

Chamonikolasová, Kaliopi

Olivetská hora v Modřicích u Brna : poznámky k revizi názorů

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1990-1992, vol. 39-41, iss. F34-36, pp. [95]-104

ISBN 80-210-0699-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110525>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KALIOPI CHAMONIKOLASOVÁ

OLIVETSKÁ HORA V MODŘICÍCH U BRNA — POZNÁMKY K REVIZI NÁZORŮ

Postavení modřické skupiny v rámci pozdně gotického sochařského fondu moravského regionu není třeba nijak zvlášť zdůrazňovat.¹ Její umělecká kvalita odbornému zájmu neunikla a třebaže vstoupila do literatury dosti pozdě, nechybí již v žádném z posledních moderních umělecko-historických kompendií. Snad jen to je třeba si přiznat, že tento zájem postrádal důkladnost a šíří přiměřenou její nekonvenční povaze. Připomenu-li nepublikované disertační a diplomní práce M. A. Kotrbové (1950), A. Dufka (1967), postřehy J. Homolky v rámci několika synteticky zaměřených prací věnovaných širší problematice našeho středověkého umění (1972, 1978, 1984) a skromný příspěvek vlastní (1982), je tím v podstatě vyčerpána bibliografie, která se tohoto tématu dotkla.² Nicméně zde v hrubých rysech postupně vykryštovala umělecko-historická charakteristika skupiny, která se ustálila na názoru o švábském (multscherovském) východisku díla, současně zasaženého pogerhaertovským slohem 80. let.

V následující době však bylo dokončeno restaurování modřického souboru, které přineslo závažná zjištění.³ Vedle poučné zkušenosti o rela-

¹ Modřice u Brna, okres Brno-venkov. Sochy byly nalezeny v novějším přístavku u jižní zdi kněžiště farního kostela sv. Gotharda (kostel byl dříve obklopen hřbitovem). Přístavek je dáván do souvislosti s přestavbou presbytáře (k tomu viz L. Konečný, *Poznámky ke stavebnímu vývoji děkanského kostela v Modřicích*. Modřice 1972, s. 13). Při opravě kostela byl asi v r. 1983 zbořen. Kámen (pískovec), Kristus (klečící postava), v. 148 cm, sedící postavy: sv. Petr, v. 100 cm, sv. Jakub, v. 102 cm, sv. Jan (ležící postava), d. 177 cm, postava anděla na skále, v. 67 cm.

² M. A. K o t r b o v á, *Pozdně gotická plastika na Moravě*. Disertační práce FF UJEP, Brno 1950, s. 60—61. A. D u f k a, *Pozdně gotická plastika na jihozápadní Moravě*. Diplomní práce FF UJEP, Brno 1967, s. 72. J. H o m o l k a, *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava 1972, s. 351, pozn. 48. T e n t ý ž, v: *Pozdně gotické umění v Čechách 1471—1526*. Praha 1978, s. 234. T e n t ý ž, v: *Dějiny Českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku I/2*. Praha 1984, s. 547—548. K. C h a m o n i k o l a s o v á, *Sdělení k uměleckým památkám Moravy. Pozdně gotická plastika na Brněnsku*. Umění XXX, 1982, s. 69—70.

³ Skupinu restauroval r. 1982 Petr Bortlík, Štěpánovice u Tišnova. K tomu viz

tivnosti soudů pronesených nad nerestaurovaným dílem to bylo především odкрытие autentického charakteru soch, které vyvolalo vzápětí potřebu korekce starších názorů na povahu díla a potřebu jeho nového studia. Teprve po odstranění hrubých nánosů totiž v plné intenzitě vynikla skvělá, sochařsky pregnantní a pozoruhodně smyslově realistická modelace zcela jasně naznačující, že s gerhaertovským prvkem díla bude třeba počítat v míře podstatnější než se předpokládalo — popřípadě že jej bude nutné kvalitativně přehodnotit — a že se tedy domněnky o jeho švábském východisku ukazují dnes již jako zcela neudržitelné.

Modřický soubor byl zcela jistě komponován jako jednotný obrazový celek, dnes bohužel rozrušený.⁴ Jednotlivé figury však projevují tak vysoký stupeň výtvarné autonomie, že ani současný stav nijak zásadně neoslabuje jejich mimořádnou výrazovou intenzitu. Jsou to díla velkorysé umělecké koncepce a jedinečné kvality. Jsou monumentální, vnitřně koncentrovaná a formálně neobyčejně bohatá. Současně je jim také vlastní silný profánní charakter, ryze pozemská, kontemplativní a sugestivní intimita, kterou autor vyjádřil lidským zpřítomněním symbolické religiózní scény. Náboženskou konvenci nahradil obrazovou představou reálně možné situace, v níž vizuálně interpretoval naléhavý životní pocit současníka, pro kterého se zřejmě bezprostřední, smyslový vztah ke skutečnosti a reálná inspirace staly jednou z hlavních os jeho výtvarného programu. To byl přístup, který dosáhl svých uměleckých vrcholů v tvorbě největších osobností pozdní gotiky na severu od Alp. Z osobností sochařských jí byl především nizozemský Nicolaus Gerhaert.

V renovovaném stavu modřických figur se podstatně jednoznačněji zrcadlí vyhraněná, radikální, téměř programová povaha jejich sochařského názoru. Sochy jsou velkolepé v kompozičním rozvrhu, výrazně prostorově citěné (jedná se o objemné trojrozměrné bloky, třebaže uzpůsobené zvláště pro frontální pohled) a razantně modelované. Jejich kompozici charakterizuje jasný racionální koncept, jehož východiskem je zpravidla základní geometrický obrazec. V jeho rámci se rozvíjí pohybová konstrukce figur rozehrávající formálně i psychologicky promyšlenou škálu několika figurálních a charakterových typů. Spící apoštoly zobrazené od stařecky důstojného Petra, klasicky ušlechtilého Jakuba až po dojemně, takřka dětsky bezbranně dřímajícího ležícího Jana, stejně jako ideovou a kompoziční dominantu — v transcendentálním vytržení zachycenou Kristovu postavu. Tento rozvrh tvoří odlišné formy trojúhel-

rest. zpráva na farním úřadě v Modřicích. Při restaurování byly odstraněny nověji doplněné ruce Krista po zápěstí, byla doplněna a rekonstruována modelace Kristova a Janova nosu, odčisty zbytky staré polychromie. Po restaurování byly sochy umístěny v kostele.

⁴ Současná redukce na hlavní postavy děje však nemusí být patrně totožná s původním záměrem. Podrobně definovaný skalní útvar, zbytky vegetace u nohou Petrových i autorův smysl pro popisný detail v oděvu a žánrovitost scény patrně s přírodní scénérií, průvodem Jidášovým apod., jak jsou toho dokladem například skupiny ve Štrasburku, Offenburku, rakouském Speyru, v Bánské Bystrici, Předklášteří u Tišnova nebo reliéfně pojaté scény vídeňské.

níků i se svými důsledky podmiňujícími výsledný výrazový efekt v případě Kristova a Jakubova řešení, zatímco u postavy Petrovy je to ovál a do něj vepsaný, na špici postavený kosodélník, pokud se týká alespoň hlavních aktérů děje, který zvláště v moravském prostředí — jak se zdá — dosáhl ve středověku velké obliby.⁵

V tomto duchu se rozvíjí základní geometrická osnova, z níž vychází důsledně prokomponovaná struktura objemů s energicky se uplatňujícími, prostorově otevřenými siluetami a odvážná, složitě utvářená a vzájemně protikladná soustava diagonál. Tomuto radikálnímu kompozičnímu způsobu odpovídá kontrastní vztah sochařské hmoty, tvarová diferenciacie pomocí výšek a hloubek, tedy princip směřující ke zdůraznění smyslově iluzivního účinku plastického tvaru. Protikladnost motivů a plastická členitost soch je přitom plná vibrujícího napětí a vnitřní dramatičnosti, prozrazující téměř opojné zaujetí autora výrazovými možnostmi tohoto sochařského stylu, který nevyklučuje — jak bylo bystře postřehnuto — řezbářskou zkušenost.⁶ Tuto techniku umožňoval měkký druh použitého pískovce. Přesto však nelze nezpomenout častou praxi podvojnosti sochařské a řezbářské práce právě v oblasti Porýní. Je toho příkladem nejen samotný mistr Gerhaert (je známo, že vedle dochovaných kamenných prací vyřezal údajně i oltář v Kostnici), nýbrž například také štrasburský sochař Veit Wagner, popřípadě sice vídeňský, avšak silně porýnský orientovaný autor Thomas Straiff (je-li ovšem dřevěný Bolestný Kristus z Hollenthon, který je mu připisován, skutečně jeho prací).⁷ Obzvláště názorně

⁵ Vedle známých výjevů Olivetských hor v Olomouci (J. Homolka, *Olivetská hora při kostele sv. Mořice v Olomouci*. Historická Olomouc a její současné problémy. Acta Universitatis Palackinae Olomucensis, Philosophica-Aesthetica 5, s. 99—103), Jihlavě, Pustiměři, Předklášteří u Tišnova, je zajímavým dokladem zpráva o existenci takové skupiny v kapli na hřbitově při kostelní zdi sv. Jakuba v Brně. C. Hálková-Jahodová, *Brno. Stavební a umělecký vývoj města*. Praha 1947, s. 82, cituje svědectví brněnského sochaře O. Schweigla z jeho práce „Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren“ (Moravský zemský archiv Brno, Rkp. č. 196 F:M: „... Její sochy vytesal v životní velikosti do pískovce „starogotický“ mistr, který věnoval daleko víc úsilí, aby podal krásně řášené záhyby roucha, než pravdivou podobu lidského těla. Zanechal ve svém díle to nejkrásnější, co zdejší kraj tehdy měl“. Byl-li Schweiglův postřeh správný, odpovídal by formální charakter této práce velmi dobře formálním zásadám krásného slohu. Byl by to dosud nejstarší doklad o existenci tohoto výjevu v sochařství na našem území.

⁶ J. Homolka, v: *Pozdně gotické* (cit. v pozn. 2), s. 234.

⁷ O. Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*. Berlin 1929, s. 57. L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*. München 1944, s. 57. K. V. Wagnerovi vedle L. Fischel (s. 136—137), zvl. k jeho řezbářské tvorbě *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450—1530*. Katalog výstavy. Karlsruhe 1970, s. 179—182. Bolestný Kristus z Hollenthon připsán T. Straiffovi v: *Gotik in Österreich*. Katalog výstavy. Krems an der Donau 1967, s. 214, vyobr. č. 39 (poprvé jej autorovi připsal J. Zyk a n). Autorství akceptuje L. Schultes, v: *Videňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*. Katalog výstavy. Vídeň 1991, s. 84. H. Appel, *Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik I*, Walraf-Richartz Jahrbuch, XXIV, 1962, s. 230—247, předpokládá paralelní použití obou technik také u autora figur P. Marie a Krista Salvátora v kostele P. Marie v Kapitolu v Kolíně.

dokresluje zmiňenou formální povahu moravských figur i matoucí zpráva modřická z r. 1854 informující o obnově skupiny, v níž jsou sochy dokonce omylem považovány za dřevěné.⁸

Tato vyhraněná sochařská koncepce, jak již starší badatelé s jistotou rozpoznali, je jistě nemyslitelná bez důkladné gerhaertovské či pogerhaertovské zkušenosti. Stěží se však můžeme spokojit jen s obecnějším konstatováním a vzdát se pokusů o dešifrování specifictější povahy tohoto vztahu, i když zárukou bezpečnějších odpovědí by mělo být specializované studium zahraničního srovnávacího materiálu příbuzné slohové vrstvy. My se zde můžeme pokusit pouze o nastínění několika výchozích poznámek.

Ortodoxní formulace sochařského názoru, jeho stylová čistota stejně jako smyslová intenzita, realismus a výtvarná kvalita modřických figur splňující i ta nejpřísnější kritéria, se podle našeho soudu zdají nasvědčovat tomu, že jejich autor musel být velmi blízko tomuto názorovému zdroji, ne-li přímo svázán s uměleckým prostředím Horního Porýní. Máme na mysli nejvýznamnější centrum skulpturální aktivity tohoto směru — Štrasburk — kde byl N. Gerhaert činný v letech 1463—1467, i když ne jako jediný, tak zcela jistě jako vůdčí sochařská osobnost.⁹ Autor modřických soch totiž používal specifické pohybové invence, kompoziční postupy a konkrétní formální aparát směřující do blízkosti štrasburského názorového epicentra, a to zcela svrchovaným způsobem a s důvěrnou znalostí jeho zásad. Například pohybová konstrukce Petrovy postavy založená na prostorem běžící šroubovitě křivce základní vnitřní osy s charakteristickým přetočením ramene, zakloněnou hlavou a polohou ruky šikmo přes prsa, má patrně ještě velmi blízko ke Gerhaertově autoportrétu štrasburského muzea.¹⁰ Výskyt motivu pak značkuje bezprostřední sféru umělcova vlivu, jak jej zmapoval L. Fischel — vzpomeňme tzv. Malbergovu madonu z Trevíru, grafiku štrasburského Mistra E. S., některé figury štrasburské kazatelny (dokončené asi 1485), dále zbytky kostnických lavic apod.¹¹

V Porýní se také setkáváme s „intelektuálním“ kompozičním pojetím vázaným na geometrický rozvrh a vysloveně specifickým pochopením statiky, v němž starší literatura spatřovala znak typický pro ranou Gerhaertovu fázi (sv. Hadrián v Bruselu, madona z Trevíru apod.).¹² I v Petrově koncepci bychom snad mohli vidět jisté ozvuky charakteristické kompozice na špičce trojúhelníka, přirozeně ovšem realizované ve statuárnější verzi sedící postavy a tudíž vtělené také do půdorysné projekce.

⁸ G. Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, Brüner Diöcese*. II/1, Brünn 1856, s. 397. F. Judex, *Ortsgeschichte Mödritz*. Mödritz 1913, s. 9.

⁹ Patrně naposledy R. Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg — 1460—1525*. Strasbourg 1987. Zde kompletní odkazy na starší literaturu. *Die Dangolsheimer Muttergottes nach ihrer Restaurierung*. Berlin 1989. Další literaturu viz. naši pozn. 7.

¹⁰ R. Recht (cit. v pozn. 9), s. 145—147, 343 č. kat. 1.06, obr. 27, 28.

¹¹ L. Fischel (cit. v pozn. 7), s. 45—48.

¹² Zvl. O. Wertheimer (cit. v pozn. 7), s. 23, 35—38.

Téze provenience jsou divergentní směry záhybů a jejich prostorová konstrukce, upomínající například na jeden z nejtýpčtějších příkladů této koncepce — figury již zmíněné štrasburské kazatelny.¹³ K nejvýraznějším patří motiv podkasání drapérie pod pravou rukou Jakubovou a způsob, jakým je využit k exhibiční formální hře střetávajících se a hluboce prolomených paralelních záhybů odporujících hmotné konzistenci kamenného bloku. Blízké jsou mu například obdobně řešené partie kamenného sousoší Sv. Anny Samětřetí berlínských muzeí (zvláště levý bok), figury sv. Pavla z Gafrenz, některých postav kazatelny ve štrasburském münstru apod.¹⁴

Také způsob, jakým je naloženo s motivem pláště překrývajícího hlavu Jakubovu a využito jeho malebných plastických možností, má jeden ze svých principiálních počátků ještě u epitafu kanovníka Busanga.¹⁵ Konkrétnější analogie však můžeme — a to i chronologicky — sledovat na lavicích kláštera Weingarten z ruky Heinricha Iselina (1478), na postavě Jakubově známé štrasburské kazatelny a jeho kompozičním protějšku v apoštolském cyklu Vídeňského Nového Města (1490), u sv. Petra v Gafrenz (1485) a konečně ve velmi blízké, ale jistě mladší redakci, v koncepci Petrovy postavy Olivetské hory štrasburského münstru (dokončené patrně r. 1498), připisované významnému sochaři Veitu Wagnerovi.¹⁶

S formálním charakterem modřických figur směřujícím k vlastnímu plastickému životu dále rezonuje modelační stránka restaurací překvapivě ozřejmených tváří, inklinujících výrazně směrem k smyslové jedinečnosti a individuálnímu tvaru. Jejich fyziognomie je (i při určitém odstupňování hloubky podmíněném patrně odlišně exponovaným umístěním a úhlem pohledu) definována s vysokým stupněm smyslové naléhavosti, emotivní obsahovosti a realismu, který až do Pilgramovy doby nemá na Moravě obdobu, avšak má svou kolébku právě v Porýní.¹⁷ Tváři Petrově, jednomu z vrcholů souboru, vtiskl autor i přes příslušnost ke staršímu figurálnímu typu mimořádnou živost a přesvědčivost. Docílil jí plasticky plnými, individualizovanými obličejovými rysy, detailně popsanou stařecky vráscitou tváří a živým, plastickým pohybem vlasů a vousů modelovaných diferencovaným, sochařsky uvolněným rukopisem a ovšem také díky jemné a citlivé povrchové modelaci obličejových partií.

Oproti vlastním pracem Gerhaertovým jsou sochy v Modřicích přirozeně nižší umělecké kvality, i když je jejich úroveň vysoká. Jsou zřejmě také ještě ve větší míře spjaté s gotickým názorovým tradicionalismem. Nedosahují mistrovskou senzibilitu a originalitu Gerhaertova tvůrčího temperamentu a jeho míru subjektivní autonomie. Zatímco jeho způsobu

¹³ *Tamtéž*, s. 23. L. Fischel (cit. v pozn. 7), s. 72—76.

¹⁴ Ke skupině sv. Anny viz. O. Wertheimer (cit. v pozn. 7), s. 26—28. Sv. Petr z Gafrenz viz. v: *Gotik in Österreich* (cit. v pozn. 7), č. kat. 175, obr. 40.

¹⁵ R. Recht (cit. v pozn. 9), s. 139—145, č. kat. 1.04, obr. 22.

¹⁶ L. Fischel (cit. v pozn. 7), obr. 113, 71, 72, 129.

¹⁷ I přes kvalitativní vyrovnanost nemůžeme patrně vyloučit, že na skupině pracovalo více rukou. Chtěli bychom upozornit zvláště na slabší kvalitu anděla a zajímavou skutečnost, že obě Jakubova chodidla jsou modelována jako pravá.

modelace lze již rozumět jako projevu tvůrčí svobody umělce v podstatě novověkého typu diktujícího hmotě plně svou vůli (O. Wertheimer zde vedle měkkosti organické formy hovoří o formálním vztahu „tekoucí napatosti“), je konkrétní formě modřických tváří ještě přisouzen všem tvarovým elementům relativně stejný význam.¹⁸ Mají plastickou definovatelnost, tuhost, jsou vystaveny se smyslem pro jednotlivosti, detail a jejich rovnocenně naléhavou roli. I úloha, kterou zde autor ještě přiznává linii jako důležitému výtvarnému prostředku (nejnápadněji se odráží v ornamentalizované a vzájemně strukturálně rozlišené kresbě vousů a vlasů Jakubových), je tradičnější povahy. Uchovává vlastně recentní lineární charakter předgerhaertovské doby, třebaže patřil k výrazovým prostředkům řady umělců mladší generace. Není vyloučeno, že i v tomto případě mohlo jít o mladšího umělce, ovšem tradičněji orientovaného. Zdá se, že tento autor svou povahou sochařské mluvy směřoval k exaktnější, objektivnější transformaci individuální zkušenosti, a přestože se vyjadřoval způsobem předznamenávajícím slohovou polohu 80. let, svým formálním názorem je pravděpodobně bližší směru, který vyústil v porýnské klasice.

Kdybychom se měli přece jen v rámci uvedené slohové vrstvy sochařství gerhaertovské linie v Porýní pokusit poukázat na nejbližší názorové paralely, domníváme se, že by neměla minout budoucí pozornost především následující skupina děl, k níž směřují naše vztahy nejintenzivněji. Tytéž znaky, kterými se charakter modřických figur odlišuje od vlastních prací nizozemského sochaře, je na druhé straně dosti přibližují k okruhu děl specifického stylového zabarvení, jako je již několikrát uvedená Madona z Trevíru, za války ztracená Sv. Anna Samatřetí v Berlíně (popřípadě sv. Hadrián v Bruselu), tedy díla, která byla dlouho považována za práce Gerhaertova raného údobí, než byla později přisouzena spíše ruce některého štrasburského umělce následovníka.¹⁹ K formálnímu rejstříku těchto děl patří jak jasný, přísný, geometricky vázaný a důsledně prokomponovaný rozvrh, použití šikmých prostupujících se linií, tak formální charakter vzdalující se Gerhaertově omezenosti — jeho krystalicky tvrdé, ostré, stylově čisté formální tvarosloví. Průkaznost porýnského základu soch by snad mohl také podpořit poukaz na busty proroků Hanse Syfera v Berlíně (asi 1485), adekvátní zvláště obdobně formulovaným vztahem ke smyslové realitě.²⁰ Velmi lapidárně by snad mohlo povahu názorové distance mezi geniálním mistrem a následovníky vy-

¹⁸ O. Wertheimer (cit. v pozn. 7), s. 27.

¹⁹ Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*. London 1966, s. 102. Prvně tak učinil zřejmě H. K. Frenz, *Die Schulkreise Nikolaus Gerhaert von Leiden am Mittel- und Oberrhein*. Dissertation Freiburg i. Br. 1943. Jeho názor podpořil také J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge*. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 3, 1958, s. 102. Autor také přinesl nové zajímavé poznatky a hypotézy k autorovi Malbergovy trevírské madony. Zde také rekapitulace starších názorů s. 59—62.

²⁰ Th. Müller (cit. v pozn. 19), obr. 187a.

jádrít v podobné souvislosti vyslovené přirovnání L. Fischel, že se tento vztah k sobě má podobně jako Rogier van der Weyden k Janu van Eyck.²¹

Z těchto uvedených poznámek by vyplývalo, že dosti reálným se ukazuje předpoklad hledat slohové východisko neznámého autora modřické skupiny v Porýní, a to pravděpodobně přímo ve sféře první bezprostřední vlny odtud vyzářujícího vlivu Gerhaertova pokrokového umění. Připomínám, že šlo zcela jistě o umělce vysokých kvalit, přibližně na úrovni tvorby takových sochařských osobností (a také nejspíše jejich současník), jakými byli například autor oltáře v Nordlingen (1465), Mistr dangolsheimské madony (1470), mistr sousoší sv. Anny a Madony z Treviru (1480), autor figur štrasburské kazatelny (1485), Conrad Sifer (1473), Thomas Straiff (1478), ale také například autor na našem území dochovaných figur košického hlavního oltáře (1474—1477) apod.²² To by nebylo zjištění zase tak docela překvapivé. Byl by to jen další z konkrétních důsledků historického jevu, na jehož závažnost literatura opakovaně upozornila a který velmi dobře odpovídá geografické linii pohybu gerhaertovského slohu ze západu na východ. Ten je podmíněný vlastním pohybem N. Gerhaerta ze Štrasburku přes Kostnici, snad Pasov, Vídeň a Vídeňské Nové Město (zde r. 1473 zemřel) a s tím spojený přesun a eventuálně vznik nových uměleckých center ve východní části střední Evropy. Půdorys tohoto širšího kontextu tedy více méně reálně existuje a díky studiu J. Homolky v něm byly nalezeny souvislosti také pro slovenské a moravské práce.²³ To, o co v budoucnosti především půjde, bude možná něco podobného tomu, co bychom mohli připodobnit postupnému doplňování neznámých míst tajeňky.

Naznačenou stylovou situaci zřejmě velmi dobře doplňují také práce vídeňské (do Vídně Gerhaert přišel r. 1467). Není jistě náhodou, že i zde lze společný formální jazyk nalézt právě u těch sochařských děl, která jsou — i při vši názorové rozkolísanosti jednotlivých badatelů — přece jen považována za nejbližší Gerhaertovu názoru a u nichž bývá zdůrazňována jejich porýnská komponenta. Je to v první řadě známá socha sv. Kryštofa ze severní věže svatoštěpánského dómu (nyní na jednom z chórových pilířů), dílo vzniklé v podstatě na adekvátních kompozičních a výtvarných principech jako modřická skupina, charakteristické obdobnou povahou odstupu od autentických Gerhaertových děl, dílo monumentálního rozvinu, plné formální dynamiky a tvarového bohatství. Ještě O. Wert-

²¹ L. Fischel (cit. v pozn. 7), s. 86.

²² Při datování těchto děl se přidržujeme pro jednotnost pohledu práce Th. Müllera (cit. v pozn. 19). Ke košickému oltáři J. Homolka, *Gotická plastika* (cit. v pozn. 2), zvl. s. 44—50.

²³ J. Homolka, *K některým otázkám středoevropské plastiky XV. století*. Umění XVII, 1969, s. 547 a dále, s. 558—563. Tentýž, *Gotická plastika* (cit. v pozn. 2), s. 344—346 a novější literatura citovaná v pozn. 2. K širší geografické situaci např. J. A. Schmollgen, Eisenwerth, *Marginalien zu Niclaus Gerhaert von Leyden*. Festschrift Karl Oettinger. Erlanger Forschungen, Reihe A. Geisteswissenschaften 20. Erlangen 1967, zvl. s. 209. L. Fischel (cit. v pozn. 7), zvl. s. 12—17. Těmto otázkám věnoval pozornost také J. Homolka ve výše uvedených pracích.

heimer předpokládal jeho vznik pod umělcovou účastí a ani novější literatura tento názor ještě úplně neopustila.²⁴ Některé nové podněty v tomto směru přinesla výstava Vídeňská gotika v Praze. L. Schultes totiž nadhazuje možnost, že autorem sochy mohl být štrasburský sochař pracující pod Gerhaertovým vedením. Pro sledování našeho problému není pak bez významu ani datování tohoto díla, které autor katalogu posunul z doby kolem r. 1480, akceptované starší literaturou, do rozmezí let 1470—1480.²⁵

Také socha sv. Stěpána téže provenience, umožňující v rámci této výstavy bezprostřednější studium, posílila naše domněnky o společných názorových kořenech, promítajících se do její sochařské koncepce — vysoké, prostorově diferencované výstavby objemu, brilantní sochařské techniky, individualizované modelace tváře i psychologické charakteristiky, stejně jako ověřila kvalitativní úroveň moravské práce.²⁶ Snad by bylo možné pokračovat poukazy na kamenné poprsí Krista Bolestného (L. Schultes uvádí rok vzniku 1472) od Thomase Straiffa ve Vídeňském Novém Městě, nevysvětlitelné ve svém realismu bez důkladné gerhaertovské lekce.²⁷ S největší pravděpodobností bude možné po podrobnějším srovnávacím studiu tyto poznámky doplnit a prohloubit — tuto cestu rozhodně stojí za to podstoupit.

Potřeba revize slohové povahy modřické skupiny tak, jak jsem se ji pokusila v tomto příspěvku alespoň rámcově vymezit, nebude patrně zcela bez důsledků pro její datování. Myslíme si totiž, že bychom mohli bezpečněji podepřít dolní časovou hranici (bývá kladena do 80. let, popřípadě kolem r. 1480). Tuto skutečnost by podmiňovala jak chronologie názorově paralelních děl v sousedních oblastech, tak velmi časně — prakticky bez výraznějšího zpoždění uskutečňované — pronikání Gerhaertova vlivu na naše území a jeho konkrétní doklady. Máme zde na mysli především slovenské sochařské práce — náhrobek kanovníka Schomberga v Bratislavě (1470) a oltář sv. Alžběty v Košicích (1474—1477).²⁸ Snad by se ani závěr 70. let pro vznik moravské práce nezdál v této souvislosti úplně vyloučený. Konečně ani v moravském kontextu není totiž slohová povaha modřických soch jevem zcela izolovaným, i když zde bude nutné ještě počkat na výsledky specializovaného studia. Že zde bude třeba věnovat pozornost otázce širší názorové základny porýnské linie, dokládá přinejmenším známá tzv. olomoucká madona (Primavesi) a jí blízké příbuzné práce.²⁹ Po-
daří-li se totiž skutečně prokázat organičtější vazby uvnitř této slohové

²⁴ O. Wertheimer (cit. v pozn. 7), s. 52—53.

²⁵ *Vídeňská gotika* (cit. v pozn. 7), s. 84, obr. na s. 85.

²⁶ *Tamtéž*, s. 84, č. kat. 26, zde i vyobr.

²⁷ *Tamtéž*, s. 84.

²⁸ J. Homolka, *Gotická plastika* (cit. v pozn. 2), s. 48—49, 17—18.

²⁹ Olomoucká madona ve sbírkách Moravské galerie v Brně. O ní zvl. E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*. Berlin 1935, s. 47, vyobr. 24 na s. 44. J. Krčálová, *Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce*. Umění IV, 1956, s. 17. A. Liška, *Moravská madona kolem roku 1500*. Sborník Národního musea v Praze. Řada A, Historie XXI, 1967, s. 311—317. A. Kotal, *Zur Genesis der Spätgotischen Plastik Mitteleuropas*. SPFFBU, F 14—15, 1971, s. 155—166.

vrstvy, změni to patrně pohled na interpretaci některých, prozatím ojedinelých uměleckých kusů považovaných za cizí import, ve prospěch aktivnější role našeho prostředí a jeho zapojení do situace širšího evropského uměleckého dění.³⁰ Jinými slovy patrně řečeno, co bychom mohli považovat za vznik sekundárního moravského uměleckého centra gerhaertovské orientace.

Snad bychom mohli na závěr k těmto argumentům připojit i letmou úvahu o předpokládané osobnosti objednavatele. Modřice náležely od r. 1141 jako léno koruny české olomouckému biskupství. Modřický kostel byl jednou z mála církevních staveb vybudovaných na biskupském panství. Byly nejen sídlem olomouckých biskupů, přechodně zde působila biskupská kancelář (zvláště ve 13. a 14. století zde byla datována řada listin) a do konce 15. století zprávy hovoří o zdejší existenci biskupského hradu. Od r. 1457 se staly také jedním z několika sídel biskupa Prothasia z Boskovic.³¹ I když zejména v 60. letech byl zastavován biskupský dvůr a okolní statky, datum biskupova úmrtí r. 1482 by snad mohlo být datem ante quem pro vznik figurální skupiny Olivetské hory, vzniklé v těsné souvislosti s kostelem. Těžko bychom asi našli vhodnější donátorskou osobnost, která by mohla iniciovat vznik díla takto moderní a progresivní slohové orientace a umělecké kvality. Osobnost humanisticky vzdělanou, politicky vysoce exponovanou, jejíž služeb bylo využíváno v různých jednáních a státních poselstvích, mimořádně zcestovalou, uměnímilovnou, zajisté obdařenou širokým kulturním rozhledem a obeznámenou s aktuálními uměleckými myšlenkami.³²

Přítomnost porýnsky orientovaného sochaře na Moravě pracujícího pro společensky privilegovaného biskupského objednatele je sice jen hypotézou. Její reálnost by však — nehledě na stylový charakter modřického díla — nebyla v rozporu s často citovanou zprávou štrasburké kroniky, hovořící o tom, že N. Gerhaerta do Vídně následovalo také několik dalších významných sochařů.³³

³⁰ Th. Müller (cit. v pozn. 19), pozn. 91 na s. 216. Autor považuje řezbu za vídeňský import. K podobnému názoru se přiklonil také J. Homolka, v: *Pozdně gotické* (cit. v pozn. 2), s. 234—235. Olomouckou madonou se chceme zabývat ve speciálním příspěvku. Do blízkého okruhu budeme moci patrně zahrnout ještě některé další práce, např. Madonu s děckem v Moravské galerii (k tomu viz K. Chamonikolasová, *Několik poznámek k nedávné akvizici středověké řezbářské práce*. Bulletin MG, č. 43, 1988, s. 31—33).

³¹ K Modřicím zvl. G. Wolny (cit. v pozn. 8), s. 396—397. F. A. Slavík, *Vlastivěda moravská, Brněnský okres. II. Místopis*. Brno 1897, s. 195—203. F. V. Peřinka, *Dějiny města Kroměříže I*. Kroměříž 1913. L. Hosák, *Historický místopis země moravskoslezské*. Praha 1938, s. 218.

³² K osobnosti Prothasiové viz. A. T. Šembera, *Páni z Boskovic*. Vídeň 1870 (2. vyd.), s. 63. E. Horáky, *Prothasius, Bischof zu Ollmütz und seine Neffen*. Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst. Wienn 1819, od č. 105 po str. 504 na pokračování. J. Truhlář, *Počátky humanismu v Čechách*. Praha 1892, s. 40. F. V. Peřinka (cit. v pozn. 31), s. 112. F. Šmahel, *Humanismus v době poděbradské*. Praha 1963, s. 56—58.

³³ H. K. Ramisch, v: *Gotik in Österreich* (cit. v pozn. 7), s. 215, č. kat. 175. J. Homolka, *Gotická plastika* (cit. v pozn. 2), s. 47. L. Fischel (cit. v pozn. 7), s. 97, pozn. 112 a 113, s. 182.

DIE ÖLBERGGRUPPE AUS DER ST. GOTTHARD-KIRCHE IN MÖDRITZ BEI BRÜNN

Die Ölberggruppe zählt zu den wertvollsten Überresten steinerner Figuralplastik des Spätmittelalters in Mähren. Ältere Ansichten waren von der entstellten Gestalt des Werkes ausgegangen. Erst die Restaurierung der Gruppe aus dem Jahre 1982 legte die authentische Gestalt der Figuren, besonders ihre sinnliche und realistische Modellierung frei und deutete das Bedürfnis an, die alten Ansichten über den Gerhaertschen Einfluß umzuwerten (bisher wurden sie als eine Synthese des schwäbischen und des postgerhaertschen Stils der 80er Jahre betrachtet).

Die Verfasserin nimmt eine Analyse des Mödritzer Bildhauerwerkes vor und gelangt zu folgenden Schlußfolgerungen. Sie meint, daß eine ausgeprägte, radikale Formulierung der bildhauerischen Auffassung des Ganzen ohne die Gerhaertsche Erfahrung tatsächlich kaum denkbar sei. Die Wurzeln dieser Auffassung findet sie allerdings direkt im Epizentrum dieser Stilschicht, in Straßburg, wo N. Gerhaert in den Jahren 1463—1467 tätig war. Dafür spricht sowohl die Monumentalität der Figuren als auch die Raumkonzeption, Bewegungsinventionen, Kompositionsverfahren, der formale Apparat usw. sowie konkrete formale Parallelen im Umkreis der Nachfolger dieses Künstlers (Malbergs Madonna aus Trier, St. Anna Selbdrift der Berliner Museen, die Figuren von der Straßburger Kanzel u. ä. m.). Auf Grund der vergleichenden Studien und der festgestellten Zusammenhänge legt die Verfasserin eine Hypothese über den stilistischen Ausgangspunkt des Schöpfers der Mödritzer Gruppe vor, und zwar im Rheinland, direkt in der Sphäre der ersten, unmittelbaren Welle des davon ausstrahlenden Einflusses der Gerhaertschen Kunst. Diese Annahme begreift sie als einen Bestandteil des Studiums der weiteren Gerhaertschen Problematik und der historischen Situation, die von der geographischen Linie der Ausbreitung dieses Stils vom Westen in den Osten und von der Entstehung neuer Kunstzentren sowie von der spezifischen Rolle Wiens in der mitteleuropäischen Kunst geprägt war. In diesen Kontext fügen sich dann berühmte slowakische und ebenfalls mährische Werke ein, die ein Vorhandensein eines interessanten Umkreises der Werke rheinländischer Orientierung voraussetzen lassen.

Den erwähnten Grundriß der Problematik vervollständigen Analogien der Mödritzer Statuen gerade mit solchen Wiener Werken, die der Gerhaertschen Auffassung am nächsten stehen und bei denen ihre rheinländische Komponente hervorgehoben wird (St. Christoph des Nordturms des Stephansdoms, St. Stephan derselben Provenienz, Kristus als Schmerzensmann von Thomas Straiff in Wiener Neustadt). In diesem Zusammenhang schließt die Verfasserin nicht aus, daß man die Mödritzer Gruppe um 1480 oder schon gegen Ende der 70er Jahre datieren könnte (auch der Wiener St. Christoph wird neulich als ein Werk aus der Zeitspanne 1470 bis 1480 betrachtet), weil sich der Einfluß der Gerhaertschen Kunst auf unserem Gebiet sehr früh beobachten läßt, besonders in der Slowakei, und weil Mödritz im Einflußbereich des Wiener Zentrums lag (hierher kam der Künstler im Jahre 1467 und starb 1473 in Wiener Neustadt). Die hier skizzierten Betrachtungen unterstützen die Verfasserin mit der Hypothese über die Entstehung der Mödritzer Gruppe im Zusammenhang mit der Stellung von Mödritz als einem der Sitze der Olmützer Bischöfe und vielleicht sogar direkt mit der Persönlichkeit des humanistisch gebildeten Prothasius von Boskowitz (gest. 1482). Die Wahrscheinlichkeit dieser Schlußfolgerungen steht zu den in Straßburger Archiven belegten Nachrichten nicht im Widerspruch, daß N. Gerhaert nach Wien einige weitere bedeutende Bildhauer gefolgt sind.