře madon jsou pro svou dobu charakteristické. Osobitá, přirozeně půvabná tvář Kladské madony je nahrazena zjemnělou formalistní estetikou, která je však již mírně deformována pozdní dobou vzniku.

Pokračovatelem linie pražské parléřovské dílny byl Mistr Týnského ukřižování. Reakce na jeho dílo byla v českých zemích velká. Důležité figurální typy vytvořil v asistenčních postavách obou Ukřižování. Kompozice truchlící Marie ze skupiny Dumlosovského ukřižování by mohla být původním inspiračním vzorem Hradecké madony.¹²⁾ U obou je blízké prohnutí a vyklenutí břicha, diagonálně přetažená pravá strana pláště zalamující se u spodního okraje i trubcovité kaskády. Jiným příkladem stejného kompozičního typu je brněnská Madona od kapucínů.¹³⁾

Přímo v Jindřichově Hradci, v proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie, se nachází další socha Madony podobného typu.¹⁴⁾ S Madonou minoritskou ji dává do souvislosti J. Müller.¹⁵⁾ Socha se vyznačuje obdobným kompozičním rozvrhem s volnou pravou nohou, vertikálně členěným spodním šatem a přes ramena přehozeným pláštěm, u kterého z obou předloktí splývá plynule rozvlněné zřasení. Dítě je umístěné na levém boku, ve stejné pozici jako

u muzejní plastiky, totožné je i přepásání spodního šatu s dlouhým závěsem. Určitou podobnost lze sledovat též v přetažení pláště přes pravé pokrčené koleno. Kompozičně sice obě sochy patří ke stejnému typu, ale provedením a výrazem se již sobě vzdalují. V českém prostředí působí nezvykle spodní šat Proboštské madony, který je nad přepásáním členěn přísnými vertikálními záhybky a u dolního okraje se ostře láme v naznačených trubících. Nesourodě k jihočeské tradici se jeví rovněž Mariina válcovitá hlava, krytá rouškou s uměle naaranžovaným pravým cípem. J. Müller sochu z proboštského kostela datoval kolem roku 1440, tato datace je pravděpodobná.

Madona od minoritů, jež vznikla přibližně na sklonku první třetiny 15. století, patří mezi práce stále výrazně spjaté s krásným slohem. Od soch vrcholné fáze slohu se však liší svým uzavřeným obrysem a celkovým tvarovým zjednodušením, silnou tendencí k vertikalizmu, plošností i obnovenou hieratičností.

Madoně je blízká socha **sv. Anny Samotřetí z Mikulášské kaple**,¹⁶⁾ pocházející rovněž z minoritského kláštera. Sochu ve své souborné práci o jihočeské gotice zmiňují F. Matouš a V. Denkstein.¹⁷⁾ Dávají ji do souvislosti s madonami z minoritského kláštera a proboštského kostela v Jindřichově Hradci. Ještě konkrétněji se vyjádřil J. Homolka,¹⁸⁾ když sv. Annu a Madonu z ambitu označil jako práci jednoho řezbáře. Podobně světici zhodnotil i J. Müller,¹⁹⁾ který ji zařadil do směru svislých linií a datoval přibližně do 20. let 15. století, zároveň však upozornil na některé její pokročilejší formální znaky.

Kompozice sousoší z minoritského kláštera je jednoduchá a přísně symetrická. Trůnící Anna, dominující svou velikostí a frontálním zobrazením, má na levém kolenní posazeného nahého chlapce a na pravém Marii. Středem celé kompozice je symbolické jablko, které Marie drží v natažené dlani a dítě na něj klade ruku. Sv. Anna je zobrazena jako důstojná žena s hlavou zahalenou závojem, oblečená do dlouhého přepásaného šatu. Drapérie v partiích nohou opakuje ustálené schéma krásného slohu – z kolen spadající trubcovité závěsy jsou vzájemně propojené mísovitými útvary. Vertikálním závěsům na kolenu chybí objem a působí splihle, avšak horizontální přehyby a útvary na okraji pláště si ještě zachovávají plasticitu. Výrazněji je zde formulován typický motiv českého krásného slohu – diagonální záhyb vycházející od levého kolena, s přeloženým cípem na podstavci. Marie, oblečená do přepásaných, jen schematicky členěných šatů, je představena jako malé děvčátko s typem tváře blízkým Anně. Stejně strnulým způsobem je znázorněno dítě Ježíš. Obě děti Anna přidržuje láskyplným a ochranným gestem.

Sv. Anna Samotřetí vykazuje mnoho společných znaků s Madonou z ambitu kláštera. Pro obě práce je charakteristická statuárnost a vertikálnost, obdobné jsou plastické formulace a objemy záhybů. Téměř identičtí jsou oba Ježíšci: obdobný výraz tváře a tvar hlavy, posazení očí, vyvedení víček, vlasy, stavba a formování těla s detailem tří plastických záhybů v nadloktí a motivem zabořených prstů. Též Marie mají podobné obličejové rysy. Dále je na obou sochách patrná stejná schematičnost v řezbě, například hrubé provedení rukou a do jisté míry i neproporčnost. Nepochybně, jak uvedl J. Homolka, jsou obě hradecké sochy práce jednoho řezbáře, které lze datovat na konec první třetiny 15. století.



Obr. 3: Sv. Anna Samotřetí z Mikulášské kaple minoritského kláštera (Muzeum Jindřichohradecká).

Chronologicky, po sochách Vzkříšeného Krista a Mado-ně a sv. Anně z minoritského kláštera, následuje v souboru dřevorezeb malá **Pieta**.²⁰⁾ Její dřívější umístění není zná-mé, pravděpodobně však patří mezi exponáty, které se do muzea dostaly do roku 1935. Touto řezbou se podrobně zabýval A. Kutal.²¹⁾ Podobné znaky našel u horizontální sá-drové Piety z Českého Krumlova a rovněž poukázal na urč-itý typologický původ a východisko z tradice Piety od sv. To-máše v Brně. J. Müller shrnuje Kutalovy závěry a navíc řezbu srovnává s pietou z Borovan.²²⁾

Panna Marie, sedící na vysoké jednoduché lavici, má doprava natočené tělo s lehce skloněnou hlavou. Svůj pohled upíná na syna, který leží v téměř vodorovné poloze na jejím klíně, pravou rukou mu podpírá hlavu a levici si tisk-ne k srdci. Její zastřená tvář, řezaná velmi ploše bez jaké-koliv organické stavby, vystupuje ze stínu jednoduše zvlněné, výrazně přesahující roušky. Stejně anatomicky nezřetelné je zformován i její trup a Kristovo krátké, tvrdé pů-sobící tělo, kterému přes lavici přečnává pouze strnulá hlava a krk. Právě kontrast obrysové, hrubé modelace Kristova tě-la s výrazně předimenzovanou hlavou a zastřená matčina postava, dodávají sousoší lehkou expresivitu neslučující se



Obr. 4: Pietà (Muzeum Jindřichohradecká).

jíž s krásnoslohovou estetikou. Stejnou tendenci se vyznačují i samotné obličejové rysy Krista. Trojúhelníkovitá tvář ohraňovaná stejně zastřiženým vousem a nízkým čelem s úzce spletenou trnovou korunou, upoutá výraznými lícními kostmi a bolestí staženým obočím. Emotivnější polohu mají i malá pootevřená ústa a napjaté krční žíly.

Z hradecké Piety vychází napětí, způsobené snad různorodostí jejích částí, zdá se jakoby byla poskládána ze dvou typů. Hmotná horní polovina Mariina trupu, jen slabě pročleněná několika mělkými diagonálními záhyby, působí přes natočení a mírné předklonění dosti staticky. Vzdáleně odkazuje k starším horizontálním pietám, např. ke ztracené Pietě z kostela Maří Magdaleny ve Vratislavi.²³⁾ K této tradici patří i další formální znaky, jako hluboko přetažená „plechovitě“ zvlněná rouška, blokovitá Kristova tělesná forma přecházející až v expresivní zjednodušení, strnulá nevyvrácená hlava, a na rozdíl od většiny krásnoslohových piet též drapérií nepodložená Kristova chodidla. V této slohové vrstvě se začíná objevovat i náznak natočení Mariina trupu. Velmi lehce je tento intimnější pohyb trupu naznačen u Vratislavské piety, výrazněji pak u o něco mladší Piety z Pohoří.²⁴⁾ Motiv později rozvedl krásný sloh. Drapérie pláště ve spodní části sousoší působí dynamičtější. Z pravého kolena spadá velmi plochý trubcovitý záves s meandrujícím lemem a z levého, z oblasti pod Kristovými

hýžděmi, vycházejí protisměrně rozhoupané horizontální řasy, které obtáčí koleno a přecházejí v nespojenou vlásničku. Takto dynamicky formulovaná drapérie je morfologicky zdůvodněna vybočením a zasunutím levé nohy, což je zcela běžná poloha u krásnoslohových sedících postav.

Sousoší nepochybně vzniklo v samém závěru krásnoslohového období. Kompozice Piety už není tak strojeně harmonická a dokonalá jako její předchůdkyně. Drapériové schéma sice dodržuje základní rozvrh, je však mnohem jednodušší. Tvarová bohatost obvyklá v partiích nohou je nahrazena několika tenkými a ostře vytaženými řasami a záhyby, které na podstavci nevytvářejí bohatě zalamované útvary, jak je to obvyklé u většiny krásných piet, ale u dolního lemu se rozkládají. Tyto odchylky od klasické fáze slohu nejsou způsobené jen menší dovedností řezbáře, spíše se zdá, jakoby pro něj základní krásnoslohové motivy ztratily na přitažlivosti. V takto pojaté drapérii je více patrná snaha o světelnou modelaci než o plastické vyjádření tvaru, což je zřejmě hlavně ve spodní části, kde se tmavé stíny vy-

braných ploch střídají se světléklujícími plochami. Jak již bylo uvedeno, řezbář piety nerespektuje anatomické zákonitosti. Jeho vyjadřování spočívá v hloubce výrazu, na tělesnost hlavních hrdinů neklade takový důraz, téměř jakoby byla zahalena do neviditelného oparu.

Zpracováním průměrnou, avšak obsahově zajímavou sochu můžeme datovat přibližně mezi léta 1430 a 1440. Stojí na rozhraní dvou uměleckých názorů, svým vnitřním obsahem se však již vymyká krásnoslohovému světu.

O původu reliéfu s tématem **Ukřižování**²⁵⁾ nejsou v jindřichohradeckém muzeu žádné písemné doklady, je však pravděpodobné, že byl součástí sbírky již nedlouho po založení muzea. Do umělecko-historické literatury jej uvedl a časově zařadil mezi práce předhusitské doby F. Matouš.²⁶⁾ A. Kutal dataci revidoval na období kolem poloviny 15. století.²⁷⁾ Kalvárii zahrnul do své práce též J. Müller, který vyzdvihl umělcův pokročilý názor na traktování povrchu sochařské hmoty u figury Panny Marie.²⁸⁾

Nevelký reliéf zachycuje téměř všechny obvyklé ikonografické prvky hlavní novozákonní scény. Vidíme horu, kříž s lebkou a Ukřižovaného. Po jeho pravici je znázorněna P. Marie, Jan, zbožné ženy, po levici pak vojáci s velitelem v čele. Do úplného vyličení dramatu chybí jen ukřižování lotři. Na morálně špatné levé straně výrazně vystupuje postava setníka, který je zachycen ve svém typickém postoji

s levicí opírající se o krásně vyvedený mas-kovitý štít a s prstem pravé ruky ukazujícím na Krista. Bolesti se hroutící Marie, podpírána Janem, je zahalena do pláště, který jí překrývá hlavu. Postoj, plášť i úzkostlivě semknuté ruce vyjadřují Mariin psychický stav. Za Marií a Janem stojí dvě zbožné ženy – zahalené do pláště stejně jako Panna Marie – nijak se neodlišující svým zevnějškem.

Muzejní Kalvárie nepatří mezi díla většího uměleckého významu, její provedení je naopak spíše rustikální. Je však zajímavá podrobným zpracováním tématu v tak malém měřítku a dokládá též soudobou oblibu malých obrazů určených k soukromé zbožnosti.²⁹⁾ Lze předpokládat, že autor reliéfu se inspiroval u velkých mnohfigurálních malířských kompozic Ukřižování. Například dva obrazy s tímto námětem – Reininghausův a Zátoňský oltář³⁰⁾ – se vyznačují podobně zhuštěnou vertikální kompozicí s aditivně řazenými postavami, což je při obecnějším pohledu charakteristické i pro drobnou hradeckou dřevorezbu.

Reliéf je svou kompozicí i ikonografií prací dosti konzervativní, některé motivy jsou však podány způsobem, jenž ho posouvají směrem k polovině 15. století. Malý rozměr reliéfu neumožňuje detailnější podání jednotlivých postav, rovněž typika tváří není rozlišena. Poněkud větší péči věnoval řezbář drapérii Panny Marie, jejíž zřasení se vyznačuje drobnými, protisměrně zalamanými záhyby, které na sebe plynule navazují a lehce sklouzávají po Mariině boku. Posun v pojmání hmoty dokládá též celková tuhost drapérie, projevující se například v „plechovitě“ trčících záhybech pod semknutými rukama i zformování pláště přetaženého přes hlavu. Podle J. Müllera předjímá hradecká truchlící Marie některé prvky z Bolestné P. Marie z Horního Dvořiště, která patří mezi práce již zcela pozdně goticky citěné.³¹⁾ K tomuto dojmu přispívá nejen její uzavřený obrys, ale také výraz bolesti patrný ve tváři a vůbec na celé stavbě figury.

Typ Krista se výrazně odlišuje od jiných Ukřižovaných zobrazovaných v první polovině 15. století v českém prostředí. Celá jeho kompozice je jednostranně orientovaná doprava. Hlavu má hluboce skloněnou k pravému rameni, na pravé straně mu dopředu splývá proud vlasů a stejně jsou natočena i kolena. Důsledkem této neosovosti je vysoko převýšené levé rameno a původně asymetricky rozpažené paže. Opět se setkáváme s expresivnějším pojetím, které střídá vyváženost a harmonii Kristova krásnoslohoého aktu. Proměnu podtrhuje i výraznější modelace trupu s ostrou křivkou hrudníku a hluboko propadlým břichem. Nový obsah dodává této expresivitě lidštější výraz. Takto formulované tělo lze porovnat s jinými soudobými díly na našem území. V prvé řadě je to socha Ukřižovaného z plzeňské Kalvárie od sv. Bartoloměje, která u nás patří k vývojově nejdůležitějším pracím 15. století.³²⁾ Jako slohové východisko



Obr. 5: Ukřižování (Muzeum Jindřichohradecka).

plzeňského krucifixu bývá všeobecně považována osobnost Mistra Týnské kalvárie, což se projevuje hlavně v jeho ještě stále symetrické tělesné stavbě. Svému vzoru se však již vzdaluje vázanějším pohybem, modelací a také vyosením horní poloviny trupu. Vybočení trupu je charakteristické též pro „zhroucenou“ postavu hradeckého Krista. Stejný kompoziční rys, doplněný ještě o typově podobné perizonium, je vlastní rovněž brněnskému krucifixu původem ze Znojma.³³⁾ U obou Ukřižovaných, plzeňského i brněnského, je hmota modelována měkce až téměř malířsky, což v omezenějším rozsahu platí i o hradecké práci. Ze všech tří postav Kristů vychází napětí, reálná dějová složka je obohacena o citovou výrazovost. Uvedené práce svou výtvarnou kvalitou muzejní reliéf vysoko převyšují, při jejich vzájemném srovnání si však uvědomíme široký rozsah nového realističtějšího umění ze západní Evropy, které různými cestami a v různé přetřesené podobě přichází kolem poloviny století i na Moravu a do Čech.

Jindřichohradecká Kalvárie pravděpodobně vznikla kolem roku 1450. Tuto dataci, kromě uvedených stylových znaků a obrazových motivů potvrzuje i typ brnění s helmi-



Obr. 6: *Madona z Kolenců* (Muzeum Jindřichohradecká).

cí u skupiny vojinů, běžný právě kolem poloviny století.

V současné době patří do sbírky i **Madona z Kolenců**,³⁴⁾ jenž stávala v místní kapli a do muzea se dostala v roce 2000. V odborné literatuře nebyla dřevorezba téměř zmiňována.³⁵⁾

Madona s dítětem usazeným v ohybu levé paže je zachycena v mírném lukovitě prohnutém postoji. Téměř celou postavu zahaluje plášť přetažený z pravého na levý bok. Na levém boku šat splývá v přirozených a plasticky plných kaskádovitých záhybech, v pravé části se tvoří hluboký trojúhelníkový záhyb s hadovitými a lomenými řasami uvnitř. Stejně klikaté záhyby řasí látku i na pravé paži. Vzpřímeně sedící dítě je zachyceno s jablkem a s křížem v levé dlaní a se vztaženou pravíci.

Madona z Kolenců typově a v širším rámci i časově patří k velké skupině jihočeských světic a madon, jako jsou například Kájovská madona, Madona z Kamenného Újezda, Madona ze Strážova, Madona z Majdaleny, Magdalena z Černic.³⁶⁾ Tyto práce pravděpodobně vznikly kolem poloviny

15. století. Dřevorezba z Kolenců v sobě spojuje znaky, jenž jsou stále blízké tradici krásného slohu s prvky charakteristickými pro druhou polovinu století. Splývavé záhyby na levém boku mají tvar a oblost blízkou „měkkému“ stylu, stejně tak hluboký trojúhelníkový záhyb. Tradiční je i hieratické vzezření dítěte. Naproti tomu nahodile lomené řasy na pravém boku a pravé paži jsou typické pro období pozdní gotiky. Typově velmi blízký soudobým jihočeským dílům je oválný jemný obličej Madony.

O dřevorezbě z Kolenců se při této zběžné charakteristice dá říci, že vznikla ve stylově ještě nevyhraněném období kolem roku 1450, snad již ve 40. letech, přičemž některé formální prvky vycházejí z pozdní etapy krásného slohu. Další prvky, jako je „pomačkaná“ drapérie, vytrácející se plasticita, narovnávající se osa figury a s tím spojená celková vertikalizace, však soše dodávají vzhled již velmi se vzdalující formální kráse a vyváženosti madon z první třetiny 15. století. Spolu se vzhledem se změnila i obsahová část sochy a její působení na diváka.

Jednou z nejzajímavějších dřevorezeb sbírky je torzo **Ukřižovaného**,³⁷⁾ původně pocházející z muzea ve Slavonicích, které do sbírek hradeckého muzea přešlo až v polovině 80. let minulého století. V uměleckohistorické literatuře mu téměř nebyla věnována pozornost. Krátce torzo zhodnotil jen J. Sedlář, když jej stylově zařadil mezi plastiky ovlivněné Kefermarktským oltářem, a dobu jeho vzniku tak určil na konec 15. století.³⁸⁾

Krásnoslohový typ Ukřižovaného, vytvořený v závěru 14. století, natolik pevně zakořenil v jihočeské tradici, že v různě modifikovaných podobách se v tomto regionu objevuje i po celé následující století. S postupným vzdalováním od klasické fáze slohu se však začínají objevovat i expresivnější tendence. Již při prvním pohledu na torzo Ukřižovaného je proti předcházející idealizující fázi gotického umění rozeznatelný zásadní posun ve výtvarném názoru. Porovnáme-li s ním kterýkoliv krucifix první poloviny století, vnímáme změnu v celkové koncepci, při níž je vertikálnost a klidná vyváženost nahrazena expresivnější asymetrickou kompozicí, doplněnou reálnější plasticitou figury.

Torzo bylo dříve umístěné ve slavonickém muzeu, a svým původem tak pravděpodobně patří na Moravu. Ta se vlivem historických souvislostí ubírala v 15. století jinými stylovými cestami než sousední Čechy. Nové rysy západního umění transformované vídeňskými dílnami se zde začaly objevovat bezprostředněji a rychleji než v konzervativních jižních Čechách.

Krátké blokované tělo s předimenzovanou hlavou je výrazně asymetricky orientováno na pravou stranu. Dokumentuje to nadlehčená pravá noha, vysunutý levý bok, od něhož se tělo naklání směrem k pravému rameni, i hluboký unavený sklon hlavy. Krásná kompaktní tělesná hmota vyznačující se hmotnou tíží je plně rozvinuta v oblý, citlivě modelovaný hrudník, jenž realisticky přechází v bederní část. Také plasticky vyvinuté nohy jsou jasně a přirozeně diferencovány. Oproti hladce tvárné modelaci těla je rozměrnější hlava formulována ostřeji, a svou lehkou expresivitou tak podněcuje napětí vycházející z celé postavy. Působivá, do sebe pohroužená tvář je určena hluboko zasaženým, napůl přivřeným očima, jež rámuje vystupující lícní kosti a výrazné nadočnicové oblouky. Její charakter dokresluje pevný mírně zahnutý nos a měkká plně plastická

ústa. Svěbytnou individualitu a citovost dodávají tváři bolestné vrásky u vnějších koutků očí i hluboké rýhy podél nosu ztrácející se v propadlině pod lícními kostmi. Asymetrická kompozice se projevuje i na úpravě vlasů.

Mezi jihočeskými dily nemá Ukřižovaný obdobu. Avšak v brněnské Moravské galerii je vystaven krucifix pocházející ze Znojma, datovaný kolem roku 1450, shodující se s muzejním torzem stavbou jednotlivých tělesných částí i způsobem modelace. Pro obě řezby je charakteristická asymetrická kompozice figury, blokovitá tělesná forma a její pevná, jasně definovaná plasticita. Blízkost řezb je zřejmá i v jednotlivých detailech – téměř identické jsou bederní roušky s adekvátní strukturou záhybů tvořící kolem těla jakýsi tuhý obal, který je svou formou již velmi vzdálený přilnavým rouškám „měkkého“ slohu. Stejně průkazná je podoba tváří, snad jen u slavonského korpusu je výraz ve svém celku o stupeň vyhraněnější, což může být i projevem hrubšího provedení. Jediný výraznější rozdíl tak vidíme v úpravě vlasů, ale i zde je dodrženo základní rozdělení s volně splývajícím pramenem na pravém rameni.

K. Chamonikolasová³⁹⁾ zařadila brněnského Ukřižovaného do okruhu prací ovlivněných vídeňským Jakubem Kaschauerem. Do stejného stylového okruhu patří pravděpodobně i torzo ze Slavonic, vzniklé v době kolem roku 1460.

Reliéfni dřevorezba **sv. Apolonie**⁴⁰⁾ pochází, stejně jako sv. Anna Samotřetí a Madona, z bývalého minoritského kláštera a do muzejní sbírky byla převedena v 70. letech minulého století. Dřevorezbu zpracoval J. Müller ve své nepublikované diplomové práci.⁴¹⁾ Časově ji zařadil do třetí čtvrtiny 15. století, konstatoval, že drapériové schéma je známé již ze sochy Marie ze sv. Majdaleny, ale sama její výtvarná struktura je pokročilejší a má daleko blíže ke sv. Barboře ze Suchdola nebo k asistenčním postavám Vyšebrodské kalvárie.

Reliéfni dřevorezba zachycuje světici s nástrojem jejího mučení v pravé ruce. Štíhlá postava uzavřeného obrysu je jen mírně prohnutá do oblouku, kulatou a jemnou, ale nevýraznou tvář lemují vlasy volně spadající na ramena, kryté vysokou korunou. Sv. Apolonie je oděna do vysoko přepásaného šatu členěného vertikálními záhyby, které na soklu vytvářejí tvarově bohatší útvar. Takto uspořádané roucho bylo v módě od šedesátých let 15. století a objevovalo se i na počátku století následujícího. Jednoduchou drapérii doplňuje na hrudi sepnutý plášť, jehož levý cíp si světice přidržuje před tělem oblíbeným gestem pozdní gotiky. Plášť tak na levé straně vytváří ploché, mísovitě řasy a jeho lem, po celé délce ohnutý, vertikálně splývá v jednoduchém záhybu. Na pravé straně plášť padá, lehce přeložený přes pokrčenou ruku, kolmo k zemi. Tento kompoziční typ je v oblasti jižních a západních Čech velmi rozšířen a v podstatě se v různých variantách udržuje až do konce gotického slohu. Reliéfni podoba sv. Apolonie poukazuje na její možné původní umístění v arše. Napovídá tomu i kompozice figury zřetelně orientovaná na jednu stranu. Ve starém soupise uměleckých památek⁴²⁾ je zmínka o nápadné podobě sv. Apolonie s postavou světice stejné ikonografie, vypodobněné v Graduálu bratrstva literátů.⁴³⁾ Graduál je zdobený převážně rostlinným ornamentem, na třech místech jsou však i menší figurální motivy. Jedním z nich je postava sv. Apolonie, namalována s postavou donátora a jeho znakem. Světice drží v pravé ruce svůj atribut a v le-



Obr. 7: Ukřižovaný ze Slavonic (Muzeum Jindřichohradecka).

vě palmovou ratolest, kterou žehná klečící postavě před sebou. Členění jejího šatu má podobný rozvrh jako muzejní dřevorezba, pouze zrcadlově obrácený. Podobá se jí též kulatým obličejem, malými rty, vysoko posazeným obočím a dlouhými vlasy splývajícími po ramenou. Výrazně odlišná je však modelace drapérie, kdy plochu přetaženého pláště člení ostře zalomené záhyby, oblíbené v malbě posledních dvou desetiletí 15. století. Malovaná figurka v graduálu je provedena jednouše a hrubě, volnou inspirací sochou sv. Apolonie však nelze úplně vyloučit. Mohlo by to poukazovat i na oblibu této světice v tehdejší prostředí Jindřichova Hradce.

Trůnící Madona⁴⁴⁾ byla součástí sbírky již v roce 1935.⁴⁵⁾ Do umělecko-historické literatury ji poprvé uvedl A. Kutal a ve své práci se jí věnoval i J. Müller, který vyzdvihl řezbářův smysl pro trojrozměrnost hmoty i plasticitu tvaru.⁴⁶⁾

Nevelká trůnící Madona je práce lidovějšího charakteru reflektující v sobě stopy švábského umění, které mělo na jihočeskou oblast ve třetí čtvrtině 15. století silný vliv. Před-



Obr. 8: Sv. Apolonie (Muzeum Jindřichohradecka).

stavuje sedící Pannu Marii s nahým dítětem posazeným na levé noze. Horní část jejího těla je výrazně vysunutá doprava, a svou kompozicí tak připomíná krásnoslobové sedící postavy. V jejím esovitém prohnutí však není ani stopy po plynulé elegantnosti, celé tělo jen ustrnulo v umělé póze. K domácí tradici odkazuje hieraticky pojaté dítě, které typově připomíná Ježíšky Madony z ambitu a sv. Anny Samotřetí.

Panna Marie je oděna do spodního, pod prsy přepásaného šatu členěného vertikálními záhyby, přes který má přehozený otevřený a jen na hrudi okrouhlým límcem spojený plášť. Jeho pravý lem spadá na podstavec v typické kolmici. Tento motiv je charakteristický pro jihoněmeckou a podunajskou sochařskou tvorbu druhé čtvrtiny 15. století, a přibližně od 40. let se objevuje i v jihočeském umění. Plášť na této straně je po celé své délce členěn hlubokými svislými záhyby. Na pravém, přes nohy přetaženém dí-



Obr. 9: Trůnící Madona (Muzeum Jindřichohradecka).

lu pláště je záhybové schéma uspořádané do prolamovaných trojúhelníkovitých útvarů. Takto pojatá drapérie má obecnější charakter, běžně se objevuje v domácí, švábském uměním poznamenané produkci a její dozvuky na konzervativněji laděných dílech najdeme v jižních a západních Čechách i na konci 15. století.

Důležitým rysem řezby je hluboké probrání hmoty. Řezbář se snažil o co největší trojrozměrnost. Z tohoto důvodu též vysunul horní polovinu trupu a mírně ji pootočil. Na pravém boku pod Madoninou rukou vznikla hluboká jímka, trojúhelník mezi koleny je probrán několika konkávními ploškami, tuhé záhyby jsou vysoko vytažené. Bohatou plasticitu povrchu tak dotváří i modelace světlem a stínem. Jak upozornil J. Müller, velmi blízká muzejní soše je sedící Madona z Laufenu v Horním Bavorsku, která má obdobné krystalické útvary mezi koleny.⁴⁷⁾

Obličej Mariiny příliš velké hlavy, stejně jako typ dítěte, obecně vychází z domácí krásnoslobové tradice. Podobný lidovější charakter tváře, vyznačující se oválným tvarem, vysokým vypouklým čelem, výraznými víčky a malými ústy, je typický pro velké množství jihočeských madon vzniklých kolem poloviny století. Podobnou tvář má např. Madona z Boletic, či Madona ze Strážova.⁴⁸⁾

Tato drobná soška zcela zapadá do jihočeské výtvarné produkce třetí čtvrtiny 15. století. Spojuje v sobě jak domácí

tradici zachycenou ve fyziognomických typech, tak i cizí švábské vlivy odrážející se v blokovitém tvaru figury a členění povrchu.

Assumpta z Mnichu⁴⁹⁾ byla do jindřichohradeckého muzea přenesena ze stejnojmenné vsi, ležící poblíž Stráže nad Nežárkou, kde zdobila oltář kaple sv. Jana Křtitele z roku 1821. Podle ústní tradice však pochází přímo z Jindřichova Hradce. J. Homolka ji do literatury uvedl jako již zcela pozdně gotickou, švábsky orientovanou sochu, zajímavou horizontální polohou dítěte a trojicí andělů na soklu.⁵⁰⁾ J. Müller ji považoval za výjimečnou a v jižních Čechách i částečně izolovanou předgerhaertovskou práci.⁵¹⁾

Korunovaná madona na měsíci, jedna z nejtýpčtějších ikonografií jihoněmeckého a hlavně norimberského sochařství pozdní gotiky, byla pravděpodobně i oblíbeným námětem v Čechách. Dokládá to velké množství dochovaných památek v jižních a západních Čechách, kde bylo od poloviny 15. století triumfální téma Mariina Nanebevzetí zpracováváno nejen v deskové a knižní malbě, ale ve zjednodušené podobě též v sochařství.

Hmotně kompaktní a těžká socha Assumpty je charakteristická svým strnulým pohybem nakročené pravé volné nohy a diagonálně drženým dítětem nad nosnou nohou. Socha se vyznačuje hladkým obrysem a drapérií, jejíž kompozice opakuje ustálené schéma. Plášť sepnutý pod krkem se na prsou rozevívá, obtáčí pravou ruku a jeho cíp je přidržován Mariinou levicí pod tělem dítěte, spodní přepásaný šat pročeňují svislé záhyby. Na svrchním plášti je zvýrazněný trojúhelníkovitý útvar, tvořený vysoko vytaženou ztuhlou diagonálou vlásnice a masivními meandrovitými záhyby, posunutý k pravému boku sochy. Záhyby nad volnou nohou jsou hrubě řezány, někde je jejich podoba hmotnější, jinde zase přecházejí do tenkých a ostrých řas. Stejnou formu má také drapování na levém boku pod paží Panny Marie a na obou rukávech, kde jsou zvláště výrazné záhyby zalamující se téměř v pravém úhlu. U „plechovitě“ působící drapérie Madony je již naznačeno oddělování svrchního šatu od kompaktního jádra sochy. Jedná se o pozdně gotický princip, který je doplněn i dalšími pozdními motivy. Do výrazového slovníku druhé poloviny století patří horizontální přeložení okraje pláště, sklouzávající velké vertikální záhyby na levé straně sochy, jenž spolu s přísně ukončeným pravým bokem zpevnil její celkový účinek i nadzdvížení spodního lemu. Přes novou pozdně gotickou formu se takovéto drapériové schéma, s vlásničkou posunutou k pravé noze, často objevovalo již v krásnoslohovém sochařství. Vycházelo však ještě ze starší tradice, z tradice poklasických madon první poloviny 14. století. K velké skupině tohoto kompozičního typu patří i další jihočeské sochy: například o něco starší Madony z Kamenného Újezda a ze Strážova, či Madona z Kájova.⁵²⁾ Stejnou osnovu dodržuje i další hradecká so-



Obr. 10: Assumpta z Mnichu (Muzeum Jindřichohradecka).



Obr. 11: Assumpta z Mnichu, detail pŮlměsíce s polopostavami andělů (Muzeum Jindřichohradecka).



Obr. 12: Pietá z Panské ulice (Muzeum Jindřichohradecka).

cha – Madona z františkánského kláštera. Podobně na tuto dobu nezvyklá, skoro horizontální poloha dítěte odkazuje hlouběji do minulosti, obecněji až ke klasické fázi krásného slohu.

Celková forma sochy je výrazně poznamenána cizími vlivy, a to hlavně švábským uměním. Ve Švábsku a vůbec v celé oblasti jižního Německa a přilehlého rakouského Podunají byl od doby krásného slohu hojně zpracováván sochařský typ madony. Zálību v mariánské tematice sdílelo také jihočeské umění, které téměř po celé 15. století přijímalo prvky nového umění právě z jihovýchodu Německa. Jednou z nejvýznamnějších osobností, jenž dokázala dlouhodobě ovlivnit oblast střední Evropy, byl ulmský Hans Multscher (kolem 1400–1467). Za mnoha díly jižních a západních Čech, třebaže často zrustikalizovanými, cítíme monumentální působivost jeho umění. Znaky související se švábským uměním vykazuje i jindřichohradecká dřevorezba. Je to hlavně typická hmotnost rozložená po celém tvaru a vůbec celková robustnost figury, dále hladký obrys a jednoduchost linií. Ke Švábsku odkazuje i Madonina nezvyklá, svěbytným realismem upoutávající tvář, zcela se vydělující z domácí tradice líbezně pojatých obličejů.

Z domácí jihočeské produkce je soše blízká Madona z okolí Vítkova Kamene.⁵³⁾ Jde opět o podsaditou robustní



Obr. 13: Pietá z Panské ulice, detail hlavy Panny Marie (Muzeum Jindřichohradecka).

figuru dosti statické kompozice, jejíž struktura drapérie se mnišské podobá výraznou, masivně provedenou řezbou. Obě sochy mají téměř identický typ dítěte a jeho umístění.

Jindřichohradecká Assumpta se vyznačuje velkou dávkou hieratičnosti. Tento rys, spolu s polopostavami andělů v Madonině půlměsíci, může odkazovat i na konzervativnější směr v jihoněmeckém umění, na sochařství norimberské. Motiv andělů doprovázející Assumptu se v jihočeském prostředí příliš často neobjevuje, v sochařství je to snad jediný dochovaný příklad.⁵⁴⁾ Zcela stejného typu jsou však andělé Assumpty z oltáře velmistra Pulchnera, což je pravděpodobně přímý import z Norimberku.⁵⁵⁾

Assumpta z Mnichu zaujímá v jihočeském předgerhaertovském sochařství významné místo, reprezentuje konzervativněji laděné, švábským uměním ovlivněné dílo a dokazuje dlouhé, až do třetí čtvrtiny 15. století trvající působení Multscherovy tradice.

Další dřevorezbou v chronologické posloupnosti muzejní sbírky je **Pieta**,⁵⁶⁾ která pochází z výklenku domu č. 133/1 v Panské ulici v Jindřichově Hradci. Na toto nevšední dílo upozornil J. Homolka, přičemž poukázal na její ovlivnění pokročilejšími slohovými proudy pronikajícími do střední Evropy z Nizozemí.⁵⁷⁾

Sousoší z Panské ulice patří mezi piety tzv. burgundského typu. Charakteristickým znakem těchto piet je dopředu natočené Kristovo tělo s bezvládně visící paží. Hmotné a kompaktně citěné hradecké sousoší, charakteristické svou kuželovou kompozicí, připomíná jednoduchým tvarem i těžkopádností kamenosochařské práce. Téměř celou sedící Mariinu postavu zahaluje volně splývající plášť přetažený i přes klín. Právě koleno kryje souvislá plocha členěná oblými, málo výraznými řasami, koleno levé, dozadu ustupující nohy se ztrácí mezi tvrdě formulovanými míso-

vítymi záhyby. Podobně graficky ostré a přísné trojúhelníkovité záhyby jsou i na pravém boku figury. Pozornost upoutává Mariin nevšední obličej, lemovaný rouškou a přes hlavu přetaženým pláštěm. Celý její výraz je pohroužen do tichého bolestného smutku, není v něm ani stopy po typizovaných truchlících obličejích krásného slohu. V široce rozvinutém obličejí jsou zasazené ostře řezané, blízko sebe posazené oči s těžkými přivřenými víčky a nad nimi je plasticky naznačená povislá, unavená kůže, orámována výrazným rovným obočím. Osobitost výrazu dobře vystihuje i rovný nos s pěkně modelovaným chrípím, ostře formulovaná pravidelná ústa s výraznějším spodním rtem a vertikální rýhy nad nimi. Autor této tváře byl jistě ovlivněn realistickým západním uměním. Velmi působivé a výmluvné je též Kristovo uvolněné tělo, ležící v matčině klíně v mírně diagonální poloze, s nepřírozně zvrácenou hlavou, která je opřena o Mariinu paži. Při výrazně zkrácených rozměrech a v kontrastu s velkým objemem sedící figury působí tělo téměř nehmotně. Přes tuto pomyslnou hmotovou abstraktnost jsou jednotlivé tělesné partie zřetelné, i když stále dost jednoduše tvarovány, což se projevuje především u modelace končetin a u expresivně vystupujícího hrudníku, který je však poškozen, a částečně tak ztrácí na přesvědčivosti. Plošně pojaté perizonium je stejného typu jako u torza Ukřižovaného. S podobně tvrdě formulovanými záhyby jako na Mariině drapérii se ve středoevropském umění třetí čtvrtiny 15. století setkáváme často. Je charakteristické zejména pro švábské umění, které v této době, jak už bylo několikrát zmíněno, ovlivňovalo jihozápadní region Čech.⁵⁸⁾ Při bočním pohledu na sochu nápadně vystoupí její neplasticky citěný profil. Chybí mu objem i lehkost provedení, vlastností, které očekáváme při pohledu na Mariinu tvář zepředu. Proto není vyloučeno, že dřevořezba mohla být zhotovena podle grafické předlohy.

V českém prostředí byl tento typ piety zřejmě oblíben. Z poslední třetiny 15. století se zachovalo několik příkladů, které byly propojeny společným slohovým pozadím nizozemského, respektive dolnorýnského umění. Příkladem může být Pieta z kostela sv. Jakuba na Starém Městě pražském, dále Pieta z kostela sv. Ducha tamtéž a z jihočeské oblasti například Pieta z Bednářce, vzniklá někdy na sklonku století.⁵⁹⁾ Všechny tyto práce jsou charakteristické uzavřeností obrysu, statickým pojetím plastických objemů a z toho vyplývající formální jednoduchostí.⁶⁰⁾ Hradecké řezbě nejbližší je pak Pieta od sv. Ducha. Horní poloviny obou sousoší se vyznačují těžkým blokovitým pojetím a hladkou kuželovou kompozicí, též typ měkce modelované tváře s nepřítomným pohledem zastřeným přivřenými víčky a malými ústy vycházejí ze stejného stylového zázemí. Uvedené rysy spolupřispívají silnou citovou výrazovostí obou piet.

Přes určitou formální nevyváženost patří Pieta z Panské ulice, zhotovená pravděpodobně ve třetí čtvrtině 15. století, k nejdůležitějším muzejním exponátům. Neobyčejně silný výraz bolesti a tichého odevzdání, odrážející se v Mariině tváři, kombinovaný s rozměrově neskutečnou postavou Krista dítěte, dává soše monumentalitu, kterou u soudobých prací stejného typu v Čechách nenalzáme. Jen uvedená Pieta od sv. Ducha je hloubkou svého výrazu naší soše blízká i když po formální stránce více čerpá z domácího prostředí.

Sv. Barbora⁶¹⁾ pochází z poutního kostela stejného zasvěcení, který stával asi 6 km od Jindřichova Hradce, po-



Obr. 14: Sv. Barbora (Muzeum Jindřichohradecka).

blíž vsi Děbolína.⁶²⁾ V odborné literatuře tato zajímavá řezba nebyla uvedena.

Světiце na první pohled upoutá svým zvláštním osobitým obličejem s krátkým účesem, který nemá v soudobém jihočeském sochařství bližší příbuznost. Oproti hlavě je základní schéma figury pojata dosti tradičně a výrazně se neodlišuje od podobných pozdně gotických prací. Postoj světiце je určen gestikou uvolněné levé nohy a mírným předklonem hlavy. Svrchní plášť, jehož trojúhelníkovitý cíp přetažený před tělem rozrušuje množství prolamovaných záhybů, překrývá větší část postavy, avšak téměř vůbec neodráží její tělesnost. Spodní tunika modeluje tělo o něco ví-



Obr. 15: Sv. Anna Samotřetí z Děbolína (Muzeum Jindřichohradecka).

ce. V pase jednoduše přepásaná, členěná do přirozených, i když hrubých vertikálních záhybků, těsně obepíná levou pokrčenou nohu. Hladkou plochu nohy lemují po jedné straně Barbořin hlavní atribut – vysoká věž, a po straně druhé měkce splývající křivka pláště, která se v jednom místě stáčí do „uchovitého záhybu“. Tento motiv je spojován s jihoněmeckým, respektive švábským pogerhaertovským sochařstvím konce 15. století. Právě tato část spolu s podobně formulovaným ohrnutým okrajem nad levou špičkou nohy dynamicky obohacuje a zmalebňuje jinak spíše graficky pojatou drapérii. Úzké rovné rukávy tuniky jsou, jak je v závěru gotiky obvyklé, pravidelně rytmičkovány vrstvenými příčnými záhyby. Též lichoběžníkovitý výstřih na hrudi, zdobený plochým lemem se v poslední třetině století často používal na ženských oděvech.

V celkovém pojetí figury je patrná starší, tradičnější složka švábská, projevující se jak v základním rozvržení

drapérie, tak i v charakteristickém gestu levé ruky, které je pro rozsáhlou, multischerovsky orientovanou tvorbu typické. Na řezbáře sv. Barbory mohl zprostředkovaně působit i mladší směr, jenž se ve střední Evropě rozšířil spolu s uměním Nikolase Gerhaerta.⁶³⁾ Odraz tohoto vlivu můžeme v rustikálnější podobě sledovat i na hradecké dřevorezbě, konkrétně na drapérii světice. Snaha o prostorový rozvin drapérie je patrná v převrácené látce trojúhelníkovitého cípu pláště, v dynamické křivce jeho lemu i v ohrnutí pláště a jeho nálevkovitých záhybech pod levou paží světice. Přes tyto náznaky prostorovosti je však drapérie celkově zpracována spíše plošně, místy až kaligraficky. Patrné je to hlavně ve zřasení cípu.

Obličej světice není pro soudobé české umění typický. Trojúhelníkovitá tvář s podbradkem přecházející v silný krk se vymyká tradičně líbezným obličejům místních madon a světic. Přesto tato tvář s osobitými rysy nepostrádá půvabu.

Sv. Anna Samotřetí⁶⁴⁾ stávala v barokní kapli Nanebevzetí Panny Marie v Děbolíně. V odborné literatuře zůstala tato nepříliš kvalitní a spíše konzervativně pojatá socha téměř nepovšimnuta, pouze J. Fajt ji spojil se sv. Annou Samotřetí, původem z katedrály sv. Víta.⁶⁵⁾ V obecné stylové rovině je obě přiřadil k plastikám ovlivněným švábským uměním, konkrétně ulmským Michalem Erhartem.

Anna je zobrazena v konvenční ikonografii s dětmi v náručí. Je charakteristická uzavřeným obrysem a výrazným rozměrovým zkrácením; snad právě svou neproporčností působí loutkovitým dojmem. Strnulou staticí nenarušuje ani gestika pravé nohy tvořící střed drapériové kompozice, ve které převládají diagonály. Je zde patrná snaha o pružnost a napětí, což se projevuje ve střídání dlouhých diagonálních záhybů a příčných řas tvořících rámec pro hladký oblý tvar pokrčeného kolena. Podtrhuje to i hlubší probrání hmoty v některých místech. Výsledek je příliš těžkopádný, pravděpodobně byla jen mechanicky okopírována kvalitnější předloha. Obdobná drapériová schémata se zvýrazněnou volnou nohou v trojúhelníkovitém cípu pláště, mísovitými záhyby nad touto nohou a dlouhými šikmými řasami byla ke konci století obecně rozšířená. Rustikální Annina tvář s ještě mladistvými rysy je bez jakéhokoliv výrazu, podobně jsou zpracovány i obličeje obou dětí.

Sv. Anna Samotřetí z pražské katedrály je hradecké dřevorezbě kompozičně velmi blízká. Obě spojuje těžkopádná statuárnost provázená uzavřenou obrysovou linií. V hlavních rysech se shoduje rozvrh drapérie i některé detaily, u obou se výrazně uplatnil motiv pokrčené volné nohy konvexně vystupující z nařasené drapérie. Odlišný je však jejich plastický účinek. Pražská Anna je modelovaná měkčeji, přechody mezi vybranými plochami a vytáhlými hřbety řas jsou pozvolné, nevytvářejí tak ostré a hluboké stíny. Měkké světelné efekty kolem hladké plochy vypouklého kolena a mezi trojúhelníkovými záhyby na boku figury spíše jen podtrhují její „malířtější“ pojetí. Naopak u hradecké sochy je vše o stupeň ostřejší, celkově jasnější profilaci dokresluje i vertikály na bocích, které stroze uzavírají její obrys.

Uvedené kompozice – s typickým uzavřeným vejčitým obrysem, tvrdým kontrapostem, bohatěji zřaseným pláštěm a zejména příčnými záhyby nad pokrčeným kolenem – se v posledním desetiletí 15. století často objevují ve Švábsku, Bavorsku, Rakousku i Čechách. Jejich původ lze hledat v konzervativním švábském sochařství závěru století.

Nejzajímavější řezbou sbírky je **Sv. biskup**,⁶⁶⁾ který někdy bývá podle atributu ďábla představován jako sv. Prokop. Jak se socha do muzea dostala, není příliš jasné, jisté však je, že zde byla umístěna již v období první republiky.⁶⁷⁾ Dřevořezba byla prezentována na výstavě jihočeské pozdní gotiky na Hluboké v roce 1965. Její katalogové číslo zpracoval J. Homolka, který v souvislosti s touto sochou a též s hradeckou Madonou se špulířským erbem, naznačil možný umělecký vliv Vídně na Jindřichův Hradec.⁶⁸⁾ Poukázal na světcovu osamocenost v rámci jihočeského umění a určitou podobnost s Pilgramem a vídeňským sochařstvím. Podobně řezbu charakterizoval i v publikaci o pozdně gotickém umění v Čechách.⁶⁹⁾

Zajímavá socha světce s výrazným pevně modelovaným obličejem je nejznámějším dílem muzejního souboru gotické dřevořezby. Do roku 1990 byla zapůjčena v Alšově jihočeské galerii na Hluboké. Klidná, čistě goticky citěná figura se zvýrazněným levým pokrčeným kolenem je oděna do řeholního hábitu, v jehož jednoduchém členění jsou v přísném pravidelném stylu zastoupeny vertikály, horizontály i diagonály. Její pravidelný obrys téměř opisuje obdélník. Celkovou strohost navíc zesiluje i abstraktně pojatá drapérie neodrážející v sobě tělesné jádro figury. V protikladu ke konvenčnosti drapérie je postavena hlava s téměř renesančním charakterem tváře. Zdá se, že svým osobitým charakterem nepostrádajícím individualizovaných rysů překonává nejen gotický symbolismus a zavedenou typologii, ale též vyhraněný naturalismus pozdního období slohu. Široký, hladce a pevně modelovaný obličej se vyznačuje hluboko zasazenými očními důlky, graficky ostrou formulací nadobčnicových oblouků, silně plasticky citěnými lícními kostmi a propadlými tvářemi s povislou kůží. Rozhodný výraz podtrhuje ostrý nos a masitá jasně tvarovaná ústa, s plnějším nápadně předsunutým spodním rtem, která jako by nesla rys pohrdání. Spodní část obličeje uzavírá pevná brada. Řezbář zcela jistě zachytil silnou osobnost s vůlí – člověka, který zná svou cestu. Hluboké promodelování tvaru doplňuje jemná řezba vrásek ve vnějších koutech očí a pod spodními víčky. Tvář je korunována vysokou mitrou, z pod které vyčnívá krátký, uhlazený, avšak plastický účes, sahající po uši.

Tato pozoruhodná socha nemá v jihočeském pozdně gotickém umění zázemí. Určité společné rysy však vykazují s brněnskými sochami světců od Antonína Pilgrama.⁷⁰⁾

Dominikánský světec a sv. Petr z Moravské galerie, dvě vynikající práce jednoho z posledních gotiků, jsou odborníky řazeny do Pilgramovy brněnské tvůrčí etapy, tedy do období kolem roku 1510. Hradecké soše jsou Pilgramovy postavy světců blízké nejen svými formálními znaky, jako jsou málo pohyblivá osa figur, sevřený obrys vepsaný do obdélníku, akcentace hlav v celkovém pojetí a plošná, čistě goticky chápáná drapérie, ale též umělcovou, snad podvědomou snahou vyjádřit rozpolcenost doby, ve které je počínající zájem o lidskou individualitu stále ještě svázán středověkými konvencemi. Tato rozpolcenost je velmi dobře vyjádřena kontrastem reálně a měkce zpracovaného obličeje, oproti abstraktní drapérii. Antonín Pilgram i neznámý autor Sv. biskupa již překonali typizaci, patřící k základním rysům středověkého umění. Společná je u obou snaha po dosažení osobitosti ve výrazu tváře. Pro názornost můžeme s oběma sochaři porovnat ještě jednoho velkého pozdně gotického re-



Obr. 16: Sv. biskup (Muzeum Jindřichohradecka).

alistu – Tilmana Riemenschneidra. Jeho asketické tváře biskupů jsou poskládané z velkého množství anatomických detailů, chybí jim však osobitost. Riemenschneider pracuje se zavedenými typy, netvoří zevnitř, z jádra hmoty, pracuje více povrchově. Též u Antonína Pilgrama cítíme za bohatými liniemi vrásek, obloučků a propadlin v tváři pozůstatek gotického dekorativismu, jeho expresivní naturalismus však každým detailem obličeje směřuje k co největší charakterizaci postavy. Tvář hradeckého světce je zcela jiná – pevná, téměř renesančně klidná a vyrovnaná.

Podobným způsobem staví Antonín Pilgram i řezbář Sv. biskupa drapériové schéma. V jejich kompozicích převládají vertikální linie, jenž jsou na některých místech různě přerušené parabolami. Každá takto tuhá, zcela goticky citěná drapérie podtrhuje rukopis svého tvůrce, který se však nejzřetelněji odráží ve tvářích. Brněnská roucha světců jsou pohyblivější, mají expresivnější výraz, oproti tomu



Obr. 17: Sv. biskup, detail obličeje (Muzeum Jindřichohradecka).

hradecká drapérie je zase kompaktnější, hladší, přísnější a abstraktnější. U drapérií brněnských světců rozpoznali Albert Kutal⁷¹⁾ i další badatelé vliv Hanse Syfera. Podíl švábské složky – kromě vlivu vídeňského „renesancujícího“ sochařství – je u Sv. biskupa rovněž pravděpodobný.

Poslední gotickou sochou ve sbírce je **sv. Václav**,⁷²⁾ který byl do Hradce přenesen z fary ve Strmilově v roce 1901.⁷³⁾ Dřevořezbě, jenž patří v rámci jihočeského umění spíše k průměrnému a konzervativně laděnému dílu, nebyla v odborné literatuře téměř věnována pozornost, kromě starého soupisu památek je uvedena již jen v soupise z roku 1977, kde je datována mezi léta 1520–1530.⁷⁴⁾

Socha sv. Václava představuje světce ve vévodské čapce a v rozevlátém plášti, který odkrývá brnění tzv. maxmiliánského typu.⁷⁵⁾ Kromě čapky se nezachovaly osobní atributy, avšak gestem rukou naznačuje, že světec držel v levé ruce praporec a v pravé štít. Mírné natočení horní části postavy vychází z lehkého nakročení pravé nohy, kterou zakrývá zřasená drapérie pláště. Tělesné proporce jsou utlé a protáhlé. Podlouhlý tvar má i hladká, nepropracovaná a nevýrazná světcova hlava s unaveně působícím obličejem, jenž svým typem zapadá mezi jihočeské obličeje pozdní gotiky. Rozestřený a poněkud neskutečný vzhled tváře podtrhuje i do dálky upřený pohled.

V ostrém protikladu ke klidnému výrazu a postoji světce je položena expresivní a dynamická drapérie pláště, která se stáčí kolem světce do fantaskně zformovaných záhybů. Drapérie je členěna velkými vybranými plochami ohraničenými úzkými hřebety řas. Na jednom místě se řasy pavoukovitě rozebíhají, jinde zase látku nadouvají, a ta měkce pokrčená spadá na podstavu. Neobvyklý motiv vytváří drapérie u rozkroku, kde se stáčí do ornamentální růžice. U levého boku figury se přehozený plášť hluboce otevírá, nedosahuje až k podstavci a jeho cíp se ohýbá dovnitř.

Stylová podobnost konkávně vybraných ploch přibližuje hradeckého sv. Václava pozdní tvorbě Mistra Oplakávání ze Žebráku, obecněji např. českobudějovické Svaté Trojici nebo dvojici svatých Janů z Národní galerie. U sv. Jana Evangelisty se ve spodní části drapérie objevuje stejný motiv dovnitř přeloženého cípu pláště. Velkokorysy dramatický rozvrh drapérie s výrazně dynamickými liniemi připomíná i práce vycházející od norimberského Veita Stosse, pro jehož drapériové kompozice je typická rafinovaná forma, vyznačující se „barokním“ pohybem a ornamentizací.

Gotické dřevořezby z jindřichohradeckého muzea mají různou výtvarnou úroveň. Soubor zahrnuje práce spíše lidovějšího charakteru – sv. Anna Samotřetí z Děbolína i práce kvalitnější – Vzkříšený Kristus, či stylově vý-

znamnější – korpus Krista ze Slavonic, Pieta z Panské. U výtvarně nejhodnotnější sochy Sv. biskupa je řezbářská zručnost navíc doplněna stylovou osobitostí. Formální a časová různorodost řezeb, zároveň ale jejich časové ohraničení přibližně do období jednoho století, umožňuje alespoň obecně charakterizovat hlavní stylové proudy působící na tuto oblast Čech.

Nejstarší vystavená díla vycházejí ze silné tradice krásného slohu. Do této skupiny patří Vzkříšený Kristus, Madona a sv. Anna Samotřetí z minoritského kláštera. Jako o něco mladší se jeví drobná, intimně laděná Pieta, která však v sobě stále nese výrazný krásnoslohový odkaz. U prací vzniklých kolem poloviny 15. století je již patrný cizí stylový vliv. Drobný reliéf s Kalvárií a hlavně torzo Krista ze Slavonic dokládají ovlivnění rakouským, respektive vídeňským uměním. Tyto vazby umožňovala poloha města, kterým procházela zemská stezka z Prahy do Vídně. Rovněž z geografické polohy celého panství pánů z Hradce, jenž se rozkládalo v jihovýchodních Čechách a na jihozápadě Moravy, vyplývaly vazby na Dolní Rakousko.

Do třetí čtvrtiny 15. století spadá nejvíce dřevořezeb muzejní sbírky, v jejich výrazu již převládla pozdně gotická forma. Jedná se o Trůnící madonu, sv. Apolonii a Assumptu z Mnichu. Na těchto dílech je patrný silný vliv švábského sochařství. Jednotlivé řezby se obecně vyznačují jednoduchým tvarem a ostře zalomenými záhyby, stále jsou však svázány i s domácí tradicí, což dokládají některé obličeje madon a světic (sv. Apolonie, Trůnící madona) i figury dětí (u Ježíšků se opakuje stále stejný typ tváře – Madona a sv. Anna z minoritského kláštera, Trůnící madona, Assumpta). Na závěr této periody můžeme zařadit i Pietu z Panské ulice, která svou realistickou složkou asi nejzřetelněji odráží vliv západního umění.

Poslední dvě desetiletí 15. století jsou v muzejní sbírce

zastoupena díly spíše průměrnými, pozoruhodná je však socha sv. Barbory, která patří do dynamického stylu 80. let. Závěrečná fáze středověkého umění je pak představena dvěma protikladnými směry. Sv. biskup reprezentuje směr, jenž má svou snahou o individualizaci, a v tomto případě i modelaci obličeje již blízko k renesančnímu pojetí sochy. Druhou expresivní a charakterově zcela gotickou linii zastupuje sv. Václav ze Strmilova.

POZNÁMKY

- 1) V. Denkstein – F. Matouš, Jihočeská gotika. Praha 1953; J. Homolka, Plastika, in: Jihočeská pozdní gotika (1450–1530), Hluboká 1965; J. Müller, Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420–1470, diplomová práce na FFUK, Praha 1975.
- 2) Příspěvek je shrnutím diplomové práce, která vznikla v Seminárii dějin umění Masarykovy univerzity; srov. H. Hermanová, Gotické dřevorezby v Městském muzeu v Jindřichově Hradci (diplomová práce). Brno 1998. Záměrem tohoto příspěvku je představit muzejní soubor odborné veřejnosti, seznámit ji se základními údaji a charakteristikou jednotlivých dřevorezeb. Nad rámec diplomové práce je v článku uvedena pouze Madona z Kolenců, která je součástí sbírky od r. 2000. Článek si neklade ambice o konečné časové a slohové zařazení soch gotického umění. Jeho význam spočívá v tom, že přináší úplný přehled konkrétního sbírkového materiálu muzea, který je charakteristickým příkladem regionální sbírky, kde najdeme sochy průměrné úrovně i sochy, které svými kvalitami spoluvytvářejí obraz českého a do určité míry i střeoevropského sochařství.
- 3) Dřevo, v. 76 cm, vzadu opracováno, původní polychromie na drapérii, chybí pravé předloktí a levá ruka, drobnější poškození obličeje.
- 4) A. Kutal, České umění gotické I. Praha 1949, s. 73; V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, s. 53; J. Homolka, o. c. v pozn. 1, s. 130; J. Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420 až 1470, Umění 1985, s. 524.
- 5) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, obr. 17, 18.
- 6) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, obr. IV.
- 7) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, obr. 24.
- 8) Lipové dřevo, v. 106 cm, vzadu vyhloubeno, stará polychromie; restaurováno v r. 1980 V. Frömlou.
- 9) Sochy pocházející z minoritského kláštera se do sbírky dostaly po roce 1971, kdy městské muzeum převzalo nad kostelem sv. Jana Křtitele s klášterem zprávu.
- 10) A. Kutal, o. c. v pozn. 4; V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, s. 55, kat. č. 44 na s. 96; J. Homolka, o. c. v pozn. 1, s. 125; J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 62, kat. č. 2 na s. 136.
- 11) J. Homolka, Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Mistr Týnské kalvárie. Praha 1990, s. 11.
- 12) J. Homolka, o. c. v pozn. 11, s. 28, obr. 2.
- 13) A. Kutal, Dvě moravské „krásné madony“, Umění 1938, s. 347.
- 14) J. Novák, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Jindřichovo-Hradeckém, Jindřichův Hradec, 1901, s. 231. Autor uvádí, že sochu našel v kapli sv. Mikuláše u sv. Jana Křtitele Vil. Kandler, který z piety k této soše vypracoval návrh na nový mariánský oltář v proboštském kostele, na němž měla Madona stát. Podle jeho návrhu byl oltář v r. 1856 zhotoven.
- 15) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 62.
- 16) Dřevo, v. 66 cm, vzadu opracováno, zbytky staré polychromie, chybí Mariina pravá paže; restaurováno v r. 1974 M. Sukdolákovou.
- 17) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, s. 56, kat. č. 46 na s. 96.
- 18) J. Homolka, o. c. v pozn. 1, s. 125.
- 19) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 125.
- 20) Dřevo, v. 54 cm, vzadu vyhloubeno, chybí obě Kristova chodidla; restaurováno v letech 1989–90 M. Paurovou. Socha byla silně napadena červotočem, po závěrečné konzervaci voskem není její původní modelace zcela zřejmá.
- 21) A. Kutal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: SPFF-BU, ročník II, č. 2–4, 1953, s. 161 a 166; A. Kutal, K problému horizontálních piet, Umění XI, 1963, s. 347.
- 22) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 93.
- 23) A. Kutal, Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s. 258, obr. 200.
- 24) A. Kutal, o. c. v pozn. 21, s. 326.
- 25) Lipové dřevo, v. 30 cm, reliéf – zadní strana seříznuta do rovné plochy, původní polychromie, chybí vodorovné břevno kříže a obě Kristovy paže, levá Mariina paže je nově dořežána a domodelována voskem; restaurováno v letech 1989–90 M. Paurovou.
- 26) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, s. 53, kat. č. 33 na s. 95.



Obr. 18: Sv. Václav (Muzeum Jindřichohradecká).

- 27) A. Kutal, České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962, s. 152.
- 28) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 92.
- 29) M. Štefanová, České gotické umění – vybraná díla ze sbírek v ČSR, Umění XXXV, 1987, s. 284.
- 30) A. Matějček, Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450. Praha 1950, obr. 208 a 222.
- 31) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, obr. 32.
- 32) J. Fajt, Sochařství, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530), III, kat. č. 278, obr. 890.
- 33) K. Chamonikola, Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. Brno 1999, kat. č. 139 na s. 308.
- 34) Dřevo, v. 89 cm, doplněna dolní část sochy (byla odříznuta v podkolení) a pravá ruka; restaurováno P. Chocholoušem v r. 2000.
- 35) Madona je zmiňována pouze v Uměleckých památkách Čech, sv. 2. Praha 1978, s. 81 a v krátké stati od H. Dobešové, Madona z Kolenců, Jindřichohradecký vlastivědný sborník, 2000, sv. 12.
- 36) A. Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450, Umění IX, 1961.
- 37) Lipové dřevo, v. 59 cm, vzadu opracováno, chybí obě paže a nohy od kotníků, levá strana hlavy poškozena červotočem, polychromie se až na malé zbytky na nohách nezachovala; konzervováno Z. Skořepovou na počátku 90. let 20. století.
- 38) J. Sedlář, Několik památek pozdně gotické plastiky, Umění XVII, 1969, s. 196.
- 39) K. Chamonikolasová, Gotika, katalog expozice MG. Brno 1992, kat.

- č. 13; táž, Nová práce z okruhu Jakuba Kaschauera, in: Bulletin MG, č. 47, s. 62–66; táž, o. c. v pozn. 33.
- 40) Lipové dřevo, v. 113 cm, reliéf; restaurováno v r. 1989 M. Nečáskovou.
- 41) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 117.
- 42) J. Novák, o. c. v pozn. 14, s. 193.
- 43) Graduál literátů je uložen ve Státním okresním archivu Jindřichův Hradec.
- 44) Dřevo, v. 40 cm, vzadu vyhloubeno, z větší části zachovaná stará polychromie.
- 45) V přírůstkové knize muzea je socha uvedena v roce 1977. Tento záznam je reinventarizací starého fondu a o soše se tak pouze ví, že byla součástí sbírky již v roce 1935.
- 46) A. Kutal, o. c. v pozn. 27, s. 117; J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 94.
- 47) W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II. Potsdam 1929, s. 305, obr. 281.
- 48) V. Denkstein – F. Matouš, o. c. v pozn. 1, obr. 27, 30.
- 49) Dřevo, v. 142 cm, vzadu vyhloubeno, zbytky původní polychromie; restaurováno A. Veselou v r. 1982.
- 50) J. Homolka, o. c. v pozn. 1, s. 125.
- 51) J. Müller, o. c. v pozn. 1, s. 114, 115, 117.
- 52) A. Liška, o. c. v pozn. 36, obr. na s. 376, 377.
- 53) NG Praha, P7921.
- 54) Tento motiv byl však velmi častý v západočeské oblasti, která byla uměním Norimberku výrazně ovlivněna (např. Assumpty ze Srbsice a z Pístova, viz: J. Fajt, Gotika v západních Čechách 1230–1530, III. kat. č. 370 a 371).
- 55) J. Homolka, Pozdně gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2. Praha 1984, s. 542, obr. 395.
- 56) Lipové dřevo, v. 123 cm, vzadu vyhloubeno, dochovaly se jen fragmentární zbytky křídového podkladu, chybí Kristova chodidla; restaurováno v r. 1986 N. Maškovou.
- 57) J. Homolka, o. c. v pozn. 1, s. 128; táž, Sochařství, in: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985, 2. dopl. vydání, s. 202.
- 58) Obdobně formovaná drapérie je například u sterzinských soch od H. Multschera, in: W. Pinder, o. c. v pozn. 47, s. 334, obr. 312.
- 59) Pietá z kostela sv. Jakuba in: J. Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), in: Průzkumy památek II, 1995, příloha 1, s. 22–24; Pietá z kostela sv. Ducha, Muzeum hl. m. Prahy; Pietá z Bednářce, AJG.
- 60) Tyto znaky jsou částečně potlačené u Piety z Bednářce, která v sobě již odráží dynamičtější styl konce století.
- 61) Dřevo, v. 117 cm, vzadu vyhloubeno, malé zbytky původní polychromie, chybí větší část rukou a koruna; restaurováno v letech 1980–1982 K. Veselým (plastika byla silně napadena červotočem „...spojeným působením hmyzu a hub vznikly zkoleniny tvarů záhybu rouch.“ – citováno z restaurátorské zprávy).
- 62) Vysvěcení kostela bylo zrušeno v r. 1789 a ke stržení stavby došlo v 50. letech 20. století, kdy socha přešla do majetku hradeckého muzea (konkrétně v r. 1953 ji muzeum převzalo od Čs. Lesů). V souvislosti s poutním kostelem se J. Novák, o. c. v pozn. 14, s. 1–3, zmiňuje o soše sv. Barbory, která tam dříve stávala: „Neznámo kam se poděla starobylá socha sv. Barbory, i když obraz sv. Panny dle skizzy hr. Archt. Giov. B. Allibrandini r. 1696 měl být opatřen.“
- 63) L. Fischel, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik. München 1944.
- 64) Dřevo, v. 62 cm, vzadu vyhloubeno, chybí obě paže Ježíška i Panny Marie.
- 65) J. Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), Průzkumy památek II, 1995, příloha 1, s. 58.
- 66) Dřevo, v. 120 cm, vzadu vyhloubeno, malé zbytky polychromie, chybí pravá ruka a obě stupy mitry.
- 67) Pod č. 2072 je v přírůstkové knize muzea zapsána gotická socha světce s mitrou, kterého darovala Emma Destinová. Jiná informace, jenž by se mohla vztahovat k řezbě, pochází z r. 1937, kdy Jan Muk zmiňuje v průvodci muzea mezi vystavenými díly i sochu sv. Prokopa.
- 68) J. Homolka, o. c. v pozn. 1, kat. č. 225, dále s. 148.
- 69) J. Homolka, o. c. v pozn. 57.
- 70) A. Kutal, Dvě nové práce Antonína Pilgrama, Umění, ročník IV, č. 2, 1956, s. 93–106; K. Chamoníkola, o. c. v pozn. 33, kat. č. 201 a,b, na s. 403.
- 71) A. Kutal, o. c. v pozn. 70; K. Chamoníkola, o. c. v pozn. 70.
- 72) Lipové dřevo, v. 160 cm, vzadu opracováno, chybí pravá ruka, částečně prsty levé ruky, atributy; restaurováno v r. 1988 M. Nečáskovou.
- 73) J. Novák, o. c. v pozn. 14, s. 372.
- 74) E. Poche, Umělecké památky Čech, sv. 1. Praha 1977, s. 620.
- 75) Toto brnění se používalo v první třetině 16. století a je charakteristické paprskovitými liniemi na pancíři (in: J. Chlábec, Gotika v západních Čechách (1230–1530), III, Praha 1996, kat. č. 443, s. 844).

GOTISCHE HOLZSCHNITTE IM MUSEUM IN JINDŘICHŮV HRADEC/NEUHAUS

Der Beitrag ist eine Zusammenfassung der Diplomarbeit der Autorin, die im Seminar der Kunstgeschichte der Masaryk-Universität in Brno/Brünn im Jahre 1998 entstand.

In dem Museum der Region Jindřichův Hradec ist eine Kollektion der gotischen Holzschnitte ausgestellt, die aus der Stadt und ihrer nächsten Umgebung, die mit der Stadt historisch verbunden war, stammen. Die Holzschnitte entstanden ungefähr im Verlauf eines Jahrhunderts und sie erfassen in einer Verkürzung die Entwicklung der Bildhauerkunst in diesem Gebiet von Böhmen, von der späten Epoche des Schönen Stils bis zum Abschluss des Mittelalters.

Die ältesten ausgestellten Werke gehen von der starken Tradition des Schönen Stils aus. Zu dieser Gruppe gehören der Auferstandene Christus, die Madonna und die hl. Anna selbdritt aus dem Minoritenkloster. Als um etwas jünger zeigt sich eine kleine intim abgestimmte Pietà, die aber in sich ein ausgeprägtes Vermächtnis des Schönen Stils weiter trägt. Bei den Arbeiten, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden, kann man schon einen fremden Stileinfluss sehen. Das kleine Relief mit dem Kalvarienberg und hauptsächlich das Torso des Christus aus Slavonice belegen die Beeinflussung von der österreichischen, respektive Wienerkunst.

In das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts gehören die meisten Holzschnitte der Museumssammlung, in ihrem Ausdruck überwog schon die spätgotische Form. Es handelt sich um die Thronende Madonna, hl. Apollonia und Assunta aus Mnich. Auf diesen Werken ist der starke Einfluss der schwäbischen Bildhauerei sichtbar. Einzelne Schnitte zeichnen allgemein eine einfache Form und scharf gekröpfte Falten aus, sie sind wohl auch mit der einheimischen Tradition immer verbunden, was einige Gesichter von Madonnen und Heiligen belegen (hl. Apollonia, Thronende Madonna) und auch Figuren der Kinder (bei den Jesuskindern wiederholt sich immer derselbe Typus des Gesichtes – Madonna und die hl. Anna aus dem Minoritenkloster, Thronende Madonna, Assunta). Zum Abschluss dieser Periode können wir auch die Pietà aus der Panská-Gasse einreihen, die durch ihre realistische Komponente den Einfluss der westlichen Kunst wohl am deutlichsten widerspiegelt.

Letzte zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sind in der Museumsammlung eher durch durchschnittliche Werke vertreten, bemerkenswert ist jedoch die Statue der hl. Barbara, die zu dem dynamischen Stil der 80er Jahre gehört. Die Abschlussphase der mittelalterlichen Kunst ist dann durch zwei gegensätzliche Richtungen dargestellt. Der hl. Bischof repräsentiert die Richtung, die ihre Bestrebung nach der Individualisierung hat, und in diesem Fall ist auch die Modellierung des Gesichtes schon nahe zur Renaissanceauffassung der Statue. Die zweite expressive und, was den Charakter betrifft, völlig gotische Linie vertritt der hl. Wenzel aus Strmilov.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Auferstandener Christus (Museum der Region Jindřichův Hradec/Neuhaus, alle Aufnahmen die Autorin).

Abb. 2: Madonna aus dem Minoritenkloster (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 3: Hl. Anna selbdritt aus der Nikolauskapelle (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 4: Pietà (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 5: Kreuzigung (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 6: Madonna aus Kolence (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 7: Gekreuzigter aus Slavonice/Zlabings (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 8: Hl. Apollonia (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 9: Thronende Madonna (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 10: Assunta aus Mnich (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 11: Assunta aus Mnich, Detail des Halbmondes mit den Halbfiguren der Engel (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 12: Pietà aus Panská-Gasse (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 13: Pietà aus Panská-Gasse, Detail des Kopfes der Jungfrau Maria (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 14: Hl. Barbara (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 15: Hl. Anna selbdritt aus Děbolín (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 16: Hl. Bischof (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 17: Hl. Bischof, Detail des Gesichtes (Museum der Region Jindřichův Hradec).

Abb. 18: Hl. Wenzel (Museum der Region Jindřichův Hradec).

(Übersetzung J. Kroupová)