

Kotal, Albert

K otázkám parléřovského sochařství

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1973, vol. 22, iss. F17, pp. [63]-85

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110590>

Access Date: 17. 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.

ALBERT KUTAL

(Brno)

K OTÁZKÁM PARLÉŘOVSKÉHO SOCHAŘSTVÍ¹

Parléřovské sochařství je stále ve středu zájmu historiografie umění. Ačkoliv poutá pozornost badatelů už po několik generací, je ještě dosti jeho aspektů nejasných. To se týká jak genetického procesu, který vyvrcholil činností pražské parléřovské huti pod vedením Petra Parlěře, tak oblasti vlivu pražského centra, která se stále rozšiřuje, tak konečně samotného pojmu parléřovského sochařství. Ten se stává souhrnným termínem pro sloh několika sochařských generací střední Evropy, vnitřně velmi rozrůzněným, ba protikladným. S tím souvisí otázka osobní účasti jednotlivých historicky zachytitelných osobností na tvorbě slohu. Těmito směry se také rozběhlo parléřovské bádání posledních dvou desetiletí, které je předmětem této zprávy. Otázky geneze, konstituce, difuze, diferenciacce a personifikace jsou jeho ústřední náměty. Poněvadž se tyto otázky navzájem prolínají a poněvadž také některé práce, o nichž tu bude referováno, řeší parléřovskou problematiku komplexně, není možno postupovat systematicky od otázky k otázce, má-li být aspoň zhruba zachována chronologie výzkumů.

Od publikace závažné práce W. Paatze, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert* z r. 1956,² která shrnula výsledky dosavadního bádání a s konečnou platností ukázala význam Prahy pro vyzrání a rozšíření generačního slohu, kterému říkáme parléřovský, nepřinesl novější výzkum nic podstatně nového, pokud jde o zpětný vliv z Prahy na západ. V podrobnostech ovšem vyšla najevo některá pozoruhodná fakta např. o intenzitě vztahů mezi Prahou a Kolínerm n. R. Jisté překvapení však vyvolalo poznání, že působení pražské parléřovské plastiky zasahovalo mnohem dále na jih, než se do té doby předpokládalo. Iniciativní význam v tomto směru má pozoruhodná stař. E. Cevce *Parlerjanske maske v Ptujju in okolici* z r. 1953,³ která se zabývá souborem architektonických sochařských prací v Ptujju a okolí, jejichž těsné spojení s pražskou parléřovskou plastikou je nade vší pochybnost. Později zapojil Cvec tyto výzkumy do širokého kontextu ve významné práci *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, jejíž první díl, vyšlý 1963 v Lub-

¹ Stať je jen částí širě založeného referátu, který nemohl být pro svou rozsáhlost uveřejněn celý. Druhá jeho část proto bude publikována jinde.

² *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse.*

³ Ptujjski zbornik, 49n.

lani,⁴) zabírá veškerou sochařskou tvorbu na Slovinsku od příchodu Slovanů v 6. století až do třetí čtvrtiny 15. století. Dvě rozsáhlé kapitoly pojednávají o sochařské tvorbě 2. poloviny 14. a prvních desetiletích 15. století a právě v nich zaujímá otázka styků s českými zeměmi a zejména s Prahou významné místo. Tyto souvislosti nebyly sice ani dříve zcela neznámé, ale v Cevcově knize jsou sledovány soustavně a v rozsahu, který jim dává nové kvalitativní zabarvení. Otázka přímého českého vlivu tu vystupuje s neobyčejnou naléhavostí. Čtvrtá kapitola, nazvaná Měšťanský realismus a dvorský idealismus pozdní gotiky, má dvě části, jak to odpovídá jejímu názvu. Toto sociologické rozčlenění, vycházející z Pinderovy periodizace, není třeba brát doslovně, poněvadž obě slohové vrstvy vyšly původně z dvorského prostředí a byly převzaty měšťanstvem a v obou byli jejich tvůrci měšťané, má však přece jisté oprávnění, poněvadž v první vrstvě je realismus průvodním zjevem nebo spíše příkladem laicizace života, která připravuje vzestup vzdělaného měšťanstva, a v druhé je idealismus internacionálního slohu původně výrazem nerealistické společenské situace aristokracie a ji napodobujícího patriciátu, která si vytváří v odporu k vzestupujícím sociálním třídám svůj formalistní životní styl a své rafinované umění, jež je všechno jiné než odraz skutečných životních poměrů. V první části kapitoly jde o příliv onoho umění druhé poloviny 14. století, které chce staré náboženské představy vyjádřit pomocí symbolů, do značné míry reprodukcí smyslový svět, a které je v oblasti sochařství reprezentováno především tvorbou rodiny Parléřů. Toto umění přicházelo do dnešního Slovinska z různých center parléřovské plastiky. Přímé pražské vlivy jsou patrné zejména v okolí Ptujce: na maskách farního kostela v Hajdině, na dvou fragmentárních bystách zazděných dnes na vnějšku městské věže v Ptujci, na bystou ozdobené konzole tamní městské lékárny a na konsoli v severní vnitřní zdi kostela v Ptujské Goře. Hajdinské masky jsou zvláště blízké maskám oken polygonu a jižního schodiště svatovítské katedrály v Praze. Vznikly nejpozději kolem r. 1390. Pražskou inspiraci prozrazuje také tympanon proboštského kostela v Ptujci s Trůnem milosti mezi Marií a Janem Ev. Cevc tu nalézá přesvědčivé analogie se sochařskou výzdobou Týnského kostela. Nebylo by možno uvažovat o vztahu Marie k typu madony Staroměstské radnice, a to k jeho starší, původně francouzské verzi? Příchod pražských kameníků na Slovinsko lze snad vysvětlit prostřednictvím hrabat z Celje, kteří měli styky jak s Prahou, tak s Budínem, kde se v té době objevují rovněž práce pražského slohového původu.

Druhá, rozsáhlá část čtvrté kapitoly je věnována sochařským pracem krásného slohu, kterých je v kraji zachováno neobyčejné množství a některé z nich pozoruhodné kvality. Nejvýznamnější soubor se nalézá zase v okolí Ptujce, v Ptujské Goře, kde se nachází zmíněná už parléřovská konzola, blízká maskám v Hajdině. Dvě antropomorfní masky na hlavním portálu jsou rovněž parléřovské. Je možno je považovat za pozdní dílo hajdinského mistra. Vztah mezi Hajdinou a touto vrstvou v Ptujské Goře je analogický vztahu mezi maskami Pražské katedrály a Staroměstské věže.

⁴ Druhý díl, nazvaný *Poznogotska plastika na Slovenskem*, vyšel 1970 rovněž v Lublani. Je věnován poslední fázi gotického sochařství.

Témuž mistru je možno připsat řadu dalších sochařských prací v kostele, mezi nimi také oltář hrabat z Celje, který byl asi původně oltářem hlavním. Spojení s pražskou parlérovskou plastikou je tu ještě velmi těsné, ale slohově jsou to manýristické práce, které už připravují krásný sloh. Ten se už plně projevuje v druhé vrstvě kamenných prací kostela, z nichž pozoruhodné jsou zejména dnešní růžencový oltář a postava sv. Jakuba na dnešním loretánském oltáři. Růžencový oltář s postavami sedící madony, stojících světců Kateřiny a Ondřeje, a dvou donátorů na predele je významný nejen pro kvalitu figur a zajímavý jejich slohovou genezí, nýbrž i proto, že se tu zachoval celý kamenný oltář v původním nebo téměř původním stavu, pro který není v Čechách příkladu. Nový slohový ideál je snad nejlépe vyjádřen v pietě v Staré Goře. Blízkým spolupracovníkem mistra Sv. Jakuba byl sochař, který původně vyzdobil tympanon hlavního portálu rozměrným reliefem P. Marie Ochránitelky, dnes umístěným na hlavním oltáři. Ikonograficky zajímavá práce je výtvarně méně významná. Z lepší stránky se tento sochař ukazuje na jiných svých dílech zejména na dekorativně působivém reliefu Smrti P. Marie, který je také po ikonografické stránce pozoruhodný. Slabý epigon mistra Sv. Jakuba je sochař, který napodobuje Růžencový oltář, vytvořil před r. 1429 oltář sv. Zikmunda. Časově určuje Cvec činnost sochařů na Ptujské Goře takto: první, odchovanec pražské parlérovské školy, pracoval do počátku 15. století, práce mistra Sv. Jakuba vznikaly v druhém desetiletí tohoto věku a mistr P. Marie Ochránitelky byl činný kolem r. 1420. Cvec přesvědčivě prokazuje spojení těchto dvou sochařů krásného slohu s Čechami, zejména s okruhem mistra Toruňské madony. Druhá významná skupina sochařských prací v kameni je složena ze soch sv. Barbory, Kateřiny a piety z Velike Nedelje a krásné madony z Ptujské Gory, které jsou dnes uloženy v muzeu v Mariboru. Jsou pozoruhodné kvality a jejich těsný svazek s vrstvou Toruňské madony doložil Cvec zcela průkazně. Tu se mně zdá být prostředkující úloha Salcburku dosti výrazná. Zejména madona tamního fran-tiškánského kláštera, která nepochybně patří do okruhu Toruňské madony, nebyla patrně pro mariborské sochy bez významu. Velké množství materiálu, které Cvec ve své knize shromáždil, tu není možno dále sledovat. Někde vystupuje také zde těsný vztah k Čechám, jinde jsou patrné souvislosti s Rakouskem a nechybí ani italská komponenta, která vyplývá z geografické situace země. Aspoň dvě piety tu buďtež zmíněny, které nějak souvisejí se skupinou severoitalských a rakouských soch tohoto námětu, jejichž význačným reprezentantem je pieta v kostele S. Nicolò v Trevisu: piety v proboštském kostele v Ptujci a ze Spodního Bregu. Cvec uvažuje o původu první z nich v Salcburku, který se obecně pokládá za produkční východisko celé italsko-rakouské skupiny. Geografické rozložení jejich členů však nevyklučuje možnost, že toto východisko bylo někde v Itálii, například v Benátkách, kde na počátku 15. století pracoval nejen jeden sochař alpského nebo záalpského původu.

Téměř zároveň byly parlérovské vlivy zjištěny také v Maďarsku. Zásluhu o to má významný maďarský historik umění L. Gerevich, který ve svém článku *Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg*⁵

⁵ *Acta historiae artium* II, 1955, 51n.

na skupině zčásti už známých a zčásti nově vykopaných sochařských děl z Mariánského kostela a paláce na budínském hradě rozpoznal zcela nepochybné rysy pražského parlérovského slohu. Už dříve se dotkl tohoto námětu, když v náleзовé zprávě o archeologickém průzkumu hradu publikoval krásnou kamennou dívčí hlavu a uvažoval o jejích vztazích k Praze a Petru Parléřovi.⁶ V stati z r. 1955 však sleduje tuto otázku soustavně a dochází k zjištění, která jsou překvapující zejména proto, že byla dosud neznámá. Velká stavby, které podnikal na budínském hradě Zikmund Lucemburský, od r. 1387 uherský král, spojení s Prahou přímo nabízely a Gerevichova analýza známých a nově nalezených kusů je nade vše nepochybnost potvrdily. Kromě zmíněné dívčí hlavy, která jemností provedení předčí všechny ostatní zachované kusy, tu jde o několik fantastických lidských a zvířecích masek, které zdobily konsoly, vlys a fontánu. Vyšed z důkladného rozboru a rozřídění Opitzova, došel Gerevich k názoru, že jeden z kameníků pražského dómu přišel (patrně s pomocníky) po dokončení chóru pražské katedrály, tj. po r. 1385, do Budína a tam pracoval na maskách, které jsou zvláště blízké konsolovým hlavám západní a východní strany jižního schodiště a maskám oken polygonu pražského dómu. Toto spojení s Prahou mu potvrzuje několik torsálně zachovaných figur z paláce a Mariánského kostela, které přičleňuje k oné vrstvě, z níž po r. 1390 vyrostl krásný sloh. Jedno z těchto torz je jemností provedení a pojetím velmi blízké zmíněné dívčí hlavě, která je v Gerevichově článku z r. 1953 datována do konce 14. století. Také tato dílna tedy provedla v Budíni významné práce. Tato zjištění mají význam také pro stavební historii budínského hradu v době Zikmunda Lucemburského. Dosud se předpokládalo, že Zikmundova stavební činnost na budínském hradě spadá až do druhého desetiletí 15. století, teď je však zřejmé, že je třeba její počátky přesunout do pozdních osmdesátých let předešlého věku. Styky mezi Budínem a Prahou byly tehdy i jinak velmi intenzivní, jak je patrné z toho, že kulturně významná místa církevní správy byla obsazována lidmi z Čech a že se v zigmundském kostele na budínském hradě kázalo také česky. Česká kolonie musila tedy být dosti početná.

Také v Chorvatsku byly nalezeny zřetelné stopy vlivy pražského parlérovského sochařství. Andela Horvat zjistila v článku *Skulptura Parlerovog kruga u Zagrebačnoj katedrali* z r. 1959⁷ na konsolách záhřebské katedrály zřejmě parlérovské rysy pražského původu a ve stati *Odras Praškoga Parlerovog kruga na portalu crkve sv. Marka u Zagrebu* z r. 1960⁸ doložila na jižním portálu záhřebského kostela sv. Marka těsné souvislosti s pražským střediskem parlérovského sochařství. Architektura portálu je zřetelně parlérovská a také jeho sochařskou výzdobu, její kompoziční systém a slohový charakter odvozuje Horvatová z Prahy. Na rozdíl od starších chorvatských badatelů, kteří kladli sochařskou výzdobu do druhé poloviny 14. století, odvodivše ji slohově z jihoněmeckých parlérovských center ve Švábském Gmündu a v Augšpurku, a architekturu portálu až do konce 15. století, pokládá Horvatová obě části brány za současné a datuje

⁶ *Zamok Budy*. Acta historiae artium I, 1953, 15n.

⁷ Lavrae F. Stelè. Ljubljana 1959.

⁸ Peristil III, 1960, 13n.

celek portálu do doby kolem r. 1400. Analogie s Prahou jsou vsutku nápadné a jistý, třebaš snad ne přímý styk s ní je možno předpokládat. Objevují se tu ovšem i rysy pražskému parlérovskému umění cizí, např. rozrušení tektoniky portálu obdélníkovými nikami střídavé výšky, v nichž jsou umístěny sochy. V zárodku je ovšem tato tendence obsažena i v pražských stavbách, například na Staroměstské mostecké věži a zejména na severním portále Týnského kostela. Ale radikální záhřebské řešení nemá v Čechách obdoby. Jako by se na záhřebském portálu střetly dva zcela odlišné výtvarné názory. Kvalita jednotlivých figur je dosti nejednotná a Horvatová má jistě pravdu, vidí-li v tom odraz různorodého složení hutí. Některé figury mají zdá se dobrou úroveň, např. velmi poškozená Marie s dítětem, pro již však lze dnes v Praze sotva najít blízkou obdobu, kromě ovšem jejího základního parlérovského charakteru. Tu by snad bylo vhodné pokusit se o srovnání s některými vídeňskými sochami parlérovského směru, například s vévodkyní Biskupské brány. Pro způsob, jak je na madoně zdvižený cíp pláště zasunut za horizontální záhyby na břiše, nalezneme přiléhavé obdoby v českém malířství posledních desíletí 14. století, např. v Brunšvicském skicáři nebo v pracích okruhu Třeboňského mistra.

Ohlasy pražské parlérovské plastiky se v Chorvatsku neomezují jen na Záhřeb. A. Horvatová je poznala ještě dále na jihu, na konsolách, pocházejících z františkánského kostela v Iloku a uložených dnes v Historickém muzeu v Záhřebě. V článku publikovaném r. 1964 pod názvem O utjecajima Parlerova pražkog kruga na arhitektonsku plastiku iz Iloka⁹ vyslovila názor, že se tam dostaly prostřednictvím Budína, kde po dokončení chóru pražské katedrály pracovali kameníci z Prahy. Úlohu prostředníka tu mohl hrát uherský a chorvatský král Zikmund a chorvatský bán a od r. 1402 uherský palatin Nikola Gorjanski, jemuž Ilok patřil.

Tato zjištění o sochařských pracích parlérovského charakteru v Chorvatsku jsou zajímavě doplněna archivními zprávami o činnosti členů rodiny Parlérů v Záhřebu, které shromáždil a r. 1963 publikoval Franjo Buntak ve stati Da li su praški Parleri klesali srednjovjekovni portal Sv. Marka u Zagrebu?¹⁰ Podav přehled o dosavadní literatuře o jižním portálu sv. Marka z Záhřebu, kloní se autor k shora uvedeným názorům A. Horvatové a podpírá je zprávami uchovanými v záhřebských archivech. V soudních aktech, registrech nemovitého majetku a jiných dokumentech z let 1364 až 1432 se nejednou objevují jména, z nichž některá by snad bylo možno spojit s rodinou Parlérů. Nejednou se tu například vyskytuje Parlerius lapicida, jednou, r. 1376, dokonce jako Parlerius ecclesiae Sancti Marci. R. 1422 byl jistý Wolfgangus lapicida Parlerius vyobcován biskupem Janem Albenem z církve, poněvadž se zúčastnil útoku na kapitolu. Zda tato jména znamenají příslušnost k široce rozvětvené rodině Parlérů a zda to vůbec jsou vždy příjmení, je ovšem nejisté. Pozoruhodné jsou však zejména zprávy z 30. let 15. století. Tehdy se tam vyskytuje jistý Janzlinus dictus Parler, což je nepochybně rodové jméno, a magister Johannes lapicida Petri de Praga, který se jinde jmenuje magister Johannes lapicida

⁹ Peristil VI–VIII, 1963–1964, 36n.

¹⁰ Iz starog i novog Zagreba III, 1963, 65n.

filius magistri Petri similiter lapicide de Praga. Buntak se domnívá, že jde o Janka, syna Petra Parlěře z druhého manželství, což není nikterak vyloučeno. Janko se narodil někdy po r. 1380 a v třicátých letech 15. století by tedy byl ve svých padesáti letech. O jeho osudu nevíme téměř nic.¹¹ Roku 1440 je uváděn jako Johannes Theutonicus lapicide, alias juratus et convivis noster filius Petri similiter lapicide, což nikterak neodporuje jeho možnému původu z Prahy. Čechy byly součástí římské říše národa německého, kdežto chorvatské království nikoliv. Neustálé zdůrazňování jeho synovského poměru ke kameníku Petrovi z Prahy znamená asi, že otec byla významná a známá osobnost, pravděpodobně tedy skutečně Petr Parlěř. Po zmíněné rebelii z r. 1422 byl vyloučen z církve také nějaký Johannes Bohemus, nelze však asi zjistit, zda je totožný s kameníkem Janem, synem kameníka Petra z Prahy. Bylo by to velmi lákavé, zvláště ovšem kdyby vzpoura měla něco společného s husitstvím.^{11a} Bylo by však možno pomýšlet také na syna magistra Petra, zv. Petrlik, který vedl stavbou pražské katedrály po Janu Parlěřovi až do husitských válek. Z jeho potomstva je však znám jen syn Jindřich. Kromě těchto pracovala v Záhřebu v druhé polovině 14. a v prvních desetiletích 15. století řada kameníků, z nichž někteří, jak se domnívá Buntak, mohli rovněž pocházet z Prahy. To sice nelze dokázat, ale případ kameníka Jana dokládá dostatečně, že tu přímé styky s Prahou byly. Parlěřské rysy v záhřebské plastice lze tedy vysvětlit také touto cestou.

V této souvislosti je třeba se zmínit o parlěřovsky ovlivněných sochařských dílech na Slovensku. Pojednává o nich Jaromír Homolka v článku nazvaném *Sur l'influence de la sculpture parlérienne en Slovaquie* z roku 1966.¹² Zmiňuje se tu o konsoli s bystou Spasitele v kostele v Holicích, o relikviařové bystě sv. Ladislava z Trenčína a zejména o pozoruhodných kamenných figurálních fragmentech v Městském muzeu v Kremnici, pocházejících z tamního hradu, které poprvé uvádí do parlěřovského okruhu. Klade je do slohové blízkosti s Mojžíšem na konsoli Toruňské madony a pokládá je s dobrými důvody za dílo českých kameníků. Parlěřovská plastika neměla na Slovensku velkou odezvu v kamenických pracích a ještě menší byla v řezbářství. Její ohlasy nalézá jen v tvářích 12 apoštolů hlavního oltáře v Levoči, konservativnějších než jsou kremnické fragmenty. Zdá se, že městské prostředí nepřálo parlěřovskému realismu. Jeho propagátorem byl pravděpodobně dvůr a panstvo, jak tomu nasvědčují uvedené příklady v Budapešti, Záhřebu a Ptuji. Kremnice byla ostatně svobodné královské město a sídlo mincovny.

Rozšířily-li tyto práce značně oblast parlěřovského vlivu do jihovýchodní Evropy a přinesly-li poznatky, které patrně nejsou bez významu

¹¹ V letech 1415 a 1417 se v Praze objevuje jeho jméno ve spojení s jednáním o vnohrad v blízkosti Hradčan, r. 1415 určil Petra z Prachatic za spoludědice. Není nikde označen jako kameník, měl však zřejmě, snad příbuzenské vztahy k Petru z Prachatic, který byl v letech 1404 až 1429 stavitelem vídeňského dómu. Viz Thieme-Becker, heslo Parler.

^{11a} Poněvadž záhřebský biskup v listině, již vyobcování provedl, podezřívá vzbuřence z hereze, je pravděpodobné, že záhřebské bouře nějak souvisl s pražskými událostmi. Ale s jistotou to tvrdit nelze. J. Šidak, *Kacířské hnutí a ohlas husitství na slovanském jihu*. Mezinárodní ohlas husitství. Praha 1959, 172–173.

¹² *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers 1966, 1327n.

pro parléřovskou genealogii, zabývají se studie, pojednávající o parléřovském sochařství v známém jádru jeho aktivity především jeho starou problematikou: genezí a zpětným působením pražského parléřovského stylu. Řeší však také otázky osobního podílu členů pražské huti a nechybí ani náběhy k objasnění procesu, který z tohoto prostředí dal vzniknout sochařství krásného slohu.

Přímo s otázkou geneze pražského stylu souvisí významná práce Günthera Bräutigama Gmünd-Prag-Nürnberg z r. 1961.¹³ Jejím ústředním námětem je architektonická plastika kostela P. Marie (tzv. Frauenkirche) v Norimberku. Založen Karlem IV., byla jeho stavba započata mezi r. 1350 až 1352 a r. 1358 v podstatě dokončena. Toto datum je termínem ante quem pro sochařskou výzdobu, svázanou s architekturou. Stavba sama vykazuje v architektonickém detailu vztahy ke kostelu sv. Kříže v Švábském Gmündu, ale centralizující schéma stavby vychází ze starších českých předpokladů. Snad bylo určeno samým Karlem IV. Český element charakterizuje také sochařskou výzdobu, z níž zejména svorníky lodí mají těsný vztah k těm pracím pražské svatovítské huti, které je možno připsat Petru Parlěřovi. Autor k nim počítá kromě náhrobků obou Otakarů bysty Petra Parlěře, Matyáše z Arrasu a Anny Falcké. Zjišťuje však také typovou příbuznost s pražskými triforiiovými bystami, na nichž vidí slovanské rysy, zejména s Karlem IV., Janem Jindřichem a Eliškou Pomořanskou. Také zde jsou dány jisté předpoklady ve Švábském Gmündu, ale sloh norimberských prací naznačuje styk hlavního mistra s českým prostředím. Není tedy prostředníkem mezi Švábským Gmündem a Prahou. Otázka, zda na svornících lodí pracoval sám Petr Parlěř, je tu nadhozena, ale nerozhodnuta. Autor tedy soudí, že pražský parléřovský styl kubického zpevnění byl v podstatě vyhraněn už k r. 1360, tedy současně se slohem Theodorikovým v malbě. Monumentální plastikou norimberského kostela se Bräutigam nezabývá. Zmiňuje se však aspoň o hlavní skupině soch v přední části kostela, které už K. Martin¹⁴ považoval za v širším smyslu parléřovské, domnívaje se ovšem, že směr vývoje směřoval z Norimberku do Prahy. Datuje je tedy do doby kolem r. 1360. Naproti tomu O. Kletzl, který zastával tézi o prioritě Prahy, ji kladl až do osmdesátých let.¹⁵ Na příkladu figury sv. Jindřicha, jejíž těsnou příbuznost s bystou Václava Lucemburského v pražském triforiu už zdůraznil Martin, dokazuje Bräutigam, že toto pozdní datování je nemožné, poněvadž Jindřichova hlava je stylisticky tak blízká Kristově hlavě na svorníku norimberského kostela, že není důvodu uvažovat o jejím pozdějším vzniku. Opravuje však Martina v tom smyslu, že socha sv. Jindřicha předpokládá, podobně jako svorníky lodí, pobyt Petra Parlěře v Praze. Podobný je případ sochy sv. Václava v chóru, kterou Kletzl rovněž kladl do osmdesátých nebo devadesátých let, poněvadž ji považoval za práci ovlivněnou pražským Sv. Václavem. I tu se Bräutigam rozhoduje pro Martinovo datování kolem r. 1360, poněvadž není důvodu ji vyjmout ze souvislosti s hutí norimberského kostela a poněvadž je zbroj norimberské figury konservativnější než pražské sochy a hodí se dobře do doby kolem r. 1360.

¹³ Jahrbuch der Berliner Museen III, 1961, 38n.

¹⁴ Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert. Berlin 1927, 70n.

¹⁵ Zur Parler-Plastik. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. II/III, 1933/34, 133.

Tato zjištění, která ani v dalším nebudou bez významu, jsou zejména proto důležitá, aby byla zachycena existence vyhraněného pražského parlérovského slohu už v padesátých letech, kdy se v Praze samotné ještě ze stavebních důvodů nemohl projevit. Tehdy tam vzniklo nanejvýš jen několik málo masek na martinické kapli a na sakristii, kdežto všechny ostatní práce dekorativní i monumentální povahy jsou až ze šedesátých a pozdějších let. Zda mohl Parléř navázat na starší domácí tradici, nelze dnes s bezpečností říci. Že však v Praze monumentální plastika existovala už před Parléřem, víme ze zpráv i zachovaných děl, jejichž počet v poslední době pozoruhodně vzrostl nálezy v domě U zvonu na Staroměstském náměstí, které, zdá se, nejsou ani po ikonografické stránce bez významu pro další sochařské dění v Čechách i v širší oblasti střední Evropy.

S problémem geneze pražského parlérovského sochařství souvisí do jisté míry také důležité studie Antie Kosegartenové, věnované parlérovské plastice u Sv. Štěpána ve Vídni. Výhodiskem jejího bádání v tomto oboru je její rozsáhlá disertační práce *Plastik am Wiener Stephansdom unter dem Rudolf dem Stifter*, předložená r. 1960,¹⁶ jejíž části pak přepracovány publikovala v článku *Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom* r. 1965¹⁷ a ve stati *Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolf des Stifters* r. 1966.¹⁸ Otázka zrodu pražského parlérovského slohu tu vlastně ani není dotčena, ale výsledky, k nimž autorka došla ve věci identifikace vladařských postav a datování jejich soch mělo závažné důsledky pro další bádání. Pokud jde o téma tohoto referátu, je nejdůležitějším výsledkem první studie teze, že vévodské postavy představují jak na Zpěvácké, tak na Biskupské bráně Rudolfa Zakladatele a jeho manželku Kateřinu Českou, dceru Karla VI., kdežto předtím byl vévodský pár na Biskupské bráně považován za Albrechta III., bratra a následovníka Rudolfova, a jeho ženu Alžbětu Českou, rovněž dceru Karla IV. Podle do té doby platného názoru vznikly figury Biskupské brány mezi r. 1368, kdy Alžběta získala slezské dědictví (neboť orlice na jejím šatu byla pokládána za slezskou) a r. 1373, kdy zemřela, a figury na Zpěvácké bráně ze slohových důvodů až kolem 1380. Poněvadž se však ukázalo, že orlice na Alžbětině šatu není slezská, nýbrž říšská, došla Kosegartenová k názoru, že také tento pár znázorňuje Rudolfa a Kateřinu a že tedy obě stejnojmenné dvojice a s nimi i většina ostatní výzdoby portálů vznikly ještě za života Rudolfa IV., tj. před r. 1365, kdy vévoda mlád zemřel. Toto řešení podpírá poznatky ze stavební historie chrámu: r. 1359 bylo započato s dostavbou kostela pracemi na lodi, do níž Knížecí portály vedou, a na západních kaplich. Kromě toho je vedle Biskupské brány zazděn nápis vztahující se k Rudolfovu náhrobku v chóru, vzniklému ještě za jeho života, a v Biskupské bráně je ve výši téměř dvou metrů zazděn r. 1361 zasvěcený mučednický kámen sv. Kolomana, kterého Rudolf obzvláště ctil a jehož hrobku zřídil v Melku.

Ve svém celku jsou to argumenty dosti přesvědčivé, jednotlivě však nemají sílu důkazu, jak si to ostatně uvědomovala i Kosegartenová, když

¹⁶ Filosofická fakulta university ve Freiburgu i. B.

¹⁷ Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, 74n.

¹⁸ Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft XX, 1966, 47n.

například v obrazovém doprovodu označila vévodský pár Zpěvacké brány za Rudolfa a Kateřinu, ale vévodu a vévodkyni Biskupské brány ponechala bez jmen. Je možno proti nim namítnout toto: říšská orlice na šatu vévodkyně Biskupské brány nikterak nevyklučuje její identifikaci s Alžbětou, poněvadž i ona byla císařova dcera. Nápis se zmínkou o Rudolfově náhrobku je sotva možno považovat za důkaz existence hotového portálu v době Rudolfova života, zvláště když je zasazen nikoliv do portálu, nýbrž do stěny operáku vedle něho. Mučednický kámen sv. Kolomana, který je dnes ve výši 1,70 m, byl původně těsně nad prahem. Roku 1361 byla tedy patrně výstavba brány v samých počátcích, poněvadž by byl býval kámen sotva umístěn na tak nevýhodném místě.¹⁹

Tato parlérovsky orientovaná dílna nebyla jediná, která tehdy pracovala u Sv. Štěpána. Vedle konservativní dílny, která pro Biskupskou bránu vytvořila relief Smrti P. Marie, čtyři apoštoly ve vrcholku archivolt Zpěvacké brány a reliefní portálové konsoly (Kosegartenová ji spojuje s ateliérem, který dříve pracoval na vídeňském kostele minoritů), tu byla činna významná dílna, nazývaná Michalskou, poněvadž se pokládá za totožnou s ateliérem, který pro kostel sv. Michala vytvořil monumentální sochy sv. Kateřiny a Mikuláše. U Sv. Štěpána jsou jejím dílem madona, Sv. Konrád a dva svorníky v kapli sv. Jiljí a Kristus Bolestný a náhrobek Neidharta Fuchse po obou stranách Zpěvacké brány.²⁰ Nejvýznamnější a pro český dějepis umění nejzajímavější je madona v kapli sv. Jiljí, která v kompozici i v motivech souhlasí do podrobností s madonou pražské Staroměstské radnice, s výjimkou několika draperiových motivů např. na Mariině levém stehně a na spodní části Ježíškovy roušky. Je však štíhlejší a méně robustní než její pražská sestra a byla patrně také původně, než byla postižena restaurací 19. století, ve formě hladší a tvrdší. Srovnána s živočišnou plností pražské sochy má vídeňská Marie klasicistně zdrženlivý ráz. Kosegartenová nesleduje genezi jejího typu do střední Francie, o jejíž rekonstrukci jsem se před časem pokusil.²¹ Je některým zástupcem tohoto původně asi pařížského typu, například madoně z Poissy v Musée Mayer van den Bergh²² v Antverpách, bližší než pražská socha, která je přes totožnost kompozičního vzorce zcela odlišného charakteru. Je realističtější ve smyslu optické konkrétnosti. Ale zároveň se na ní objevují nové rysy rytmické organizace tvaru, jak je patrné např. na střídavém vychýlení zvratných záhybů na levé noze. Vídeňská madona je velmi blízká reliefu Marie s dítětem na jednom ze svorníků v kapli sv. Jiljí, které musily být osazeny před r. 1366, poněvadž toho roku byl do kaple přenesen oltář sv. Leonarda. Podle Kosegartenové je tedy patrně z téže doby. Pro pražskou sochu máme termín ante quem rok zasvěcení kaple Staroměstské radnice 1381. Žádné z těchto dat není zcela závazné, poněvadž vídeňská

¹⁹ Marlene Zykan, *Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 30.

²⁰ Už Th. Müller, *Madonna vom Sonntagsberg*. Pantheon XXV, 1940, 1n, spojil madonu s Kateřinou Michalského kostela.

²¹ A. Kutsal, *Bemerkungen zur Altstädter Madonna*, SPFFBU F10, 1966, 5n. Srv. také R. Didier, *Contribution à l'étude d'un type de Vierge française du XIV^e siècle*. Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain III, 1970, 49n.

²² Didier, l. c., obr. 1, 3; Kutsal, l. c., obr. 10.

socha mohla být dodána i po dokončení kaple a pražská mohla být hotova i nějakou dobu před zasvěcením, ale uvedené slohové rozdíly se zdají přece jen svědčit pro časovou prioritu vídeňské madony.

Vedoucím mistrem parléřovské vrstvy je podle Kosegartenové autor Šavlova obrácení ve spodním pasu tympanonu Zpěvácké brány. Hledajíc předpoklady pro jeho sloh, nachází je na severním portálu chóru münstru ve Freiburgu i. B., na jižním chórovém portálu v Augsburgu, na jižním portálu chóru kostela sv. Kříže v Švábském Gmündu a zejména v Praze, kde se sice přímá předloha nezachovala, kde je však možno ji předpokládat. Ale blízký je mu tam bronzový Sv. Jiří na Hradčanech svým zdobně nemonumentálním pojetím, prostorovým sevřením všech pohybových směrů uvnitř reliefně omezené hloubkové vrstvy a dramatickým soustředěním do okamžiku nejvyšší koncentrace v jezdcí a zvířeti. Spojení s Prahou dokládá Kosegartenová poukazem na tympanon portálu farního kostela v Strzegomiu z doby kolem r. 1380 a na predelu tzv. českého oltáře v brandenburském dómu, vzniklou kolem r. 1370, jejichž předlohu lze tušit v Praze. Obě tyto práce vykazují ikonografické a zčásti i slohové rysy blízké vídeňskému reliefu. Jak tato pražská předloha asi vypadala, ukazuje nástěnný obraz Pokoření Zlického knížete na Karlštejně. K známým už italským pramenům vídeňského Obrácení připojuje Kosegartenová další, z jichž nejbližší se jí jeví scéna se štolby a koni z průvodu tří králů ve Viatiku Jana ze Středy. Významným pramenem pro živou jezdeckou scénu uvnitř tvorby v širším smyslu ovlivněné Prahou byly patrně podněty italského trecenta. Ty byly už odedávna přijímány pro pražského Sv. Jiří. Jeho pozdější vznik nesmí klamat o zásadně iniciativní úloze pražského umění.

V těsném příbuzenském svazku s tímto pavlovským reliefem jsou zmíněné vévodské figury na ostěních Knížecích bran. Jejich vztahy k pražskému Sv. Václavu jsou dávno známé. Ten však není, jak to ostatně vyplývá z datování vídeňských soch, které Kosegartenová přesunula do raných šedesátých let, jejich přímým předchůdcem. Přes nepochybnou příbuznost v typu a oděvu jsou mezi nimi základní rozdíly: kdežto ve Vídni jde o organický růst tělesnosti v bohatém pohybu, o diferencované podání povrchu, o detailní postižení fyziognomických rysů, je v Praze forma blokově uzavřená, vytvářená mocným vypnutím několika málo členících elementů a fyziognomie se omezuje na komplexní postižení hladkých, z vnitřku se vypínajících rysů. Tato charakteristika postihuje znamenitě základní rozdíl mezi parléřskou plastikou směru Sv. Václava na jedné a vídeňskými pracemi na druhé straně a autorka má do jisté míry pravdu, nalézá-li v Praze pro vídeňský směr analogii až na konsole s Prvním hříchem v chóru sv. Víta. Jelikož byla tato konsola osazena až dodatečně a je sotva starší než z devadesátých let, oslabuje to podstatně její chronologickou konstrukci, ne zcela přesvědčivou i z jiných důvodů, jak ještě uvidíme. Nejbližší analogie pro vídeňské vévodské postavy nalézá v českých rukopisech, zejména na kresbě sv. Václava v Českém misálu univerzitní knihovny ve Stockholmu, která je po mnohých stránkách neobyčejně blízká Rudolfovi Zpěvácké brány, a zjišťuje příbuzné rysy také na postavě rytíře západních chórových lavicích dómu v Bamberku. Všechny tyto práce vznikly asi před r. 1373, takže toto datum nemusí být termínem post quem

pro vídeňské sochy. Vídeňské portrétní umění, jehož vysoká úroveň se ukazuje zejména na vévodovi Biskupské brány, je bez Prahy nemyslitelné. Tam jsou však ze šedesátých let známy jen malované podobizny. Není vyloučeno, že existovaly i podobizny sochařské. Vídeňský portrét je pojat úže a subtilněji než pražský, jak to odpovídá nemonumentálnímu charakteru vídeňského sochařství s jeho sklonem k jemnému detailu a látkové charakterizaci. Jak patrně, autorka přísně odlišuje vídeňské od pražského sochařství. Také v Praze však známe sochařskou vrstvu, která je vídeňskému velmi blízká. Je však značně mladší než ze šedesátých let. To není bez významu pro vročení vídeňských prací.

Vévodské figury se štítonoši bývají odvozovány z pařížského „vis du Louvre“ z r. 1365, kde byli znázorněni „sergeants d'armes“. Z datování vídeňských soch, které navrhuje Kosegartenová, vyplývá, že schodiště v Louvru bylo sotva pro Vídeň předlohou. Štítonoši se však objevují ve Francii dříve, a to na pečetích. Snad se vyskytovali také v Praze, poněvadž je v zámeckém kostele v Barby nad Labem znázorněn donátor, provázený malým nosičem přilby, při čemž je tam souvislost s pražským parlérovským sochařstvím nepochybná. K tomu je třeba připomenout, že také v samotné Praze se, jak se zdá, zachovaly postavy štítonošů, kteří kdysi provázeli trůnící postavy na fasádě domu U zvonu. Zejména je však třeba zaznamenat hojnost štítonošů ve václavských rukopisech. Vystupují tu většinou jako diví muži, ale v postojích stejně labilních jako na vídeňských Knížecích portálech a s gesty nejednou dosti podobnými. Jako ve Vídni, vládní i v rukopisech stejná záliba v heraldické nádhře a stejné zdůrazňování vznešeného vlastníka nebo donátora. Je to velmi podobné ovzduší romantické ireality vyjadřované leckdy prostředky dosti realistickými, které určuje základní ráz jak pražských rukopisů, tak vídeňských soch.

Když teď ještě uvážíme pozoruhodné podobnosti, spojující výzdobu svatoštěpánských portálů s onou vrstvou pražského parlérovského sochařství, kterou reprezentuje především severní týnský portál, které zde však nelze podrobněji rozebírat,²³ vyvstane dosti zřetelně neudržitelnost názoru Kosegartenové o vzniku soch Knížecích bran už v první polovině šedesátých let 14. století.

Druhá shora citovaná stať Kosegartenové se obírá skupinou prací svatoštěpánského dómu, které podle jejího názoru vznikly rovněž ještě v Rudolfově době, odlišují se však od soch Knížecích portálů. Jde tu o náhrobek Rudolfa IV. a jeho manželky, vévodský pár na západní fasádě a dvě dvojice vladařů na jižní věži. Náhrobek, který měl původně vzhled podobný baldachýnovému náhrobku Kazimíra II. v Mariánském kostele v Krakově, se zachoval v silně poškozeném stavu, který je pln nevyřešených nejasností. Náhrobní deska nesouhlasí s podstavcem a figury zase s deskou. Jsou pro ni příliš veliké. Nápis na desce nejmenuje zemřelého, uvádí jen, že je v hrobce pochován potomek Albrechta II., a Johanky z Pfirtu. Je dosti podivné, uvážíme-li, jak Rudolf dbal na to, aby jeho osoba byla při každé příležitosti náležitě zdůrazněna. Nicméně je po Zykanových²⁴ výzkumech

²³ Podrobněji se touto otázkou obírám v chystané stati o sochařství kolem sochy sv. Jiří na Hradčanech.

²⁴ *Das Grabmal Rudolf des Stifters*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VI, 1952, 21n.

pravděpodobné, že byl v hrobce skutečně uložen Rudolf. Nápis neuvádí, jak to bývá obvyklé, datum smrti pochovaných osob. Z toho je možno soudit, že byla deska zhotovena ještě před Rudolfovou smrtí, byla-li ovšem určena pro jeho náhrobek. To však nikterak neplatí pro figury zemřelých, které jsou volně položeny na desku, jsou vzadu zaoblené a navíc jsou s deskou nesouhlasných rozměrů. Mohly tam být umístěny kdykoliv později. Zykán je kladl do doby mezi léta 1365 a 1373. Nebyl by to jediný případ, kdy byla socha zemřelého teprve dodatečně položena na starší tumbu.

Vévodský pár na západní fasádě byl asi provázen štítonoši, kteří se však ztratili. Poněvadž má vévodkyně na sponě pláště českého lva, je zase možno volit mezi Kateřinou a Alžbětou. Kosegartenová se rozhoduje pro Kateřinu a tedy také pro Rudolfa. Figury stojí, respektive stály pod baldachýny, které mají výrazný parlérovský charakter a podobají se nárožním baldachýnům předsíně kostela P. Marie v Norimberku. Hledajíc slohové původ prací tzv. vévodské dílny, shledává autorka, že jsou jejich stylové elementy konstituovány už na Rudolfových pečetích z doby kolem r. 1360. V nich se spojují podstatné popudy z českých pečetí s domácí tradicí a samostatným využitím francouzských předloh. Rudolfova postava na jeho pečeti z r. 1359 se shoduje s jeho podobami na náhrobku a na západní fasádě nejen motivicky, nýbrž i strukturálně. Podobně je pečeť Markéty Maultasch z doby před r. 1363 jen zmenšením vévodkyně ze západní fasády. Ačkoliv mají vídeňské sochy s pražskými pracemi sedmdesátých a osmdesátých let jisté společné rysy, nevyšly z nich, nýbrž ze starší parlérovské vrstvy. Norimberský Sv. Václav se sice blíží pražským rytířským postavám svou rozložitostí, ale měkkou, jako by v hlíně provedenou modelací je příbuzný vídeňským sochám. Ještě bližší analogie vykazují některé figury archivolt vnitřního hlavního portálu v Norimberku. Jsou to ovšem práce poměrně nízké úrovně. Jedině ženská postava v módním oděvu na konsoli severního postranního portálu je tak blízká vídeňským sochám, že by mohla pocházet odtud. Podobný nekonvenční ráz mají také postavy „poradců“ na tumbě Kazimíra III. v Krakově, jehož figura má jisté společné rysy se starým vévodou na jižní věži, o němž bude ještě řeč.²⁵ Na rozdíl od plastik mistra Šavlova obrácení směřuje autor figur na západním průčelí k dalekosáhlejšímu rozložení plastické substance a na rozdíl od něho nepřijal vliv mistra michalských světců. Čtyři vladařské postavy jižní věže tvoří slohově jednotnou skupinu, byly však provedeny různými sochaři. Byly umístěny v stavební vrstvě, která byla po částečném snesení věže znovu vystavěna r. 1407, ale jsou starší. Ze stavebních dějin kostela nelze získat jistotu o době jejich vzniku. Císařský pár asi představuje Karla IV. a Blanku z Valois (na císařovnině šatu bylo prý dříve možno vidět českého lva a fleurs de lis), vévodský pár znázorňuje Albrechta II. a Johanku z Pfirtu, tedy rodiče vévody Rudolfa. Jejich slohové prameny lze doložit v Praze, nikoliv však v sochařství, nýbrž v malbě. Lucemburský rodokmen na Karlštejně, který snad představoval sochy, je jim neobyčejně blízký. Pražské popudy byly sice ve Vídni přetvořeny, základní pojetí je

²⁵ Novější výzkumy naznačují, že Kazimírova postava má blízké analogie ve franko-vlámské oblasti. Srv. G. Schmidt, *Bemerkungen zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims*. Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte XXV, 1972, 104n.

však tak podobné, že vídeňské sochy patrně vznikly v časovém sousedství karlštejnských nástěnných maleb, tedy snad v prvních letech sedmého desetiletí. Také ikonografie potvrzuje toto datování. Příbuzné sochařské práce se zase nacházejí v Norimberku. Tam může být považován druhý král z Klanění v chóru kostela P. Marie za most mezi karlštejnským Pharimundem a starým vévodou na vídeňské věži. Johanka z Pfirtu připomíná zmíněnou ženskou postavu ze severního portálu norimberského mariánského kostela. Vévodovi příbuzná je také světice v archivoltě vnitřního hlavního portálu. Počátky tohoto od klasických pražských prací odlišného slohu jsou v Švábském Gmündu. Všechny sochy na západní fasádě a na jižní věži jsou z jedné doby mezi r. 1360 a 1365 a rozdíl mezi nimi je třeba vysvětlit růzností sochařských individualit, které na nich pracovaly. Výrazná hlava starého vévody, již vrcholí portrétní umění vídeňských sochařů, předpokládá pražské úsilí o podobiznu. V Kotlíkové skupině u Sv. Víta lze nejspíše nalézt analogie k plastickému pojednání vídeňské figury. Ale nejdůležitější popudy vycházejí asi z Lucemburského rodokmenu. Program sochařské výzdoby vídeňského dómu má své obdoby v Praze. Je známo, že imitatio Karla IV. je příznačné pro mnohá Rudolfova opatření. Také Lucemburský rodokmen má ve Vídni svou obdobu v malovaných oknech s podobiznami Habsburků z poslední čtvrtiny 14. století. V tom se však bylo možno opřít také o starší rakouskou tradici. Často diskutovaná otázka přímých francouzsko-nizozemských vlivů na vídeňskou plastiku je stěží zodpověditelná. Pravděpodobně inspirovala francouzská dvorská portrétní tematika vídeňské sochaře, kteří francouzskou plastiku asi ani neznali, k tomu, aby vytvořili něco podobného, při čemž navazovali na vlastní vývoj, živený jinými prameny. K provedení úkolů spojených s novostavbou dómu, byli povoláni většinou z ciziny pocházející nebo tam školení sochaři. Tím je vysvětlena bohatá slohová členitost sochařství za Rudolfa IV., která by neměla svádět ke konstrukci chronologických vývojových řad. Celou tuto skupinu sochařských děl je možno interpretovat jen z jednoho střediska.

To je však právě otázka, která není bezpečně vyřešena. Cesta od vévodského páru na Biskupské bráně k postavám na jižní věži je daleká, třebas probíhá uvnitř jednoho, všem sochám společného názoru. Jejich časová diferenciaci je přinejmenším stejně oprávněná jako rozlišení sochařských osobností, a to i tehdy, uznáme-li navrhovanou ikonografickou interpretaci. Pro naprostý rozklad hmotné podstaty, který charakterizuje císařský pár, pro jejich beztížnou nehmotnost a vyhrocený manýrismus by sotva bylo možno nalézt obdoby v šedesátých letech. Zato je jich dosti v osmdesátých letech a kolem r. 1390. Zase poskytnou dostatek příkladů václavské rukopisy, např. Willehalm, Brunšvický skicář a konec konců i Týnský tympanon a dílo Třeboňského mistra. Stále se tu pohybujeme v okruhu fantastického realismu osmdesátých a pozdějších let. V Čechách šel pak na konci století vývoj jinou cestou než v Rakousku, totiž k pevné, přesně definované formě, snad proto, že hlavní proud parlérovského sochařství měl výrazně plastický charakter, jen málo dotčený malířskými tendencemi. I ty však v Čechách nechyběly, jak to ukazuje např. Týnský tympanon. Ve Vídni byly tyto tendence naopak osou sochařského dění a nezaknily patrně ani v období krásného slohu. Jisté náběhy v tomto směru najdeme i v produkci svatovítské huti, zejména v oné její fázi, když byly bystami osazovány prů-

chody postranních křídel triforie. Poukaz Kosegartenové na tyto práce v souvislosti s hlavou starého vévody je jistě případný. Ještě bližší obdoby nalezneme v horním triforiu, např. v bystách sv. Metoděje nebo Vojtěcha. Ty jsou patrně až z osmdesátých let. Návaznost vídeňských postav na Lucemburský rodokmen nikterak nedokazuje, že vznikly v době hned následující. Zmíněná malovaná okna s genealogií Habsburků jsou až z osmdesátých let a přece se v nich projevuje silný vliv karléžského rodokmene. Nejsou mezi pořízením těchto oken a vybavením kostela sérií sochařských portrétů nějaké vztahy? Svým programem jsou si aspoň velmi blízké.

Studie Bräutigamovy a Kosegartenové silně ovlivnily další bádání o parlérovském sochařství tím, že podtrhly význam činnosti parlérovských hutí před rozvojem sochařské aktivity v pražském dómu. Poprvé se to projevilo v oné části práce Hildy Bachmannové v publikaci *Gotik in Böhmen*,²⁶ která je věnována tematu tohoto referátu. Stručnost textu — přibližně 17 stran — a syntetický charakter a funkce knihy jí nedovolila věnovat se intensivněji problematice tohoto období a musila se spokojit stanovením základních tezí. Pro předparlérovské období, kterým se zde nebudeme obírat, se vcelku přidržela názorů, které vyslovila ve své knize *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler* z r. 1943, nově však zpracovala parlérovskou dobu a časový úsek krásného slohu. V kapitole o parlérovské plastice vychází z bohaté parlérovské produkce, která se po polovině 14. století rozrostla v jižním Německu do neobyčejné šíře, a hledá v ní prameny později se vyhránivšího pražského slohu. Nalézá je v Norimberku, ve Vídni a popřípadě také v Erfurtu. Navazujíc na Bräutigama a Kosegartenovou, domnívá se, že sochařská výzdoba mariánského kostela v Norimberku byla r. 1358, nejpozději však r. 1361 v podstatě dokončena a že plastika Knížecích bran a jižní věže u Sv. Štěpána ve Vídni byla provedena už za vlády Rudolfa IV. Na rozdíl od Prahy, kde parlérovská plastika neměla slohové předchůdce, mohla v Norimberku, Vídni a Erfurtu navázat na silnou domáci tradici. Nejpokročilejší ve smyslu cesty k pražskému parlérovskému slohu jsou svorníky trojlodí několikrát už jmenovaného norimberského kostela. Ty mohly být v práci už 1353 a není tedy vyloučeno, že byly provedeny Petrem Parlěrem. Vídeňské sochařství bylo sice stylisticky svázáno s měšťanskými dílnami jižního Německa, mělo však s Prahou společné ovzduší sídelního města a dospělo k šťastné syntéze živé modernosti a dvorský zjemnělé hutní plastiky se starou místní tradicí. Erfurt, s nímž neměla Praha žádné styky dílenského rázu, je významný návratem k monumentálně 13. století. Tu šlo možná a paralelní vývoj. V Čechách souviselo sochařské dění s císařem. Stálo ve službě kultu osobnosti a je pozoruhodné, že ani jedna práce nemá charakter uctívaného obrazu. Ačkoliv je socha sv. Václava zachovaným účetním záznamem spojená se jménem Jindřicha (Parlěře), není vyloučeno, že je návrh a celková koncepce dílem Petra Parlěře, jehož kapacita a vývojové možnosti byly neobyčejně rozsáhlé. Jinak by bylo stěží možno vysvětlit, že se u Sv. Víta nachází mnoho prací, které jsou sice formálně rozdílné, ale stupněm geniality se projevují jako jeho dílo. Má-li socha sv. Václava vůbec nějaké předky, byly by to figury Rudolfa IV. u Sv. Štěpána, které se však vedle jejího klasického klidu a organické plas-

²⁶ *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*. Kniha vyšla pod redakcí K. M. Swobody r. 1969.

ticity vyjímají jako graciální dekorativní sošky. Přemyslovské náhrobky vrcholí v tumbě Přemysla Otakara I., u níž je zaručeno autorství Petra Parlěře, Bachmannová však, zdá se, nevyklučuje jeho ruku ani u náhrobků Přemysla Otakara II. a Spytihněva II. Břetislav I. může být po motivické stránce předstupněm Přemysla Otakara II., nemůže však být Petrovým dílem. Tumby Břetislava II. a Bořivoje jsou méně pečlivě provedeny a konvenčnější. Typologické předpoklady triforiových byst jsou v konsolové plastice, která má zejména v Burgundsku starou tradici. Ačkoliv je známo, že stavba pokračovala od polygonu chóru k jeho podélným stranám, nelze z toho vyvodit důsledky pro chronologii byst. Spíše je třeba při jejich rozřazení na skupiny vycházet z rozličných znaků a z toho, zda umělec portrétované osoby znal či ne. První skupina, která obsahuje většinu příslušníků císařské rodiny, se vyznačuje převahou fyziognomických vlastností nad formálními. Zpřítomnění portrétovaného se tu děje mimo styl a epochu. Je jí možno nazvat eidetickou, poněvadž umělec přenáší opticky-haptický a dokonce psychický dojem přímo do díla bez okliky přes reflexi. Druhá skupina, charakterizována téměř akademickou dokonalostí, přísnou tektonikou a jistotou obrysu, je celkem složena z podobizen osobností, které umělec neznal. Třetí skupina, do níž jsou počítáni hlavně biskupové a ředitelé stavby, je podstatně měkčí struktury a diferencovanějšího podání povrchu. Parlérovo psychologizující portrétní umění tu vytvořilo měšťansky realistické hlavy, zčásti obohacené humorné karikujícími rysy. Kdežto první skupina je bez předchůdců a je v podstatě neopakovatelným výkolem jednotlivce, navazuje druhá na západoněmecký parlérovský sloh a třetí vyrostla z oblasti drolerii, masek a konzol. V první skupině je možno nejlepší hlavy připsat nejen v koncepci, nýbrž i v provedení Petru Parlérovi. V druhé skupině je podobizna Petra Parlěře zvláštní případ, po formální stránce však k ní musí být přičítána. V třetí skupině je nejpodivuhodnější Beneš Krabice pro svůj negotický absolutní realismus. Z byst horního triforia lze Sv. Václava, Ludmilu, Víta, Zikmunda, Krista a Marii slohově přiřadit k druhé skupině, ostatní k skupině třetí. Žádné z těchto kritérií nepostihuje bystu Václava z Radče z r. 1385, kterou jediné lze považovat za portrét ve smyslu rané italské renesance. Ačkoliv má s existenciálním stavem většiny ostatních byst málo společného, není důvodu, proč nerozšířit vývojové schopnosti Petra Parlěře také na ni, uvážíme-li, že značně rozdílné skupiny triforiových byst vznikly pod jeho vedením.

Na tomto pokusu o rozřazení svatovítského portrétního souboru, které se s každým badatelem mění, je sympatická snaha, neomezovat příliš výrazové možnosti umělců a nevtěšnávat je do příliš úzce vymezených slohových formulí. Přece však je třeba předpokládat, že měli do jisté míry vyhraněný názor, který zejména ve stáří sotva měnili. Je proto velmi nepravděpodobné, že by byl Petr Parlér vytvořil Radčovu bystu, která tak zřetelně ohlašuje umění následující generace. Rozčlenění byst do tří skupin asi zhruba odpovídá skutečnosti, ale v jednotlivostech vyvstávají námitky, když jsou např. do jedné skupiny zařazeny bysty tak rozdílného rázu jako Jan a Václav Lucemburský. Sotva je také možno pro část byst použít termínu neslohovosti a nečasovosti, když tak zřetelně zapadá do obecné tendence doby, nebo považovat integrální realismus Beneše Krabice za negotický. To by znamenalo popřít jeden ze základních rysů umění na počátku

pozdní gotiky. Je ovšem pravda, že se pro poparlérovské umění užívá termínu regotizace, děje se tak ovšem ve smyslu návratu k starší gotické tradici.

Jisté rozpaky vzbuzuje, když je rozčlenění byst na tři skupiny aplikováno na výzdobu Staroměstské mostecké věže nebo když je tympanon Týnského kostela připsán katedrální huti, aniž by toto spojení bylo náležitě specifikováno. Zajímavý postřeh, který bude ještě třeba ověřit, obsahuje partie o náhrobku sv. Ludmily. Poukazuje se tu na analogie ve Slezsku. Odstavec věnovaný bronzovému Sv. Jiří opakuje už dlouho diskutované úvahy o vztahu sochy k reliéfu Šavlova obrácení ve Vídni. Zdá se, že autorka pokládá Velký Varaždín za místo vzniku Sv. Jiří. Názor, který jsem před časem vyslovil, že totiž byla socha odlita podle návrhu pražského umělce na místě,²⁷ pokládá za nepravděpodobný, poněvadž v Praze k tomu nebyly žádné předpoklady, kdežto v Uhrách byla jistá jezdecká tradice a sv. Jiří tam byl velmi uctíván. Zprávy o ztracených bronzových sochách svědčí pro to, že byla ve Varaždíně lитеcká dílna, kdežto v Praze jen jedna (?) zlatnická dílna a mincovna. Kovolitectví ovšem úzce souvisí se zlatnictvím a velcí florentští sochaři v bronzu na počátku renesance byli zčásti školením zlatníci. Je také třeba připomenout, že v obvodu svatovítské huti vlastnil Henzlinus aurifaber, o němž jsou zprávy z šedesátých až devadesátých let, dům, který později připadl katedrále.²⁸ Stručně je pojednáno o radiaci pražského střediska do široké oblasti střední Evropy. Pronikavě působilo české sochařství ve Slezsku, kde zvláště náhrobní plastika obměňuje typ sochy sv. Václava a tumbu Přemysla Otakara II. Ale také vedoucí mistři slohu madon na lvu přijímali v osmdesátých letech podněty z Čech. Zvláštní postavení zaujímá Vídeň, jejíž vztahy k Praze byly tak těsné, že asi docházelo i k výměně kameníků, jak to ukazuje madona Staroměstské radnice nebo Marie ze Zvěstování na Biskupské bráně. Z toho lze usuzovat, že Bachmannová považuje madonu v kapli sv. Jiljí u Sv. Štěpána za dílo téhož sochaře, který vytvořil její pražskou obdobu. To lze přes kompoziční a motivické shody mezi oběma sochami stěží připustit. Které vídeňské práce má autorka na mysli, když tvrdí — nepochybně správně — že pražské podněty narazily ve Vídni na starou, velice kultivovanou tradici, která vedla k dílům strhující osobitosti, není jasné. Sotva se to vztahuje na panovnické sochy jižní věže, poněvadž je klade do doby Rudolfa IV. Jinde se však nevyslovuje tak určitě a spokojuje se s konstatováním, že bývají datovány ještě do 14. století.²⁹ Zdají se být bez vztahů k rakouskému sochařství, ale při bližším pozorování se ukáže, že jsou důsledným pokračováním produkce vévodské dílny sedmdesátých let. Která díla vznikla touto produkcí, není vysvětleno. Jakýmiisi zprostředkujícími články mezi plastikou sedmdesátých let a sochami jižní věže jsou figury západní fasády. Z toho lze soudit, že vladařské sochy věže klade do konce století. Zřejmě jsou zde značné rozpory.

Krásný sloh vyrůstá podle Bachmannové z několika kořenů. Je to předně parlérovský styl druhé generace na způsob sochařské výzdoby Staroměst-

²⁷ *České gotické sochařství 1350—1450*, 1962, 70.

²⁸ Viz pozn. 23.

²⁹ Bachmann, l. c., 122 a pozn. 86.

ské mostecké věže nebo týnského tympanonu. Je to za druhé gracilní figurální ideál, něžná líbeznost a světsky orientovaný sklon k reprezentaci, které jsou vídeňského původu. Třetí komponentu tvoří okruh madon na lvu, který svou souvislou linií vlastně dodal základní princip nového slohu. Začtvrté přispělo k vytvoření typu krásných madon také české tabulové malířství, zejména uctívané madony. A konečně to jsou impulsy z Flander a Burgundska, odkud pochází těžká, plná hmotnost draperie. Pokud jde o lokalizaci, není možno pominout ryze statistické údaje, které zaznamenávají nápadnou hustotu krásných madon na území salcburské arcidiecéze, po němž teprve s odstupem následují jižní a západní Čechy a konečně Slezsko. Nemůže být pochyby o tom, že Praha ztratila kolem přelomu století na významu, a to nejen v oblasti sochařství.

S některými liniemi složité genealogie krásného slohu, které tu byly naznačeny, je možno plně souhlasit. Tak řečená druhá parlérovská generace nepochybně přispěla k jeho vzniku, při čemž ovšem není možno pominout ani generaci první, např. Jindřicha Parléře, je-li autorem sochy sv. Václava u Sv. Víta a piety z kostela sv. Tomáše v Brně, což je pravděpodobné. Ani řezbářské umění slohu madon na lvu nelze v této souvislosti zcela vynechat, rozdíl mezi jeho plošností a prostorovostí krásného slohu je však tak základní povahy, že je třeba kontinuitu mezi těmito vrstvami brát s jistou opatrností. Spíše by bylo vhodné poukázat na to, že je lineární stylizace příznačná pro celý internacionální sloh, s nímž je české umění kolem r. 1400 těsně spojeno. České deskové malířství tu mělo jistě významnou úlohu, nebyly to však jen uctívané madony, nýbrž také a především dílo Třeboňského mistra, které do tohoto dění zasáhlo rozhodujícím způsobem. V stati Bachmannové o něm kupodivu není ani zmínky. Také úloha madony Staroměstské radnice by měla být připomenuta. Podobně jako Třeboňský mistr byl i její autor ve styku se západním uměním. Pokud jde o vídeňskou složku, našli bychom ovšem jisté analogie v křehkosti figur Knížecích portálů, ale marně bychom hledali ve Vídni onu míru něžné líbeznosti, příznačnou pro české madony kolem poloviny 14. století, na niž sochařství krásného slohu navazovalo. Vedle nich jsou práce vídeňské „vévodské dílny“ zřetelně expresivnější. Pokud jde o statistickou metodu, které Bachmannová používá při lokalizaci výtvarného ohniška, je třeba říci, že je velmi nespolehlivá, poněvadž nepřihlíží ani ke kvalitě zachovaných, ani k počtu ztracených děl. Kdybychom se jí přidrželi, ztratilo by např. nizozemské sochařství 14. a 15. století velmi na významu. Daleko přesvědčivější je měřítko kvality a schopnosti vytvářet prototypy. To ovšem mluví jednoznačně pro Čechy, nehledě ani k tomu, že nikde jinde (a zejména v Salcburku) neexistuje podobná souhlasnost principů malířské a sochařské tvorby jako v Čechách a nikde také nekystalizují tyto principy tak souvisle jako právě v českém umění osmdesátých a devadesátých let. Pokud jde o údajný úpadek pražského uměleckého centra kolem přelomu století, lze o něm — na rozdíl od názoru Bachmannové — velmi vážně pochybovat. Nebo je snad možno v Salcburku nalézt díla, která by bylo možno srovnat se Svatovítskou nebo Roudnickou madonou nebo také s Madonou Ara coeli, abych jmenoval jen takové práce, které souvisejí s pražskou katedrálou nebo jejím arcibiskupem? Připomíná to poněkud absurdní tvrzení H. Schulte-Nordholtda z katalogu výstavy Europäische Kunst um

1400 ve Vídni r. 1962,³⁰ že pražské prostředí bylo po r. 1380 pro evropskou kulturu ve všech ohledech bezvýznamné a že česká varianta internacionálního slohu zůstala izolována. Bachmannová jde vlastně ještě dále, když se v kapitolách o vrcholných sochařských dílech z doby kolem r. 1400 pokouší popřít existenci specifického českého krásného slohu.

Před n \acute{e} však ještě vkládá úsek, pojednávající o jakémsi „meziúzemí“, které vykonává mezi Vídní a Prahou zprostředkující funkci a zahrnuje Horní a Dolní Rakousy a jih a západ Čech. Jako v Čechách přesunulo se pryč i v Rakousku těžiště produkce do provincie. Důležitou úlohu tu měly sochy toho druhu, jako jsou dvě zachované sochy z kaple Wehingerů v Klosterneuburku, Salvátor v Muzeu města Vídně (asi ze Sv. Štěpána) a sochy farního kostela v Steyeru, které pokračují v dvorský elegantní tradici dvorské dílny i v době krásného slohu. K tomuto něžnému a málo monumentálnímu směru, z něhož vyrůstá dílo mistra z Grosslobmingu, patří také světice z Dolní Vltavice. Také směr madony Staroměstské madony, která těsně souvisí s vídeňskými dílnami a má své krajanské příbuzné v Marij lactans z Mariazellu a v madoně z Lávy, má své zástupce v Dolních a Horních Rakousích a především v jihozápadních Čechách. K němu patří madona v žebráckém kostele, která má s madonou Staroměstské radnice společný monumentální rozvrh, s oběma rakouskými sochami pak gotický oblouk vybočení a velkou diagonálu tzv. vlásenkového záhybu. Z třetího pramene slohových impulsů, Staroměstské mostecké věže, vychází např. madona minoritského kostela v Brně, madona v Kozojedech, Sv. Mikuláš z Vyššího Brodu, dvě světice z Krumlova a Sv. Jan z Třeboně, jehož hlava je v typu blízká sochám mostecké věže. Bachmannová správně předpokládá, že hranice států neznamenají zásadní umělecký předěl a že se výtvarné dění odehrává na větších, politické hranice přesahujících územích. Takovým relativně jednotným územím byly v této době jistě české země (se Slezskem) a Dolní a Horní Rakousy. Ale uvnitř této oblasti se výtvarné dění přece jen diferencovalo, poněvadž byla historie i současnost jejich částí odlišná. Ani vliv církevní organizace na výtvarnou tvorbu nelze podceňovat. Je dobře možné, že světice z kaple Wehingerů navazují na tradici vídeňské dvorní dílny, ačkoliv právě ony jsou uváděny jako doklad pražského vlivu,³¹ a není vyloučeno, že tento směr zastupují ještě kolem r. 1400 práce druhu madon z klášterů Heiligenkreuz a Klosterneuburg,³² které sice přejímají základní kompoziční zásady krásného slohu, ale postrádají jeho pevného řádu a plastické určitosti. Stěží se však do této řady hodí vídeňský Salvátor, jehož příbuzenský vztah k Slezsku a k okruhu Toruňské madony už kdysi naznačil E. Wiese.³³ Jeho precizní plastický tvar nemá nic společného s vídeňskou vévodskou dílnou, zato o to více s tradicí onoho pražského směru, který v sedmdesátých letech zastupoval Sv. Václav. V této souvislosti je vhodné si připomenout, že u Sv. Štěpána pracovali pražští

³⁰ *Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400.*

³¹ E. Garger, *Zwei gotische Statuen in Klosterneuburg*. Kunst und Kunsthandwerk XXIV, 1921.

³² *Die Gotik in Niederösterreich*, 1963, obr. 80, 81. Madonu z Klosterneuburgu Bachmannová v pozn. 96 kupodivu zařazuje do vrstvy kolem madony Staroměstské radnice.

³³ *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1927/28, 363.

kameníci a že také vedení stavby převzali na počátku 15. století čeští architekti. Je asi také sotva správné, odloučit od sebe Žebráckou madonu, Sv. Jana z Třeboně a Světici z Dolní Vltavice a přidělit je různým proudům, připravujícím krásný sloh, když je mezi dvěma z nich tak blízké příbuzenství, že je možno uvažovat o jejich vzniku v jedné dílně, a když všechny tři patří k onomu směru, který v malířství zastupuje Třeboňský mistr. Pokud jde o madonu Staroměstské radnice, je pevně zakotvena v pražském prostředí a přes kompoziční a motivickou souhlasnost se svou vídeňskou obdobou zcela odlišného výtvarného rázu. Ačkoliv není vyloučeno, že vídeňská socha je starší pražské, je možné, že obě navázaly na společnou předlohu západního původu. Že taková předloha asi existovala, ukazuje srovnání Marie lactans z Mariazellu s madonou trevírského muzea, která snad dnes zastupuje ztracenou předlohu ještě bližší pražské a vídeňské soše. Jistě jsou v pracích vídeňské dómské huti obsaženy prvky, které potom byly rozvinuty v sochařství krásného slohu, ale jeho základní rys, přesně definovaný objem, nemůže pocházet odtud. Má však své předpoklady v Praze. Ne bez důvodu se kdysi Oettinger pokoušel časově přiblížit pražského Sv. Václava době kolem r. 1400.³⁴

Pojednávajíc o krásných madonách, vychází Bachmannová ze správné zásady, že při pokusu o jejich rozčlenění do skupin není možno vycházet z jednotlivých kompozičních motivů, nýbrž že je třeba hledat důvody pro připsání dílně nebo dokonce mistru v obecném výtvarném pojetí: v poměru k materiálu, v použití konvexních a konkávních forem, výžlabků a trubic, v stupni ponderace, v poměru k dvou- nebo třidimenzionálnosti, idealizaci a podobně. Tak je možno nahlédnout do vývojových možností forem, tak říkajíc do jejich entelechie, což znamená, že z určitých skladebných typů mohou vzniknout zase jen určité následné typy. Tři základní typy krásných madon, v nichž jsou uplatněny tři odlišné skladebné principy, jsou toruňský, vratislavský a krumlovský. O Toruňské madoně se autorka domnívá, že její formální vlastnosti pocházejí ze západu. Také Mojžíšova hlava na její konzole má burgundský ráz. Zda byl její tvůrce slezský nebo západo-pruský umělec, který poznal západní umění, nebo zda ji v Toruni vytvořil západoevropský umělec, nelze rozhodnout. Sochy, který používají toruňského typu, jsou mu někdy tak blízké, že je možno mluvit o replikách. Z nich jsou madony z Amiensu a z Horažďovic odvozeniny a nikoliv předchůdkyně toruňského typu, podobně jako madona z Benátek, která je však spíše ze Salcburku. Zvláště hodnotná varianta je v Českém Šternberku (místo Šternberku na Moravě), která je formálně téměř opakováním toruňské sochy, ale celkový dojem, kterým působí, je velmi změněn.

Vratislavská madona má zcela odlišný vztah k proporcím a k látce. Na rozdíl od toruňské Marie, kde jsou stíny prohlubenin ve vyrovnaném poměru k mocně vypnutým záhybům, převažují zde konkávní formy. Za její předstupeň je možno považovat madonu Zemské galerie v Kasselu, původem ze Salcburku. V Čechách je typu Vratislavské madony nejbližší madona v Třeboni. V Salcburku byl typ dále vyvinut v madoně františkánského kláštera.

Třetí hlavní typ, Krumlovská madona, je bližší Toruňské než Vratislav-

³⁴ Ve své dizertační práci.

ské madoně. Také v proporcích zaujímá místo mezi nimi. Její tzv. replika z Hallstattu se vyznačuje, jako většina pozdějších variant typu, mimo jiné pokračující symetrizací kompozice. V Čechách opakuje madona ve Vimperku nejspíše typ Hallstattské madony, zde už zcela frontalizovaný, madona v Chlumu nad Ohří zpracovává motivy Třeboňské madony a také Sv. Kateřina na Karlštejně nemá už nic z prostorové koncepce a dynamiky Krumlovské madony.

Kromě těchto tří hlavních vznikly také méně významné vedlejší typy, které nemohou být považovány za jejich předchůdce. Madona v Altenmarktu stojí na počátku vývoje, je však zároveň jeho vyvrcholením. Složitě změny směrů, použití misovitých záhybů také po stranách a na zádech figury, vyumělkovaný postoj, který ji charakterizují, jsou vrcholně gotické motivy, které mají bezpečně svůj původ ve vídeňské plastice. V Čechách k ní může být přirovnán Sv. Petr ze Slivice. Sem patří také Plzeňská madona, v mnohém blízká Krumlovské, odlišná však silnějším vybočením horní části těla, napjatějším postojem a většími rozměry dítěte. Je východiskem celého vývojového proudu nejen v Čechách, nýbrž i v Rakousku, Bavorsku a Slezsku.

Významným zjevem krásného slohu je konečně tzv. mistr z Grosslobmingu, který byl už dříve uváděn do vztahu k českému sochařství. Jeho figury mají jakýsi klasicistní ráz, který se objevuje v německé gotice jen zřídka kdy. Některé motivy a hluboké zvnitřnění výrazu, které jsou pro ně příznačné, nalezneme na Sv. Kateřině v Jihlavě, která má sesterskou příbuznou v soše téhož námětu v poznaňském muzeu. Tu je možno považovat za rakouskou, a to tím spíše, že také malé Marie ze Zvěstování z Toruně a Zhořelce jsou překvapivě podobné Marii v New Yorku, která je od grosslobmingského mistra.

Jak patrně, je hledisko, podle něhož Bachmannová třídí materiál, téměř výhradně nebo aspoň převážně typologické. To neodpovídá zcela jejímu předsevzetí. Není ovšem pochyby, že je toto hledisko do jisté míry adekvátní tomuto materiálu. Nemůže však vystačit, má-li postihnout kdysi živoucí, konkrétní umělecké dění. Tak byly např. roztrženy a do odlišných souvislostí uvedeny madony z Toruně a z Vratislavi, ačkoliv patří nepochybně k sobě a ačkoliv právě v diferencích, které je dělí, je možno poznat proces, který se skutečně udál. Podobně není naprosto možno vyložit Třeboňskou madonu tím, že ji zařadíme do skupiny Vratislavské madony. Má s ní sice leccos společného, přesto však patří do zcela jiných souvislostí. Totéž platí pro jihlavskou a poznaňskou Sv. Kateřinu nebo slivického Sv. Petra. Tendence popřít vnitřní souvislosti a zapojit jednotlivé sochy českého původu do jiných vztahů je všude až příliš patrná. Příbuznost Plzeňské madony s Krumlovskou je sice uznávána, přesto je však — podobně jako slivický Petr — spojována s Altenmarktskou madonou, která je ovšem — mylně — pokládána za salcburskou. O vztazích Toruňské madony k západu je ovšem možno i třeba uvažovat, pominout však její zcela zřejmé souvislosti s českým uměním, je snad přece jen trochu přehnané. Proč by měla madona ve Vimperku napodobovat Hallstattskou madonu, když je typologicky kompilací toruňského a krumlovského typu, není vysvětleno, podobně jako proč je madona z Benátek ze Salcburku. Madona v Kasselu, dosti průměrná a pozdní, je pokládána za předchůdkyni vratislavské Marie,

patrně proto, že pochází ze Salcburku. Jsou-li mezi poznaňskou Kateřinou a pracemi mistra z Grosslobmingu příbuzenské vztahy, neznamená to nikterak, že je poznaňská socha rakouského původu. Ještě těsněji jsou svázány některé práce štyrského mistra k jihlavské Kateřině a jeho Marie ze Zvěstování ve Wiesbadenu je jen měkkí obdobou jihlavské sochy. A přece není možno jihlavskou svěťici vyčlenit z okruhu Krumlovské madony. Lze ovšem počítat s tím, že mistr z Grosslobmingu práce tohoto druhu znal a není vyloučeno, že byl v Čechách vyškolen. Kupodivu se Bachmannová nezmiňuje o svazcích, které spojují poznaňskou Sv. Kateřinu s okruhem Toruňské madony. Nevím, proč autorka nepoužila pro svůj postup měřítko ponderace, k němuž se na počátku této kapitoly hlásila. Bylo by ji vystříhalo mnohých nejasností.

Pokud jde o téma piety, aktivizuje se východ s českými zeměmi a Slezskem až v osmdesátých letech.³⁵ Aspoň dvě díla tu mají rozhodující význam: piety v kostele sv. Tomáše v Brně a z kostela sv. Maří Magdaleny ve Vratašlavi. Brněnská pieta, jejíž spojení s Jindřichem Parlěrem autorka odmítá, je starobylejší. Jsou to, zdá se, nejstarší horizontální piety. V českých zemích z nich vyrostla řada soch, z nichž pieta z Lutína je jakousi kompilací obou prototypů. Tento lutínský smíšený typ pronikl se skupinou „ohyzdných“ alpských piet do Itálie. V českých zemích k němu patří pieta u Sv. Jakuba v Praze, pieta krumlovského muzea a — s odstupem — pieta v kostele sv. Michala v Brně. Zatím, co byly pro piety tohoto druhu až do 15. století určující oba uvedené prototypy, vyvinuly se piety slohově odpovídající krásným madonám ve dva typy, které jsou oba odvozeny, jak se zdá, z piety z Badenu. Pro její vznik na předělu století mluví velmi úzká stavba, napjatý kontrast, hluboké záhyby, které se zdají nahlodávat tělesný objem, a konečně daleko vyčnívající Kristův trup. Z Badenské piety je možno odvodit dvě skupiny soch, které všechny pocházejí z východní části střední Evropy. Jedna vyvíjí schéma piety z Badenu do rostoucí hmotnosti a šíře, a vyrovnává kontrast do pyramidální, v sobě uzavřené stavby. Sem patří piety z Jeny, Magdeburku, Admontu (původně patrně ze Salcburku), malá pieta ze Seeonu, piety z Kreuzensteinu a z kostela sv. Barbory v Krakově. Rozdíly mezi nimi jsou bezvýznamné proti spojujícím rysům. Bez obtíží je možno k této skupině přiřadit tři piety z českých zemí: Pietu z Všeměřic, která je blízká pietě z Jeny a jejíž strukturální odlišnost a silnější výraz bolesti jsou důsledkem odlišného materiálu a staré polychromie; pietu na hradě Šternberku, která obměňuje voluminóznější druh této skupiny, jak se jeví na krakovské a kreuzensteinské pietě, jejichž prostorově diferencovaná draperie a uvolněná plastičnost je tu podrobena nespěle schematizaci; pietu v Nesvačilech, která se blíží soše téhož námětu na Nonnbergu v Salcburku, vyznačuje se však jistými svévolnými drsnostmi. Druhá z badenské piety vycházející typologická řada podržuje a ještě vyhrocuje její pohyblivou kontrastní stavbu někdy až do polohy strojenosti. Ještě jiná socha tohoto námětu měla na východě velký vliv:

³⁵ Je to ovšem pravda jen v tom smyslu, že české země aktivně zasahují do dějin tohoto sochařského typu až v poslední čtvrtině století, zato však převratným způsobem, kdežto až do té doby přijímaly hotové, jinde vytvořené schéma. Mezi předparléřovskými pietami jsou ovšem některé význačné hodnoty, např. pieta z dominikánského kláštera sv. Václava v Chebu.

pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, pro niž je příznačné široké rozprostření šatu s trojím vlásenkovým záhybem, známým z Toruňské madony. Její vzor působil ve Slezsku, zasahoval však i do území řádu Německých rytířů, do východních Tyrol a do Friaulska. Rozšířenější je však na východě typ, který sice přijal od piety ze Sv. Alžběty bohatou, tvrdě modelovanou strukturu draperie, graciézní posunky a Mariin mladistvý zjev,³⁶ blíží se však asymetrické stavbě Badenské piety. Nejhodnotnější příklady jsou v Leningradě, Gdaňsku, Sibini, Mnichově (tzv. velká pieta ze Seeonu) a v Bolzanu. Z českých příkladů sem patří pieta v kostele sv. Ignáce v Jihlavě. Ve dvacátých letech se ryzí typy zvrhnou, jak to ukazuje malá dřevěná pieta v krumlovském muzeu a některé alpské kusy. Husitskými válkami byl sice počet piet v českých zemích citelně redukován, ale ani při lépe zachovaném fondu by asi obraz nebyl jiný.

Vcelku platí o této kapitole totéž, co bylo řečeno o kapitole předcházející. Situace je tu ovšem o to složitější, že se skutečně v Čechách zachovalo poměrně málo piet vrcholných kvalit. Ale jak ví autorka, že piety zničené za husitských válek nepatřily právě k nim? A proč se nezmiňuje o tom, že rakouský původ piety z Badenu, na niž postavila celou svou konstrukci, je více než pochybný? Uvádí-li jako důkaz významu Vratislavi, který byl nepochybně veliký, neobyčejný počet oltářů v jejích kostelích, je třeba připomenout, že některé pražské kostely jich měly ještě více. Také zprávy o vývozu sochařských děl z Čech, mezi nimiž byly také piety, by neměly být opominuty. Ostatně patřilo Slezsko také k zemím české koruny a výtvarné vztahy mezi Vratislaví a Prahou byly velmi těsné např. v malbě. Že by tomu bylo v sochařství zcela jinak? Podrobnostmi se nebudu zabývat, poněvadž jsem své řešení nedávno publikoval a musil bych je zde jen opakovat.³⁷

Krátká partie je věnována vyznění krásného slohu. Pojednává vlastně jen o mistru Týnské kalvárie, od něhož odlišuje (shodně s Th. Müllerem) mistra Ukřižování z kaple Dumlosů ve Vratislavi. Konečnou stanicí ve směru ponurého ztvrdnutí formy jsou Marie a Jan v kostele sv. Bartoloměje v Plzni, které sice v typech hlav ještě navazují na kalvárii v Týnském kostele, v ostatním však už patří temné době.

Autorce nelze upřít znalost materiálu a jeho problematiky, třebas je to znalost staršího data a potřebovala by osvěžení novým přímým stykem. Zdá se však, že se dává vést jakousi apriorní koncepcí, která kalí nezaujatý pohled a nevychází z materiálu samotného, nýbrž ze sféry mimo něj. Ačkoliv mnohé její postřehy jsou pravdivé, jeví se celek jako odražený v křivém zrcadle.

³⁶ Marie tu není tak mladistvá, jak se autorka domnívá. Její hlava je ještě dosti příbuzná Mariím horizontálních piet, z nichž vychází.

³⁷ *Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs.* Umění XX, 1972, 485n.

ZU DEN FRAGEN DER PARLERISCHEN SKULPTUR

Der Aufsatz ist ein Teil eines breiter angelegten Berichtes über neuere Literatur über die parlerische Skulptur, dessen zweiter Teil in *Umění* veröffentlicht wird. Er behandelt insbesondere die neuen Parlerischen Funde in Slovenien, Ungarn und Kroatien (wo in Agram die Tätigkeit des Sohnes von Peter Parler aus zweiter Ehe, Janek, mit größter Wahrscheinlichkeit festgestellt wurde), die wichtigen Artikel von Günther Bräutigam und Antje Kosegarten über die Parlerskulpturen in der Frauenkirche in Nürnberg und bei St. Stephan in Wien, wie auch den Aufsatz von Hilde Bachmann in der Publikation *Gotik in Böhmen*.

Übersetzt vom Autor

