

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra teorie a dějin umění

Helena Dáňová

**POZDNĚ GOTICKÉ SOCHAŘSTVÍ JAGELLONSKÉHO OBDOBÍ
Z DEPOZITÁŘŮ NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE (1471–1526)**

LATE GOTHIC SCULPTURE OF THE PERIOD OF THE JAGIELLONIAN REIGN
FROM THE DEPOSITORIES OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE (1471–1526)

Textová část

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Praze, dne 8. 7. 2013

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Prof. PhDr. Ivo Hlobilovi, CSc. za vedení práce, přínosné konzultace a cenné rady a podněty. Ráda bych poděkovala rovněž svým kolegyním a kolegům z Národní galerie v Praze, zvláště restaurátorce ak. mal. Anně Třeštíkové za restaurátorské průzkumy a konzultace ohledně stavu jednotlivých děl v katalogu, interpretace laboratorních a restaurátorských zpráv, fotodokumentaci a zejména za všeobecnou podporu při mé práci, Mgr. Jaromíře Novákové z Archivu Národní galerie za neúnavnou pomoc při rešerších archivních materiálů týkajících se provenience řezeb, PhDr. Tomášovi Sekyrkovi z Archivu Národní galerie v Praze za cenné rady, ing. Radce Šefců za provedení přírodovědných průzkumů a interpretaci laboratorních zpráv, Ivaně Vernerové a ing. Dorothee Pechové za průzkum a určení dřeva a v neposlední řadě kolegyním a kolegovi z knihovny Národní galerie v Praze, paní Janě Petříkové, Bc. Marii Rumíškové, Terezii Pacíkové a Martinu Regnerovi za trpělivost a rychlé i bezproblémové zprostředkování mých častých meziknihovních výpůjček ze zahraničních knihoven. Můj velký dík patří rovněž kolegům z fotooddělení Národní galerie v Praze, MgA. Davidu Steckrovi a Janu Divišovi ml., kteří všechna díla výborně fotograficky zdokumentovali podle mých přání.

Opomenout nesmím ani kolegy a kolegyně z různých institucí, kteří mi umožnili prozkoumat a zdokumentovat důležitý komparační materiál a jimiž jsou: PhDr. Nora Jelínková (Muzeum v Českých Budějovicích); Dr. Lothar Schultes (Oberösterreichisches Landesmuseum Linz); Mgr. Pavla Laštůvková (Biskupství královéhradecké), Mgr. Alena Jemelková (Arcibiskupství olomoucké); dále děkuji faráři P. Tomáši Káňovi (farnost Jevíčko) a P. Josefu Matrasovi (farnost Bystré u Poličky).

Na závěr chci rovněž poděkovat své celé rodině za velkou trpělivost a neustálou podporu při mém studiu.

OBSAH

I. ÚVOD.....	6
II. Sbíрка středověkého sochařství bohemikální provenience v Národní galerii v Praze. Její geneze a formování.....	11
III. KATALOG DĚL.....	26
A: jižní Čechy	
kat. č. A/1 Madona, kolem 1480.....	27
kat. č. A/2 Sv. Biskup, 1480–1490.....	30
kat. č. A/3 Sv. Jakub Větší, kolem 1490	34
kat. č. A/4 Sv. Václav, kolem 1490	37
kat. č. A/5 Světice, 1490–1500.....	40
kat. č. A/6a Sv. Petr, 1490–1500.....	42
kat. č. A/6b Sv. Pavel, 490–1500.....	42
kat. č. A/7 Sv. Jan, 1490–500.....	47
kat. č. A/8 Sv. Anna Samotřetí, 1485–1490	49
kat. č. A/9 Madona z Bošilce, 1490–500.....	52
kat. č. A/10 Jesse, 1490–1500.....	54
kat. č. A/11 Světice (sv. Kateřina?), 1500–1510.....	56
kat. č. A/12 Sv. Jan Evangelista, 1510–1515	59
kat. č. A/13 Apoštol (sv. Pavel ?), kolem 1515.....	62
kat. č. A/14 Světice, kolem 1520–1525	65
kat. č. A/15 Madona, kolem 1510–1520.....	69
kat. č. A/16 Sv. Kosmas, před 1520.....	72
kat. č. A/17 Sv. Pavel z Lnářů, 1510–1515.....	77
kat. č. A/18 Sv. Jan Evangelista, kolem 1515.....	82
kat. č. A/19 Sv. Barbora ze Sušice, 1520–1525	87
kat. č. A/20 Sv. biskup, 1520–1525.....	92

B: jihozápadní Čechy

kat. č. B/21 Světice s knihou, 1480–1490.....	95
kat. č. B/22 Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500.....	99
kat. č. B/23 Sv. Jan Evangelista z okolí Volyně, 1490–1500.....	102
kat. č. B/24 Sv. Apoštol (Sv. Bartoloměj ?), 1490–1500.....	105
kat. č. B/25 Sv. Wolfgang z Koutů na Šumavě, kolem 1500.....	109
kat. č. B/26 Sv. Anna Samotřetí, po roce 1500.....	111
kat. č. B/27 Bolestná Panna Marie, kolem 1500.....	113
kat. č. B/28 Sv. Kateřina, 1500–1510.....	117

C: západní Čechy

kat. č. C/29 Madona, kolem 1470.....	120
kat. č. C/30 Madona, kolem 1470.....	123
kat. č. C/31 Sv. Jan Evangelista, kolem 1470.....	126
kat. č. C/32 Sv. Jan Křtitel, kolem 1500.....	129
kat. č. C/33 Sv. Šebestián, kolem 1500.....	132
kat. č. C/34 Assumpta z Rabštejna, kolem 1500.....	134
kat. č. C/35 Kristus Trpitel, kolem 1500.....	137
kat. č. C/36a Sv. Matouš, 1500–1510.....	140
kat. č. C/36b Sv. biskup, 1500–1510.....	140
kat. č. C/36c Sv. Barbora, 1500–1510.....	140
kat. č. C/37 Sv. Jan Evangelista, 1510–1520.....	144
kat. č. C/38 Kristus vítězný, 1500–1510.....	146
kat. č. C/39 Sv. Kateřina, 1500–1510.....	148
kat. č. C/40 Sv. Anna Samotřetí z Horšovského Týna, 1500–1510.....	151
kat. č. C/41a Sv. Petr, 1510–1520.....	154
kat. č. C/41b Sv. Ondřej, 1510–1520.....	154
kat. č. C/42 Sv. Anna Samotřetí, 1520–1530.....	157
kat. č. C/43 Ukřižovaný z Tachova, 1510–20.....	159
kat. č. C/44 Pieta z Plzeňska (?), 1510–1515.....	163
kat. č. C/45 Sv. Anna Samotřetí, kolem 1510.....	168
kat. č. C/46 Anděl světloňoš, kolem 1510–1520.....	171

kat. č. C/47a Sv. biskup, kolem 1520.....	173
kat. č. C/47b Sv. Barbora, kolem 1520.....	173

D: severní Čechy

kat. č. D/48 Madona, kolem 1470–1480.....	177
kat. č. D/49 Bolestná Panna Marie z Litoměřic, kolem 1480.....	180
kat. č. D/50 Sv. rytíř (Jiří?), 1480–1490.....	182
kat. č. D/51 Světice (sv. Dorota), 1480–1490.....	185
kat. č. D/52 Sv. Josef, 1490–1500.....	188
kat. č. D/53 Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500.....	190
kat. č. D/54 Assumpta z Želiny u Kadaně, 1490–1500.....	192
kat. č. D/55 Stojící sv. Anna Samotřetí z Libkovic, 1490–1500.....	195
kat. č. D/56 Kristus Vítězný, 1500–1510.....	200
kat. č. D/57a Vznášející se anděl, 1500–1510.....	203
kat. č. D/57b Vznášející se anděl, 1500–1510.....	203
kat. č. D/58 Bolestná Panna Marie, 1510–1520.....	206
kat. č. D/59 Sv. papež Urban, 1510–1520.....	210
kat. č. D/60 Bolestná Panna Marie z Bystřice u Kadaně, 1510–1520.....	213
kat. č. D/61 Ukřižovaný z Želiny u Kadaně, 1510–1520.....	218

E: střední Čechy

kat. č. E/62 Ukřižovaný z Kutné Hory, 1470–1480.....	224
kat. č. E/63 Panna Marie (fragment) 1490–1500.....	228
kat. č. E/64 Sv. Anna (fragment), kolem 1510.....	230

F: Morava

kat. č. F/65a Sv. Jan, 1490–1500.....	232
kat. č. F/65b Sv. Vít, 1490–1500.....	232
kat. č. F/66 Madona, 1490–1500.....	235
kat. č. F/67 Panna Marie z výjevu Korunování, kolem 1500.....	238
kat. č. F/68 Reliéf Narození Krista, 1510–1515.....	241

G: díla regionálně neurčitelná

kat. č. G/69 Bolestná Panna Marie, 1460–1470.....	251
kat. č. G/70 Poprsí Světice, 1490–1500.....	253
kat. č. G/71 Madona, kolem 1500.....	255

H: importy

kat. č. H/72 Madona, 1460–1470.....	258
kat. č. H/73 Madona, 1470–1480.....	261
kat. č. H/74 Sv. Wolfgang (torzo), 1480–1490.....	264
kat. č. H/75 Madona, 1490–1500.....	266
kat. č. H/76 Sv. Wolfgang, 1490–1500.....	269
kat. č. H/77 Assumpta, 1510–1520.....	272
kat. č. H/78 Sv. biskup (sv. Otta Bamberský ?), 1510–1520.....	274
kat. č. H/79 Sv. Anna Samotřetí, kolem 1515.....	278
kat. č. H/80 Sv. biskup, kol. 1470–1480.....	285
kat. č. H/81 Sedící Panna Marie, 1475–1480.....	288
kat. č. H/82 Klanění sv. tří králů, 1480–1490.....	295
kat. č. H/83 Sv. Ondřej, 1480–1490.....	299
kat. č. H/84 Sv. Anna Samotřetí, 1500–1510	302
kat. č. H/85 Sv. Biskup, kolem 1520.....	306
kat. č. H/86 Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500.....	311
kat. č. H/87 Pieta, 1500–1510.....	313
kat. č. H/88 Sv. Anna Samotřetí, kol. 1520.....	317
kat. č. H/89 Oplakávání Krista, 1490–1500.....	320
kat. č. H/90 Světice s korunou (sv. Kateřina), 1510– 1520.....	324
kat. č. H/91 Sv. Kateřina, kolem 1540.....	329
kat. č. H/92 Sv. biskup (Mikuláš ?), kolem 1490.....	333
kat. č. H/93 Sv. Barbora, 1490–1500.....	336
kat. č. H/94 Sv. Dorota, 1500–1510.....	340
kat. č. H/95 Sv. Kateřina, 1510–1520.....	343
kat. č. H/96 Bolestná Panna Marie pod křížem, 1490–1500.....	346

CH: díla vzniklá v 19. a 20. století

kat. č. CH/97 Sv. Anna Samotřetí.....	350
kat. č. CH/98 Sv. biskup.....	352
kat. č. CH/99 Sv. Mikuláš.....	354
kat. č. CH/100 Madona z Libkovic (?).....	356
kat. č. CH/101 Assumpta z okolí Vítkova Kamene.....	358
IV. ZÁVĚR	361
V. Seznam citované literatury.....	367
VI. Seznam zkratek.....	412
RESUMÉ.....	413
VII. Obrazová příloha (samostatný svazek)	

I. Úvod

Předmětem mého výzkumu jsou dřevořezby z depozitářů Národní galerie, které pocházejí z období vlády jagellonské dynastie (1471–1526). Zkoumaná díla představují část sochařského souboru sbírkového fondu, spravovaného oddělením českého umění Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze. Tato skupina řezeb čítá celkem 108 děl, jimž dosud nebyla věnována monografická pozornost. Jednotlivé publikace – většinou formou stručného průvodce – a katalogy se věnovaly omezenému souboru instalovanému v expozicích Národní galerie, některá díla ze sledované skupiny byla součástí výstav pořádaných mimo tuto instituci. U velkého počtu řezeb dosud neproběhl žádný průzkum materiálů a dochované polychromie, většina děl nebyla nikdy publikována. Problém představovala rovněž jejich obtížně (a někdy vůbec) dohledatelná provenience.

Základní informace o jednotlivých sochách poskytly vědecké karty vedené ve Sbírci starého umění, oddělení českého umění. Tento zdroj však není systemizován a data na kartách jsou velmi různorodá. Ve většině případů se vědecké karty omezily na zcela základní katalogové údaje (ve formě: Český mistr, rámcová datace, materiál – obecně, výška, někdy stručná poznámka o získání díla, lokace, výjimečně odkaz na literaturu), jedná se o tzv. „prázdné karty“. Jen ojediněle byly tyto údaje doplněny popisem díla a krátkou stylovou analýzou (většinou u soch získaných za kurátorského působení Marie Anny Kotrbové a Mileny Bartlové, u nichž tyto badatelky zpracovávaly odborné posudky jako podklad pro Nákupní komisi Národní galerie). Před podobným problémem stála Kaliopi Chamonikolasová, která zkoumala díla cizí provenience v moravských a slezských sbírkách.¹

Řezby, jež jsou náplní této práce, jsou uloženy na několika místech: v depozitáři Sbírkou starého umění ve Schwarzenberském paláci, v příručním depozitáři Sbírkou starého umění v Anežském klášteře a v depozitáři Sbírkou starého umění na hradě Křivoklátě.

Předkládaná práce navazuje na soupisové katalogy Národní galerie v Praze. Obdobným způsobem byly zpracovány fondy holandského malířství 15.–16. století,²

¹ Kat. Zdaleka i zblízka 2009.

² Kotková, *Netherlandish Painting* 1999.

středověké německé a rakouské malby,³ středověké německé kresby,⁴ italské malby 14.–16. století⁵ a nedávno rovněž obsáhlý konvolut holandské barokní malby.⁶ Středověké umění ze sbírky Národní galerie dosud takto komplexně pojednáno nebylo.⁷ Monograficky zpracována zatím nejsou ani jednotlivá díla vystavená v dlouhodobé expozici,⁸ avšak na rozdíl od depozitárního fondu k nim existuje bohatá literatura. Z uvedených důvodů bylo velmi potřebné věnovat se zvláště tomuto, odborné i laické veřejnosti téměř neznámému sochařskému materiálu uloženému v depozitářích.

V rámci přípravy disertační práce byl proveden archivní průzkum v Archivu Národní galerie v Praze zaměřený především na možné dohledání provenience jednotlivých řezeb. Mimo jiné byl mezi archivním materiálem objeven soupis děl, která zakoupil Vincenc Kramář do sbírky od Joe Hlouchy.⁹ Tento seznam sepsal Hloucha v roce 1928 na žádost Kramáře¹⁰ a uvádí zde, odkud jednotlivé sochy, ve dvacátých letech 20. století pak prodané státu, získal.¹¹ Dokument tak představuje cenný zdroj informací k identifikaci provenience. V korespondenci Společnosti vlasteneckých přátel umění a Státní sbírky starého umění uspořádané po jednotlivých rocích se podařilo dohledat rovněž provenienci dalších řezeb získaných v letech 1922–1938.¹² Mnohdy však archivní průzkum nepřinesl žádná zjištění. Zejména v případech převodu celého

³ Kotková, German and Austrian painting 2007.

⁴ Volrábová, Die Deutsche Zeichnung 2003.

⁵ Pujmanová, Italian Painting 2008.

⁶ Ševčík, Dutch Paintings 2012.

⁷ Středověké sochařství německy mluvících zemí ze sbírky Národní galerie byla předmětem grantového úkolu, který řešila Olga Kotková ve spolupráci s Michaelou Ottovou. Č. P 409/10/0123: *Západoevropské a střeoevropské sochařství 13.-16. století z fondů Národní galerie v Praze a českých veřejných sbírek*. Výsledek ve formě katalogu nebyl publikován.

⁸ Viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006.

⁹ ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

¹⁰ Kramář Hlouchu požádal o specifikaci provenience v dopise z března roku 1928. Dopis je uložen v Národním muzeu Praha – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, pozůstalost Joe Hlouchy, 2/5–59. Dopis zmiňuje Kotková – Vlnas, Píti plnými doušky 2009, s. 783–784, pozn. 85.

¹¹ Vít Vlnas a Olga Kotková (viz pozn. 9), předpokládali, že Hloucha tento seznam nikdy nezpracoval. Listinu v ANG neidentifikovali.

¹² ANG, SVPU-AA-2000 až SVPU-AA- 2014 (roky 1922-1936); SSSU- AA 2027 až SSSU-AA 2028 (roky 1937-1938).

souboru uměleckých děl z Umělecko-průmyslového muzea do Národní galerie v Praze v roce 1949 není možné jejich původní provenienci až na výjimky, kdy byla známá z předválečné literatury, dohledat. To platí rovněž pro skulptury nakoupené prostřednictvím obchodů se starožitnostmi, kdy se ani v případech výjimečně dochovaných archivních posudků o provenienci nehovoří. Původ děl nelze také téměř dohledat u konvolutu získaného ze sbírky Františka Ferdinanda d'Este z Konopiště, který byl ovšem ve své většině institucionálně zařazen do sbírky evropského umění a kromě několika výjimek není předmětem předkládané práce.

V případech, kdy bylo možné z archivních dokumentů zjistit jméno předchozího majitele, jsem byla nucena v souladu se zákonem o ochraně osobních údajů toto jméno u děl získaných od roku 1945 neuvádět. V katalogovém hesle je tak uvedena provenience díla ze soukromé sbírky.

V průběhu studia byly odebírány vzorky dřeva ze zkoumaných soch k materiálovému průzkumu. Vzhledem k současné finanční situaci v Národní galerii byla do roku 2012 laboratorně vyhodnocena zhruba polovina souboru. Některé řezby byly podrobeny také restaurátorskému průzkumu, který napomohl zpřesnit závěry umělecko-historických analýz.

Struktura práce je rozdělena do několika oddílů. V úvodní části se věnují historii sbírky středověkého sochařství v Národní galerii v Praze, která se začala formovat teprve za osvětleného působení Vincence Kramáře, od roku 1919 ředitele ústřední státní sbírky budované na základech Obrazárny vlasteneckých přátel umění. Ve své funkci setrval až do počátku roku 1939, kdy byl nahrazen univerzitním profesorem Josefem Cibulkou. Mimořádně příznivá situace na uměleckém trhu a zejména dobré vztahy s Ministerstvem školství a národní osvěty (MŠANO) v čele se Zdeňkem Wirthem, které sbírku úředně spravovalo a poskytovalo finanční prostředky na nákup děl, to byly faktory, které umožnily Vincenci Kramářovi vybudovat velmi solidní základ reprezentující průřez kulturními dějinami českých zemí. Tehdy byla do sbírky zakoupena řada obrazů i soch, která dodnes patří k pilířům stálých expozic. Sochařské památky nakupoval Vincenc Kramář od soukromých sběratelů, mezi nimiž vyniká spisovatel Joe Hloucha, ale i od renomovaných starožitníků v Čechách a v zahraničí. Kolekce pak byla obohacena zápůjčkami z církevního majetku, které svým

diplomatickým úsilím vyjednal rovněž Vincenc Kramář, často výměnou za restaurování uměleckého díla. Zpočátku svěřoval restaurátorské zásahy osvědčenému Adolfu Bělohoubkovi,¹³ od roku 1934 pak Bohuslavu Slánskému, zakladateli tradice české restaurátorské školy, s nímž vybudoval nový moderně vybavený restaurátorský ateliér v rámci Sbírký starého umění.¹⁴

Po II. světové válce byly do sbírky začleněny konfiskáty a zestátněný církevní majetek, jehož valná část byla vrácena zpět církevním institucím až v devadesátých letech 20. století. Od padesátých let byla ustanovena Nákupní komise Národní galerie, jejímž prostřednictvím byla do sbírky nakoupena další díla buď nabídnutá přímo jejich vlastníky, nebo objevená v obchodech se starožitnostmi. Postupně tak byla vybudována reprezentativní sbírka sochařství bohemikální proveniencí zahrnující kromě špičkových děl i práce studijního charakteru.

Na část o historii sbírky navazuje hlavní oddíl disertační práce, kterou představuje katalog jednotlivých děl. Některá katalogová čísla zahrnují protějškové řezby, z tohoto důvodu byl celkový počet 108 prací redukován na 101 katalogových čísel. Řezby jsou monograficky zpracovány formou rozšířeného katalogového hesla, v němž jsou pojednána rovněž stylová a vývojová specifika pro danou oblast. Rozsah jednotlivých katalogových hesel kolísá, což je dáno zejména kvalitou řezbářského provedení některých děl.

Vzhledem k značné různorodosti zpracovávaného sochařského materiálu, který neumožňuje třídění podle dílenských okruhů, bylo k tomuto účelu zvoleno hledisko regionální. Celý fond se podařilo rozčlenit do několika oblastí: jižní, západní, severní a střední Čechy a Morava. V některých případech přispěl k určení proveniencí rovněž archivní průzkum. Několik málo řezeb se nepodařilo blíže regionálně zařadit, zejména s ohledem na jejich kvalitu zpracování, která nedovolila detailnější stylovou analýzu. Ve specifických případech pak musela být důkladně zvažena rovněž možnost historizujícího artefaktu nebo dokonce novodobého falsu. V rámci sledovaného souboru

¹³ K Adolfu Bělohoubkovi viz [VN] Vratislav Nejedlý, Bělohoubek Adolf, in: Horová, Nová encyklopedie – dodatky 2006, s. 92.

¹⁴ Hlobil, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování 2000, s. 173–175.

byla identifikována rovněž skupina děl jiné než bohemikální provenience, z nichž jsem některá zajímavá díla publikovala formou samostatných článků.¹⁵

Nedílnou součástí práce je obrazová příloha. V rámci přípravy práce byly sochy vyfoceny pracovníky Fotooddělení Národní galerie v Praze standardním způsobem (čelní, zadní a boční pohledy, případné nápisy a detaily) a podle povahy materiálu byla zdokumentována rovněž technologická specifika řezeb (úchyty po řezbářské lavici, detaily opracování ad.). Vzhledem k rozsahu práce do ní nebyla tato technologická dokumentace zahrnuta komplexně, ale pouze výběrově. Každá zkoumaná řezba je pak doplněna komparačním materiálem, který ji vizuálně začleňuje do širšího kontextu vývoje pozdně gotického sochařství.

¹⁵ Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011; Dáňová, *Late Gothic Relief* 2012.

II. Sběrka středověkého sochařství bohemikální provenience v Národní galerii v Praze. Její geneze a formování.

Historii Národní galerie v Praze se věnovala celá řada badatelů zejména ve druhé polovině 20. století.¹ Nejobsáhlejší shrnutí činnosti předchůdkyně Národní galerie – Obrazárny vlasteneckých přátel umění – přinesla publikace vydaná u příležitosti dvousetletého výročí založení této instituce² a nověji rovněž monografie Lubomíra Slavíčka věnovaná fenoménu sběratelství.³ Období od roku 1919 až 1939 a zejména pak osobnost Vincence Kramáře jako ředitele veřejné galerie prezentovala výstava připravená v roce 2000.⁴ Určitá pozornost byla věnována rovněž jeho akviziční politice v rámci celé tehdejší instituce.⁵ Zatímco dějiny Obrazárny jsou literaturou bohatě zpracovány, historie sbírky českého středověkého umění se dosud komplexnější studie nedočkala. Téma bylo zatím jen velmi krátce pojednáno v rámci nového průvodce po dlouhodobé expozici v Anežském klášteře.⁶ Tato studie se soustředí na dějiny jednoho segmentu středověké sbírky Národní galerie v Praze – sochařství převážně bohemikální provenience.

Na počátku Národní galerie v Praze stála Obrazárna vlasteneckých přátel umění založená v roce 1796 členy Společnosti vlasteneckých přátel umění jako soukromá korporace.⁷ Svoji první veřejnou výstavu pak uspořádala v témže roce v Černínském paláci na Hradčanech, jejím těžištěm byla sbírka obrazů šlechtického rodu Černínů. V prvním desetiletí 19. století se Obrazárna přestěhovala do Šternberského paláce a zde byla v roce 1814 otevřena první expozice uspořádaná ze zápůjček mecenášů

¹ Přehled literatury k tématu viz např. Vlnas, *Galerie Vincence Kramáře 1995–1996 a Slavíček, Auktionen 2002–2003*, pozn. č. 2, s. 132.

² Kat. *Obrazárna v Čechách 1996*.

³ Lubomír Slavíček, *Societas atrium in patria fautorum. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění a počátky institucionálního sběratelství v Čechách*, in: Slavíček, *Sobě, umění, přátelům 2007*, s. 151–168.

⁴ Kat. *Vincenc Kramář 2000*.

⁵ Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000*.

⁶ Štěpánka Chlumská, *Středověké umění v Čechách ve sbírkách Národní galerie v Praze. Stručná historie sbírky a její prezentace*, in: Chlumská, *Čechy a střední Evropa, průvodce 2006*, s. 9–11.

⁷ Vlnas, *Galerie Vincence Kramáře 1995–1996*, s. 178.

Společnosti. Výstava čítala přes 1700 maleb a tištěný katalog vyšel v roce 1827.⁸ Kolekce se soustředila především na malby starého evropského umění, středověké sochařství v expozici zastoupeno nebylo.⁹

Na počátku 19. století bylo Obrazárně zapůjčeno několik deskových obrazů (např. střed Oseckého oltáře nebo Svatojiřský oltář).¹⁰ V té době si začala Společnost vlasteneckých přátel umění budovat vlastní sbírkový fond, který byl dále obohacen významnými dary (např. Hoserova sbírka či dar hraběte Bedřicha Sylva- Tarouca) a zápůjčkami. Tak byla již v roce 1826 Obrazárně zapůjčena Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, jedna z nejvýznamnějších karlovských památek.¹¹ Kolekci středověkých bohemikálních deskových obrazů se podařilo značně rozšířit ve druhé polovině 19. století, kdy byly roku 1872 získány desky Třeboňského oltáře (nyní O 476 a O 477)¹² a Vojtěch Lanna daroval Společnosti v roce 1883 obraz Assumpty a Madony (nyní O 495 a O 494).¹³ Na konci 19. století, v roce 1895, byla získána rovněž Assumpta z Deštné Nová expozice Obrazárny, kterou uspořádal inspektor galerie Viktor Barvitijs (ve funkci od roku 1877), byla otevřena v Rudolfinu roku 1885 a o čtyři roky později vyšel rovněž nový katalog.¹⁴ Ani v této expozici však zatím nebylo zastoupeno středověké sochařství.¹⁵ Autorem druhého katalogu k expozici v Rudolfinu se v roce 1912 stal restaurátor a historik umění Pavel Bergner.¹⁶ Tento katalog byl rozšířen o nově získané

⁸ Verzeichniss 1887.

⁹ Zhruba od roku 1828 byly na výstavách Akademie výtvarných umění v Klementinu zastoupeny sochařské soubory děl z 19. století. Od roku 1835 převzala pořádání těchto výstav nově ustanovená Krasoumná jednota. Viz Vlnas – Sekyrka, Bildhauerei 2002–2003, s. 137.

¹⁰ Štěpánka Chlumská, Středověké umění v Čechách (viz pozn. 6).

¹¹ Deska byla do sbírek zakoupena až později v roce 1923 Vincencem Kramářem. ANG, OSVPU – AA 2001 / č.j. 365; AA 2002/ č.j. 126.

¹² Barvitijs, Katalog obrazárny 1889 a Barvitijs, Katalog der Gemälde-Galerie 1889a, kat. č. 51 a 52, s. 47–48 (O 476 je dar hraběte Albrechta Kounice; O 476 daroval JUDr. Kornelius Schöffner).

¹³ Ibidem, kat. č. 55 a 56, s.50–51 (oba obrazy byly dříve ve Stuchlíkově sbírce v Českých Budějovicích).

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ V katalogu jsou uvedeny dvě německé podobizny datované rokem 1533 (kat. č. 4 a 5 v části III. Díla sochařská, s. 278–279). Protějškové reliéfní portréty byly zapůjčeny z Obrazárny pražského Hradu, kde se nacházejí dodnes.

¹⁶ Bergner, Katalog 1912.

středověké obrazy, např. již zmíněnou Assumptu z Deštné (O 724),¹⁷ zakoupenou v roce 1895. Sochařství bylo opět zastoupeno velmi skromně, reprezentovala jej díla převážně z 19. století a několik barokních soch.¹⁸

Po roce 1918 se Obrazárna stala ústřední sbírkou nového státu a od roku 1919 stál v jejím čele Vincenc Kramář (1887–1960), který studoval u velkých osobností Vídeňské školy dějin umění (např. Franz Wickhoff, Alois Riegel). Právě za doby působení Vincence Kramáře proběhly první velké akvizice středověkých sochařských památek, které dosud stály na okraji zájmu členů Společnosti.

Za Kramářova vedení musely v roce 1929 sbírky opustit Rudolfinum a přestěhovaly se do nevyhovujících prostor Městské knihovny. Zde byla nainstalována expozice, jejíž osou se stalo právě české středověké umění doplněné barokními díly.¹⁹ V koncepci této expozice vycházela ze staršího návrhu, tzv. Nosticova programu, na němž se mj. podílel i Wilhelm von Bode.²⁰ Od roku 1937 pak nesla zestátněná instituce název Státní sbírka starého umění.

Během působení Vincence Kramáře došlo k nejrozsáhlejším nákupům na poli českého středověkého umění, včetně sochařských památek.²¹ Státní prostředky k nákupům uměleckých děl po roce 1919 byly omezené²² a Vincenc Kramář se snažil nové přírůstky získávat zápůjčkami z inventarizovaných šlechtických zámeckých sbírek, v nichž vybíral vhodná díla pro budoucí možné akvizice.²³ Od nástupu do své funkce byl rovněž v kontaktu se sběrateli, starožitníky a znalci umění²⁴ a obraceli se na

¹⁷ Ibidem, kat. č. 137, s. 45 (obraz byl zakoupen od hraběte Černína).

¹⁸ Ibidem, oddíl Sochařství, s. 355–364. Opět byly vystaveny dva drobné reliéfy ze sbírek Pražského Hradu: kat. č. 1209 a 1210, s. 361).

¹⁹ Výstava obrazů a plastik 1930.

²⁰ Vlnas, Galerie Vincence Kramáře 1995–1996, s. 179. Též Květ, Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění 1932.

²¹ Kramář, Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie 1927, s. 49. (*... at' koupěmi, či výpůjčkami o soustředění děl hlavních našich uměleckých období, o získání hodnotných a pro nás významných cizích děl rozšiřujíc program sbírky o plastiku ...*). Citát uvádí rovněž Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 170.

²² Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 170, pozn. 25.

²³ To rozhodl mj. Matějček, Galerie společnosti 1923–1924.

²⁴ Příklady uvádí Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 170–171.

nej i menší sběratelé s nabídkami k odkoupení výtvarných děl v jejich majetku.²⁵ Bez nadsázky lze konstatovat, že za působení Vincence Kramáře byl vytvořen základ fondu středověkého sochařství²⁶ a byla významně obohacena sbírka středověké deskové malby, zejména 14. století (např. Predella roudnická,²⁷ Madona římská,²⁸ nebo Oltář Roudnický).²⁹ Na sochařská díla se začal Vincenc Kramář soustředit od konce roku 1922.

Rok 1923 byl pro Kramářovu akviziční politiku velmi výhodný, tehdy totiž Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO) uvolnilo tři miliony korun k nákupu děl pro Obrazárnu.³⁰ Krátce před tím pro stejné ministerstvo Vincenc Kramář obsáhle zhodnotil situaci na uměleckém trhu v Čechách i v zahraničí v letech 1921–1922 a poukázal na výhodnost již uskutečněných akvizic a upozornil na možnosti nových finančně velmi příznivých nákupů v budoucnosti.³¹ Kromě prací ze sbírek Joe Hlouchy a Karla Wagnera byla v roce 1923 mj. zakoupena pozdně gotická socha Vítězného Krista, později připsána Mistru doksanské archy.³²

Největší konvolut středověkého sochařství, čítající dohromady celkem třicet dva dřevořezeb, zakoupil Vincenc Kramář od spisovatele, cestovatele a dobrodruha Joe

²⁵ V archivu Národní galerie v Praze je dochováno množství dopisů adresovaných Kramářovi s nabídkami obrazů i soch nejrůznější kvality. Na většinu z nich odpověděl Vincenc Kramář zamítavým (a někdy i nevybíravým způsobem). Viz ANG fond Kramář a korespondence SPVU.

²⁶ V roce 1925 byla z vídeňského obchodu se starožitnostmi zakoupena např. Varianta Krumlovské Madony, inv. č. P 226. ANG, SPVU AA 2002/311, SPVU AA 2003/344.

²⁷ Inv. č. O 2715, zakoupeno v roce 1925. ANG, SVPU AA 2003/368.

²⁸ Inv. č. O 1439, zakoupeno v roce 1927 ze soukromé sbírky v Římě. ANG, SVPU 004/344; SVPU AA 2005/37.

²⁹ Inv. č. O 1463–1466, zakoupeno v roce 1928 od Proboštví Roudnického. ANG, SVPU AA 2006/655.

³⁰ ANG, AA 2001/1923, č.j. 74; Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 171. Tato částka mohla být využita pouze pro „staré umění,“ stát totiž ve stejném roce vyčlenil ještě mimořádnou dotaci pět milionů korun k nákupu francouzského umění 19. a 20. století. Viz Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 171, pozn. 37, s odvoláním na článek Nikolaje Savického, Československý stát a francouzské umění, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague VII–VIII, 1997–1998*, s. 193–204.

³¹ ANG, AA 2001/1923, č. 128 (dopis z 5. dubna 1923).

³² Inv. č. P 193, zakoupeno od Františka Adamce z Prahy v roce 1923. ANG, SSSU AA 1382, kt. 1 (nákupní fond), č. 22.

Hlouchy v letech 1923, 1924 a 1930.³³ Joe Hloucha se soustředil na sběratelství orientálních a afrických artefaktů, evropské a bohemikální středověké umění nakupoval na různých aukcích v Čechách i v zahraničí a následně je prodával dál. Jak podotkl Vít Vlnas, který se společně s Olgou Kotkovou zabýval osobností Joe Hlouchy jako sběratele, Hloucha nabízel umění k prodeji vždy, když si potřeboval zajistit větší finanční prostředky.³⁴ Tímto způsobem byla zakoupena díla, která se uplatnila v expozicích Obrazárny a posléze Národní galerie. V průběhu let i postupným dalším obohacováním kolekce našla své místo rovněž v depozitářích.

V roce 1923 bylo takto od Joe Hlouchy odkoupeno kromě obrazů rovněž patnáct středověkých řezeb,³⁵ mezi nimi významná socha Bolestného Krista na oblacích (inv. č. P 168), které Vincenc Kramář věnoval samostatnou odbornou studii.³⁶ Následující rok Vincenc Kramář kolekci středověkých řezeb v Národní galerii rozšířil o nákup dalších šesti soch,³⁷ mezi nimiž vyniká zejména Narození Páně od Mistra Týneckého Zvěstování a Sv. Kryštof s Ježíškem (inv. č. P 204 a P 205), které se staly součástí poslední dlouhodobé expozice středověkého umění v Anežském klášteře.³⁸

Poslední velký nákup od Joe Hlouchy realizoval Vincenc Kramář až v roce 1930. Tehdy byl zakoupen soubor jedenácti řezeb variabilní kvality. Sběratel si od tohoto obchodu sliboval získání nemalých finančních prostředků a chtěl galerii prodat dvacet tři gotických soch,³⁹ obchod byl ovšem realizován pouze částečně. Tehdy byla zakoupena mj. řezba sv. Václava (inv. č. P 288. kat. č. A/4), která je zachycena společně s Vincencem Kramářem na fotografii z instalace nové expozice Státní sbírky starého umění v Městské knihovně v roce 1936.⁴⁰

³³ K osobnosti Joe Hlouchy jako sběratele a jeho vztahům k Vincenci Kramářovi viz Kotková – Vlnas, *Pítí plnými doušky* 2009.

³⁴ Ve dvacátých letech potřeboval finance na vilu „Sakura“, viz: Kotková – Vlnas, *Pítí plnými doušky* 2009, s. 777–795.

³⁵ Inv. č. P 165 – P 179.

³⁶ Kramář, *Bolestný Kristus* 1935.

³⁷ Inv. č. P 200 – P 206.

³⁸ Chlumská, *Čechy a střední Evropa*, průvodce 2006, kat. č. 148 a kat. č. 141, s. 149.

³⁹ ANG, SPVU AA 2008/ 163, dopis z 10. 3. 1930, publikovali Kotková – Vlnas, *Pítí plnými doušky* 2009, s. 783–784. Hloucha požadoval za dvacet tři řezeb 270 tisíc korun, za jedenáct zakoupených mu bylo vyplaceno 90 tisíc korun.

⁴⁰ Fotografie je publikována např. v publikaci: Kat. Vincenc Kramář 2000, s. 162.

V této souvislosti je nutné upozornit na důležitou dosud nepovšimnutou listinu v Archivu Národní galerie v Praze, která osvětluje původ některých soch zakoupených od Joe Hlouchy.⁴¹ Strojopis seznamu jednotlivých děl s datem 28. dubna 1928 je doplněn Hlouchovým velkorýsým rukopisem, který zaznamenává, kde a od koho sběratel umělecké dílo získal. Tak je například u sochy Sv. Wolfganga uvedeno „z *Domažlic*“ a rukou připsáno „*od majitele statku, na zdi*“ či v případě Piety je specifikována provenience z Plzeňska a rukou připsáno „*obec u Plzně, překupník*.“⁴² Socha sv. Wolfganga je totožná s řezbou zachycenou v domažlickém Soupise památek z roku 1902 na statku v Koutech na Šumavě⁴³ a v evidenci Národní galerie v Praze dostala inventární číslo P 176.⁴⁴ Řezbu Piety lze s jistotou ztotožnit s inv. číslem P 173. Dosud nepublikovaná listina je tak jedinečným dokladem o původu některých řezeb ze sbírky Národní galerie v Praze a je jistě oním dokumentem, o který požádal Vincenc Kramář Joe Hlouchu v dopise z března roku 1928, v němž zamítl jeho nabídku na koupi plastiky od Františka Bílka.⁴⁵ Hloucha měl sestavit přehled proveniencí děl prodaných galerii v letech 1923–24. Vít Vlnas a Olga Kotková seznam nedohledali a nadhodili pochybnost, zda jej Hloucha vzhledem ke své bohémské povaze vůbec vypracoval.⁴⁶

Joe Hloucha nebyl jediným sběratelem, u něhož Vincenc Kramář nakupoval umělecká díla. Další poměrně velký konvolut soch byl získán v letech 1922–1924 ze sbírky akademického malíře Karla Wagnera. Tento soubor čítal devět řezeb, mezi nimiž vyniká zvláště drobný reliéf Klanění sv. tří králů později připsaný Petru Breuerovi, významnému cvikovskému sochaři (inv. č. P 189)⁴⁷ či drobná soška Světice atribuovaná

⁴¹ ANG, fond Kramář, AA 2945/752. Tento dokument nebyl Vítu Vlnasovi a Olze Kotkové znám.

⁴² ANG, fond Kramář, AA 2945/752.

⁴³ Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Domažlický 1902, s. 92.

⁴⁴ Nejedná se tedy o sochu sv. Wolfganga, kterou zmiňují Vít Vlnas a Olga Kotková s tím, že byla Hlouchou získána roku 1920 v Mnichově Hradišti a kterou ztotožnili s řezbou inv. č. P 176. Viz Kotková – Vlnas, *Píti plnými doušky* 2009, s. 780.

⁴⁵ Dopis z března roku 1928 zmiňuje Kotková – Vlnas, *Píti plnými doušky* 2009, s. 783–784, pozn. 85. Dopis je uložen v Národním muzeu Praha – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, pozůstalost Joe Hlouchy, 2/5–59.

⁴⁶ Kotková – Vlnas, *Píti plnými doušky* 2009, s. 783–784.

⁴⁷ Hentschel, Peter Breuer 1952, kat. č. 46, s. 222.

Mistru Ukřižování ze sv. Bartoloměje v Plzni.⁴⁸ V Archivu Národní galerie v Praze se nachází nepublikovaný Kramářem sepsaný a nedatovaný seznam děl z Wagnerovy sbírky, které si ředitel vybral ke koupi.⁴⁹ U každé položky je uvedena rovněž provenience díla, která byla postupem doby však zapomenuta.⁵⁰

Ve dvacátých letech 20. století byla sbírka středověkého sochařství obohacena ještě o další díla získaná z majetku drobnějších sběratelů. Za zmínku stojí akvizice dvou řezeb jihočeské provenience od Alexandry Schránilové z Prahy (inv. č. P 279 a P 280)⁵¹ nebo drobných sošek Bolestné Panny Marie a sv. Jana Evangelisty z Borovan (inv. č. P 217 a P 218) vystavených v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře a zakoupených od sochaře Františka Zmeka z Prahy.⁵²

Jak již bylo řečeno, v roce 1930 byla v budově Městské knihovny v Praze uspořádána Výstava obrazů a plastik zakoupených státem, kterou Vincenc Kramář poprvé představil veřejnosti nové akvizice.⁵³ Každému dílu věnoval v katalogu krátkou informaci zejména o nabytí, díky níž lze jednotlivé práce v mnoha případech identifikovat. Na výstavu reagoval velmi pozitivní recenzí Antonín Matějček, v níž vyzdvihl Kramářovu akviziční politiku.⁵⁴

V následujících letech pokračoval Vincenc Kramář v nákupech uměleckých děl a sbírka tak byla opět obohacena o významné kusy. Kromě dalších středověkých deskových obrazů (např. Ukřižování Emauzské)⁵⁵ nakupoval rovněž sochy od známých pražských starožitníků. V roce 1937 tak sbírku obohatilo několik řezeb zakoupených od

⁴⁸ Liška, České sochařství 1961, s. 372–390; [JF] Jiří Fajt, kat. č. 277, Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje (?), Světice, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 685–687.

⁴⁹ ANG, fond Kramář, AA 2945/752.

⁵⁰ Tak je např. u položky „Světice“ uveden přípis „Budějovice Anenský kl.“ Tento údaj je opakován v katalogu výstavy uspořádané Kramářem v roce 1930. Viz Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 31, s. 4–5. Poté byla tato informace zapomenuta a už se nikde neobjevila, neuvádí ji ani vědecká karta díla, kde je popsána pouze jako „Čechy, 1480–90“.

⁵¹ Inv. č. P 279 – Madona z Bošilce, 1490–1500 ; inv. č. P 281 – sv. Jan Evangelista, kolem 1515 (dílna Mistra Oplakávání ze Žebráku). K akvizici viz ANG, SVPU AA 2008/ 17.

⁵² Zakoupeno 1924. ANG, SVPU AA 2002/431, 492; Chlumská, Průvodce 2006, kat. č. 109a, b, s. 146.

⁵³ Výstava obrazů a plastik 1930.

⁵⁴ Matějček, rec. Výstava obrazů a plastik 1930, s. 223, 236–237.

⁵⁵ Inv. č. O 1252, zakoupeno 1937. ANG, SVPU AA 2027/474, 498. Viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 25, s. 141.

Karla Chaury⁵⁶ a v roce 1939 od Václava Hořejše, renomovaného pražského starožitníka.⁵⁷ Z Moravy byla v té době zakoupena Prostějovská Madona⁵⁸ a z bývalé sbírky Jaroslava Mathona reliéf z Krasíkova,⁵⁹ který byl po náročném restaurování nově vystaven v roce 2011 v dlouhodobé expozici středověkého umění.⁶⁰

V roce 1936 byla expozice v Městské knihovně přeinstalována a byly do ní zahrnuty rovněž nové zisky. Výstava byla rozdělena do několika oddílů podle škol. Vincenc Kramář k ní vydal souhrnnou publikaci, v níž zdůrazňuje, že jádrem sbírky je soubor „*tvorby slavného období 14. a počátku 15. století*“.⁶¹ V roce 1937 byla Obrazárna přejmenována na Státní sbírku starého umění a o rok později byl vydán Stručný průvodce Státní sbírkou umění,⁶² v podstatě aktualizovaný reprint staršího vydání. Obě publikace prokazují vysokou úroveň znaleství Vincence Kramáře v oblasti nejen starého umění. Datování jednotlivých děl i připsání tvůrcům, jak jsou uvedena v Průvodci, zůstává až na výjimky nadále v platnosti. Rovněž v oblasti technologického průzkumu zanechal Kramář v Národní galerii nesmazatelnou stopu, když začal spolupracovat s restaurátory Adolfem Bělohoubkem a Bohuslavem Slánským,⁶³ s nímž společně položil základy pozdějšího Restaurátorského ateliéru Národní galerie v Praze.

V roce 1939 převzal správu galerie Josef Cibulka, kněz a univerzitní profesor a provedl ji rovněž válečnými lety. Již za jeho vedení byla v roce 1939 uspořádána výstava přírůstků do Sbírkou starého umění za období od 1. ledna do 30. dubna 1939, vystaveno bylo šedesát šest obrazů a třináct soch.⁶⁴ Detailnější text s rozbohem některých uměleckých děl byl uveřejněn v časopise Umění.⁶⁵ Tehdy také sbírka získala název Národní galerie,⁶⁶ ačkoli se za války musela jmenovat Českomoravská zemská

⁵⁶ Inv.č. P 341–P 343. ANG, SSSU—AA 2027/233.

⁵⁷ Inv. č. P 365, P 366 a P 367. ANG, ČMZG /K, AA 2036 (22.2.1939)

⁵⁸ Inv. č. P 364. ANG, ČMZG – 1939–1945, K (VII. nákupní komise, 22.2. 1939).

⁵⁹ Inv. č. P 647 a P 647a, zakoupeno od L. Neumanna z Prahy. ANG, NG–NK 1945/1 (19.12.1945).

⁶⁰ Naposledy: Dáňová, Relief 2010–2011.

⁶¹ Kramář, Stručný průvodce 1936.

⁶² Kramář, Stručný průvodce 1938.

⁶³ K tomu více Ivo Hlobil, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování 2000.

⁶⁴ Výstava přírůstků 1939.

⁶⁵ Cibulka – Loriš – Novotný, Výstava přírůstků 1939–40a.

⁶⁶ Vlnas, Galerie Vincence Kramáře 1995–1996, s. 181.

galerie. Pravděpodobně od nástupu Josefa Cibulky byl nákup uměleckých děl schvalován Nákupní komisí, kterou jmenoval ředitel galerie.⁶⁷

Předválečné roky ve znamení sílícího nacismu a samotná válečná léta přinesli sbírce starého umění nové zisky z majetku židovských občanů. Před rokem 1939 to byla díla ze sbírek lidí, kteří před nacistickými zákony hledali záchranu v emigraci,⁶⁸ v období II. světové války se pak do sbírky dostal rovněž nacisty zabavený židovský majetek,⁶⁹ který byl dědicům původních majitelů vrácen až v devadesátých letech 20. století. V této době (v roce 1939) se také součástí galerie stal vybraný soubor obrazů i soch převážně německé a italské provenience ze sbírky Františka Ferdinanda d'Este ze zámku Konopiště, z něhož zejména středověké sochařství zůstalo až do nedávna skryto před zraky veřejnosti v galerijních depozitářích.⁷⁰ Část byla do Národní galerie převedena již v roce 1939, druhý díl pak v roce 1943 po převzetí zámku Konopiště jednotkami gestapa.

Po válce se stal ředitelem obnovené Národní galerie Vladimír Novotný, původně Kramářův asistent a posléze Cibulkův náměstek.⁷¹ V roce 1945 otevřel průřezovou expozici ještě v prostorách Městské knihovny složenou z vybraných uměleckých děl.⁷² V závěru své úvahy v katalogu zdůrazňuje zcela v duchu nové doby nutnost obohatit

⁶⁷ Jeden z prvních protokolů se týká VII. schůze nákupní komise (ze dne 23.2. 1939), která schválila mimo jiné nákup několik děl z nabídky starožitníka Václava Hořejše. ANG, ČMZG/K, AA 2036. Vincenc Kramář o nákupech pro galerii rozhodoval výhradně sám.

⁶⁸ Zejména dary za vývozní povolení, např. Sprangerův Epitaf zlatníka Müllera – viz Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000, s. 173, pozn. 68, a deponáty zanechané sbírce nucenými emigranty (např. sbírka Richarda Morawetze).

⁶⁹ Např. část sbírky Jindřicha Waldese (viz např. Šimon, Jindřich Waldes 2001) nebo sbírka Richarda Morawetze. Problematiky se stručně dotkl rovněž Lubomír Slavíček, Zdroj radosti, poučení a rozkoše. Pražské soukromé sběratelství 1895–1939, in: Slavíček, Sobě, umění, přátelům 2007, s. 261.

⁷⁰ Některá díla byla uplatněna v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře, viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 88, s. 145; kat. č. 94, s. 146; kat. č. 128, s. 148 a další. Teprve v poslední době dochází k jejich postupnému restaurování a publikování ve větší míře, např. Dáňová, Tyrolean Master, 2012; Dáňová, Hans Leinberger 2012, sbírka byla částečně zpracovávána rovněž v rámci grantového projektu *Západoevropské a střeoevropské sochařství 13.–16. století z fondů Národní galerie v Praze a českých veřejných sbírek*, 2010–2012 (Olga Kotková, Michaela Ottová).

⁷¹ Vlnas, Galerie Vincence Kramáře 1995–1996, s. 181.

⁷² Novotný, Národní galerie 1945.

sbírku o „*umění slovanských národů, zejména ruského*.“⁷³ Po roce 1945 byla do sbírek zařazena díla z konfiskovaného německého majetku. Tak se do Národní galerie například dostal velký konvolut děl továrníka Františka Ringhoffera z Kamenice u Strančic⁷⁴ nebo část sbírky Jindřicha Bělohříbka ze zámku ve Vиноři.⁷⁵ V roce 1946 byla zřízena Národní kulturní komise,⁷⁶ která na zkonfiskovaných a později zestátněných zámcích a hradech zajišťovala umělecká díla a následně je podle svého uvážení předávala jednotlivým institucím.⁷⁷ Roku 1947 bylo do sbírky rovněž nuceně darováno několik artefaktů výměnou za vývozní povolení rodinám, které utíkali před nastupujícím komunistickým režimem.⁷⁸

V roce 1947 získala Národní galerie pro své sbírky znovu Šternberský palác, jehož nová instalace se otevřela o rok později.⁷⁹ V následujících komplikovaných letech po únoru 1948 se do sbírek dočasně⁸⁰ přesunuly další kusy převážně z církevního majetku jako deponáty⁸¹ a kolekci doplnil masivní převod děl z Umělecko-průmyslového muzea.⁸² Z posledně jmenované instituce se do Národní galerie dostaly

⁷³ Ibidem, nestr.

⁷⁴ ANG, NG 1945–1958/ 2, 51b, 30 (Seznam uměleckých děl z majetku Fr. Ringhoffera, 19.5.1945). Za zmínku zde stojí především pozdně gotická socha sv. Anny Samotřetí, nedávno rozpoznána jako dílo Jörga Lederera (viz Dáňová, *The Late Gothic Relief* 2012) nebo deskový obraz Sv. Anny Samotřetí, u nějž bylo potvrzeno autorství Mistra Litoměřického oltáře (Kotková, *German and Austrian painting* 2007, kat. č. 119, s. 172 a Štěpánka Chlumská a kol., výstava *Krása fragmentu –dílo sezóny 2013*, bez katalogu).

⁷⁵ Např. inv. č. P 5885, P 5890, P 5891, P 5892. ANG, NG 1945–1958/242 (Seznam děl převzatých z kaple zámku Vиноř).

⁷⁶ Činností Národní kulturní komise a osobou Zdeňka Wirtha se detailně zabývala zejména Uhlíková, Národní kulturní komise 2004.

⁷⁷ Ibidem, s. 29–30.

⁷⁸ Např. inv. č. P 673 a P 674, které darovala rodina Weinmannových. ANG, NG–1945–1958/18.

⁷⁹ Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949.

⁸⁰ Většina takto získaných děl byla v devadesátých letech vrácena původním majitelům, některá byla do Národní galerie v Praze poté zapůjčena.

⁸¹ Např. inv. č. P 3078 (Ukřižovaný z františkánského kláštera v Tachově), inv. č. P 3004 (Ukřižovaný z Kadaně), inv. č. P 2894–P 2896 (Apoštolové z Lnářů) a mnoho dalších.

⁸² Díla převedená do galerie z UPM v roce 1949 byla do majetku Národní galerie (pod inventář P) včleněna až v roce 1961 (resp. 1962). Takto byl získán např. oltář z Velhartic (inv. č. P 4601 – P 4604 a P 4575).

jak práce již v literatuře známé (např. Velhartický oltář nebo soubor soch Mistra mariánského oltáře ze Seebergu, dříve v Černínské sbírce),⁸³ tak kusy, u nichž je provenience v podstatě nedohledatelná. Galerijní sbírka byla na konci čtyřicátých let také obohacena nákupy,⁸⁴ z nichž nejvýznamnější představuje zisk Madony Michelské v roce 1949.⁸⁵

I v padesátých letech pokračovala zasedání Nákupní komise jmenované ředitelem Národní galerie, při nichž byl schválen nákup několika významných děl, z nichž lze zmínit např. Sedící Pannu Marii v naději⁸⁶ či Sv. Annu Samotřetí od Mistra Týneckého Zvěstování⁸⁷ (obě v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře)⁸⁸ nebo drobnou půvabnou pozdně gotickou sošku Světice.⁸⁹ Od konce padesátých let pak kurátoři galerie prověřovali obchody se Starožitnostmi, kde pátrali po dílech k doplnění sbírek.⁹⁰ Bohužel u takto zakoupených soch i obrazů lze jen těžko dohledat provenienci, pouze ve výjimečných případech uvádějí protokoly Nákupních komisí, kde dílo opatřil sám starožitník. Pro sbírku středověkého umění byla z tohoto hlediska významná především 60. a 70. léta 20. století, kdy byla rozšířena zejména kolekce pozdně gotického sochařství o zásadní díla. Tak se např. v roce 1961 sbírka obohatila koupí sochy sv. Linharta od Mistra zvíkovského Oplakávání⁹¹ a v roce 1964 byla zakoupena Madona z Malšína od Mistra žebráckého Oplakávání, která byla dříve v majetku malíře

⁸³ Oltář z Velhartic byl publikován *Soupisem památek: Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Sušický 1900*, s. 153. V roce 1902 byl zakoupen do Umělecko-průmyslového muzea. Soubor soch Mistra mariánského oltáře ze Seebergu (dříve Mistr oltáře sv. Jošta v Chebu) byl darován Umělecko-průmyslovému muzeu z Černínské sbírky. Viz *Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936*, s. 126. K novému určení mistra viz *Ottová, Mistr mariánského oltáře ze Seebergu 2006*.

⁸⁴ Např. nákup několika dřevořezeb z pražské soukromé sbírky (inv. č. P 705, P 707, P 708). ANG, NG–NK 1949/46 (19.11. 1949).

⁸⁵ Inv. č. P 701, ANG, NG–NK 1949/44 (9.7. 1949).

⁸⁶ Inv. č. P 1978, zakoupeno v roce 1950, ANG, NG–NK 1950/57 (30.6.1950).

⁸⁷ Inv. č. P 1979, zakoupeno v roce 1950, ANG, NG–NK 1950/57 (30.6.1950).

⁸⁸ *Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006*, kat. č. 75, s. 144 a kat. č. 147, s. 149.

⁸⁹ Inv. č. P 2406, zakoupeno v roce 1952 z pražské soukromé sbírky ANG, NG–NK 1952/70 (26.11. 1952).

⁹⁰ Na to vzpomíná např. *Preiss 2012*.

⁹¹ Inv. č. P 4485, zakoupeno z pražské soukromé sbírky, ANG, NG–NK 1961/141 (12.12. 1961).

Karla Wagnera (od něhož nakoupil několik řezb ve dvacátých letech 20. století Vincenc Kramář), avšak do Národní galerie se dostala z Hradce Králové.⁹²

V roce 1962 byla ve Šternberském paláci nově instalována sbírka české gotiky. Podle autorů expozice (Jaromír Homolka, Ladislav Kesner a architektka Jaroslava Mrázová) bylo základním úkolem vytvořit „...*takovou instalaci, jejíž koncepce by odpovídala poznatkům soudobého uměleckohistorického bádání a podala návštěvníku co možná ucelený a jasně členěný pohled na vývoj plastiky a deskového malířství od počátku 14. století do doby kolem roku 1530.(...)* Z toho vyplývaly pro instalaci dvě zásady. Za první seřadit exponáty chronologicky a za druhé vytvořit z nich v jednotlivých místnostech pokud možno uzavřené slohové celky, v nichž by se malířská a sochařská díla doplňovala.“⁹³ Tyto dva požadavky určující budoucí podobu dlouhodobé expozice jsou v podstatě platné dodnes. Na rozdíl od předchozích expozic byl proveden „*přísný výběr exponátů*“,“⁹⁴ který doplnily některé nové zisky a zápůjčky.⁹⁵ Výsledkem byl sice méně početný soubor vystavovaných děl, avšak s důrazem na jejich kvalitu. Takto prezentovaná kolekce se stala pevnou základnou pro budoucí expozice Národní galerie v Praze. Katalog k této instalaci bohemikálního gotického umění obsahující rovněž nástin vývoje sochařství i malířství v Českých zemích vyšel v roce 1964.⁹⁶

Od roku 1967 Národní galerii řídil Jiří Kotalík. Staré české umění se za jeho vedení přestěhovalo do Jiřského kláštera na Pražském hradě a nová expozice zahrnující české středověké, renesanční a barokní umění⁹⁷ zde byla otevřena v roce 1976. Průvodce středověkou a renesanční částí expozice zpracovala tehdejší kurátorka sbírky Marie Anna Kotrbová, žačka Alberta Kutala.⁹⁸ Expozice v nových velkorysejších

⁹² Inv. č. P 5109. K předválečné provenienci viz Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 88. K nákupu díla ANG, NG–NK 1964/ 156 (17.2. 1964).

⁹³ Homolka – Mrázová 1962.

⁹⁴ Ibidem, s. 588.

⁹⁵ Sbírkou byla doplněna např. významnou sochou sv. Petra ze Slivence u Příbrami (nyní inv. č. VP 3) nebo obrazem sv. Jeroným od Mistra Theodorika zapůjčeným z hradu Karlštejna (v současné expozici je vystaven soubor šesti desek z Karlštejna – inv. č. VO 674–679/2000).

⁹⁶ Homolka – Kesner 1964.

⁹⁷ Preiss, Staré české umění 1976.

⁹⁸ Kotrbová, Průvodce Jiřským klášterem 1976.

prostorách pokračovala v navrženém konceptu instalace z 60. let a soustředila se zejména na vrcholný středověk 14. a první poloviny 15. století. Byla také doplněna významnými zápůjčkami tak, aby mohl být podán ucelený pohled na vývoj středověkého umění v Čechách. Díla, která nebyla v pražské instalaci uplatněna, zejména tehdy již bohatý fond pozdní gotiky, našla své místo v nově vytvořené výstavě na hradě Kost v roce 1977.⁹⁹ Ve stejném období byla uspořádána Památkovým střediskem středočeského kraje také expozice na hradě Křivoklátě zaměřená na tvorbu regionu s četnými zápůjčkami z depozitárních fondů Národní galerie v Praze. Obě „hradní“ instalace si vysloužily obsáhlou recenzi, v níž byl oceňován jejich studijní charakter.¹⁰⁰ Ve Šternberském paláci zůstala expozice starého evropského umění obohacená o významnou sbírku francouzského umění 19. a 20. století, nově otevřena byla v roce 1976.¹⁰¹

Během sedmdesátých a osmdesátých let minulého století pokračovala Národní galerie v akviziční činnosti prostřednictvím nákupů z obchodů se starožitnostmi, případně přímo od majitelů uměleckých děl, kteří galerii za tímto účelem kontaktovali. Tak byla zakoupena např. drobná dílenská práce Mistra Michelské madony – Madona z Hrabové¹⁰² nebo několik pozdně gotických řezb z výjimečné kolekce soukromého pražského sběratele.¹⁰³ Sbírkou sochařství středověku obohatilo také několik darů, např. monumentální Oplakávání z Lovosic v roce 1975 či ojedinělá drobná soška Smrtky (*Vanitas*) v roce 1983, obě práce galerii věnovala Vilma Vrbová-Kotrbová.¹⁰⁴ Na konci osmdesátých let byla poprvé v novodobé historii Národní galerie uspořádána výstava přírůstků, která se však omezila jen na roky 1987–1988.¹⁰⁵ Ze středověkého umění byla vystavena pouze socha Madony pravděpodobně ze severozápadních Čech zakoupená

⁹⁹ Kotrbová, Průvodce Kost 1977.

¹⁰⁰ Homolka – Kropáček, Nová instalace 1966.

¹⁰¹ Sbírká starého evropského umění 1979.

¹⁰² Inv. č. P 7297, zakoupeno v roce 1983 ze sbírky v Zábřehu na Moravě, ANG, NG–NK 1982/321 (6.10.1982).

¹⁰³ Inv. č. P 6115 a P 6192, zakoupeno v roce 1971. ANG, NG–NK 1971/č. j. 6984/71 (28.10.1971).

¹⁰⁴ Inv. č. P 6431 a P 7338, ANG, NG–CES–doklady ke knize přírůstků 1975 a 1983.

¹⁰⁵ Kotalík, Z nových zisků 1989.

z pražské sbírky.¹⁰⁶ V roce 1988 vyšly rovněž nové a obsáhlejší katalogy expozic v Jiřském klášteře a Šternberském paláci se seznamem vystavených prací.¹⁰⁷

Po roce 1989 bylo množství uměleckých děl vráceno v restitucích. Jen v některých případech byla do Národní galerie tato díla znovu státem zakoupena.¹⁰⁸ Koncem devadesátých let a počátkem nového tisíciletí uskutečnila Sběrka starého umění Národní galerie několik významných nákupů. Kolekci sochařství obohatila krásnoslohová kamenná socha Svěťice s knihou¹⁰⁹ nebo později dřevěná skulptura sv. Anny Samotřetí z doby kolem roku 1360 z vídeňského obchodu se starožitnostmi.¹¹⁰ Deskové malířství rozmnožil nákup křídla oltáře Sv. Kateřiny z dílny Mistra Litoměřického oltáře v roce 1998.¹¹¹ V roce 2001 byla zakoupena socha Sedící Panny Marie, která byla později připsána Mistru Kefermarktského oltáře.¹¹² Zatím poslední významnou akvizicí pro sbírku středověkého sochařství Národní galerie byl nákup sochy Madony na lvu z doby před polovinou 14. století, kterou Ivo Hlobil přesvědčivě začlenil do díla Mistra Michelské Madony.¹¹³ Socha byla zakoupena ve tomtéž renomovaném vídeňském obchodě se starožitnostmi jako již dříve zmíněná sv. Anna Samotřetí.

Všechna posledně jmenovaná získaná díla jsou součástí dlouhodobé expozice *Čechy a střední Evropa* otevřené v roce 2000 v Anežském klášteře.¹¹⁴ Novým rysem instalace bylo začlenění českého a moravského středověkého a raně renesančního umění do širšího kontextu střední Evropy. Zrušení expozice na hradě Kost v roce 1993

¹⁰⁶ Inv. č. P 8294, ANG, NG–NK 1988/ 362 (27.6.1988); Kotalík, Z nových zisků 1989, kat. č. 29, s. 13.

¹⁰⁷ Staré české umění 1988; Staré evropské umění 1988.

¹⁰⁸ Např. některá díla z bývalé sbírky Jindřicha Waldese.

¹⁰⁹ Inv. č. P 8799, zakoupeno v roce 1996 v Curychu z bývalé sb. J. Hinrichsena. Viz Fajt, Svěťice s knihou 1996.

¹¹⁰ Inv. č. P 8850, zakoupeno v roce 1999 ve Vídni od Reinholda Hofstättera.

¹¹¹ Inv. č. O 17425, O 17426, zakoupeno roku 1998 v USA. Viz Chlumská, Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské 1999.

¹¹² Inv. č. P 8879, zakoupeno v roce 2001 z pražské soukromé sbírky. Viz Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

¹¹³ Zakoupeno ve Vídni od Reinholda Hofstättera, inv. č. P 8935. Viz Hlobil 2004–2005, Eine unbekannte Löwenmadonna a Hlobil, Neznámá Madona na lvu 2005.

¹¹⁴ Autory expozice jsou Jiří Fajt a Štěpánka Chlumská. Viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006.

dovolilo výrazně posílit oddíl pozdní gotiky a celá instalace byla navíc obohacena významnými církevními zápůjčkami. Některá díla byla rovněž po náročném restaurování představena veřejnosti poprvé.¹¹⁵ Teprve šest let po otevření výstavy v Anežském klášteře vyšel průvodce po expozici.¹¹⁶

Jak je patrné z tohoto stručného přehledu, kmenová sbírka středověkého sochařství založená a budovaná Vincencem Kramářem od počátku 20. let minulého století, prošla za téměř sto let své existence významnými změnami. Postupem doby byla obohacována významnými akvizicemi ze soukromých i církevních sbírek a v nejsoučasější době znovu i nákupy ze zahraničí. Podařilo se tak vybudovat jedinečnou kolekci, v níž jsou zastoupeny jak špičková díla, tak kusy spíše studijního charakteru. Sběrka tak podává ucelený pohled na dějiny středověkého sochařství u nás i ve střední Evropě. Ačkoli je v Anežském klášteře prezentováno v dosud největší míře středověké sochařství (s důrazem taktéž na dříve často opomíjenou pozdní gotiku), přesto v depozitářích Národní galerie v Praze zůstávají cenné řezby, jejichž umělecko-historickým zhodnocením se v mnoha případech poprvé zabývá předkládaná práce.

¹¹⁵ Např. reliéf se scénou Zavraždění sv. pěti bratří z okruhu Mistra IP (inv. č. P 4529). Viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 182, s. 151.

¹¹⁶ Ibidem.

III. Katalog děl

Jednotlivé řezby jsou řazeny podle regionů a v jejich rámci chronologicky.

- A: jižní Čechy
- B: jihozápadní Čechy
- C: západní Čechy
- D: severní Čechy
- E: střední Čechy
- F: Morava
- G: regionálně neurčená díla
- H: importy
- CH: díla vzniklá v 19. a 20. století

KAT. Č. A/1

jižní Čechy

Madona, kolem 1480

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, polychromie a zlacení, poškozená koruna, chybí žezlo, drobné ztráty po celém povrchu hmoty dřeva

rozměry: v. 117 cm, š. 35,5 cm, hl. 26,5 cm

Inv. č. P 667

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Emy Destinové, poté soukromá sbírka v Praze, do Národní galerie zakoupena roku 1947

restaurátorské zásahy: restaurováno v roce 1948 v Národní galerii v Praze (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG).

literatura: Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 170, s. 26; Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 9, obr. s. 8.

Velice zajímavá řezba představuje Pannu Marii s dítětem. Frontálně zobrazená mírně prohnutá Marie drží Ježíška na pravém boku nad zatíženou nohou. Marie je oblečena do dlouhého spodního šatu, přepásaného v pase a řaseného na břicho soustavou drobných vertikálních paralelních záhybů. Tyto spodní šaty se uplatňují v dolní partii sochy, kde se rozkládají v symetrických lomených záhybech po podstavci. Plášť má sepnutý na prsou, ovšem spona je zakryta rouškou splývající z hlavy. Z levého ramene plášť splývá přes paži, v oblasti břicha je veden před tělem a na opačné straně jej Marie přidržuje u těla rukou, na níž sedí Ježíšek. Mohutný převrácený lem se láme v mísovitých záhybech, které se pod sebou symetricky opakují. Pod pravou rukou pak okraj pláště splývá dolů v dlouhé tubicovitě se stáčející vertikále. Ježíšek s poměrně velkou hlavičkou je nahý, v pravé ruce drží látkový cumel, druhou se opírá Marii o hrud' v místech, kde lze tušit sponu pláště. Hlava Madony je ozdobena vysokou korunou, po níž má roušku, která se na levé straně vine po rameni a přes hrud'. Obličej Panny Marie i dítěte mají individualizované rysy s výrazným spodním rtem.

Řezba Madony byla do sbírky Národní galerie v Praze zakoupena roku 1947 z pražské sbírky. Podle informace od bývalého majitele byla předtím v majetku Emy Destinové a pochází z jižních Čech.¹ Socha byla dlouhá léta součástí expozice středověkého umění na hradě Kost, po jejím zrušení již nebyla vystavena. Marie Anna Kotrbová ji krátce zmínila v průvodci, kde konstatovala, že náleží do první vrstvy pozdně gotického sochařství a kladla ji do doby kolem roku 1480.²

Drapérie Madony ještě vychází ze vzoru Kaschauerovy sochy z Freisingkého oltáře, kde najdeme opakování několika lomených mísovitých záhybů pod sebou. Zároveň je však kompozice inspirována drapériovým schématem Madon od Multscherových následovníků, které prezentují způsob vedení pláště před tělem s trubicovitými záhyby lemů na jedné straně (např. Madona z Rottenburgu-Stuttgartu,³ či soch Mistra z Berghofenu).⁴ Pro gesto Ježíška, který se dotýká matčiny hrudi, najdeme východisko opět v tvorbě Hanse Multschera. Jeho Madona z Landsbergu (kolem 1440)⁵ stojí na počátku řady soch, kde je akcentován motiv dítěte chápajícího se roušky matky. V pražském případě ovšem řezbář nechal dítě pouze se opírat o matčinu hrud' a hru s rouškou nezopakoval. Analogii pro takové gesto v našem prostředí poskytuje drobná Madona z Kájova z Alšovy jihočeské galerie, jejíž dítě se poněkud více vytočenou paží dotýká matčiny hrudi (kolem 1470–1480). Vysoká koruna, jež se u pražské práce dochovala jen ve fragmentu, má své východisko (kromě krásnoslohových madon) také v multscherovskey orientované tvorbě, např. již zmiňovaný Mistr z Bergofenu nebo sv. Barbora a Kateřina z Mittenhausenu (nyní Württembergisches Landesmuseum Stuttgart).⁶ Z obecnějšího stylového hlediska není soše Madony z Národní galerie vzdálená Panna Marie původně pocházející z kostela sv. Petra a Pavla křížovníků Božího hrobu na Zderaze, jak podotkl Jiří Fajt.⁷ U obou soch zdůraznil zvláště počínající snahu o prostorovou diferenciaci.

¹ ANG, NG-NK-1947/16 (9. 6. 1947)

² Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 9, obr. na s. 8.

³ Heribert Meurer, kat. č. 38, Muttergottes, in: Kat. Hans Multscher 1997 s. 366-367.

⁴ Michael Roth, kat. č. 20, Hl. Agatha aus dem Berghofener Altar, in: ibidem, s. 318-320.

⁵ Söding, Die Bildwerke Hans Multschers 1997, s. 40, obr. 13.

⁶ Heribert Meurer, kat. č. 39, Hl. Katharina und Hl. Barbara, in: Lichte – Meurer, Die mittelalterlichen Skulpturen 2007, s. 79-81.

⁷ Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995, kat. č. 7, s. 31-33, zvláště s. 33.

V jižních Čechách, odkud by snad řezba měla pocházet, se nedochovalo mnoho soch ze sedmdesátých a osmdesátých let 15. století, s nimiž by bylo možné naši Madonu komparovat. V rámci tohoto fondu stojí pražské Madoně nejbližší socha sv. Barbory z Kamenice nad Lipou (kolem 1470).⁸ Obě řezby spojuje obdobně utvářená drapérie vedená před tělem, lem splývající na boku zatížené nohy v dlouhých trubicovitých záhybech a systém skladů na podstavci. Rovněž mohutný obrácený lem pláště se dvěma lomenými mísovitými záhyby pod sebou se objevuje u obou soch. Obličejový typ sv. Barbory s plným dolním rtem není Madoně z Národní galerie také vzdálený, stejně jako sumární lineární zpracování vlasů. Pražská řezba však působí subtilnějším dojmem než sv. Barbora, kterou Jaromír Homolka spojil s dvojicí poprsí Světic pocházejících původně z Welsu.⁹ Domníval se, že dílna pracovala v jižních Čechách.¹⁰ V okruhu této jihočeské dílny a nepříliš časově vzdálená od sv. Barbory z Kamenice nad Lipou snad mohla vzniknout i multscherovsky orientovaná řezba z Národní galerie. Látkový cumel v Ježíškově ruce představuje pro naše prostředí dosti ojedinělý motiv.

⁸ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 94, Sv. Barbora, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika, s. 170-172.

⁹ Radocsay, Der Hochaltar von Kaschau 1960, s. 23-24.

¹⁰ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 94, Sv. Barbora, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika, s. 172.

KAT. Č. A/2

jižní Čechy

Sv. biskup (torzo), 1480–1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty polychromie a podkladu, zadní strana vyhloubená, chybí část sochy od poloviny lýtek dolů, chybí obě ruce od předloktí, horní a zadní části mitry, vzadu přidány po stranách dva kusy dřeva.

rozměry: v. 107 cm, š. 35 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 345

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1937 od Otto Morawetze z Prahy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Dřevořezba zobrazuje Sv. biskupa, jehož bližší identifikace je znemožněna ztrátou atributu který pravděpodobně držel v ruce. V mírném kontrastu stojící postava je oděna do spodní sutany, která se uplatňuje vertikálami pouze pod biskupovým pravým kolenem. Přes sutanu má pak svrchní roucho, dalmatiku, řasenou od krku po celé délce vertikálními sklady a ukončené ozdobnými třásněmi. Kolem krku má biskup našasený pruh látky tzv. humerál. Přes dalmatiku má dále přehozen bohatý pluvíál sepnutý na hrudi sponou, který vede před tělem z pravé strany na levou, kde je přidržován předloktím levice. Prověšený lem vzniklého útvaru je otočen do rubu a řasí se několika lomenými paralelními mísami nad sebou. Mísovité řasy se zastavily o koleno předsunuté nohy, lámou se u něj v hluboké a tenké klínovité sklady a poté splývají dolů. Cíp pláště nad druhým kolenem je oživen jednoduchým zvednutým překlopeným lemem. Individualizovaný hranatý obličej má souměrné rysy a mladistvý výraz po stranách jej doplňují kadeře zvlněných vlasů. Na hlavě má biskupskou mitru, v ploše hladkou, členěnou pouze plastickými lemy kolem hlavy a uprostřed.

Socha byla do Národní galerie zakoupena od Richarda Morawetze již roku 1937, v Archivu v Praze se dochoval účet ze dne 15.11. 1937, kde je biskup datován do roku 1510.¹ Tato datace pak přetrvala beze změny i na vědecké kartě díla.²

Stylové východisko řezbáře, který vytvořil sochu Sv. biskupa z Národní galerie, představuje zvláště sochařská produkce Horních Rakous třetí čtvrtiny 15. století v čele s Mistrem Kefermarktského oltáře. Podobně utvářenou drapérii vedenou před tělem spolu s individuální charakteristikou tváře najdeme zejména na figuře sv. Wolfganga ze skříňě oltáře v Kefermarktu, obě sochy spojuje detail vzdouvajícího se překlopeného lemu. Hluboké probrání hmoty a formování vysoko vytažených štíhlých skladů je dalším spojovacím prvkem obou děl. Velmi těsnou stylovou analogii pak představuje socha sv. Wolfganga ze sbírky Muzea v Linci (Oberösterreichisches Landesmuseum) kladená do devadesátých let 15. století.³

Kromě hornorakouského vlivu se na soše pražského biskup projevuje i souvislost s jihoněmeckým sochařstvím osmdesátých let 15. století, zejména s díly spojenými s ulmským sochařem Michele Erhartem. Obdobné řešení drapérie plášťů lze najít na řezbách biskupů z oltáře v Mnichově – Thalkirchenu (sv. Ulrich a sv. Korbinian) z doby kolem roku 1485,⁴ schéma pak přetrvává i v dalších Erhartových pracích, jako je např. sv. Scholastika ze skříňě oltáře v Blaubeurenu (1493).⁵ Zajímavá je pak poměrně úzká příbuznost Erhartových mužských obličejových typů biskupů s naším světcem, jak dokládá např. tvář sv. Wolfganga (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk)⁶ z doby kolem roku 1475 nebo sv. Šebestiána ze soukromé sbírky ze stejné doby.⁷

¹ ANG, SSSU-AA 2027/ 209 (účet ze dne 15.11.1937). Jiné archiválie vážící se k soše biskupa nebyly nalezeny.

²Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění NG v Praze, ve Schwarzenberském paláci.

³ Kastner – Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke* 1958, kat. č. 62, s. 43. Naposledy jej zmínil Schultes, *Flügelaltäre s.d.*, s. 76.

⁴Roller, *Einige Bemerkungen* 2002, s. 86–105, obr. 81 a 82.

⁵Meurer, *Das Blaubeurer Retabel* 2002, s. 106–111, obr. 90.

⁶Stefan Roller, kat. č. 19, Hl. Wolfgang, in: *Kat. Michel Erhart* 2002, s. 263-265.

⁷Idem, kat. č. 20, Hl. Sebastian, in: *ibidem*, s. 265-267.

Výše definované vlivy, jak jihoněmecký tak hornorakouský, na našem území zasáhly v největší míře oblast jižních Čech, kam lze řezbu z Národní galerie začlenit. Velmi blízkou analogii v tomto regionu představují sochy biskupů ze skříně tzv. Netolické archy, u nichž Jiří Kropáček poukázal na jedné straně na jihoněmecký vliv a na straně druhé na určitou souvislost s pasovským sochařstvím (figura sedícího biskupa v Höhenstadtu).⁸ Obě řezby neznámého původu byly společně se starší figurou Krista osazeny do skříně oltáře, sestaveného v roce 1857 z různých částí pro kapli na zámku Hluboká.⁹ Jistou příbuznost konstatoval také u sv. Mikuláše z Kašperských Hor.¹⁰

Biskupy z Netolické archy pojí s pražskou sochou několik prvků: střídme naznačený mírný kontrast, charakteristické vedení drapérie pláště před tělem, dalmatika členěná hlubokými vertikálami, paralelní sklady pláště a klínovité vysoko tažené záhyby drapérie a v neposlední řadě výraz mladistvých obličejů a hladká mitra oživená uprostřed lemem. Také vzdouvající se překlopený lem pláště se na biskupech z tzv. Netolické archy vyskytuje, ne však dominantně u kolene, ale je umístěn ve spodní části řezby, nad botou biskupovy volné nohy. Skladbou drapérie pláště s dlouhými diagonálními sklady a řešením partie nad kolenem se našemu světcu blíží figura biskupa s knihou v pravici. Jiří Kropáček vznik obou biskupů z Netolické archy kladl do 1. desetiletí 16. století,¹¹ což souviselo s předpokladem, že Kefermarktský oltář byl dokončen až roku 1497 (letopočet, který nese Kristus na triumfálním oblouku v kostele sv. Volfanga v Kefermarktu). V souvislosti s navrženou časnější datací Kefermarktského oltáře do sedmdesátých až osmdesátých let 15. století¹² je nutné revidovat počátky vlivu Mistra Kefermarktského oltáře na jihočeskou sochařskou produkci, tradičně kladené nejdříve do druhé poloviny devadesátých. let 15. století.

⁸ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 119 a 120, Sv. Biskup a Sv. Biskup, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika, s. 188. Figura sedícího biskupa z Höhenstadtu byla Lotharem Schultesem i Ulrike Krone-Balckeovou spojena s okruhem Kefermarktského mistra. Viz: Schultes, Zu Identität 1993; Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar 1999.

⁹ Pešina, Česká malba 1950, kat. č. 321-322, s. 125.

¹⁰ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 118, sv. Mikuláš, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika, s. 187.

¹¹ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 119 a 120, Sv. Biskup a Sv. Biskup, in: ibidem, s. 188.

¹² Viz naposledy Helena Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

Domnívám se proto, že řezba pražského biskupa mohla vzniknout již v osmdesátých letech 15. století, stejně jako oba světci z Netolic.

KAT. Č. A/3

jižní Čechy nebo Horní Rakousy

Sv. Jakub Větší, kolem 1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubeno, fragmenty polychromie a podkladu, chybí obě ruce od zápěstí, poškozena mušle na klobouku, poškozeny prsty na levé noze

rozměry: v. 100 cm, š. 36 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 7607

provenience: původní provenience neznámá, později sbírka ak. mal. Vratislava Nechleby, do Národní galerie v Praze zakoupeno z obchodu se starožitnostmi v roce 1984

restaurátorské zásahy: restaurováno v roce 1986 V. Stádník (ponecháno se sondami); v roce 2006–2007 restaurovala Milena Lískovcová jako diplomovou práci na AVU (rest. zpráva č. E 824 uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Kvalitní řezba zobrazuje sv. Jakuba Většího, který je určen mušlí na klobouku. V ruce pravděpodobně držel hůl, jak dosvědčuje otvor v podstavci. Mírný kontrapost je tvořen předsunutou levou nohou a vytočeným pravým bokem. Sv. Jakub je oblečen do spodního roucha v pase přepásaného pláštěm, které se dále uplatňuje vertikálními sklady u podstavce. Plášť se zapínáním na rameni splývá z ramen a obtáčí paže. Pod pravíci je drapérie pláště vedena na levou stranu, kde je podvlečena pod páskem, odtud pak splývá diagonálně před tělem. Pod pravou rukou se lem pláště otáčí do rubu a drapérie je řasena do hustých vysokých mačkaných skladů. Podlouhlý obličej světce je rámován vlnitými vlasy, řazanými stejným způsobem jako vousy. Na hlavě má poutnický klobouk uprostřed zdobený mušlí.

Původní provenience sochy není známá, podle údajů protokolu Nákupní komise byla řezba před nákupem do Národní galerie součástí sbírky malíře Vratislava Nechleby

(1885–1965).¹ Na vědecké kartě díla je sv. Jakub datován do doby kolem roku 1500 a jeho tvář je zde srovnávána s obličejem Ukřižovaného Krista z Teplic (Národní galerie v Praze, inv. č. P 5899).²

Ze stylového hlediska je však řezbě sv. Jakuba nejbližší tvorba Mistra Kefermarktského oltáře a jeho okruhu. Na Kefermarktském oltáři, zvláště na reliéfech křídel, najdeme celou řadu paralel jak pro kompoziční rozvrh díla, tak i pro charakter sochařského zpracování. Obličejový typ sv. Jakuba s vystouplými lícními kostmi je velmi blízký sv. Josefovi ze scény Narození Krista (podle drobného poškození na čele sv. Jakuba je dokonce možné, že měl pod pokrývkou hlavy obdobné spirálky vlasů jako má sv. Josef) nebo apoštolovi sedícímu ve středu prvního plánu kompozice Smrt Panny Marie. Řezba vousů sv. Jakuba z Národní galerie je sumárnější, jednotlivé prameny se zde neproplétají a nejsou individuálně prořezávány jako na Kefermarktském oltáři. Štíhlý úzký nos i pojetí očí u sv. Jakuba opět odpovídají formám mužských obličejů na křídlech Kefermarktského oltáře, liší se jen rezignací na některé speciální fyziognomické detaily, jako jsou např. vrásky kolem očí. Oproti tomu obloukovitá vráska nad kořenem nosu se objevuje jak u pražské řezby, tak na mužských hlavách kefermarktských reliéfů, především ve scéně Smrti Panny Marie. V neposlední řadě není typ Jakubovy tváře vzdálený sv. Janu Křtiteli ze sbírky lineckého muzea.³

Formální utváření drapérie sv. Jakuba v dlouhých vysoko vytažených mačkaných a prolamovaných skladech s klínovitými vrcholy je také velmi blízké pojetí na reliéfech Kefermarktského oltáře, a to zvláště na křídle s Narozením Krista a Smrti Panny Marie. V neposlední řadě se na kefermarktském oltáři objevuje v hojném zastoupení asymetricky na rameni sepnutý plášť, jaký má sv. Jakub Větší. Pro drapériové schéma s výraznou diagonálou pláště mohl řezbář nalézt inspiraci např. ve sv. Petrovi, jedné z ústředních postav ve skříni oltáře nebo v postavě druhého ze svatých králů ve scéně Klanění.

¹ ANG, NG-NK-1984/2581.

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírci starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Kastner – Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke* 1958, kat. č. 43, s. 35-36, obr. 40, 41.

Z jihočeské sochařské produkce, kde byl vliv tvorby Mistra Kefermarktského oltáře akceptován v největší míře, je sv. Jakubovi blízký o něco méně kvalitní sv. Jakub z Fefrů (Libínského sedla).⁴ V jižních Čechách nalezlo ohlas také drapériové schéma s výraznou diagonálou pláště před tělem a malý detail v kompozici sv. Jakuba – provléknutí cípu drapérie pod opaskem, jak dokládá drobná soška sv. Jana Evangelisty z Kamenného Újezda vystavená v Alšově jihočeské galerii.

Zbývá rozhodnout, zda řezba sv. Jakuba z pražské Národní galerie vznikla v některé z jihočeských dílen pod vlivem oltáře v Kefermarktu, či zda se jedná o import přímo z dílny Mistra Kefermarktského oltáře či jeho blízkého spolupracovníka, jak se předpokládá mimo jiné u sochy Kájovské trůnící madony, vzniklé už před rokem 1485.⁵ Současný stav poznání jihočeského sochařství a celkově složitá situace v prolínání uměleckých vlivů v této oblasti nedovoluje na tuto otázku jednoznačně odpovědět a prozatím zůstávají otevřené obě možnosti. Přihlédneme-li k nově navržené dataci Kefermarktského oltáře (skříň přelom sedmdesátých a osmdesátých let 15. století, dokončování v osmdesátých a devadesátých letech 15. století),⁶ pak formální zpracování sochy a zmíněné komparace kladou vznik sv. Jakuba Většího do doby kolem roku 1490.

⁴Kat. Jihočeská pozdní gotika - dodatek 1966, kat. č. 372.

⁵ S dokončením přestavby kostela spojil kájovskou sochu v minulosti již Kletzl, Die Madonna von Goyau 1938. V současné době se k této možnosti přiklání také mladší rakouské badání, viz Schultes, Zu Identität 1993 (zde jsou ještě ponechány obě možnosti, tj. rok 1485 i 1502).

⁶ Viz Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

KAT. Č. A/4

jižní Čechy

Sv. Václav, kolem 1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubeno, fragmenty polychromie, chybí štít a korouhev, drobné ztráty hmoty na povrchu sochy (plášť)

rozměry: v. 138 cm, š. 43 cm, hl. 21 cm

Inv. č. P 288

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie zakoupeno roku 1930 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 180, s. 28; Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 10; Kramář, Stručný průvodce 1936, č. 69, nestr.; Kramář, Stručný průvodce 1938, č. 70, nestr.

Zajímavá socha ze starého fondu Národní galerie v Praze představuje českého zemského světce sv. Václava stojícího v mírném kontrapostu na podstavci. Z hlediska ikonografie se typ zobrazeného světce nijak nevymyká, štíhlá figura je oblečena do tradiční zbroje a svrchního dlouhého pláště. Ten je veden z pravé strany do leva, kde jej Václav přichycuje předloktím ruky, která dříve přidržovala štít. Na hlavě má knížecí čapku. Podlouhlý obličej s hluboko řezanýma očima, drobným nosem a malými ústy rámuje dlouhé vlnité vlasy dekorativně stáčené do loken. Řezba byla zakoupena od Joe Hlouchy v roce 1930. Podle seznamu v dopise Vincence Kramáře adresovanému Ministerstvu školství a národní osvěty, pochází socha Sv. Václava ze západních Čech.¹

Stejně jako v případě sv. Petra a Pavla (inv. č. P 289 a 290) byla tato socha zmíněna v katalogu z roku 1949 pouze hlavičkou hesla a datována do konce 15. století. Marie Anna Kotrbová ji v rámci souboru vystaveného na hradě Kost uvedla jako „dobrý

¹ ANG, SPVU-AA 2002/ 245.

*dobový průměr českého sochařství kolem roku 1500 ...“.*² Hlouběji se této zajímavé soše pak již nikdo nevěnoval.

Poměrně dobrá řezbářská práce vychází z principu umění zprostředkovaného inovativním přístupem nizozemského sochaře Niclause Gerhaerta z Leydenu. Blízkou paralelu ke kompozici roucha sv. Václava představuje socha Archanděla Michaela z Bavorského národního muzea v Mnichově, která pochází z doby kolem r. 1480. Její stylové východisko spočívá právě v tvorbě Gerhaerta z Leydenu a – jak soudil naposledy Lothar Schultes, je blízká mj. tvorbě Mistra Kefermarktského oltáře.³ Celé postavuje dominuje dlouhý diagonální sklad pláště a důmyslně do rubu přetáčené lemy pláště. Jinou trochu obměněnou polohu sv. Michaela reprezentuje socha sv. Leopolda z Heiligenblutu ve farním kostele v Pöggstallu.⁴ Podlouhlý obličejový typ mnichovského Archanděla Michaela není vzdálený ani sv. Floriánovi a sv. Jiří z Kefermarktského oltáře.

Všechny výše uvedené formální prvky charakterizují také postavu sv. Václava z Národní galerie. V rámci bohemikální sochařské produkce najdeme velmi blízké stylové paralely v jihočeské oblasti, která byla gerhaertovským vlivem šířícím se z Vídně zasažena nejvíce (na našem území pak platí to samé pro Moravu – viz např. Madona Primavesi ad.). Z fondu jihočeského sochařství stojí sv. Václavu nejbližše Kristus z Novosedel (nyní AJG Hluboká),⁵ který ale představuje spíše některého z apoštolů než Ježíše Krista. Obě sochy jsou si nesmírně blízké zejména v utváření drapérie pláště, kterému dominuje dlouhá, úzkým skladem na povrch tažená diagonála. Obdobu představuje i přetáčený lem roucha pod pravou rukou obou světců a jeho mísovitý tvar. Další nápadnou shodou je pak nařasení pláště nad kolenem volné nohy, které je ztvárněno u pražské i jihočeské sochy naprosto identicky. Podání podlouhlých obličejů s nízkým čelem a propadlými tvářemi je v obou případech také velmi příbuzné a konečně tvarování trupu s výrazně vyznačeným pasem je charakteristickým rysem obou figur.

² Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 9-10.

³ Schultes, Zu Identität 1993, s. 39, obr. 39.

⁴ Ibidem, s. 39, obr. 40.

⁵ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 112, Kristus, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 182-183.

Výše uvedené shody v sochařském ztvárnění těchto dvou řezeb jsou natolik přesvědčivé, že lze uvažovat o společném původu v jedné dílně. V případě Krista (Apoštola) z Novosedel Jaromír Homolka nevyloučil Kutalem navrhované spojení s mnichovským sochařem Erasmem Grasserem (chórové lavice mnichovského kostela Panny Marie).⁶ Zároveň je zde ale patrný vztah zvláště v utváření drapérie plášťů v klínovitých skladech k hornorakouskému umění reprezentovanému Kefermarktským oltářem. Určitou souvislost má s našimi sochami sv. Jan Křtitel z muzea v Linci, který je blízký reliéfu se Smrtí Panny Marie na křídle Kefermarktského oltáře.⁷ Sochy Apoštola z Novosedel i sv. Václava jsou tak dokladem složité situace prolínání různých vlivů v jihočeské oblasti.

V souvislosti s připsáním sochy sv. Václava z Národní galerie v Praze řezbáři, který vytvořil sochu Krista (Apoštola z Novosedel) se nabízí zajímavá hypotéza o původu našeho světce. Řezba byla do Národní galerie zakoupena z majetku pražského obchodníka s uměním, sběratele a dobrodruha Joe Hlouchy. Téměř u žádného z děl z jeho bývalé sbírky se nepodařilo zjistit původní umístění, Hloucha nakupoval v aukcích nebo od soukromých osob po celém našem území i v zahraničí (zejména ve Vídni).⁸ Kristus (Apoštol) z Novosedel pochází z kostela zasvěceného sv. Václavu v Novosedlech u Třeboně. Je velmi dobře možné, že sv. Václav z Národní galerie pochází taktéž z Novosedel, odkud se dostal do sbírky Joe Hlouchy v Praze. V příslušném soupisu památek z roku 1900 již socha zachycena není.⁹

⁶ Kutal 1954, s. 205.

⁷ Kastner – Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke* 1958, kat. č. 43, s. 35-36, obr. 40.

⁸ K tomu více viz Kotková – Vláš, *Píti plnými doušky* 2009.

⁹ Mareš - Sedláček, *Soupis okr. Třeboňský 1900*, s. 40-41.

KAT. Č. A/5

jižní Čechy

Světice, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, novější polychromie, chybí palec na levé ruce, poškozený podstavec

rozměry: v. 72 cm, š. 27 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 6071

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1971 z obchodu se starožitnostmi

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobná soška zobrazuje mladou dívku s korunou na hlavě, která původně v pravé ruce sevřená v pěst držela svůj atribut (možná meč, určující ji jako sv. Kateřinu). Světice je oděna do dlouhého spodního šatu s výstřihem do V vyplněným drobným ozdobným šněrováním. Přes ramena má přehozen plášť, který na pravé straně obtáčí pozvednutou ruku a splývá dolů k podstavci. Na opačné straně je našasený plášť přichycen rukou na boku pod pasem. Trojúhelníkový útvar, který tak vznikl před tělem, je členěn několika trubicovitými sklady, zatímco pod loktem je plášť řasen do několika mísovitých záhybů. U podstavce se spolu se spodním šatem ostře láme. Obličej světice s plnými tvářemi je rámován dlouhými vlasy.

V Archivu Národní galerie v Praze je dochován protokol Nákupní komise z roku 1971, v němž Jaromír Homolka krátce doporučil tuto sochu ke koupi a dobu jejího vzniku kladl do poslední čtvrtiny 15. století.¹ Domníval se, že je jihočeského původu, ačkoli její původní provenience známá nebyla.

Se závěry Jaromíra Homolky lze bez výhrady souhlasit, můžeme je doplnit ještě několika dalšími pozorováními. Drapériové schéma šatu světice vychází ze sochy sv.

¹ ANG, NG-KPVS-1971/821 (31.8.1971).

Kateřiny z nástavce Kefermarktského oltáře, která podobným způsobem přidržuje před tělem plášť řasený do trubicovitých skladů. Obě sochy se dále shodují také stříhem spodního šatu s výstřihem do V a obličejovým typem. V našem prostředí našlo drapériové schéma i obličejový typus sv. Kateřiny z nástavce Kefermarktského oltáře ohlas v pokročilejší soše Světice z Bližné vystavené v Alšově jihočeské galerii.² Uspořádání ostře zalámaných skladů u podstavce naší sochy zase připomene další jihočeskou sochu, starší a stojící Madonu z Kájova.³

Průměrná kvalita řezby Světice z Národní galerie nedovoluje přesnější závěry stylové analýzy. Nicméně jako pravděpodobné se jeví, že byla vytvořena v některé lokální jihočeské dílně v devadesátých letech 15. století. Její tvůrce sice pružně přebíral vzory slavnějších řezeb (nástavec Kefermarktského oltáře), avšak formální zpracování díla je ještě zakotveno ve starší tradici osmdesátých let 15. století.

² [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 122, Světice z Bližné, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 189–190.

³ Roman Lavička, kat. č. XXVII. 38, Madona z Kájova (stojící), in: Kat. Rožmberkové 2011, s. 544.

KAT. Č. A/6a, b

jižní Čechy

A: Sv. Petr, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená, nová polychromie, chybí levá ruka a přední část soklu

rozměry: v. 90 cm, š. 32 cm, hl. 17 cm

Inv. č. P 289

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

B: Sv. Pavel, 1490–1500

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová v roce 2009, laboratorní zpráva je součástí rest. zprávy), zadní strana vyhloubená, starší polychromie a zlacení, chybí pravá ruka a část soklu s nohou

rozměry: v. 89 cm, š. 32 cm, hl. 19 cm

Inv. č. P 290

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Joe Hlouchy, do Národní galerie zakoupeny roku 1930

restaurátorské zásahy: v letech 2009–2010 restauroval Lukáš Junek jako diplomní práci na AVU (rest.zpráva č. E 765 je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Dílo XXXVI, 1935, vyobr. na s. 75; Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 198 (sv. Petr) a 199 (sv. Pavel), s. 30; Homolka, Plastika 1965, s. 146 a pozn. 50; Kat. Jihočeská pozdní gotika – dodatek 1966, kat. č. 373 (Pavel), kat. č. 374 (Petr).

Dvě protějškové řezby ze sbírky Národní galerie představují apoštoly sv. Petra a sv. Pavla. Štíhlá postava sv. Pavla stojí v mírném kontrapostu. Je oblečen do dlouhého volného spodního roucha a širokého otevřeného pláště, který si odtahuje od těla. Tímto drobným pohybem dosáhl řezbář dojmu provzdušnění a zdůraznění tělesného objemu

sochy. Světec drží v levé v lokti pokrčené ruce knihu, pravá ruka se nedochovala. Látku pláště si sv. Pavel na levé straně přidržuje předloktím tak, že se lem otáčí do rubu a pod rukou tvoří soustavu lámaných skladů vytažených na povrch řezby. Cíp pláště se pak splývá v dlouhém hladkém trubicovitém skladu, který dominuje celé kompozici. Po pravé straně splývá plášť nerušeně ve vertikálních záhybech k podstavci. Podlouhle oválný individualizovaný obličej sv. Pavla je rámován vousy a vlasy, které se vlní v jemných lineárních liniích.

Druhá řezba zobrazuje sv. Petra, který drží v podpaží knihu. Ačkoli chybí klíč, hlavní atribut sv. Petra, lze světce bezpečně určit podle účesu. Sv. Petr má přes dlouhý spodní šat přehozen plášť sepnutý dekorativní sponou na hrudi, který přidržuje pravou rukou tak, že se pod ní řasí do hlubokých oblých mís. Na opačné straně si otevřený plášť levou rukou odtahuje od těla, drapérie tak vytváří dojem slupky, která obaluje tělo, přesně podle gerhaertovských principů výstavby sochy. Hluboké probrání materiálu pak umožnilo uplatnit vertikálně řešené spodní roucho. Hlava sv. Petra s individualizovanými, jemně řezanými rysy je ozvláštněna výraznými vráskami. Vlasy se v drobných lócnách stáčejí do účesu typického pro sv. Petra. Světcova bezvousá tvář se z ikonografického hlediska vymyká běžným zobrazením, avšak podklad pro toto zobrazení nalezneme na grafickém listě L. 100 od Mistra E.S.¹ Ojedinelý motiv představuje kniha držaná v podpaždí. Sochy sv. Petra i sv. Pavla byly do Národní galerie v Praze zakoupeny ze sbírky Joe Hlouchy v roce 1930.²

Obě zajímavé dřevořezby byly vystaveny na výstavě Jihočeská pozdní gotika v roce 1965 a tak začleněny do kontextu jihočeského pozdně gotického sochařství. Od roku 1969 byly dlouhodobě zapůjčeny do stálé expozice gotického umění v Alšově jihočeské galerii na zámku Hluboká. U příležitosti výstavy se jich v souborné studii krátce dotkl Jaromír Homolka, když konstatoval, že pocházejí pravděpodobně z Horažďovicka a reprezentují slohový směr Velhartické archy.³ Samostatné katalogové heslo jim však věnováno nebylo a doplňující seznam exponátů k výstavě se omezil jen na hlavičky katalogových hesel, která apoštoly kladla do doby 1510–20.

¹ Např. Hessig 1935, Tafel 18a.

² ANG, SPVU- AA 2002/ 245.

³ Homolka, *Plastika 1965*, s. 124–156, s. 146 a pozn. 50. Jejich původ autor odůvodňuje replikami (či dobovými kopiemi) v Bojanovicích na Horažďovicku.

Sochy sv. Petra a sv. Pavla představují doklad vlivu tvorby Kefermarktského mistra na oblast jižních Čech, bez níž si nelze představit ani stylovou genezi Velhartické archy. Složitá problematika týkající se tvorby Mistra Kefermarktského oltáře je stále předmětem zájmu řady badatelů a diskuse na toto téma není dosud ukončena.⁴ Drapérie sv. Petra i Pavla tvořená hluboce probranými lomenými záhyby připomene obdobně utvářené sklady rouch u soch ve skříni oltáře v Kefermarktu (např. řasení pláště sv. Petra pod jeho levou rukou). Dlouhý lem pláště na pravé straně sv. Pavla a na levé straně sv. Petra celkově sochu uzavírá, stejně jako u sv. Petra z Kefermarktského oltáře. Právě objem těla zřetelně vystupující zpod otevřené drapérie (tzv. Kern und Schale) patří k základním výrazovým prvkům generace umělců, která nastoupila po slavném Gerhaertovi z Leydenu.⁵

Z jihočeských děl ovlivněných hornorakouskou tvorbou jsou oběma apoštolům z Národní galerie velmi blízké Madona z Boršíkova⁶ a Světice z Pohůrky.⁷ Jiří Kropáček poukázal na určitou spojitost Světice z Pohůrky s diákonem z pařížského Musée Louvre od Mistra Kefermarktského oltáře zvláště v utváření drapérie, avšak zároveň upozornil na odlišnou plošnou stylizaci pohůrské světice. V případě kvalitní Madony z Boršíkova dospěl k závěru, že ji vytvořil stejný řezbář jako trůnící Madonu z Kájova,⁸ proto ji ve výstavním katalogu datuje do doby před rok 1500. Problematika datace Madony z Kájova poté pokračovala Jaromírem Homolkou, který ji kladl před rok 1502, kdy zemřel kájovský farář Pils.⁹ Ve světle nových zjištění kolem Kefermarktského oltáře,¹⁰ je však pravděpodobnější, že sochu trůnící madony z Kájova

⁴ Kefermarktskému mistru jsem se v jiné souvislosti věnovala v rámci studie: Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011.

⁵ Přehled gerhaertovského bádání stručně zpracoval Marcinkowski 2001. Naposledy k dílu Niclause Gerhaerta z Leydenu viz: Kat. Niclaus Gerhaert 2011.

⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 124, Madona z Boršíkova, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 191–192

⁷ Idem, kat. č. 135, Světice z Pohůrky, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 199–200.

⁸ Ibidem, kat. č. 123, s. 190–191.

⁹ Homolka 1978, s. 201–202.

¹⁰ Viz Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011.

lze spojit již s dokončením přestavby kájovského kostela roku 1485¹¹ a tak také posunout dataci děl, která s ní souvisejí do devadesátých let 15. století.

Při komparaci apoštola sv. Pavla z Národní galerie a Světice z Pohůrky zaujme zejména esovitě prohnutí postavy a podobná modelace drapérie s klínovitými sklady, jak je najdeme i na protějškové soše sv. Petra. Charakteristické je také přetočení pláště do rubu pod paží. Určitou souvislost, zvláště ve společné stylové genezi, mají sv. Petr i Pavel se sochami z Kadova, které jsou však řezbářsky kvalitnější.¹² Poměrně blízká je sv. Pavlu z Národní galerie řezba Světice z Bližné¹³ taktéž vycházející ze stylové vrstvy Kefermarktského oltáře, u níž z čelního pohledu dominuje dlouhý a široký trubicovitý záhyb. S obdobným trubicovitým skladem se setkáme i u našeho sv. Pavla a v drobnějším měřítku také u Světice z Pohůrky. Geneze tohoto motivu spočívá jistě utváření drapérie u sochy sv. Kateřiny z nástavce Kefermarktského oltáře. Řezbář dvou apoštolů z Národní galerie se sv. Kateřinou inspiroval do té míry, že téměř doslovně zopakoval pohyb její ruky, kterou přidržuje roucho. Ani protějšková figura sv. Barbory z nástavce oltáře nezůstala bez odezvy v jihočeské tvorbě (např. formování drapérie nad volnou nohou světice z Pohůrky ad.). Ohlas na tvorbu Kefermarktského mistra se mj. objevuje i v díle dvou výrazných sochařů, kteří působili v jižních Čechách na přelomu století a v první čtvrtině 16. století – Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku i Mistra Oplakávání Krista ze Zvíkova.

Výše uvedené komparace jednoznačně určují stylovou orientaci sv. Petra i Pavla do okruhu děl ovlivněných Kefermarktským oltářem, čemuž odpovídá i jemná modelace individualizovaných obličejů. Přihlédneme-li k nedávno navržené ranější dataci oltáře v Kefermarktu na přelom sedmdesátých a osmdesátých let 15. století (oltářní skříň),¹⁴ pak se jako nejpravděpodobnější doba vzniku obou apoštolů z Národní

¹¹ S dokončením přestavby kostela spojil kájovskou sochu v minulosti Kletzl, *Die Madonna von Gojau* 1938. V současné době se k této možnosti přiklání také mladší rakouské badání viz Schultes, *Zu Identität* 1993 (zde jsou ještě ponechány obě možnosti, tj. rok 1485 i 1502).

¹² [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 147 a 148, Sv. Václav a sv. Zikmund, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika* 1965, s. 209. Sochy jsou vystaveny v Národní galerii v Praze v Anežském klášteře, viz Chlumská, *Čechy a střední Evropa*, průvodce 2006, kat. č. 144a,b, s. 149.

¹³ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 122, Světice z Bližné, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika* 1965, s. 189–190.

¹⁴ Nástavce oltáře byly pravděpodobně dokončovány později. K ranější dataci Kefermarktského oltáře viz Dáňová, *Sitzende Jungfrau Maria* 2010–2011.

galerie jeví doba mezi lety 1490–1500. Tomu by také odpovídala navržená nová datace jim blízkých jihočeských kefermarktsky orientovaných řezb do konce devadesátých let 15. století.

KAT. Č. A/7

jižní (?) Čechy

Sv. Jan, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná vzadu opracovaná socha, mladší polychromie, poškozeny prsty u pravé nohy, částečně poškozený nos

rozměry: v. 46 cm, š. 16 cm, hl. 15 cm

Inv. č. P 169

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Joe Hlouchy, do Národní galerie zakoupeno v roce 1923

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobná řezba byla původně součástí Kalvárie, která mohla být umístěna na oltářním nástavci menšího retáblu. Socha představuje sv. Jana Evangelistu, který je zobrazen jako mladistvý světec oděný do dlouhého spodního roucha. Přes ramena má přehozen plášť sepnutý na hrudi. V levé ruce drží zavřenou knihu, pravou si přidržuje cíp pláště na ose těla v úrovni pasu. Vznikl tak jazykovitý útvar členěný plasticky cítěnými mačkanými trojúhelníkovitými sklady, zatímco na pravé straně drapérie pláště splývá volně dolů. Na postavci se uplatňuje mohutné chodidlo bosé volné nohy. Obličej s vystouplými lícními kostmi rámuje bohaté zvlněné vlasy.

V Archivu Národní galerie ve fondu Vincence Kramáře se nachází dokument s jeho rukopisnými poznámkami k provenienci soch ve Hlouchově a Wagnerově sbírce, které byly pro Národní galerii zakoupeny v roce 1923.¹ Zde je u položky „sv. Jan“ tužkou poznámka „Praha.“ Sochu tedy pravděpodobně Joe Hloucha koupil od předchozího majitele v Praze.

¹ ANG, fond V. Kramář AA 2945/752.

Kvalitativně průměrná řezba se vyznačuje tradičním vedením drapérie přidržované na ose těla, které vychází ještě z tvorby Hanse Multschera a jeho následovníků. Ostrý jazykovitý drapériový útvar patrný při pohledu z levé strany však posouvá vznik sochy blíže konci 15. století, stejně jako tvary trojúhelných skladů spojovaných můstky.

Průměrná kvalita řezby komplikuje její bližší regionální zařazení, nicméně lze přesto konstatovat určitou blízkost k reliéfu s výjevem Smrti Panny Marie z Vyššího Brodu (kolem 1500), který je kladen do těsné souvislosti s Kefermarktským oltářem.² Zvláště postava sv. Jana na reliéfu typově odpovídá pražské řezbě: v obou případech vidíme hranatou tvář a vlasy splývající v bohatých vlnách k ramenům, kde rozšiřují obrys obličeje. Záhybový systém řezby sv. Jana z Národní galerie také odpovídá charakteru děl ovlivněných tvorbou Mistra Kefermarktského oltáře (např. sv. Jakub Větší z Jílovic ad.). Je proto pravděpodobné, že pražský sv. Jan vznikl v devadesátých letech 15. století na jihu Čech v některé z lokálních dílen pracující pod vlivem Mistra Kefermarktského oltáře. Do Prahy, kde ji do své sbírky koupil Joe Hloucha, se řezba dostala zřejmě později.

² [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 129, Smrt Panny Marie, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 194-195; rovněž Homolka, Die südböhmische Plastik 1967, s. 180.

KAT. Č. A/8

jižní Čechy? nebo Horní Rakousy

Sv. Anna Samotřetí, 1485–1490

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová roku 2004, Laboratorní zpráva č. 04/ 38,1), nepatrné fragmenty křídového podkladu, zadní strana sochařsky zpracovaná, chybí část hlavy Ježíška, povrch řezby je částečně poškozen červotočem a částečně mechanicky, na zadní straně nalepen štítek s modrým okrajem a číslem 187.

rozměry: v. 38,5 cm, š. 37,5 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 2240

provenience: původní provenience neznámá, poté pražská soukromá sbírka, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1951.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Homolka, *Plastika* 1965, s. 136 a pozn. 30 na s. 155; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 99, *Sv. Anna Samotřetí ze Zlaté Koruny*, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 175–176; Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí 2002*, kat. č. 91, s. 131–132.

Na jednoduché lavici sedí na pravé straně Panna Marie a vlevo sv. Anna. Mezi nimi je rozkročený Ježíšek, kterého obě ženy přidržují rukama. Panna Marie je zobrazena jako mladá žena oblečena v dlouhých šatech podle dobové módy s přiléhavým živůtkem s výstřihem a úzkými rukávy. Dlouhé rozpuštěné zvlněné vlasy ozdobené čelenkou splývají Marii po ramenou a rámují oválný obličej s vysokým čelem a vystouplou kulatou bradou. Sv. Anna je oproti tomu zobrazena jako starší žena se zahalenou hlavou oblečená do šatu, který se však pohledově uplatňuje jen v horní partii těla. Celá postava je pak celá zahalená do pláště, na prsou otevřeného, jež jí splývá z ramen, jeho levý cíp má veden přes klín. Hlavu má ovinutou rouškou podvázanou pod bradou, přes ni ještě přehodila kápi. Nahý Ježíšek je zavinutý pouze plenou, rozkračuje se mezi oběma ženami a natahuje se ke sv. Anně. Zadní strana skulptury je opracovaná, Panna Marie má na zádech rozpuštěné dlouhé zvlněné vlasy, hladká plocha zad sv.

Anny je narušena několika realisticky vedenými sklady. Dochované nepatrné fragmenty křídového podkladu dokládají, že socha byla původně polychromována.

Zajímavá řezba neznámé původní proveniencí¹ nebyla vzhledem ke stavu svého dochování nikdy vystavena. Společně s touto řezbou se do Sbírký starého umění kromě několika barokních socha dostala ještě Madona (inv. č. P 2241) vystavená nyní v expozici na Křivoklátě.

V literatuře byla řezba zmíněna několikrát, naposledy v nepublikované diplomové práci Hany Vorlové o sv. Annách.² Ve výčtu gerhaertovsky orientovaných soch ji prvně jmenoval Jaromír Homolka v úvodní stati o sochařství v katalogu výstavy Jihočeská pozdní gotika.³ Ve stejné publikaci ji pak zmínil Jiří Kropáček v katalogovém hesle o sousoší sv. Anny Samotřetí ze Zlaté koruny.⁴ V souvislosti se sochou sv. Anny z kostela sv. Ducha v Praze se jí v roce 1995 okrajově dotkl také Jiří Fajt, který zdůraznil její rustikální charakter.⁵

Gerhaertovské východisko je v případě drobné sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze nesporné, vzorem pro tuto kompozici bylo pískovcové sousoší sv. Anny Samotřetí z Trimbachu, které vytvořil kolem roku 1475–1480 následovník Gerhaerta z Leydenu.⁶ Velmi blízkou analogii k naší řezbě představuje sv. Anna Samotřetí ze Zlaté Koruny (Národní muzeum v Praze), která také kompozičně aplikuje zmíněný vzor. Zlatokorunským sousoším, zakoupeným z Figdorovy sbírky v roce 1930, kam bylo získáno z kláštera Zlatá Koruna, se velmi podrobně zabýval Jiří Kropáček.⁷ Došel k závěru, že sousoší je buď replikou Sv. Anny z Trimbachu vzniklou v těsné blízkosti Niclausa Gerhaerta z Leydenu,⁸ nebo spíše dalšího Gerhaertova nedochovaného díla,

¹ O provenienci nehovoří ani dochovaný protokol Nákupní komise. Viz ANG, NG-NK 1951/64 (9.5.1951).

² Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 91, s. 131-132.

³ Homolka, Plastika 1965, s. 136 a pozn. 30 na s. 155.

⁴ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 99, Sv. Anna Samotřetí ze Zlaté Koruny, in: ibidem, s. 175-176.

⁵ Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995, kat. č. 17, s. 58-60.

⁶ Inv. č. 5898, Staatliche Museen zu Berlin. Viz Hartmut Krohm, kat. č. 8, Saint Anne with the Virgin and the Christ Child, in: Kat. Riemenschneider 1999, 188-191.

⁷ Kropáček, Příspěvek ke studiu 1961, s. 11–26.

⁸ Jiří Kropáček ve své analýze vycházel ze starší literatury, která předpokládala, že socha je dílem samotného Gerhaerta z Leydenu z konce 70. let 15. století. Viz Kropáček, Příspěvek ke studiu 1961, s. 17, pozn. 12.

kteřé mohlo vzniknout v Pasově, kde měl Gerhaert z Leydenu mimo jiné pobývat.⁹ Za autora řezby ze Zlaté Koruny pokládal Kropáček umělce „vzešlého z nejtěsnějšího Nizozemcova okruhu na Pasovsku a přívádějícího zásady jeho stylu na další stupeň, charakteristický zesílením pohybu.“¹⁰ Dílo pokládal za pasovský import a jeho vznik předpokládal v letech 1480–1490. I když v dalších letech došlo k revizi a posunu v gerhaertovském bádání zůstává Kropáčkova datace zlatokorunské sochy stále aktuální.

Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie v Praze představuje zjednodušenou variantu zlatokorunského sousoší. Rustikální polohu, jak ji uváděl Jiří Fajt a po něm Hana Vorlová, u této sochy nenacházím, systém drapérie je oproti oběma gerhaertovským vzorům sice zjednodušen, avšak nikoli rustikalizován nebo hrubě modelován. Zdůraznění pohybové složky figur, zvláště živého neposedného dítěte, přibližuje naši řezbu právě k sousoší ze Zlaté Koruny, které má nespornou vysokou uměleckou úroveň. Shody najdeme také v tvůrčím principu zpracování obou soch s absencí přílišně drobnopisných detailů, drapériové sklady jsou oblé a velkoryse vedené, nejsou narušeny drobnými ploškami. I přes svůj velmi malý rozměr evokuje naše řezba charakter monumentální skulptury. Objemy nohou zřetelně vystupující pod látkou se objevují jak u pražské tak u zlatokorunské sochy, stejně jako diagonálně od kolen vedené záhyby drapérie. Obličejové typy sochy z Národní galerie jsou pak poplatné spíše sousoší sv. Anny z Trimbachu včetně způsobu zavnutí Anniny hlavy.

Sv. Anna z Národní galerie vznikla v přibližně stejné době jako zlatokorunská řezba, nejpravděpodobněji koncem osmdesátých let 15. století. Vzhledem k obdobnému sochařskému přístupu k hmotě dřeva je možné předpokládat její vznik v dílně, kde vznikla řezba ze Zlaté Koruny, případně v jejím blízkém okruhu. Přikláním se k názoru Jiřího Kropáčka, že tato dílna sídlila spíše v Horních Rakousích (Jiří Kropáček ji lokalizuje přímo do oblasti Passova) než v jižních Čechách. Je možné, že drobná řezba představovala dílenskou sochařskou studii nebo variantu v hledání kompozice pro monumentálnější dílo.

⁹ Nejnověji k dílu Nielse Gerhaerta z Leydenu viz: Kat. Nicolaus Gerhaert 2011.

¹⁰ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 99, Sv. Anna Samotřetí ze Zlaté Koruny, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 175-176.

KAT. Č. A/9

jižní Čechy

Madona z Bošilce, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená, fragmenty polychromie, chybí spodní část sochy od poloviny lýtek, chybí Ježíškova pravá paže a pravá noha

rozměry: v. 104 cm; š. 39 cm; hl. 17 cm

Inv. č. P 279

provenience: kostel sv. Martina v Bošilci u Třeboně, poté sbírka Alexandry Schránilové, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1930.

restaurátorské zásahy: restaurováno v Národní galerii v Praze (restaurátorskou zprávu není možné dohledat)

literatura: Mareš – Sedláček, Soupis okr. Třeboňský 1900, s. 8, obr. 6.

Madona s dítětem stojí v naznačeném kontrastu s předsunutou pravou nohou. Nad zatíženou nohou nese poměrně velké nahé dítě. Spodní šaty s hranatým výstřihem a vypasovaným živůtkem se v pase rozšiřují. Z ramen splývá volně rozevřený plášť, který je veden před tělem z pravé strany na levou, kde jej přidržuje Ježíšek. Pod pravou paží se drapérie řasí v ostrých lomených mísách, na levé straně cíp pláště splývá v trubicovitém skladu. Hlavu madony zdobí rouška rámuující v měkkých skladech obličej poněkud rustikalizujících forem.

Řezba byla zakoupena ze pražské soukromé sbírky v roce 1930.¹ V Archivu Národní galerie je uložen dopis, v němž Vincenc Kramář žádá finanční prostředky na nákup Madony a Sv. Jana Evangelisty z Majdaleny u Třeboně (inv. č. P 281, kat. č. A/18). U Madony je uvedeno, že pochází z Lutové u Chlumu v jižních Čechách. V Soupise památek třeboňského okresu vydaných roku 1900 je však zahrnuta pod obec

¹ ANG, SVPU-AA 2008/ 17, rovněž ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

Bošilec.² Obrázek sochu zachycuje adjustovanou na čtyřbokém novodobém podstavci s barokní korunkou, Ježíšek má doplněnou pravou nohu i ruku. Není jasné, zda Madona byla určena pro bošilecký kostel či zda sem byla v minulosti přenesena odjinud.

Madona z Bošilce představuje zajímavý doklad pozdně gotického historismu. Drapériové schéma sochy vychází z redukované kompozice krásnoslohových madon, gesto Ježíška držícího cíp Madonina pláště se objevuje převážně na krásných madonách salzburského okruhu z litého kamene, který zastupuje např. Madona z Grossgmainu,³ Madona z Norimberku (Germanisches National Museum)⁴ či varianta Krumlovské madony z Národní galerie v Praze (inv. č. P 226).⁵ Inspirací pro roušku zakrývající vlasy a splývající původně zpod vysoké koruny byly rovněž sochy krásných madon. Drobné řasení okraj roušky tak, jak to vidíme u Madony z Bošilce je typické pro multischerovsky orientované sochy. Obličejový typ naší madony s dvojitou bradou, špičatým nosem a zvlněnými ústy připomene Madonu z Lužnice u Terčí Vsi vystavenou v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou.⁶

Vzhledem k formálnímu utváření drapérie v ostrých, tenkých hluboko promodelovaných skladech s trojúhelnými vrcholy v lomech vznikla socha Madony z Bošilce pravděpodobně v devadesátých letech 15. století, stejně jako např. Madona z Horní Plané na Českokrumlovsku⁷ nebo socha Madony ze Zbynic.⁸

² Mareš – Sedláček, Soupis okr. Třeboňský, 1900, s. 8, obr. 6.

³ Wolfgang Steinitz, kat. č. 43, Schöne Madonna, in: Kat. Spätgotik in Salzburg 1976, s. 61, obr. 48.

⁴ Idem, kat. č. 80, Schöne Madonna, in: ibidem, s. 72, obr. 84.

⁵ Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen 1974, s. 128-129, obr. 294, 295; naposledy Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 54, s. 143.

⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 173, Madona z Lužnice u Terčí Vsi, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 233.

⁷ Mareš – Sedláček, Soupis okr. Krumlovský 1918, s. 330, obr. 267; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 104, Madona z Plané, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 178.

⁸ Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Sušický 1900, s. 180-181.

KAT. Č. A/10

jižní (?) Čechy

Jesse (fragment Kristova rodokmene), 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu opracováno, fragmenty polychromie a zlacení, chybí levé předloktí

rozměry: v. 26 cm; š. 57 cm; hl. 18 cm

Inv. č. P 5201

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie se dostala v roce 1950 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: restauroval Karel Stádník roku 1986–1987 (nečíslovaná rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Drobná řezba představuje ležícího muže s překříženýma nohama, který si levicí podpírá hlavu, zatímco pravici má položenou na pravém koleni. Leží na skalnatém terénu a je oblečen do dlouhého přepásaného šatu s rukávem. Drapérie je členěna mělkými, klínovitými drobnými sklady, od pasu dolů kompozici dominuje dlouhá horizontála dvou paralelních záhybů. Horní díl šatu byl původně zdoben légou s knoflíky. Oválný obličej se v partii čela rozšiřuje, zavřené oči jsou posazeny blízko sebe. Vlasy i vousy jsou řezány ve zvlněných lineárních pramenech.

Stejně jako socha Anděla Světlohoše (inv. č. P 5200, kat. č. C/46) a řezba sv. Mikuláše (inv. č. P 5204, kat. č. CH/99) byla i tato řezba získána do sbírky Národní galerie konfiskací majetku v roce 1950.¹ Původní provenienci tedy nelze dohledat.

Spíše než umělecky je tato řezba zajímavá z ikonografického hlediska. Původní kompozice se skládala z množství drobných figur, které představovali rodokmen

¹ ANG, NG–CES–doklady ke knize přírůstků z roku 1962.

Kristův, začínající právě Jessem, otcem Davida.² Ve vrcholech kmene bývá zobrazena Panna Marie a Ježíš. Kromě velmi rozšířeného využití této ikonografie v rámci sklomalby (katedrála v Chartres nebo Canterbury) býval Kmen Jesse zobrazován v rukopisech. Méně se pak vyskytuje v malbě nebo sochařství. V období pozdní gotiky byl Kmen Jesse součástí ikonografie skříňových oltářů a býval umístěn převážně na jeho predelle, jak dokládá např. monumentální oltář Panny Marie v Krakově.³ To byl pravděpodobně i případ fragmentu kompozice Kmene Jesse z pražské Národní galerie.

Formální zpracování sochy odkazuje do oblasti jižních Čech, kde blízkou analogii zejména v řezbě vlasů a vousů, ale i celkovým charakterem protáhlého obličejce, představuje kvalitnější Apoštol (Kristus) z Novosedel.⁴ Také stavba horní partie těla ležícího Jesseho v oblých objemech se objevuje na soše z Novosedel. Ta vykazuje formální vztahy ke Kefermarktskému oltáři, ale i k tvorbě mnichovského sochaře Erasma Grassera, jak se domníval Albert Kutal.⁵ S Kefermarktským oltářem, zvláště s reliéfy na křídlech, spojuje naši řezbu Jesseho oválný, v oblasti čela se rozšiřující obličej (u Jesseho velmi zdůrazněný motiv) a dominující dlouhé linie drapériových skladů. Závěry stylové analýzy jsou limitovány nižší kvalitou sochy, přesto je pravděpodobné, že vznikla v oblasti jižních Čech v devadesátých letech 15. století pod vlivem tvorby Mistra Kefermarktského oltáře. Vzhledem k určité schematizaci řezby byl již zřejmě tento vliv jen zprostředkovaný.

² Wurzel Jesse, in: Schiller, Ikonographie 1969, s. 26-33; A. Thomas, Wurzel Jesse, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, IV. , sl. 549-558.

³ Kępiński, Veit Stoss 1981, s. 45–46, obr. 52.

⁴ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. Kristus, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 182-183.

⁵ Kutal, Recense knihy 1954, s. 205.

KAT. Č. A/11

jižní Čechy (jižní Morava?)

Světice (sv. Kateřina?), 1500–1510

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva D/34 ze dne 3. 2. 2010), fragmenty pravděpodobně původní polychromie, plná socha s opracovanými zády, chybí obě ruce, část pláště na levé straně světice, sokl poškozený dřevokazným hmyzem
rozměry: v. 62 cm, š. 21 cm, hl. 14 cm

Inv. č. P 2406

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1952 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: v roce 2000 restaurovala ak. mal. Eva Votočková (rest. zpráva č. E 214 uložena v Archivu RA NG)

literatura: Kat. Jihočeská pozdní gotika – dodatek 1966, kat. č. 365, nestr.

Drobná půvabná soška světice bez atributu představuje jednu ze sv. panen, nejspíše sv. Kateřinu, jež původně držela v jedné ruce zřejmě knihu. Dívka s dlouhými rozpuštěnými vlasy je oděna do šatů s přiléhavým živůtkem, od pasu se rozšiřujících. Hlubší hranatý výstřih je vyplněn drobnými svislými sklady nařasené spodní košile. Přes ramena má přehozen otevřený plášť splývající z ramen, který na pravé straně obtáčí paži a je veden před tělem na opačnou stranu, kde jej světice přidržuje předloktím levé ruky. Pod břichem látka vytváří tři lomené mísovité sklady, vytažené nad povrch hmoty. Ve vrcholech jsou mísy ještě promodelovány klínovitým záhybem. Koleno pokrčené levé nohy se rýsuje pod látkou. Na pravém boku pak drapérie pláště splývá v dlouhých skladech vedených diagonálně k podstavci. Spodní šaty jsou od pasu dolů nařaseny do soustavy téměř pravidelných vertikál. Světice má hlavu přichýlenou k pravému rameni. Její obličej byl v minulosti těžce poškozen dřevokazným hmyzem a

je nyní doplněn tmely.¹ Tvář rámují lehce zvlněné v obloucích řezané vlasy, které se uplatňují i při pohledu ze zadu, kde jsou rozděleny na jednotlivé prameny. Hlavu má ozdobenou nízkou korunou dekorovanou vyřezávanými perlami a kameny.

Socha zakoupená do Národní galerie v Praze v padesátých letech 20. století,² byla v roce 1965, po skončení výstavy Jihočeská pozdní gotika, zapůjčena do Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, aby doplnila tamní soubor řezeb. Publikována byla pouze formou hlavičky katalogového hesla v druhém dodatku ke katalogu.³ V sedmdesátých letech minulého století byla vrácena zpět do Národní galerie a uložena do depozitáře.⁴

Ačkoli původní provenienci díla neznáme, socha se svým formálním i stylovým charakterem hlásí pravděpodobně k oblasti jižních Čech případně jižní Moravy. Drobné figury světic zde nebyly nijak ojedinělé, jak dokládá několik mladších dochovaných příkladů. Jedním z nich jsou protějškové svěťice z bývalé sbírky Joe Hlouchy,⁵ dnes nezvěstné, které stejně jako naše drobná soška zaujmou oblou modelací horní partie těla, bohatě řasenou sukni šatů a řešením pláště. Podobnou polohu zastupuje oltární skříň z jihomoravských Drnovic se sv. Kateřinou, Markétou a Barborou, uložená v Moravské galerii v Brně.⁶ Svěťice z Hlouchovy sbírky dílensky pravděpodobně souvisí s tvorbou Mistra Oplakávání Krista ze Zvíkova. Figury z drnovické archy reflektují rovněž dílo tohoto anonyma a spolu s dalšími jihočesky orientovanými díly dochovanými na Moravě (sv. Mikuláš z Dolní Brtnice, Madona z Oleksovic, Sv. Petr z Rajhradu ad.) představují doklad vlivu Mistra žebráckého i zvíkovského Oplakávání,

¹ Viz rest. zpráva ak. mal. Evy Votočkové (rest. zpráva č. E 214 je uložena v Archivu RA NG).

² ANG, NG-NK 1952/70 (26.11.1952)

³ Kat. Jihočeská pozdní gotika - dodatek 1966, kat. č. 365.

⁴ Viz údaje o pohybu díla na vědecké kartě. Karta uložena ve Sběrce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁵ Kat. Madona 1935, kat. č. 109 a 109a, s. 21. Vyobrazení viz Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 113.

⁶ Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 211, Archa z Drnovic se sv. Kateřinou, Barborou a Markétou, in: Kaliopi Chamonikolasová (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (kat. výst.), díl II., Brno, Moravská galerie Brno 1999, s. 422-424.

který dosáhl až na území jižní Moravy.⁷ Další rozmanitost sochařské tvorby jižních Čech na počátku 16. století pak dokládá drobná soška světice neznámé provenience ze sbírky Alšovy jihočeské galerie.

Světice z Národní galerie ukazuje do jisté míry souvislost s dílem obou anonymů, zvláště v pojetí velkoryse řešených mísovitých skladů, které nacházíme např. na Madoně z Malšína, připisované Mistru žebráckého Oplakávání a kladené do let 1515–1520⁸ (dříve do počátku 16. století).⁹ Paralelní mísovité sklady se vyskytují i na plášti sv. Jana Evangelisty z Velislavic,¹⁰ který jistě souvisí s tvorbou Žebráckého mistra. Obličejový typ Světice z Národní galerie však s tvorbou tohoto anonyma nekoresponduje, široká tvář s hranatou bradou se liší od půvabných oválů se špičatými bradičkami s důlkem typických pro tvorbu Mistra žebráckého (a do jisté míry i zvíkovského) Oplakávání. Zajímavou paralelu v tomto kontextu představuje tvorba rakouského řezbáře Lienharta Astla činného v Gmundenu mezi lety 1505–1523.¹¹ Mezi práce jeho dílny patří např. sv. Jan Evangelista ze sbírky Landesmusea v Linci (inv. č. 820-1-S 46), kterého Lothar Schultes klade do doby kolem roku 1510¹² a který vykazuje určité společné znaky se soškou světice z Národní galerie. Široký obličejový typ s hranatou bradou a mírně našpulenými ústy,¹³ který charakterizuje pražské dílo, se vyskytuje právě v Astlově tvorbě, stejně tak i paralelní hladké mísovité záhyby v lomech zdůrazněné klíny.

Světice z Národní galerie v Praze představuje zajímavou syntézu různých vlivů, které se právě na přelomu 15. a 16. století prolínají v oblasti jižních Čech a Moravy, ale i Horních Rakous. Vznikla nejspíš v prvním desetiletí 16. století.

⁷ K tomu naposledy idem, kat. č., Archa z Drnovic se sv. Kateřinou, Barborou a Markétou; kat. č. 212, Bolestná Panna Marie z Tišnova; kat. č. 213, Madona z Oleksovic, kat. č. 214, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna, Sv. Petr; kat. č. 215, sv. Mikuláš z Dlouhé Brtnice, in: ibidem, s. 422-429.

⁸ Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 163, s. 150. Tuto dataci navrhl Kutal, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání 1955.

⁹ Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 88-89.

¹⁰ Mareš – Sedláček, Soupis okr. Krumlovský 1918, s. 432, obr. 350.

¹¹ Detailněji i s literaturou k tomuto umělci viz samostané katalogové heslo v této práci: kat. č. H/ 88 (inv. č. P 4608).

¹² Lothar Schultes, kat. č. I/12/16, Hl. Johannes (?), in: Kat. Gotik Schätze Oberösterreich 2002, s. 284.

¹³ Je třeba vzít v potaz zkreslení výrazu obličeje poškozením červotočem a prasklinami a následným tmelením defektů při restaurování (viz fotodokumentace postupu restaurování v rest. zprávě číslo E 214).

KAT. Č. A/12

jižní Čechy nebo Morava (?)

Sv. Jan Evangelista, 1510–1515

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná vzadu opracovaná socha, bez polychromie, chybí obě ruce, přední část podstavce, chybí prsty na pravé noze, levá chybí celá, ztráty hmoty dřeva v oblasti drapérie, poškozen nos

rozměry: v. 114 cm, š, 41 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 6386

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno z pražského obchodu se starožitnostmi v roce 1975

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha představuje sv. Jana Evangelistu ze skupiny Kalvárie. Světec ve strnulém postoji má předsunutou pravou nohu, avšak na její pohyb tělo nijak nereaguje. Je oblečen do spodního roucha u krku sepnutého knoflíkem a po celé délce členěného vertikálními sklady. Přes ramena má přehozen otevřený plášť, který je před břichem veden z pravé strany na levou, kde jeho cíp sv. Jan přidržuje předloktím. Tento útvar před tělem je oživen mohutným převráceným lemem a členěn několika hlubokými mačkanými sklady. Zhruba v úrovni kolene se pak lem pláště převrací záhybem ve tvaru ucha. Sumárně řezaný oválný obličej světce je rámován dlouhými kadeřemi vlasů.

Socha byla zakoupena pro Sbíрку starého umění v roce 1975 prostřednictvím pražského starožitnictví. Protokol ze zasedání Nákupní komise, kde se rozhodlo o koupi tohoto díla, se nedochoval, v Archivu Národní galerie v Praze byl dohledán pouze „Seznam předmětů vyjmutých z vývozu a určených k zakoupení pro veřejné sbírky,“¹ který neposkytuje žádné bližší údaje k dílu.

¹ ANG, NG-KPVS- 1975/1489.

Kompozice drapérie sochy sv. Jana Evangelisty se odvolává na grafický list L. 103 od Mistra E.S., který zachycuje sv. Jana s kalichem.² Drapérie před tělem s mohutným lemem otočeným do rubu odpovídá dosti přesně způsobu utváření skladů na pražské soše, řezbář schéma oživil navíc překlopeným lemem. Z grafického listu a podle polohy rukou lze snad usoudit, že světec držel v jedné ruce kalich.

Autor sochy sv. Jana Evangelisty využil znalosti stossovských forem, které však aplikoval bez hlubšího pochopení pro pohyb figury a drapérie. Tomu odpovídá využití motivu mohutného ohrnutého lemu pláště, hluboce probraná drapérie i vzdouvající se lem nad kolenem figury. Ze Stossovy tvorby je sv. Janu Evangelistovi z pražské sbírky blízký sv. Jan z ústřední scény mariánského oltáře v Krakově (1477–1484).³ Detaily jako jsou knoflíky u krku a poněkud parukovitý účes se objevují u obou řezeb. S přihlédnutím ke kvalitě pražského Sv. Jana Evangelisty a spíše mechanické aplikaci stossovských forem je pravděpodobné, že vliv Veita Stosse byl zprostředkovaný vzorníky a dílenskou praxí. Obdobnou „reminiscenci“ na Stossovu tvorbu, avšak prostředkovanou vratislavskou dílnou Jacoba Beinharta, najdeme v díle Mistra olomouckých madon, jehož dílna byla činná v první třetině 16. století.⁴

V dochovaném fondu českého, ale i moravského sochařství není snadné k naší řezbě najít analogie. Určité podobné rysy lze postřehnout ve výše jmenované olomoucké skupině (např. Sv. Jan Evangelista z bývalé Mathonovy sbírky),⁵ jsou to ale spíše obecné shody v užívání obdobných motivů. Způsob modelace drapérií je zcela odlišný.

Bez vztahu k naší řezbě nezůstává ani jihočeské sochařství. Podobně plasticky cítěnou drapérii včetně uchovitých záhybů má sv. Jan Evangelista ze sv. Majdaleny u Třeboně z Národní galerie v Praze (inv. č. P 281, kat. č. A/18) z dílny Mistra Oplakávání ze Žebráku (viz samostatné katalogové heslo), ale i o něco ranější Asumpta ze Zátone, která byla ne neproblematicky Albrechtem Millerem připsána Mistru Schongauerova oltářníku.⁶

² Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 103.

³ Kępiński, Veit Stoss 1981, obr. 61.

⁴ K tomu detailně viz Dáňová, Relief 2010–201.

⁵ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 216, Sv. Jan Evangelista, in: Kat. Olomouc 1999, s. 329–331.

⁶ Miller, Der Meister des Schongauer-Altärchens 2009, kat. č. 16, s. 185–16.

Celkově průměrná kvalita sochy sv. Jana Evangelisty nedovoluje bližší lokální zařazení pražské dřevořezby, která vznikla nejspíše v první polovině druhého desetiletí 16. století.

KAT. Č. A/13

jižní Čechy

Apoštol (sv. Pavel ?), kolem 1515

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty polychromie a podkladových vrstev, vzadu mírně vyhloubeno, hmota dřeva poškozena dřevokazným hmyzem, chybí pravá ruka a přední část podstavce, poškozen nos, řezba vlasů a vousů, levé chodidlo.

rozměry: v. 85 cm, š. 33 cm, hl. 17 cm

Inv. č. P 6217

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno z pražského obchodu se starožitnostmi v roce 1973.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura nepublikováno

Do šířky rozvedená řezba představuje jednoho z Apoštolů, podle typiky tváře a knihy v levé ruce pravděpodobně sv. Pavla. Naznačený kontrast figury s lehce předsunutou levou nohou se téměř ztrácí v záplavě bohatě drapovaného pláště i těžkého spodního roucha splývajícího ve svislých, paralelních, oblých skladech k podstavci. Otevřený plášť zakrývá ramena a obtáčí obě pokrčené paže, na pravé straně pak spadá volně dolů, zatímco jeho levou polovinu Sv. Pavel přidržuje rukou s knihou a cíp pláště má přehozen přes předloktí pravice. V oblasti břicha tak vznikl téměř oválný útvar členěný mohutnými mačkanými sklady evokujícími tuhou látku. Trojúhelníkový cíp pláště pak trčí nad pravou paží a narušuje tím jinak poměrně kompaktní obrys figury. Oválnou hlavu rámuje dlouhé vlnité vlasy a bohaté vousy rozdělené do dvou pramenů. Tvář s vysedlými lícními kostmi a velkýma očima mandlovitého tvaru charakterizují velká ústa. Snaha po individualizaci výrazu je umocněna jemně řezanými vráskami v okolí očí, nad kořenem nosu a na čele. Zadní strana je vyhloubena velkorysími záseky řezbářského dláta do symetrického vějířovitého tvaru.

Ačkoli je řezba neznámé provenience a v Archivu Národní galerie v Praze se podařilo dohledat pouze oznámení o zapsání přírůstku do evidence instituce,¹ její celková charakteristika napovídá, že vznikla v jihočeském regionu, kde pro ni lze nalézt analogie.

Krátká poznámka na vědecké kartě díla² udává jako komparační materiál sochu sv. Petra ze Soběslavi.³ Tato kvalitní řezba je skutečně pražskému Apoštolovi z dochovaného jihočeského fondu nejbližší z hlediska kompozice. Zejména rozvržení svrchního pláště s prověšeným zástěrovitým útvarem před břichem a utváření paralelních sklادů pod levou rukou jsou znaky společné oběma řezbám, stejně jako modelace spodního roucha. Rovněž naklonění hlavy vyvážené téměř nepostřehnutelným vykročením levé nohy je spojuje. Apoštol ze Soběslavi se však vyznačuje štíhlou protáhlou figurou, zatímco pražská socha zdůrazňuje šířkový objem. Zcela odlišně je zpracována drapérie na břiše obou soch: soběslavského Petra charakterizují pravidelné paralelní mísovité sklady, sv. Pavel z Národní galerie v Praze se naopak vyznačuje hluboce promodelovanou dramaticky mačkanou látkou. Tímto prvkem se blíží sochám apoštolů z Rábí V.V. Štechem mylně kladeným ještě před konec 15. století.⁴ Do jisté míry typizovaný obličej soběslavského Petra oživují individualizované rysy a plné rty, které charakterizují rovněž tvář sv. Pavla z Národní galerie. Plné rty a vysedlé lícní kosti se pak objevují i u další jihočeské řezby – nedávno restaurované sochy sv. Pavla z Lnářů (NG v Praze, inv. č. P 2896, kat. č. A/17)), jednoho ze tří dochovaných kusů původně rozsáhlejšího apoštolského cyklu. Lnářský apoštol má dále obdobně podané vousy řezané v jemných hustých vlnách a rozdělené do dvou pramenů.

Ne zcela vzdálené charakteru sv. Pavla z Národní galerie jsou světice Sv. Anežka a sv. Barbora ze sbírky Vídeňské Akademie, u nichž již Albert Kotalrozpoznal

¹ ANG, NG-KPVS-1973/1149

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 206, Sv. Petr, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 250.

⁴ Štech, Dřevěné řezby v Museu 1913, kat. č. 29, s. 20-21. Sochy sv. Petra a Pavla z Rábí vznikly až v první čtvrtině 16. století, nikoli ještě před koncem 15. století, jak se domníval V. V. Štech. K tomu poprvé viz [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 208-210, Sv. Petr, sv. Pavel. sv. Bartoloměj, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251.

příslušnost k okruhu děl Mistra žebráckého Oplakávání.⁵ Zvláště figura sv. Anežky má obdobně velmi plasticky cítěnou drapérii pláště jako sv. Apoštol včetně charakteristických klínů propojujících paralelní sklady.

Uvedené komparace jednoznačně potvrzují příslušnost sochy sv. Pavla neznámého původu do fondu jihočeského sochařství. Konkrétnější dílenské zařazení je zatím složité vzhledem k dosud neuzavřené diskuzi o příslušnosti některých jihočeských děl ke konkrétní dílně ať již Mistra žebráckého nebo zvíkovského Oplakávání či jejich okruhům. Socha apoštola Pavla z Národní galerie v Praze je prací vzniklou v rámci prolínajícího se stylového okruhu jihočeských anonymů, která vznikla zhruba ve stejné době jako lnářští apoštolové, v polovině druhého desetiletí 16. století.

Zajímavým momentem je na první pohled patrné šířkové rozvedení sochy apoštola, které připomíná charakteristické soudobé práce bavorského řezbáře Jörga Lederera z Kaufbeurenu, např. oltář z Hinterkirchu (kolem 1515, Szépművészeti Múzeum, Budapešť)⁶ nebo reliéfy světců ze Stuben im Oberinntal datované rokem 1513.⁷ To by dále rozvíjelo myšlenku Jaromíra Homolky,⁸ nadhozenou již Jiřím Kropáčkem,⁹ kteří předpokládali užší vazby Mistra žebráckého Oplakávání k mnichovskému sochaři Erasmu Grasserovi v rámci geneze umělceva stylu.

⁵ Kutal, Recense knihy 1954, s. 203- 207; Kutal, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání 1955. Sochy jsou reprodukovány v Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik 1926, kat. č. LV, LVI, s. 22, obr. 54 a 55.

⁶ Theodor Müller - Alfred Schädler, kat. č. A 14, Altar, Hindelang – Bad Oberdorf, Filialkirche, in: Kat. Jörg Lederer 1963, s. 53-55.

⁷ Theodor Müller - Alfred Schädler, kat. č. A 52, Stuben bei Pfunds, Filialkirche, in: ibidem, s. 73-74.

⁸ Homolka, Plastika 1965, s. 151-152.

⁹ Kropáček, Ukřižovaný 1960, s. 164.

KAT. Č. A/14

jižní Čechy

Světice, kolem 1520–1525

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva 09/14 ze dne 20. 4. 2009), plná vzadu opracovaná socha, novější polychromie a zlacení, chybí atribut, koruna, ukazováček na pravé ruce

rozměry: v. 142 cm, š. 46 cm, hl. 35 cm

Inv. č. P 6115

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1971 ze soukromé sbírky v Praze

restaurátorské zásahy: v roce 1972 restaurovala ak. mal. Krumperová (rest. zpráva č. 625, uložena v Archivu RA NG); v letech 2009–2010 restaurovala Anna Plešmířová jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 764, uložena v Archivu RA NG).

literatura: nepublikováno

Stojící postava světic spočívá na nízkém oblém soklu. Naznačený kontrast s předkročenou levou nohou se v pohybu trupu nijak neuplatňuje. Štíhlá světice je oblečena do módního šatu s vypasovaným zlatě lemovaným živůtkem se srdcovým výstřihem, který vyplňuje plisovaná košile s řaseným límcem. Sukně splývá měkce k podstavci, po němž se jemně vlní a nad levým střevícem se okraj drapérie vzdouvá a obrací do rubu. Přes ramena má přehozen plášť obepínající paže, který je z levé strany velkým obloukem veden vpravo a cípem přehozen přes předloktí světic. Takto vzniklý velkorysý zástěrovitý útvar je po délce členěn několika dlouhými mísovitými sklady, zatímco nad kolenem volné nohy se záhyby zhušťují do výrazných klínů. Motiv přetočeného lemu je uplatněn po levé straně pláště. Na zádech je drapérie členěna několika dlouhými svislými u podstavce se lámajícími sklady. Hlava světic je nasazena na dlouhém štíhlém krku, její obličej s plnými tvářemi charakterizují blízko sebe posazené oči, širší nos, vystouplá drobná brada s důlkem a výrazná usmívající se ústa

s plným dolním rtem. Dlouhé vlasy jsou řezány v pravidelných velkých vlnách a splývající světici po ramenou. Na zádech se pak vlny na koncích stácejí do symetrických dekorativních spirál. Na hlavě světice je nástavec pro vysokou, volně nasazovanou korunu, která byla sňata při restaurování v roce 1972.

Socha byla od zakoupení a nezbytné konzervaci součástí expozice středověkého umění na hradě Kost, zrušené v roce 1993. Poté byla uložena do sbírkového depozitáře. Ačkoli nejde její dřívější provenienci před tím, než se dostala do pražské soukromé sbírky, dohledat,¹ přesto se svým charakterem zpracování i celkovým vyzněním hlásí do oblasti jižních Čech, kde pro ni lze nalézt analogie zejména ve skupině řezeb spojovaných s Mistrem žebráckého, případně Mistrem zvíkovského Oplakávání. Oblý zástěrovitý motiv drapérie před tělem jako vidíme u Světice z Národní galerie, charakterizuje nikoli neproblematickou řezbu Světice z Homole (kolem 1515, AJG Hluboká nad Vltavou). Jiří Kropáček identifikoval původ tohoto zástěrovitého motivu v grafice Mistra E. S. (grafický list L. 63, Madona s knihou na půlměsíci),² a Světici z Homole atribuoval Mistru žebráckého Oplakávání, vzhledem k častému užití tohoto motivu i v dalších jeho dílech,³ zatímco Jaromír Homolka zmíněný prvek spojil s vídeňskou kamennou plastikou vzešlou z kaschauerovského základu a Světici považoval za dílo Mistra zvíkovského Oplakávání.⁴ V katalogu k výstavě Jihočeská pozdní gotika pak Jiří Kropáček došel ke konsensu, že Světice z Homole představuje rané dílo Zvíkovského mistra, jakýsi „*spojovací článek mezi oběma tvůrci.*“⁵ Jak ukazuje příklad Světice z Homole, problematika rozlišení prací obou mistrů je složitá a současné bádání ji dosud uspokojivě nevyřešilo.⁶

¹ ANG, NG–NK 1971/6984 (28.10.1971)

² Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 63.

³ Kropáček, Ukřižovaný 1960, s. 160.

⁴ Homolka, K restauraci 1963, s. 238 a pozn. č. 15 na s. 239.

⁵ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 189, Světice z Homol, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 241–243.

⁶ Nejnověji se této problematice dotkl Jiří Fajt na výstavě Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců, Kutná Hora 20.5.–30.9.2012 (vědecký katalog k výstavě dosud nevyšel) a Michaela Ottová, kat. č. 6, Mistr zvíkovského Oplakávání (?), Sv. Barbora, in: Kat. Sochařství 2012, s. 44–46. Velmi obecně tuto problematiku shrnul Lavička, Středověké sochařství 2011, s. 548–549.

Světice z Homole je velmi blízká pojetí sochy z Národní galerie nejen tím, že využívá obdobné drapériové schéma s pláštěm vedeným před tělem, ale i členěním plochy tohoto zástěrovitého motivu hlouběji probranými sklady spojovanými můstky. Zajímavý prvek mohutnějšího nařasení látky nad kolenem volné nohy spolu s hladkou plochou holeně i ostře zalomená řasa vedle stehna zcela odpovídá grafickému vzoru – zmíněné Madoně L. 63 od Mistra E. S. Otevření jádra sochy umožněné hlubokým probráním hmoty na pravém boku zcela odpovídá grafickému vzoru i tendencím pogerhaertovského sochařství. Štíhlý kánon figury s drobným hrudníkem pak sochu Světice z Národní galerie přibližuje okruhu Mistra žebráckého Oplakávání, stejně jako lyrické vyznění obličejů s něžným úsměvem, které je blízké Madoně z Malšína⁷ nebo sv. Máří Magdaléně z Žebráckého reliéfu,⁸ s nimiž naši sochu pojí také vypouklé čelo (znak prolínající ostatně celou tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání). Rovněž dlouhé paralelní linie drapérie charakterizující pražskou světici mají svůj vzor v díle Žebráckého mistra. A konečně jemná řezba vlasů připomene bohaté prameny sv. Máří Magdalény z Oplakávání ze Žebráku, konce kadeří stáčeující se do pravidelných spirál se objevují na postavě sv. Jana z téhož reliéfu. Opracovaná zadní strana Světice z Národní galerie je řešena velmi podobně jako u sv. Jana z Lub,⁹ tedy v dlouhých, tenkých a svislých skladech spadajících k podstavci, přičemž se středová řasa mírně v oblasti kotníků diagonálně lomí. Drapérie sv. Jana z Lub však více reflektuje celý pohyb těla natáčeujícího se ke kříži, zatímco Světice je zobrazena jen v kontrapostu bez náznaku pohybu.

I přes uvedené shody nelze Světici z pražské Národní galerie bez pochybností spojit s dílenským provozem Mistra žebráckého Oplakávání. Dobře však dokládá syntézu vlivů, které již od osmdesátých let 15. století formovaly sochařství v jihočeském regionu a vyvrcholily v tvorbě obou anonymů v první třetině 16. století. Je možné předpokládat, že autorem Světice byl řezbář, který prošel dílnou Mistra

⁷ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 157, Madona malšínská, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 221–222; Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 163, s. 150 a 127.

⁸ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 152, Oplakávání Krista ze Žebráka, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 216–217; Homolka, Sochařství 1978, s. 230; Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 142, s. 149 a 127.

⁹ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 162, Sv. Jan Evangelista, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 226–227, zvláště obr. 61.

žebráckého Oplakávání, z jehož tvorby nadále čerpal a zároveň byl ovlivněn i soudobým proudem jihoněmeckého sochařství, které ve větší míře reflektoval Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova.¹⁰ Švábské (jihoněmecké) východisko řezby Světice z Národní galerie představuje zejména způsob utváření skladů drapérie a kompozice pláště, jak dokládá např. srovnání se starší sochou sv. Korbiniana z oltáře v Mnichově-Thalkirchenu z dílny Michela Erharta (1485–90)¹¹ nebo se soudobými sochami světců ze St. Thomas am Blasenstein jmenované mj. Jaromírem Homolkou v souvislosti se švábskou genezí stylu Mistra žebráckého Oplakávání.¹² Zdá se, že autor světice z Národní galerie v Praze zastával konzervativnější linii jihočeského sochařství a na rozdíl od Mistra žebráckého Oplakávání v rámci řezbářského rukopisu nereagoval výrazněji na podněty dunajské školy. Přesto však lyrický, téměř až karikující úsměv Světice může vyvolat asociaci s vypjatou emocionalitou usmívajících se tváří světic z oltáře v Mauer bei Melk (1509–1518),¹³ který představuje jednu z nejtypičtějších poloh podunajské školy. Jako nejpravděpodobnější doba vzniku Světice z Národní galerie se jeví počátek dvacátých let 16. století, kdy již byly základní výrazové prostředky Žebráckého mistra v jižních Čechách přejímány a šířeny širokým okruhem jeho následovníků.

¹⁰ K tomu zvláště Homolka, *Plastika* 1965, 152–154.

¹¹ Roller, *Einige Bemerkungen* 2002, s. 97–99, obr. 82.

¹² Homolka, *Plastika* 1965, s. 151–152. Vyobrazení světců ze St. Thomas am Blasenstein viz Schultes, *Der Meister des Kefermarkter Altar*, Symposium 1993, s. 54, obr. 86 a s. 55, obr. 90.

¹³ Kahsnitz, *Die grossen Schnitzaltäre* 2005, s. 324–341.

KAT. Č. A/15

jižní Čechy

Madona, kolem 1510–1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty polychromie, vzadu vyhloubená, chybí pravá ruka Panny Marie a pravá ruka Ježíška, přední část podstavce, část drapérie přidržované Ježíškem na levé straně

rozměry: v. 122,5 cm, š. 42 cm, hl. 26 cm

Inv. č. P 254

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena od Joe Hlouchy v roce 1927

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 57, s. 5; Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, č. 186, s. 29; Kat. L' art ancien 1957, kat. č. 198, nestr.

Průčelně komponovaná socha Panny Marie s dítětem na levé ruce stojí na nízkém podstavci, její mírně přesunutá levá noha se ztrácí v záplavě bohaté drapérie pláště. Je oblečena do spodního šatu s přiléhavým živůtkem a rozšířenou sukní. Přes ramena má přehozen otevřený plášť, který zahaluje ramena, obtáčí ruce a je zprava veden před tělem na opačnou stranu. Drapériový útvar na břicho je členěn mohutnými ostře zalamanými nepravidelnými mačkanými sklady, lem pláště se pod nožkou dítěte vzdouvá a obrací do rubu. Spodní šaty se znovu uplatňují ve spodní části sochy, kde se u podstavce lámou v soustavě pravidelných skladů ve tvaru písmene „L“. Nahý ježíšek vzpřímeně sedí na Mariině levici s nožkami překříženými přes sebe, pravou se opírá o závěs na Mariině plášti, zatímco levou vykopává před sebe a ukazuje chodidlo. Levou ručkou pak přidržuje za zády cíp matčina pláště. Oválný obličej Madony oživený jemně se usmívajícími rty rámuje dlouhé zvlněné kadeře vlasů. Hlavu zdobí koruna se zesílenou obroučkou. Ježíšek s kulatou hlavou pokrytou drobnými stáčeujícími se kudrnami vlasů má tentýž výraz v obličejí jako Panna Marie.

V Archivu Národní galerie v Praze se podařilo dohledat dopis Vincence Kramáře Joe Hlouchovi, kterým potvrzuje splátky za nákup sochy Madony.¹ Podle zmínky v dopise je Madona pražského původu. S otazníkem, slovem Praha v závorce a datací do počátku 16. století byla popsána také v katalogu výstavy obrazů a plastik získaných státem konané v roce 1930.² Další dvě publikace, které Madonu zmiňují, tuto dataci respektovaly.³ Ve vědecké kartě díla stojí krátká anonymní poznámka zpochybňující středověký původ díla: „*Splývání motivů různých slohů, ohlas na 1430 i 1530; působí dojmem pastiše nebo barokní kopie nebo je přerézáná.*“⁴

Na Madoně z Národní galerie lze skutečně nalézt ohlas pozdního krásného slohu první třetiny 15. století, což ale nebylo pro Madony vzniklé na počátku 16. století nijak neobvyklé. Na recepci motivů krásných madon v 16. století poukázal již v roce 1949 Albert Kutal⁵ a později svou myšlenku dále rozvíjel.⁶ Způsob, jakým Ježíšek přidržuje matčin plášť je odvozen právě z krásnoslohové Krumlovské madony. Socha nevykazuje žádné známky přerézání a až na chybějící ruce, poničený podstavec a drobné ztráty hmoty dřeva v drapérii Madony na ní není patrné žádné poškození.

Forma drapérie – neklidná, velkoryse pojatá a dramatická – napovídá, že stylové východiště Madony z Národní galerie je nutné hledat v Bavorsku, zejména v tvorbě sochaře Hanse Leinbergera. Ten ovlivnil i řezbářskou produkci jižních Čech, odkud Madona pravděpodobně pochází (např. Madona z Lužnice u Terčí Vsi, 1500-1510, AJG Hluboká). Na vztah Hanse Leinbergera k jihočeskému sochařství, zejména k pozdní tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání, upozornil poprvé Josef Opitz⁷ a dále se této problematiky dotkl Jiří Kropáček, který zdůraznil nutnost dalšího zkoumání.⁸ Velkorysé

¹ ANG, NG- SVPU-AA 2005/413.

² Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 57, s. 5.

³ Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, č. 186, s. 29; Kat. L' art ancien 1957, kat. č. 198, nestr.

⁴ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁵ Kutal, Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, s.d., s. 81 nebo Kutal – Líbal – Matějček 1949, s. 77-78.

⁶ Kutal, Zur Genesis der Spätgotischen Plastik 1971, s. 155-166.

⁷ To naznačil již Josef Opitz, viz Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 112.

⁸ Kropáček, Marginálie 1965, s. 165.

sklady roucha Madony z Národní galerie v Praze připomenou například tvary tzv. Krásné Madony Řezenské (před 1519),⁹ jejíž drapériové sklady jsou navíc ve vrcholcích prolamované. Z jihočeské produkce jí není zcela vzdálená sv. Máří Magdaléna z Čakova,¹⁰ kterou charakterizuje podobný výraz v obličeji jako naši sochu. Lyrismem prodchnutá tvář vystihuje rovněž Madonu ze Zátone (Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou), nedávno Albrechtem Millerem připsanou k dílu Mistra Schongauerova oltářníku¹¹ nebo Madonu z Malšína, jedno z pozdních děl Mistra žebráckého Oplakávání.¹²

Z uvedených souvislostí vyplývá, že autor sochy z Národní galerie v Praze byl poměrně dobře obeznámen se soudobou jihočeskou produkcí, není také vyloučeno, že prošel přímo dílnou Žebráckého mistra. Jako nejpravděpodobnější doba vzniku řezby se jeví druhé desetiletí 16. století.

⁹ Franz Niehoff, kat. č. 6, Schöne Maria, in: Kat. Um Leinberger 2007, s. 126-129.

¹⁰[JK] Jiří Kropáček, kat. č. 164, Sv. Máří Magdaléna, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 227.

¹¹ Miller, Der Meister des Schongauer-Altärchens 2009, kat. č. 16, s. 185-186.

¹² [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 157, Madona malšínská, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 221-222.

KAT. Č. A/16

jižní Čechy

Mistr Kladení Krista do hrobu ze Sedlce u Netolic, činný pravděpodobně v jižních Čechách v letech 1515–1525

Sv. Kosmas, před 1520

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva D/20, ze dne 2.2.2010), volná, plně plastická socha s opracovanými zády, bez polychromie, bez defektů

rozměry: v. 74 cm, š. 28 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 6795

provenience: původní provenience neznámá, r. 1978 zakoupen Národní Galerie v Praze ze soukromé plzeňské sbírky

restaurátorské zásahy: v letech 2010–2011 konzervovala Anna Třeštíková (nečíslovaná zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 215, Sv. Cyriak, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 255.

Drobná soška světce představuje pravděpodobně lékaře sv. Kosmu, který spolu se svým bratrem Damianem zemřel mučednickou smrtí za vlády císaře Diokleciána ve 3. století n.l. Přestože je kult sv. Kosmy a Sv. Damiana v českých zemích rozšířen již od pradávna – kníže Václav byl roku 935 ve Staré Boleslavi zavražděn přede dveřmi kostela sv. Kosmy a Damiana, oběma bratrům byla zasvěcena i krypta v kostele sv. Víta na pražském hradě – neznáme z našeho prostředí jinou středověkou sochu s tímto námětem.¹ Z ikonografického hlediska jsou sv. Kosmas a Damian patrony lékařů a lékárníků a v baroku byli zahrnuti mezi svaté ochránce Čech. Sv. Kosmas z Národní galerie je zobrazen jako mladý muž oblečený podle soudobé módy do spodního šatu

¹ Sochařské ztvárnění obou bratrů – Kosmy a Damiana – je běžnější v období baroka (např. socha Krista Spasitele po stranách doprovázena sv. Kosmou a Damianem na Karlově mostě v Praze od Jana Oldřicha Mayera z roku 1709).

členěného výraznými švy na hrudi a staženého u krku a do košile s dlouhými plisovanými rukávy. Přes ramena má přehozen hladký plášť sepnutý na hrudi dlouhou sponou. Statický postoj je narušen jen pohybem levé ruky, jíž přidržuje plášť ve výši boků. Na levém boku figury se plášť uplatňuje velkorysími mísovíťmi záhyby, zatímco na opačné straně hladce splývá z ramene až k podstavci. Kosmas je obutý do bot s kulatou špičkou, které koncem 15. století vystřídaly tradiční středověké střevíce s protáhlou špičkou. Hlava světce s hladkým polodlouhým účesem je pokryta baretem, charakteristickým pro povolání lékařů ve středověku. V pravé ruce drží svůj atribut – lékařskou nádobu.

Sv. Kosmu uvedl do literatury Jaromír Homolka v katalogu výstavy Jihočeská pozdní gotika na Hluboké roku 1965.² Drobnou sošku ze soukromé plzeňské sbírky, na výstavě označenou jako sv. Cyriak,³ začlenil autor do kontextu tvorby Mistra Kladení do hrobu ze Sedlce u Netolic, avšak omezil se na konstatování, že bližší souvislosti s mistrovým dílem ukáže až zmiňovaná výstava. Později, roku 1978, byla soška zakoupena do Národní galerie v Praze a ikonograficky nově určena jako sv. Kosmas.⁴

O příslušnosti sv. Kosmy k dílu Mistra Sedlckého Kladení do hrobu nemůže být pochyb. Na našem území se dochovalo několik dřevořezeb tohoto mistra: Kladení do hrobu ze Sedlce u Netolic (soukromá sbírka),⁵ sv. Anna Samotřetí (Národní galerie v Praze, inv. č. P 332),⁶ torzo sv. Anny Samotřetí z Alšovy jihočeské galerie,⁷ sv. Václav (Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. 2950)⁸ a sv. Kosmas z Národní galerie. Typ kulatého obličejů sv. Kosmy s drobným, mírně zahnutým nosíkem a zvláště

² [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 215, Sv. Cyriak, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 255.

³ Cyriak, jeden ze 14 sv. pomocníků, bývá zobrazován jako jáhen v dlouhém rouchu s knihou, někdy s ďáblem, kterého vymýtil z posedlé Diokleciánovy dcery.

⁴ ANG, NG-CES, č. přír. 190/78; Může se ovšem jednat i o sv. Damiana, bratra sv. Kosmy. Světci byli vždy zobrazováni společně, v našem případě se jeden z nich nedochoval.

⁵ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 212, Kladení do hrobu, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 252-253. Naposledy viz Ottová, Katalog odcizených 1999, kat. č. 35, s. 24.

⁶ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 214, Sv. Anna Samotřetí, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 254; Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 171, s. 151.

⁷ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 213, Sv. Anna Samotřetí – torzo, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 253-254.

⁸ [JCH] Jan Chlábek, kat. č. 443, Sv. Václav, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 844.

charakteristicky řezaná ústa se nejvíce blíží fyziognomii sv. Jana z Kladení do hrobu i postavám Anny a Marie z řezby sv. Anny Samotřetí z Národní galerie.

Dílu anonymní osobnosti Mistra sedlckého Kladení do hrobu, činného kolem roku 1520 pravděpodobně v jižních Čechách, se dosud nejpodrobněji věnoval Jaromír Homolka v katalogu výstavy Jihočeská pozdní gotika 1450–1530.⁹ Autor krátce shrnul dosavadní bádání a souhlasně navázal na starší názory o vídeňské orientaci díla.¹⁰ Základní východisko tvorby Mistra Kladení do hrobu ze Sedlce viděl ve vídeňském sochařství první třetiny 16. století. Uvádí zde konkrétní příklady pašijových pískovcových reliéfů z dómu sv. Štěpána¹¹ a reliéf Oplakávání z Wiedner Hauptstraße ve Vídni, nyní v Österreichisches Galerie Belvedere,¹² na nichž dokládá shody v kompozici i ve fyziognomii postav. Pašijové scény z vídeňského dómu jsou však ve svém vyznění klidnější, postavy jsou hmotnější ve své tělesné výstavbě, jejich drapérie respektují pohyb, klidně splývají a nikterak se dramaticky nevzdouvají. Za autora pašijových scén byl považován kameník Michael Tichter,¹³ jenž v letech 1495–1513 vedl práce na dokončování sarkofágu císaře Fridricha III. Nejnovější bádání však Tichterovo autorství pašijových reliéfů vyloučilo a za jejich tvůrce považuje anonymního sochaře z Tichterova okruhu.¹⁴ O něco málo bližší ve svém pojetí je tvorbě sedlckého mistra již zmíněné pískovcové Oplakávání Krista z Wiedner Hauptstraße, které Karl Oettinger připsal Mistru Rechweinova epitafu¹⁵ (nyní ve sbírce Österreichisches Galerie Belvedere, Vídeň).¹⁶ Zde najdeme obdobně dramaticky rozevlátý plášť i vlasy sv. Jana jako na sedlckém Kladení. Kompozice vzdouvajícího se

⁹ Včetně přehledu literatury viz [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 212, Kladení do hrobu, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 252-253.

¹⁰ Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, k sedlckému mistru s. 124; Kropáček – Krása, rec. K výstavě Gotik in Niederösterreich 1960, s. 285.

¹¹ K nim naposledy viz Kat. Passionsreliefs 2009.

¹² Inv. č. 4883, pískovec, rozměry 40x95,5x22,5 cm. Jako autor reliéfu je uveden „vídeňský sochař“. Vyobrazení

[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=19fca84c-19fb-4475-82dd-8ec4ef57479c](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=19fca84c-19fb-4475-82dd-8ec4ef57479c), vyhledáno 29.3.2012.

¹³ Oettinger, Anton Pilgram 1951, s. 49-52, obr. 96-102.

¹⁴ Plieger, Die Passionsreliefs-Werke 2009, s. 25–45.

¹⁵ Oettinger, Anton Pilgram 1951, s. 53, obr. 107.

¹⁶ Viz pozn. 12.

pláště je pravděpodobně inspirována zoufale gestikulující postavou Máří Magdalény na slavné rytině Kladení do hrobu od Andrey Mantegny ze 70. let 15. století.¹⁷

Stylově blíž našemu mistru ale stojí dřevěný reliéf s Kladením do hrobu pocházející z okolí Křemže, nyní ve stejné sbírce ve Vídni,¹⁸ na něž v souvislosti s Mistrem Kladení do hrobu ze Sedlce krátce upozornil Jiří Kropáček.¹⁹ Vzdouvající se plášť i rozevláté vlasy sv. Jana, stejně jako drobnopisné podání krajiny s „městy“ v pozadí (avšak ve vyšším reliéfu) i drobné obličejky postav jsou příbuzné sedlckému Kladení, nemají ale jejich specifický výraz. Na rozdíl od sedlckého Kladení, kde je postava Krista s krátkýma nohama proporcčně poněkud nevyvážená, patří vídeňský reliéf ke kvalitnějším dílům.

Naprosto blízkou souvislost s reliéfem Kladení Krista do hrobu ze Sedlce pak vykazuje reliéf s Narozením Krista z lineckého muzea.²⁰ Také na tuto skutečnost upozornil před lety Jiří Kropáček.²¹ Podrobný průzkum lineckého reliéfu prokázal, že je možné jej bez výhrad začlenit do díla Mistra Kladení Krista do hrobu ze Sedlce. Oba reliéfy se shodují v typu kulatých hlav s drobným nosíkem a charakteristicky našpulenými ústy jako má sv. Anna Samotřetí z Národní galerie v Praze, ale i sv. Kosmas. Také postoj Josefa s nakročenou nohou obutou do střevíců s kulatou špičkou je naprosto shodný (pouze stranově obrácený) s postavou sv. Nikodéma u nohou Krista ze scény Kladení do hrobu. Podobný typ nakročeného pastýře pak najdeme rovněž v levém horním rohu lineckého reliéfu. Oděvy sv. Josefa a pastýřů v horním plánu reliéfu pak připomínají renesanční šat sv. Kosmy. Také podání krajiny a staveb ve velmi mělkém reliéfu odpovídá pozadí, jaké vidíme na Kladení Krista do hrobu.

¹⁷ Andrea Mantegna, Kladení do hrobu (horizontální), kolem 1470-1475, rytina, 29,9 x 44,2 cm, National gallery of Art, Washington.

¹⁸ Belvedere, Vídeň, inv. č. 4990, lipové dřevo, rozměry 49,5 x 84 cm. Jako autor reliéfu je uveden „dolnorakouský sochař“. Reliéf pochází z Geyersbergu bei Maria Langegg. Vyobrazení viz <http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/826/134/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=686221aa-586d-49f5-988a-02b91053ce45>, vyhledáno 29.3.2012.

¹⁹ Kropáček – Krása, rec. K výstavě Gotik in Niederösterreich 1960, s. 285.

²⁰ Oberösterreichisches Landesmuseum Linz, Reliéf Narození Krista, inv. č. S 225, lipové dřevo, 44 x 65 cm. Viz Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958, kat. č. 115, s. 59, obr. 147.

²¹ Kropáček, rec. Na okraj 1960, s. 424.

Zajímavou komparaci se sv. Kosmou z Národní galerie dále nabízí socha sv. Václava z plzeňského muzea. O jeho příslušnosti k dílu Mistra Kladení Krista do hrobu ze Sedlce se krátce zmínil již Jaromír Homolka roku 1965²² a definitivně jej ke skupině přiřadil Jan Chlíbač.²³ Se sv. Kosmou jej pojí zejména technologický aspekt – v obou případech jsou to plné sochy s opracovanými zády. Oproti Kosmovi s klidně pojatým rouchem je sv. Václav – sice stejně statický ve svém postoji – zobrazen v dynamicky rozvlněném plášti, jenž na pravém boku dokonce splývá ve šroubovitém záhybu. Obličejový typ vousatého světce odpovídá fyziognomickým typům sv. Nikodéma a sv. Josefa Arimatejského z reliéfu Kladení Krista do hrobu ze Sedlce. Společné mají obě řezby i použití velmi současného renesančního oděvu, v případě sv. Václava renesanční zbroje. Václav se dochoval jako torzo, jeho původní výška (nyní měří 55 cm) mohla dosahovat zhruba okolo 75 cm a rozměrově by se tedy shodoval se sv. Kosmou. Je možné, že obě řezby byly součástí jednoho oltáře s českými zemskými patrony.

Ze souboru děl Mistra Sedlckého Kladení do hrobu se poněkud vymyká torzo sv. Anny Samotřetí z Alšovy jihočeské galerie Nejbližší komparaci pro ni – pro svou do šířky stavěnou kompozici – představuje sv. Anna z Baumgarten u Vídně datovaná rokem 1511.²⁴ Nakloněná postava sv. Anny s výraznými a hustými oblými záhyby šatu je kompozičně i fyziognomií velmi podobná řezbě sv. Anny z Národní galerie. Oproti statické a proporčně poněkud nevyvážené pražské soše je však jihočeská Anna mohutnější a dynamičtější v pohybu, je mnohem více poplatná soudobému směru dunajského sochařství ovlivněného především Hansem Leinbergerem. Sv. Anna z AJG představuje nejmladší dílo v řadě dochovaných řezeb Mistra, vznikla nejpravděpodobněji po roce 1520.

Další díla Mistra sedlckého Kladení do hrobu jsou pak kladena do období kolem roku 1520. Přesnější datace představuje zatím obtíž, k jejímuž vyřešení chybí archivní opory. Lze však s jistotou předpokládat, že Mistr Kladení Krista do hrobu ze Sedlce byl zřejmě nějakou dobu činný ve Vídni, odkud přišel do oblasti jižních Čech a založil si zde svou dílnu.

²² [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 212, Kladení do hrobu, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 253.

²³ [JCH] Jan Chlíbač, kat. č. 443, Sv. Václav, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 844.

²⁴ Této skutečnosti si povšiml již Josef Opitz, viz Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 125–126). Poté byla opakována dalšími badateli.

KAT. Č. A/17

jižní Čechy

Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, činný v jižních Čechách asi 1500–1525 – dílna

Sv. Pavel z Lnářů, 1510–1515

lipové dřevo (zjistila Jana Odvárková, laboratorní zpráva č. 08/16), vzadu vyhloubeno drobné fragmenty původní polychromie, chybí pravá ruka od zápěstí, prsty pravé nohy, četná drobná poškození povrchu sochy

rozměry: v. 105 cm, š. 40 cm, hl. 26 cm

Inv. č. P 2896

provenience: původní provenience neznámá, poté Klášter bosých augustiniánů u kostela Nejsvětější Trojice v Lnářích Blatné, do Národní galerie se dostal v roce 1950

restaurátorské zásahy: v letech 2008–2009 restaurovala Iris Brunner jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 748 uložena v Archivu RA NG)

literatura: [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 209, sv. Pavel, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251.

Socha představuje apoštola Pavla a patří k původně rozsáhlejšímu apoštolskému souboru z augustiniánského kláštera ve Lnářích, z něhož se dochovali ještě dva světci – sv. Petr a sv. Bartoloměj (inv. č. P 2894 a P 2895) vystavení v dlouhodobé expozici středověkého umění v Anežském klášteře.¹ Sv. Pavel je zobrazen v mírném kontrapostu s předsunutou pravou nohou, v levé ruce drží otevřenou knihu. Bosýma nohama spočívá na půlkulatém podstavci. Postava světce je oděna do dlouhého volného spodního roucha, členěného na hrudi několika širokými vertikálami. Přes ramena má přehozen plášť sepnutý na hrudi sponou skrytou pod dlouhým vousem, plášť zakrývá ramena, obtáčí obě pozvednuté paže a na pravé straně splývá dolů k postavci. Na opačné straně

¹ Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 154a,b, s. 149; [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 208, 209, 210, Sv. Petr, sv. Pavel, sv. Bartoloměj, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251

je veden před tělem a jeho cíp pak světec přichycuje předloktím pravé ruky. Útvar, který takto vznikl, má tvar nepravidelného čtyřúhelníku a je členěn hluboce probranými výrazně mačkanými sklady, které narušují celkové klidné vyznění sochy. Dalším dynamickým momentem je překlápěný lem pláště ve tvaru boltce na pravé straně při podstavci. Oválný obličej světce se mírně rozšiřuje v oblasti čela a je rámován dlouhými jen nepatrně zvlněnými prameny vlasů. Světcův výraz umocňují daleko od sebe posazené, mírně zešikmené oči, úzký nos a plná ústa. Dlouhé rovné vousy má rozděleny do dvou pramenů, jejichž konce se dekorativně stáčejí do spirálek. Sv. Pavel se od zbylých lnářských apoštolů poněkud odlišuje, drapérie pláště je klidnější, nevyskytují se zde v takové míře dramatické mačkané tvary, látka měkce povlává u kolen, zatímco sv. Bartoloměj a sv. Petr přidržují před tělem drapérii zbrzděnou množstvím skladů, jejíž lemy se vzdouvají.

Dřevořezby, které původně tvořily rozsáhlou apoštolskou řadu, nebyly určeny pro augustiánský klášter ve Lnářích, z něhož byly do Národní galerie v Praze získány v roce 1950.² Ten byl totiž založen až v roce 1685.³ Klášter nebyl zrušen josefínskými reformami, ale po r. 1786 byla ve Lnářích zřízena fara přičleněná ke konventu. Klášter byl zlikvidován až v roce 1950 komunistickým režimem.⁴ Nelze stanovit, kdy se do Lnářů sochy apoštolů dostaly, je však možné připustit, že se tak mohlo stát již při založení kláštera koncem 17. století. Tehdy byl totiž klášteru z pražského konventu na Zderaze darován mariánský obraz z počátku 15. století (Panna Marie Lnářská).⁵ Je možné, že spolu s obrazem doputoval do Lnářů i cyklus pozdně gotických apoštolů. Téměř jisté ale je, že se sochy do Národní galerie dostaly přímo ze zrušeného lnářského kláštera, sběrna uměleckých děl z okolí tam tehdy pravděpodobně nebyla.

Do odborné literatury uvedl všechny dochované sochy Apoštolů z Lnářů Jaromír Homolka v roce 1965. Kládl je do doby kolem let 1510–1515 a považoval je za práce stylově související s jihočeským okruhem Mistra Oplakávání ze Žebráku.⁶ Zmínil také

² ANG, NG-Deposita 52/č.j. 4115.

³ Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 350-351.

⁴ Tamtéž, s. 351.

⁵ Tamtéž, s. 351. Obraz byl do zderazského konventu zase darován generálním vizitátorem řádu (viz: Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 351)

⁶ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 209, Sv. Pavel, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251.

jistou afinitu k sochám světců z oltáře v bavorském Unterdietfurtu.⁷ Konkrétnějšímu stylovému zařazení Inářských apoštolů bránila v té době silná vrstva mladší polychromie, která znejasňovala řezbu. V roce 2000 byla tato druhotná polychromie sejmuta u sv. Petra a sv. Bartoloměje (sochy restaurovaly ak. mal. Eva Votočková a ak. mal. Anna Třeštíková),⁸ a tito dva světci byli vystaveni v nově připravené dlouhodobé expozici středověkého umění v Anežském klášteře. Apoštol Pavel byl restaurován až v letech 2008–2009.⁹ Po odstranění vrstev nepůvodní a velmi nekvalitní polychromie vyvstala podle mého názoru těsnější souvislost s dílem Mistra žebráckého Oplakávání. Ta se prokázala také u jiného díla ze sbírky Národní galerie, na rozdíl od Inářských apoštolů hojně literaturou citovaného – sv. Jana Evangelisty z Majdaleny u Třeboně (kat. č. 18/A),¹⁰ který je v mnoha ohledech sv. Pavlovi z Lnářů příbuzný.

Obličejové typy sv. Pavla z Lnářů i sv. Jana Evangelisty s mírně zešikmenýma daleko od sebe posazenýma očima, úzkým nosem i plnými rty jsou si velmi blízké, i když jejich podání respektuje odlišný věk obou zobrazených světců. Obě sochy spojuje i použitý motiv drapérie přetažené před tělem a členěné hluboko probranými mačkanými sklady ve vrcholech navíc promodelovanými konkávními oblými záseky dláta. Motiv překlápěného lemu – u sv. Jana uplatněného zhruba v partii kolenou, se na soše sv. Pavla vyskytuje na pravé straně při podstavci. V neposlední řadě oba světce spojuje poněkud prodloužený trup, jeho obdobná oblá modelace a rytý lem na dolním okraji spodního šatu (kterým jsou zdobeny i šaty ostatních apoštolů). Jakoby loutkovitý charakter figur s jasně definovaným objemem je rovněž typický pro všechny jmenované řezby.

Obličejový typus apoštolů s velkými plnými rty nebyl pro oblast jižních Čech nijak neobvyklý, podobné tváře charakterizují sv. Petra ze Soběslavi¹¹ a sochu apoštola

⁷ Karlinger, *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern* 1923, tab. XI. Domnívám se, že souvislost mezi Inářskými Apoštoly a sochami světců z Unterdietfurtu naznačená Jaromírem Homolkou je spíše obecnějšího charakteru.

⁸ Restaurátorské zprávy č. E 1315 (ak. mal. Anna Třeštíková, Sv. Bartoloměj, inv. č. P 2895) a č. E 214 (ak. mal. Eva Votočková, Sv. Petr, inv. č. P 2894) jsou uloženy v Archivu RA NG.

⁹ Rest. zpráva č. E 748 je uložena v Archivu RA NG.

¹⁰ Dosavadní literatura k této soše je uvedena v samostatném katalogovém hesle v této práci, viz kat. č. A/18, inv. č. P 281.

¹¹ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 206, Sv. Petr, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika* 1965, s. 250.

neznámého původu v Národní galerii (inv. č. P 6217). Obě sochy jsou rovněž určitým způsobem spjaty s Mistrem žebráckého Oplakávání. Obdobnou modelaci rtů zachovává i výborná socha sv. Petra z Prachatic,¹² kterou Albert Kutal po výstavě Jihočeská pozdní gotika navrhl začlenit přímo do souboru děl Mistra zvíkovského Oplakávání.¹³ U této velmi zajímavé řezby se v některých skladech objevuje prolamování vrcholků konkávními záseky dláta, tedy motiv konstatovaný i u soch z Národní galerie (sv. Jan Evangelista, sv. Pavel z Lnářů).

Vzhledem k uvedeným formálním shodám je pravděpodobné, že lnářští Apoštolové i sv. Jan Evangelista z Národní galerie vznikli v jedné dílně, kterou spojovala osobnost Mistra žebráckého Oplakávání. Vše nasvědčuje tomu, že dílenský provoz Žebráckého mistra byl velmi rozsáhlý a zaštiťoval působení více řezbářů, kteří jednotně používali obdobné motivy.

Zajímavou komparaci představují Jaromírem Homolkou jmenovaní apoštolové Petr a Pavel z Unterdietfurtu, jejichž traktování rouch v hluboce probraných paralelních skladech je blízké pojetí lnářských soch. Dolnobavorské řezby jsou však v pohybovém rozvedení vyspělejší. V této souvislosti by bylo zajímavé detailněji sledovat bavorské kořeny zejména v díle Mistra žebráckého Oplakávání, naznačené již v rámci katalogu k výstavě Jihočeská pozdní gotika (Erasmus Grasser ad.).¹⁴ Ne zcela vzdálená pražskému apoštolovi – zejména v obličejové typice – je socha sv. Pavla z Rábí (Národní muzeum).¹⁵ Drapériové schéma sv. Pavla z Rábí (i jeho protějšku sv. Petra) nese již zcela zřetelné znaky sochařství dunajské školy,¹⁶ které se osobitým způsobem promítlo i do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání.

Složité problematika zabývající se tvorbou Mistrů žebráckého, ale i zvíkovského Oplakávání, vlivy, jež na ně působily, i dopadem na produkci jihočeského regionu v první třetině 16. století, nebyla zatím monograficky zpracována a překračuje možnosti

¹² Idem, kat. č. 207, Sv. Petr, in: *ibidem*, s. 247-249.

¹³ Kutal, rec. K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1966, s. 229.

¹⁴ Homolka, *Plastika 1965*, s. 151.

¹⁵ Štech, *Dřevěné řezby v Museu 1913*, kat. č. 29, s. 20-21.

¹⁶ Sochy sv. Petra a Pavla z Rábí vznikly až v první čtvrtině 16. století, nikoli ještě před koncem 15. století, jak se domníval V.V. Štech (viz pozn. č. 15). K témuž závěru dospěl již [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 208, 209, 210, Sv. Petr, sv. Pavel. sv. Bartoloměj, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 251.

této práce. Nicméně lze závěrem konstatovat, že socha sv. Jana Evangelisty i řezby Apoštolů z Lnářů vznikly zhruba ve stejném období, v první polovině druhého desetiletí 16. století. Jejich původ v jedné rozsáhlé dílně je více než pravděpodobný.

KAT. Č. A/18

jižní Čechy

Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, činný v jižních Čechách asi 1500–1525 – dílna

Sv. Jan Evangelista ze sv. Majdaleny u Třeboně, kolem 1515

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. D 21, ze dne 2.2.2010),
plná socha, nepatrné zbytky staré polychromie

rozměry: v. 98 cm, š. 35 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 281

provenience: pochází údajně ze sv. Majdaleny u Třeboně, poté Alexandry Schránílové
v Praze, v roce 1930 zakoupeno do Národní galerie v Praze

restaurátorské zásahy: v roce 2011 restaurovala Anna Třeštíková (nečíslovaná rest.
zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 112;
Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 189, s. 29; Denkstein –
Matouš, Jihočeská gotika 1953, č.kat. 89, s. 61; Kutal, Nové práce z okruhu Mistra
žebračského Oplakávání 1955, s. 63; Homolka, K nové instalaci 1962, s. 592; Homolka
–Kesner, České umění gotické 1964, č.kat. 129, s. 66; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 171,
Sv. Jan Evangelista, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 230–231; Kropáček, rec.
České umění gotické 1966, s. 177; Staré české umění 1988, kat. č. 160, s. 93; Lavička,
Středověké sochařství 2011, s. 548.

Socha sv. Jana Evangelisty je ikonograficky určena fragmentem kalichu v levé
ruce. Sv. Jan je oblečen do dlouhého spodního roucha s úzkými rukávy, přepásaného v
pase a u krku ukončeného légou s rozparkem a nízkým stojáčkem. Přes ramena má
přehozen plášť na hrudi sepnutý sponou ve tvaru jednoduché rozety. Plášť se na hrudi
roztvírá, na pravé straně je jeho dolní cíp přehozen přes pozvednutou pravou ruku sv.
Jana, odkud splývá v oblých nad povrch tažených řasách ke kolenu. Odtud je pak tažen
před tělem na opačnou stranu, kde je u pasu přidržován levou rukou s kalichem. Levá

část pláště se přetáčí do rubu, obaluje Janovo rameno a přes předloktí splývá ke kolenu, kde se lem vzdouvá ve výrazném „uchovitém“ záhybu. Sv. Jan je bosý, vidíme pouze pravé chodidlo, tam, kde tušíme levé, se plášť vrství v plastickém poněkud nelogicky působícím útvaru (avšak část drapérie zde chybí, současný dojem tak může být zkreslený). Obličej s plnými tvářemi, drobným zašpičatělým nosem a výraznou kulatou bradou s důlkem rámuje symetrické kadeře vlasů, tvořené jednotlivými spirálovitými prameny.

Řezba byla zakoupena ze sbírky Alexandry Schránílové v roce 1930.¹ V Archivu Národní galerie je uložen dopis, v němž Vincenc Kramář žádá finanční prostředky na nákup Madony (inv. č. P 279, viz kat. č. A/9) a Sv. Jana Evangelisty z Majdaleny u Třeboně. Provenience je pak potvrzena Kramářovým rukopisným záznamem na lístku, kam si poznamenal, odkud byly obě sochy paní Schránílovou získány.²

Sv. Jan z Národní galerie byl v průběhu celého 20. století bohatě publikován v rámci tvorby obou významných jihočeských anonymů – Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku i Mistra Oplakávání Krista ze Zvíkova. Do literatury sochu uvedl Josef Opitz,³ který jej zařadil do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání a datoval ho do doby kolem 1520. Sochu srovnal společně se sv. Janem z Lub (Muzeum Klatovy) se sv. Jany na reliéfech Oplakávání Krista ze Žebráku i ze Zvíkova a považoval je za jejich varianty. Konstatoval bližší souvislost ke zvíkovskému reliéfu a určitý vztah k bavorskému sochaři Hansi Leinbegerovi. František Matouš⁴ komparoval sv. Jana z Národní galerie se sochami sv. Jana Evangelisty a sv. Jana Křtitele z Horažďovic. Pražský Jan mu připadal daleko uvolněnější než horažďovické sochy. O něco později sv. Jana zhodnotil Albert Kutal,⁵ který souhlasil s Opitzovým názorem o stylové blízkosti sochy k reliéfu ze Zvíkova. Avšak povšiml si také motivů, jimiž se dřevorezba odlišuje od obou reliéfů s Oplakáváním. Tím je tzv. zástěrovitý motiv – vzniklý přetažením drapérie před tělo – který Kutalovi připomněl živě utvářenou drapérii světice z Homol (později Jaromírem

¹ ANG, SVPU-AA 2008/ 17.

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752

³ Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 112.

⁴ Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953, kat. č. 89, s. 61.

⁵ Kutal, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání 1955, s. 63.

Homolkou připsané Mistru Oplakávání Krista ze Zvíkova).⁶ Jaromír Homolka se dále o sv. Janovi krátce zmínil v katalogu Národní galerie⁷ a konstatoval, že přímá atribuce Mistru žebráckého Oplakávání je poněkud sporná. Na to navázal Jiří Kropáček, který u příležitosti výstavy Jihočeská pozdní gotika roku 1965 pro katalog komplexně zpracoval dílo Mistra žebráckého Oplakávání.⁸ Při hodnocení Sv. Jana souhlasil s názorem Opitze o utváření drapérie pod vlivem Hanse Leinbergera, avšak vlivem již modifikovaným podunajskou školou s centrem v Pasově a poukázal na drapérie v malířském a grafickém díle Wolfa Hubera a Albrechta Altdorfera. Sv. Jana Evangelistu postavil do časové souvislosti s Máří Magdalénou z Čakova od Mistra žebráckého Oplakávání (AJG Hluboká nad Vltavou), kde shledal podobnou snahu o kontrast. Sv. Jana pak považuje za práci dílenskou, méně zvládnutou než čakovská Magdaléna, a datuje jej do let 1520–25. Upozornil také na blízkou souvislost se sochou sv. Šebestiána z Českých Budějovic.⁹

Sv. Jan Evangelista byl pravděpodobně původně součástí Ukřižování, jak formuloval již r. 1955 Albert Kutal.¹⁰ Sochy Krista a Bolestné P. Marie nedochovaly. Celá skupina Ukřižování byla zřejmě zavěšena pod triumfálním obloukem, jak to bývalo ve středověku běžné, o čemž by svědčilo opracování sv. Jana ze zadní strany. Pokud vezmeme v úvahu poměrně drobný rozměr postavy i fakt, že Ukřižovaný Kristus by mohl měřit necelý dvojnásobek (cca 1,5 m), pak by tato skupina opravdu mohla být umístěna pod triumfálním obloukem nevelkého kostela v Majdaleně u Třeboně. Právě z této obce měl podle udání předchozí majitelky náš sv. Jan Evangelista pocházet.

Základní motiv pláště přetaženého před tělem a přidržovaného opačnou rukou tak, že tvoří „zástěrovitý útvar“, který charakterizuje kompozici našeho sv. Jana, čerpá ještě z grafických listů mistra ES, činného 1450–1467 v Porýní (Sv. Jan Evangelista L. 95 a L. 103),¹¹ používaných jako předlohy v mnoha řezbářských dílnách. Mistr Oplakávání ze Žebráka použil grafiku Mistra ES (list L. 27) mj. také pro reliéf Klanění

⁶ Jaromír Homolka, K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii, *Umění X*, 1962, 588-596, zvláště, s. 593.

⁷ Homolka – Kesner 1964, kat. č. 129, s. 66.

⁸ Kropáček, *Marginálie* 1965, s. 157–168; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 149-180, in: *ibidem*, s. 210-236.

⁹ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 171, Sv. Jan Evangelista, in: *ibidem*, s. 230-231.

¹⁰ Viz pozn. 5, s. 63.

¹¹ Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, obr. 95 a 103.

sv. Tří králů z Českých Budějovic (1505–10). Obdobný zástěrovitý motiv, stejně plasticky pojatý, spojuje sv. Jana se sochou sv. Barbory (inv. č. P 203, viz kat. č. A/19 v této práci).

Ze stylového hlediska nelze pochybovat o příbuznosti sv. Jana Evangelisty k reliéfům Oplakávání ze Žebráku a ze Zvíkova. Kompozicí a typem postavy je mu bližší sv. Jan ze zvíkovského Oplakávání, který má stejně prodloužený trup členěný vertikálními řasami. Také plášť je sepnutý na hrudi totožnou sponou, rozvírá se do stran a obtáčí pravou ruku podobným způsobem. Vlasy zvíkovského Jana jsou řezány ve spirálovitých symetrických paralelních pramenech, jaké najdeme na našem Janovi. Jemný charakter obličeje je však bližší pojetí Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku, žebrácký i pražský sv. Jan mají obdobně řezané obočí a oči s výraznými dolními víčky, drobný trochu zvednutý nos, plné rty a kulatou bradu. Stejně plasticky utvářené rty pak najdeme např. u Truhlící Marie z Kralovic, 1505–1510 či u M. Magdalény z Malého Boru, kolem 1515 (obě řezby AJG, Hluboká nad Vltavou), které jsou připisovány Mistru žebráckého Oplakávání. Řezby z tohoto Mistrova období¹² se zdají být našemu sv. Janu bližší než mladší práce, s nimiž jej srovnávalo starší bádání. Zvláště na pozdním sv. Janu z Lub u Klatov (po 1520) se uplatňuje již ve velké míře sloh tzv. paralelních linií, jehož geneze bývá odvozována z Vídně. Sv. Jana z Horažďovic (kolem 1520, inv. č. P 4566, Národní galerie v Praze) spojuje s naším Janem plášť vedený před tělem, figura je však již celkově objemnější a typ kulatého obličeje s hladce řezanou a jen mělce probranou partií obočí se řadí k Mistrově Madoně z Malšína (kolem 1520). V neposlední řadě Marie Magdaléna z Čakova (kolem 1520) s níž srovnával našeho Jana Jiří Kropáček, je opět tvarově celkově plnější i v pohybu postavy mnohem pokročilejší. Drapérie řasící se na kolenou Magdalény svými mísovitými na okrajích zvlněnými řasami připomene řezby bavorského sochaře Hanse Leinbergera.

Dosud nepovšimnutá však zůstala velmi blízká souvislost našeho sv. Jana Evangelisty se sochami apoštolů z Lnářů (NG v Praze, inv. č. P 2894–P 2896). Těm se

¹² Pokud se budeme držet periodizace tvorby Mistra žebráckého Oplakávání, jak ji shrnul Jaromír Homolka, viz Homolka, Pozdně gotické sochařství 1984, s. 555, pak by se jednalo o Mistrovu první fázi tvorby, do níž patří kromě dvou zmíněných světic také Oplakávání ze Žebráka (nyní NG v Praze, jako zápujčka z Národního Muzea) a sv. Anna Samotřetí z Českých Budějovic (nyní AJG, Hluboká n. Vltavou) a která se vyznačuje klidnějším pojetím tvarů.

věnoval Jaromír Homolka r. 1965 v katalogu Jihočeská pozdní gotika,¹³ kde konstatoval jejich slohovou souvislost s jihočeským okruhem Mistra žebráckého Oplakávání a jejich vznik předpokládal mezi lety 1510–1515. Konkrétnějšímu zařazení bránila v té době silná vrstva polychromie, která znejasňovala řezbu. Zmíněná polychromie sv. Petra a sv. Bartoloměje byla sejmuta r. 2000 (ak. mal. Eva Votočková a ak. mal. Anna Třeštíková). V případě sv. Pavla – kvalitativně slabšího – až v roce 2010 (diplomová práce Iris Brunner, AVU). Nyní tak zřetelně vyvstává souvislost s naším sv. Janem Evangelistou a tím také s tvorbou Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku. I přes poškození obličeje sv. Petra červotočem, můžeme potvrdit obdobnou řezbu partie očí a obočí s hlubším probráním hmoty tak, aby vynikla hra světla a stínů (jak je charakteristické také pro reliéf žebráckého Oplakávání), i sv. Janu příbuzný drobný nos a plně zvlněné rty. To ukazuje také porovnání s nově restaurovanou sochou sv. Pavla, kde se obličej dochoval lépe.

Plášť sv. Petra i Bartoloměje je sepnutý stejnou sponou, jakou nese i Jan (u apoštolů z Lnář je spona částečně ukryta za vousy), v symetrických spirálkách jsou řezány i vlasy. Zástěrovitý motiv charakteristicky pro Jana z Národní galerie se uplatnil u sv. Petra z Lnář včetně obdobně přetočeného lemu pláště do rubu a náznaku „uchovitého“ záhybu u kolena. Spodní šat lnářských apoštolů je zakončen lemem vyrytým nad okrajem stejně, jako se vyskytuje u sv. Jana. Všichni apoštolové pak mají obdobnou stavbu těla s prodlouženým trupem, který charakterizuje také sv. Jana z NG.

Autoři expozice v Anežském klášteře¹⁴ respektovali Homolkův názor a sochy Apoštolů z Lnář nezařadili přímo do kontextu tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. Domnívám se však, po jejich restaurování lze přeci jen konstatovat těsnější souvislost s tvorbou dílny Mistra žebráckého Oplakávání. Jak se zdá, byla dílna Žebráckého mistra velmi rozsáhlá a pracovalo v ní množství pomocníků, což by osvětlovalo určitou stylovou diverzitu v Mistrově tvorbě. Z uvedených pozorování a ze vztahu k ranější fázi tvorby Mistra žebráckého Oplakávání lze vyvodit závěr, že sv. Jan Evangelista z NG vznikl přibližně ve stejné době jako lnářští apoštolové, kolem r. 1515.

¹³ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. P 208, 209, 210, Sv. Petr, Sv. Pavel, Sv. Bartoloměj, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251.

¹⁴ Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, s. 129 a 149.

Na velmi blízkou a zajímavou souvislost se sochou sv. Jana pak upozornil Jiří Kropáček¹⁵ v případě drobné sošky sv. Pantaleona (Kropáčkem mylně pokládaného za sv. Štěpána) z českobudějovického Muzea (inv. č. A 301). K němu se pak řadí ještě socha Krista Spasitele z téže sbírky (inv.č. A 300).¹⁶ Ze stylového hlediska je jisté, že tyto dvě sochy z českobudějovického muzea a sv. Jana vytvořil stejný řezbář, což potvrdilo i komparativní studium na místě. Nelze je ovšem se sv. Janem spojit do jednoho oltářního celku.

¹⁵ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 171, Sv. Jan Evangelista, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965 (pozn. 8), s. 230-231.

¹⁶ Za poskytnutí fotografií obou děl jsem zavázána dr. Noře Jelínkové z Muzea v Českých Budějovicích.

KAT. Č. A/19

jižní Čechy

Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, činný v jižních Čechách asi 1500–1525 – dílna nebo okruh (?)

Sv. Barbora ze Sušice, 1520–1525

dřevo (nebylo laboratorně určeno), zadní strana plochá, opracovaná dlouhými záseky dlátem, zbytky křídového podkladu a polychromie, chybí pravá ruka světice

rozměry: v. 97 cm, š. 34 cm, hl. 25 cm

Inv. č. P 203

provenience: původní provenience neznámá, poté soukromá sbírka v v Sušici, v roce 1924 zakoupeno do Národní galerie v Praze od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Velmi dobře řezbářsky zpracovaná socha představuje sv. Barboru. Světice je oblečena do šatů s upnutým živůtkem a pod pasem bohatě řasených tak, jak odpovídá ženské módě v první čtvrtině 16. století. Výstřih šatů je zvýrazněn dekorativní výšivkou řezanou v hmotě dřeva. Přes ramena má přehozen dlouhý plášť splývající na levé straně až k postavci, na němž světice stojí. Opačná strana pláště je přichycena loktem a vedena před tělem v zástěrovitém útvaru na levou stranu, zde je cíp pláště přidržen rukou s rozevřenou knihou. Atribut sv. Barbory – vysoká věž – je umístěn na podstavci při pravé straně figury. Mírně nakloněná hlava sv. Barbory s dlouhými vlasy je ozdobena čelenou. Jemně řezaný obličej s drobným nosíkem a mandlovitě tvarovanými očima je oživen pootevřenými rty. Vlasy na pravé straně má sčesány za ucho, na levé straně jsou prameny formulovány bohatěji, evokují dojem pohybu.

Dřevořezba nebyla dosud publikována, ačkoli se stala v roce 1965 součástí výstavy Jihočeská pozdní gotika v Alšově jihočeské galerii. Autoři ji však do výstavního katalogu nezahrnuli. Po skončení výstavy byla vystavena v rámci expozice

středověkého umění v AJG, odkud se navrátila v roce 1973 zpět do Národní galerie v Praze.¹ V galerijních expozicích se pro ni již nenašlo místo a socha je od té doby uložena v depozitáři NG.

Jihočeský původ řezby se podařilo doložit rešerší v Archivu Národní galerie v Praze. Na seznamu zpracovaném Joe Hlouchou na žádost Vincence Kramáře figuruje sv. Barbora (velká), u níž je rukou dopsána provenience „*Sušice, z rodiny*.“² Joe Hloucha tedy tuto sochu získal nákupem přímo od majitele v Sušici. Druhou sv. Barboru ze seznamu, identifikovanou přívlastkem „*malá, skupina*“, pak lze ztotožnit s drobnou řezbou Světice, inv. č. 201.

Na světici zaujme na první pohled systém drapérie se zástěrovitým útvarem vedeným před tělem, formovaným do táhlých oblých mísovitých záhybů tažených na povrch hmoty. Tento motiv výrazně připomene obdobně tvarovanou drapérii Světice z Homol (AJG, kolem 1515). Zástěrovité drapérie si povšiml již Albert Kutal a motiv identifikoval jako charakteristický prvek pro pozdní tvorbu Mistra žebráckého Oplakávání, jehož genezi hledal ve vídeňské plastice.³ Vzhledem k obličejovému typu i sochařskému pojetí Světice z Homol, blízkému Mistru zvíkovského Oplakávání, považoval zmíněnou sochu za spojovací článek mezi oběma mistry.⁴ Jiří Kropáček pak homolskou sochu přiřadil těsněji k dílu Mistra Oplakávání ze Zvíkova.⁵

V tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání zaujímá takový zástěrovitý útvar dost výrazné místo, kromě poněkud problematické Světice z Homol jej najdeme také u figury sv. Jana Evangelisty z Národní galerie (inv. č. P 281, kat. č. A/18) připisované mistrově dílně, zde dokonce obdobně plasticky pojatý, nebo u sochy sv. Jana z Horažďovic z doby kolem roku 1520 (Národní galerie v Praze, inv. č. P 4566),⁶ ale i u řezby sv. Kateřiny z Bavorova vzniklé v první polovině dvacátých let 15. století (Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou), řazené do okruhu Žebráckého mistra.⁷ S

¹ Údaje jsou čerpány z vědecké karty díla uložené ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

³ Kutal, *Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání 1955*, s. 71.

⁴ *Ibidem*, s. 70–71.

⁵ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 189, Světice z Homol, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 241–243.

⁶ *Idem*, kat. č. 168 a 169, Sv. Jan Evangelista a sv. Jan Křtitel, in: *ibidem*, s. 229–230.

⁷ *Idem*, kat. č. 180, sv. Kateřina, in: *ibidem*, s. 236; Lavička, *Středověké sochařství 2011*, s. 548–549.

dekorem koruny sv. Barbory složeném z drobných plastických čtverečků se setkáme téměř u všech prací zahrnutých do díla Mistra žebráckého Oplakávání (např. lem výstřihu sv. Máří Magdalény z reliéfu Oplakávání, koruna Boha Otce na reliéfu sv. Trojice z Českých Budějovic ad.). Ozdobná bordura výstřihu Barbořiných šatů, složená ze střídajících se plastických trojúhelníků, se vyskytuje rovněž na čepci sv. Máří Magdalény na reliéfu Oplakávání.

Obličejový typ Sv. Barbory z pražské sbírky není vzdálen lyrickému pojetí světic Mistra žebráckého Oplakávání s vysokým čelem, charakteristicky řezanými klenutými oblouky očí, drobným mírně vzhůru natočeným nosíkem, malými rty a důlkem v bradě. Socha sv. Barbory však postrádá charakteristickou protáhlost až nehmotnost těl Žebráckého mistra, její tělesný objem je zde plně definován, s limitem reliéfního zpracování. Určité rysy (mandlovité oči a důlek v bradě) typologicky odpovídají rovněž dílům spojovaným s Mistrem zvíkovského Oplakávání.

Tvorba těchto dvou anonymů, kteří ovládali jihočeský region v první třetině 16. století není dosud uspokojivě zpracována a existuje mnoho děl spojovaných s oběma anonymy současně. Vzájemný vztah, možnost spolupráce mezi dílnami a vnitřní členění jejich prací není možné bez důkladné materiálové rešerše, zpracování úplného soupisu děl a následného kritického zhodnocení. U děl jako je zkoumaná sv. Barbora z Národní galerie nebo sv. Jan z Majdaleny u Třeboně (viz kat. č. A/18 a A/19) je možné vysledovat znaky charakteristické pro oba dílenské okruhy. Stejněho problému se dotkla rovněž Michaela Ottová při zpracování sochy sv. Barbory z Národního muzea, kterou také není možné zcela jednoznačně klást do jedné ze jmenovaných dílen.⁸ Tato socha ostatně představuje velmi blízkou, i když starší, analogii k naší Barboře nejen z hlediska kompozice.

Z výše jmenovaných děl připisovaných k *œuvre* Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku či jeho okruhu stojí dřevořezbě sv. Barbory nejbliže sv. Jan z Horažďovic a sv. Kateřina z Bavorova. Sochy zaujmou právě zmíněným zástěrovitým motivem, který je však v případě sv. Barbory a Kateřiny obdobně detailněji propracován v členěných skladech. Záhybový systém drapérie světic s klínovitě propojovanými paralelními

⁸ MO [Michaela Ottová], kat. č. 6, Mistr zvíkovského Oplakávání (?), Sv. Barbora, in: Kat. Sochařství 2012, s. 44-46.

sklady působí celkem jednotně a dovoluje snad uvažovat o jejich vzniku v jednom dílenském provozu. Velice zajímavé jsou pak detaily drapérie, které jsou na jmenovaných sochách ztvárněny totožným způsobem, totiž jazykovitě vyběhající cíp pláště pod pravou rukou sv. Barbory, shodně upravený kus drapérie u sv. Kateřiny z Bavorova a část pláště vedle zástěry na pravé straně sv. Jana z Horažďovic. Dlouhý lem pláště na levé straně sv. Barbory a sv. Jana a po pravé straně sv. Kateřiny je rovněž zpracován podobně, u sv. Barbory je jen více akcentován z frontálního pohledu. Obličejové typy sv. Barbory a sv. Kateřiny z Bavorova odpovídají jemným ženským tvářím se špičatou bradou, jak je používala spíše dílna Mistra žebráckého Oplakávání. Pootevřená ústa oživená řadou zubů jsou detailem, jež se vyskytuje jak u sv. Barbory, tak i u sv. Jana z Horažďovic. Navíc řešení vlasů na levé straně hlavy sv. Barbory, které působí jakoby byly odfouknuté větrem, může souviset právě s kvalitnější sochou sv. Kateřiny z Bavorova, stejně jako způsob, jakým světice tiskne otevřenou knihu k tělu.

Z uvedených faktů vyplývá, že stylové a kompoziční shody u jmenovaných soch jsou natolik závažné, že je nutné uvažovat o společném vzniku v jednom dílenském provozu přibližně ve stejné době. Převažující charakteristické znaky by ukazovaly spíše na příslušnost k dílu Mistra žebráckého Oplakávání, nelze však zatím stanovit, zda sochy byly vytvořeny přímo v jeho dílně nějakým zručným tovaryšem nebo případně v samostatně činném pracovišti v Mistrově těsném okruhu.

KAT. Č. A/20

jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, činný v jižních Čechách asi 1500–1525 – dílna nebo okruh (?)

Sv. biskup, 1520–1525

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38,5 ze dne 10.11.2004), plná socha s částečně opracovanými zády, mladší (?) polychromie, chybí pravá ruka, část mitry, střevíc pravé nohy, poškozený obličej, drobnější ztráty hmoty dřeva v celé ploše sochy

rozměry: v. 49 cm, š. 20 cm, hl. 8 cm

Inv. č. P 708

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1949 ze soukromé sbírky v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobná řezba představuje sv. biskupa. Světec v mírně esovitě prohnutém postoji drží v levé ruce knihu s vazbou zdobenou kováním a přezkou. Biskup je oblečen do spodního roucha – alby a dalmatiky zdobené masivními třásněmi. Plášť je na hrudi sepnutý čtvercovou sponou s reliéfem čtyřlísté kytky a je veden před tělem z levé strany na pravou. Drapérie pláště tvoří několik symetrických oblých mísovitých skladů nad sebou a jeho cíp splývá na levé straně v trubicovitém skladu dolů. Lem pláště je zdoben plastickými drobnými čtverečky naskládanými těsně vedle sebe a dekorem čtyřlístých kytek (stejných jako na sponě pláště) v pravidelných rozestupech. Tyto ornamenty jsou řezány přímo v hmotě dřeva. V prověšeném lemu pláště je umístěn zvláštní členitý kulovitý útvar, který byl původně větší, jak dosvědčuje plocha napravo od něj. Na hrudi nad tímto tvarem je připevněn dřevěný kolík pravděpodobně s ním nějak související. Je možné, že útvar představuje zlaté hroudy a biskup je tak určen jako sv. Mikuláš, který nese svůj atribut v látce jako v loktuši. Pro takový typ zobrazení se mi však zatím

nepodařilo najít analogie. Musíme rovněž připustit možnost, že se jedná o látku nahrnutou do takto plastického útvaru oživujícího kompozici.

Biskup má na hlavě mitru, jejíž lemy jsou ozdobeny stejným způsobem jako lem pláště s výjimkou kytek. Kulatý obličej světce je hladký, bez vrásek. Malé blízko sebe posazené oči, semknuté rty v mírném úsměvu a drobný nosík umocňují plné tváře. Na ramena splývají kroucené pásy mitry.

Socha byla zakoupena ze soukromého pražského majetku v roce 1949 spolu s dalšími jedenácti díly různé kvality. Údaje o provenienci záznamy Archivu Národní galerie v Praze bohužel neobsahují.¹

Zajímavá a původně jistě velmi dekorativní řezba stylově nepochybně přísluší k tvorbě jižních Čech. Zdobné detaily, jako jsou kytky a plasticky řezaný lem, rovněž spojují sochu biskupa z Národní galerie s tvorbou Mistra Oplakávání ze Žebráku. Velmi podobnou sponou ve tvaru čtverce, do něhož je vepsaná kytky, je sepnutý plášť sv. Jana Evangelisty ze Sv. Majdaleny u Třeboně, nyní ve sbírce Národní galerie (viz kat. č. A/18, inv. č. P 281). Také tato socha, u níž jsou ozdoby omezeny pouze na zmíněnou sponu, je pečlivě a drobnopisně řezaná. Lem složený z drobných řezaných čtverečků, jaký se vyskytuje u našeho sv. biskupa, byl běžně používán v dílně Mistra žebráckého Oplakávání (např. lem výstřihu sv. Máří Magdalény z reliéfu Oplakávání ze Žebráku, koruna Boha Otce na reliéfu sv. Trojice z Českých Budějovic ad.). Stejný dekor pak najdeme i u sochy sv. Barbory z Národní galerie (viz kat. č. A/19, inv. č. P 203), která vznikla přímo v dílně či blízkém okruhu Žebráckého mistra.

Drapérové schéma řezby sv. Barbory je blízké soše sv. Petra ze Svěrázu (1520–1525, Regionální muzeum v Českém Krumlově), který je kladen do velmi těsné blízkosti dílny Mistra Oplakávání ze Žebráku² a kterého – stejně jako Sv. biskupa – charakterizuje kompozice pláště vedeného před tělem a tenké oblé řasy mísovitého tvaru. Podobně formovanou drapérii v tenkých oblých paralelních skladech najdeme také u řezby sv. Doroty z Bavorova (po roce 1520, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou), u níž Jiří Kropáček předpokládal zprostředkovanou návaznost na dílo

¹ ANG, NG–NK-1949/46 (19.11. 1949).

² [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 178 a 179, Sv. Petr a sv. Pavel, in Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 236; Lavička, Středověké sochařství 2011, zvláště s. 549.

Mistra žebráckého Oplakávání.³ S touto světicí pojí biskupa z Národní galerie i kulatá tvář s plnými tvářemi a poněkud „bambulovitým“ nosíkem.

Z výše uvedených faktů je zřejmé, že drobná soška Sv. biskupa z Národní galerie vznikla v první polovině dvacátých let 16. století a řadí se mezi díla spjatá s dílenským provozem nebo okruhem Mistra Oplakávání ze Žebráku, jichž se v jižních Čechách dochovalo poměrně značné množství.⁴ Dílna Mistra Oplakávání ze Žebráku byla zřejmě velmi rozsáhlá a zaměstnávala velké množství tovaryšů, kteří se později mohli také osamostatnit a jejichž díla je možné v rámci pracoviště rozlišit. Připsání Sv. biskupa z Národní galerie do okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku a těsnější možná souvislost se sochou sv. Petra ze Svěrázu a řezbou sv. Doroty z Bavorova přispívá k obohacení souboru řezeb spojovaných s tímto mistrem a okruhem jeho vlivu. Zároveň tato skutečnost podněcuje další detailnější studium dílenských provozů pozdně gotických řezbářů.⁵

³ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 177, Sv. Dorota, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 235; Lavička, Středověké sochařství 2011, s. 548–549.

⁴ V této souvislosti je nutné zmínit, že dosud chybí komplexní a celistvé zpracování středověkého sochařství v tomto regionu a současné bádání stále vychází z dosud nepřekonané doprovodné publikace k výstavě Jihočeská pozdní gotika uskutečněné v roce 1965 a jednotlivých dílčích studií k tématu.

⁵ K tomu např. Ottová, Am Beginn einer Tradition 2001, s. 405–414.

KAT. Č. B/21

jihozápadní Čechy

Světice s knihou, 1480–1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, fragmenty polychromie a zlacení, fragmenty pressbrokátového dekoru, chybí pravá ruka, části koruny, část postavce, část drapérie po pravé straně

rozměry: v. 91 cm; š. 27 cm; hl. 21 cm

Inv. č. P 185

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1922 od Karla Wagnera z Prahy

restaurátorské zásahy: restaurovala Kristina Málková 2008–2009 jako diplomní práci na AVU (rest.zpráva č. E 761 uložena v Archivu RA NG)

literatura: Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 31, s. 4–5.

Zajímavá a kvalitní socha představuje blíže neurčenou světici s otevřenou knihou v levé ruce. Vzhledem k atributu v podobě knihy by se mohlo jednat o sv. Kateřinu. Pohyb předsunuté pravé nohy se projevil i mírným prohnutím trupu. Světice je oblečena do dlouhých šatů s kulatým výstřihem, které se více uplatňují v dolní partii, kde jsou řaseny do dlouhých paralelních sklady a u podstavce se lámou v téměř pravém úhlu. Otevřený plášť, který má světice přehozen přes ramena, na levé straně obtáčí paži držící knihu a volně splývá dolů. Na opačné straně si světice přehodila cíp pláště přes předloktí a ten vytvořil před jejím tělem jazykovitý útvar členěný několika promodelovanými lámanými sklady. Dlouhá linie lemu pláště se pak vine podél boku světice dolů k podstavci. Plášť je zdoben tlačným cínovým dekorem (presbrokátém). Laboratorní průzkum vzorků provedený v rámci restaurování sochy,¹ prokázal, že se jedná o původní stav výzdoby z 15. století, na některých místech byl však dekor

¹ Radka Šefců, Laboratorní zpráva 08/22, součást restaurátorské zprávy Kristiny Málkové, č. E 761 (uložena v archivu RA NG).

doplněn v průběhu 19. století.² Oválný obličej světice s vysokým čelem, mírně zešíkmenýma očima, malým nosem a drobnými ústy je rámován dlouhými zvlněnými vlasy. Hlavu zdobí koruna dekorovaná řezanými perlami.

V literatuře byla tato zajímavá socha zmíněna jen okrajově v katalogu výstavy přírůstků do sbírky Národní galerie uspořádané v březnu roku 1930.³ Zde jsou v krátkém katalogovém údaji zmíněny v závorce a s otazníkem České Budějovice. Tento původ řezby Světice s knihou byl poté potvrzen nálezem v Archivu Národní galerie v Praze, kde byl dohledán rukopisný seznam Vincence Kramáře s vytipovanými sochami pro nákup od Karla Wagnera do tehdy ještě Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.⁴ U položky „Světice“ je uveden přípis „České Budějovice, Anenský klášter.“ Socha byla tedy získána Karlem Wagnerem nebo ještě předchozím majitelem z kláštera kapucínů s kostelem sv. Anny. Světice s knihou však byla původně součástí inventáře nějakého jiného kostela v Českých Budějovicích nebo okolí, protože kapucínský klášter byl založen až roku 1614.⁵ V Archivu bylo dohledáno rovněž potvrzení o nákupu sochy do Sbírký starého umění.⁶

Kvalitní řezba uplatňuje gerhaertovský princip stavby sochařského díla: drapérie pláště zde slouží jako obal tělesného jádra, otevřením sochařského bloku umožnil řezbář vyniknout objemu těla světice. Zajímavý motiv jazykovitého útvaru drapérie je invenční obměnou drapériových schémat vycházejících ze složitě aranžovaných plášťů postav na grafických listech Mistra E.S. a Martina Schongaeuera (např. grafický list L. 159 se sv. Šebestiánem od Mistra E.S. ad.).⁷ Podobně vedenou drapérii má např. sv. Jan z oltáře v hornorýnském Lautenbachu (1483).⁸

² Na vzorku odebraném z pláště u levé paže byla pod hmotou vtačeného pressbrokátu s cínovou fólií identifikována vrstva směsi olovnaté a barytové běloby používané až po roce 1810. Vzorky odebrané z jiného místa (u vlasů světice) však potvrdily středověkou autenticitu dekoru. Viz rest. zpráva Kristiny Málkové č. E 761 (uložena v archivu RA NG).

³ Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 31, s. 4–5.

⁴ ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

⁵ Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 203–204.

⁶ ANG, NG–SVPU–AA 2001 /523.

⁷ Höfler, Der Meister E. S. 2007, č. 159.

⁸ Zimmermann, Der Meister von Kefermarkt 1993, s. 109–110.

Našemu prostředí bližší analogii pak představuje socha sv. Kateřiny z oltáře ve Cvikově, který byl vytvořen v norimberské dílně Michaela Wohlgemutha a roku 1479 vyzdvižen ve cvikovském kostele⁹ a na němž shledal Stefan Roller mimo jiné hornorýnské vlivy.¹⁰ Kompozice drapérie se od naší sochy Světice poněkud odlišuje tím, že si Kateřina cíp pláště ještě přidržuje, nicméně dominantní lichoběžníkový útvar před tělem se zde uplatnil. V neposlední řadě se tento jazykovitý tvar drapérie objevil na soše Archanděla Michaela z kostela sv. Vavřince v Norimberku (1470–1475), pocházejícího ze stejné dílny jako cvikovský oltář.¹¹ V této souvislosti je zajímavé, že ani obličejový typ světice z pražské sbírky není příliš vzdálen tvářím ženských postav na cvikovském oltáři. Utváření drapérie v dolní partii sochy, kde je ostře zalamována u podstavce, se projevuje také u cvikovských soch. Z formálního hlediska se ale norimberské sochy od řezby Světice odlišují. Látka na naší řezbě není tak bohatě řasena lomenými sklady a obrys sochy je více uzavřen a není rozveden do šířky tak, jako to vidíme u světice cvikovského oltáře.

Světice z pražské Národní galerie vznikla pod vlivem norimberské dílny, která vytvořila sochařskou výzdobu cvikovského oltáře. Je možné, že se zde řezbář vyučil. Tomu by nasvědčovala i plastická presbrokátová dekorace pláště Světice, která není pro naše prostředí zcela typická. Oproti tomu byla hojně využita v povrchové úpravě soch cvikovského oltáře. Formy akantových rozvilin na šatu sv. Markéty ze cvikovského oltáře¹² a naší světice jsou obdobné.

Ze stylového hlediska je soše Světice blízká socha sv. Anny z Velhartic, u níž Jiří Kropáček (v rámci katalogového hesla k Madoně z Horní Plané) zdůraznil rovněž gerhaertovské východisko,¹³ zatímco Jaromír Homolka vyzdvihl její švábskou orientaci a blízkost Madoně Velhartické archy.¹⁴ Shody najdeme v řešení šatů Panny Marie z velhartické sochy v dlouhých paralelních vertikálách, zaujme zejména velmi podobná

⁹ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, kat. č. 72, s. 329 a s. 99–114. Ke cvikovskému oltáři naposledy viz Pohlack – Dühlberg – Suckale, *Der Zwickauer Wolgemut-Altar* 2008.

¹⁰ Roller, *Autorschaft* 2008, s. 67–70.

¹¹ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, kat. č. 49, s. 326 a s. 122–133.

¹² Pohlack – Dühlberg – Suckale, *Der Zwickauer Wolgemut-Altar* 2008, s. 122, obr. 16.

¹³ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 104, *Madona z Plané*, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 178.

¹⁴ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 117, *Sedící sv. Anna Samotřetí*, in: *ibidem*, s. 186–187.

drobná vlásečnicová diagonála na stehně volné nohy obou dívek a řešení partie pod kolenem. Ani obličej pražské Světice s pevně semknutými usmívajícími se ústy není zcela vzdálen obličejovým typům sv. Anny z Velhartic. V neposlední řadě se určitými motivy blíží i sochám světic z nástavce Kefermarktského oltáře – např. zdobení obroučky koruny drobnými dřevěnými perlami.

Všechny uvedené souvislosti přispívají k závěru, že řezba Světice z Národní galerie vznikla v druhé polovině osmdesátých let 15. století v některé z dílen na jihozápadě Čech, která přejímala podněty jak z norimberského, tak hornorakouského prostředí.

KAT. Č. B/22

jihozápadní Čechy

Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, mladší polychromie, chybí levá ruka sv. Anny, obě ruce Panny Marie a pravá ruka Ježíška

rozměry: v. 94 cm, š. 43 cm, hl. 13,5 cm

Inv. č. P 292

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena roku 1930 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 89, s. 130–131.

Sv. Anna sedí na jednoduché lavici, na její pravé ruce spočívá nahý Ježíšek, po levici stojí malá postava Panny Marie. Sv. Anna je zde nepoměrně rozměrnější než zbylé figury, jedná se o tzv. hieratický typ kompozice sv. Anny Samotřetí. Sv. Anna je oblečena do spodního vysoko přepásaného přiléhavého šatu, který se pod opaskem řasí v několika vertikálních záhybech. Přes ramena má přehozen na hrudi otevřený plášť obtáčeující ruce. Na levé straně je pak plášť veden přes klín na opačnou stranu a z kolen splývá k podstavci. Pod tělem Ježíška sedícího nejistě na ruce sv. Anny se látka řasí systémem lomených záhybů. Kompozice je oživena diagonálou tenkého sklada vinoucího se od levého kolene šikmo dolů, který kopíruje lem pláště. Na levé straně plášť splývá z ramene bez přerušení a tvoří pozadí pro drobnou figuru Panny Marie. Hlava sv. Anny je zahalena jednoduchou rouškou podvázou pod bradou. Tvar mladistvého Anina obličej se smutným melancholickým výrazem je zdůrazněn těsným zavítím. Panna Marie je oblečena do jednoduchých splývavých šatů, dlouhé vlasy má ozdobeny nízkou korunou. Nahý Ježíšek je zobrazen v hravé poloze, kdy si levou ruku opírá o levé koleno. Zadní strana sochy je opracována širokými záseky řezbářské motyky. Povrch řezby je znejasněn mladší polychromií a nánosem nečistot.

Původní provenienci sochy je možné vyvodit z údajů nalezených v Archivu Národní galerie. Do sbírky byla řezba zakoupena ze sbírky spisovatele a sběratele (či spíše obchodníka s uměním) Joe Hlouchy v roce 1930. V dopise Ministerstvu školství a kultury z 9. 5. 1930 předkládá Vincenc Kramář seznam soch, které by rád zakoupil pro státní sbírku.¹ Mezi nimi figurují kromě jiných také dvě sv. Anny Samotřetí, které můžeme identifikovat jako P 292 a P 295. U obou je lakonický přípisek „ze západních Čech.“ S vsokou pravděpodobností toto sdělení o původu soch získal Vincenc Kramář od Joe Hlouchy.

Řezbu poprvé zmínila Hana Vorlová ve své nepublikované diplomové práci o sv. Annách,² omezila se zde však pouze na konstatování obecné příbuznosti se sochou sv. Anny z kostela sv. Ducha v Praze, kterou publikoval Jiří Fajt.³ Sv. Anna z kostela sv. Ducha vykazuje určité stylové souvislosti se sochou Anny z Národní galerie, avšak tyto spojitosti zůstávají pouze na obecné úrovni. U obou děl tak lze konstatovat obdobné obecné stylové východisko v gerhaertovském sochařství poslední čtvrtiny 15. století, blokovitost figury i použití charakteristického motivu pláště přehozeného z jedné strany přes kolena a probrání hmoty plasticky modelovanými záhyby. Formálně jsou však zcela odlišné.

Kompozice sedící Anny s Ježíškem na klíně a stojící Panny Marie většinou po levém boku sv. Anny byla rozšířena v oblasti jižního Německa a zvláště pak v rakouském Podunají, jak dokládají například kefermarktsky orientovaná sv. Anna ze Schlossmuseum v Linzi, před rokem 1500 (inv. č. Ka 298),⁴ sv. Anna Samotřetí z Wagram an der Traisen v Dolním Rakousku, kolem roku 1500⁵ nebo řezba z okruhu Lienharta Astla z lineckého Schlossmusea vzniklá kolem roku 1515.⁶ V našem prostředí takovou podobu zastupuje sv. Anna z Velhartic, kterou Jiří Kropáček kladl již do konce osmdesátých let 15. století⁷ a představovala by tak jednu z nejstarších ukázek zmíněného typu se stojící Pannou Marií. Dalším příkladem stejné kompozice je sedící

¹ ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/245, dopis ze dne 9.5.1930.

² Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 89, s. 130–131.

³ Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995, kat. č. 17, s. 58–60.

⁴ Schultes, Die Sammlung Kastner 1992, kat. č. 35, s. 71.

⁵ Feuchtmüller, Die Sammlung S. 1962, kat. č. 30, s. 101, obr. 30.

⁶ Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958, kat. č. 91, s. 50–51, obr. č. 52.

⁷ Kropáček, Příspěvek ke studiu 1961, s. 23.

Sv. Anna z bývalého kostela barnabitek v Praze – Hradčanech (kolem 1500), kterou naposledy důkladně analyzoval rovněž Jiří Fajt.⁸

Blokovitá do trojúhelníku komponovaná socha sv. Anny Samotřetí z Národní galerie má kompozičně nejbliže k řezbě Sv. Anny z Velhartic. Pražská socha je však formálně zjednodušená a mnohem statictější. Naopak dosti blízké jsou obličejové typy světic a Ježíšků. Jiří Kropáček spojil sv. Annu z Velhartic s výtvarnými tendencemi vycházejícími ze stylu následovníků Gerhaerta z Leydenu, zvláště pak s passovským okruhem spojovaným s dílem Mistra kefermarktského oltáře. Stejně východisko lze identifikovat i u řezby z Národní galerie, avšak s přihlédnutím k silnému zjednodušení forem, které se projevilo v střízlivé modelaci záhybového systému, méně individualizovanými tvářemi a zejména prostou rouškou na hlavě sv. Anny. V dopise zmíněném v úvodu tohoto katalogového hesla je uveden původ sv. Anny Samotřetí v západních Čechách, zde se mi však nepodařilo najít vyhovující stylové paralely. Vzhledem k určité blízkosti k řezbě sv. Anny z velhartického kostela je možné posunout místo jejího původu více na jih, do jihozápadních Čech. Ani doba vzniku nebude příliš vzdálená velhartické soše.

Zajímavým momentem řezby sv. Anny z Národní galerie v Praze je velmi drobná postava Panny Marie, která je zde prezentována spíše jako atribut sv. Anny než plnohodnotná součást skulptury. Silné akcentování sv. Anny jako hlavní postavy celého výjevu snad mělo zdůraznit kult sv. Anny, který byl v oblasti jižních a jihozápadních Čech, stejně jako v sousedních Rakousích velmi oblíben.

⁸ Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995, kat. č. 19, s. 63–65.

KAT. Č. B/23

jihozápadní Čechy

Sv. Jan Evangelista z okolí Volyně, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkopumáno), plná vzadu opracovaná socha, fragmenty mladší (?) polychromie

rozměry: v. 63 cm, š. 21 cm, hl. 12, 5 cm

Inv. č. P 225

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1925 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobná socha zobrazuje sv. Jana Evangelistu truchlícího pod křížem. Původně byl součástí výjevu Kalvárie, zbylé řezby se ale nedochovaly. Sv. Jan je oblečen do dlouhého volného spodního roucha na hrudi hladkého a pod pasem členěného vertikálními oblými sklady. Přes ramena má přehozen plášť, který obtáčí jeho na hrudi sepnuté ruce a na levé straně splývá v dlouhých nečleněných skladech volně dolů. Na opačné straně sv. Jan přidržuje cíp pláště předloktím, drapérie se tak pod loktem řasí do dvou lomených mísovitých skladů a lem pláště se v úrovni kolena stáčí do plochého tubicovitého záhybu. Světec spočívá na kulatém podstavci, na němž se uplatňuje bosé chodidlo výrazně předkročené volné nohy. Sumárně řezaný obličej je rámován povšechně zpracovanými vlasy s naznačenými vlnitými kadeřemi.

Socha sv. Jana je jedna z mála řezeb nakoupených v průběhu 30. let od Joe Hlouchy, u níž bylo možné zjistit její provenienci. V Archivu Národní galerie se dochovala korespondence Vincence Kramáře s Ministerstvem školství a osvěty, které

potvrdilo nákup této sochy.¹ Podle sdělení Joe Hlouchy, jak píše Vincenc Kramář, pochází soška sv. Jana z okolí Volyně.

Kompoziční východisko pro řezbu sv. Jana představuje grafický list s Ukřižováním (L. 44 II), který vytvořil Mistr E.S. kolem roku 1450.² Řezba se od předlohy liší zrcadlově obrácenou předkročenou nohou a poněkud zjednodušeným pojednáním drapérie pláště. Sochařskou paralelu pro pražskou řezbu pak představuje sv. Jan ze skupiny Kalvárie z Pippingu od Erasma Grassera (kolem 1480, Bayerisches Nationalmuseum, Mnichov),³ který čerpá ze stejného grafického zdroje. Obdobná je modelace hlav s delšími vlnitými vlasy, obličej s úzkým nosem a plnými rty. Příbuzně je také utvářena drapérie pláště pod rukou do mísovitých záhybů s ostrými trojúhelnými klínovitými lomy. Obličejový typus sv. Jana s vystouplými lícními kostmi najdeme také na reliéfu Seslání sv. Ducha z oltáře v Pulachu u Mnichova (1490–1500).⁴ V souvislosti s Erasmem Grasserem je zajímavá, kvalitativně však nižší úrovně, socha Bolestné Panny Marie ze sbírky Národní galerie vystavená v expozici na Křivoklátě (inv. č. P 199), která je přímo inspirována stejným grafickým listem L. 44 II (včetně roušky do níž si Marie utírá oči), jako sv. Jan Evangelista. Autorsky však s řezbou sv. Jana nijak nesouvisí.⁵

Z jihočeského sochařství, kam lze řezbu sv. Jana Evangelisty z okolí Volyně bez větších problémů začlenit, jsou jí blízké práce, v nichž Jiří Kropáček identifikoval vliv Erasma Grassera a které jsou soustředěně převážně na území jihozápadních Čech, např. Kristus (Apoštol) z Novosedel,⁶ Sv. Ondřej z Cepu⁷ či Kladení Krista do hrobu z Vodňan (AJG Hluboká nad Vltavou) nebo Klanění sv. Tří králů ze Zvíkova⁸ a další.

¹ ANG, NG- SVPU- AA 2003/146.

²Höfler, Der Meister E. S. 2007, č. 44.

³ Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein 1959, kat. č. 35, s. 46. Poznámka o souvislosti obou soch je uvedena na vědecké kartě díla (uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění, ve Schwarzenberském paláci).

⁴ Halm, Erasmus Grasser 1928, s. 75, obr. LXV.

⁵ Bolestná Panna Marie, inv. č. P 199, v. 83 cm; do Národní galerie v Praze byla zakoupena roku 1923. Poznámka o souvislosti Bolestné Panny Marie P 199 se sv. Janem Evangelistou P 225 je uvedena na vědecké kartě díla.

⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 112, Kristus, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 182–183.

⁷ Idem, kat. č. 113, Sv. Ondřej z Cepu, in: ibidem, s. 183.

⁸ Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953, kat. č. 80, s. 99, obr. 52.

Zdá se, že podněty tohoto bavorského sochaře byly v jižních a jihozápadních Čechách přijímány živě možná i o něco dříve než až od 90. let 15. století. Intenzita a složité působení bavorského vlivu na jihočeské sochařství patří k tématům, která je nutné podrobit novému studiu.

Sv. Jan Evangelista z okolí Volyně, který vznikl nejspíše v posledním desetiletí 15. století, je dokladem komplikované situace prolínání různých vlivů v jihočeské oblasti. Řezba bezpochyby obohacuje již známý fond děl ovlivněných uměním mnichovského sochaře Erasma Grassera.

KAT. Č. B/24

jižní nebo jihozápadní Čechy

Sv. Apoštol (Sv. Bartoloměj ?), 1490–1500

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 02/35 ze dne 29. 4. 2002), fragmenty novější polychromie, fragmenty zlacení a stříbra, vzadu vyhloubeno, chybí atribut, poškozená ruka, chybí přední část podstavce, poškozené prameny vlasů nad čelem

rozměry: v. 108 cm; š. 38 cm; hl. 24 cm

Inv. č. P 8912

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 2003 ze soukromé sbírky v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha představuje postavu apoštola s knihou v levé ruce, podle účesu, vousů a fyziognomie se jedná o sv. Bartoloměje (případně sv. Judu Tadeáše – jednoznačně určující atribut v pravé ruce chybí). V minulosti byla socha v oblasti za knihou poškozena ohněm vzniklým patrně od hořící svíčky a ruka držící knihu byla plošně seřezána. Socha byla původně součástí oltární architektury. Světec je oblečen do dlouhého spodního roucha v pase staženého opaskem a svrchního pláště sepnutého pod krkem krátkou petlicovitou sponou. Cíp pláště tažený od předloktí pravé ruky k levé, kde je látka přichycena rukou s knihou, tvoří před tělem výrazný útvar členěný hlubokými sklady. Z drapériových řas výrazně vystupuje zcela hladce pojednaná volná noha světce, která drapériový systém opticky rozbíjí. Na levé straně plášť splývá podél těla a v dolní partii je oživen překlápeným lemem.

Socha světce byla do Národní galerie v Praze zakoupena ze soukromého majetku v Praze, avšak podle sdělení předchozího majitele byla získána v aukci před II. světovou válkou někde v západních Čechách (snad v Karlových Varech). Tuto skutečnost se

bohužel zatím nepodařilo doložit. Ze stejné sbírky byly do Národní galerie získány v 70. letech 20. století dvě zajímavé řezby Sv. Anny Samotřetí (inv. č. P 6192, kat. č. H/84) a Světice (P 6115, kat. č. A/14) a v roce 2001 také významná řezba Sedící Panny Marie, připisovaná Mistru Kefermarktského oltáře (inv. č. P 8879 kat. č. H/81).¹

Ze stylového hlediska je řezbě sv. Apoštola nejbližší okruh tvorby Erasma Grassera, sochaře činného převážně v Mnichově v letech 1474–1518.² Postavy apoštolů v mnichovském Bavorském Národním muzeu z devadesátých let 15. století, které jsou kladeny do širšího okruhu Grasserovy dílny,³ a některé z bust apoštolů zdobících chórové lavice v kostele Panny Marie v Mnichově (1492–1502) doložené jako práce z mistrovské dílny,⁴ představují nejtěsnější komparaci.

Zpracování vlasů a vousů mnichovského Bartoloměje,⁵ které se na koncích stáčejí do drobných spirál, koresponduje s pojetím pražského apoštola, kde vlasy rámují jeho čelo v mohutných pravidelně se stáčeјících pramenech, které působí téměř dekorativně. Tvář Světce z Národní galerie s propadlými vyschlými tvářemi je pak blízká např. bustám apoštolů Bartoloměje a Tomáše z mnichovského kostela Panny Marie, plné rty jako má pražský Apoštol, se objevují např. u busty sv. Petra.⁶ Sv. Bartoloměj z Mnichova (inv. č. MA 1424) se světci z Národní galerie blíží kompozicí s detailem trčícího cípu pláště, který je schován za knihou. Na naší řezbě tvoří tento prvek kompoziční dominantu, která narušuje uzavřený objem sochy. Vertikální členění spodního roucha s pasem zvýrazněným opaskem i obdobně před tělem vedený cíp pláště s hluboce probranými sklady se objevuje např. na postavě Sv. Jana z Bavorského Národního Muzea.⁷ Na levém boku figury pražského světce při podstavci se pak objevuje motiv lehce vzdutého do rubu obráceného lemu, který kompozici jemně

¹ Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011.

² Naposledy k Erasmu Grasserovi viz Rohmeder, *Erasmus Grasser* 2003.

³ Halm, *Erasmus Grasser* 1928, s. 75, obr. 113 a 114; Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein* 1959, kat. č. 29, 30, 31, s. 43–44; Rohmeder, *Erasmus Grasser* 2003, kat. č. F 47, F 51, s. 372, 374.

⁴ Halm, *Erasmus Grasser* 1928, s. 53–60, obr. 78–98; Rohmeder, *Erasmus Grasser* 2003, kat. č. A 18, s. 246–265.

⁵ Halm, *Erasmus Grasser* 1928, obr. 114.

⁶ *Ibidem*, obr. 85, 88, 95.

⁷ *Ibidem*, obr. 113.

dynamizuje.⁸ I tento prvek lze vysledovat v tvorbě Erasma Grassera a jeho dílny, např. u sv. Zikmunda z Freisingu⁹ nebo u již zmíněného sv. Jana z Bavorského Národního muzea. Objevuje se také v díle Mistra blutenburských apoštolů, který byl snad vyškolen v Grasserově dílně (např. Kristus, sv. Jan Evangelista),¹⁰ navíc někteří z Blutenburských apoštolů jsou typem tváře blízcí pražské řezbě.

U řezby Apoštola z Národní galerie nelze přehlédnout výrazný motiv hladce opracované volné nohy, která by se logicky měla rýsovat pod drapérií. Zde se však jeví, jakoby zpod látky vystupovala nahá noha, čímž připomene některé práce Veita Stosse (poprvé doložen 1477 – zemřel 1533) z norimberského období, např. sochu sv. Ondřeje z kostela sv. Sebalda v Norimberku (1500–1510).¹¹ Zároveň však může být pokusem o zachycení výraznějšího pohybu a evokovat tak známé Grasserovy figury Tanečníků v bizarních pohybových kreacích.¹²

Autor pražského Apoštola byl, jak se zdá, celkem dobře obeznámen s bavorskou tvorbou konce 15. a počátku 16. století. V českém prostředí se s grasserovsky orientovanými pracemi setkáváme spíše ojediněle a to zvláště v oblasti jižních a jihozápadních Čech.¹³ Zde tento proud zastupuje skupina řezeb sestavená Jiřím Kropáčkem u příležitosti výstavy Jihočeská pozdní gotika v roce 1965 (Sv. Ondřej z Cepu,¹⁴ Kristus – Apoštol z Novosedel,¹⁵ Oplakávání z Netolické archy,¹⁶ Oplakávání Krista neznámého původu ad.).¹⁷ Grasserův vliv byl rozpoznán kromě jiného také v díle

⁸ Jako jeden z prvních sochařů tento motiv použil pravděpodobně Jacob Kaschauer na oltáři ve Freisingu (kolem 1443).

⁹ Halm, Erasmus Grasser 1928, obr. 57.

¹⁰ M. Hasse, Meister der Blutenburger Apostel, in: Thieme – Becker, Bd. XXXVII, Leipzig 1950, s. 50; Burger, Der Meister der Skulpturen von Blutenburg und seine Schule 1914; Halm, Erasmus Grasser 1928, s. 76–79.

¹¹ Rainer Kahsnitz, kat. č. 21, Heiliger Andreas, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 259–269.

¹² vyobrazení viz Halm, Erasmus Grasser 1928, obr. 2–17.

¹³ Složitá problematika grasserovského vlivu na sochařství jižních Čech společně s působením tvorby Mistra Kefermarktského oltáře by si zasloužila podrobné zpracování.

¹⁴ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 113, Sv. Ondřej z Cepu, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 183.

¹⁵ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 112, Kristus, in: ibidem, s. 182–183.

¹⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 114, Oplakávání Krista z tzv. Netolické archy, in: ibidem, s. 183–184.

¹⁷ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 115, Oplakávání Krista neznámého původu, in: ibidem, s. 184–185.

Mistra Oplakávání ze Žebráku.¹⁸ A určité grasserovské komponenty jsou vlastní i Mistru Kefermarktského oltáře,¹⁹ jehož působení je pro jihočeskou oblast klíčové.

Z Kropáčkem stanovené skupiny grasserovsky orientovaných děl má socha Světce z Národní galerie nejbližší řezbě sv. Ondřeje z Cepu (1490–1500, Alšova jihočeská galerie) a to zvláště hlubokým probíráním hmoty drapérie a skladebným systémem. Apoštol z Národní galerie s největší pravděpodobností vznikl v jižních, případně jihozápadních Čechách na přelomu 15. a 16. století a dokládá zajímavou syntézu proudů charakteristických pro tuto oblast a období.

¹⁸ Vztah prací Erasma Grassera k Mistru žebráckého Oplakávání naznačil poprvé Jaromír Homolka, viz Homolka, *Plastika* 1965, s. 151, pozn. 56.

¹⁹ Otto – Ramisch, *Der Meister von Kefermarkt und Erasmus Grasser* 1993, s. 85–92.

KAT. Č. B/25

jižní nebo jihozápadní Čechy

Sv. Wolfgang z Koutů na Šumavě, kolem 1500

nízký reliéf, dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana mírně vyhloubená, pozdější polychromie, chybí pravá ruka, část drapérie pláště na pravé straně, špička levého střevíce, podstavec je poškozen

rozměry: v. 154 cm, š. 41 cm, hl. 4 cm

Inv. č. P 176

původní provenience: pochází snad z Bílého mlýna, později ve výklenku selského statku v Koutech na Šumavě, v roce 1923 zakoupen do Národní galerie v Praze od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Domažlický 1902, s. 92.

Socha představuje sv. Wolfganga, biskupa z Řezna, který zemřel r. 994 v Puppingu u Lince. Úcta k tomuto světci byla velmi rozšířená právě v oblasti Horního Rakouska a jižních Čech. Zobrazován bývá v biskupském rouchu s mitrou na hlavě, jeho nejčastějším atributem je model kostela, který drží v ruce. Světec je oblečen do spodního roucha, přes nějž má dalmatiku se spodním lemem zdobeným třásněmi. Plášť světce splývá z pravého ramene volně dolů, zatímco po levé straně obtáčí paži s atributem a jeho cíp je v lichoběžníkovitém útvaru veden před tělem, kde poté v dlouhé diagonále spadá k podstavci. Na hlavě má mitru členěnou jednoduchými páskami. Obličej s výraznými vráskami nepostrádá snahu o individualizaci.

Socha sv. Wolfganga z Národní galerie byla prvně publikována r. 1902 v Soupisu památek,¹ kde je doložena kresbou. Tehdy se socha nacházela ve výklenku selského stavení v Koutech na Šumavě a autoři zaznamenali i ústní sdělení majitele o původní provenienci z Bílého Mlýna. Dřevořezbu zde autoři Soupisu kladou do počátku

¹ Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Domažlický 1902, s. 92.

16. století. Do Národní galerie v Praze byla socha zakoupena roku 1923 od cestovatele a sběratele umění Joe Hlouchy.² Jeho provenience pak byla potvrzena nově identifikovaným soupisem děl, který vytvořil na žádost Vincence Kramáře Joe Hloucha v roce 1928 a specifikoval zde způsob získání jednotlivých děl.³ Na vědecké kartě NG je sv. Wolfgang datován shodně jako v soupise (kolem 1510).⁴ Socha poté již nebyla nijak odborně zpracována.

Reliéf z Národní galerie v Praze se nijak nevymyká nejrozšířenějšímu ikonografickému zobrazení typu světce. Zaujme však svou poměrně individualizovanou tváří s velkýma očima, výraznými nosoretními vráskami a plným i rty. Dobře modelovaná drapérie se na plášti přidržovaném rukou s atributem řasí v soustavu hlouběji probraných dlouhých lomených záhybů vytažených v tenkých ostrých hranách na povrch řezby. Způsobem modelace tak připomene drapérii soch Kefermarktského oltáře, kde najdeme také podobné klínovité sklady, jež jsou na soše sv. Wolfganga patrné hlavně při pohledu z boku. Obdobnou kompozici pláště řasícího se pod rukou má drapérie Světice z Bližné (AJG, Hluboká nad Vltavou), u níž Jiří Kropáček konstatoval ovlivnění právě dílnou Mistra kefermarktského oltáře.⁵ Také obličejový typ naší sochy s výraznými vráskami mezi nosem a ústy připomene sochu sv. Wolfganga ze skříně oltáře v Kefermarktu a to včetně určité snahy o individualizaci. Předstupněm takového typu však může být již obličej starší monumentální figury sv. Wolfganga vystavené v muzeu v Českém Krumlově (1450–60).⁶ Shodu lze nalézt zejména v utváření vlnitých vlasů podél obličeje. Sv. Wolfgangu z Národní galerie rovněž není vzdálena tvář sv. Mikuláše z Kašperských Hor, který je vystaven v expozici tamního muzea. Dřevořezba sv. Wolfganga z Národní galerie vznikla pravděpodobně v některé lokální jihočeské dílně na přelomu 15. a 16. století a představuje zajímavý doklad vlivu tvorby Mistra Kefermarktského oltáře v tomto regionu.

² ANG, NG-SVPU-AA 2002/101 (zde uveden jako sv. Gothard).

³ ANG, fond Kramář, AA 2945/752.

⁴ Vědecká karta je uložena ve Sbírci starého umění, oddělení českého umění, ve Schwarzenberském paláci.

⁵ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 122, Světice z Bližné, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 189–190.

⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 98, Sv. Wolfgang z Českého Krumlova, in: ibidem, s. 175.

KAT. Č. B/26

západní nebo jihozápadní Čechy

Sv. Anna Samotřetí, po roce 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, novější polychromie, chybí levá paže Ježíška, pravá ruka a levé chodidlo Panny Marie, atribut v ruce Panny Marie, drobné ztráty hmoty dřeva po celém povrchu, na spodní straně podstavce nálepka s nápisem „3/89 dr. M. Trvella sv. Anna Sam.“

rozměry: v. 64 cm, š. 23,5 cm, hl. 20 cm

Inv. č. P 8453

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno z obchodu se starožitnostmi v roce 1989.

restaurátorské zásahy: v Národní galerii v Praze nerestaurováno

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 82, s. 127.

Socha průměrné kvality zobrazuje stojící sv. Annu, která drží na pravé ruce Ježíška a na levé drobnou postavičku Panny Marie. Kontrapost sv. Anny je tvořen předsunutou pravou nohou, pohybově mu odpovídá přiklonění hlavy nalevo k Marii. Anna oblečena do dlouhého přepásaného spodního roucha s výstřihem do „V“, který je vyplněn košilí. Pod pasem se její šat řasí několika vertikálními sklady, v oblasti břicha a nohou je zakryt pláštěm a poté se znovu uplatňuje ve spodní části při podstavci, na němž se láme. Plášť je z pravého ramene veden pod loktem ruky a přetažen na opačnou stranu, kde jej Anna přitiskla k tělu paží, na níž drží Pannu Marii. Pod pravým loktem se drapérie obrací mohutným obloukem do rubu a pod ním se skládá do několika lomených záhybů. Na břiše je plášť řasen do vertikál a dlouhým v náznaku trubicovitým skladem splývá dolů. Levá část pláště obtáčí ruku a poté spadá měkce k podstavci, v oblasti kotníků se láme a diagonálou se vine na střed soklu. Na mohutných, neforemných a lopatovitých rukou sv. Anny sedí postavy nahého frontálně zobrazeného Ježíška s překříženýma nohama a Panny Marie v dlouhých šatech původně podávající

Ježíškovi snad jablko nebo knihu. Obličejové tváře všech postav jsou řezány na rozdíl od drapérie ploše a povšechně.

V Archivu Národní galerie v Praze je uložen odborný posudek zpracovaný Hanou Hlaváčkovou u příležitosti koupě sochy.¹ Badatelka v něm bez udání bližších důvodů uvádí, že socha je prací dílny z doby kolem roku 1500 činné v jihozápadních Čechách (snad mohla mít k dispozici sdělení od prodávajícího či původního majitele?). Podle nálepky na spodní části podstavce socha pochází ze sbírky dr. M. Trvelly, o níž se mi zatím nepodařilo nic bližšího zjistit. Hana Vorlová se stylovému hledisku sochy nijak detailněji nevěnovala, v katalogu se omezila pouze na hlavičku hesla.²

Uzavřený objem sochy a otvírání sochařského bloku časově konvenují s navrženou datací Hany Hlaváčkové. Drapériové schéma s pláštěm přetaženým před tělem je velmi tradiční, ve třetí čtvrtině 15. století se stalo zvláště rozšířeným v oblasti jižních i západních Čech, jak dokládají četné příklady jeho využití, např. sv. Vojtěch z Prachatic (1500–1510) vystavený v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou³ nebo Assumpta neznámého původu (kolem 1490) ze Západočeské galerie v Plzni (inv. č. P 30)⁴ či sv. Barbora z chrámu sv. Bartoloměje v Plzni (kolem 1490), nyní v Západočeském muzeu v Plzni.⁵ U posledně dvou jmenovaných byly zdůrazněny jejich jihoněmecké kořeny, což platí i pro sochu sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze.

Podrobnější analýza naší řezby je pak ztížena kvalitou sochy a pozdější polychromií. Pro obličejové typy se zatím nepodařilo najít analogie. Vzhledem k faktu, že v jižních Čechách v poslední čtvrtině 15. století – zjednodušeně řečeno – dominuje mimo jiné vliv Kefermarktského oltáře, který se však na sv. Anně z Národní galerie nijak stylově neprojevil, je pravděpodobnější, že řezba vznikla v západních či jihozápadních Čechách a je ukázkou tamní průměrné regionální řezbářské produkce.

¹ ANG, NG–KPVS 1989/23–89.

² Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 82, s. 127.

³ Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953, kat. č. 69, s. 98, obr. 46 (zde mylně určen jako sv. Augustin).

⁴ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 317, Assumpta, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 735–736.

⁵ Idem, kat. č. 317, kat.č. 321, Sv. Barbora a sv. Kateřina, in: ibidem, s. 740.

KAT. Č. B/27

jižní nebo jihozápadní Čechy

Bolestná Panna Marie, kolem 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, vzadu opracováno, polychromie a zlacení, drobné ztráty hmoty dřeva v dolní části sochy při podstavci (poškození dřevokazným hmyzem)

rozměry: v. 90 cm; š. 27 cm; hl. 17 cm

Inv. č. P 5330

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1966 z Tuzexu (podnik zahraničního obchodu) v Praze

restaurátorské zásahy: restaurováno v Národní galerii v Praze asi v roce 1975 (restaurátorskou zprávu nelze dohledat)

literatura: nepublikováno

Zajímavá socha představuje truchlící Pannu Marii, původně jistě ze skupiny Ukřižování. Marie je zobrazena jako truchlící žena zahalená do pláště, který přehodila také přes hlavu a jehož červený spodní lem má dekorativně ohrnutý nad čelem. Hladké spodní roucho je pod vysoko přepásaným pasem členěno několika vertikálními sklady. Marie pravou rukou ve výši hrudi přidržuje úzkou hustě vrapovanou roušku, jakoby si s ní chtěla utřít slzy. Druhá ruka přidržuje plášť, který je veden z pravé strany na levou, kde je přichycen předloktím levice. Nad kolenem volné nohy, které výrazně vystupuje před látku, je plášť členěný soustavou hlouběji probraných skladů, zatímco na levé straně splývá dlouhým diagonálně vedeným skladem k podstavci. Část sochy od pasu dolů je neúměrně prodloužená, což naznačuje, že společně s dalšími figurami skupiny Ukřižování byla určena pro výrazný pohled a byla tak umístěna buď ve vysokém oltářním nástavci, nebo pod triumfálním obloukem v kostele.

Řezba Bolestné Panna Marie neznámého původu byla do Národní galerie zakoupena v roce 1966¹ a v té době byla opatřena novodobou polychromií. Ve sbírkové dokumentaci se nachází fotografie sochy z roku 1975, na níž jsou patrné restaurátorské sondy. Dle toho lze usuzovat, že socha byla tehdy restaurována a novodobá polychromie sejmuta, jak dokládá nynější stav řezby. Restaurátorskou zprávu nelze v Archivu restaurátorského oddělení bohužel dohledat. Od roku 1978 byla řezba vystavena v expozici Kláštera v Kladrubech.² Vědecká karta díla uvádí vztahy k jihoněmeckému sochařství kolem roku 1500, zejména k tvorbě Michela Erharta.³

Bolestná Marie základní kompozicí drapérie odkazuje ještě na starší a často citovaný vzor Madony z Freisingkého oltáře z roku 1443 od Jacoba Kaschauera.⁴ Stylově však představuje zajímavou syntézu vlivů, která na přelomu 15. a 16. století formovala sochařskou produkci ve střední Evropě. Zajímavou komparaci z prostředí jihozápadních Čech pro sochu Bolestné Panny Marie z Národní galerie představuje monumentální a mimořádně krásná řezba stejné ikonografie z Rohozné u Strakonice, kterou Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková daly do souvislosti s tvorbou Ulricha Creutze.⁵ Jaromír Homolka oproti tomu naznačil určitý vztah k sedící Sv. Anně z Rábí (kolem roku 1500), který by bylo možné upřesnit až po restaurování sochy.⁶

Jak socha z Rohozné, tak z Rábí svou kvalitou naši truchlící Pannu Marii převyšují, ale i přes určité zhrubnutí formy je možné konstatovat, že drapérie řezby z Národní galerie je formulována velmi obdobným způsobem jako u Panny Marie z Rohozné, nápadnou shodu představuje zejména plocha s ostře zalamovanými hluboce promodelovanými sklady pod lemlem pláště otáčejícím se na břiše do rubu. Skladebný systém je ukončen hlubokým ostrým záhybem ve tvaru písmene V, který se opakuje na obou řezbách, což připomene práce vzniklé pod vlivem Kefermarktského oltáře

¹ ANG, NG–NK–1966/č.j.6318

² Údaj čerpán z vědecké karty díla, uložené Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Viz pozn. č. 2.

⁴ Kahsnitz, Der Freisinger Hochaltar 1998, s. 51–98.

⁵ Hořejší – Vacková, K průzkumu 1965, s. 312, obr. na s. 311. Fenomén Ulricha Creutze jako řezbáře v současné době prochází znovu kritickým zhodnocením.

⁶ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 146, Sedící Marie, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 208–209. Zde je socha považována za sedící Pannu Marii.

zejména v oblasti jižních a jihozápadních Čech, např. Madonu z Boršíkova⁷ nebo Světice z Bližné⁸ ad. Zdůrazněné koleno volné nohy obdobným způsobem jako u pražské Bolestné Panny Marie vystupuje z drapérie na soše sv. Barbory z nástavce Kefermarktského oltáře⁹ ale najdeme jej i u protějškové řezby sv. Kateřiny, která byla vzorem pro Světici z Bližné. Dlouhá oblá diagonála pláště sv. Barbory z kefermarktského nástavce našla ohlas v drapérii Bolestné Panny Marie a charakterizuje také mladší Světici z Pohůrky.¹⁰ Výše uvedené komparace se vesměs vyznačují uzavřeným kompaktním objemem, který vystihuje i naši sochu. Rovněž typ tváře Bolestné Panny Marie z Národní galerie připomene obličej sv. Kateřiny z nástavce Kefermarktského oltáře a typově předznamenává tvář Světice z Pohůrky s úzkým nosem a blízko posazenýma očima. V neposlední řadě lze připomenout jistou, i když možná už vzdálenější, souvislost hustě drapovaného závoje Panny Marie s vlající rouškou figury sv. Kryštofa ze skříně Kefermarktského oltáře.

Kromě konstatovaných kefermarktských kořenů sochy Bolestné Panny Marie je zde možné nalézt rovněž jihoněmecké (zejména švábské) prvky, což znovu dokládá složitou stylovou situaci v jižních i jihozápadních Čechách na přelomu století. Blízkou komparaci naší soše totiž představují některé práce Mistra Schongauerova oltářníku, pojmenovaného podle drobného retáblu z kaple Konrada Sama v ulmském Münsteru. Tímto anonymem se velmi aktuálně zabýval Albrecht Miller¹¹ a kromě děl tradičně kladených do dílny či okruhu Mistra Kefermarktského oltáře mu připsal také několik řezeb jihočeské proveniencí (Madona ze Zátoně, Sedící Madona z Kájova ad.).¹² Autor předpokládal, že Mistr Schongauerova oltářníku byl činný v 80. letech 15. století nejen v Ulmu a okolí, kde jeho díla identifikovala a seskupila již Gertrud Otto,¹³ ale v 90. letech 15. století také v Pasově. Dlouhá diagonála dominující pláští Bolestné Panny

⁷ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 124, Madona z Boršíkova, in: ibidem, s. 191–192.

⁸ Idem, kat. č. 122, Světice z Bližné, in: ibidem, s. 189–190.

⁹ Vyobrazení viz např. Kletzl, *Die Madonna von Gojau* 1938, obr. 12 nebo Kruckenhauser, *Das Meisterwerk* 1941, obr. 56 a 57.

¹⁰ Liška, *Vztahy českého sochařství* 1963, s. 245–246; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 135, Světice z Pohůrky, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika* 1965, s. 199–201.

¹¹ Miller, *Der Meister des Schongauer-Altärchens* 2009.

¹² *Ibidem*, s. 138–198, kat. č. 16, s. 185–186; kat. č. 18, s. 186–187.

¹³ Gertrud Otto, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, Reutlingen 1927, s. 13–26.

Marie z Národní galerie se často objevuje na sochách Arturem Millerem spojených s Mistrem Schongauerova oltářníku, např. na Madoně z okolí Laupheimu (kolem 1480–90),¹⁴ Madoně z Ulmského muzea z téže doby¹⁵ či Světici z Kriessern am Hochrhein uložené v muzeu v Curychu.¹⁶ Posledně jmenovaná socha navíc podobným způsobem přidržuje řasenou roušku jako Bolestná Panna Marie z Národní galerie a analogický je i typ tváře s blízko posazenýma očima. Není bez zajímavosti, že curyšská světice rovněž připomene již zmíněnou Světici z Pohůrky nejen obličejovým typem, ale zvláště gestem, jakým přidržuje plášť a roušku.

Uvedené, dosavadní literaturou zatím nereflktované, příklady jsou důležitým příspěvkem k důkladnějšímu poznání jihočeského sochařství na přelomu 15. a 16. století. V návaznosti na poznatky Jaromíra Homolky a Jiřího Kropáčka¹⁷ bude nutné nově věnovat další speciální pozornost jihoněmeckým vlivům, které kromě dalších formovaly sochařský projev v tomto regionu (včetně Velhartické archy a jejího okruhu).

Řezbu Bolestné Panny Marie je možné považovat za práci vzniklou v prostředí jižních či jihozápadních Čech kolem roku 1500. Reprezentuje typické dílo pro tuto oblast, v níž se specificky prolínají oba silné vlivy – jak kefermarktský, tak jihoněmecký – a je dalším kamínkem do mozaiky poznání složité a bohaté umělecké situace v regionu, v němž poté mj. v první třetině 16. století působila osobnost Mistra žebráckého Oplakávání a jeho současníka Mistra Oplakávání Krista ze Zvíkova.

¹⁴ Miller, *Der Meister des Schongauer-Altärchens* 2009, kat. č. 10, s. 183–184.

¹⁵ *Ibidem*, kat. č. 52, s. 197.

¹⁶ *Ibidem*, kat. č. 57, s. 198.

¹⁷ Viz Homolka, *Plastika* 1965, s. 124–156; Kropáček, *Marginálie* 1965, s. 157–168.

KAT. Č. B/28

jihozápadní Čechy

Sv. Kateřina, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu mírně vyhloubená dlouhými nepravidelnými záseky, fragmenty polychromie a podkladu, chybí levá ruka od zápěstí, koruna je zřejmě přeřezána (nebo doplněna později ?)

rozměry: v. 81 cm, š. 26,5 cm, hl. 15 cm

Inv. č. P 2425

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze získáno v roce 1953 převodem z Ministerstva financí

restaurátorské zásahy: v roce 1972 restaurováno v Národní galerii v Praze ak. mal. Krumperovou (rest. zpráva č. E 643 uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Socha zobrazuje mladou štíhlou dívku s knihou v pravé ruce a s hlavou ozdobenou korunou – atributy odpovídající ikonografii sv. Kateřiny. Světice je oděna do šatu s přiléhavým živůtkem. Přes ramena má přehozen plášť, který na levé straně splývá volně dolů, zatímco na pravé je veden před tělem a jeho cíp pak přehozen přes předloktí levé ruky. Takto vytvořený prověšený mísovitý sklad je členěn výraznými hluboce promodelovanými záhyby. Drapériovému schématu dominuje dlouhá diagonála pláště vedená od levé ruky k pravé noze, jejíž střevíc zcela zakrývá látka. Levá bota s oblou špičkou je odhalena díky překlopenému lemu. Hlava světice je rámována dlouhými prameny vlasů, její obličej s náznakem úsměvu a sklopenýma očima má jemný lyrický výraz. Hruběji řezaná koruna se schematickými trny je nasazena vysoko nad čelem a nijak nekoresponduje s pohybem hlavy světice. Pod korunou je navíc patrná ozdobná členka. Hrubé jehlancovité trny koruny byly zřejmě přeřezány, pokud není celá koruna pozdějším doplňkem.

O původu sochy není nic bližšího známo, v Archivu Národní galerie v Praze se nalézají pouze seznam děl převedených roku 1953 z Ministerstva financí do správy Národní galerie v Praze.¹ Podle údaje na vědecké kartě byla v minulosti vystavena v expozici v poděbradském Polabském muzeu.²

Z kompozičního hlediska představuje socha vcelku konvenční drapériové schéma s pláštěm přetaženým před tělem, které v redukované podobě čerpá z grafického listu L. 71, *Madona na hadovi* od Mistra E. S.³ Stylovým východiskem naší sochy bylo jihoněmecké sochařství konce 15. století, zvláště tvorba ulmských Erhartů. Drapériové schéma s prověšeným mísovitým skladem před tělem je použito např. na řezbě sv. Scholastiky nebo sv. Jana z oltáře v Blaubeuren.⁴ Také typ tváře není příliš vzdálený od erhartovských vzorů. V českém prostředí pak nejbližší analogii představuje *Madona z Velhartické archy* (inv. č. P 4575, Národní galerie v Praze) a díla s ní související. Jihoněmecké komponenty na velhartické soše rozpoznal již Albert Kutal,⁵ důkladnější analýzu pak podal Antonín Liška,⁶ Jaromír Homolka⁷ a nakonec Peter Kováč.⁸ Švábské prvky na soše světice z Národní galerie v Praze ji spojují rovněž s nově identifikovaným okruhem Mistra Schongauerova oltářníku, který byl kromě Ulmu činný od konce 15. století i v Pasově a je mu připisována řada děl vzniklých v této oblasti.⁹ Z jeho nově shrnuté hornorakouské tvorby jsou pražské světici stylově nejbližší pozdější práce, jako např. *Sv. Anna Samotřetí nabízená* v roce 2010 v obchodě se starožitnostmi v Bamberku (kolem 1510).¹⁰ Z jihočeských řezeb je pražské sv. Kateřině příbuzná

¹ ANG, NG 1945–1958/221.

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, č. 71.

Heribert Meurer, *Das Blaubeurer Retabel*, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 106–111.

⁵ Kutal, rec. K výstavě *Jihočeská pozdní gotika 1966*, s. 216–229.

⁶ Liška, *Vztahy českého sochařství 1963*.

⁷ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 121, *Madona Velhartické archy*, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 188–189; Homolka, *Sochařství 1978*, s. 203–205.

⁸ Kováč, *Vilém z Ryžmberka 1992*.

⁹ Miller, *Der Meister des Schongauer-Altärens 2009*, s. 138–198.

¹⁰ *Ibidem*, kat. č. 4, s. 181.

Světice z Pohůrky¹¹ v Alšově jihočeské galerii, která rovněž názorově čerpá z jihněmeckého sochařství, avšak byla také zřetelně ovlivněna stylem Kefermarktského oltáře (zvláště sv. Barborou v nástavci oltáře). Vzhledem k obdobnému principu modelace mačkané drapérie u obou světic (z Pohůrky i Národní galerie) je možné klást vznik sochy sv. Kateřiny z pražské Národní galerie do počátku 16. století, kdy vznikla i Světice z Pohůrky. S přihlédnutím ke jmenovaným analogiím je pravděpodobné, že socha vznikla v některé z dílen na jihozápadě Čech.

¹¹ Liška, *Vztahy českého sochařství 1963*, s. 245–246; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 135, Světice z Pohůrky, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 199–201.

KAT. Č. C/29

západní Čechy, Plzeňsko

Madona, kolem 1470

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 12/14 z roku 2012), vzadu vyhloubeno, mladší polychromie, chybí pravá Mariina ruka, levá noha a levá ruka Ježíška, dolní část sochy odříznutá

rozměry: v. 103 cm, š. 34 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 293

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze koupeno roku 1930 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: r. 1995 konzervovala Anna Třeštíková (zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 705.

Postava Madony je v dolní partii seříznuta pravděpodobně z důvodu červotočivého dřeva v minulosti. Stalo se tak ještě před tím, než byla socha zakoupena do sbírky Národní galerie. Panna Marie je oblečena do dlouhého vertikálně členěného spodního šatu. Plášť splývá z ramen a je veden z levé strany před tělem k pravé ruce, kde je předloktím přidržován u těla. Rouška vedená ze zadu s velmi mělce modelovanými záhyby se vine přes Mariinu hrud'. Nahý Ježíšek sedí (téměř již stojí) na Mariině levé ruce a pravou ručkou přidržuje roušku. Kulatý obličej Madony s velkýma očima a výraznými rty je rámován schematicky lineárně řezanými vlasy. Uzavřený blokovitý objem sochy zdůrazňuje její statický postoj (který byl však možná způsoben jejím seříznutím) oživený náznakem kontrapostu. Modelace sochy je povšechná, je zjevné, že řezbář postupoval podle nějakého vzoru.

Do literatury sochu uvedl Jiří Fajt při příležitosti výstavy Gotika v západních Čechách a určil ji jako práci lokální konzervativněji založené dílny, snad západočeské,

která pracovala pod vlivem multscherovského sochařství.¹ Fajt si všímá zajímavého motivu Ježíška držícího se matčiny roušky a zdůrazňuje ještě krásnoslohovou tradici tohoto detailu (např. Šternberská madona či Madona z minoritského kláštera v Českém Krumlově). Upozornil, že jej Hans Multscher použil u Madony z Landsbergu (kolem 1440)² a poté se tento motiv objevil v jeho tvorbě v 60. letech 15. století (např. Assumpta z Bihlafingenu, 1460–65)³ a používali jej hojně i Multscherovi následovníci (např. Madona z Vintschgau, 1460–70 nebo Madona z Heiligenkreutzthalu, kolem 1460–70).⁴ V souladu s Fajtem lze konstatovat, že i obličejový typ Panny Marie není vzdálený multscherovským vzorům, jak dokládá např. Světiče z Maximilianmuseum Augsburg (1435–40),⁵ která se naší Madoně blíží i vážným až smutným výrazem tváře. Stejně tak monumentalita a klidné vyznění sochy přispívají jednoznačně k dojmu multscherovsky orientované práce.

Jiří Fajt nevyloučil možnost, že by se v případě této sochy mohlo uvažovat o importu z německé oblasti (v katalogu je pochybnost naznačena otazníkem v záhlaví kat. hesla). Zároveň ale připustil, že jihoněmecká linie na Plzeňsku již existovala dříve „ve 40. letech 15. století a byla spojena s první vlnou realismu nizozemského původu,“⁶ která zapůsobila na dílo Mistra Ukřižování ze sv. Bartoloměje v Plzni.⁷ Původní provenience řezby, která by mohla k řešení problému podstatnou mírou přispět, bohužel zůstává neobjasněná stejně, jako v ostatních případech soch zakoupených od Joe Hlouchy.

V rozvádění multscherovských analogií pro sochu Madony z Národní galerie lze pokračovat dále. Např. drapériovým schématem blízká k dřevořezbě Madony z Národní galerie je postava sv. Jana Evangelisty z Diecézního muzea v Rottenburgu (1440–50),⁸ zde najdeme dokonce i trubicovitý záhyb splývajícího cípu pláště, jaký má naše Madona pod pravou rukou. Velmi obdobným způsobem přidržuje dítě, které spočívá zadečkem

¹ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 705.

² Söding, Die Bildwerke Hans Multschers 1997, s. 40, obr. 13.

³ Michael Roth, kat. č. 54, Muttergottes aus Bihlafingen, in: Kat. Hans Multscher 1997, s. 404–406.

⁴ Meurer, Manu mea propria 1997, obr. 5 a 6.

⁵ Elisabeth Krebs, kat. č. 24, Weibliche Heilige, in: Kat. Hans Multscher 1997, s. 324–326.

⁶ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 705.

⁷ Ibidem, s. 705.

⁸ Heribert Meuer, kat. č. 28, Johannes der Evangelist, in: Kat. Hans Multscher 1997, s. 338–339.

v dlani matky, multscherovsky orientovaná Madona z Öpfingenu (kolem 1450),⁹ která se pražské soše blíží i typem širokého obličejce s podobně utvářenými vlasy. A velmi zajímavou komparaci představuje také Madona z Rottenburgu-Stuttgartu od následovníka Hanse Multschera z doby kolem r. 1450,¹⁰ u níž zaujme dítě, které již téměř stojí – opírá se nožkou o lem pláště, který mu pod chodidlem přidržuje matka. U pražské sochy je chodidlo natažené Ježíškovy nožky opřeno do silného lemu pláště, ale již bez podepření látky Mariinou rukou.

Sochař, který vytvořil Madonu z pražské Národní galerie tak musel být velmi dobře obeznámen s pracemi ulmského sochaře Hanse Multschera i jeho následovníků. Je možné, mistr dílny, v níž Madona vznikla, byl vyškolen v některém jihoněmeckém ateliéru blízkém Multscherovi a získané podněty přenesl do oblasti západních Čech. Ze stejné tradice totiž vyrůstá i o něco pozdější a kvalitnější socha sv. Barbory z Manětína (1465–75), kterou Jiří Fajt nepochybně oprávněně zařadil do kontextu západočeského sochařství ovlivněného multscherovskou tvorbou.¹¹ Je možné předpokládat, že obě sochy pocházejí z jedné dílny, ne však z jedné ruky, což vylučuje poněkud zhrublá modelace forem pražské Madony. Tato dílna snad působila v Plzni či jejím blízkém okolí. Socha vznikla pravděpodobně kolem roku 1470, kdy už byla multscherovská tradice ustálena. Tomu by odpovídalo i užití motivu dítěte držícího roušku matky, který právě v šedesátých a sedmdesátých letech zažíval díky obrovskému ohlasu díla Hanse Multschera svou renesanci nejen v Německu.

⁹ Heribert Meuer, kat. č. 36, Muttergottes, in: *ibidem*, s. 361–362.

¹⁰ Heribert Meuer, kat. č. 38, Muttergottes, in: *ibidem*, s. 366–337..

¹¹ Domnívá se, že Multscherův vliv je již modifikován Norimberským sochařstvím. Viz [JF] Jiří Fajt, kat. č. 293, Sv. Barbora, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 707–708.

KAT. č. C/30

západní Čechy

Madona, kolem 1470

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubeno, nová polychromie a zlacení, nová koruna, levá ruka je doplněna, ve spodní části mohutné sádrové doplňky s viditelnými defekty, chybí žezlo v levé ruce.

rozměry: v. 77; š. 32; hl. 13

Inv. č. P 6745

provenience: původní provenience neznámá, do NG v Praze získáno darem JUDr. Jana Bartoše v roce 1949 (z pozůstalosti), společně se sochou sv. Jana Evangelisty inv. č. P 6744

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Frontálně zobrazená Panna Marie s dítětem stojí v náznaku mírného kontrapostu. Blokovitá a do šíře rozvedená figura je oblečena do spodního šatu přepásaného dlouhým páskem a pod ním členěného třemi schematickými vertikálními sklady. V pravé ruce drží tělo nahého Ježíška, který svou levicí objímá matku kolem krku. Pravou ruku má položenou na koleni. Otevřený plášť splývá Marii z ramen a obtáčí ruce. Na pravé straně je přetažen před postavou a vlevo si jej Marie přichytila předloktím ruky. Na břicho se řasí do soustavy hluboce prověšených ostře zalomených skladů. Široký obličej s vysokým čelem je rámován dlouhými vlasy. Hlavu zdobí nepůvodní koruna. Modelaci sochy a její celkové vyznění velmi znejasňuje silná vrstva novodobé polychromie a podkladu. Vzhledem ke zkrácenému poměru dolní partie těla je možné, že Madona byla určena pro oltářní nástavec. Celková průměrná kvalita díla zároveň nevylučuje, že socha je dílem méně zručného řezbáře, který zcela nezvládl proporční řešení.

Socha Madony byla stejně jako řezba sv. Jana Křtitele do Národní galerie získána ze soukromého majetku zemského rady Jana Bartoše bez udání původní provenience.¹ Na vědecké kartě díla je bez jakékoliv bližší specifikace určena jako jihočeské dílo.²

Řezba madony se vyznačuje kompaktním obrysem sochařského bloku, který zdůrazňuje její státnost. Hlavním stylovým východiskem řezbáře bylo sochařství jižního Německa, zvláště tvorba Hanse Multschera. Z jeho prací vychází jak základní drapériové schéma sochy s pláštěm vedeným před tělem, tak i motiv Ježíška držícího se Marie za krk. Drapériové řešení s ohrnutým lemem a dlouhými trojúhelnými sklady na látce v popředí připomene sochy světic sv. Apolonie nebo sv. Kateřiny z oltáře ve Sterzingu (1456–1459).³ Detail Ježíškovy ruky na Mariině krku charakterizuje např. Madonu z Kanzachu (1430–1435), která představuje jedinou dochovanou sochu Madony v kameni, jež je spojována s Multscherovou dílnou.⁴ Velkou oblibu tohoto gesta pak dokládají další řezby, ovlivněné Multscherovým příkladem – Madona z kostela sv. Martina v Langenargen u Bodamského jezera nebo socha neznámého původu ze sbírky Národní galerie v Praze (inv. č. P 197, viz katalogové heslo).

V našem prostředí je Madoně blízka kvalitnější torzálně zachovaná socha téže ikonografie z Národní galerie (inv. č. P 293, kat. č. C/29), která byla v roce 1995 vystavena na výstavě Západočeská gotika.⁵ Tato řezba využívá také jeden z motivů (ale jiný než naše Madona) charakteristických pro multscherovsky orientovaná díla: Ježíšek se drží matky za roušku. Jmenovaný detail se poprvé objevil na soše Madony z Landsbergu (kolem 1440)⁶ a poté byl hojně opakován a napodobován.

Detailnější analýzu sochy zatím nedovoluje silná vrstva novodobé přemalby, která v některých místech sochu deformuje. Nicméně lze závěrem konstatovat, že řezbář byl dobře obeznámen s ulmskou produkcí Hanse Multschera a jeho následovníků, a to zřejmě již zprostředkovaně. Jihoněmeckým vlivem byla zasažena jak oblast západních,

¹ Viz inv. č. P 6744; ANG, NG–doklady k přírůstkům 1961.

² Vědecká karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Tripps, Manfred, Hans Multscher 1969, s. 125–166, obr. 180, 181.

⁴ Popp, Technologische Beobachtungen 1997, s. 180, obr. 10.

⁵ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 705.

⁶ Söding, Die Bildwerke Hans Multschers 1997, s. 40, obr. 13.

tak i jižních Čech,⁷ prostředkující úlohu pro naše země hrál v tomto období zejména Norimberk.

Vznik Madony z Národní galerie může být kladen do doby kolem roku 1470, kdy je již multscherovská tradice v českém prostředí transformována a ustálena. Vzhledem k existenci poměrně silné linie multscherovsky orientovaného sochařství v západních Čechách (např. Madona z Národní galerie v Praze, inv. č. P 293; Sv. Barbora z Manětína zapůjčena do Národní galerie v Praze ad.),⁸ je pravděpodobné, že původ naší Madony je možné hledat právě v této oblasti.

Nabízí se ještě otázka, do jaké míry spolu souvisí řezby Madony a sv. Jana Evangelisty získané ze sbírky Jana Bartoše. Ačkoli mají obě sochy společné východisko v multscherovském sochařství, snad prostředkované norimberskou tvorbou, a jejich doba vzniku je víceméně shodná, přesto vzhledem k rukopisným odlišnostem nemohou být považovány za práci jedné dílny.

⁷ Homolka, *Plastika* 1965, s. 125–133.

⁸ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 705; idem, kat. č. 293, Sv. Barbora, in: *ibidem*, s. 707–708.

KAT. č. C/31

západní Čechy

Sv. Jan Evangelista (ze skupiny Kalvárie), kolem 1470

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, zadní strana opracovaná, novější polychromie, chybí část soklu na přední straně

rozměry: v. 75,5; š. 26; hl. 16

Inv. č. P 6744

provenience: původní provenience neznámá, do NG v Praze získáno darem JUDr. Jana Bartoše v roce 1949 (z pozůstalosti), společně se sochou Madony inv. č. P 6745

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Kotková, K české plastice 1992, s. 368.

Poměrně drobná soška průměrné kvality představuje sv. Jana Evangelistu pod křížem, byla původně součástí skupiny Kalvárie. Blokovitá, objemově uzavřená postava stojí v kontrastu s předsunutou bosou pravou nohou. Jan je oblečen do vertikálně řaseného dlouhého roucha v pase s jednoduchým páskem. Přes ramena má přehozen otevřený plášť, který přidržuje levou rukou v úrovni pasu tak, že se na boku řasí do ostře láných skladů. Na opačné straně splývá drapérie klidně dolů. Světec si pravou rukou podpírá obličej sevřený bolestí nad smrtí Krista. Hrubě modelovaný obličej rámuje vlasy zpracované v jednotlivých zvlněných kadeřích. Statické vyznění figury je narušeno jediným pohybovým motivem, kterým je obrácený lem pláště na levém rameni.

V archivu NG v Praze je uložena závěť majitele sochy, v níž daruje celý svůj majetek (včetně zařízení domu) republice s vytýčením, že cenné předměty budou uloženy ve sbírkové instituci.¹ Bohužel zde není specifikován původ soch, které odkázal. Zajímavou sochu sv. Jana v literatuře doposud zmínila pouze Olga Kotková, která vyzdvihla norimberské kořeny řezby, komparovala ji s malbami Tucherova oltáře

¹ ANG, NG–doklady k přírůstkům 1961.

a kladla ji do 60. let 15. století, kdy české země výrazněji zasáhl vliv sousedních oblastí.²

Stylové východisko řezby sv. Jana spočívá prvotně v jihoněmeckém sochařství ovládaném tvorbou Hanse Multschera a jeho následovníků. Socha sv. Jana z Národní galerie je velmi blízká sv. Janu z nástavce oltáře ve Sterzingu (1456–1458).³ Uzavřený obrys, klidná drapérie i postoj jsou prvky společné oběma řezbám. Knoflíčky na košili našeho sv. Jana, jež považovala Olga Kotková za inspiraci dílem Rogiera van der Weyden,⁴ najdeme použité obdobným způsobem u krku sterzingského Jana. Z řezby sv. Jana ve Sterzingu čerpal náš autor také motiv vzdouvajícího se lemu pláště nad levým ramenem, stejně jako řešení spodního roucha v dlouhých vertikálách. Ani obličejový typ pražského Jana není příliš vzdálen svému vzoru, pomineme-li kvalitu zpracování.

Autor Sv. Jana Evangelisty ale svůj motivický repertoár neomezil pouze na multscherovské sochařství. Gesto ruky podpírající obličej, jímž vyjadřuje obrovský smutek nad smrtí Ježíše, se objevuje také v našem prostředí: na řezbě sv. Jana pod křížem jej použil Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje v Plzni (1450–1455).⁵ Zde je ovšem ruka invenčně obalena pláštěm, jímž si Jan stírá slzy. Jak konstatoval Antonín Liška, jedná se o velmi starý motiv, který odkazuje už na byzantskou tradici.⁶ V 60. letech 15. století se pak obdobné gesto objevilo na postavě sv. Jana z oltáře v Nördlingenu, nyní připisovaném Gerhaertovi z Leydenu.⁷ Inovativní přístup k figuře a prostoru charakteristický pro tvorbu Gerhaerta z Leydenu zůstal ale autorovi sochy sv. Jana z pražské sbírky ještě cizí.

Blízké analogie k soše sv. Jana z pražské sbírky nalezneme také v norimberském sochařství třetí čtvrtiny 15. století, kde silný vliv Hanse Multschera a jeho následovníků

² Kotková, K české plastice 1992, s. 368.

³ Michael Roth, kat. č. 46c, Trauernder Johannes, in: Kat. Hans Multscher 1997 s. 384–385. Naposledy k sochám nástavce oltáře ve Sterzingu viz: Ulrich Söding, Christus als Schmerzensmann mit Maria und Johannes und zwei Engeln, 1456–1458, in: Kat. Kunstschatze des Mittelalters 2011, s. 68–73.

⁴ Kotková, K české plastice 1992, s. 368.

⁵ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 281, Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje, Sv. Jan Evangeista, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 692–693.

⁶ Liška, Obnova české sochařské tvorby 1962, s. 335.

⁷ Harald Theiss – Stefan Roller, kat. č. 6d, Trauernder Johannes, in: Kat. Niclaus Gerhaert 2011, s. 230 a 237–238.

přetrvával až do 60. let.⁸ Utváření drapérie na levém boku sv. Jana v ostrých záhybech v lomech promodelovaných klínovitými sklady připomene řešení plášťů světců z tzv. Morového oltáře z Puschendorfu (kolem 1470)⁹ nebo Sv. biskupa a Sv. papeže z kostela sv. Sebalda v Norimberku (kolem 1470).¹⁰

Socha sv. Jana z pražské sbírky představuje zajímavou ukázkou syntézy obou vlivů: i norimberského i silného jihoněmeckého (multscherovského), který zřejmě byl prostředkován Norimberkem. Tato recepcce je charakteristická právě pro oblast západních Čech. Multscherovskou linii v západočeském sochařství zastupují také další řezby – Madona z Národní galerie v Praze, inv. č. P 293 (kat. č. C/29), Sv. Barbora z Manětína zapůjčena do Národní galerie v Praze,¹¹ ale i Madona z Národní galerie, inv. č. P 6745 (kat. č. C/30).¹² Sv. Jan z Národní galerie vznikl nejspíš v některé ze západočeských dílen, v níž se v 70. letech 15. století prolínal vliv jihoněmeckého (multscherovsky orientovaného) a norimberského sochařství spolu s domácí tradicí (Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje v Plzni).

⁸ Ramisch, *Die Nürnberger Skulptur* 1985, s. 49–60.

⁹ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, kat. č. 57, s. 327, obr. č. 97.

¹⁰ *Ibidem*, kat. č. 51, s. 326, obr. č. 106, 107.

¹¹ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 291, Madona, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 705; *idem*, kat. č. 293, Sv. Barbora, in: *ibidem*, s. 707–708. V souvislosti s velmi kvalitní sochou sv. Barbory z Manětína se Jiří Fajt intenzivně zabýval otázkou recepcce jihoněmeckého vlivu v západních Čechách prostřednictvím norimberského umění.

¹² Viz předchozí katalogové heslo (inv. č. P 6745).

KAT. Č. C/32

západní Čechy, Plzeňsko

Sv. Jan Křtitel, kolem 1500

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 12/14 z roku 2012), vzadu vyhloubeno, bez polychromie

rozměry: v. 138,5 cm, š. 45 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 315

provenience: původní provenience neznámá, poté kaple při cestě u obce Ježovy, roku 1933 věnoval Richard Morawetz z Prahy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: [JF] Jiří Fajt, kat. č. 338, Sv. Jan Křtitel, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 759.

Poměrně kvalitně zpracovaná protáhlá a socha zobrazující sv. Jana Křtitele se nijak nevymyká běžné ikonografii tohoto světce. Jan oděný do kůže je určen svým atributem knihou s beránkem. Přes ramena má přehozen plášť traktovaný do šikmo vedených ostře na povrch vytažených a lánaných záhybů rytmicky členících celý povrch oděvu. Obličej s výrazně řezanýma klenutýma očima je rámován zvlněnými vlasy a vousy. Drapérie sochu obaluje a znejasňuje tělesné objemy postavy, blokovitost je narušena otevřením pláště na pravé straně figury, odkud pak zřetelně vystupuje světcovo spodní roucho a holá noha. Schematicky cítěná drapérie pláště je oživena drobným vzduťím lemu ve formě ucha při soklu řezby.

Řezbu sv. Jana Křtitele zakoupil Richard Morawetz v roce 1933 a věnoval ji Státní sbírce starého umění u příležitosti převzetí Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění do státní správy.¹

¹ ANG, NG-SPVU-AA 2001/357. V tomto dokumentu je socha chybně označena jako sv. Jan Evangelista. V potvrzení o přijetí sochy, které zaslal Vincenc Kramář svému nadřízenému Ministerstvu

Zajímavou řezbu Sv. Jana Křtitele uvedl do literatury až Jiří Fajt.² V katalogovém hesle, které zpracoval v rámci výstavy Gotika v západních Čechách, uvádí v literatuře k soše také publikaci Marie Anny Kotrbové, avšak o soše v ní není zmínka.³ V souvislosti se sv. Janem Křtitelem poukázal Jiří Fajt na podobnou modelaci drapérie i cítění sochařského tvaru u drobných sošek apoštolů sv. Petra a Pavla ze Západočeského muzea v Plzni,⁴ které v rámci stejného katalogu určil jako práce západočeské dílny ovlivněné franckým (riemenschneiderovským) řezbářstvím. Naznačil, že sídlo dílny by bylo možné z důvodu zachování dalších stylově příbuzných prací v jihozápadních Čechách lokalizovat do Klatov. Sv. Janu Křtitele z Národní galerie je velmi blízká modelace drapérie a zejména pak obličej, vlasů i vousů zmiňovaného sv. Pavla ze ZČ muzea v Plzni. Zjevná formální příbuznost obou soch vedla Jiřího Fajta k závěru, že se jedná o práce téže francky orientované dílny.

Úvahy Jiřího Fajta lze doplnit poukázáním na příbuzné traktování drapérie ve vysokých a úzkých řasách s klínovitými záhyby, s nímž se setkáme např. na postavách ze skříně tzv. oltáře z Wiblingenu (po 1485), připisovaného Tilmanu Riemenschneiderovi⁵ či na reliéfech jeho křídel (Kristus na hoře Olivetské a Zmrtvýchvstání Krista). Zde se objevuje i uchovitý záhyb, který oživuje také drapérii našeho sv. Jana. V neposlední řadě je pražské řezbě svým protáhlým a štíhlým charakterem jak postavy, tak obličej blízká figura sv. Jana Křtitele z nástavce oltáře sv. Máří Magdalény v Münnerstadtu (1490–92).⁶

Úzké a ostré řasy drapérie, jako se uplatňují na drapérii pražského Jana Křtitele, se v norimberském prostředí objevují již v sedmdesátých letech 15. století na biskupských a papežských postavách z kostela sv. Sebalda,⁷ je možné že se jedná o styl, který do západních Čech pronikl už dříve a rozvíjel se tak paralelně s tvorbou Tilmana Riemenschneidera v Německu a později na tvorbu samotného Riemenschneidera

školství a národní osvěty je již řezba ikonograficky určena správně. Viz ANG, NG–SPVU–AA 2001/357/33.

² [JF] Jiří Fajt, kat. č. 338, Sv. Jan Křtitel, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 759.

³ Ibidem. Srv. Kotrbová, Průvodce Kost 1977.

⁴ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 320, Sv. Petr a sv. Pavel, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 738–739.

⁵ Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001, kat. č. 1, s. 122, obr. 25–30.

⁶ Ibidem, č.kat. 5, s. 124–125, obr. 42.

⁷ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, kat. č. 51, s. 326, obr. 106–113.

reagoval konkrétněji (např. socha sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze, inv. č. 5328, kat. č. C/40).

Socha sv. Jana Křtitele ze sbírky Národní galerie v Praze je tak dalším dokladem franckého vlivu na oblast západních Čech, který přetrvával až dlouho do 16. století.

KAT. č. C/33

západní Čechy (?)

Sv. Šebestián, kolem 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty polychromie, vzadu tělo opracováno, kmen stromu na zadní straně plochý, poškozeno červotočem, chybí prsty na pravé ruce, levá noha od půlky lýtka, prsty na pravé noze, část soklu

rozměry: v. 71 cm, š. 21 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 6847

provenience: původní provenience neznámá, zakoupeno roku 1979 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Poškozená dřevorezba průměrné úrovně zobrazuje sv. Šebestiána přivázaného ke kmeni stromu. Na těle má otvory po šípech. Postava je zobrazena v symetrickém kontrastu s předsunutou pravou nohou, pravá ruka je zvednuta nad hlavu a levá zasunuta za zády. Podlouhlý obličej s velkýma očima, drobným špičatým nosíkem, pootvřenými ústy a kulatou bradou rámuje bohaté kadeře zvlněných vlasů. Široký hrudník kontrastuje s útlým pasem sochy. Šebestián je přepásán velmi jednoduše členěnou rouškou zavázanou na uzel, se splývajícím rovným cípem mezi nohama a druhým volně visícím na boku. Vzhledem k prodlouženému trupu i hlavě sv. Šebestiána lze předpokládat, že socha byla původně umístěna v nástavci oltáře a určena pro pohled. O její provenienci, než se dostala do pražské soukromé sbírky, se v Archivu Národní galerie v Praze nepodařilo nic zjistit.¹

¹ ANG, NG–NK–KPVS 1979/20, č.j. 7610.

Kompozice vychází z grafického listu Mistra E.S. s Mučením sv. Šebestiána (L. 158),² kde je mladý světec Štěpán zobrazen připoutaný ke stromu v naprosto totožném postoji, jako na naší soše. Zobrazení téměř nahého mužského těla stojí v protikladu s tradičnější podobou sv. Šebestiána v plášti se svazkem šípů, jak ji dokládá grafický list L. 159 od Mistra E.S., z něhož hojně čerpali řezbáři gerhaertovského okruhu třetí čtvrtiny 15. století.³ Prvně jmenovaný list našel odezvu převážně ve francké tvorbě zastoupené např. Tilmanem Riemenschneiderem.⁴

Vzhledem k dosti průměrné kvalitě pražské dřevořezby lze jen obtížně stanovit přesnější stylový původ sochy. Asi nejbližší analogii pro drobnou řezbu sv. Šebestiána z Národní galerie představuje právě dílo tohoto würzburškého umělce. Štíhlá stavba těla i protáhlý, idealizovaný obličej připomenou zvláště Riemenschneiderovu slavnou kamennou sochu Adama z jižního portálu kaple Panny Marie ve Würzburgu (nyní Mainfrankisches Museum).⁵ Na našem území stojí naší soše sv. Šebestiána nejbližší dřevořezba Bolestného Krista ze Západočeského muzea v Plzni (kolem 1500).⁶ Postavě Šebestiána z Národní galerie se přibližuje tělesnou stavbou s širším hrudníkem a útlými boky, ale i podlouhlým typem obličeje (daným ale spíš společným stylovým východiskem) a povšechnou modelací tvarů. Bolestný Kristus je však modelován poněkud obleji, nenajdeme na něm expresivní zdůraznění napnutých svalů těla pomocí ostře dělených ploch jako na Šebestiánovi. Obě postavy mají i podobně zavázanou roušku, u sv. Šebestiána ovšem sumárněji řešenou v hladší ploše. Přes určité formální shody jistě nelze považovat tyto dvě dřevořezby za dílensky související práce.

Námětovou paralelu představuje pak řezba Sv. Šebestiána snad původně z pražského kostela křížovníků s červenou hvězdou (kolem 1520), kterou Jiří Fajt rovněž spojil s produkcí západních a severozápadních Čech.⁷

² Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, obr. 158; Hessig 1935, obr. 95. Autorka uvádí rovněž sochařské modifikace grafického listu.

³ Eva Maria Breisig, kat. č. 26 a kat. č. 27, *Heiliger Sebastian a Heiliger Sebastian (L. 159)*, in: *Kat. Niclaus Gerhaert 2011*, s. 311–312.

⁴ Např. Julien Chapuis, kat. č. 39, *Saint Sebastian*, in: *Kat. Riemenschneider 1999*, s. 313–315.

⁵ Lichte, *Mainfrankisches Museum Würzburg 1999*, kat. č. 2–3, s. 12–15.

⁶ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 339, *Kristus Bolestný*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 760.

⁷ Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995*, kat. č. 29, s. 96–97.

KAT. č. C/34

západní Čechy

Assumptaz Rabštejna, kolem 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená, fragmenty podkladu a polychromie (původní ?), podstavec sochy je nový, chybí levá ruka Ježíška od předloktí, prsty na pravé ruce, levá noha Ježíška od kolene, prsty na pravé nožce, Marii chybí pravá ruka, poškozená koruna, drobné ztráty hmoty na celém povrchu.

rozměry: v. 99 cm, š. 34 cm, hl. 25 cm

Inv. č. P 280

provenience: původně bývalý konvent servitů (původně obutých karmelitánů) v Rabštejně nad Střelou, později soukromá sbírka tamtéž, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1930

restaurátorské zásahy: restaurováno (restaurátorskou zprávu nelze dohledat)

literatura: Výstava obrazů a plastik 1930, s. 5, č. 53.

Postava Panny Marie s dítětem je zobrazena jako Assumpta na půlměsíci, půlměsíc je ztvárněn jednoduše bez obličeje a výtvarně téměř splývá s podstavcem. Marie je oblečena do šatů s hlubokou špičatou rozhalenkou, které jsou přepásány v pase, pod níž se řasí paralelními vertikálními sklady. Na levé ruce nese nahého Ježíška. Plášť sepnutý na hrudi splývá volně z ramen, pod levou rukou je veden hlubokým prověsem před tělem na opačnou stranu a cíp pláště má pak přehozen přes pravou ruku. Rytmické a hluboko probrané lomené mísovité sklady drapérie oživují pohled na sochu z anfasu. Koleno volné nohy stoupající na půlměsíc se výrazně rýsuje pod vrstvou látky, nad stěvícem volné nohy se látka řasí v plastických lámavých skladech. Jemný oválný obličej Panny Marie je lemován prameny vlasů rytmizovaných do drobných obloučků, jeden dekorativní pramen splývá přes hrud'. Sklonění hlavy je naznačeno zdůrazněnými kývači hlavy. Na hlavě má původně zřejmě vysokou korunu. Ježíšek s kulatou hlavičkou s kudrnatými vlasy se pravou ručkou natahuje snad pro

Jablko, které původně mohla držet Marie v pravé ruce. Kvalitní řezbářské provedení sochy znejasňuje fragmentárně zachovaná, pravděpodobně původní polychromie.

V literatuře byla socha zmíněna jen okrajově při výstavě v Městské knihovně v Praze v roce 1930. Podle autora, který katalog zpracoval, se jedná o sochu z počátku 16. století.¹ Provenience sochy byla zjištěna v Archivu Národní galerie v Praze.² Socha pochází ze soukromého majetku rodiny mlynáře v Rabštejně nad Střelou nedaleko Plzně, která ji údajně získala při požáru kláštera servitů. Řád servitů byl do Rabštejna uveden až roku 1672, do té doby užíval klášterní budovy řád obutých karmelitánů, který se v Rabštejně nad Střelou usídlil roku 1483. Klášterní kostel zasvěcený Zvěstování Panně Marii byl vybudován koncem 15. století.³ S nejvyšší pravděpodobností právě pro tento kostel objednali karmelitáni sochu Assumpty.

Do výstavy *Gotika v západních Čechách*⁴ připravené v roce 1995 řezba zahrnuta nebyla. Socha byla v Národní galerii v Praze jistě restaurována, avšak dokumentaci restaurátorského zásahu není možné dohledat. V korespondenci SPVU z roku 1930 je totiž zmínka o polychromii, pod níž je dochována původní vrstva.⁵

Základní kompoziční rozvrh řezby byl ovlivněn grafickým listem Mistra E.S., Panna Marie s knihou na půlměsíci (L. 63),⁶ kde Marie spočívá na srpku měsíce bez obličeje a uplatňují se zde symetrické lomené mísy, jimiž je členěna drapérie pláště. Stylová východiska pro sochu Assumpty z Národní galerie spočívají v norimberském sochařství poslední čtvrtiny 15. století, které ovlivnilo produkci západních i severních Čech. Pro oblast Plzeňska byla závazná zejména tvorba Mistra Cvikovského oltáře, který působil právě v Norimberku. Odtud čerpal tvůrce Assumpty z Národní galerie především drapériové schéma pláště vedeného před tělem s prověšeným lemem a hluboce plasticky probranou hmotou i posazení dítěte s překříženými nožkami. Kromě Madony z Cvikovského oltáře je uplatněno mj. na Madoně z Trautskirchenu (1470–1475).⁷ Toto schéma je ostatně v prostředí západních Čech na konci 15. století velmi

¹ Výstava obrazů a plastik 1930, s. 5, č. 53.

² ANG, NG–SVPU AA 2008/88; NG–SVPU AA 2008/130/36

³ Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 614–617.

⁴ Kat. *Gotika v západních Čechách* 1996.

⁵ ANG, NG–SVPU AA 2008/88.

⁶ Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, obr. 63.

⁷ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, kat. č. 31, s. 157–160, obr. 164–166.

živé, jak dokládají další příklady jeho obdobného využití (např. Assumpta z Lišic, Madona z Kšic či Madona z Líšťan ad.).⁸

Zajímavým motivem je zdůraznění kývačů hlavy, které se v tak výrazné formě, pokud je mi známo, v západočeské sochařské produkci nevyskytuje. Stejným detailem se vyznačuje starší socha Světice z Bíliny, vystavená v Regionálním muzeu v Teplicích, kterou Michaela Ottová klade již do 70. let 15. století⁹ a v použití tohoto motivu v severozápadních Čechách opět ojedinělá. Světice z Bíliny patří k dílům silně ovlivněným právě tvorbou Mistra Cvikovského oltáře. S Assumptou z Národní galerie v Praze spojuje tuto řezbu kromě již zmíněných zvýrazněných kývačů také pojetí drapérie, stejným způsobem ztvárněný spodní šat se špičatým výstřihem a páskem, zdůraznění volné nohy pod pláštěm a hlavně dekorativně v drobných obloučcích ztvárněný pramen vlasů vedený přes Mariinu hrud'. Při pohledu ze strany pak vynikne, že obě řezby mají obdobným způsobem zvrásněnou drapérii pláště nad podstavcem. Odlišnost spočívá zvláště v obličejových typech obou světic. Další řezbu ze severozápadních Čech, která je soše naší Assumpty blízká, představuje štíhlá Assumpta z Teplíc,¹⁰ jejíž stylové východisko opět spočívá v norimberském konzervativně laděném sochařství a která vznikla o něco málo dříve než pražské dílo. Opakuje se zde znovu charakteristické drapériové schéma i kompozice s pramenem vlasů spadajícím přes Mariin hrudník. Navíc obličejové typy pražské i teplické světice si nejsou příliš vzdálené. Ačkoli se jmenované sochy nedají spojit dílensky, a to ani s přihlédnutím k předpokládanému uměleckému vývoji řezbáře, jejich společné východisko v norimberském sochařství třetí čtvrtiny 15. století je nezpochybnitelné.

Socha Assumpty z Národní galerie v Praze je kvalitním příkladem ohlasu tohoto konzervativního proudu v sochařství, který nereaguje na dynamické projevy Veita Stosse, jenž se v roce 1496 vrátil z Krakova zpět do Norimberku. Její vznik je možné předpokládat koncem posledního desetiletí 15. století, což je v souladu s dostavbou klášterního kostela řádu obutých karmelitánů v Rabštejně nad Střelou.

⁸ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 314, Assumpta, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 732; idem, kat. č. 315, Madona, in: ibidem, s. 733; idem, kat. č. 325, Madona, in: ibidem, s. 745–746.

⁹ Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 47, s. 187–190.

¹⁰ Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. P 188.

KAT. Č. C/35

západní (?) Čechy

Kristus Trpitel, kolem 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu opracováno, polychromie, chybí obě ruce od předloktí, část roušky na Kristově pravém boku, prsty obou nohou, poškozené paty obou nohou

rozměry: v. 94 cm, š. 30 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 186

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno od Karla Wagnera z Prahy roku 1923

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Výstava obrazů a plastik 1930, kat. č. 33, s. 5.

Štíhlou figuru Krista charakterizují prodloužené proporce. Postava s předsunutou levou nohou stojí na kulatém postavci a je zahalena do bederní roušky členěné jednoduchými paralelními sklady, jejíž cíp je protažen mezi nohama a veden ze zadu na pravý bok. Ukončení roušky pravděpodobně vlajícím cípem se bohužel nedochovalo. Protáhlý obličej s otevřenými očima, výrazem utrpení je prodloužen vousy rozdělenými na dvě části, které se na konci pramenů stáčí do spirálek. Hlavu rámuje bohaté dlouhé, mírně zvlněné vlasy. Na hlavě má vyřezanou trnovou korunu schematicky spletenou ze silných prutů.

Socha byla po dlouhou dobu instalována v expozici středověkého umění na hradě Kost, v průvodci však zmíněna nebyla.¹ V archivu Národní galerie ve fondu Vincence Kramáře se nalézají Kramářův rukopisný záznam z návštěvy u sběratele Karla Wagnera se seznamem soch, které tehdy od něj koupil pro Obrazárnu společnosti

¹ Kotrbová, Průvodce Kost 1977. Údaj vychází z dokumentace na vědecké kartě uložené ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

vlasteneckých přátel umění.² Mezi položkami je i „*Kristus 15. století*“ s přípisem Teplice a nečitelným údajem v závorce.³ Z toho lze odvodit, že Karel Wagner získal sochu v Teplicích, zda to bylo místo rovněž původní provenience, není jisté.

Kompozičním východiskem pro řezbu byl graficky list Mistra E.S. s Kristem Trpitem mezi čtyřmi anděly (L. 55),⁴ který naznačuje mimo jiné možnosti vedení nedochovaného cípu Kristovy roušky. Z ikonografického hlediska se v případě sochy z Národní galerie v Praze jedná o typ samostatně stojícího zmrtvýchvstalého Krista, poukazujícího na své utrpení (německy Schmerzensmann, latinsky imago pietatis).⁵ V našem prostředí se tento typ objevuje poměrně často od třetí čtvrtiny 15. století (např. poprsí Bolestného Krista z Národní galerie, inv. č. P 168 a další díla) a souvisí s proměnami středověké společnosti. Zdůraznění eucharistického hlediska v podobě Kristových ran a utrpení našlo v rámci tehdejšího duchovního ladění společnosti velkou oblibu. Jak upozornil Jiří Fajt,⁶ ve vývoji tohoto typu zobrazení sehrál důležitou roli pískovcový Bolestný Kristus z ulmského Münsteru vytvořený roku 1429 Hansem Multscherem.⁷

Pokud se můžeme spolehnout na Kramářův údaj, že socha Bolestného Krista z Národní galerie v Praze pochází z Teplic, pak v tomto regionu nelze zatím najít žádné komparace. Asi nejbližší analogii představuje socha Bolestného Krista z doby kolem roku 1500 snad z Plzeňska uložená v Západočeském muzeu v Plzni.⁸ Plzeňský Kristus má obdobně prodloužené tělesné proporce a štíhlé končetiny jako pražský exemplář.

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

³ Další sochy uvedené na seznamu lze ztotožnit s inv. č. P 183, P 184 (obě sochy v expozici středověkého umění v Anežském klášteře), P 185, P 187, P 188 (viz samostatná katalogová hesla v této práci) P 189 (relief v expozici středověkého umění v Anežském klášteře připisovaný Peteru Breuerovi) a P 190 (viz samostatné katalogové heslo v této práci).

⁴ Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, obr. 55.

⁵ Specifickému ikonografickému tématu Bolestného Krista se věnoval např. Erwin Panofsky, viz Panofsky, *Imago Pietatis* 1927; Osten, *Der Schmerzensmann* 1935 nebo Kramář, *Bolestný Kristus* 1935. Speciálním zobrazením tzv. Melancholického Krista (odpočívajícího sedícího Krista) se zabývala Kaliopi Chamonikolasová, viz Chamonikolasová, *Melancholický Kristus* 1999.

⁶ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 339, *Kristus Bolestný*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996 s. 760–761.

⁷ Naposledy viz Rainer Kahsnitz, kat. č. 15, *Christus als Schmerzensmann*, in: *Kat. Hans Multscher* 1997, s. 300–302.

⁸ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 339, *Kristus Bolestný*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 760–761.

Ránu po kopí má však pražská socha výrazně posunutou na pravý bok až pod pas a také členění roušky v paralelních horizontálách je jednodušší. Zajímavé je, že obě sochy – plzeňskou i pražskou – spojují i rozměry, výška obou je 94 cm. Snaha o větší míru individualizace výrazu je patrná spíše v obličejí pražského Krista. Shodně s Jiřím Fajtem lze konstatovat, že typika tváří obou Kristů, ale i řešení roušky může vzdáleně připomenout práce augsburského sochaře Michela Erharta a jeho dílny, např. Ukřižovaný ve Schwäbisch Hall (1494)⁹ nebo Bolestný Kristus mezi Pannou Marií a Bohem Otcem (kolem 1495).¹⁰

Postava Bolestného Krista z Národní galerie s nízko posazenou rouškou i díky nevysoké kvalitě provedení nenabízí mnoho prostoru pro hlubší stylovou analýzu. Vzhledem k formální blízkosti k jihoněmeckému sochařství by bylo možné vznik sochy Bolestného Krista z Národní galerie předpokládat spíše v západních Čechách, které byly tímto vlivem zasaženy ve větší míře než severozápad Čech. Je proto možné, že do Teplic, odkud jej získal sběratel Karel Wagner z Prahy, se Kristus dostal až později. Podobně jako plzeňský exemplář vznikla socha z Národní galerie v Praze v některé z mnoha lokálních dílen na konci 15. století.

⁹ Broschek, Michel Erhart 1973, obr. 3.

¹⁰ Ibidem, obr. 28.

KAT. č. C/36a, b, c

západní Čechy

A: Sv. Matouš, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, mladší polychromie, chybí dlaň levé ruky s atributem

rozměry: v. 86,5 cm, š. 30 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 341

B: Sv. biskup (Sv. Vojtěch nebo Mikuláš ?), 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, mladší polychromie, chybí levá ruka s atributem

rozměry: v. 99 cm, š. 23 cm, hl. 10 cm

Inv. č. P 344

C: Sv. Barbora, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, mladší polychromie, drobná poškození povrchu sochy.

rozměry: v. 87 cm, š. 28 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 343

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze byly všechny sochy zakoupeny ze sbírky Karla Chaury z Prahy v roce 1937.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Sochy sv. Matouše a Sv. biskupa, snad Vojtěcha či Mikuláše, spolu se sv. Barborou a s řezbou sv. Štěpána (inv. č. P 342) vystaveného v expozici na Křivokláte byly v minulosti pravděpodobně součástí jednoho celku. Vzhledem k ploché zadní straně byly zřejmě adjustovány na pohyblivých křídlech oltáře. Skupinu reliéfních řezeb

charakterizuje přísně uzavřený obrys. Všechny sochy mají jednotné drapériové schéma spočívající v principu vedení pláště před tělem, cíp látky je pak přitisknutý k tělu pravou rukou, v níž figury drží knihu. Jméno sv. Matouše je napsané na otevřené knize gotickou minuskulou, stejně jako tomu je i u sv. Štěpána v expozici na hradě Křivoklát. Sv. biskup drží knihu otevřenými stránkami přivrácenou k tělu a je ikonograficky charakterizován mitrou na hlavě. Atribut, jež drželi sv. biskup a sv. Matouš v levici, se nedochoval. Spodní šat všech světeckých figur se uplatňuje hladkou plochou v hrudní partii pod rozevřeným pláštěm a poté v dolní části sochy, kde je rytmizován vertikálními sklady. Plocha pláště před tělem postav je členěna úzkými lomenými mísami s prolamovanými okraji. Široký lem pláště je u sv. Mikuláše zdoben strukturou z drobných záseků dláta, doplněn vyřezávanými velkými a malými perlami nasazenými na čepech a je zakončen třásněmi, které se opakují i na šatu sv. Štěpána na Křivoklátě. Lem drapérie sv. Matouše je zdoben stejnou reliéfní strukturou a perlami avšak bez třásní. Světci stojí v kontrapostu s předkročenou pravou nohou, jejíž koleno se náznakově rýsuje pod šatem. Pohyb figur však není dále rozveden. Široké obličejové mužských postav charakterizují daleko od sebe posazené oči, širší nos a plnější ústa. Dekorativně řezané vlasy splývají v drobných spirálkách k ramenům. Dva mladší světci jsou prostovlasí, Sv. biskup má na hlavě mitru s hladkými lemy, která je vpředu zdobená vyřezávanými drahokamy. V tváři sv. Mikuláše je patrná snaha o individualitu výrazu.

Kompozice sv. Barbory se v několika bodech od světců odlišuje. Je sice charakterizována stejným statickým a frontálním postojem, její kontrapost je však tvořen opačnou vykročenou nohou. Světice je oblečena do spodních šatů s hladkým živůtkem a kulatým výstřihem a otevřeného pláště splývajícího volně z ramen až k podstavci. V pravé ruce drží sv. Barbora cíp šatů, které tak na břicho tvoří ostré řasy ve tvaru „V“. Na hrud' si tiskne otevřenou knihu. V dolní partii sochy se pak forma drapérie téměř ztrácí v chaotické změti skladů, z níž vystupuje pravý střevíc s kulatou špičkou. Široký obličej má obdobné rysy jako sochy sv. Matouše a Štěpána a je rámován dlouhými vlnitými vlasy. Hlavu světice zdobí koruna. Atribut sv. Barbory ve formě věže dosahující stejné výšky jako řezba stojí po levé straně figury. V horním okénku je v souladu s legendou umístěn kalich s hostií.

Všechny sochy byly zakoupeny do Národní galerie od Karla Chaury 1937. V archivu se podařilo dohledat pouze opis účtu, provenience zde zmíněna není.¹ Podle údajů na vědecké kartě byl Sv. biskup spolu se sv. Matoušem vystaven v roce 1965 v Muzeu v Poděbradech.² Spolu s těmito řezbami byl od starožitníka Karla Chaury zakoupen rovněž starší oltář z Vroutku (1470–1480), který pochází z kostela sv. Jakuba ve Vroutku a v současné době je zapůjčen do kaple na zámku v Horšovském Týně.³ Není vyloučeno, že spolu oltář a světecké postavy regionálně souvisí.

Obecné východisko drapériové skladby rouch sv. Matouše, Štěpána, Barbory a Sv. biskupa spočívá ještě v tvorbě Hanse Multschera. Vedení pláště před tělem s prověšenými a do rub obrácenými lemy charakterizuje např. figury světic Apolonie a Kateřiny z oltáře ve Sterzingu (1456–1459).⁴ Obdobné schéma použil rovněž Michel Erhart na figurách biskupů z oltáře v Mnichově-Thalkirchenu (sv. Ulrich a sv. Korbinian),⁵ který je v současné době kladen do první poloviny 80. let 15. století, jak prokázal nejnověji Stefan Roller.⁶ Multscherovský ani Erhartovský vliv na pražské sochy jednoznačně nepůsobil přímo, byl zprostředkován a modifikován lokální tradicí. Pražské sochy jsou již kompozičně zjednodušené a jejich kvalita zpracování je průměrná (nejkvalitnější z nich je sv. Štěpán vystavený v expozici na Křivoklátě, inv. č. P 342), jak dokládá zvláště socha sv. Barbory a její nepochopená skladba drapérie v partii břicha, z níž není jasné, kdy se jedná ještě o plášť a kdy už o spodní šaty.

Blízké analogie pro naše řezby světců a sv. Barbory lze nalézt rovněž v norimberském sochařství třetí čtvrtiny 15. století, zejména v širším okruhu prací dílny, která vytvořila Cvikovský oltář (1479).⁷ Toto východisko ostatně platí rovněž pro starší oltář z Vroutku, který se do Národní galerie v Praze dostal ve stejnou dobu od téhož obchodníka. Odhlédneme-li od kvalitativního posunu pražských soch, pak se v norimberském prostředí objevují obdobně formulované sklady drapérie včetně hladné

¹ ANG, NG—SSSU—AA 2027/233.

² Vědecké karty jsou uloženy ve Sbírce starého umění odd. českého umění, ve Schwarzenberském paláci.

³ Oltář z Vroutku, inv. č. P 338, P 339 a P 340. Údaje jsou čerpány z vědeckých karet uložených v Sbírce starého umění, odd. českého umění ve Schwarzenberském paláci

⁴ Tripps, Manfred, Hans Multscher 1969, s. 125–166, obr. 180, 181.

⁵ Broschek, Michel Erhart 1973, č. kat. 85 a 86, s. 190–194, obr. XLVII–XLVIII.

⁶ Roller, Einige Bemerkungen 2002, s. 98–102.

⁷ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, s. 99–115, kat. č. 72, s. 329.

plochy nad volnou nohou např. u starší Madony z oltáře původně v Trautskirchenu (1470–1475),⁸ jejíž roucho člení hluboké lomené sklady spojované klínovitými záhyby tak, jako to vidíme ve zjednodušeném pojetí na řezbách z Národní galerie. Podobné kompoziční řešení pak zastupují rovněž starší postavy biskupa a papeže z kostela sv. Sebalda v Norimberku.⁹

V rámci umělecké produkce západních Čech charakterizuje tuto tradiční norimbersky orientovanou polohu trojice půvabných sošek světců z Hodyně (1500–1510), které představují i nejbližší stylovou analogii bohemikální proveniencie k pražským řezbám.¹⁰ Velmi podobné pražským protějškům jsou obličejové typy hodyňských světců sv. Vojtěcha a sv. Štěpána. Rovněž celková stavba těla a štíhlé objemově uzavřené proporce figur připomenou řezby z Národní galerie. Řešení skladů na plášti v partii nad kolenem u sv. Vojtěcha z Hodyně v hluboce promodelovaných ostře lánaných skladech je velmi příbuzné pojetí roucha sv. Štěpána z Národní galerie. Rovněž motiv kulaté boty, který důsledně opakují všechny pražské řezby (s výjimkou bosé nohy sv. Matouše), se uplatňuje u hodyňských soch. Vzhledem ke konstatovaným shodným rysům jmenovaných řezeb se lze domnívat, že se jedná o práce jedné lokální dílny činné v západních Čechách. Skladba drapérie a její formální členění situuje předpokládaný vznik dřevořezeb z Národní galerie do prvního desetiletí 16. století, tedy do stejného období, kdy vznikly rovněž hodyňské sošky.

⁸ Ibidem, s. 157-160, kat. č. 31, s. 324, obr. 164-166.

⁹ Ibidem, s. 116-122, kat. č. 51, s. 326.

¹⁰ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 356, Sv. Vojtěch, sv. Štěpán, sv. Jan Křtitel, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 777.

KAT. č. C/37

západní Čechy

Sv. Jan Evangelista, 1510–1520

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 12/14), zadní strana pravděpodobně vyhloubená, pak překrytá dřevěnou deskou, na zadní straně v úrovni ramen připevněny dva kusy dřeva, mladší polychromie a zlacení, chybí část postavce pod levou nohou.

rozměry: v. 123 cm, š. 45 cm, hl. 20,5 cm

Inv. č. P 6794

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1978 ze starožitností

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha představuje sv. Jana Evangelistu, který drží v levé ruce kalich a pravicí žehná. Světec stojí v naznačeném kontrapostu s předsunutou pravou nohou. Je oblečen do dlouhého v pase přepásaného spodního roucha s vysokým límcem. Otevřený plášť sepnutý na hrudi dlouhou úzkou petlicovitou sponou splývá z ramen. Na pravé straně obtáčí paži a splývá volně dolů, zatímco na opačné straně je drapérie nepřiliš logicky vedena diagonálně k pravému kolenu, jež zakrývá. Cíp pláště působí, jako by byl odfouknutý větrem. Mladistvý oválný obličej s plnými rty a špičatou bradou je rámován kadeřemi vlasů, jejichž konce se stáčejí v drobných spirálkách.

V archivu Národní galerie v Praze se dochoval odborný posudek ze zasedání Nákupní komise, jehož autorka Marie Anna Kotrbová se omezila pouze na konstatování, že řezba odpovídá „... slohu z konce 15. století, nejspíše době kolem 1470–80.“¹ Socha byla zakoupena prostřednictvím obchodu se starožitnostmi z pražské soukromé sbírky.

¹ ANG, NG-KPVS-1978/2034.

Kompoziční východisko představuje grafický list L. 129 od Mistra E.S. se sv. Janem Evangelistou.² Grafika inspirovala naši řezbu nejen dominantní diagonálou pláště, ale i v detailu ohrnuté látky u krku.

Analogie k soše sv. Jana Evangelisty lze nalézt v západočeské sochařské produkci a představují je řezby sv. Šimona a sv. Judy Tadeáše z Dýšiny (1510–1520), jejichž stylový charakter podle Jiřího Fajta vychází z tvorby saského Mistra freiberských dómských apoštolů, ale souvisejí i s pražskou produkcí počátku 16. století.³ Obě sochy se naší řezbě blíží nejen uzavřeným objemem, ale i plošným, reliéfním charakterem řezby. Drapériové schéma s diagonálně vedeným cípem pláště charakterizuje sv. Šimona, podobně jsou formované plasticky cítěné sklady pod pravicemi sv. Šimona i našeho sv. Jana Evangelisty patrné zvláště při pohledu ze strany. Poněkud plošné zpracování obličejů dýšinských světců nalezne analogii i v charakteru obličejů sv. Jana, blízká je i řezba vlasů a plochých rukou všech zmíněných soch. V neposlední řadě se řezby nápadně shodují v použití polygonálního soklu.

Zajímavým momentem na soše sv. Jana je způsob diagonálního vedení drapérie pláště, která působí jako by byla odfouknutá větrem na stranu. Tímto neobvyklým způsobem řezbář modifikoval tradiční schéma pláště vedeného zpoza lokte jedné ruky na opačnou stranu běžného nejen v západočeské produkci. Výrazně se tento motiv uplatnil např. na soše Archanděla Michaela z kostela sv. Vavřince v Norimberku (1470–1475).⁴

Sv. Jan Evangelista z Národní galerie v Praze pravděpodobně vznikl ve stejné době, jako apoštolové z Dýšiny a dokládá složitou situaci prolínání saských, ale i norimberských vlivů v západočeském prostředí. I přes poměrně značné formální shody s dýšinskými apoštolami nelze s jistotou potvrdit vznik ve společné dílně.

² Hessig 1935, Tafel 81a.

³ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 377, Sv. Šimon a sv. Juda Tadeáš, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 797–798.

⁴ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, kat. č. 49, s. 326 a s. 122–133, obr. 116–119 na s. 124–125.

KAT. č. C/38

západní (?) Čechy

Kristus vítězný, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná, vzadu opracovaná socha, původní (?) polychromie, zlacení na lemech pláště, chybí korouhev

rozměry: v. 64 cm, š. 22 cm, hl. 17 cm

Inv. č. P 171

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1923 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Průměrná řezba zaujme spíše svou ikonografií než zpracováním. Kristus Vítězný stojí v naznačeném velmi mírném kontrapostu na nízkém podstavci opracovaném mělkými vrypy. Figura je oblečena do červeného pláště s modrým rubem a zlacenými lemy, což odpovídá barevnosti typické pro tento druh zobrazení. Je velmi pravděpodobné, že se jedná o dochovanou původní polychromii. Plášť je sepnutý dlouhou přezkou na hrudi a v oblasti beder je z pravé strany na levou veden před tělem a přichycen rukou, v níž původně držel korouhev. Plocha pláště je členěna několika jednoduchými hluboce probranými lomenými sklady. Oválný obličej Krista s vysokým vypouklým čelem a zdůrazněnými lícními kostmi rámuje prameny hrubě řezaných vlnitých vlasů. Vousy jsou ztvárněné v mohutných spirálovitě se stáčejících pramenech. Na starší fotografii díla je patrné očko adjustované na temeni hlavy, které původně sloužilo k vytahování sochy vzhůru při povelikonočních bohoslužbách ve svátek Nanebevstoupení.¹

V archivu Národní galerie v Praze, ve fondu Vincence Kramáře je uložen rukopisný seznam uměleckých děl, které si Kramář vytipoval pro nákup do Obrazárny

¹ Tripps, Johannes, *Das handelnde Bildwerk* 2000, s. 150–154.

SVPU od Joe Hlouchy a Karla Wagnera.² Vzkříšený Kristus (inv. č. P 171) na seznamu děl od Joe Hlouchy bohužel chybí. Na vědecké kartě díla je uvedeno, že se jedná o sochu z doby kolem roku 1530, která byla publikovaná Antonínem Matějčkem v roce 1930.³ Je to však o mylný údaj vzniklý záměnou této drobné řezby za vynikající sochu Vzkříšeného Krista od Mistra oltáře z Dohny (Mistr doksanské archy), která byla zakoupena do Národní galerie v Praze také v roce 1923, ale z jiné sbírky.⁴

Řezbář, který vytvořil Vzkříšeného Krista, čerpal zřejmě ze stejného inspiračního zdroje jako autor sochy stejného námětu, taktéž uložené v depozitáři Národní galerie v Praze (inv. č. P 188, viz kat. č. D/56). Řezbě je kompozičně velmi blízká kamenná socha Krista Spasitele z nástavce sanktuáře v kostele sv. Vavřince v Norimberku, která je považovaná za práci z dílny Adama Krafta.⁵ Sochy spojuje obdobně pojaté drapériové schéma s výraznou mísou lemu pláště obracejícího se do rubu. Kristus z Národní galerie je však v celkovém charakteru mnohem jednodušěji pojednán. Obličejový typ Krista také není zcela vzdálen tváři Krista z Národní galerie, zde je ale nutné vzít v úvahu již značnou rustikalizaci projevu.

Vliv norimberského sochaře Adama Krafta se nejvíce prosadil v oblasti západních Čech, a je tedy pravděpodobné, že řezba vznikla na počátku 16. století v některé z mnoha lokálních dílen v tomto regionu.

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

³ Matějček, rec. Výstava obrazů a plastik 1930.

⁴ Naposledy: Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, s. 105, 150, kat. č. 168.

⁵ Oellermann, ...soll alles auf das wercklichst Kunstlichts 2002, s. 142–143, obr. 14.

KAT. č. C/39

západní (?) Čechy

Sv. Kateřina, 1500–1510

nízký reliéf, dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), novější polychromie a zlacení, zadní strana plochá, poškozená koruna, drobné ztráty dřeva po celé ploše

rozměry: v. 58 cm, š. 25 cm, hl. 4 cm

Inv. č. P 5892

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Jindřicha Bělohříbka na zámku Vinoř, od roku 1946 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Velmi nízký reliéf zobrazuje sv. Kateřinu, původně byl připevněn na pohyblivém křídle skříňového oltáře. Světice zašlapává ležící mužskou postavu, která představuje jejího kata – císaře Maxentia. Jeho pohanský původ je zdůrazněn špičatou čapkou a fyziognomií, jež připomíná Turka. Prohnutá postava sv. Kateřiny je oblečena do spodního šatu, který se příliš kompozičně neuplatňuje. Plášť není nijak sepnutý, splývá z ramen a zakrývá tělesné proporce světice. Na pravé straně obtáčí ruku s rozevřenou knihou a je veden před tělem pod předloktí levé ruky. Kateřina odtahuje levou paži od těla, plášť ji ovíjí a poté splývá dolů, kde se jeho cíp ztrácí za postavou ležícího muže – kata sv. Kateřiny. Drapérie pláště před tělem je členěná lomenými mísovitými sklady, které se zastavují o koleno volné pravé nohy. Od levé ruky se plášť řasí v dlouhých diagonálách. Nad hlavou Maxentia se látka vzdouvá záhybem ve tvaru boltce. Sv. Kateřina přidržuje levicí meč, kterým byla sřata, jeho konce se pak dotýká ruka Maxentia. Naivita kulatého dívčího obličejíku s drobným úzkýmnosem a malými ústy je umocněna posmutnělým výrazem. Dlouhé zvlněné prameny vlasů spadají na ramena, hlavu nasazenou na silném krku zdobí nedochovaná koruna.

Spíše než umělecky je reliéf zajímavý z hlediska ikonografického: svěťice pošlapávající svého mučitele Maxentia je v případě práce ve dřevě poměrně málo užívaným motivem. Sv. Kateřina bývá většinou určena atributem v podobě kola, v němž byla mučena, někdy drží i meč, kterým byla nakonec sřata. Základní kompozice vychází z grafického listu Mistra E.S., L. 168.¹ Podoba pohanského císaře s turbanem na hlavě, jak je ztvárněn na našem reliéfu, odráží hrozbu turecké invaze do Evropy, která byla od 2. poloviny 15. století po dobytí Cařihradu velmi živá.

Výtvarně průměrnou reliéfní řezbu je obtížné blíže analyzovat. Její původní proveniencí před tím, než se dostala do sbírky Jindřicha Bělohřbka ve Vnoři, není bohužel známá. Informace neposkytuje ani Archiv Národní galerie v Praze, kde se dochoval jen velmi obecný seznam děl, která byla převzata ze zámku Vnoř v roce 1946. Dřevořezby jsou zahrnuty pod lakonickým konstatováním „12 soch“.² Charakter řezby a způsob utváření drapérie s dlouhými tenkými řasami i vzdouvající se lem pláště po levé straně meče naznačují, že řezba vznikla v 1. desetiletí 16. století. Schéma postavy s pláštěm přehozeným přes ramena a vedeným před tělem, kde je členěn horizontálními a diagonálními sklady, bylo od konce 15. století oblíbené v západních Čechách, jak vypořizoval Jiří Fajt,³ který jeho genezi hledal v norimberské sochařské tvorbě. V západočeské produkci lze také nalézt obecnější paralely k reliéfu z Národní galerie v Praze. Starší reliéfní řezby sv. Petra a sv. Pavla (konec 15. století) nyní uložené v Západočeském muzeu v Plzni⁴ se sv. Kateřině blíží rozložitostí postav, podobnou polohu pak zastupují mladší reliéfy světic z Plané u Mariánských lázní (kolem roku 1510) uložené v Okresním muzeu v Tachově.⁵ Velkoryse do široka rozvedené figury se později stanou charakteristickými pro reliéfy dílny Mistra Týneckého Zvěstování.

Obdobnou polohu do široka rozvedené kompozice postavy zastupuje rovněž reliéf sv. Vojtěcha z Prachatic vystavený v Alšově jihočeské galerii⁶ a pocházející ze

¹ Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 168.

² ANG, NG–1945–1958/242 (Seznam děl převzatých ze zámku Vnoř).

³ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 319, Sv. Bartoloměj, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 736–738.

⁴ Idem, kat. č. 330, Sv. Petr a sv. Pavel, in: ibidem, s. 750–751.

⁵ [JCH] Jan Chlábek, Oltářní křídla s reliéfy sv. Apoleny a sv. Barbory, in: ibidem, s. 788.

⁶ Vyobrazení viz: Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953, obr. 46.

stejně doby jako pražská sv. Kateřina. Tím je západočeský původ světice poněkud relativizován.

KAT. Č. C/40

západní Čechy

Sv. Anna Samotřetí z Horšovského Týna, 1500–1510

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 12/14 z roku 2012), vysoký reliéf, vzadu mírně vyhloubeno, bez polychromie, poškozeno červotočem chybí ruce Panny Marie, Ježíškovo chodidlo, poškozena spodní část řezby a hlava Panny Marie

rozměry: v. 83 cm, š. 48 cm, hl. 25 cm

Inv. č. P 5328

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1966 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: v roce 1986 restauroval Karel Stádník (nečíslovaná rest.zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: Jan Chlíbec, kat. č. 374, Sv. Anna Samotřetí, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 794–795.

Socha sv. Anny Samotřetí pochází podle sdělení původní majitelky z Horšovského Týna.¹ Sv. Anna je zobrazena z frontálního pohledu sedící na lavici. Na klíně vpravo přidržuje figuru stojícího Ježíška s překříženými nožkami, který se volně opírá o předloktí a hrud' své babičky. Na opačné straně se k Anně přimyká Panna Marie zobrazena jako mladá dívka. Její drapérie šatu se ztrácí ve změti plasticky utvářených skladů Annina roucha tak, že není patrné, kde má postava Panny Marie nohy. Anna je oblečena do spodního šatu, který se pohledově téměř neuplatňuje, a bohatého hustě řaseného pláště. Hlavu má zavinutou rouškou, která zakrývá částečně i bradu a na krku se řasí do drobných hustých paralelních skladů.

Na první pohled je zřejmé, že východisko sochy sv. Anny Samotřetí je nutné hledat v tvorbě würzburského sochaře Tilmana Riemenschneidera (asi 1461–1531). Tak

¹ ANG, NG–NK 1966/č.j. 6318/66.

soudil i Jan Chlíbaec v katalogu výstavy západočeské gotiky,² který vyzdvihl příbuznost s dřevěnou sochou sv. Anny z würzburského muzea (1499–1500)³ a dále ji komparoval s Riemenschneiderovou kamennou sv. Annou Samotřetí z Mainfrankische musea ve Würzburgu (1490–95)⁴ či s hlavou Panny Marie z oltáře v Dettwang bei Rothenburg (1506–1508)⁵ a kladl ji do dvacátých let 16. století.

Za stylové i kompoziční hledisko naší sochy můžeme jistě považovat již zmíněnou pískovcovou Riemenschneiderovu sv. Annu. Pražská řezba je však částečně obměněna: knihu drží Ježíšek, který nestojí na koleni Anny, ale opírá se jí o předloktí a má překřížené nohy, postava Panny Marie stojí (nebo se opírá o koleno Anny) a změť záhybů Annina roucha s naznačenými vzdouvajícími se lemy je na rozdíl od předlohy nejasná. Téměř doslova jsou však citovány některé detaily – např. způsob přidržování Ježíškova těla Anninou rukou, kdy jsou její prsty částečně zakryty paží dítěte nebo řasení roušky pod krkem sv. Anny, a vlastně i její obličejový typ. U pražské řezby je však sochařské pojetí velmi zjednodušené a chybí výzdobné prvky (plisovaný lem roušky sv. Anny, absence jakéhokoli zdobení šatu P. Marie). Pražská řezba je zpracována schematicky bez hlubšího pochopení vzoru. To je obzvlášť patrné, srovnáme-li řasení roušky pod krkem sv. Anny: zatímco na würzburské soše je realisticky vedeno pod bradou a plynule přechází na krk, pak u pražské dřevořezby je podáno pouze plošně, rouška přechází z brady na krk bez respektování tvaru obličeje.

Zahalení brady a řasení na krku prochází napříč celou tvorbou Tilmana Riemenschneidera, stylovým předchůdcem tohoto motivu zřejmě byla obdobně podaná Annina rouška na sousoší sv. Anny z Trimbachu vytvořené následovníkem Niclause Gerhaerta z Leydenu v letech 1475–1480,⁶ které Riemenschneidera ovlivnilo i v celkové kompozici drapérie pláště. V Riemenschneiderově dílně byl rovněž oblíben

² [JCH] Jan Chlíbaec, kat. č. 374, Sv. Anna Samotřetí, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 794–795.

³ Knapp, Riemenschneider 1938, obr. 61. Nověji viz Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001, kat. č. 32, s. 132, obr. 189.

⁴ Julien Chapuis, kat. č. 15, Enthroned Saint Anne with the Virgin and the Christ Child (Anna Selbdritt), in: *Kat. Riemenschneider 1999*, s. 226–228.

⁵ Knapp, Riemenschneider 1938, obr. 50.

⁶ Hartmut Krohm, kat. č. 8, Strasbourg / Saint Anne with the Virgin and the Christ Child (Anna Selbdritt), in: *Kat. Riemenschneider 1999*, s. 188–191.

hieratický typ sv. Anny, jaký zobrazuje zmiňovaná kamenná Anna z muzea ve Würzburgu, snad původně pocházející z kláštera benediktinek v Kitzingenu u Würzburgu,⁷ a dílenská, avšak stále kvalitní dřevěná sv. Anna z würzburského muzea (kolem 1499–1500).⁸ Právě těmito řezbami byla inspirována práce v Národní galerii.

Z uvedených skutečností vyplývá, že socha z Horšovského Týna je velmi blízká tvorbě Tilmana Riemenschneidera, avšak svým formálním zpracováním za dílnou tohoto umělce již zaostává. Přesto ale řezbářské provedení sochy v rámci dochovaného souboru západních Čech není zcela špatné, pomineme-li nepochopení některých partií sochy (rouška pod bradou, mizející šaty Panny Marie ad). Naopak překvapí dobré zvládnutí obličejů zvláště u sv. Anny. Autorem naší řezby tak mohl být umělec, který zřejmě Riemenschneiderovo dílo nepoznal osobně a výtvarné principy charakteristické pro franckého mistra mu byly zprostředkovány druhotně (dílenskými náčrtníky?). To by hovořilo spíše pro možnost, že socha vznikla na území západních Čech, kde byl vliv Riemenschneiderovy tvorby velmi silný. V této souvislosti není bez zajímavosti, že také řezba říemenschneiderovsky orientovaná, ovšem méně kvalitní a ze stejné doby pocházející sv. Máří Magdaléna ze sbírky Západočeského muzea v Plzni⁹ je v obličejích a charakterem zpracování vlasů (dochovaných ovšem ve fragmentu) celkem blízká idealizovanému typu Panny Marie z pražského sousoší sv. Anny Samotřetí. Úvahu o importu, jak ji zvažovala Jana Ševčíková na vědecké kartě k dílu,¹⁰ tak můžeme prozatím opustit.

Jako nejvhodnější doba vzniku pražské řezby se jeví období již kolem roku 1500–1510, a to zejména z toho důvodu, že k recepci slavných vzorů docházelo i v lokálních dílnách poměrně záhy.

⁷ Julien Chapuis, kat. č. 15 (viz pozn. 4), s. 226–228.

⁸ Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001, kat. č. 32, s. 132, obr. 189.

⁹ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 373, Sv. Máří Magdaléna (Egyptská ?), in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 794.

¹⁰ Karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

KAT. č. C/41a, b

západní Čechy

Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, činný v 1. třetině 16. století

A: Sv. Petr, 1510–1520

nízký reliéf, dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, polychromie

rozměry: v. 114 cm, š. 40 cm, hl. 4, 5 cm

Inv. č. P 174

B: sv. Ondřej, 1510–1520

nízký reliéf, dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, polychromie

rozměry: v. 116 cm, š. 43 cm, hl. 4 cm

Inv. č. P 175

provenience: původní provenience neznámá, pocházejí z okolí Teplic, r. 1923 oba reliéfy zakoupeny do Národní galerie v Praze od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Protějškové reliéfy sv. Petra a sv. Ondřeje byly zcela jistě původně upevněny na křídlech skříňového oltáře. Oba světci jsou určeni svými atributy – Sv. Petr drží před tělem klíč a sv. Ondřej kříž ve tvaru písmene X. Oba světci rozložitých postav jsou oblečeni do dlouhých v pase přepásaných rouch, přes ramena mají přehozené pláště, které splývají v dlouhých liniích a místy se převrací do rubu. V případě sv. Petra plášť sklouzl z levého ramene, je přidržován pod loktem a veden na opačnou stranu, což řezbáři umožnilo zdůraznit volnou nohu. Zároveň je tak akcentován již renesanční charakter oděvu s nabraným rukávem u ramene, v dolní partii zúženým a ukončeným manžetou. Sv. Ondřej drží kříž oběma rukama, jejichž zvednutí zvlnilo plášť do oblých, ale mělkých mís. Zajímavým momentem a oživením celého reliéfu je pak způsob, jakým se Ondřejův plášť zastavuje o rameno kříže v dolní partii sochy, kde se přetáčí do

rubu. Tento detail rozbíjí celkové poměrně statické vyznění obou reliéfů. Individualizovaným obličejům apoštolů dominují velké nosy a plné rty. Vlasy sv. Petra jsou řezány pomocí vrtáku do spirálovitých pramenů, zatímco sv. Ondřej má účes hladký, jen lineárně členěný.

Do Národní galerie byly oba nízké reliéfy zakoupeny od Joe Hlouchy, který je získal z okolí Teplic, jak vyplývá ze seznamu v uloženého v Archivu Národní galerie v Praze, který Joe Hloucha sepsal v roce 1928 na žádost Vincence Kramáře¹

Posouzení kvality dřevořezeb poněkud ztěžuje polychromie s nánosy nečistot. V rámci dobové produkce a přihlédnutím k použití značně nízkého reliéfu, který určuje plošné zpracování, jsou obě díla vytvořena na velmi dobré úrovni. Nejbližší analogie poskytuje oblast západních Čech, konkrétně tvorba Mistra Týneckého Zvěstování, činného v první třetině 16. století pravděpodobně v Plzni.² Právě v jeho rozsáhlé tvorbě najdeme hojně užívané figury světců oblečené do vertikálně členěných dlouhých spodních šatů a plášťů tažených před tělem ze záhyby ve tvaru mělkých mís. Často se zde objevuje i motiv charakterizující naše dva světce, totiž dominantní mísovitý záhyb pláště, jež se obrací do rubu. Také zdůraznění volné nohy rýsující se pod šatem patří k příznačným rysům tvorby Mistra Týneckého Zvěstování a najdeme jej i u pražských apoštolů. Renesanční detaily na oděvech zobrazovaných postav oživují ještě středověkou formu figur napříč celým jeho dílem, v případě reliéfů z Národní galerie v Praze je to záměrně odhalený rukáv sv. Petra. Spojitost s Mistrovou tvorbou naznačují i robustní široké postavy apoštolů z pražské sbírky.

Z tvorby Mistra Týneckého Zvěstování jsou pražským reliéfům kompozičně blízcí zejména méně kvalitní a v pohybu velmi statičtí sv. Petr a sv. Ondřej z Drahoňova Újezda (kolem 1520),³ práce dílny. Pro typus obličejů s velkými baňatými nosy najdeme předstupeň na postavách sv. Petra ze Západočeského muzea v Plzni (1505–10)⁴ a sv. Pavla z Přešína (1505–10).⁵ Vlasy Petra z muzea v Plzni jsou zpracovány stejným způsobem jako u pražského světce. Motiv renesančně řaseného rukávu

¹ ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

² Fajt, *Mistr Týneckého Zvěstování* 1996..

³ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 403, *Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, Sv. Pavel a sv. Ondřej*, in: *ibidem*, s. 820.

⁴ *Idem*, kat. č. 386, *Mistr Týneckého Zvěstování (?)*, Sv. Petr, in: *ibidem*, s. 809.

⁵ *Idem*, kat. č. 385, *Mistr Týneckého Zvěstování (?)*, Sv. Pavel, in: *ibidem*, s. 809.

staženého do manžety tak, jak to vidíme u našeho sv. Petra, se zase vyskytuje u postavy sv. Josefa na reliéfu Narození Páně z Národní galerie v Praze.⁶ Také záhybový aparát drapérií apoštolů z Národní galerie je velmi blízký tvorbě Mistra Týneckého Zvěstování (srv. např. Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie v Praze)⁷.

Na základě uvedených pozorování a stylové příslušnosti reliéfů sv. Petra a sv. Ondřeje k dílům Mistra Týneckého Zvěstování se domnívám, že obě kvalitně zpracované dřevořezby lze začlenit do kontextu jeho plzeňské dílny a obohatit tak rozsáhlý počet děl s Mistrem spojovaných. Nejpravděpodobnější doba vzniku našich reliéfů odpovídá tvůrčí fázi dílny mezi lety 1510–1520.

⁶ Idem, kat. č. 394, Mistr Týneckého Zvěstování, Narození Páně, in: ibidem, s. 815. Naposledy viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 148, s. 149.

⁷ Idem, kat. č. 393, Mistr Týneckého Zvěstování, Sv. Anna Samotřetí, in: ibidem, s. 813. Naposledy viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 147, s. 149.

KAT. Č. C/42

západní Čechy

Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, činný v 1. třetině 16. století

Sv. Anna Samotřetí z bývalé sbírky A. Podlahy, kolem 1520–1530

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubeno, nová polychromie a zlacení, ve výši kolen seříznuto

rozměry: v. 93 cm, š. 42 cm, hl. 22 cm

Inv. č. P 8795

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka biskupa Podlahy, roku 1995 zakoupeno z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Šorm, A. Podlaha 1932, s. 35, č. 344; Šorm, Sbírky uměleckých předmětů 1932, s. 28, č. 566; [JF] Jiří Fajt, kat. č. 415, Sv. Anna Samotřetí, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 826.

Socha sv. Anny Samotřetí obohatila sbírku Národní galerie až v roce 1995. Frontálně zobrazená monumentální postava sv. Anny Samotřetí je koncipována do šířky. Na pravé ruce drží drobnou postavu Panny Marie s otevřenou knihou na klíně, na levé spočívá Ježíšek, který přidržuje na koleni jablko. Sv. Anna je oblečená do dlouhého vertikálními záhyby členěného šatu, přes nějž má přehozen plášť. Ten je veden diagonálně zprava doleva a sv. Anna jeho cíp přidržuje předloktím. Plocha pláště je členěna ostřejšími mísovitými sklady. Hlava sv. Anny je zahalena rouškou, která je podvázána pod krkem, kde se řasí v drobných skladech. Modelace sochy je hrubě znejasněna silnou vrstvou novodobého zlacení.

Dílo jednoznačně souvisí s tvorbou Mistra Týnského Zvěstování, činného v 1. třetině 16. století v západních Čechách. Tato rozsáhlá dílna doslova zaplavila svou produkcí celou oblast a díky charakteristickým formálním znakům ji lze poměrně

snadno identifikovat.¹ Jiří Fajt zařadil sv. Annu Samotřetí z bývalé Podlahovy sbírky do závěrečné fáze tvorby dílny Mistra Týneckého Zvěstování, do třetího desetiletí 16. století,² kdy se již dílensky ustálená témata stále opakují a rozměňují. Za vzor tohoto typu lze považovat dnes nezvěstnou kvalitně zpracovanou řezbu sv. Anny Samotřetí z Plané nad Mží,³ jejíž pohyb se dobře odráží ve skladbě bohatého roucha. Oproti ní je řezba z Národní galerie statická a velmi plošná, náznak pohybu se ztrácí v hustých řasách roucha. Tento anenský typ byl v dílně mnohokrát variován, jak o tom svědčí další dochované řezby stejného námětu jen s nepatrně pozměněnou kompozicí – sv. Anna z Litic nebo sv. Anna z Částkova,⁴ které vznikly ve stejné době.

¹ Dílo mistra bylo obsáhle zhodnoceno u příležitosti výstavy Gotika v západních Čechách. Viz Fajt, *Mistr Týneckého Zvěstování* 1996, s. 804–808. Dále se jím zabývala Markéta Baštová, *Plastika saského Freibergu 1. čtvrti 16. století. Příspěvek k dílu Mistra týneckého Zvěstování*, *Umění XLVII*, 1995, s. 175–194.

² Fajt, *Mistr Týneckého Zvěstování* 1996, s. 808.

³ Jiří Fajt, *Nezvěstná díla, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, Sv. Anna Samotřetí*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 877, obr. 1183.

⁴ *Idem*, kat. č. 416, *Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, Sv. Anna Samotřetí*, in: *ibidem*, s. 826; [JCH] Jan Chlíbec, kat. č. 417, *Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, Sv. Anna Samotřetí*, in: *ibidem*, s. 826.

KAT. Č. C/43

západní Čechy nebo Norimberk (okruh dílny Veita Stosse ?)

Ukřižovaný z Tachova, kolem 1510–20

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 12/14 z r. 2012), plná vzadu opracovaná socha, polychromie původní(?), poškozená bederní rouška Krista, prsty u nohou a prsty na pravé ruce jsou mladší doplňky

rozměry: v. 193 cm, š. 161, hl. 41 cm

Inv. č. P 3078

provenience: původně ve františkánském klášteře v Tachově, do Národní galerie v Praze získáno r. 1957

restaurátorské zásahy: v letech 1975–76 restauroval Josef Kotrba (restaurátorskou zprávu nelze dohledat)

literatura: Umělecké památky Čech 4, 1982, s. 24; Jan Chlíbač, kat. č. 432, Ukřižovaný, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 836.

Monumentální socha Ukřižovaného Krista byla dlouho součástí expozice na hradě Kostí. Po jejím zrušení byla uložena do depozitáře NG. Protáhlý korpus Kristova těla je anatomicky dobře zvládnutý. Umučené tělo je zobrazeno s překříženýma nohama (pravou přes levou) s otvorem po hřebu v nártu a s vodorovně rozpaženýma rukama. Hlava je přichýlena k pravému rameni, obličej s ostře řezanými rysy je oživen vousy rozdělenými do dvou vlnitě členěných pramenů. Hladké opracování lebky (se zdrsněnými místy na temeni)¹ by nasvědčovalo skutečnosti, že Kristus měl původně nasazenou žíněnou paruku tak, jako se dochovala u Ukřižovaného z Želiny u Kadaně v Národní galerii v Praze (inv. č. 4611, kat. č. D/61). Řešení roušky kolem boků nelze dnes již identifikovat, jisté je, že jeden z cípů byl protažen mezi stehny. Korpus Ukřižovaného je vyřezán z jednoho kusu dřeva, ruce jsou připojeny k tělu pomocí dřevěných čepů.

¹ Pokud se zde ovšem nejedná o druhotnou úpravu. To prokáže až důkladná restaurátorská analýza díla.

Socha Ukřižovaného byla do Národní galerie v Praze získána z františkánského kláštera v Tachově v roce 1957.² Konvent františkánů observantů v Tachově je spjat s místním působením Jana Kapistrána a byl založen v roce 1465.³ Vypjatá expresivita Ukřižovaného odpovídá observantské tradici, jak ji známe z děl dochovaných v kadaňském klášteře. Typová podobnost Ukřižovaného s díly stejného námětu vedla k tomu, že ve vědecké kartě Sbírký starého umění je jako autor díla určen sochař Ulrich Creutz, s jehož jménem byl spojován soubor prací převážně z oblasti severozápadních Čech, mezi nimiž dominují právě korpusy Ukřižovaných. S Ulrichem Creutzem, který vytvořil signovaný náhrobek Jana z Lobkovic v Kadani, řezbářské práce poprvé identifikoval Josef Opitz.⁴ Pochybnosti⁵ o totožnosti kameníka – tvůrce náhrobku s transi a řezbáře – autora skupiny děl okolo Ukřižovaných Kristů z Kadaně v jedné osobě, v současné době vyvrcholili odmítnutím Creutze jako autora dřevěných skulptur. Jejich anonymní mistr byl pomocně nazván Mistr kadaňských Ukřižovaných.⁶

Ukřižovaný z Tachova se však od výše jmenované skupiny děl liší jak typikou tváře, tak anatomickou stavbou těla, jak shrnul naposledy Jan Chlíbec, který rovněž tachovskou sochu uvedl do odborné literatury.⁷ Analogie pak hledal v tvorbě Veita Stosse zvláště z norimberského období, přičemž poukázal na expresivnější charakter tachovského ukřižovaného Krista. Míra expresivity ve ztvárnění Kristova utrpení autorovi připomněla postavu Ježíše Krista ze Stossova grafického listu s Oplakáváním⁸ a dílo tak pokládal za práci západočeského umělce ovlivněného norimberským sochařstvím, která vznikla kolem roku 1520.

² ANG, NG–deposita 10/č.j. 5378.

³ Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 661–662.

⁴ Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924.

⁵ Autorství Creutze u dřevěných skulptur kriticky přehodnotila Kumstátová, Ulrich Creutz 1974. Naposledy Creutzovo autorství odmítl Jan Chlíbec v katalogovém hesle k Ukřižovanému z Kadaně na výstavě viz Jan Chlíbec, kat. č. 46, Ukřižovaný z Kadaně, in: Kat. Básník a král 2007, s. 71.

⁶ Michaela Ottová, *Ulrich Creutz a řezbářství v Kadani*. Přednáška proslovená na kolokviu *Ulrich Creutz a kontext jeho tvorby v severozápadních Čechách*, konaném 12.4.–13.4. 2010 v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích (tiskem nepublikováno).

⁷ [JCH] Jan Chlíbec, kat. č. 432, Ukřižovaný, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 836.

⁸ Kępiński, Veit Stoss 1981, s. 116–117 obr. 199; Hutchinson, *The Illustrated Bartsch* 1980, s. 150, č. 2–II (67).

Ukřižovaný z Tachova je i přes torzální zachování roušky kolem boků řezbářsky kvalitní prací. Anatomicky perfektně zvládnuté tělo má expresivně protažený zeštíhlený trup, který tak znásobuje dojem Kristovy bolesti. Také výraz dobře řezaného obličej s přivřenými očima, propadlými tvářemi a pootevřenými ústy rámovanými dekorativně ve zvlněných pramíncích řezanými vousy přispívá k celkovému expresivnímu dojmu. Sugestivní Kristovo utrpení bylo zřejmě ještě umocněno nedochovanou parukou s žíněnými vlasy nasazovanou na hladce opracovanou hlavu a polychromií (původní?) s malovanou krví. Jak uvedl již Jan Chlábec, nejbližší tachovskému Ukřižovanému stojí socha stejného námětu z norimberského kostela sv. Ducha vytvořená Veitem Stosse po roce 1505.⁹ Zvláště expresivně laděné obličej norimberského i tachovského Krista jsou velmi obdobně ztvárněné, včetně vlnitých vousů a celkového výrazu tváře. Najdeme zde i společný detail dekorativně působícího stáčeného pramene vousů vedeného od horního rtu ke koutkům úst. Oba korpusy mají rovněž obloukovitě vyklenuté hrudní koše a ruce natažené téměř do vodorovné polohy. Kristus je zobrazen ve vypjatém posledním okamžiku těsně před smrtí, kdy váhu těla ještě drží paže a nohy nejsou téměř pokrčeny v kolenou. Pro Krucifixy Veita Stosse a jeho blízkého okruhu je typické, že v okolí ran po hřebec na nohou, zvláště pod nimi, jsou zdůrazněny charakteristické otlaky vznikající při extrémním napjetí bezvládného těla.¹⁰ Tyto otlaky však na nártách Ukřižovaného z Tachova chybí, kůže je zde zcela hladká. Řezbář v případě tachovské sochy tak zřejmě reagoval soudobé vzory, avšak bez hlubšího pochopení detailů. Stylovou analýza dříve dále ztěžuje torzální stav dochování bederní roušky, u níž chybí uzel a její konce. Podle fragmentů řasení na pravém boku figury i způsob vedení perizonia vzadu lze soudit, že uzel byl umístěn na pravé straně (na opačné než je uzel Stossova Ukřižovaného z norimberského špitálního kostela sv. Ducha). Způsob uvázání bederní roušky velmi nízko na bocích je další rys, který spojuje tachovský a stossovsky orientované krucifixy. Tím, čím se naopak tachovská socha od Ukřižovaných Kristů Stossova okruhu odlišuje, je předpokládaná paruka z „pravých“

⁹ Kępiński, Veit Stoss 1981, s. 69, obr. 119 a 120; Ulrich Schneider, kat. č. 5, Krucifix aus dem Heiliggeist-Spital, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 122–128; Kahsnitz, Veit Stoss 1995–1996, s. 123–178, zvláště s. 157–178. U. Schneider datuje Krucifix do 2. poloviny 1. desetiletí 16. století, zatímco R. Kahsnitz jej klade již do let 1500–1505.

¹⁰ Tomuto specifickému tématu se věnoval zejména Ivo Hlobil. Např.: [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 231, Neznámý autor z okruhu Veita Stosse (?), Ukřižovaný (z Dolan), in: Kat. Olomouc 1999, s. 344–348.

vlasů. Tento prvek se ve Stossově doloženém díle nevyskytuje a mohl být podpořen specifickým požadavkem františkánů observantů v rámci objednávky uměleckého díla. Ikonografický typ Ukřižovaného Krista s parukou z vlasů (ať již pravých či žíněných) byl často užíván od 15. století a jeho původ snad můžeme spojit s paraliturgickými hrami. Příklady zobrazení Ukřižovaného s parukou známe převážně z oblastí severozápadních Čech (např. Ukřižovaný ze Želiny v Národní galerii v Praze, inv. č. P 4611, kat. č. D/61 či Ukřižovaný z kostela sv. Materny v Ústí nad Labem) a Saska (Cvikov, Žitava), jak naposledy přehledně doložila Michaela Ottová.¹¹ Kromě Ukřižovaného ze Želiny, spojovaného Ulrichem Creutzem (nyní Mistr kadaňských Ukřižovaných), se však jedná o díla mladší, vesměs pocházející ze sedmdesátých až devadesátých let 15. století a spojená s norimberskou dílnou specializovanou na sochy Ukřižovaného Krista, které dodávala do okolních i vzdálených oblastí (např. Varšava, Vratislav, Braunau am Inn ad.).¹² Nabízí se tak možnost, že expresivní řešení Ukřižovaného s parukou bylo pro tachovský klášter zvoleno právě s ohledem na lokální tradici.

Ukřižovaný z Tachova nepochybně vznikl pod vlivem krucifixů Veita Stosse, nejpravděpodobněji někdy ve druhém desetiletí 16. století. V rámci lokální umělecké tvorby západních i severozápadních Čech nenacházíme pro takto kvalitně zpracované (i když torzální) stossovsky orientované dílo stylové obdoby, nelze proto vyloučit, že se jedná o německý, snad norimberský import, který mohl být tachovskými františkány objednan v širším okruhu Stossovy norimberské dílny. Naproti tomu trochu povšechný charakter jeho zpracování a odhlédnutí od specifických detailů používaných v rámci Stossovy dílny by svědčilo spíše o vzniku v domácím lokálním prostředí s využitím stossovské norimberské předlohy.

¹¹ Ottová, *Sochařství 15. století* 2004, č. k. 46, s. 179–186.

¹² Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, s. 27–99.

KAT. č. C/44

západní Čechy

Pieta z Plzeňska, 1510–1515

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová roku 2008, laboratorní zpráva ze dne 28.8.2008), fragmenty původní polychromie a zlacení, zadní strana plochá, drobné ztráty hmoty dřeva v partii postavce

rozměry: v. 102, š. 95 cm, hl. 22 cm

Inv. č. P 173

provenience: původní provenience neznámá, r. 1923 zakoupena do Národní galerie od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: restaurováno v Národní galerii v Praze roku 1941 (rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG); v letech 2009–2011 restaurovala Linda Gurecká jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 825 je uložena v Archivu RA NG).

literatura: nepublikováno

Monumentální a dobře dochovaný reliéf zobrazuje truchlící Pannu Marii s mrtvým tělem Ježíše sňatým z kříže. Marie zahalená do bohatě našaseného pláště sedí na lavici, tělo Krista má opřené mezi koleny a přidržuje jej za hrudník a levou paži. Celé kompozici dominuje lomená diagonála frontálně zobrazeného Ježíšova těla. Hlavu má skloněnou k pravému rameni, po němž mu splývá pramen vlasů. Velmi dobře anatomicky pojaté tělo je zahaleno bederní rouškou s výrazným uzlem (v současném stavu poškozeným).

Socha se do Národní galerie v Praze dostala ze sbírky Joe Hlouchy, spisovatele, sběratele a příležitostného obchodníka s uměním, který své sběratelské kousky nakupoval na různých místech v Čechách ale i v zahraničí.¹ V Archivu Národní galerie

¹ K Hlouchově sběratelství naposledy Kotková – Vlcnas, Píti plnými doušky 2009.

v Praze v seznamu děl sepsaném Hlouchou na žádost Kramáře figuruje Pieta s přípisem „z Plzeňska“.²

Od doby krásného slohu, kdy pieta – truchlící Panna Marie s mrtvým synem na klíně představovala vedle krásných madon nejběžnější ikonografii, došlo pod vlivem nizozemského umění k posunu k realismu. Nejstarším dochovaným příkladem takové realistické piety je gerhaertovsky orientovaná socha ze sbírky muzea ve Stuttgartu datovaná rokem 1472.³ Dřevořezba z Národní galerie v Praze se od typu pozdně gotických piet poněkud odlišuje.⁴ Na jednoduché lavici sedící Marie již nemá mrtvého syna položeného na svém klíně, ale podpírá zhrouceného Ježíše pod rameny. Zdůraznění Kristova zmučeného těla podaného z anfasu zde zvýrazňuje symboliku oběti a vykoupení. Zřejmě nejstarší zobrazení tohoto typu piety s diagonálně předsazeným tělem Krista a spuštěnou rukou představuje ústřední deska mariánského oltáře (tzv. Miraflores – Altar, Bode Museum, Berlín) od Rogiera van der Weyden (kolem 1435). Další modifikaci kompozice pak přinesl grafický list Mistra E.S. s Oplakáváním (L. 33).⁵ Pieta z Národní galerie může připomenout spíše výjev Oplakávání, který by mohl být doplněn dalšími samostatně řezanými figurami (sv. Jan, Sv. M. Magdaléna). Takovému ikonografickému určení ale odporuje fakt, že Marie sedí s tělem Krista na lavici a neklečí na zemi, jak by bylo obvyklé.

V našem prostředí je tento typ pozdně středověké Piety s diagonálně vedeným tělem Krista dosti ojedinělý. Nejpřesnější obrazovou předlohou pro pražskou pietu představuje figura Krista z výjevu Snímání z Kříže od Rogiera van der Weyden (kolem roku 1435) vystaveného v Pradu v Madridu, včetně sklonění hlavy k pravému rameni a naznačení výrazného uzlu roušky s krátkými cípy. Zmíněný grafický list s Oplakáváním nebyl navzdory již zažitému přebírání motivů z tištěného média využit. Způsobem prezentace Ježíšova těla jako oběti a symbolu vykoupení lidstva může pražská práce z hlediska kompozice připomenout i výjev Sv. Trojice, kdy Bůh Otec podpírá svého umučeného syna a ukazuje jej věřícím za přítomnosti holubice Ducha svatého. Mezi

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/752.

³ naposledy Lichte – Meurer, Die mittelalterlichen Skulpturen 2007, kat.č. 48, s. 91–94.

⁴ Typologie piet viz: J.M. Emminghaus, Vesperbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, IV., sl. 450–456.

⁵ Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 33.

nejranějšími příklady takové ikonografie vyniká obraz Roberta Campina z Ermitáže (1435–1440). Z roku 1511 pak pochází grafika od Albrechta Dürera se stejným námětem,⁶ která napomohla šíření typu sv. Trojice po celé střední Evropě. Dürerův list se mimo jiné stal východiskem pro sochu Sv. Trojice z Českých Budějovic (nyní v Alšově jihočeské galerii) od Mistra Oplakávání ze Žebráku.⁷

Řezbářské ztvárnění Piety z Národní galerie překračuje obvyklý sochařský průměr. Tělo Krista je velice dobře anatomicky zvládnuté včetně proporčních dimenzí. Postava Panny Marie je oproti tomu mohutná a rozvedená do šířky, perspektivní zkratky v místech, kde se Ježíšovo tělo opírá o matčinu nohu, nejsou nijak přesvědčivé. Řezbář zde využil kresebnou či grafickou předlohu, jejíž převedení do vysokého reliéfu pro něho bylo obtížné. Hladce zpracovaný povrch roušky na Mariině hlavě a drapérie pláště v horní partii kontrastuje s hluboko probranými oblými záhyby na jejím klíně, odkazujícími ještě na gerhaertovskou sochařskou tradici konce 15. století. Obličje obou postav mají špičaté brady, klenuté nadočnicové oblouky a široké tváře. Vlasy i vousy Ježíše jsou řezány v hladkých mělce členěných pramenech. Bolestný výraz tváří obou protagonistů je umocněn svěšenými koutky úst. Vzhledem k hladkému a nepoškozenému povrchu řezby v oblasti vlasů je pravděpodobné, že řezbář nepočítal s trnovou korunou, jak by bylo pro tento typ výjevu charakteristické. Kristova rouška je členěna drobnějšími horizontálními paralelními záhyby. Zajímavým detailem je částečně poškozený symetricky středově posazený uzal na bederní roušce, který svým způsobem uvázání připomene perizonia některých Stossových krucifixů (např. Krucifix špitálního kostela sv. Ducha v Norimberku, 1505–1510),⁸ ale i drapérií na malbách Mistra Litoměřického oltáře (např. na oltáři sv. Trojice v Národní galerii v Praze či na nově identifikované malbě sv. Anna Samotřetí).⁹ Jako grafická předloha mohl v tomto

⁶ Kurth, *The Complete Woodcuts* 1963, kat. č. 264, s. 31, obr. č. 264.

⁷ Viz Kováč, *Sv. Trojice z Českých Budějovic* 1996, s. 142–151.

⁸ Ulrich Schneider, kat. č. 5, *Krucifix aus dem Heiliggeist-Spital*, in: Rainer Kahsnitz (ed.), *Veit Stoss in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst.), Nürnberg – München 1983, kat. č. 5, s. 122–128 (autor hesla:).

⁹ K oltáři sv. Trojice např. Chlumská, *Čechy a střední Evropa, průvodce* 2006, kat. č. 155, s. 149. Sv. Anna Samotřetí byla jako malba Mistra litoměřického oltáře identifikována Olgou Kotkovou, viz Kotková, *German and Austrian painting* 2007, kat. č. 119, s. 172.

případě posloužit list Martina Schongauera Křest Kristův (B. 8),¹⁰ kde Kristova bedra ovíví rouška s výrazným plastickým uzlem. Ten v náznaku najdeme i na již zmíněné desce Snímání z kříže od Rogiera van der Weyden. Obdobně formovaný uzel uprostřed perizonia nese také Ježíšova rouška na dřevorytu sv. Trojice od Albrechta Dürera z roku 1511, který s pražskou sochou navíc spojuje i absence trnové koruny.

Ze stylového hlediska zpracování sochy obecně odpovídá první čtvrtině 16. století, kdy jsou v českých zemích intenzivněji přijímány impulsy z francké a jihoněmecké oblasti. Dramaticky zhroucené Kristovo tělo u pražské Piety se svým výrazem blíží staršímu Oplakávání Krista (někdy nazývaného Velká Pieta) z kostela sv. Jakuba v Norimberku (1485–1490),¹¹ které naši práci převyšuje výtvarnou kvalitou a vyspělostí perspektivních zkratk. Panna Marie v Norimberku drží Kristovo bezvládné tělo obdobným způsobem jako na pražské soše jednou rukou pod paží a druhou za hrudník. Tato prezentace může připomenout „vystavování“ těla používané při paraliturgických hrách. Na obou dílech pak upoutá Ježíšova spuštěná ruka, přiklonění hlavy k rameni a anatomická stavba Ježíšova aktu. Pražskou a norimberskou Marii pojí podobně hluboko stažená rouška do čela, která zastíňuje obličej a zvláště pak charakteristický výraz úst se svěšenými koutky. Veškeré shody jsou však pouze kompoziční, sochy neváže žádný užší dílenský vztah. Podobnou polohu jako pražské dílo zastupuje rovněž velmi kvalitní Pieta z plzeňského františkánského kláštera (po 1500), která je norimberským importem.¹² Tato expresivní řezba je rovněž blízká zmíněnému Oplakávání z kostela sv. Jakuba v Norimberku, jak prokázal již Jaromír Homolka.¹³ S Pietou z Národní galerie má pak společnou polohu Kristova těla i jeho opření o Mariino koleno a způsob horizontálního řasení bederní roušky. Je možné, že Pieta z plzeňského kláštera františkánů byla přímým inspiračním zdrojem pro řezbu z Národní galerie, která pochází – jak bylo zjištěno v archivu – právě z Plzeňska. Je pravděpodobné, že naše dřevořezba je produktem některé lokální západočeské dílny dobře obeznámené se soudobou franckou produkcí. Za zmínku stojí rovněž některé znaky spojující naši Pietu s tvorbou Tilmana Riemenschneidera: např. řasení roušky pod

¹⁰ Baum, Martin Schongauer 1948, obr. 27.

¹¹ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, s. 284–300, kat. č. 44, s. 325.

¹² [JCH] Jan Chlábek, kat. č. 351, Pieta, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 770–771.

¹³ Homolka, K pozdně gotické platice 1967, s. 191.

bradou Panny Marie připomene podobným způsobem uvázanou plachetku Sv. Anny z würzburškého muzea.¹⁴

Výtvarný charakter sochy Piety z Národní galerie lze v kontextu 1. čtvrtiny 16. století vnímat jako konzervativnější, dynamické postupy Veita Stosse se zde neuplatnily. Jako nejpravděpodobnější doba vzniku se jeví polovina dvacátých let 16. století.

Při posledním restaurování byly identifikovány fragmenty nejstarší vrstvy polychromie, kterou lze považovat pravděpodobně za původní. Originální vzhled sochy restaurátorka doložila počítačovou rekonstrukcí barevnosti: plášť Panny Marie byl zlacený na bolusovém podkladu, rub pláště a lemy rukávů šatu byly stříbřené. Šaty měla modré (přírodní ultramarín a zelený měďnatý pigment), inkarnáty obou postav byly světlé malované tenkou vrstvou olovnaté běloby a rumělky. Terén byl zelený (měděnka, olovnato-cínčitá žluť a olovnatá běloba, měďnatý rezinát).¹⁵

¹⁴ Julien Chapuis, kat. č. 15, Enthroned Saint Anne with the Virgin and the Christ Child (Anna Selbdritt), in: Kat. Riemenschneider 1999, s. 226–228.

¹⁵ Pigmenty identifikovala Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva 9/15, ze dne 18.5.2009. Počítačová rekonstrukce barevnosti je součástí restaurátorské dokumentace Lindy Gurecké (zpráva č. E 825 uložena v Archivu RA NG).

KAT. Č. C/45

západní nebo jihozápadní Čechy

Sv. Anna Samotřetí, kolem 1510

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová roku 2008, laboratorní zpráva ze dne 28. 8. 2008), plná socha, vzadu opracovaná, fragmenty polychromie, chybí pravá ruka sv. Anny, pravá ruka Ježíška od zápěstí a celá levá paže, prsty na levé ruce Panny Marie, chybí atribut (jablko), chybí části koruny Panny Marie

rozměry: v. 92 cm; š. 55 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 295

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1930 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: restaurováno (restaurátorskou dokumentaci nelze dohledat)

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 83, s. 127–128.

Mohutná postava sv. Anny sedí na lavici, je natočená do leva k Panně Marii a na klíně jí sedí poměrně velká postava Ježíška. Marie se dítěte dotýká levou rukou, zatímco v pravici držela původně atribut (pravděpodobně jablko), po němž se dítě natahovalo. Sv. Anna je oblečena do spodního přepásaného šatu s ozdobnou légou u krku, který se pod pasem řasí do soustavy hustých vertikálních skladů. Plášť sklouzl z pravého ramene a odhalil úzký řasený rukáv šatu, dále splývá podél ruky dolů a pak je přehozen přes pravé stehno, které hladce obaluje. Pod loktem pravé ruky se drapérie láme v soustavě drobnějších klínovitých skladů. Na levé straně látka pláště ovíjí paži a uplatňuje se poté až ve spodní partii sochy, kde tvoří široký jazykovitý sklad. Sv. Anna má hlavu zahalenou hladkou rouškou volně přehozenou přes hlavu, jejíž cípy splývají na ramena. Stojící Panna Marie je oblečena také do podobných spodních šatů zdobených légou u krku, jejichž sukně je řasena dlouhými vertikálami. Kompozice využívá i stejného motivu pláště sklouzávajícího z jednoho ramene světice. Mariin špičatý stěvec, do něhož je obutá volná noha, je proporčně naddimenzován. Dlouhé vlasy jsou řezány

v symetrických širokých vlnách a hlava je ozdobena korunou původně snad s vysokými hroty. Ježíšek je zobrazen nahý, jeho tělo má poněkud protáhlý trup a silné kratší nohy. Všechny figury mají sumárně řezané obličejy s většími rty a úzkými nosy. Literatuře zůstala tato řezba sv. Anny neznámá, okrajově ji zmínila ve výčtu katalogových hesel Hana Vorlová ve své práci zaměřené spíše ikonograficky.¹

Kompozice sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze představuje jakýsi mezistupeň mezi tzv. hieratickým typem sv. Anny (drobné postavy Ježíše a Marie drží sv. Anna buď na rukou, nebo jí sedí na klíně) a typem tzv. zdvojené Nikopodie, kdy stejně velké figury sedí vedle sebe na lavici a mezi sebou mají dítě.² Posledně jmenovaný příklad se rozšířil z Porýní ve třetí čtvrtině 15. století.

Stejně jako sv. Anna Samotřetí s inv. č. P 292 byla i tato socha zakoupena ze sbírky Joe Hlouchy. Dopis ředitele Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (zmíněný také v kat. č. B/22, sv. Anna Samotřetí, inv. č. P 292) ji lokalizuje do oblasti západních Čech.³ Z ikonografického hlediska je výjimečná vzájemná interakce mezi Pannou Marií a dítětem, kterou lze srovnat s autorsky poněkud problematickou sv. Annou od Hanse Leinbergera z Bavorského národního muzea, která vznikla kolem roku 1510.⁴ I zde je akcentován vřelý vztah matky a dítěte. Formálně se však sv. Anna Samotřetí z Národní galerie od leinbergerovské sochy podstatně liší, i když lze připustit možné společné kompoziční východisko.

Hmota dřeva sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze je uzavřená, kompaktní a je členěna jen na povrchu hlouběji probranými výrazně mačkanými záhyby a oživená náznakem obráceného lemu na středové ose sochy, pod nohou Ježíška. Také postavy působí staticky. Dosti složitě aranžovaná drapérie plášťů obou žen je vedena logicky a respektuje tělesný objem. S touto skutečností však kontrastují hrubě

¹ Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 83, s. 127–128.

² J. H. Emminghaus, Anna, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, V. , sl. 168–191.

³ ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/245, dopis ze dne 9.5. 1930.

⁴ Schädler, Zur künstlerischen Entwicklung 1977, s. 83–85. Tato socha pocházející původně z budapeštské sbírky barona Herzoga byla zakoupena do BNM roku 1975. Adolf Feulner ji zařadil mezi raná díla Hanse Leinbergera, viz Feulner, Beiträge 1927, s. 121–130. K atribuci měl výhrady Theodor Müller, viz Müller, rec. Hans Leinberger 1943 a Georg Lill ji ve svém syntetickém díle o tvorbě Hanse Leinbergera zcela vynechal, viz Lill, Hans Leinberger 1942. Roku 1977 sochu opět do Leinbergerovy tvorby přesvědčivě začlenil Alfred Schädler (Schädler, Zur künstlerischen Entwicklung 1977, s. 83–85).

modelované a téměř rustikálně pojaté obličejě. Je pravděpodobné, že řezbář pracoval podle nějaké, snad i sochařské, předlohy a řemeslně se lépe vyrovnal se ztvárněním drapérie než zachycením rysů tváří.

Pokud přihlédneme k udané západočeské provenienci naší řezby, je možné najít k ní v této oblasti analogie. Podobný sochařský přístup se objevuje u vynikající figury Sv. Mikuláše z Teplé (kolem 1500), vystavené v Národní galerii v Praze.⁵ Jeho uzavřený obrys, pouhý náznak pohybu a kontrast hladkých ploch s mačkanou drapérií připomene umělecký princip sv. Anny z Národní galerie. Výtvarné východisko sochy biskupa shledal Jiří Fajt v riemenschneiderovskey orientovaném franckém sochařství,⁶ které domácí řezbář tvůrčím způsobem přetvořil.

Vzhledem ke kvalitě provedení není přesnější stylové zařazení sv. Anny Samotřetí z Národní galerie jednoznačné. Předpokládaný vliv franckého prostředí je limitován faktem, že sv. Anny Tilmanna Riemenschneidera a jeho dílenského okruhu, ale i sochy z oblasti jeho vlivu (např. sv. Anna Samotřetí z Horšovského Týna, Národní galerie v Praze, inv. č. P 5328, kat. č. C/40) zachovávají kompozici dominantní sedící Anny s malými postavičkami Ježíška a Panny Marie na klíně. V potaz je tak třeba vzít skutečnost, že kompozičně je naší soše přeci jen bližší jihoněmecké prostředí (viz zmíněná sv. Anna od Hanse Leinbergera). Syntéza různých vlivů je však pro období prvního desetiletí 16. století, kdy pravděpodobně vznikla také socha sv. Anny z pražské sbírky, pro české umění západní i jihozápadní oblasti charakteristická.

⁵ Inv. č. VP 11343 (dříve P 2887), viz: Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 131, s. 148.

⁶ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 324, Sv. Mikuláš, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 763–734.

KAT. č. C/46

západní nebo severozápadní Čechy

Anděl světlonoš, kolem 1510–1520

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 04/38,1 ze dne 10.11.2004), plná socha, vzadu opracovaná, novější polychromie a zlacení, chybí obě křídla.

rozměry: v. 40 cm; š. 21 cm; hl. 12 cm

Inv. č. P 5200

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie se dostala v roce 1950 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobná soška představuje anděla, který nese v obou rukou svícen. Anděl je zobrazen téměř z pravého profilu, ale tvář má obrácenou frontálně k divákovi. Levým kolenem klečí na nízkém polygonálním podstavci. Na zadní straně jsou dva otvory na chybějící křídla. Anděl je oblečen do spodního šatu, který se bohatě uplatňuje v dolní partii sochy. Přes tento oděv má přehozenou ještě svrchní dalmatiku s krátkým rukávem a vysokými rozparky na bocích, na lemech zdobenou třásněmi. Široká tvář s poměrně velkým nosem i ústy je rámována vlnitými vlasy. Protějškový (levý) anděl se nedochoval.

O původní provenienci řezby před tím, než se dostala do pražské soukromé sbírky, není možné nic bližšího zjistit. V archivu byl dohledán pouze doklad o konfiskaci.¹

Pro velmi průměrnou kvalitu řezby není snadné sochu anděla světlonoše zařadit do kontextu českého středověkého umění. Kompoziční paralelu představují starší, kvalitnější a stylově odlišní andělé z Radošovic, na něž poprvé upozornily Jarmila

¹ ANG, NG–CES–doklady ke knize přírůstků z roku 1962.

Vacková a Jiřina Hořejší v roce 1965.² O několik desítek let později byly sošky bohužel odcizeny.³

Ze stylového hlediska je Andělu světlohoši z Národní galerie blízká tvorba Veita Stosse z jeho norimberského období. Přes rozdílnou kvalitu řezeb ukazuje srovnání s širokou tváří sv. Víta v hrnci z Norimberského muzea, signovaného a rokem 1520 datovaného díla ze stossovy dílny,⁴ určité shodné rysy s obličejovým typem Anděla světlohoše z Národní galerie v Praze včetně spirálovitých loken nad čelem. Také výraz a forma drapérie sv. Vavřince z tzv. Růžencové desky (kolem 1518–1519) původně umístěné v kostele Panny Marie v Norimberku (nyní Germanisches Nationalmuseum v Norimberku)⁵ nejsou příliš vzdálené naší řezbě anděla. Utváření drapérie v hladkých nečleněných plochách i celkový charakter šatu sochy z pražské sbírky pak ukazuje na její vznik v první třetině 16. století. Soška pražského Anděla světlohoše by snad hypoteticky mohla pocházet z některé lokální dílny v západních nebo severozápadních Čechách, kde se ve větší míře uplatnil stossovský vliv.

Charakter zpracování řezby Anděla světlohoše však vzbuzuje také určité pochyby o jeho středověkém původu. Podhled na spodní stranu díla s konvex-konkávě tvarovaným půdorysem soklu by mohl naznačovat jeho barokní či pozdější původ. Řezba mohla vzniknout i jako doplněk nějakého historizujícího oltáře. Bez důkladného restaurátorského průzkumu řezby znejasněné silnou vrstvou polychromie tuto skutečnost nelze zcela vyloučit.

² Hořejší – Vacková, Poznámky 1965.

³ Ottová, Katalog odcizených 1998, kat. č. 25, s. 38 (s kompletní literaturou).

⁴ Rainer Brandl, kat. č. 11, Heiliger Veit im Ölkessel, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 162–165.

⁵ Heinz Stafski, kat. č. 9, Rosenkranztafel, in: ibidem, s. 149–158.

KAT. č. C/47a, b

západní Čechy

Mistr mariánského oltáře ze Seebergu (Ostrohu) – dílna, činný v Chebu kolem roku 1520

Sv. biskup, kolem 1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty křídového podkladu a polychromie, zadní strana vyhloubená, opracovaná pravidelnými dlouhými dlaby, chybí články prstů na pravé ruce, drobné poškození lemu mitry v horní části

rozměry: v. 137 cm, š. 35 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 4583

restaurátorské zásahy: roku 1972 restauroval Mojmir Hamsík (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG); v letech 1987–88 restauroval Karel Stádník (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG)

Sv. Barbora, kolem 1520

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 08/21), fragmenty křídového podkladu a polychromie, fragmenty zlacení, zadní strana vyhloubená, opracovaná pravidelnými dlouhými dlaby, chybí prsty na pravé ruce, levá ruka celá od předloktí, poškozená koruna, chybí atribut

rozměry: v. 121 cm, š. 36 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 4588

restaurátorské zásahy: restauroval Mojmir Hamsík (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG); v letech 1987–88 restauroval Karel Stádník (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG); sochu sv. Barbory restauroval v letech 2008–2009 Martin Lazarov jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 763 uložena v Archivu RA NG)

provenience: presbytář hradního kostela sv. Wolfganga v Seebergu (Ostrohu), poté byly v Černínské sbírce, do Národní galerie v Praze převedeny roku 1949 z Umělecko-průmyslového muzea v Praze

literatura: Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 126; Kat. Chebská gotická plastika 1974, kat. č. 87, s. 71 (Sv. biskup) a kat. č. 86, s. 70 (sv. Barbora).

Sv. biskup společně se sochou sv. Barbory a sochou sv. Markéty (inv. č. P 4587), která je umístěna v expozici středověkého umění v Anežském klášteře, byly původně součástí pražské sbírky Černínů, kteří je do Umělecko-průmyslového muzea v Praze darovali.¹

Vysoká štíhlá postava sv. biskupa stojí v mírném kontrapostu s předsunutou pravou nohou. Světec je oblečen do spodního roucha a pluviálu, který je veden před tělem zprava do leva a zachycen předloktím levé ruky, v níž biskup přidržuje otevřenou knihu. V druhé ruce pravděpodobně držel nedochovanou berlu. Plocha pláště před tělem je členěna drobnými mačkanými sklady kombinovanými s ostře formulovanými záhyby s borcenými hranami taženými na povrch hmoty. Lem pluviálu zdobí krátké třásně. Biskup má na hlavě vysokou hladkou mitru zvýrazněnou jednoduchými lemy. Individualizovaný obličej s hluboko posazenými očima, rovným nosem a plnými velkými rty má oválný tvar.

Štíhlá postava sv. Barbory je oblečena do spodního přiléhavého šatu v pase přepásaného. Rukávy jsou úzké v loketní části s nabranou vsadkou podle renesanční soudobé módy. Přiléhavý živůtek je doplněn vysokým límcem. Přes ramena má přehozen bohatý plášť vedený před tělem zprava do leva, cíp pláště je zachycen předloktím levé ruky. Pravá noha je pokrčena a předsunuta v mírném kontrapostu, její koleno se rýsuje pod drapérií. Povrch pláště je podobně jako u Sv. biskupa členěn mačkanými sklady v kombinaci s hlouběji probranými tenkými řasami, jež jsou na hranách prořezávány. Na levé straně v úrovni kolene oživuje kompozici překlopený lem pláště ve tvaru ucha, který má pak svou drobnější odezvu v mírně vzdutém okraji pláště u předsunuté nohy. Obličej s dvojitou kulatou bradou rámuje prameny vlasů řezané

¹ Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 126.

v jednotlivých vlnkách. Hlavu světice původně zdobila koruna, která se celistvě nedochovala.

Sochy Sv. biskupa, sv. Barbory a sv. Markéty z bývalé černínské sbírky uvedl do literatury Josef Opitz, který je spojil s chebským oltářem.² Tento oltář byl později Janou Ševčíkovou identifikován jako oltář z kostela sv. Jošta (Jodoka) v Chebu.³ Teprve Michaela Ottová v roce 2006 oprávněně přehodnotila určení provenience zmíněného oltáře a doložila, že se nacházel v presbytáři hradního kostela sv. Wolfganga v Seebergu (Ostrohu) a osvětlila jeho ikonografii.⁴

Velmi kvalitní mariánský oltář ze Seebergu (dříve oltář sv. Jošta v Chebu) byl od počátku v literatuře spojován s formálním vlivem Hanse Leinbergera. Již Josef Opitz poukázal na souvislost s dílem Mätthause Kreniße, sochaře působícího v Mühldorfu na Innu a ztotožňovaného s Mistrem Altöttingských dveří.⁵ Tento Opitzův postřeh však zůstal po celé 20. století bez odezvy. Jaromír Homolka pokládal oltář za import z Leinbergerova blízkého okolí,⁶ zatímco Jana Ševčíková v tvorbě Mistra oltáře ze Seebergu (dříve Mistra oltáře sv. Jošta v Chebu) zdůraznila hlavně pasivní přebírání leinbergerovských motivů. S tímto závěrem souhlasila také Marion Tietz-Strödel.⁷ Teprve Michaela Ottová se vrátila k poznámce Josefa Opitze a konečně docenila tvůrčí potenciál mistra jako svébytného umělce a žáka či spolupracovníka Hanse Leinbergera, který přišel do Chebu z bavorské oblasti.⁸

Tři sochy z Národní galerie, které s dílem Mistra oltáře ze Seebergu formálně souvisí – sv. Barbora, sv. Markéta a Sv. biskup – byly považovány Janou Ševčíkovou za

² Ibidem, s. 126.

³ Kat. Chebská gotická plastika 1974, s. 36–37.

⁴ Ottová, *Mistr mariánského oltáře ze Seebergu* 2006.

⁵ Naposledy se ke ztotožnění anonymního Mistra Altöttingských dveří s M. Krenißem přiklonila ve své disertaci Michaela Neumeister, viz Neumeister, *Studien zu den Altöttinger Türen* 1996. Přehledně (vč. literatury) o Mistru Altöttingských dveří viz Thomas Stangier, kat. č. 26, *Südtür der Stiftskirche zu Altötting*, in: *Kat. Um Leinberger* 2007, s. 176–181. T. Stangier identifikaci anonymního mistra s M. Krenißem odmítl.

⁶ Homolka, *Die südböhmische Plastik* 1967, s. 196.

⁷ Tietz-Strödel, *Die Plastik in Eger* 1992.

⁸ Ottová, *Mistr mariánského oltáře ze Seebergu* 2006, s. 327–349 a v mírně pozměněnou verzi pak autorka publikovala ještě v katalogu chebské sbírky. Viz Michaela Ottová, kat. č. 72–80, in: *Kat. Umění gotiky na Chebsku* 2009, s. 261–273.

dílo anonymního řezbáře vyšlého z okruhu Mistra oltáře ze Seebergu (u Ševčíkové Mistra oltáře sv. Jošta).⁹ Přímo s dílnou oltáře je nespojila. Avšak těsná formální blízkost tří řezb z Národní galerie a soch oltáře ze Seebergu podle mého názoru svědčí spíše o vzniku všech zmiňovaných figur v jedné dílně. Postavy z Národní galerie představují zjednodušené a plošně pojaté varianty vynikajících soch seeberského oltáře, shodují se rovněž v charakteristické typice obličejů.

Ve sbírce chebského Muzea výtvarného umění je několik dalších soch, které opakují a pozměňují vzor ústřední řezby Assumpty ze Seeberského oltáře, s jednou z nich – drobnou Assumptou (inv. č. P 10) – spojila Michaela Ottová zcela oprávněně díla z Národní galerie těsněji.¹⁰ Zdůraznila zde hlavně sumarizovaný způsob řezby obličejů i vlasů světic. Názor badatelky mimo jiné podporuje i fakt, že Assumpta z chebského muzea opakuje motiv vzdušného lemu ve tvaru ucha v úrovni kolene levé nohy, jež najdeme právě na drapérii sv. Barbory z Prahy. Shodně je utvářena i látka pod kolenem volné nohy obou světic, stejně jako převrácený lem nad botou. Zjednodušenému dílenskému ztvárnění odpovídají rovněž mělčí sklady na plášti a vůbec celková formulace drapérie soch. Řezby Sv. biskupa, sv. Barbory i sv. Markéty z Národní galerie v Praze vznikly bezpochyby ve stejné době, ve 20. letech 16. století, jako drobná chebská Assumpta a dokládají autorská specifika dílenského provozu v pozdním středověku.

⁹ Kat. Chebská gotická plastika 1974, s. 38 a s. 70–71.

¹⁰Michaela Ottová, kat. č. 82, Assumpta, in: Kat. Umění gotiky na Chebsku 2009, s. 275–276.

KAT. Č. D/48

severozápadní Čechy

Madona, kolem 1470–1480

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená a částečně opracovaná (vlasy), novější polychromie a zlacení, nový sokl, levá ruka dítěte je doplněna

rozměry: v. 102 cm (výška včetně nového soklu 111 cm); š. 34 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 8294

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie zakoupeno roku 1988 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Zajímavá, avšak průměrně zpracovaná, přísně frontálně zobrazená stojící Panna Marie drží na levé ruce nahou postavu drobného Ježíška, kterému podává levou rukou jablko. Celkově se socha vyznačuje zdůrazněnou sevřenou blokovitostí a figura Madony proporčně působí jako by měla schoulená ramena. Marie je oblečena do spodního šatu, nad pasem nařaseného do čtyř drobných plasticky ztvárněných vertikálních skladů, které se zrcadlově opakují i pod opaskem. Přes ramena má přehozen bohatě řasený otevřený plášť sepnutý na prsou dlouhou sponou. Plášť je veden z levého ramene před tělem na opačnou stranu, kde je jeho cíp přehozen přes Mariino předloktí. Pod rukou pak splývá dolů trubicovitým skladem s lemem otočeným do rubu. Látka pláště na břicho se obrací velkým obloukem do rubu a je členěna drobnými sklady ve tvaru písmene „Z“. Pod tímto útvarem se drapérie řasí v soustavě hustých lomených záhybů, jejichž spád je přerušen vystupujícím kolenem volné nohy. Lem přizvednutého pláště je barevně oddělen zlacením a diagonálně člení spodní část sochy. Na pravé straně Marie přichytila plášť předloktím, pod nímž se láme ostrými sklady a poté plynule po straně splývá dolů až na podstavec. Spodní roucho uplatněné v dolní partii sochy se na podstavci láme do drobných oblých skladů. Mariina hlava je nasazena na robustním

krátkém krku. Plné tváře, špičatá malá brada, mírně našpulené rty a velké daleko od sebe posazené oči charakterizují tvář Marie i dítěte. Obličej Madony je rámován zvlněnými kadeřemi lineárně řezaných vlasů, které na zadní straně sahají až pod úroveň pasu, zatímco Ježíškovi vlásy se stácejí do drobných kudrn. Mariinu hlavu zdobí vysoká, dobře zachovaná koruna, která sedí na úzké obroučce.

Provenienci sochy není možné nijak doložit, v archivu NG je uložen pouze protokol nákupní komise,¹ pro niž posudek díla zpracovala Milena Bartlová. Badatelka našla nejbližší stylové paralely v saském sochařství (Madona z Kemnade, Trůnící Madona z Weinhausenu).² Dále upozornila na stejný typ tváře, zpracování vlasů i drapérie u sv. Kateřiny z křídla oltáře z Bystřice u Kadaně (nyní v Severočeské galerii v Litoměřicích)³ a pražskou sochu Madony považovala za práci saského či severočeského řezbáře. S tímto určením však nesouhlasili členové Nákupní komise.

Jako komparaci pro dvě severočeské skulptury okrajově zmínila sochu Panny Marie s dítětem Michaela Ottová ve své publikované disertační práci.⁴ Opírala se hlavně o typiku tváří a pražskou madonu dala do souvislosti s nyní nezvěstnou Madonou z Boče a Madonou z Kamenné ulice v Kadani. S posledně jmenovanou sochou nesdílí pražská řezba příliš společného, avšak obličej Madony z Boče (kolem 1470) ve tvaru širokého trojúhelníku je pojetí Madony z Národní galerie dost příbuzný, obdobná je i blokovitá stavba figury.

Komparace ze saské oblasti uvedené Milenou Bartlovou jsou spíše obecnějšího rázu. Madona z Kemnade připomene pražskou řezbu především zpracováním drapérie v hluboce promodelovaných skladech a využitím otevřeného pláště sepnutého dlouhou sponou ve tvaru petlice. Trůnící Madona z Weinhausenu využívá také motiv otevřeného pláště sepnutého petlicí a zaujme vysokou korunou spočívající na splétané čelence a obdobně lineárním zpracováním vlasů. Utváření drapérie na podstavci se blíží zpracování skladů na pražské řezbě. Ze saského prostředí pak lze uvést ještě jeden

¹ ANG, NG–NK 1988/ 362 (27.6. 1988).

² Osten – Stuttmann, Niedersächsische Bildschnitzerei 1940, kat. č. 1, s. 9–10, obr. 1; kat. č. 13, s. 24–25, obr. 13, 14.

³ Votoček, Sbíрка starého umění 1983, nestr.

⁴ Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 35, s. 135 a kat. č. 37, s. 138–140.

příklad, kterým je méně kvalitní reliéf svěťice na spodní části pravého křídla oltáře v Bernbuchu (kolem 1480),⁵ jejíž trojúhelný obličej stojí naší Madoně snad nejbliže.

Zajímavá je poznámka Mileny Bartlové o jisté souvislosti pražské sochy s křídlem oltáře z Bystřice u Kadaně. V oblasti severozápadních Čech je možné najít další blízké analogie. Kromě již zmíněné Madony z Boče představuje obecnější paralelu k soše z pražské sbírky Madona z Velkého Šenova, nyní umístěná v muzeu v Děčíně.⁶ Tato socha ve vztahu k Madoně z Národní galerie zaujme obličejem s drobnou špičatou bradou, původně vysokou korunou zdobenou řezanými kameny, ale i kompozicí otevřeného pláště s velkým prověšeným do rubu překlopeným lemem. Nechybí ani motiv jablka, které Marie drží v pravé ruce.

Komparační materiál pak doplňuje řezba Panny Marie s dítětem z kostela sv. Markéty ve Vintířově, nyní uložená v Oblastním muzeu v Chomutově,⁷ u níž ovšem nelze vyloučit rovněž barokní původ. Tato nekvalitní řezba má s Madonou z Národní galerie v Praze společné obecné prvky, jako nasazení hlavy silný krk, obličejový typ s výraznou špičatou bradou, baculaté tělíčko dítěte, drapérii hustě řasenou paralelními lomenými mísovitými sklady, pohledovou diagonálu lemu i řešení spodní partie sochy do drobných lomených trubcovitých záhybů. Rozdíl v kompozici spočívá v posazení dítěte chomutovské madony logičtěji nad zatíženou nohou, na rozdíl od umístění Ježíška pražské sochy nad volnou nakročenou nohou.

Madona ze sbírky Národní galerie nepůsobí v severočeském prostředí nijak cizí. Její stylové zařazení je však trochu limitováno kvalitou zpracování, přesto je snad možné předpokládat její bohemikální původ. Vzhledem k typu utváření drapérie vznikla řezba Panny Marie s dítětem nejpozději kolem roku 1480.

⁵ Hentschel, Die Verluste 1974, kat. č. 49, s. 15, obr. 64.

⁶ Turčan, Gotická plastika na Děčínsku 1993, s. 13, obr. č. 8.

⁷ Šamšulová, Díla gotických mistrů 1999, kat. č. 31, s. 74–75.

KAT. Č. D/49

severozápadní Čechy, Litoměřice

Bolestná Panna Marie z Litoměřic, kolem 1480

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, fragmenty polychromie a podkladu, postava je seříznuta v úrovni kotníků, drobné ztráty hmoty dřeva po celém povrchu sochy, nový sokl

rozměry: v. 121 cm, š. 34 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 702

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1949 ze soukromé pražské sbírky.

restaurátorské zásahy: pravděpodobně nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha Bolestné Panny Marie patří k méně kvalitním ukázkám úrovně pozdně gotického řezbářství. Původně tvořila součást výjevu Kalvárie. Staticky působící Panna Marie je zobrazena přísně frontálně s předsunutým kolenem pravé nohy, návazný pohyb však již tělo dále nepřejímá. Je oblečená do dlouhého spodního šatu a otevřeného pláště, který není sepnutý. Plášť ovíjí levou ruku a levým předloktím si jej tiskne Marie k tělu, drapérie tak vytváří pod loktem soustavu lomených mísovitých záhybů, zatímco splývající cíp pláště visí dolů v dlouhém jednoduchém zploštělém trubcovitém skladu. Na opačné straně látka splývá ve vertikálních skladech. Marie má paže v úzkých hustě našasovaných rukávech překřížené na prsou, modelace rukou s krátkými prsty je plochá. Přes hlavu má přehozen plášť, který tak tvoří kápi, roušku má podvázanou pod bradou. Plnému obličejí s velkýma očima i nosem dominují široká ústa, u nichž je navzdory zobrazenému tématu naznačen úsměv.

O původní provenienci sochy není nic bližšího známo, v Archivu Národní galerie v Praze, se ale podařilo zjistit, že socha pochází z Litoměřic.¹ A právě

¹ ANG, NG–NK 1949 /44 (9. 7. 1949).

v litoměřické Severočeské galerii se nachází snad nejbližší stylová analogie k naší řezbě: socha Světice s mísou hroznů (sv. Ludmila).² Tato řezba byla považována za specifickou ukázkou parléřovského sochařství poslední čtvrtiny 14. století,³ Michaela Ottová ji však přesvědčivě datovala do třetí čtvrtiny 15. století.

Řezby Bolestné Panny Marie z Národní galerie a Světice s mísou hroznů z Litoměřic spojuje drapériové schéma s otevřeným pláštěm a částečně i řešení lomených mísovitých skladů pod rukou, aplikování dlouhých diagonálních záhybů na boku figury i zalamování záhybů při soklu (ačkoli u Bolestné Marie dolní partie částečně chybí). Charakteristický pro obě sochy je pak dlouhý a široký zploštělý trubicovitý sklad umístěný ke středové ose. Použitý obličejový typ s kulatou hlavou, velkýma očima a plnými usmívajícími se rty je natolik blízký, že dovoluje uvažovat o vzniku obou řezeb ve stejném časovém období v rámci jedné dílny. V případě Světice s hrozný Michaelou Ottovou zdůrazněná „...*důsledná vertikálna objemu sochy s náznakem klenutí břicha bez prostorového rozvinutí...*“⁴ platí i pro řezbu Bolestné Panny Marie z Národní galerie v Praze. Současně je třeba vzít v potaz fakt, že řezbářské zpracování sochy z litoměřické galerie je kvalitativně na vyšší úrovni.

V rámci severočeského fondu pozdně gotického sochařství by kompozičním předstupněm řezby z Národní galerie v Praze mohla být socha Bolestné Panny Marie ze Svaté Brány v Kadani z doby po polovině 15. století.⁵

² K ní naposledy: Ottová, *Sochařství 15. století* 2004, kat. č. 58, s. 221–222.

³ Votoček, *Městská rezervace* 1955, s. 18.

⁴ *Ibidem*, kat. č. 58, s. 221–222, zvláště s. 221.

⁵ K ní naposledy: *Ibidem*, kat. č. 39, s. 146–148.

KAT. č. D/50

severozápadní (?) Čechy

Sv. rytíř (Jiří?), 1480–1490

nízký reliéf, dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu ploché, původní (?) polychromie a zlacení, hrot kopí je kovový

rozměry: v. 61, 5 cm, š. 24 cm, hl. 4 cm

Inv. č. P 8146

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze darováno p. Hermínou Duškovou v roce 1987 (z bývalé sbírky Bohuslava Duška).

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Nízký reliéf zobrazuje štíhlou postavu mladého rytíře oblečeného v dobové plátové zbroji. V pravé pozdvižené ruce drží kopí s kovovou špičkou, která pochází z 15. století¹ a levou rukou přidržuje velký drobným vzorem zdobený štít opřený špičkou o podložku. Ve ztvárnění kulatého obličejového světce s velkýma očima, výraznými lícními kostmi, úzkým nosem a rty ve tvaru obráceného písmena U je patrná snaha o postihnout individualizovaných rysů. Obličej je rámován bohatými kadeřemi vlasů řezanými schematicky v loknách řazených nad sebou. Ve vlasech má členku v podobě jednoduché obroučky. Rytíř spočívá na podstavci, uprostřed kterého je poškozená pečeť se stylizovanou postavou sv. Václava s praporem, štítem a knížecí čapkou. Po obvodu otisku je opis: DER KLEIN SEITEN OBER ELTZTE(R?).

Reliéf byl dříve pravděpodobně adjustován na křídle oltáře, čemuž by odpovídala jeho velmi malá hloubka (4 cm). Později, po zániku oltáře byl snad opatřen zmiňovanou pečetí. Jeho původní provenienci nelze dohledat, v darovací smlouvě

¹ Viz údaj na vědecké kartě: „Podle sdělení J. Frolíka z AÚ ČSAV ze dne 1.2. 1998 pochází z 15. století a je to středověká šipka do kuše nebo luku.“ Kartou vyplnila Milena Bartlová v roce 1998, je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

uložené v Archivu Národní galerie v Praze je reliéf uveden ve výčtu převzatých děl jako severočeská práce.² Není jisté, zda lokalizace díla vychází z údaje sděleného předchozími majiteli, či zda se jedná o prvotní určení odborným pracovníkem Národní galerie. Vědecká karta vyplněná později Milenou Bartlovou uvádí lokalizaci dílny do jihozápadních Čech. Badatelka vycházela z typové podobnosti reliéfu s postavou Půty Švihovského na jeho náhrobku.³ Úprava vlasů rytíře jí připomínala účes anděla z reliéfu Zvěstování na Velhartické arše⁴ nebo dokonce pojednání vlasů na figuře sv. Mikuláše z Kašperských Hor. Zřejmě proto se rozhodla situovat reliéf z Národní galerie v Praze do oblasti jihozápadních Čech.

Podobnost pražského rytíře s náhrobkem Půty Švihovského je však podle mého názoru zcela obecná, stejně jako typ účesu srovnávaný s andělem z Velhartického oltáře, který má stylová východiska jak v jihoněmeckém tak v hornorakouském umění. Pokud obrátíme svou pozornost do dříve zmíněných severních Čech, najdeme zde překvapivě příbuznou analogii v reliéfech Čtrnácti sv. pomocníků z Kadaně, nyní vystavených v Národní galerii v Praze.⁵ Stylové východisko reliéfů našla Michaela Ottová v norimberském sochařství třetí čtvrtiny 15. století a datovala je do doby kolem 1480.⁶ Zvláště postava sv. Jiří ze skupiny se sv. Eustachem a Kryštofem je velmi blízká pražskému reliéfu a to nejen díky drobnému měřítku. Sv. Jiří z Kadaně je oblečen do totožného typu brnění včetně lilie na hrudi, obličejový typ s drobným úzkým nosem a charakteristicky zadumanými rty je podobný sv. rytíři z Prahy, oba navíc mají vlasy ozdobené čelenkou. Řezba vlasů pražského reliéfu se však od kadaňského poněkud liší. Přesto však odpovídá společnému stylovému východisku obou děl v norimberském sochařství, jak nasvědčují např. drobné postavy andělů adorujících Assumptu na Cvikovském oltáři.⁷ Na reliéfech Čtrnácti sv. pomocníků z Kadaně pak najdeme i další příbuzné obličejové typy pro porovnání se sv. rytířem z Prahy. Je tedy pravděpodobné,

² Archiv Národní galerie v Praze, darovací smlouva č.j. NG 4821/87.

³ Chlístec, Náhrobek Půty Švihovského 1983.

⁴ K oltáři naposledy viz Kováč, Vilém z Ryžmberka 1992, s. 424–431.

⁵ Inv. č. P 3017–P 3020, naposledy: Chlumská, Průvodce Čechy a střední Evropa 2006, kat. č. 115, s. 147.

⁶ Reliéfy naposledy důkladně analyzovala Michaela Ottová, viz Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 49, s. 194–202.

⁷ Vyobrazení viz např: Roller, Autorschaft 2008, s. 66–77.

že naše dílo vzniklo v blízkosti dílny, která vytvořila kadaňské reliéfy. Sv. rytíř může být také pozůstatkem většího celku s podobnou ikonografií.

Stylová analýza reliéfu sv. rytíře – zřejmě sv. Jiří – naznačila, že je možné se přiklonit k severočeské provenienci díla. Avšak vzhledem k brnění, které nenabízí příliš mnoho prostoru k zhodnocení stylu řezby je nutné tuto hypotetickou provenienci díla vnímat nadále s opatrností. Vznik reliéfu lze předpokládat nejpozději koncem osmdesátých let 15. století.

KAT. Č. D/51

severní nebo severozápadní Čechy

Světice (sv. Dorota), kolem 1480–1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana mírně vyhloubená, novější polychromie, chybí prsty na levé ruce, články prstů na pravé ruce, spodní část drapérie a podstavce, atribut, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu

rozměry: v. 73 cm, š. 27 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 6563

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1976 od Starožitností Praha

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Přes své drobnější rozměry však poměrně objemně a mohutně působící socha mladé světice je zobrazena ve výrazném kontrastu s předsunutou pravou nohou, kterou jen tušíme v záplavě bohaté drapérie. Světice je oblečena do dlouhých šatů s dlouhými úzkými pokrčenými rukávy. Šaty jsou vysoko přepásány páskem, pod ním se řasí v dlouhých hustých vertikálách. Přes ramena má přehozen rozevřený plášť, který obtáčí pokrčenou pravou paži a pod ní se láme v hluboko prověšených oblých mísovitých záhybech. Při pohledu ze strany vynikne hloubkově promodelovaná partie pod loktem ve tvaru ostře lomených skladů. Světice tiskne plášť k tělu rukou, v níž původně držela zřejmě palmovou ratolest (symbol mučednictví). Oděv je drobným cípem vytažen nahoru a pak je veden v dlouhých mírně diagonálních vlásečnicích k podstavci. Lem pláště na této straně se mírně trubkovitě stáčí. Na opačné straně je plášť veden od ramene překrývá paži, která je natažena dolů a splývá k podstavci. Světice nataženou levicí oddaluje plášť od těla, čímž otvírá objem do hloubky. Širšímu dívčímu obličejí dominují velké oči a plné pootevřené rty, společně s rovným nosem a kulatou bradou. Dlouhé vlasy splývají po ramenech a jsou řezány v sumárních

obloukovitých tazích. Hlavu světice zdobí splétaná čelenka. Novodobá silná vrstva polychromie znejasňuje zejména řezbu vlasů. Vzhledem k proporčně neúměrně dlouhé levé ruce, jíž světice přidržovala atribut (v případě sv. Doroty košík), byla světice určena pro výrazný pohled a mohla být původně umístěna vysoko v nástavci oltáře.

Původní provenienci díla nebylo možné dohledat, ani v Archivu Národní galerie v Praze se k této řezbě nenachází žádná informace, kromě potvrzení o platbě obchodu se starožitnostmi.¹

Stylové východisko sochy spočívá v norimberském sochařství třetí čtvrtiny 15. století, které ve velké míře ovlivnilo především oblast západních a severozápadních Čech, ale i Saska, Lužice a Slezska. Výrazný vliv měla malířská i sochařská výzdoba oltáře ve Cvikově (dokončen 1479), který byl objednan v norimberské dílně malíře Michaela Wolgemuta a jehož sochařskou část naposledy analyzoval Stefan Roller.² Kompozicí drapérie s otevřeným pláštěm a jeho cípem splývajícím trubicovitě dolů připomene řezba Světice z Národní galerie postavu Světice bez atributu z pravého křídla oltáře ve Cvikově. Světice z Cvikovského oltáře se řezbě z Národní galerie blíží mimo jiné také lukovitým prohnutím těla, obdobně oble formovaným obtočením pláště kolem předloktí pravé ruky i hustým vertikálním řasením spodního šatu pod vysoko posazeným úzkým páskem. Postava sv. Doroty z téhož cvikovského oltáře pak ukazuje stejné gesto dolů natažené levé ruky, v níž drží malý košík. Takový atribut mohla v minulosti nést i pražská řezba. Ani typ plného oválného obličeje cvikovských světíc s naznačenou dvojitou bradou není řezbě z Národní galerie příliš vzdálený. Pro cvikovské figury charakteristická našpulená ústa však pražská řezba Světice nevyužívá, jejich tvar se blíží spíše pojetí Archanděla Michaela (1470–1480) z kostela sv. Vavřince v Norimberku, kterého ostatně Stefan Roller považuje za jedno z řezbářských východisek pro oltář ve Cvikově.³ Z norimberského sochařství posledních dvou desetiletí 15. století jsou pak Světici z Národní galerie v Praze blízké např. sochy sv. Kateřiny a sv. Markéty z kostela sv. Petra a Pavla v Aurachu (kolem 1480),⁴ které vznikly pod vlivem dílny Cvikovského oltáře. Zajímavý, pro české prostředí nepřilíš

¹ Archiv Národní galerie v Praze, NG–KPVS 1975/1697 (25.5.1976).

² Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst 1999*, kat. č. 72, s. 99–116, obr. č. 87; s. 66–77.

³ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst 1999*, kat. č. 49, s. 122–133, obr. č. 116–119.

⁴ *Ibidem*, kat. č. 2, s. 188–192, obr. 200–201.

obvyklý, motiv splétané čelenky, která zdobí hlavu pražské světice, byl ovlivněn rovněž norimberskou dílnou – podobnou čelenku nese na hlavě sv. Máří Magdaléna z Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, která vznikla přímo v dílně Mistra cvikovského oltáře.⁵

Řezba Světice z Národní galerie dobře stylově zapadá do severočeského prostředí, v němž je v poslední čtvrtině 15. století tradice norimberského sochařství velmi živě uplatňována. Ze stejného stylového názoru vychází řezba Světice z Bíliny (Regionální muzeum Teplice)⁶ nebo také francy orientovaná Assumpta z Modlan.⁷ U obou jmenovaných figur se sochařský blok otvírá prostřednictvím drapérie, za níž jasně tušíme objemy těl, stejně jako v případě naší řezby. Vznik Světice z Národní galerie v Praze je vzhledem k závislosti na sochařské výzdobě oltáře ve Cvikově nutné předpokládat nejdříve v osmdesátých letech 15. století.

⁵ Ibidem, kat. č.28, s. 149–152, obr. 153–154.

⁶ Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č.47, s. 187–190.

⁷ Ibidem, kat. č.78, s. 191–193.

KAT. Č. D/52

severozápadní (?) Čechy

Sv. Josef z Teplic, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana pravděpodobně plochá, mladší polychromie, drobné ztráty hmoty dřeva po celém povrchu, doplněné ruce

rozměry: v. 42 cm, š. 18 cm, hl. 11 cm

Inv. č. P 187

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1923 od Karla Wagnera z Prahy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Drobný reliéf průměrné kvality, který zobrazuje mužskou postavu natočenou k divákovi, je nově adjustován na mladším dřevěném panelu. Postava představuje sv. Josefa z výjevu Narození Krista, který měl původně velmi drobné měřítko. Reliéf mohl být umístěn na pohyblivém křídle menšího oltáříku. Sv. Josef je oblečen do přepásané kutny sahající k pod kolena, přes hlavu má navlečený límec s kapucí. Je obutý do vysokých bot. Obličej se semknutými rty a hluboko položenýma očima rámuje dlouhé vousy. Vlasy jsou nasazeny vysoko nad čelem a v drobných pramenech splývají k uším. Při bližším ohledání je patrné, že ruce podané řezbářsky dosti hrubě, jsou novodobým doplňkem.

V archivu Národní galerie v Praze se nachází seznam soch zakoupených v roce 1923 adresovaný Statickému úřadu města Prahy. Mezi položkami je uveden i sv. Josef.¹ V archivním fondu Vincence Kramáře se podařilo dohledat rukopisný seznam uměleckých děl, která si Kramář vytipoval pro nákup do Obrazárny SVPU od Karla

¹ ANG, SVPU-AA-2002/101.

Wagnera.² Je zde uveden i sv. Josef, na seznamu figuruje jao „ mužík“ s poznámkou, že pochází z Teplic.

Vzhledem však k již téměř rustikalizovanému projevu není snadné najít vhodné komparační analogie. Určité obecnější souvislosti lze konstatovat u drobných obdobně sumárně modelovaných postav reliéfu se Smrtí Panny Marie ze Západočeského muzea v Plzni: trochu bizarní stavba těla apoštola klečícího v popředí reliéfu, obličejový typ apoštola s dlouhým vousem a kápí čtoucího v knize na levé straně kompozice, obličej s výraznými vráskami a vysokými čely ad. U reliéfu Smrt Panny Marie konstatoval Jiří Fajt kromě západočeské tradice také poučení saským řezbářstvím (Mistr freiberských apoštolů), které pronikalo na území Čech od 90. let 15. století.³ Takové tvrzení by snad mohlo platit i pro drobný reliéf z Národní galerie, jehož teplická proveniencce by tak mohla být obhajitelná. Vzhledem k charakteru drapérie vznikl sv. Josef nejspíše v posledním desetiletí 15. století.

Vratký postoj i oděv muže na našem reliéfu dovoluje také uvažovat o tom, že zobrazený muž není sv. Josef, ale jedná se o postavu např. havíře. Drobná figura moha být součástí dřevěného oltářního rámoví. Volba důlní tematiky by pak odpovídala hornické oblasti, kterou bezesporu severní Čechy a zvláště oblast Podkrušnohoří byly. Podobné téměř bizarní postavičky – avšak provedené v kameni – charakterizují práce Briccia Gauskeho, který mohl našeho řezbáře ve výtvarném projevu ovlivnit. Činnost mistra Briccia je doložena ve Zhořelci, Kutné Hoře a Vratislavi v letech 1477 až 1495.⁴

² ANG, Fond V. Kramář AA 2945/752.

³[JF] Jiří Fajt, kat. č. 340, Smrt Panny Marie, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 761–762.

⁴ O činnosti Briccia Gauska v Kutné Hoře viz: Ottová, Inventura díla Mistra Briccii 2007, s. 126–138. K práci na radnici ve Vratislavi viz Bukowski – Zlat, Ratusz wrocławski 1958. Přehledně o díle Briccia Gauskeho včetně dosavadní literatury a pramenů viz Kapustka, Briccius Gauske 1998, s. 9–29.

KAT. Č. D/53

severozápadní (?) Čechy

Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, vzadu opracovaná, drobné fragmenty polychromie, chybí pravá paže Panny Marie od lokte, prsty na levé ruce, levá paže Ježíška od ramene, pravá ruka od zápěstí, chodidla obou nohou, chybí dolní část drapérie Panny Marie, povrch řezby silně poškozen červotočem

rozměry: v. 70 cm, š. 23,5 cm, hl. 14,5 cm

Inv. č. P 6216

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno od Dřevozpracujícího podniku v Praze roku 1973.

restaurátorské zásahy: restaurováno (restaurátorskou dokumentaci nelze dohledat).

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 88, s. 130.

Těžce červotočem poškozená řezba zobrazuje stojící sv. Annu Samotřetí, která drží na levé paži nahého Ježíška. Po její pravé straně pak stojí figura Panny Marie s poněkud prodlouženou partií nohou. Marie podává Ježíškovi ruku a ten se k ní živě naklání. Anna je oblečena do spodního roucha, které se uplatňuje díky rozevřenému plášti na hrudi a poté ve spodní partii. Plášť přehozen přes ramena na pravé straně splývá dolů a pohledově se uplatňuje na zadní straně sochy dlouhým vertikálním skladem vzniklým pohybem paže při objetí Panny Marie. Na levé straně drapérie obtáčí Anninu paži, na níž sedí dítě, jeho cíp je přetažen před tělo, kde jej v úrovni pas přidržují Ježíškovy nožky. Drapérie pak plyne dlouhou mírnou diagonálou ke kolenům, kde odhaluje spodní šat sv. Anny, který je ukončen drobnými lomeným sklady na podstavci. Annina hlava je zahalena rouškou uvázanou pod bradou, její cípy hladce splývají na ramena. Neúměrně protáhlá postava Panny Marie je oblečena do šatů přepásaných v pase, pod nímž se řasí do několika tenkých vertikál. Mariiny dlouhé

vlasý jsou řezány v tenkých vlnách. Kulaté mladistvé obličeje všech postav mají oči s výrazně řezanými víčky, úzkými nosy a plnými ústy.

V literatuře sochu zmínila dosud pouze Hana Vorlová krátkým hlavičkovým heslem, kde citovala údaj na vědecké kartě,¹ že sv. Anna pochází snad ze severních Čech.² Provenienci díla však neznáme.³

Stylová analýza naší skulptury je značně ztížena stavem dochování a tvarovým znejasněním řezby. Přesto je možné konstatovat, že nejbližší analogie nabízí oblast severních Čech. Celková výstavba figury i drapériové schéma sv. Anny připomene sochu Madony z Velkého Šenova vystavenou v muzeu v Děčíně.⁴ Plášť vedený před tělem a náznak otevírání tělesného objemu sochy se objevuje u obou řezeb, stejně jako splývavý jazykovitý cíp látky (u sv. Anny na ose figury, u Madony z Velkého Šenova po straně) a mohutný lem obracející se do rubu, pod nímž se látka láme v trojúhelných skladech. Ani obličejový typus s lyrickým výrazem není příliš vzdálený poloze sv. Anny z pražské sbírky. Zajímavou komparaci také podporující původ sochy sv. Anny Samotřetí v oblasti severních či spíše severozápadních Čech, představuje Madona z oltáře v Untertriebel (kolem roku 1500), která je spojena s dílnou činnou v okolí Plavna.⁵ Také tato řezba zachovává obdobné drapériové schéma, i když v tomto případě složitěji komponované. Obličej madony se širokými tvářemi, úzkým nosem a plnými rty je natolik blízká výrazu Panny Marie ze sochy sv. Anny Samotřetí, že se nabízí úvaha o velmi blízkém vztahu obou umělců, i když vzhledem ke kvalitě zpracování nelze pomýšlet na společný původ v jedné dílně. Koncem 15. století již panoval čilý obchodní ruch na obou stranách Krušných Hor, těsnější umělecký styk mezi oběma oblastmi není proto vyloučen.

¹ Vědecká karta díla je uložena ve Sběrce starého umění NG, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

² Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 88, s. 130.

³ V archivu Národní galerie v Praze se podařilo dohledat protokol Komise pro výkup starožitností v Praze, je pouze vyplněn název předmětu a cena. Jako autor je zde uveden „gotický řezbář (saský?), kolem 1500.“ Odtud zřejmě určení na vědecké kartě. ANG, NG–KPVŠ– 1973/1138.

⁴ Turčan, Gotická plastika na Děčínsku 1993, kat. č. 8, s. 51.

⁵ Hentschel, Die Verluste 1974, kat. č. 165, s. 51, obr. 82.

KAT. Č. D/54

severozápadní Čechy

Assumpta z Želiny u Kadaně, 1490–1500

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 12/14 z roku 2012), vzadu vyhloubeno, novější polychromie, zlacení, poškozená červotočem na pravé straně (noha Panny Marie s drapérií), chybí žezlo a prsty na Ježíškově pravé ruce, v. 136 cm, š. 37 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 4579

provenience: kostel sv. Vavřince v Želině u Kadaně, poté Umělecko-průmyslové muzeum v Praze, roku 1949 převedena do Národní galerie v Praze, roku 1962 převedena do inventáře P.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Opitz, Ulrich Creutz, *Erzgebirgs-Zeitung* 1923, s. 40, obr. 7 na Tafel XV; Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928, kat. č. 156, s. 37; Opitz, *Gotické malířství a plastika* 1930, s. 60.

Kvalitně zpracovaná socha zobrazuje štíhlou figuru Pannu Marii s Ježíškem stojící na pŕlměsíci s lidským obličejem. Panna Marie je oblečena do dlouhých vysoko přepásaných šatů se zdobeným živůtkem, přes ramena má přehozen plášť s širokými lemy posázenými kameny řezanými v hmotě dřeva. Na prsou jej spíná dekorativní spona. Plášť je na břiše výrazně přehrnutý do rubu a členěný hlubokými lámanými sklady. U volné nohy stoupající na pŕlměsíc je obrácen do rubu a formován do uchovitého záhybu. Marie původně v pravé ruce držela žezlo, na levé ruce je vysoko posazena postava drobného nahého dítěte. Kulatý obličej Panny Marie s něžným výrazem je rámován prameny vlasů splývajících po rameni, z nichž jeden ohraničeně spadá přes její hrud'. Marie s Ježíškem představuje ikonografický typ Assumpty

symbolizující také církev vítěznou, který se hojně rozšířil v závěru 15. století a představoval jakýsi manifest katolické církve vůči utrakvistům.¹

Velmi zajímavé a přínosné zjištění poskytlo studium provenience sochy. U valné většiny děl převedených do Národní galerie v roce 1949 z Umělecko-průmyslového muzea nelze vůbec dohledat jejich provenienci, pokud nebyla známá již v předválečné době.² Socha Assumpty byla proto na své vědecké kartě zařazena do souboru západních Čech,³ na výstavě koncipované Jiřím Fajtem v roce 1995 však vystavena nebyla, zřejmě proto, že do souboru západočeských soch zcela nezapadala.⁴ V roce 1923 publikoval Josef Opitz fotografie několika soch z kostela kadaňského okresu,⁵ mezi nimi byla identifikována nejen Madona inv. č. P 4579, ale i sv. Jakub Větší, inv. č. P 4563, který je jako bavorská práce v současnosti vystaven v dlouhodobé expozici středověkého umění v Anežském klášteře.⁶ Josef Opitz zde uvádí, že řezby pocházejí ze Želiny u Kadaně, obě sochy byly tehdy již deponovány v Umělecko-průmyslovém muzeu. Josef Opitz pak Assumptu (i sv. Jakuba) jmenoval také v katalogu výstavy z roku 1928⁷ a v souhrnu otištěném v časopise *Umění* o dva roky později.⁸ Ve všech publikacích autor zařadil obě sochy mimo sféru vlivu Ulricha Creutze, nepovažoval je ani za práce severočeských dílen, ale ani za importy. U sv. Jakuba vyzdvihl francký vliv.

V případě sv. Jakuba byl autory dlouhodobé expozice středověkého umění hledán jeho stylový původ v Bavorsku, konkrétněji v mnichovské dílně Erasma Grassera. Avšak jak je naznačeno v katalogovém hesle věnovaném soše Ukřižovaného ze Želiny (kat. č. D/61, inv. č. P 4611), protáhlý obličejový typ sv. Jakuba s ostře řezanými rysy, výraznými vráskami nad kořenem nosu i zpracování vousů jsou velmi

¹ Cibulka, *Korunovaná Assumpta* 1929.

² To je případ např. souboru soch v minulosti připisovaných Mistru oltáře sv. Jošta v Chebu, inv. č. P 4583, P 4584 a P 4588, které pocházejí původně z Černínské sbírky. Viz Opitz, *Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku* 1935–1936, s. 126.

³ Vědecká karta díla je uložena ve Sběrce starého umění, oddělení českého středověkého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁴ *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996.

⁵ Opitz, Ulrich Creutz, *Erzgebirgs-Zeitung* 1923, s. 40.

⁶ Chlumská, *Čechy a střední Evropa*, průvodce 2006, kat. č. 123, s. 147.

⁷ *Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928, kat. č. 156, s. 37 (Assumptu) a kat. č. 140, s. 34 (sv. Jakub).

⁸ Opitz, *Gotické malířství a plastika* 1930, s. 60.

blízké sochařskému pojetí Ukřižovaného Krista ze Želiny v Národní galerii v Praze. Snad by bylo možné uvažovat i o společném dílenském původu obou prací. Blízkou analogii k Jakobovi představuje rovněž socha sv. Rocha (kolem 1500) v Muzeu v Chebu,⁹ jak si povšiml již Josef Opitz.¹⁰

Stylový původ Assumpty z kostela sv. Vavřince v Želině u Kadaně musíme hledat ve francké oblasti, zejména v norimberském sochařství, které ovlivnilo ve druhé polovině 15. století velkou část produkce severních, severozápadních i západních Čech. Stylové východisko naší sochy představuje ústřední socha Madony z oltáře ve Cvikově (dokončen 1479), který byl objednáán v norimberské dílně Michaela Wolgemuta.¹¹ Cvikovská Marie našlapuje volnou nohou na půlměsíc otočený tváří vzhůru stejným způsobem jako Assumpta ze Želiny, shodné je i vedení drapérie pláště hlubokým mísovitým prověsem zprava doleva a její přichycení rukou, na níž nese dítě. Ježíšek má v obou případech překřížené nožky, pravou ručkou žehná a v levici nese jablko (sféru). Obě řezby se shodují také ve způsobu frontálního posazení dítěte, do důsledku dovedeného v pražském případě. Zdobený lem pláště vyřezávanými ozdobami je na cvikovském oltáři uplatněn na soše sv. Doroty. I zdobný živůtek pražské Assumpty byl jistě inspirován bohatým dekorem oltáře ze Cvikova. Zajímavým, kterým se pražská Assumpta poněkud odlišuje od soch cvikovského oltáře, je lem pláště zdobený vyřezávaným dekorem. Ten se v norimberském prostředí však uplatnil na figurách oltáře v Langenzenn (1470–75), který je první norimberskou redakcí oltáře v Nördlingenu.¹² Obličejový typ Assumpty z Národní galerie pak připomíná sv. Kateřinu z Landauerského oltáře (1468).¹³ Také jazykový převis pláště přes dolní část půlměsíce vychází z norimberského zdroje, kde se výrazně uplatnil na drapérii postavy Archanděla Michaela z kostela sv. Vavřince v Norimberku.¹⁴ Konečně pramen vlasů, který splývá pražské Assumptě přes hrud', je také pro Cvikovský oltář typický, a později

⁹ Michaela Ottová, kat. č. 53, sv. Roch, in: *Kat. Umění gotiky na Chebsku 2009*, s. 222–223.

¹⁰ Opitz, Ulrich Creutz, *Erzgebirgs-Zeitung* 1923, s. 40.

¹¹ Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999, kat. č. 72, s. 99–116, obr. 85.

¹² *Ibidem*, kat. č. 24, s. 106, obr. 95.

¹³ *Ibidem*, s. 122, obr. 115.

¹⁴ *Ibidem*, kat. č. 49, s. 122–133, obr. 116–119.

jej hojně využívala dílna Jacoba Beinharta ve Vratislavi, který do Slezska přišel z jižního Německa jistě přes Norimberk.¹⁵

Přes veškeré shody, které naše Assumpta sdílí se sochami Cvikovského oltáře, se však nejedná o práci norimberské dílny, snad je možné předpokládat, že se tvůrce Assumpty v norimberské dílně vyučil. Ačkoli socha představuje v prostředí severních Čech poměrně ojedinělou formu takto důkladné recepce cvikovského oltáře, přesto zde pro ni najdeme stylové analogie, které vycházejí ze stejného zdroje. Svým štíhlým prodlouženým objemem, způsobem vedení drapérie a velkým oblým prověsem pláště, pramenem vlasů vedeným přes hrud', ale i typem Ježíška s překříženými nožkami posazeného vysoko na levé ruce se Assumptě z Národní galerie v Praze blíží socha stejné ikonografie neznámého původu z Teplického muzea.¹⁶ Obdobnou norimbersky ovlivněnou polohu sochařství pak zastupuje starší socha Svěťice z Bíliny vystavená v témže muzeu.¹⁷

Norimberské sochařství však bylo ve velké míře excerpováno i v oblasti západních Čech, jak naposledy prokázal Jiří Fajt zvláště pro region Plzeňska.¹⁸ V prochebskou dílnu, která vytvořila soubor soch v kostele sv. Mikuláše v Chebu, identifikovala nedávno Michaela Ottová jako nejsilnější inspirační zdroj právě Cvikovský oltář.¹⁹ Socha tak celkem dobře zapadá do rámce severočeského sochařství konce 15. století, které bylo primárně ovlivňováno franckou, převážně norimberskou produkcí.

¹⁵ Meinert, Jakob Beinhart 1939.

¹⁶ Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. P 188.

¹⁷ Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 47, s. 187–190.

¹⁸ Kat. Gotika v západních Čechách 1996.

¹⁹ Ottová – Halla – Mudra, Způsoby organizace 2009, s. 119.

KAT. Č. D/55

severozápadní Čechy

Stojící sv. Anna Samotřetí z Libkovic, 1490– 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená dlouhými a širokými záseky řezbářské motyky, fragmenty původní polychromie a zlacení, fragmenty původních inkarnátů, chybí pravá ruka Panny Marie, levá ruka Ježíška, rouška sv. Anny je nad čelem seříznutá

rozměry: v. 100 cm, š. 33 cm, hl. 19 cm

Inv. č. P 5947

provenience: původní provenience snad z kostela sv. Mikuláše v Libkovicích, poté galerie kláštera v Oseku, od roku 1949 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: v roce 2000 restaurovala Kristýna Říhová jako diplomní práci na AVU (rest.zpráva č. E 219 je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928, kat. č. 63, s. 22; Kat. *Výběr středověkých památek* 1989, kat. č. 8, nestr.

Kvalitně zpracovaná řezba zobrazuje stojící sv. Annu, která drží na pravé ruce Pannu Marii a na levici Ježíška. Tento typ sv. Anny, tzv. hieratické kompozice, patří ke konzervativnějšímu proudu zobrazování této světice.¹ Sv. Anna stojí v mírném kontrastu s předkročenou levou nohou. Je oblečena do spodního šatu a bohatého na prsou otevřeného pláště. Na levé straně látka obtáčí paži a je vedena na pravou stranu, kde je uchycena pod postavou Panny Marie. Hluboce prověšený zástěrovitý útvar, který tak vznikl, je hustě členěný lámanými mačkanými sklady taženými vysoko nad povrch hmoty a tvořícími trojúhelníkové klíny. Na pravé straně je plášť veden od ramene, obaluje paži a v dlouhé diagonálně vedené vertikále splývá k podstavci. Spodní roucho se uplatňuje v dolní partii sochy, vertikální sklady se lámou na podstavci v pravém úhlu a zcela zakrývají jen tušený střevíc volné nohy. Sv. Anna má hlavu zavínutou rouškou,

¹ J. H. Emminghaus, *Anna*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, V. , sl. 168–191.

kteřá se vine od pravého ramene přes hrudník na záda. Melancholicky laděný obličej sv. Anny má tvar čtverce, z něhož vystupují výrazné lícní kosti. Oči má posazeny daleko od sebe a obličej dominuje výrazný široký nos a plné rty. Tvář Panny Marie má oválný tvar, jinak společně s Ježíškem sdílí typiku Annina obličej. Panna Marie s dlouhými zvlněnými vlasy je oblečena do šatu se špičatým výstřihem. Levou pokrčenou rukou sahá do rozevřené drobné knihy, již drží sv. Anna. Nahý Ježíšek s velkýma ušima a kudrnatými vlasy je frontálně posazen na ruku sv. Anny. Pravou ručkou chytá za ruku svou matku. Celou figuru charakterizuje velmi plasticky cítěný objem, blok dřeva je prořezáván do hloubky.

Socha byla převedena do sbírky Národní galerie v roce 1949 z kláštera v Oseku.² Jedná se jistě o řezbu, kterou Josef Opitz uvedl s otazníkem jako z Libkovic ve svém katalogu výstavy z roku 1928.³ Tehdy byla součástí sbírky v klášteře Oseku, kam se dostala ze zbořeného kostela sv. Mikuláše v Libkovicích pravděpodobně v poslední čtvrtině 19. století.⁴

Josef Opitz začlenil sochu sv. Anny Samotřetí do oddílu soch vzniklých pod vlivem Saska.⁵ V Sasku lze ke sv. Anně Samotřetí z Národní galerie najít velmi blízké analogie, jednu z nich představuje figura sv. Jeronýma, která pochází z kostela sv. Anny v Kamenzi a je uložena v drážďanských Staatliche Kunstsammlungen.⁶ Tato plně plastická socha je příbuzná sv. Anně Samotřetí z Národní galerie zvláště pojetím hranatého obličej s ostře řezanými rysy, ale i způsobem tvarování skladek pláště v hluboce probraných klínovitých skladech a utvářením záhybů v dolní partii při podstavci. Obě řezby spojují mimo jiné i vysoké štíhlé proporce. Další poměrně blízkou analogií jsou postavy z oltáře ve Steindorfu, který je datovaný rokem 1497 a je

² V Archivu Národní galerie v Praze se nepodařilo nic bližšího zjistit.

³ Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928*, kat. č. 63, s. 22. Charakteristika řezby uvedená Josefem Opitzem se zcela shoduje s dílem v Národní galerii v Praze.

⁴ Řezba sv. Anny není uvedena v publikaci Josefa Opitze věnované osecké galerii, viz Opitz, *Die Galerie des Stiftes Ossegg 1930*, která se zabývá jen malbou. Další díl již nevyšel. Původně středověký kostel sv. Mikuláše v Libkovicích byl zbořen a na jeho místě postaven nový v pseudorenesančním stylu. Celá obec zanikla v letech 1990–1993 v důsledku těžby. Viz: Zaniklé obce na Mostecku, Libkovic: http://www.muzeum-most.cz/zanikle_obce.php?zobce=Libkovic, vyhledáno 12. 1. 2012.

⁵ Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928*, s. 22–23.

⁶ Hentschel, *Sächsische Plastik 1926*, s. 46, Tafel. 61a, 62.

považovaný za rané dílo sochaře Petra Breuera.⁷ Shoda spočívá opět v podobné hluboce probrané modelaci drapérie a použitých širokých obličejových typech. Obličej Panny Marie na soše z pražské Národní galerie se blíží tváři Madony z oltáře ve Steindorfu, typově ne zcela vzdálené jsou i hlavy Ježíšků obou soch.

Sasku stejně jako severozápadním Čechám byly principy pozdně gotického sochařství v 15. století zprostředkovány norimberským prostředím.⁸ Také pro sochu sv. Anny z Libkovic lze najít stylová východiska v norimberském sochařství 80. a 90. let 15. století, a to jak pro utváření drapérie hlubokým probráním hmoty (např. socha Panny Marie ze Spaltu, 1480–1485 nebo Madona z Haidecku, 1485–1490)⁹ tak pro obličejový typus Panny Marie (např. sv. Kateřina z Reutles, 1480–1485).¹⁰ V severočeském sochařství osmdesátých a devadesátých let 15. století se pro takto formulovanou drapérii v hlubokých mačkaných skladech, jakou má řezba sv. Anny, nepodařilo najít přímou stylovou obdobu a řezba tak zůstává prozatím osamocena. Pokud není přímo norimberským importem, pak ve prospěch jejího severočeského původu hovoří především ikonografie: Sv. Anna byla nejčastěji používanou patronkou horníků a právě koncem 15. století stoupají krušnohorská horní města na významu a roste i jejich bohatství.

Podobnou polohu franckého (norimberského) vlivu zastupuje v severočeském prostředí např. kvalitní socha Světice z Bíliny (Regionální muzeum v Teplicích)¹¹ nebo o něco pozdější Madona z Duchcova (zámek Duchcov).

V kostele sv. Mikuláše v Libkovicích se v minulosti nacházelo více středověkých a stylově různorodých řezeb. Kromě sv. Anny je to další socha získaná do Národní galerie v Praze z kláštera v Oseku, kterou je za středověkou pokládána novodobá řezba Madony inv. č. P 5496 (viz kat. č. CH/100), jejíž původ rovněž Josef Opitz uvádí s otazníkem v Libkovicích.¹² Dále je to také oltář sv. Václava, který Josef Opitz považoval za dílo ovlivněné franckým sochařstvím, zejména Tilmanem Riemenschneiderem a kladl jej do dvacátých let 16. století, upozornil však na souvislost

⁷ Hentschel, Peter Breuer 1952, kat. č. 1, s. 193–194, obr. č. 27 na s. 76.

⁸ K situaci v severozápadních Čechách v 15. století srv. zejména Ottová, Sochařství 15. století 2004.

⁹ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, kat. č. 64, s. 201–203 a kat. č. 11, s. 216–218.

¹⁰ Ibidem, kat. č. 60, s. 208–210.

¹¹ Vyobrazení viz: Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 47, s. 187–190.

¹² Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928, kat. č. 31, s. 16.

také se saským uměním.¹³ V současné době je v případě tohoto oltáře přijímána atribuce Mistru oltáře z Dohny (alias Mistru Doksanské archy).¹⁴ V neposlední řadě pochází z Libkovic oltář sv. Anny zařazený Josefem Opitzem do vlivu Pankratia Gruebera,¹⁵ později určený jako dílo Mistra mosteckého svorníku.¹⁶ Všechna jmenovaná díla vznikla ovšem až mnohem později než sv. Anna Samotřetí z Národní galerie v Praze.

¹³ Opitz, Tilmann Riemenschneider 1931, s. 28–29.

¹⁴ Kat. Objevená minulost 1976, kat. č. 8, nestr. ; Mannlová – Nováková, Severočeské umění 1988, nestr.

¹⁵ Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928, kat. č. 74, s. 41.

¹⁶ Kat. Objevená minulost 1976, kat. č. 26, nestr. ; Mannlová – Nováková, Severočeské umění 1988, nestr.

KAT. Č. D/56

severozápadní Čechy

Kristus Vítězný, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, vzadu opracovaná, novější polychromie, chybí obě ruce od předloktí, poškozený podstavec, chybí korouhev

rozměry: v. 78 cm, š. 24 cm, hl. 20 cm

Inv. č. P 188

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1923 od Karla Wagnera

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha představuje ikonografický typ Krista Vítězného oblečeného v plášti. Na Kristově těle jsou patrné rány po ukřižování. Štíhlá postava s vystouplými žebry, zahalená jen do bederní roušky, má přehozen plášť přes ramena a sepnutý sponou na hrudi. Drapérie je vedena před tělem zprava do leva, od levé ruky splývá v dlouhé diagonále zpět k podstavci. Na břicho se plášť řasí do několika paralelních lomených mís. Obličej Krista s otevřenýma očima je rámován dlouhými vlasy a vousy. Zajímavým detailem je sčesání vlasů za uši. Původně pravou rukou žehnal a v levé držel korouhev, jak dosvědčuje otvor v podstavci. Při restaurování, o které se nedochoval žádný záznam, byl odstraněn cíp vlajícího pláště při pravém dolním okraji, jenž byl – jak je patrné ze starší fotografie – pozdějším doplňkem.

V archivu Národní galerie v Praze se nachází seznam soch zakoupených v roce 1923 adresovaný Statickému úřadu města Prahy. Mezi položkami je uveden rovněž Vzkříšený Kristus, kterého lze ztotožnit s touto sochou.¹ Dále se v archivním fondu Vincence Kramáře podařilo dohledat rukopisný soupis uměleckých děl, které si ředitel

¹ ANG, SVPU-AA-2002/101.

Obrazárny vytipoval pro nákup od Karla Wagnera. Na seznamu figuruje Kristus s poznámkou, že pochází z Teplic,² kterého lze s jistotou ztotožnit s touto řezbou.

Socha Vítězného Krista je opracována ze všech stran, což svědčí o jejím používání při sváteční liturgii.³ Mnoho takových soch Spasitelů se dochovalo v oblasti západních Čech⁴ a jsou spojeny ve valné většině s dílnou Mistra Týneckého Zvěstování.⁵ Nově byl do této dílny zařazen také Kristus z Mýta u Rokycan,⁶ kterého předtím Jiří Fajt kladl do doby po polovině 15. století a považoval jej za předstupeň tvorby Mistra Týneckého Zvěstování.⁷

Uplatnění gerhaertovských principů tvorby sochy – hluboké probrání sochařské hmoty (patrné zvláště při pohledu z levé strany) i oddělení tělesného jádra od drapérie – by mohlo situovat sochu Vítězného Krista z Národní galerie ještě do třetí čtvrtiny 15. století. Utváření drapérie i charakter obličeje s knoflíkovitým nosem a kulatýma očima však vznik sochy posouvají na počátek 16. století. Hluboko prověřené lámané mísy s oblými hranami propojované ještě klínovitými sklady se objevují v západních Čechách mimo jiné v tvorbě Mistra Týneckého Zvěstování (např. Kristus z Dýšiny).⁸ Příslušnost do této rozsáhlé dílny však vylučuje nejen charakter obličeje i způsob řezby vlasů, pro které v ní nelze najít vhodné analogie, ale i výrazná prostorovost sochy. Práce Mistra Týneckého Zvěstování a jeho dílny jsou vesměs rozvedené do šířky a pojaté plošně.

Řezba Vítězného Krista je blízká soše Spasitele z nástavce sanktuáře v kostele sv. Vavřince v Norimberku, která je považovaná za práci z dílny Adama Krafta.⁹

² ANG, Fond V. Kramář AA 2945/752.

³ Tripps, Johannes, *Das handelnde Bildwerk 2000*, s. 150–154. Na Boží hod velikonoční byly takové sochy stavěny na oltář nebo Kristův hrob, kde zůstávaly 40 dní do svátku Nanebevstoupení a poté byly vyzdvihovány ke klenbě.

⁴ [JCH] Jan Chlíbec, kat. č. 436, Kristus Vítězný ze Stříbrska, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 840; [JF] Jiří Fajt, *Nezvěstná díla – Kristus Vítězný Všerub*, in: *ibidem*, s. 868.

⁵ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 396, Kristus Vítězný z Plzeňska, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 815; *idem*, kat. č. 411, Kristus Vítězný z Dýšiny, in: *ibidem*, s. 873.

⁶ [AM] Aleš Mudra, kat. č. 7, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna, *Zmrtvýchvstalý Kristus*, In: *Kat. Sochařství 2012*, s. 47.

⁷ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 288, *Vzkříšený Kristus*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách 1996*, s. 702.

⁸ Viz pozn. 5.

⁹ Oellermann, ...soll alles auf das wercklichst Kunstlichts 2002, s. 142–143, obr. 14.

Norimberská socha je blízká pražské řezbě nejen kompozicí roucha a užitím výrazných diagonálních skladů, ale i stavbou štíhlého hrudníku a obličejovým typem světce. Poměrně vzácný detail vlasů sčesaných za uši, typický pro Spasitele z Národní galerie, se hojně vyskytuje právě v tvorbě Adama Krafta. Kromě již zmíněné sochy z kostela sv. Vavřince v Norimberku jej najdeme u Madony z Peringdörffského epitafu (1498) v kostele Panny Marie v Norimberku nebo u Krista Vítězného z epitafu rodiny Schreyer-Landauerů (1490–1492) ve východním chóru norimberského kostela sv. Sebalda.¹⁰

Sochu Vítězného Krista pravděpodobně vytvořil řezbář celkem dobře obeznámený se soudobou norimberskou produkcí, avšak zřejmě už ovlivněný také tvorbou Mistra Týneckého Zvěstování. Vzájemné prolínání vlivů z francké a saské oblasti bylo charakteristické pro region západních a severozápadních Čech, odkud by socha podle archivního dokladu zmíněného výše měla pocházet. Její vznik je možné klást do prvního desetiletí 16. století.

¹⁰ Vyobrazení viz Kammel, Adam Kraft 2002, obr. 5 na s. 114 (Madona) a Taf. 4 (Kristus Vítězný).

KAT. č. D/57a, b

severozápadní nebo západní Čechy (?)

A: Vznášející se anděl, 1500–1510

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová 2008, laboratorní zpráva ze dne 25.8. 2008), nízký reliéf, původní polychromie a zlacení, zadní strana plochá, pravá ruka od zápěstí, pravé křídlo a část levého křídla chybí

rozměry: 39, 5 cm, š. 43 cm, hl. 8 cm

Inv. č. P 4544

B: Vznášející se anděl, 1500–1510

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová 2008, laboratorní zpráva ze dne 25.8. 2008), nízký reliéf, původní polychromie a zlacení, zadní strana plochá, prsty pravé ruky a část pravého křídla chybí

rozměry: v. 39, 5 cm, š. 42 cm, hl. 8 cm,

Inv. č. P 4545

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze získáno roku 1949 převodem z Umělecko-průmyslového muzea v Praze, roku 1962 převedena do inventáře P.

restaurátorské zásahy: roku 1999 restaurovala ak. mal. Marie Sklenářová

literatura: nepublikováno

Dva protějškové poměrně kvalitně zpracované reliéfy představují vznášející se anděly. Andělé jsou oblečení v jáhenském vlajícím rouchu zdobeném třásněmi. Křídla jsou složena z jednotlivých řezaných peříček. Drobné půvabné obličejové rámuje v prvním případě kudrnaté vlasy stáčené do loken, v druhém jemně zvlněné kadeře. Vzhledem k poloze rukou byly původně nepochybně součástí výjevu Nanebevzetí Panny Marie či sv. Máří Magdalény umístěného ve středu oltární skříně. Původní provenienci se u děl,

kteřá byla převedena do sbírek Národní galerie z Umělecko-průmyslového muzea, podařil bohužel dohledat jen zřídka.

Velmi blízkou kompoziční analogii představují andělé vynášející do nebes postavu sv. Mářil Magdalény na ústřední scéně oltáře z Múnnerstadtu, který v letech 1490–1492 vytvořil Tilman Riemenschneider.¹ Nejpřibuznější z nich je pak pravý anděl ve druhé řadě a levý anděl v první řadě, kteří jsou oblečení do obdobných rouch zdobených třásněmi. Podobným způsobem mají řešena i šupinovitá křídla složená z jednotlivých peřiček. Riemenschneiderovskému pojetí odpovídají i charaktery protáhlých obličejků našich andělů. Stylově se však oba andělé z Národní galerie od díla Tilmana Riemenschneidera odlišují. Jejich tělesné objemy jsou rozvedeny do šířky, drapérie roucha je na rozdíl od lineárních ostře zalamovaných skladů charakterizujících Riemenschneiderovo dílo komponovaná v mělkých, jen drobně lámaných plošně velkorysých skladech.

Kurátorský zápis na vědecké kartě uvádí jako stylově blízkou sochu sv. Vavřince z chomutovského muzea (inv.č. OK 76),² který se vyznačuje výrazně řezanými velkýma očima, drobným nosem a plnými rty, tedy charakteristikou, jež platí i pro anděly z Národní galerie. Skladba drapérie Vavřincova šatu je ovšem odlišná, komponovaná sevřeněji v drobnějších měkčích klínovitých záhybech. Údaj na kartě také zmiňuje anděly z oltáře sv. Mářil Magdalény z Kerhartic (nyní Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích) z roku 1507.³ Andělé z Národní galerie v Praze jsou oproti kerhartickým zpracování kvalitněji a při detailnějším srovnání nenalezneme mnoho shodných prvků, s výjimkou obdobné kompozice.

Stylová analýza je u těchto dvou drobných řezeb složitá, jejich modelace nedovoluje příliš konkrétních závěrů. Vzhledem k jejich volnějšímu vztahu k dílu Tilmana Riemenschneidera, který byl v Čechách nejmarkantnější v oblasti západních a částečně i severozápadních Čech, je možné jejich vznik přepokládat právě v těchto dvou regionech. K tomuto určení nepřímou napomáhá i fakt, že zde jsou ve větší míře dochovány oltáře nebo alespoň jejich části s výjevem Nanebevzetí. Kromě již

¹ Julien Chapuis, kat. č. 13, Six elements from the Múnnerstadt altarpiece, in: Kat. Riemenschneider 1999, s. 208–221.

² Opitz, Gotické malřství a plastika 1930, s. 40, obr. na s. 42 a 43.

³ Votoček, Sběrka starého umění 1983, obr. 8.

zmíněného oltáře z Kerhartic je to např. figura sv. Máří Magdalény ze Západočeského muzea v Plzni (1510–1520),⁴ která jistě pocházela z oltáře s obdobnou ikonografií jako má Riemenschneiderův Műnnerstadtský vzor. Navíc v Riemenschneiderově dílně byl takový typ andělů, ať již vznášejících se, či světloňů, poměrně častým motivem (např. oltář v Rothenburgu – andělé s nástroji utrpení v predelle,⁵ andělé světloňů z Mainfrankisches Museum ve Würzburgu⁶ ad.). Dva andělé ze sbírky Národní galerie tak dokládají vliv franckého sochařství, zřejmě konkrétně již tehdy slavného Riemenschneiderova oltáře sv. Máří Magdalény z Műnnerstadtu na soudobou produkci v této části Čech.

⁴ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 373, Sv. Máří Magdaléna (Egyptská ?), in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 794.

⁵ Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001, kat. č. 43, s. 138–139, vyobr. č. 87 na s. 72.

⁶ Manfred Schürmann – Claudia Lichte, kat. č. 43, Leuchterengel, in: Kat. Riemenschneider Würzburg 2004, s. 297.

KAT. Č. D/58

severozápadní Čechy (?)

Bolestná Panna Marie, 1510–1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná socha, opracovaná zadní část, nová polychromie, nový sokl, chybí obě ruce od zápěstí, část drapérie na pravé straně, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu

rozměry: v. 91 cm (včetně nového soklu v. 103 cm); š. 38 cm, hl. 22,5 cm

Inv. č. P 5890

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Jindřicha Bělohříbka na zámku Vinoř, od roku 1946 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha z Národní galerie v Praze byla původně jistě součástí výjevu Ukřižování, její protějšek – sv. Jan Evangelista – se nedochoval, stejně jako Ukřižovaný Kristus. Plná, vzadu opracovaná figura stojící Marie je zobrazena v mírném kontrastu s předsunutou pravou nohou. Ruce měla původně sepnuté na prsou. Bolestná Panna Marie je oblečena do jednoduchého spodního šatu a otevřeného pláště, který má přehozen také přes hlavu. Na levé straně plášť obtáčí Mariinu paži, pod ní se láme v jednoduchém lomeném mísovitém skladu a poté splývá dolů. Levý lem pláště se mírně obrací do rubu ve formě zploštělého trubcovitého skladu. Dlouhý vertikální sklad se pohledově uplatňuje ze strany, kdy vybíhá vzadu od ramene a splývá šikmo dolů k podstavci. Na pravé straně Marie plášť přidrží loktem, jeho cíp je vytažen a přehozen přes předloktí. Pod loktem pak tvoří soustavu mísovitých lomených záhybů. Lem pláště pod pravou rukou splývá v měkké oblé křivce k podstavci, kde se láme, stejně jako spodní roucho. Nad volnou nohou se okraj pláště mírně vzdouvá. Hlava Panny Marie je zahalena kromě kapuce z pláště ještě rouškou podvázanou pod bradou.

Obličejí dominují velké oči, drobný nos a plné rty. Na levé straně na hrudi je otvor, kde byl zaražen meč. Celkový vzhled sochy, která je průměrně dobře řezbářsky zpracovaná, velmi zkrsluje nevzhledná novodobá polychromie.

O původní provenienci řezby před tím, než se dostala do sbírky Jindřicha Bělohříbka ve Vиноři, není nic bližšího známo. Do Národní galerie byla umělecká díla z této sbírky převzata v roce 1945.¹ Vědecká karta uvádí na přípisu původ v severozápadních Čechách, avšak bez bližší specifikace.² S truchlící Marií pak má souviset další figura z bývalé Bělohříbkovy sbírky – sv. papež Urban (viz kat. č. D/59, inv. č. P 5891), který je považován za její protějšek. Určitý vzájemný vztah obou řezeb naznačují jejich identické novodobé sokly. Ty však byly pravděpodobně k sochám přidány až ve sbírce Jindřicha Bělohříbka, aby mohly být vzhledem k téměř stejné výšce instalovány v interiéru zámecké kaple vedle sebe. Domnívám se však, že tyto dvě sochy navzdory stejnému stylovému východisku nepojí vzájemná úzká či dokonce dílenská souvislost.

Nejbližší kompoziční východisko pro drapérii sochy Bolestné Panny Marie představuje grafický list Mistra E.S. s Ukřižováním (L. 31).³ Panna Marie pod křížem je zobrazena s otevřeným pláštěm a utváření drapérie na pravé straně s vytaženým cípem roucha a měkce esovitě splývajícím lemlem připomene řezbu z Národní galerie. Motiv cípu drapérie přehozeného přes předloktí se pak uplatnil na významné soše Bolestné Panny Marie z Nördlingenu, připisované Niclausu Gerhaertovi z Leydeny.⁴

Ze stylového hlediska nepůsobí Bolestná Panna Marie v prostředí severozápadních Čech nijak cizí. V rámci tohoto sochařského fondu rovněž charakterizují měkké esovité linie lemů pláště např. postavu sv. Jana Evangelisty z Křimova v chomutovském muzeu (1510–1520).⁵ Sv. Jan využívá motiv vytaženého cípu pláště, jako se vyskytuje u Bolestné Panny Marie z Národní galerie, uplatňuje se u něj i dlouhý diagonální sklad na boku a vystupující koleno volné nohy z drapérie.

¹ ANG, NG 1945–1958/242 (Seznam děl převzatých ze zámku Vиноř).

² Vědecká karta díla je uložena ve Sběrce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 31.

⁴ Naposledy viz: Stefan Roller, kat. č. 6b, Trauerende Maria, in: Kat. Niclaus Gerhaert 2011, s. 227.

⁵ Oblastní muzeum v Chomutově, inv. č. P 78. Viz Šamšulová, Díla gotických mistrů 1999, kat. č. 15, s. 42–43.

Společné řezbářům obou soch je také prostorové cítění figury a stavba těla, oproti pražské řezbě je však chomutovská mnohem dynamičtější. Tato pohybová složka řezby Sv. Jana z Křimova mohla být zprostředkována norimberským uměním po roce 1500, zejména pak tvorbou Veita Stosse, jehož vliv na uměleckou tvorbu v severozápadních Čechách lze vysledovat např. u skupiny expresivních Kadaňských Ukřižovaných.⁶ V případě Bolestné Panny Marie se náznak dynamiky omezil již jen na vzdušný lem u střevíce volné nohy a dlouhou esovku lemu pláště na pravé straně, která kompozičně ovládá celou figuru. Tento motiv je příznačný pro tvorbu Veita Stosse a jeho následovníků, zde ale bývá většinou pohyb do rubu překlápaného lemu ukončen záhybem ve tvaru boltce, jak ukazuje např. Stossova Bolestná Panna Marie z kostela sv. Sebalda v Norimberku, 1506–1508,⁷ nebo roucho Madony ze sbírky Victoria & Albert Museum v Londýně, 1500–1505.⁸ Předstupeň pro takové řešení představuje Archanděl Gabriel ze skupiny Zvěstování ve vídeňském Hofburgu (1470–1480).⁹ Určité paralely pak najdeme také v saském regionu, jehož umění bylo severozápadním Čechám na začátku 16. století zprostředkováno pomocí čilého obchodního ruchu a kterému nebyl ani stossovský vliv nijak cizí, jak dokládá např. sv. Mořic z oltáře z Alfeldu v hannoverském muzeu (1515–1520).¹⁰ Ze saské tvorby je pražské soše kompozičně blízká Bolestná Panna Marie z Kamence v Horní Lužici (Kamenz, kolem 1510),¹¹ drapériovým schématem pak kamenná skulptura sv. Jáchyma (?) z kaple sv. Anny ve Zhořelci (Görlitz, po 1510).¹²

Klidnější pojetí drapérie, vyznění Stossovy tvorby a určitá monumentalita řezby Bolestné Panny Marie z Národní galerie jsou prvky, které umožňují klást její vznik do dvacátých let 16. století. Konkrétnější zařazení do kontextu sochařství severních nebo severozápadních Čech zatím není možné a to i vzhledem k zatím neúplnému obrazu,

⁶ K této problematice viz samostatné katalogové heslo Ukřižovaný ze Želiny (inv. č. P 4611, kat. č. D/61).

⁷ Rainer Kahsnitz, kat. č. 22, Trauerende Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 269–276.

⁸ Jopek, German Sculpture 2002, kat. č. 16, s. 52–54.

⁹ V současnosti je socha připisovaná Hansi Kamensetzerovi, viz: Stefan Roller, kat. č. 52a, Engel, in: Kat. Nicolaus Gerhaert 2011, s. 348–349.

¹⁰ Osten – Stuttmann, Niedersächsische Bildschnitzerei 1940, č. kat. 46, s. 62–63.

¹¹ Hentschel, Die Verluste 1974, kat. č. 111, s. 33, obr. 125.

¹² Simon, Die Figurliche Plastik 1925, s. 28–28, obr. 24.

který máme o saském umění pozdní gotiky. Komplexní prezentace výsledků průzkumu sochařského fondu severozápadních Čech u příležitosti připravované výstavy by snad mohla přinést nová zjištění a komparační možnosti. Také odstranění dosti nekvalitní novodobé polychromie by přesnějšímu zhodnocení sochy napomohlo.

KAT. Č. D/59

severozápadní Čechy (?)

Sv. papež Urban, 1510–1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu plochá, novější polychromie, nový sokl, chybí části prstů pravé ruce a papežská berla, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu sochy

rozměry: v. 102 cm (včetně nového soklu v. 106 cm); š. 31 cm, hl. 23 cm

Inv. č. P 5891

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Jindřicha Bělohříbka na zámku Vinoř, od roku 1946 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Stojící postava je ikonograficky určena svým atributem – hroznem vína – a papežskou tíarou jako sv. Urban, který je mimo jiné patronem vinařů. Plošně cítěná figura stojící v mírném kontrastu s předsunutou pravou nohou je oblečena do dlouhého spodního roucha, které se vizuálně uplatňuje pouze v dolní partii sochy. Přes něj má oblečen plášť sepnutý na prsou. Pod pláštěm v oblasti kolenou je viditelný ornát oblečený přes spodní roucho s lemy zdobenými třásněmi. Kolem krku má papež bohatě řasený humerál, hlavu pak zdobí trojpatrová tíara. Plnému obličej s dvojitou bradou dominují velké oči, menší rovný nos a ústa se semknutými rty. Svrchní plášť je členěn rytmickými mělkými a lineárními sklady, v jeho středu se nachází dominantní bod celé drapériové kompozice – plochý boltcovitý záhyb. Ten je tvořen dekorativně spirálovitě zatočeným lemem pláště, který je však veden poněkud nelogicky. Zdá se, že řezbář zde pracoval podle grafické či kresebné předlohy a nerespektoval přirozený spád látky. Pod uchovitým útvarem se pak plášť řasí v lomených mísovitých záhybech, prostřední sklad přerušilo vysunuté koleno volné nohy a látka je zde namačkána v klínovitých útvarech.

Vzdouvající se lem spodního roucha nad střevícem volné nohy zprostředkovává dojem pohybu figury. Dekorace se omezila pouze na třásně ornátu a tři prsteny na levé ruce.

Socha sv. Urbana pochází ze sbírky Jindřicha Bělohříbka ve Vinoři¹ jako předchozí řezba Bolestné Panny Marie (inv. č. P 5890), původní provenience obou kusů není známa. Podle přípisu na vědecké kartě jsou obě díla provenienčně kladeny do oblasti severozápadních Čech, u sv. Urbana je navíc poznámka o souvislosti s oltářem v Libkovicích („...*tatáž figura se objevuje ve středu oltáře z Libkovic.*“).² Oltář z Libkovic zmínil Josef Opitz v roce 1929³ a v současné době jsou sochy z oltářní skříně vystaveny v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě. Libkovická socha představuje sice stejného světce, avšak její stylová orientace je odlišná. Libkovický oltář patří k dílům, jež vznikla v severozápadních Čechách pod vlivem Tilmana Riemenschneidera,⁴ jak naznačuje zvláště obličejový typus Urbana z Libkovic, ale i drapériové schéma.

Hmotná postava pražského sv. Urbana poukazuje k jinému stylovému východisku než libkovické figury, pravděpodobně stejnému jako již pojednaná socha Bolestné Panny Marie (inv. č. P 5890, kat. č. D/58) – k dílu Veita Stosse. Tomu by nasvědčoval mimo jiné motiv uchovitě stočeného lemu pod pravou rukou světce, i když je již na rozdíl od přímo stossovsky orientovaných děl značně lineárně cítěný. V rámci severozápadních Čech zatím nelze nalézt přímou stylovou paralelu k této soše ani takové využití motivu uchovitěho záhybu. V principu odlišně, avšak taktéž ojediněle, zpracovává dynamický spirálovitý prvek na cípu vytažené drapérie socha sv. Vavřince z Křimova z chomutovského muzea.⁵

V obecnější rovině, a to zejména v rytmizaci skladů roucha, je soše sv. Urbana z dostupného sochařského fondu severozápadních Čech blízka řezba sv. Jana Evangelisty původně z Křimova (1510–1520), nyní v Oblastním muzeu v Chomutově,⁶ která snad tvoří protějšek ke zmíněnému sv. Vavřinci a která již byla připomenuta

¹ ANG, NG 1945–1958/242 (Seznam děl převzatých ze zámku Vinoř).

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Opitz, *Gotické malířství a plastika 1930*, obr. s. 43.

⁴ Opitz, *Tilman Riemenschneider 1931*, s. 17–34.

⁵ Šamšulová, *Díla gotických mistrů 1999*, kat. č. 16, s. 44–45.

⁶ *Ibidem*, kat. č. 15, s. 42–43.

v předchozím katalogovém hesle k Bolestné Panně Marii. Typický boltcovitý sklad, avšak zde prostorově cítěný, se u sv. Jana vyskytuje na cípu pláště, který má přehozený přes levou ruku, a opakuje se ve spodní partii sochy. Ne nepodobný je obličejový typ obou řezeb: kulatá tvář s dvojitou bradou a velkýma očima. Rozdíl mezi nimi však spočívá v odlišném tvůrčím přístupu řezbářů: sv. Urbana charakterizuje plošnost a lineárnost, zatímco pojetí sv. Jana je měkké, téměř malířské.

Stejně jako v případě Bolestné Panny Marie (inv. č. P 5890, kat. č. D/58) z bývalé Bělohříbkovy sbírky, nelze zatím najít v severočeském pozdně středověkém sochařství bližší stylové analogie. Paralely pro obličejový typus sv. Urbana nacházíme spíš v Sasku, velmi blízký je obličej zničeného sv. Wolfganga ze St. Egidien (kolem roku 1515), kterého Walter Hentschel připisal saskému sochaři Leonardu Herrgottovi, činnému ve Cvikově.⁷ Pražská socha sv. papeže pravděpodobně vznikla ve stejné době jako tento saský biskup, ve dvacátých letech 16. století.

⁷ Hentschel, Die Verluste 1974, kat. č. 151, s. 46, obr. 145.

KAT. Č. D/60

severozápadní Čechy, Kadaň

Mistr kadaňských Ukřižovaných (dříve Ulrich Creutz) – dílna

Bolestná Panna Marie z Bystřice u Kadaně, 1510–1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty křídového podkladu a polychromie, zadní strana plná, sochařsky opracovaná, socha je vyhloubená pomocí otvoru na zádech
rozměry: v. 124 cm, š. 40 cm, hl. 28 cm

Inv. č. P 190

provenience: původní provenience neznámá, poté stávala v nice domu č. 6 v Bystřici u Kadaně, do Národní galerie zakoupena roku 1923 od Karla Wagnera z Prahy

restaurátorské zásahy: pravděpodobně restaurováno v 50. letech (restaurátorskou zprávu se nepodařilo dohledat)

literatura: Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924, s. 19, vyobr. X; Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928, kat. č. 113, s. 30; Výstava obrazů a plastik 1930, č. 59, s. 5; Matějček, rec. Výstava obrazů a plastik 1930, s. 231; Kramář, Stručný průvodce 1936, č. 377, nestr. ; Kramář, Stručný průvodce 1938, kat. č. 459, nestr. ; Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 98, s. 15; Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 15.

Plná, na zadní straně opracovaná socha představuje Pannu Marii ze skupiny Ukřižování. Sv. Jan Evangelista ani Ukřižovaný Kristus se nedochovali. Panna Marie stojí v mírném kontrapostu s předsunutou pravou nohou. Je oblečena do spodního šatu s přiléhavým živůtkem a bohatého pláště. Ten má přetažený i přes hlavu jako volnou kápi, nad čelem tvoří trojúhelníkový záhyb, který zastiňuje obličej. Plášť pak volně plývá přes ramena a v oblasti pasu je veden zleva doprava a jeho výrazný cíp si Marie přehodila přes pravou ruku. Pod levou rukou se plášť obrací do rubu a uplatňuje se velkým prověšeným mísovitým skladem, pod ním se pak člení do ostrých na povrch tažených skladů. Na pravé straně plášť splývá bez přerušení až do výšky kolene a zde se

vzdouvá a obrací do rubu v dramatickém uchovitém útvaru. Spodní šaty Panny Marie se uplatňují v dolní části figury, jsou členěny několika vertikálními sklady a nad střevecem volné nohy kompozici oživuje opět překlopený lem. Panna Marie má ruce svěšené dolů a překřížené. Její obličej dramaticky vyjadřuje bolest nad ztrátou syna, truchlivý výraz umocňují šikmo řezané oči a semknuté rty.

Předtím než byla řezba zakoupena do sbírky Národní galerie v Praze, stávala ve výklenku domu v Bystřici u Kadaně.⁸ Dlouhou dobu byla řezba součástí expozice středověkého umění na hradě Kost, po jejím zrušení byla uložena do depozitáře. Do literatury ji uvedl Josef Opitz již roku 1924, tehdy byla socha opatřena silnou vrstvou pozdější nevzhledné polychromie, kterou autor popsal jako „*brutaler Anstrich*.“⁹ Josef Opitz zařadil Bolestnou Pannu Marii z Bystřice mezi díla, jež připsal sochaři – kameníku Ulrichu Creutzovi, autorovi pozoruhodného signovaného náhrobku Jana Hasištejnského z Lobkovic (zemřel roku 1517) ve františkánském kostele v Kadani. Autor předpokládal, že tento mistr byl činný jako kameník i jako řezbář a soustředil kolem něho rozsáhlou skupinu dřevořezeb, v níž dominují sochy Ukřižovaných, převážně z Kadaně a blízkého okolí. Pochybnosti o autorství Ulricha Creutze v případě dřevěných soch byly formulovány již po polovině 20. století.¹⁰ Podrobně se dílu Ulricha Creutze věnovala Jiřina Kumstátová ve své disertační práci, kde dospěla k názoru, že kameníka – tvůrce tzv. Lobkovického epitafu v kadaňském františkánském kostele – nelze ztotožnit s řezbářem, který zhotovil dřevěné sochy dochované v Kadani a okolí.¹¹ Na rozdíl od Josefa Opitze uvažovala badatelka o poměrně krátkém pobytu Ulricha Creutze v Kadani, vzhledem k tomu, že již roku 1521 je doložen v saském Halle. Předpokládala však, že jeho tvorba velmi silně ovlivnila místní řezbáře. Mladší bádání se v současnosti plně přiklání k jejím závěrům a s autorstvím Ulricha Creutze u dřevěných řezeb již nepočítá.¹² Nedávno mimo jiné došlo také k přehodnocení a

⁸ ANG, SVPU AA 2001/ 523.

⁹ Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924, s. 19.

¹⁰ např. Votoček, Deskové obrazy a plastiky 1957; Liška, Vztahy českého sochařství 1963; Kat. Ulrich Creutz 1966 ad.

¹¹ Kumstátová, Ulrich Creutz 1974.

¹² Referát na toto téma (*Ulrich Creutz a řezbářství v Kadani*) vyslovila Michaela Ottová na konferenci *Ulrich Creutz a kontext jeho tvorby v severozápadních Čechách*, konané 12.4.–13.4. 2010 v Severočeské galerii výtvarných umění v Litoměřicích. Příspěvky z konference nejsou publikovány (údaje o konferenci

doplnění archivních zpráv týkajících se osoby Ulricha Creutze a možnosti jeho působení v Kadani.¹³

Vzhledem revizi dosavadního bádání a již dále neudržitelnému připisování dřevěných soch seskupených kolem kadaňských Ukřižovaných Ulrichu Creutzovi je vhodnější pojmenovat anonymního řezbáře Mistr kadaňských Krucifixů. Jestli vyšel z domácí tradice a byl Ulrichem Creutzem (který působil v Nördlingenu a znal nepochybně tvorbu Nicolause Gerhaerta z Leydenu i Veita Stosse), ve dvacátých letech 16. století ovlivněn nebo zda řezbář přišel do Kadaně spolu s Creutzem na počátku první čtvrtiny 16. století a po nějakou dobu se zde usadil, nelze zatím s jistotou stanovit. Vzhledem k velkému počtu dochovaných gotických děl v Kadani a blízkém okolí zde muselo působit i více uměleckých dílen. Tvorba řezbáře byla také určitě ovlivněna soudobým uměním blízkých saských měst (Freiberg, Annaberg), s nimiž Kadaň a další severočeská města v té době čile obchodovala. Podrobnější analýza řezbářského díla tohoto anonyma přesahuje možnosti této práce, specifická otázka autorství jednotlivých soch bude jistě podrobně řešena na připravované výstavě Gotika v severozápadních Čechách plánované na rok 2015.

Po nezbytném odbočení se nyní vrátím zpět k soše Bolestné Panny Marie z Bystřice u Kadaně. Ze stylového hlediska není pochyb, že socha patří do skupiny dřevořezeb dříve připisovaných Ulrichu Creutzovi,¹⁴ jak ji sestavil Josef Opitz. Plná tělesná stavba sochy i její drapériový systém stylově odpovídá sochám světic této skupiny. Velmi charakteristickým motivem je trojúhelníkové zalomení kapuce (ať již tvořené pláštěm přetaženým přes hlavu nebo samostatnou rouškou) nad čelem žen, které kromě Bolestné Marie z Bystřice u Kadaně najdeme na všech řezbách řazených do této skupiny, kterými jsou Bolestná Panna Marie ze Želiny u Kadaně (NG v Praze, inv. č. P 4612), Sv. Anna Samotřetí z Ústí nad Labem (NG v Praze, inv. č. P 2910), Sv. Anna z Otvic (Oblastní muzeum v Chomutově) či kvalitativně slabší Bolestná Marie z Droužkovic (Regionální muzeum v Teplicích). Dalším charakteristickým znakem

viz: http://www.galerie-ltm.cz/kcms_data/soubory/soubor_131.pdf, vyhledáno 26. 3. 2012). Úvod do problematiky vytyčila táž badatelka již o několik let dříve: Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005.

¹³ Bischoff, Neues zu Ulrich Creutz 2005, s. 347–369.

¹⁴ Nejnovější přehled soch patřících do této skupiny je naposledy sestavil MK [Manfred Knedlik], Creutz, Ulrich, in: SAUR 8, 1994, s. 294. Autor však neuvedl všechna díla.

spojujícím sochy z této skupiny je překlopený vzdušný lem nad stěvícem volné nohy (u sedících Anen pak nad pravou nohou), který se důsledně vyskytuje u všech jmenovaných řezeb, stejně jako uchovitý záhyb uplatňující se v jejich drapériovém schématu. Objemný prověšený do rubu obrácený lem pláště pod rukou, který není na Bolestné Panně Marii z Národní galerie tak zvýrazněn, patří také k výrazovým prostředkům řezbáře a najdeme jej využitý na dalších sochách skupiny – např. Bolestná Marie z Želiny u Kadaně v Národní galerii v Praze, Assumpta z Vilémova (Depozitář Litoměřického biskupství), sv. Mikuláš z Vilémova (Oblastní muzeum v Chomutově) ad. Obdobná typika ženských tváří pak skupinu nadále propojuje.

Zajímavou blízkou analogii k řezbě truchlící Marie z Bystřice u Kadaně představuje socha Bolestné Marie z Tušimic, dnes umístěná v expozici Oblastního muzea v Chomutově. Obě světice jsou si natolik spřízněné nejen v esovitě prohnutém postoji, ale v i poloze sepjatých rukou, použitím stejného drapériového schématu otevřeného pláště přetaženého před tělem s výrazným vytaženým cípem a obličejovým typem, že je lze považovat za dílenské varianty.¹⁵ Jedinou odlišnost – odhlédneme-li od horšího stavu dochování Marie z chomutovské sbírky¹⁶ – představují prameny dlouhých vlasů vyskytující se jen u Bolestné Marie z Tušimic. Poměrně netradiční gesto sepjatých rukou složených v klíně vychází zřejmě z původního uspořádání celého výjevu Ukřižování, kdy žalem zlomenou a podklesávající Marii podpírá vzadu sv. Jan Evangelista.¹⁷ Srovnání pro kompoziční schéma truchlící Panny Marie s překříženými rukama založenými v klíně a výrazným cípem drapérie vytaženým nad nimi najdeme již v osmdesátých letech 15. století ve Freibergu.¹⁸

Přihlédneme-li k celkem homogennímu charakteru celé skupiny řezeb kadaňské dílny, je možné přepokládat dobu vzniku Bolestné Panny Marie z Bystřice mezi lety 1510–1520. Zdá se, že vzhledem k neobvyklému množství dochovaných krucifixů a

¹⁵ Na velkou podobnost obou řezeb upozornil již Kramář, *Stručný průvodce 1938*, kat. č. 459, nestr.

¹⁶ Stav dochování tušimické sochy, kde chybí dolní část drapérie při soklu a vzdušný lem při straně, vedl nad k datování řezby do doby kolem roku 1500 (viz Šamšulová, *Díla gotických mistrů 1999*, kat. č. 22, s. 56–57).

¹⁷ Analogickou kompozici představuje např. Panna Marie se sv. Janem Evangelistou ze sbírky drážďanského muzea. Viz Hentschel, *Sächsische Plastik 1926*, obr. 14.

¹⁸ Srv. Bolestnou Pannu Marii (kolem 1485) ze Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Viz Kat. Freiberg 1955, kat. č. 66, s. 49.

asistenčních figur pod křížem, se kadaňská řezbářská dílna specializovala právě na tyto výjevy. Jak doložila naposledy Michaela Ottová,¹⁹ speciální výběr ikonografie souvisí se zájmem objednavatelů o témata spásy a milosrdenství, který dosáhl svého vrcholu v období reformace.

¹⁹ Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005.

KAT. Č. D/61

severozápadní Čechy, kadaňský (?) řezbář

Ukřižovaný z Želiny u Kadaně, 1510–1520

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 27. 8. 2008), plná vzadu opracovaná socha, původní (?) polychromie, žíněná paruka, přírodní trnová koruna, chybí část roušky, prsty na rukou a prsty na pravé noze

rozměry: v. korpusu 110 cm (celková výška 120 cm), š. 99 cm, hl. max. 26 cm

Inv. č. P 4611

provenience: původně v kostele sv. Vavřince v Želině u Kadaně, poté deponováno v Umělecko-průmyslovém muzeu v Praze, v roce 1949 převedeno do Národní galerie v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924, vyobr. XV; Opitz, Ulrich Creutz, Erzgebirgs-Zeitung 1923, s. 11; Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928, kat. č. 123, s. 32; Opitz, Gotické malířství a plastika 1930, s. 54; Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 97, s. 15; Kat. Kesner – Kotrbová 1979, kat. č. 45, s. 38–39; Kat. Výběr středověkých památek 1989, kat. č. 11, nestr.

Socha představuje Krista ukřižovaného na tři hřeby, s rukama rozpjatými ve tvaru širokého V. Silné svalnaté nohy jsou v kontrastu se štíhlým prodlouženým trupem a tenkýma rukama. Kristovo tělo je napjaté s nataženýma nohama v kolenou, široká chodidla jsou překřížená pravé přes levou. Bederní roušku má uvázanou velmi nízko až pod pánevními kostmi, takže téměř odhaluje podbříšek. Cíp perizonia je ve střední části podvlečen pod látkou a protažen mezi nohama, vzadu končí v úrovni levého stehna. Rouška však původně pokračovala dále do strany. Na stehně je patrné odřezání tohoto cípu. Kristova hlava je skloněna k pravému rameni. Hluboko posazené oči v podlouhlém obličejí se přivírají, pootevřená ústa spolu s propadlými tvářemi umocňují

výraz utrpení. Vousy jsou řezány v jednotlivých silnějších pramenech stáječících se u prostřed do dvou spirál. Na hladce opracované lebce jsou připevněny „pravé“ žíněné vlasy, ještě více zdůrazňující naturalismus a expresivitu výjevu, stejně jako samostatná přírodní splétaná trnová koruna.

Socha Ukřižovaného Krista byla původně umístěna v kostele sv. Vavřince v Želině u Kadaně, odkud pochází také Bolestná Panna Marie (inv. č. P 4612), která je nyní vystavená v expozici středověkého umění v Anežském klášteře.¹ Ta podle Josefa Opitze tvořila původně spolu s Ukřižovaným skupinu Kalvárie.² Obě sochy byly darovány do Umělecko-průmyslového muzea v Praze továrníkem Leónem Bondym,³ odtud byly pak převedeny do sbírky Národní galerie v Praze. Ukřižovaný ze Želiny tak představuje jedno z mála uměleckých děl předaných z Umělecko-průmyslového muzea do Národní galerie v roce 1949 a převedených o sbírek v roce 1962, u nichž je známa předchozí provenience.

Josef Opitz sochu Ukřižovaného ze Želiny s výhradami zařadil do skupiny křucifixů, které soustředil kolem sochaře Ulricha Creutze.⁴ Složitá problematika a revize bádání ohledně připsání dřevěných soch autorovi, který vytvořil signovaný kamenný náhrobek Jana Hasištejnského z Lobkovic v kadaňském kostele františkánů, byla diskutována v předchozím katalogovém hesle (inv. č. P 190, kat. č. D/60). Nejnověji se pokusila o rekapitulaci dosavadního stavu bádání Michaela Ottová v příspěvku týkajícím se sochařského vybavení františkánského kostela v Kadani.⁵ Sochou Ukřižovaného ze Želiny se ve svém článku ale nezabývala. Badatelka se pokusila naznačit stylové východisko kadaňského řezbáře, které hledala v norimberském díle Veita Stosse (zejména v tvorbě prvního desetiletí 16. století, např. Ukřižovaný z kostela sv. Ducha v Norimberku).⁶ Expresivní naturalismus příznačný pro kadaňský soubor pak našla ve starší francké a dolnobavorské tradici.⁷ Závěry badatelky

¹ Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 161, s. 150.

² Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928, kat. č. 111, s. 30.

³ Ibidem, kat. č. 123, s. 32.

⁴ Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924, s. 29–30.

⁵ Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005.

⁶ Ulrich Schneider, kat. č. 5, Křucifix aus dem Heiliggeist-Spital, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 122–128; Kahsnitz, Veit Stoss 1995–1996, s. 157–178.

⁷ Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005, s. 175.

ohledně skupiny Ukřižovaných Kristů dříve připisovaných Ulrichu Creutzovi budou jistě podpořeny dalšími materiálovými studii v rámci připravované výstavy *Gotika v severozápadních Čechách*.

Situace se stylovým zařazením Ukřižovaného ze Želiny není jednoduchá. Na první pohled není příslušnost ke kadaňské skupině vyloučená, zejména pro expresivitu výrazu Krista, avšak při bližším pozorování se objeví významné odchytky od tohoto souboru. Josef Opitz poukázal zejména na příbuznost obličejů želinského Krista a sv. Václava z Vilémova⁸ (nyní v Oblastním muzeu v Chomutově)⁹ a úzkou souvislost s tvarem hlavy Assumpty z téhož kostela (nyní depozitář Biskupství litoměřického), jež je obdobně rozšířená v oblasti čela. Josef Opitz zároveň uvedl mnoho prvků, kterými se želinský Kristus od díla Ulricha Creutze (nyní Mistra kadaňských Ukřižovaných) liší: jemnější modelace těla, kontrast mezi štíhlým drobnějším trupem a silnějšími nohama, tenké paže a absence výrazných vrásek po stranách krku Krista. Ukřižovaného ze Želiny pak datoval před rok 1520. Pozorování Josefa Opitze můžeme doplnit dalšími odlišnostmi od tvorby řezbáře, který vytvořil expresivní pozdně gotické krucifixy v kadaňském františkánském kostele. Celková stavba těla želinského Krista je dost odlišná od anatomicky precizně vypracovaných kadaňských figur s širokým klenutým hrudníkem a svalnatými pažemi, jeho postava je také drobnější. Ačkoli silné nohy želinského Ukřižovaného připomenou zmíněné kadaňské sochy, jsou na rozdíl od nich na kříži přísně napjaté a nikoliv pokrčené v kolenou. Nejmarkantnější rozdíl pak najdeme v pojetí sumárně a ostře modelovaného obličej s hluboko posazenými očima, výraznými vráskami nad kořenem nosu a dolíčky v propadlých tvářích, stejně jako v dekorativním utváření vlnek vousů. Trpitelský výraz želinského Krista také není umocněn výraznou řadou zubů v otevřených ústech tak, jako u kadaňských Ukřižovaných. Odlišné je rovněž utváření bederní roušky v hustých paralelních liniích, která je nasazena velmi nízko na bocích – nedrží ji pánevní kosti jako u kadaňských krucifixů, ale je uvázána až hluboko pod bedry.

⁸ Sochy světců z Vilémova i Assumpta z Vilémova byly Josefem Opitzem považovány za díla Ulricha Creutze. Viz Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924, s. 19–20 a s. 28–29.

⁹ Šamšulová, Díla gotických mistrů 1999, kat. č. 33, s. 79.

Čím se naopak želinský Ukřižovaný shoduje s Kristy kadaňské skupiny je paruka z vlasů (žíní), kterou má nasazenou na hladce opracované lebce. Také naturální splétaná trnová koruna je jejich společným znakem. Pro tento expresivně naturalistický akcent, charakteristický pro skupinu Ukřižovaných v Kadani a okolí, našla Michaela Ottová východisko ve starší francké tradici ale i v soudobé saské tvorbě. Jak doložil Stefan Roller, v Norimberku od 60. let působila dílna, která Krucifixy s parukami dodávala do blízkého i vzdálenějšího okolí (i do Saska).¹⁰ V Sasku byla tato tradice také živá, jak dokládají sochy Piety z muzea ve Freibergu (kolem 1450) nebo Odpočívající Kristus (kolem 1500) tamtéž.¹¹

Ze stylového hlediska je pro sochu Ukřižovaného ze Želiny důležitá poznámka Michaely Ottové o východisku řezbáře kadaňských Ukřižovaných v díle Veita Stosse.¹² Stejná premisa platí i o umělci, jenž vytvořil Ukřižovaného ze Želiny, který stossovské principy uplatnil snad ještě důsledněji. Zejména napnutá kolena, štíhlé paže a velmi nízko pod bedry uvázané perizonium jsou prvky, které charakterizují Stossovy norimberské Krucifixy z kostelů sv. Ducha¹³ nebo sv. Vavřince.¹⁴ V díle Veita Stosse se mohl řezbář želinského krucifixu inspirovat i v pojetí obličeje s výraznými vráskami u kořene nosu a propadlými tvářemi.

Tvůrce Ukřižovaného Krista ze Želiny tedy nelze ztotožnit s řezbářem, který vytvořil figury kadaňských Ukřižovaných. Zda náš řezbář působil v rámci dílny Mistra kadaňských Krucifixů nebo zda byl samostatným umělcem a měl svoji dílnu v Kadani či jiném blízkém městě, zůstává otázkou. Druhá možnost je pravděpodobnější, i když prozatím nelze dílensky spojit korpus Ukřižovaného z Želiny s dalšími pracemi. Existenci takové dílny by mohl odůvodnit fakt, který je však nutné ještě prověřit, totiž, že tváří Ukřižovaného Krista je nesmírně blízký obličejový typ sochy sv. Jakuba

¹⁰ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, s. 27–99.

¹¹ Kat. Freiberg 1955, kat. č. 16, s. 13 a kat. č. 4, s. 8.

¹² Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005, s. 175.

¹³ Ulrich Schneider, kat. č. 5, Krucifix aus dem Heiliggeist-Spital, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 122–128; Kahsnitz, Veit Stoss 1995–1996, s. 157–178. U. Schneider datuje Krucifix do 2. poloviny 1. desetiletí 16. století, zatímco R. Kahsnitz jej klade již do let 1500–1505.

¹⁴ Ulrich Schneider, kat. č. 16, Kruzifix auf dem Hochaltar, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 186–193; Kahsnitz, Veit Stoss 1995–1996, s. 157–178. U. Schneider klade Ukřižovaného do let 1516–1520, zatímco R. Kahsnitz již do první poloviny 2. desetiletí 16. století.

pocházejícího původně taktéž z kostela sv. Vavřince v Želině u Kadaně, nyní ve sbírce Národní galerie v Praze.¹⁵ Ostře řezané rysy sv. Jakuba s hluboko posazenýma očima a výraznými vráskami nad kořenem nosu, zpracování vousů v dekorativních pramenech i protáhlý tvar obličeje a celková velmi štíhlá stavba by mohly svědčit o dost těsné příbuznosti se sochou želinského Ukřižovaného, zároveň je zde určitá souvislost obličejového typu i s řezbou sv. Václava z Vilémova. Taková dílna by musela být činná zhruba třicet let, což je vlastně v souladu s délkou produktivního života jedince v pozdním středověku. Jiným faktorem ve prospěch existence samostatného dílenského provozu, v němž vznikla mimo jiné socha Ukřižovaného ze Želiny, je fakt, že v Kadani i okolí existovalo uměleckých dílen více, jak naznačuje excerptce archivních pramenů zpracovaná v roce 1928 do katalogu Opitzovy výstavy.¹⁶ Podobnou situaci známe také z jiných měst u nás i za hranicemi, např. z Olomouce, Vratislavi, Norimberku či Ulmu.

Zbývá ještě prověřit, zda spolu souvisí Ukřižovaný Kristus a Bolestná Marie ze Želiny (Národní galerie, inv. č. P 4612), kteří jsou spolu tradičně spojováni do jednoho celku. Domnívám se, že sochy netvořily původně jednotné sousoší Kalvárie. Socha Bolestné Panny Marie je mnohem kvalitněji zpracována, stylově více odpovídá kadaňským Ukřižovaným a snad je i o něco mladší než figura Ukřižovaného. Dalším argumentem proti spojení obou želinských soch je téměř stejná výška dřevorezeb: korpus Krista měří 110 cm a Bolestná Panna Marie je jen o 14 cm menší. Pravděpodobnější je tak možnost, že k jejich spojení došlo až v novější historii, kdy jejich zbylé původní součásti zanikly. Nadto se v kostele sv. Vavřince v Želině zachovalo více nikterak homogenních děl: kromě již zmíněného sv. Jakuba v Národní galerii v Praze (inv. č. P 4563), je to oltář se sv. Barborou, dvě oltářní křídla

¹⁵ Viz také kat. č. D/ 54, inv. č. P 4579. Sv. Jakub Větší (inv. č. P 4563) se do Národní galerie v Praze dostal roku 1949 z Umělecko-průmyslového muzea v Praze. Socha je vystavena v expozici středověkého umění v Anežském klášteře a určena jako bavorská, z doby kolem r. 1490. Viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 123, s. 147. Sv. Jakub pochází z kostela sv. Vavřince v Želině u Kadaně a publikoval jej Josef Opitz. Viz Opitz, Ulrich Creutz, *Erzgebirgs-Zeitung* 1923, s. 40, Tafel XV, obr. 6.

¹⁶ Zde je doloženo množství kameníků (Steinmetz). Aktuální archivní průzkum (v souvislosti s výstavou *Gotika v severozápadních Čechách*) by snad mohl přinést nové poznatky. Viz Hoffmann, *Regesten* 1928, s. 85–95 a Wenisch, *Ungehörige des Kunstgewerbes* 1928, s. 95–99.

s mariánskými výjevy (nyní v Oblastním muzeu v Chomutově)¹⁷ a Assumpta (inv. č. P 4579, kat. č. D/54) také ze sbírky Národní galerie v Praze.¹⁸ Není jasné, zda všechna díla původně patřila k vybavení středověkého kostela v Želině, či zda se tam dostala až při pozdějších (možná i barokních) svozech.

¹⁷ Šamšulová, *Díla gotických mistrů* 1999, kat. č. 41, s. 90–91 a kat. č. 39, s. 88–89.

¹⁸ Viz samostatné katalogové heslo v této práci. Rovněž Opitz, Ulrich Creutz, *Erzgebirgs-Zeitung* 1923, Tafel XV, obr. 7.

KAT. Č. E/62

střední nebo západní (?) Čechy

Ukřižovaný z Kutné Hory, kolem 1470–1480

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 28.8.2008), zadní strana plochá, polychromie a zlacení, levý cíp roušky chybí, chybí články prstů na obou rukách

rozměry: kříž: v. 87 cm; š. 77,5 cm; korpus: v. 69 cm; š. 67,5 cm

Inv. č. P 6406

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie zakoupeno ze sbírky v Kutné Hoře v roce 1975

restaurátorské zásahy: konzervováno roku 2000 ak. mal. Annou Třeštíkovou (bez rest. dokumentace)

literatura: Kotková, K české plastice 1992, s. 367; Kat. Kesner – Kotrbová 1979, kat. č. 37, s. 35–36.

Drobný plochý reliéf zobrazuje Krista ukřižovaného na „latinském“ rovnoramenném kříži. Kříž i korpus Ježíšova těla jsou vyřezány ze společného kusu dřeva. Kristus je zpodoběn se zavřenými očima, pootevřenými ústy a hlavou skloněnou k pravému rameni. Na kříž je přibit třemi hřeby, s nohama překříženými pravou přes levou. Překřížené nohy jsou zdůrazněné ještě výrazným vybočením beder na pravou stranu. Tělo je zahaleno jednoduchou bederní rouškou provlečenou mezi stehny. Perizonium je řaseno nehlubokými horizontálními sklady, jeho cíp pod stehnem levé nohy chybí.

Zajímavý reliéf byl při nákupu do sbírky hodnocen Mariíí Annou Kotrbovou jako dílo, které tvoří přechodový článek mezi krásným slohem a pozdní gotikou a

kladen do doby kolem roku 1430.¹ Vyznívání krásného slohu pak bylo zdůrazněno i v katalogu výstavy ve slovinské Lublani.² Složitost s datováním sochy dokumentuje vědecká karta díla, kde je uvedena doba vzniku kolem roku 1430, ale poté byla doplněna i pozdější datace (bez doplňující argumentace), která řezbu klade do konce 15. století.³

Olga Kotková, která Ukřižovaného z Kutné Hory pojednala v odborné literatuře dosud nejrozsáhleji, shledala jeho kořeny v tvorbě Mistra Týnského Ukřižování. Za obzvlášť blízkou považovala typiku obličeje, způsob řezby vlasů a vousů a typ trnové koruny. Zdůrazněné vybočení do stran a akcentované rány na Kristově těle mají odkazovat na tradici starších mystických krucifixů. U polohy Kristova těla upozornila také na souvislost s díly tzv. druhé vrstvy nizozemských primitivů (Mistr z Flémalle či Rogier van der Weyden). Zdůraznila však, že nejde o přímý nizozemský vliv, ale spíše zprostředkovaný německým (norimberským) uměním. S přihlédnutím k absenci sochařského komparačního materiálu srovnávala řezbu především s obdobnými příklady v malbě 2. poloviny 15. století.⁴

Nizozemské kompoziční východisko avšak už silně modifikované německým uměním je nepochybně správnou úvahou. Vzhledem ke kompozici Kristova těla se zdůrazněným vybočením do strany a přikloněním hlavy k rameni, je zřejmé, že řezbář převedl do reliéfního zobrazení kreslenou nebo grafickou předlohu. Právě proto je obtížné najít vhodnou komparaci v sochařské produkci druhé poloviny 15. století.

Množství vhodných paralel ke kompozici Ukřižovaného z Kutné Hory poskytuje zejména norimberské malířství, např. Ukřižovaný na křídle oltáře z kostela St. Michaela v Hofu (tzv. Hofer Retabel) datovaný rokem 1465 a vytvořený dílnou Hanse Pleydenwurffa⁵ nebo Ukřižovaný Kristus na křídle hlavního oltáře z bývalého klášterního kostela dominikánek v Norimberku (kolem 1458–1460, tzv. Landauer Retabel) vytvořený Mistrem Landauerova oltáře vyškoleným v dílně Hanse

¹ ANG, NG–NK 1975/2 (12.3.1975).

² Kat. Kesner – Kotrbová 1979, kat. č. 37, s. 35–36.

³ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění, ve Schwarzenberském paláci.

⁴ Kotková, K české plastice 1992, s. 367.

⁵ Alte Pinakothek, München, viz: Suckale, Die Erneuerung 2009, kat. č. 33, s. 95–106, obr. č. 248 na s. 162.

Pleydenwurffa.⁶ Velkou oblibu tohoto tématu v Pleydenwurffově dílně dokládají kresby, mezi nimiž vyniká Ukřižování z Budapešti⁷ či kresba zachycující středovou desku Landauerova oltáře uložená v Musée Louvre.⁸ Z kresebných vzorů lze dále jmenovat postavu Krista na kresbě Sv. Trojice od následovníka Hanse Pleydenwurffa, která je podstatě stranově obrácenou kompozicí naší řezby. Kresba se mimo jiné stala předlohou pro epitaf rodiny Helturgů v dómu v Eichstättu.⁹ Další velmi blízkou kompozici zachycuje kolorovaný dřevoryt s Ukřižováním připsaný Michaelu Wolgemuthovi a Wilhelmovi Pleydenwurffovi z roku 1491¹⁰ a velmi obdobně je podán Kristus na Kříži na kánonovém listu Olomouckého misálu (sign. CO 278), v němž Antonín Jirka rozpoznal norimberský import z okruhu Michaela Wolgemutha.¹¹ V neposlední řadě se Ukřižovaný Kristus s pokrčenými nohama a skloněnou hlavou objevuje na grafických listech Martina Schongauera s Ukřižováním (B. 23, L. 11, B. 25).¹²

Hledání analogií v sochařství je, jak už bylo uvedeno výše, složitější. V trojrozměrném provedení nejsou tak akcentovány Kristovy do strany prohnuté boky a skrčené nohy. Avšak norimberské sochařství 2. poloviny 15. století přesto několik komparací nabízí. Stefan Roller identifikoval skupinu Ukřižovaných Kristů, které ve velkém počtu vytvářela místní dílna a sochy byly určeny i pro export do poměrně vzdálených oblastí.¹³ Mezi nimi jsou také korpusy s pokrčenými koleny a hlavou skloněnou k rameni, např. Ukřižovaný ze středu Landauerova oltáře (1465–1468) nebo Ukřižovaný z oltáře hřbitovního kostela v Reichenschwandu (kolem 1480).¹⁴

Není snadné určit, zda se v případě Ukřižovaného z Kutné Hory jedná o reliéf vytvořený v českém prostředí, či zda jde o import. Jisté je však stylové východisko

⁶ Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, viz: ibidem, kat. č. 45, s. 136- 14, obr. 45 na s. 51.

⁷ Szépművészeti Múzeum, Budapešť, viz: ibidem, obr. č. 172 na s. 117.

⁸ Musée Louvre, Paříž, viz: ibidem, obr. č. 400 na s. 243.

⁹ Ibidem, obr. č. 402 a 403 na s. 245.

¹⁰ Rainer Schoch, kat. č. 85, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, in: Kat. Nürnberg 1986, s. 231-232.

¹¹ Jirka, Drei spätgotische, s. 49-58.

¹² Baum, Martin Schongauer 1948, obr. 15, 16, 17.

¹³ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, s. 27-98.

¹⁴ Ibidem, kat. č. 35, s. 324, obr. č. 21 na s. 44 a kat. č. 59, s. 327, obr. č. 46 na s. 62.

reliéfu v norimberské sochařské produkci počátku poslední čtvrtiny 15. století, pro ranější dataci nebyly nalezeny opodstatněné důvody. Ukřižovaný z Kutné Hory vznikl v úzkém vztahu s norimberským malířstvím a sochařstvím a jak je známo, norimberský vliv byl ve třetí čtvrtině 15. století silný jak v západních, tak středních Čechách, odkud byl náš reliéf získán pro sbírku Národní galerie v Praze. Je pravděpodobné, že Ukřižovaný z Kutné Hory byl proveden podle některé z kreseb norimberské (možná Pleydenwurffovy) dílny, která se dostala do Čech.

KAT. Č. E/63

střední (?) Čechy

Panna Marie (fragment skupiny sv. Anny Samotřetí), 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, opracovaná širokými záseky řezbářské motyky, polychromie a zlacení, chybí levá ruka, část vlasů na levé straně, na zadní straně je bíle přímo na dřevo napsáno M.S. 14175.

rozměry: v. 36,5 cm, š. 24 cm, hl. 7,5 cm

Inv. č. P 4522

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie se dostala oku 1949 z Umělecko-průmyslového muzea v Praze, do inventáře P převedena roku 1962

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Ikonografickým námětem řezby je skupina sv. Anny Samotřetí, pravá polovina díla a Ježíšek, který byl umístěn uprostřed, se však nedochovala. Panna Marie sedí na lavici obrácená doleva, na klíně drží knihu. Je oblečena do šatů s přiléhavým živůtkem a řasenou sukni. Otevřený plášť splývá z ramen a je navrstvený na klíně světice, kde obaluje kolena. Pod rukou se jeho lem obrací do rubu a pak se látka řasí v lomených mísovitých skladech. Z levého ramene spadá plášť velkou oblou křivkou k nohám Panny Marie. Kulatý obličej je rámován dlouhými vlasy schematicky řezanými v obloučkovitých vlnách. Levou rukou, z níž se dochoval jen nepatrný fragment, přidržovala tělíčko Ježíška. Poloha zbytku Mariiny ruky napovídá, že dítě stálo pravděpodobně rozkročné mezi oběma ženami.

Původní provenienci řezby tak jako u mnoha dalších děl převedených do Národní galerie v Praze z Umělecko-průmyslového muzea nelze bohužel dohledat. V literatuře ji zmínil pouze Jiří Fajt v souvislosti s gerhartovskou orientací sochy sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Ducha v Praze, která jí je „v některých kompozičních a

*tvarových detailech blízka.*¹ Na vědecké kartě díla² je také informace, že tvoří celek se sochou zobrazující sv. Annu (také fragment skupiny sv. Anny Samotřetí), inv. č. P 4521. Tento závěr však vylučuje naprosto odlišný charakter řezby, z něhož vyplývá také její vznik až po roce 1500. I zpracování zadní strany reliéfu je zcela rozdílné. Badatele, který kartu vyplňoval, k výše uvedenému závěru vedly nejen velmi podobné rozměry ale i fakt, že obě řezby jsou na zadní straně návazně očíslovány. Pocházely tedy ze stejné sbírky a v jeden celek tato dvě díla spojil předchozí majitel.

Stylové východisko řezby celkem kvalitní Panny Marie z Národní galerie v Praze spočívá v principu díla Niclause Gerhaerta z Leydenu. Hluboko probraná hmota dřeva odhaluje realisticky ztvárněné ženské tělo obalené slupkou pláště. Hladká plocha horní partie kontrastuje s členěním drapérie v oblasti nohou, oblá linie pláště po Mariině levici sochu kompozičně uzavírá. Základní kompoziční rozvrh sochy byl ovlivněn sv. Annou z Trimbachu (1475–1480) od následovníka Gerhaerta z Leydenu, na níž najdeme obdobě formulovanou obloukovou linii pláště uzavírající obrys sochy i diagonálu pláště splývajícího z kolenou.

Klenutými objemy a celkovým klidným dojmem bez dynamického prvky obrácených lemů se naše řezba blíží soše sv. Anny z kostela sv. Ducha, nad ní však vyniká kvalitou zpracování. Pro obličejový typus lze najít zajímavou analogii v tváři Panny Marie ze sochy sv. Anny z chrámu sv. Víta (dříve byla zapůjčena do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 396).³ Tato dvě posledně jmenovaná díla vznikla mezi lety 1490–1500 snad v Praze, stejně jako sledovaná socha sedící Panny Marie ze sbírky Národní galerie v Praze.

¹Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995*, kat. č. 17, s. 58-60, zvláště s. 59.

² Vědecká karta je uložena ve Sběrce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Fajt, *Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995*, s. kat. č. 16, s. 56-58

KAT. Č. E/64

střední (?) Čechy

Sv. Anna (fragment skupiny sv. Anny Samotřetí), kolem 1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, novější polychromie a zlacení, na zadní straně je bíle přímo na dřevo napsáno M. S. 14174, chybí pravá ruka

rozměry: v. 36,5 cm, š. 23,5 cm, hl. 8 cm

Inv. č. P 4521

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie se dostala roku 1949 z Umělecko-průmyslového muzea v Praze, do inventáře P převedena roku 1962.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 92, s. 132.

Fragment sv. Anny původně tvořil levou stranu sousoší sv. Anny Samotřetí, Panna Marie sedící naproti, ani dítě uprostřed se nedochovaly. Anna je zobrazena jako starší žena sedící na lavici oblečená do jednoduchého spodního roucha a svrchního pláště. Plášť splývá z levého ramene a pod loktem se jeho lem přetáčí velkoryse do rubu a je navíc členěn mačkanými sklady. Cíp pláště má přehozen přes kolena, která hladce obaluje. Ve spodní partii u podstavce se pak drapérie řasí nemnoha tenkými krátkými sklady. Bohatěji členěná je část pláště pod rukou sv. Anny, kde se skládá do lomených mísovitých záhybů vytažených na povrch, které jsou v linii ohybu ještě promačkány. Hlava sv. Anny je zavínutá rouškou podvázanou pod bradou. Cíp roušky má přehozen přes levé rameno, kde je oživen překlopeným lemem ve tvaru ucha. V ruce drží jablko.

Stejně jako v případě fragmentu s Pannou Marií (inv. č. P 4522), který byl pojednán v předchozím katalogovém hesle (kat. č. E/63), nelze původní provenienci sochy dohledat. V literatuře zmínila naši řezbu pouze Hana Vorlová, která se ale soustředila více na ikonografii díla.¹ Sv. Anna v žádném případě původně netvořila celek s Pannou Marií (inv. č. P 4522, také fragmentem skupiny Sv. Anny Samotřetí, kat.

¹ Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 92, s. 132.

č. E/63), jak je uvedeno na vědecké kartě sochy Panny Marie.² Do jednoho sousoší tyto dvě řezby spojil pozdější majitel.

Základní kompoziční vzor sochy sv. Anny včetně principu otvírání sochařského bloku vychází ze sousoší sv. Anny z Trimbachu (1475–1480) vytvořené následovníkem Gerhaerta z Leydenu. Pokročilé utváření drapériových skladů, které jsou ve vrcholech ještě prořezávány, nasvědčuje tomu, že socha vznikla v prvním desetiletí 16. století. Podobný princip utváření záhybového systému využívá například socha Madony z chrámu sv. Víta (po roce 1510), jejíž stylový původ spatřuje Jiří Fajt v syntéze saského (Mistr Freiberských apoštolů) a podunajského vlivu.³ Kulatý obličej Madony se špičatým zvednutým nosíkem a mírně našpulenými rty není příliš vzdálený od podání tváře sv. Anny z Národní galerie, u níž nelze zcela vyloučit její středočeský původ. Také střídme využití dynamičtějších prvků kompozice jako jsou obrácené lemy ve tvaru boltce, obě řezby spojuje. Zároveň lze konstatovat, že jako převládající stylový činitel zde figurovalo podunajské sochařství.

² Viz předchozí katalogové heslo.

³ Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995, kat. č. 24, s. 80-82.

KAT. Č. F/65a, b

Morava

A: Sv. Jan, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), nízký reliéf, vzadu ploché s mělkými záseky dláta, chybí hlava a dolní levá část sochy, na zadní straně nečitelný černě psané číslo P 636 a nečitelný nápis

rozměry: v. 114 cm, š. 36,5, hl. 7 cm,

Inv. č. P 636

B: Sv. Vít, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), nízký reliéf, vzadu ploché s mělkými záseky dláta, chybí hlava s krkem a části drapérie po levé straně, na zadní straně černě psané číslo P 637

rozměry: v. 107 cm, š. 35 cm, hl. 6 cm

Inv. č. P 637

provenience: původní provenience neznámá, roku 1944 koupeno do Národní galerie v Praze od chrámového družstva v Pelhřimově (společně s řezbou sv. Václava, inv. č. P 638).

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Dva protějškové reliéfy představují sv. jana Evangelistu určeného kalichem a sv. Víta s kohoutem v levé ruce a kotlem ve spodní části reliéfu. Vzhledem ke zpracování ve formě velmi nízkého reliéfu byly původně obě řezby připevněny na křídla skříňového oltáře. K těmto dvěma postavám přísluší ještě sv. Václav (inv. č. P 638) získaný do Národní galerie z totožného zdroje a zapůjčený od roku 1961 do stálé instalace na hradě Křivoklát. Tato jediná figura se dochovala v celistvém stavu i s hlavou.

Postava sv. Jana je oblečena do spodního přepásaného šatu a otevřeného pláště vedeného před tělem k pravé ruce, kde má cíp přehozen přes předloktí. Na břicho se látka pláště přetáčí do rubu a splývá dolů v hustých lámaných záhybech, které respektují polohu volné nohy. Sv. Jan bosým chodidlem spočívá na podstavci, druhá noha se nedochovala. Na staré nedatované fotografii je ještě patrná malá část hlavy s vlnitými dlouhými vlasy, která je dnes ztracena.

Sv. Vít je oblečen do spodního roucha, které se uplatňuje pouze nad břichem postavy. Dlouhý v pase projmutý kabátec s širokými rukávy je ozvláštněn límcem. Je patrné, že se zde řezbář snažil o zachycení soudobého oděvu. Kabát si přidržuje pravou rukou tak, že tvoří mělké lomené mísy. Pod rukou pak látka splývá v dlouhém tubicovitém záhybu, který je společným znakem pro všechny tři figury. O podstavec se sv. Vít opírá volnou nohou obutou ve špičatém střevíci, druhá je zakryta kotlem na nožkách.

Původní provenience soch je sice neznámá, ale vzhledem k tomu, že byly zakoupeny v Pelhřimově,¹ lze ji hypoteticky vysledovat. V Pelhřimově se nachází kostel sv. Víta, pocházející ze 13. století (nyní zrušený). Je možné, že oltář s českými patrony sv. Vítem a sv. Václavem doplněný o sv. Jana Evangelistu, případně o další nedochované sochy, se původně nalézal v kostele sv. Víta přímo v Pelhřimově. Je však nutné připustit i možnost, že by mohl pocházet z nějaké lokality poblíž Pelhřimova. Prověření této hypotézy si vyžádá ještě další studium.

Ze stylového hlediska se jedná o poměrně kvalitní a dobře zvládnuté práce lokální dílny. Klidné vyznění postav i drapérií naznačuje, že by mohly vzniknout ještě před koncem 15. století. Srovnání s dalšími moravskými pracemi ukazuje souvislost zejména s reliéfem se Smrtí Panny Marie z Jívové z bývalé sbírky Jaroslava Mathona (dnes v Národní galerii v Praze, inv. č. P 696 a–c).² Obličejový typ sv. Václava s úzkou tváří s propadlými tvářemi a výraznými rty je velmi příbuzný tvářím apoštolů z Jívové (zejména čtvrtému a pátému zleva) včetně řezby vlasů do lineárních vlnek, stejně jako klidná skladba drapérií rouch. Dokonce se na reliéfu Smrti Panny Marie z Jívové

¹ ANG, NG–NK 1944 / AA 2036, K (23.10.1944).

² Přehledně s literaturou: [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 213, Smrt P. Marie, in: Kat. Olomouc 1999, s. 326–327. Naposledy Smrt Panny Marie z Jívové zmínila Štěpánka Chlumská v průvodci expozicí v Anežském klášteře. Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, s. 96.

objevuje i dlouhý trubicovitý záhyb pláště, jak jej známe z postav sv. Víta, Jana i Václava.

Ivo Hlobil se v hodnocení jívovského reliéfu ne zcela bez pochybností přiklonil k názoru formulovaném Marií Annou Kotrbovou, že se jedná o dílo ovlivněné krakovským oltářem Veita Stosse. Přesvědčení, že se jedná o dílo mistra, který vytvořil Olomouckou madonu, kolem níž Marie Anna Kotrbová seskupila další moravské sochy, ale jednoznačně nesdílel.³ Připustil, že některé motivy i charakter provedení jsou krakovskému oltáři blízké, poukázal však na také na některé jihoněmecké prvky, jež postřehly i předchozí badatelky.⁴

Další blízkou paralelu k třem světcům z Národní galerie představuje postava sv. Vavřince z Muzea Prostějovska v Prostějově, kterou do literatury uvedl Ivo Hlobil u příležitosti moravských výstav.⁵ U této sochy zdůraznil její výraznější jihoněmecké východisko než u apoštolů z reliéfu v Jívové. Drapérie šatu sv. Vavřince provedená v hustých úzkých vysoko vytažených skladech je velmi blízká způsobu řasení pláště u sv. Václava, sv. Jana Evangelisty i sv. Víta z Národní galerie, kteří však nedosahují takové řezbářské úrovně. Sv. Vavřince s našimi řezbami tak pojí pouze společné stylové východisko v jihoněmeckém sochařství (např. Hans Seyfer, Tilman Riemenschneider). Podobný stylový názor v řešení drapérie v jižních Čechách zastupuje sv. Jakub z Jílovic (AJG Hluboká),⁶ který vznikl ve stejné době jako světci z Národní galerie.

³ Nové stylové východisko Mistra olomouckých madon v díle Jacoba Beinharta z Vratislavi formulovala Dáňová, *Relief 2010–2011*.

⁴ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 213, *Smrt P. Marie*, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 326–327.

⁵ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 212, *sv. Vavřinec*, in: *ibidem*, s. 326.

⁶ [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 111, *sv. Jakub z Jílovic*, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 182.

KAT. Č. F/66

Morava

Madona, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vysoký reliéf, vzadu plochá se velkorysími záseky dláta, polychromie, zlacení, chybí část koruny, drobné ztráty hmoty dřeva na soklu

rozměry: v. 97 cm, š. 35 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 6978

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1980 ze Starožitností

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Řezba zobrazuje Pannu Marii s dítětem na levé ruce. Madona má předsunutou pravou nohu obutou do špičatého střevíce, pohybu odpovídá mírně vytočený levý bok. Postava je oblečena do spodního šatu s přiléhavým živůtkem, šaty se pod pasem řasí do několika paralelních vertikál. Přes ramena má otevřený plášť, který obtáčí ruce a po pravé straně splývá v dlouhé křivce dolů, zatímco na opačné straně je veden pod rukou před tělem, kde jej Marie přidržuje pravačkou. Mohutný ohyb pláště do rubu je zdůrazněn ještě hluboce probranými mísovitými lomenými sklady. Dlouhý cíp pláště pod pravou rukou tvoří jazykovitý útvar. Oválný obličej se špičatou bradou rámují vlasy pojednané v jednotlivých pramenech, hlavu má ozdobenou korunou. Velký Ježíšek frontálně obrácený k divákovi je nasazen poměrně vysoko, je ztvárněn v polosedu a tvoří před tělem Panny Marie výraznou diagonálu. Způsob držení dětského těla jednou rukou za spodní část zad neodpovídá realitě. Zadní strana je opracována do plochy ve velkorysých širokých tazích řezbářské motyky.

Původní provenienci díla není možná dohledat, socha bez udání původu byla zakoupena do sbírky Národní galerie z pražského obchodu se starožitnostmi. Marie

Anna Kotrbová nicméně v odborném posudku pro Nákupní komisi píše, že „...i když socha nevykazuje speciální slohové znaky, které by dovolily bližší zařazení místní, jde nepochybně o práci české provenience, a to podle lyrismu jihočeské dílo.“¹

Na řezbě z Národní galerie je již uplatněn progresivní gerhaertovský princip utváření sochařské hmoty, tělo tvoří jádro a je obaleno pláštěm, který se na straně hluboce otvírá do hmoty dřeva. Základní kompozice sochy prozrazuje východisko v grafickém listu L. 71 od Mistra E.S., Madona na hadovi,² z nějž se řezbář inspiroval i diagonálním posazením Ježíška a jeho přivracením se k divákovi. Jazykovitý útvar drapérie pod pravou rukou se objevuje na grafickém listu L. 64, variantě Madony na hadovi.³ V našem prostředí se takto výrazně gerhaertovské principy prosadily nejdříve na Moravě, jak dokládá Madona Primavesi (1480–1490) a okruh soch s ní spojovaný.⁴ Poněkud labilní postoj Madony z pražské sbírky, kdy je dítě umístěno nad volnou nohou, představuje jednu ze spojitostí s Madonou Primavesi. Kromě specificky formulované drapérie je to také příznačný lyrismus v idealizované tváři, co naši řezbu řadí k této gerhaertovsky orientované skupině soch, do níž se v posledních letech (kromě exponátů prezentovaných na výstavě *Od gotiky k renesanci*) podařilo začlenit několik nově identifikovaných skulptur (Madona ze Svojanova či Madona ze Strážnice).⁵

Madona z Národní galerie však nedosahuje takových řezbářských kvalit, jako sochy v uvedené skupině. Zvláště nelogické držení dítěte a již kompozičně do strany posunutý a zjednodušený drapériový systém pláště nasvědčují tomu, že za vznikem pražské řezby je nutné hledat určitý vzor a to nejen grafický. Zdá se, že pražská řezba je ukázkou specifické lokální recepce zmiňované velmi kvalitní Madony Primavesi, ve své době jistě dobře známého díla.

Určitou spojitost má naše řezba s Madonou z kláštera Voršilek v Brně, která pro Kaliopi Chamonikolasovou představovala nejmladší článek skupiny gerhaertovsky

¹ ANG, NG–NK 1980/2302 (19.12.1980)

² Höfler, Der Meister E. S. 2007, č. 71.

³ Ibidem, obr. č. 64.

⁴ [KCH] Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 170, Madona z Olomouce (Primavesi), in: Kat. Brno 1999, s. 355–358.

⁵ Dospěl, Moravský kontext Madony 2007, s. 459–469.

orientovaných děl v brněnské oblasti a její vznik tak předpokládala kolem roku 1500.⁶ Vyostřené úzké řasy pláště, hladké šaty zdůrazňující tělesné objemy v partii živůtku, stejně jako umístění dítěte nad volnou nohou jsou znaky, které tuto sochu pojí s pražskou Madonou. Obdobný je způsob řezby vlasů ve vlnitých pramenech a rovněž obličejový typ jak Panny Marie, tak dítěte. Madona z brněnského kláštera Voršilek se pak dílensky váže ke klečící Panně Marii ze Židlochovic, s níž ji spojila již Marie Anna Kotrbová, u obou soch pukazovala na vliv krakovské tvorby Veita Stosse.⁷ Kaliopi Chamonikolasová konstatovala, že obě sochy jsou formálně blízké jihoněmeckému umění, zvláště tvorbě Michela Erharta.⁸ Tato souvislost rovněž charakterizuje naši řezbu Madony (např. řasení pláště v dlouhých úzkých skladech, obličejový typus). Dobou vzniku tak nebude pražská socha příliš vzdálená od Madony Primavesi ani od Madony z brněnského kláštera Voršilek.

Ve vědecké kartě k dílu je rukopisná poznámka „*o podobné, ale starší*“⁹ Madoně ze sbírky Národní galerie v Praze (inv. č. P 2241). Zmíněná kvalitativně také slabší řezba je od roku 1962 vystavena v expozici na hradě Křivoklátu. Madona z křivoklátské expozice ovšem představuje konzervativní recepci multscherovského vzoru a nepřijímá dynamiku gerhaertovsky orientovaného sochařství.

⁶ [KCH] Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 172, Madona z kláštera voršilek v Brně, in: Kat. Brno 1999, s. 359–360.

⁷ Kotrbová, Pozdně gotická plastika na Moravě 1950, kat. č. 69, s. 88.

⁸ [KCH] Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 172, Madona z kláštera voršilek v Brně, in: Kat. Brno 1999, s. 359–360, zvláště s. 359.

⁹ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

KAT. Č. F/67

Morava (?)

Panna Marie z výjevu Korunování Panny Marie, kolem 1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana plochá, nepatrné fragmenty polychromie, chybí třetina postavy na pravé straně sochy (tato chybějící část je nahrazena novější dořezbou), nový sokl

rozměry: v. 70 cm, š. 28 cm, hl. 11 cm

Inv. č. P 7608

provenience: původní provenience neznámá, později sbírka prof. Vratislava Nechleby, do Národní galerie v Praze zakoupeno z obchodu se starožitnostmi v Praze roku 1984

restaurátorské zásahy: restauroval roku 1984 Karel Stádník (nečíslovaná rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG v Praze)

literatura: nepublikováno

Reliéfní dřevořezba představuje klečící Pannu Marie s rukama sepjatýma v modlitbě. Do široka rozvedená postava je oblečena do spodních šatů přepásaných páskem, které se nad ním i pod ním řasí do úzkých vertikál. Přes ramena má přehozen plášť, jehož spona je skrytá pod sepnutýma rukama. Plášť se na hrudi otvírá a splývá po ramenou přes předloktí. Marie přidržuje jeho pravý cíp předloktím, pod nímž se drapérie řasí do lomených mísovitých záhybů, spodní lem cípu se obrací do rubu. Na levé straně plášť volně splývá, u země se oble diagonálně stáčí k pravé straně a ukazuje mohutný obrácený lem. Do čtverce komponovaná hlava Panny Marie je nasazena na silném krku. Povšechně modelovanému obličejí dominuje velký nos a plná ústa. Vlasy jsou řezány v jednoduchých zvlněných lineárních pramenech. Pravá část sochy zaujímavější zhruba jednu třetinu je nová, tato dořezba imituje dokonce i výletové otvory dřevokazného hmyzu.

V archivu Národní galerie v Praze bylo zjištěno, že reliéf byl součástí sbírky profesora Vratislava Nechleby, původní provenience však zmíněna není.¹ Na vědecké kartě je reliéf ikonograficky určen jako součást výjevu Narození Páně.² Přísná frontálnost postavy však tento námět vylučuje, protože kompozice zde evidentně nepočítá s figurou narozeného Ježíška. Jedná se tedy spíše o fragment výjevu Korunování Panny Marie, pro který je taková přísná frontalita zobrazené Marie charakteristická.

Ze stylového hlediska je dosti obtížné sochu konkrétněji analyzovat a to zejména pro její velmi průměrnou kvalitu zpracování ale i stav dochování. V kompozici se pražský reliéf odvolává na Korunování Panny Marie z kamenného epitafu Hanse Rebecka v norimberském kostele Panny Marie, který kole roku 1500 vytvořil Adam Kraft.³ Náš řezbář ale drapériové schéma sochy značně zjednodušil a oprostil od vzrušeně se vzdouvajících lemů pláště. Také typika širokého obličejce pražské Panny Marie je odlišná. Poměrně dost výjevů Korunování Panny Marie se dochovalo na Moravě v olomouckém regionu. Kromě reliéfu z Pavlovic u Kojetína, vytvořeného v olomoucké dílně Mistra olomouckých madon,⁴ je to reliéf stejného námětu z Dubu nad Moravou, který kompozičně vychází z Kraftovy norimberské předlohy.⁵

Jak doložil Ivo Hlobil, o oblíbenosti tohoto námětu na Moravě svědčí fragment reliéfu Korunování nyní uložený v muzeu v Novém Jičíně.⁶ Složitá problematika vlivu norimberského sochařství konce 15. a počátku 16. století na moravskou lokální tvorbu není dosud zcela v úplnosti zpracována. Je však jisté, že vzhledem k obchodním

¹ ANG, NG–KPVS 1984/2581. Odborný posudek zpracovala Marie Anna Kotrbová.

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Vyobrazení viz: Kahsnitz, Die grossen Schnitzaltäre 2005, s. 256, obr. 113.

⁴ K tvorbě mistra v první třetině 16. století viz Dáňová, Relief 2010–2011.

⁵ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 207, Olomoucký autor, Reliéf Korunování P. Marie, in Kat. Olomouc 1999, s. 320–321.

⁶ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 208, Moravský autor, Reliéf Korunování P. Marie (střední část), in: ibidem, s. 321.

vztahům minimálně mezi Norimberkem a Olomoucí, byla následně i kulturní výměna velmi živá.⁷

V souvislosti s těmito zjištěními, je možné hypoteticky předpokládat, že pražský fragment Panny Marie z výjevu Korunování vznikl na Olomoucku. Avšak je třeba vzít v potaz, že pro ni zatím v tomto prostředí nebyly nalezeny odpovídající stylové analogie.

⁷ Např. v presbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci je malba znázorňující sv. Sebalda a sv. Kryštofa. Výzdoba byla objednána norimberskými obchodníky usazenými v Olomouci. Viz Bláhová, K nástěnné malbě 2009, s. 147–164.

KAT. Č. F/68

Morava, Olomouc

Mistr olomouckých madon, činný v první třetině 16. století v Olomouci

Reliéf Narození Krista z kláštera Corona Mariae z Třebařova u Krasíkova, 1510–1515

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová v roce 2003, Laboratorní zpráva č. 03/39 ze dne 19.4.2003), reliéf, zadní strana plochá, původní polychromie, chybí část po levé straně a spodní část reliéfu, poškozeno tělo Ježíška, noha sv. Josefa, pravá ruka Panny Marie, chybí levá část hlavy porodní báby, pravá ruka sv. Josefa, rohy a uši zvířat

rozměry: v. 130 cm, š. 120 cm, hl. 14 cm; fragment s pastýři: v. 38 cm, š. 32 cm, hl. 12 cm.

Inv. č. P 647 a P 647a (fragment s pastýři)

provenience: pochází z kláštera Corona Mariae v Krasíkově u Třebařova (Zábřeh na Moravě), poté ve sbírce Jaroslava Mathona, v roce 1945 zakoupen do Národní galerie v Praze z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: roku 2003 provedla Anna Třeštíková předběžný průzkum reliéfu (rest. zpráva č. 1270 z roku 2003 je uložena v Archivu RA NG); v letech 2006–2011 restaurovala Anna Třeštíková (nečíslovaná rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG v Praze)

literatura: Mathon, Reliéf Narození Páně 1935; Dáňová, Das vergessene Relief 2004–2005; Chlumská – Pechová – Šefců – Třeštíková 2010, s. 174–175; Dáňová, Relief 2010–2011; Dáňová, Dva neznámé pozdně gotické reliéfy 2011, s. 6–26, 47–58.

Vynikající reliéf Narození Krista pochází ze zaniklého kláštera augustiniánů *Corona Mariae* v Třebařově u Krasíkova (nyní okres Zábřeh na Moravě).¹ Do Národní galerie byl zapůjčen již roku 1934 ze sbírky Jaroslava Mathona, avšak zakoupen byl až

¹ K historii kláštera viz např. Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997, s. 682.

později v roce 1945.² V té době byl adjustován na nevzhledné hnědě natřené desce, která zároveň držela těžce poškozený reliéf pohromadě. Teprve náročná restaurace díla v letech 2006–2011 odhalila jeho výjimečnou kvalitu.

Monumentální reliéf se dochoval ve dvou částech: větší s ústředním motivem Narození Páně a menším fragmentu s postavami pastýře a anděla s páskou. Scéna narození Krista sestává ze dvou ústředních postav, Marie s Josefem klečí u dítěte přidržovaného anděly a modlí se k němu. Kompozici obohacuje postava porodní báby s mísou, která přinesla čerstvé rodičce silnou polévku tak, jak bývalo dříve zvykem. Děj je zasazen do chléva s dekorativně pojatým pozadím ze střídajících se zelených a červených dlaždic. Volek a býk (osel) zahřívají narozené dítě svým dechem. Fragment pastýře a anděla s páskou byl původně umístěn někde v horním plánu kompozice.

Z novozákonních evangelií pouze Lukášovo a Matoušovo líčí narození Krista, a to velice stručnou formou. Už v raném středověku byla tato scéna narativně rozvedena v Apokryfních evangeliích, z nichž Pseudomatoušovo evangelium z 8. – 9. století poprvé zmiňuje vola a osla při Kristově narození.³ Zobrazení klečící a klanící se Panny Marie vychází ze zprávy sv. Brigitty Švédské, která navštívila v roce 1370 Betlém a ve *Zjeveních* popsala svá vidění.⁴ Svědectví sv. Brigitty se později stalo základem pro kompozice Narození Krista, které v pozdním středověku nesmírně zpopularizovaly grafické listy Mistra E. S. a Martina Schongauera používané často jako předlohy pro malířské i řezbářské práce. Reliéf z Krasíkova kompozičně těží z grafického listu Martina Schongauera L. 4, na němž Panna Marie s překříženýma rukama na prsou adoruje dítě položené na cípu pláště,⁵ postava sv. Josefa držícího svíčku se objevuje na jiném listě totožného námětu (L. 5).⁶ Anděly adorující dítě lze najít v tiscích Mistra E.S. (L. 22, L.23),⁷ kde se řezbář inspiroval i postavou porodní báby (L. 23). Oblibu grafických listů Martina Schongauera v moravském, a v tomto případě

² ANG, NG–NK 1945/1 (19.12.1945).

³ Dus – Pokorný, *Neznámá evangelia* 2001, s. 286–312. (Vůl a osel – s. 298).

⁴ Wessén, *Revelationes 1949–1952*. Český překlad viz Brigitta Švédská, *Tajemná slova. Zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské*, Olomouc 1938.

⁵ Baum, *Martin Schongauer* 1948, obr. 21.

⁶ *Ibidem*, obr. 5.

⁷ Höfler, *Der Meister E. S.* 2007, obr. 22 a 23.

konkrétně olomouckém, prostředí mimo jiné dokládá např. rytina Narození vytvořená podle Schongauerova listu L. 5, kterou provedl domácí rytec Václav z Olomouce.⁸

Reliéf z Krasíkova uvedl do literatury Jaroslav Mathon, prostějovský lékař a laický umělecký historik, jehož pozorování se však v současné době jeví jako mimořádně trefná.⁹ Ve svém článku konstatoval stylovou příbuznost krasíkovského reliéfu zejména v traktování rouch a pojetí tváří s reliéfy bývalého hlavního oltáře z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi, datovaného rokem 1527¹⁰ a v současné době připisovaného dílně Jacoba Beinharta ve Vratislavi.¹¹ Spojení s chrudimským oltářem odmítla Marie Anna Kotrbová,¹² která ve své práci patřící stále k pilířům bádání o středověkém sochařství na Moravě zmínila reliéf z Třebova u Krasíkova v rámci děl, jež obecněji souvisejí s charakterem tvorby Veita Stosse, a navrhla přímou spojitost s reliéfem Korunování P. Marie v Pavlovicích u Kojetína.¹³ Soudí, že jde o práci téhož mistra, který vytvořil pavlovické Korunování a který tvarově čerpal ze Stossovy tvorby již jen vzdáleně. Příbuznost krasíkovského a pavlovického reliéfu později konstatovaly Anna Groborzová-Schurmanová¹⁴ a Zdena Jeřábková,¹⁵ jimž zůstal reliéf s Narozením Krista nedostupný. Vzhledem ke stavu dochování, nevhodné adjustaci na panelu a náročnosti případného restaurování nemohla být dřevořezba zahrnuta do výstavy Od gotiky k renesanci v roce 2000.¹⁶ Naposledy se reliéfu z Krasíkova opakovaně věnovala Helena Dáňová, autorka přiřadila dílo ke skupině dřevořezeb, kterou Kotrbová zformovala okolo Madony z olomouckého Muzea umění a přehodnotila její závěr o tradičním východisku reliéfu v tvorbě Veita Stosse ve prospěch Vratislavi.¹⁷ Některé dřevořezby ze jmenované skupiny včetně krasíkovského reliéfu zařadil do své práce

⁸ Hutchinson, *The Illustrated Bartsch* 1981, s. 133, č. 276, .004 (B. 3, 320). K Václavovi z Olomouce naposledy přehledně s literaturou viz Hlobil, *Václav z Olomouce* 1999, s. 527.

⁹ Mathon, *Reliéf Narození Páně* 1935.

¹⁰ Oltář je datován na zadní straně. Viz Chytil, *Soupis okr. Chrudimský* 1900, s. 49.

¹¹ Marcinkowski, *Silesiaca Bohemiae* 2005, s. 69–75.

¹² Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě* 1950, s. 99, kat. č. 87.

¹³ *Ibidem*, s. 99, kat. č. 86.

¹⁴ Groborzová-Schurmanová 1970, s. 44.

¹⁵ Jeřábková 1996.

¹⁶ Hlobil, *Pozdně gotická* 1999, s. 260.

¹⁷ Dáňová, *Das vergessene Relief* 2004–2005; Dáňová, *Relief* 2010–2011.

rovněž Milan Dospěl, který svou heuristickou činností přispěl k obohacení dosud známého fondu sochařství pardubického kraje (kam nyní regionálně patří i územní část Moravy).¹⁸

Pro analýzu reliéfu z Krasíkova je klíčová právě zmíněná dílna tzv. olomouckých madon, činná v Olomouci na konci 15. a v první třetině 16. století, do jejíhož kontextu lze reliéf bezpochyby stylově zařadit. Marie Anna Kotrbová byla první, kdo práce této dílny seskupil a její studie se stala pevným základem pro další průzkum v oblasti pozdně gotického sochařství na Moravě.¹⁹ Badatelka formulovala několik znaků, které jsou společné souboru dřevorezeb soustředěných okolo Madony z olomouckého Muzea umění: zdůrazněné svaly krku (tzv. zdvihač hlavy), nápadně vystouplá a plochá ramena, pramen vlasů splývající přes rameno a vyplňující jamku ramenního kloubu, širší tvar obličeje s vypouklým čelem, specificky řezanými očima a kulatou dvojitou bradou a hlavně zdůrazněné vytočení volné nohy rýsující se pod šatem do strany. Přestože všechny tyto jmenované charakteristické prvky najdeme také u postav reliéfu z Třebova u Krasíkova, M. A. Kotrbová jej se skupinou olomouckých madon nespojila. Pro skupinu soch kolem Madony z Olomouce hledala dále východisko v krakovské tvorbě Veita Stosse. Autorem měl být řezbář, který přišel na Moravu po rozpadu Stossovy dílny v Krakově roku 1496. Jako jeho nejstarší práci určila silně stossovsky orientovaný retábl sv. Jakuba z Rokytnice u Přerova z doby po roce 1496.²⁰ V jeho dílně podle Kotrbové vznikly další sochy především tzv. skupina olomouckých madon, do níž patří Madona z farního kostela v Jevíčku,²¹ Světice z Moravské galerie, původně ze Skřípova (inv. č. E 163),²² Madona z Muzea umění v Olomouci (inv. č. P 27),²³ Madona z kostela v Hradčanech–Koběřicích²⁴ a Madona ze soukromého majetku

¹⁸ Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách 2011*, kat. č. V.12, s. 131–135.

¹⁹ Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě 1950*, s. 72–83.

²⁰ K retáblu sv. Jakuba v Rokytnici u Přerova naposledy [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 210, *Olomoucký následovník Veita Stosse, Retábl sv. Jakuba Většího*, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 323–324. Autor provedl revizi dosavadního bádání a přesvědčivě dokázal, že jde o dílo stossovsky orientovaného umělce.

²¹ Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě 1950*, s. 77–78, kat. č. 58; Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách 2011*, kat. č. V. 10, s. 119–124.

²² Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě 1950*, s. 78, kat. č. 59.

²³ Naposledy s literaturou viz [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 214, *Olomoucký autor, Madona*, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 327–328.

v Brně, původně snad z Litovle (dnes nezvěstná).²⁵ Dále k tomuto okruhu volněji přiřadila také sochy Sv. Jan Evangelista a Sv. Jan Křtitel (dnes nedostupný) z bývalé Mathonovy sbírky,²⁶ obě pravděpodobně pocházející z kostela klarisek v Olomouci, méně kvalitní sochy Sv. Barbora a Sv. Jan údajně z Konicka (z bývalé Mathonovy sbírky, dnes nedostupné)²⁷ a také reliéf Smrt P. Marie z Jívové (dnes v Národní galerii v Praze, inv. č. P 696 a, b, c).²⁸

Vzhledem k místům dochování těchto dřevořezeb, považovala Kotrbová za sídlo dílny Olomouc, která na přelomu 15. a 16. století byla společně s Brnem největším a nejvýznamnějším moravským městem. V letech 1496–1540 se stala sídlem biskupa Stanislava Thurza (asi 1470–1540), který se mimořádně zasloužil o stavební i kulturní rozkvět města a okolí (biskupská rezidence v Olomouci, přestavba hradu v Kroměříži atd.).²⁹ Z existujících památek v Olomouci a okolí je zřejmé, že zde na počátku 16. století vedle sebe působilo dílen dokonce několik, jak známe i z dalších velkých středověkých měst (Ulm, Norimberk, Vratislav ad.). Kromě řezbářské dílny Mistra olomouckých madon, která nás zajímá, zde pracovala velká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic.³⁰ Kromě toho v Olomouci působila kamenická dílna, která vytvořila Náhrobník Arnošta Kužela ze Žeravic (v chóru kaple sv. Jana Křtitele v ambitu olomouckého dómu sv. Václava), jejímž hlavním mistrem byl autor s monogramem PH.³¹ Ivo Hlobil ztotožnil anonymního mistra PH s Pavlem Hechtem zniřovaným v městských knihách.³² Z dalších olomouckých umělců pak nelze ještě vynechat již

²⁴ Naposledy s literaturou viz [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 215, Olomoucký autor, Madona, in: *ibidem*, s. 328–329.

²⁵ Kotrbová, *Pozdně gotická plastika na Moravě 1950*, s. 80–81, kat. č. 62.

²⁶ naposledy s literaturou viz [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 216, Olomoucký autor, Sv. Jan Evangelista, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 329–331; Mathon, *Příspěvek k sochařství 1927*.

²⁷ Mathon, *Příspěvek k sochařství 1927*.

²⁸ naposledy s literaturou viz [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 213, Olomoucký autor (?), Smrt P. Marie, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 326–327.

²⁹ K tomu více např. Hlobil – Petrů 1992.

³⁰ K Mistru kunčického Ukřižování naposledy Dospěl, *Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic 2012*, s. 26–38.

³¹ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 259, Mistr PH, Nástěnný náhrobník rytíře Arnošta Kužela ze Žeravic († 1508), in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 373–374.

³² Hlobil, *Sepulchrální 1999*, s. 366–368.

zmíněného rytce a zlatníka Václava z Olomouce, který vytvářel kopie zvláště Schongauerových a posléze i Dürerových grafických listů.

Opomineme-li silně stossovsky orientovaný Retábl sv. Jakuba v Rokytnici u Přerova, který pro Marii Annu Kotrbovou představoval úvodní práci sledované dílny a u něhož Milan Dospěl nedávno navrhl spojení s výtvarnou genezí stylu Mistra Kunčického Ukřižování,³³ pak je první sochou spojovanou s Mistrem olomouckých madon Madona z Jevíčka. Pro ni byl nalezen nejbližší vzor v Madoně Jacoba Beinharta z kostela sv. Máří Magdalény ve Vratislavi³⁴ datované na konzole rokem 1499.³⁵ Stylová geneze Beinhartovy sochy bývá odvozována z norimberského předstossovského období, konkrétně z Madony, která stávala na nároží domu na Ovocném trhu v Norimberku (Obstmarkt) a která vznikla kolem roku 1482.³⁶

Formální aparát Madony z Jevíčka již využívá některé ze znaků charakteristických pro skupinu tzv. olomouckých madon, ale subtilita a líbezně lyrický výraz tváře ji od jádra skupiny odlišují a řezbu tak řadí ještě na přelom 15. a 16. století. Podobně lyricky laděná je pak i torzálně zachovaná Světice ze Skřípova (kolem 1500–1510)³⁷ a znovuobjevená Madona z Jedlové (kolem 1507),³⁸ v jejíž kompozici

³³ Dospěl, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic 2012, s. 26–38.

³⁴ První monografickou studii zabývající se Jacobem Beinhartem publikoval roku 1939 Günther Meinert, viz Meinert, Jakob Beinhart 1939. Badatel využil poznatků Ericha Wieseho získaných při přípravě katalogu slezského umění, viz Kat. Braune – Wiese, Schlesische Malerei und Plastik 1926. Právě H. Wiese identifikoval skupinu děl okolo reliéfu sv. Lukáše z kostela sv. M. Magdalény, ale neuvedl zde konkrétní jméno umělce. Na práci Güntera Meinerta navázala např. Ziomecka, Śląskie retabula szafowe 1976, s. 7–141. V poslední době se Jacobem Beinhartem a jeho dílnou zabýval polský badatel Jakub Kostowski, viz např. [JK] Jakub Kostowski, Jacob Beinhart, in: SAUR 8, 1994, s. 336. Poslední rozsáhlou monografickou studii věnovanou dílu Jacoba Beinharta včetně přehledu dosavadní literatury a revize připsání jednotlivých děl umělci publikoval Wojciech Marcinkowski, viz Marcinkowski, Gotycka nastawa ołtarzowa 2006. Nedávno konaná konference v Cieszyně (16.–17. 5. 2012) věnovaná dílu Jacoba Beinharta se pokusila o revizi poznání tvorby tohoto vratislavského umělce.

³⁵ Dáňová, Relief 2010–2011, s. 141.

³⁶ Rainer Kahsnitz, Virgin and Child, in: Kat. Nuremberg 1986, s. 162–163, kat. č. 36, obr. na s. 162. Je zajímavé, že norimberskou sochu objednal majitel domu Sebald Hornung († 1481), který udržoval obchodní styky se slezskou Vratislaví.

³⁷ Kotrbová, Pozdně gotická plastika na Moravě 1950, s. 78, kat. č. 59.

nalezneme ohlas Madony z oltáře zlatníků z roku 1507 z Beinhartovy dílny.³⁹ Diagonálně položené dítě se pak objevuje na o něco málo mladší soše Madony z Hradčan–Kobeřic⁴⁰ a její dílenské replice Madoně z olomouckého muzea (obě kolem 1510).⁴¹ Na dvou posledně jmenovaných řezbách jsou již plně uplatněny charakteristické znaky pro skupinu Olomouckých madon, zvláště pak plochá hranatá ramena, svaly na krku, pramen vlasů splývající na prsa důsledně vyplňující prostor mezi ramenem a krkem a ostře vytočené koleno volné nohy. Krátce po Madoně z Hradčan–Koběřic vznikl ve stejné dílně rovněž monumentální reliéf z Krasíkova, který pravděpodobně tvořil střed oltáře určeného ke speciální vánoční devoci v augustiniánském klášteře.

Oproti Stossovu dynamickému pohybovému stylu je tvorba Mistra olomouckých madon mnohem klidnější. Veškerá pohybovost se omezila na jednotlivé výrazové prvky vycházející ze Stossovy tvorby: překlápěné lemy, obličejové typy, inspirace v kompozicích. To samé lze prakticky konstatovat rovněž o pracích spojovaných s Jacobem Beinhartem činným ve Vratislavi. O činnosti Jacoba Beinharta v 80. a počátku 90. let neexistují žádné zprávy, až v roce 1483 je jmenován jako měšťan a člen malířského cechu.⁴² Jeho tvorba nabývá jasnějších obrysů až na přelomu 15. a 16. století. Od 80. let 15. století jeho dílnou prošlo 52 učedníků.⁴³ Je pravděpodobné, že rovněž Mistr olomouckých madon byl vyškolen ve Vratislavi v buď přímo v dílenském

³⁸ Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách* 2011, s. 125, kat. č. V.11. Předtím sochu publikoval Zdeněk Wirth, ovšem jako práci z přelomu 16. a 17. století, viz Wirth, *Soupis okr. Poličský* 1906, s. 44.

³⁹ [BG-K] Božena Guldán-Klamecka, *Rzezba Marii s dzieciątkiem na sierpie księżycy*, in: Guldán-Klamecka – Ziomecka, *Sztuka na Śląsku* 2003, č.kat. 163, s. 446–447; naposledy k řezbě viz [J.K.] Jakub Kostowski, *Maria z Dzieciątkiem stojąca na półksiężycu*, in: *Kat. Wokół Wita Stwosza* 2005, kat. č. VII/3, s. 218–219.

⁴⁰ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 215, *Olomoucký autor, Madona*, in: *Kat. Olomouc* 1999, s. 328–329.

⁴¹ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 214, *Olomoucký autor, Madona*, in: *ibidem*, s. 327–328.

⁴² Schultz, *Urkundliche Geschichte* 1886, s. 70–76.

⁴³ *Ibidem*, s. 74–75.

provozu Jacoba Beinharta nebo v jiné z mnoha vratislavských dílen, kolem roku 1500 se osamostatnil a usadil v Olomouci.⁴⁴

Tvorba Mistra olomouckých madon je velmi blízká některým pracím, které jsou připisovány Jacobovi Beinhartovi a jeho dílně. Jak se zdá, udržoval olomoucký mistr vztahy s Vratislaví i poté, co se vedl svůj ateliér v Olomouci. Tomu nasvědčují obdobné, a mnohdy téměř totožné motivy i formální aparát, které jsou používány jak v Beinhartově vratislavské tak v olomoucké dílně v podstatě současně. Ve vratislavské dílně byl poměrně často využíván prvek pramene vlasů splývající přes rameno, vyplnění prostoru mezi krkem a ramenem vlasy, kompozice drapérie koncipované do tvaru písmena V, tedy prvky, které najdeme i na sochách z naší olomoucké dílny. Např. utváření drapérie sochy Madony z oltáře v kapli zlatníků v kostele M. Magdalény ve Vratislaví z roku 1507 od Jacoba Beinharta,⁴⁵ zvláště v partii pod pasem, koresponduje s drapérií Madony z Koběřic s vysokými můstky (kolem 1510). V případě Assumpty z Jedlové (kolem 1507), jejíž přepadávající drapérie přes srpek měsíce odpovídá obdobně utvářené spodní části zmíněné Beinhartovy Madony z roku 1507, zaujme také rafinované držení dítěte. Další zajímavou komparaci poskytuje oltář z Góry vytvořený v Beinhartově dílně roku 1512.⁴⁶ Postava sv. Kateřiny ze skříňe oltáře má shodný typ obličeje, jaký používala olomoucká dílna (např. Madona z Koběřic, P. Marie na reliéfu z Třebařova u Krasíkova ad.), obdobné srovnání poskytují i široké poněkud ploché ruce všech ústředních postav na oltáři a např. na reliéfu z Krasíkova⁴⁷ i široká plochá ramena postav oltáře z Góry (jeden ze znaků typických pro olomouckou dílnu). Obličejový typ sv. Josefa z krasíkovského reliéfu lze zase srovnat s figurou světce (sv. Petr?) na levém horním křídle nedochovaného mariánského oltáře z kaple zlatníků při kostele M.

⁴⁴ Bohužel se nepodařilo mezi jmény učedníků z Beinhartovy dílny najít jméno, které by bylo možné spojit s některým dosud publikovaným záznamem z olomouckých městských knih, viz Indra, Malíři, řezbáři a sochaři 1983, s. 73–80.

⁴⁵ [B.G.-K.] Božena Guldán-Klamecka, Rzezba Marii s dzieciątkiem na sierpie księżyca, in: Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, č.kat. 163, s. 446–447; naposledy k řezbě viz [J.K.] Jakub Kostowski, Maria z Dzieciątkiem stojąca na półksiężyca, in: Kat. Wokół Wita Stwosza 2005, kat. č. VII/3, s. 218–219.

⁴⁶ Oltář z Góry, datovaný na křídlech rokem 1512. Nyní v dómu v Poznani. Vyobrazení viz Kat. Braune – Wiese, Schlesische Malerei und Plastik 1926, obr. 115.

⁴⁷ Ruce Madony z Koběřic jsou barokním doplňkem.

Magdalény ve Vratislavi z roku 1507.⁴⁸ Plastické zdobení lemů a koruny, které zaujalo na Madoně z Koběřic i z Kroměříže a u olomoucké skupiny je spíše výjimečné, používala Beinhartova dílna rovněž střídmě.

Prostřednictvím srovnání tvorby olomoucké dílny s pracemi vzniklými ve Vratislavi ve stejném časovém úseku v blízkosti dílny Jacoba Beinharta pak vyvstávají další možnosti upřesnění a rozšíření našeho souboru. Např. porovnání kvalitní sv. Anny z Muzea umění v Olomouci (inv. č. P 137),⁴⁹ u níž navíc Groborzová-Schürmanová shledala příbuznost se skupinou madon zformovanou Marií Annou Kotrbovou,⁵⁰ a k ní příslušné sochy stejné ikonografie z Pavlovic u Kojetína⁵¹ se sv. Annou z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi⁵² prokazuje zřetelnou souvislost mezi všemi dřevořezbami. Zvláště řešení drapérie svrchního pláště splývajícího diagonálně z kolenou všech sv. Ann komplikovaně sedících s překříženými chodidly vede k úvahám o intenzivním vzájemném uměleckém styku nejen mezi dílnou olomouckých madon a dílnou Beinhartovou, ale o vzájemném ovlivňování umělecké tvorby na širší úrovni mezi oběma městy.

Dílna Mistra olomouckých madon byla zřejmě spjata s olomouckou kapitulou a zejména s osobou vzdělaného a italsky orientovaného humanisty Ladislava z Boskovic (1455–1520), na jehož panství se většina prací dílny dochovala. Dokonce lze jednotlivá díla hypoteticky spojit s dobou získání statku Ladislavem z Boskovic.⁵³ Mezi práce, které pravděpodobně dílna vytvořila pro olomouckou kapitolu, patří snad Madona z Hradčan–Koběřic, jejíž umístění v hradčanském kostele z 18. století je druhotné.⁵⁴ Pokud byla určena pro starší kostel v této obci, pak její vznik mohl být iniciován právě

⁴⁸ Kat. Braune – Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik 1926*, obr. 127.

⁴⁹ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 205, Sv. Anna samotářetí, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 319.

⁵⁰ Groborzová-Schürmanová 1970.

⁵¹ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 206, Olomoucký autor, Sv. Anna samotářetí, in: *Kat. Olomouc 1999*, s. 319.

⁵² [B.G.-K.] Božena Guldán-Klamecka, *Rzezba Św. Anny Samotrzejiej, pracownia Jacoba Beinharta*, in: *Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Ślasku 2003*, č.kat. 160, s. 442-443; naposledy k řezbě viz [J.K.] Jakub Kostowski, *Św. Anna Samotrzeć*, in: *Kat. Wokół Wita Stwosza 2005*, kat. č. VII/3, s. 218–219. Kostowski nepovažuje autorství Jacoba Beinharta v případě této dřevořezby za zcela průkazné.

⁵³ K tomu více Dáňová, *Relief 2010–2011*, s. 141; Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách 2011*.

⁵⁴ Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1994*, s. 545.

olomouckou kapitulou, pod jejíž správu vesnice patřila. Přímo s olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem (ve funkci 1497–1540), lze spojit Madonu z Kroměříže,⁵⁵ která vznikla nejspíše mezi lety 1516–1517 v souvislosti s obnovou kroměřížského kostela.⁵⁶

Mezi Olomoucí a Vratislaví tehdy navíc panoval čilý obchodní ruch, podporovaný jak olomouckým, tak vratislavským biskupem Janem Thurzem, jeho bratrem. Jak upozornil Ivo Hlobil, reliéf se Stětím sv. Jana Křtitelem (1517), který objednal Jan Thurzo pro sakristii vratislavské katedrály, je stylově blízký dřevěnému reliéfu se Zázrakem sv. Kunhuty, pravděpodobně tvořícího část chórových lavic či chórové přepážky v kostele sv. Václava v Olomouci.⁵⁷ Středověká Vratislav byla také sídlem norimberských obchodníků, kteří se kromě jiného podíleli na uměleckých objednávkách (rodina Imhoffů ad.). Obdobná situace byla jistě i v Olomouci. Recentní bádání prokázalo, že za objednávkou nástěnné malby se sv. Sebaldem a sv. Kryštofem v presbytáři olomouckého kostela sv. Mořice stojí právě norimberští obchodníci usazení v Olomouci.⁵⁸ Můžeme snad předpokládat, že po Stossově návratu z Krakova do Norimberku (1497), byl právě z Norimberku prostředkován jeho vliv na olomoucké sochařství po roce 1500, a to jak v naší sledované dílně, tak ve větší míře i v další místní dílně Mistra Kunčického ukřížování.

⁵⁵ Mathon, Památka z doby 1939–1940.

⁵⁶ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 223, Madona, in: Kat. Olomouc 1999, s. 334.

⁵⁷ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 242, Olomoucký autor (?), Reliéf Zázrak sv. Kunhuty, in: ibidem, s. 362–363. Podrobněji viz Hlobil – Petrů 1992, s. 134–137.

⁵⁸ Bláhová, K nástěnné malbě 2009, s. 147–164.

KAT. Č. G/69

Čechy

Bolestná Panna Marie, 1460–1470

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), plná vzadu opracovaná socha, novější polychromie, upevněna na novém soklu

rozměry: v. 65 cm, š. 21 cm, hl. 20 cm

Inv. č. P 6041

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1970 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Bolestná Panna Marie byla původně součástí výjevu Kalvárie. Rustikalizovaná postava Panny Marie je představena ve výrazném kontrastu s předkročenou pravou nohou, jejíž pohyb však tělo kopíruje jen zčásti. Marie je oblečena do jednoduchého dlouhého spodního šatu v pase přepásaného a řaseného dlouhými vertikálami. Plášť má přehozen přes hlavu, kde tvoří kápi a přes ramena splývá dolů k postavci. Na pravé straně Marie zachytila cíp pláště rukou nad kolenem volné nohy tak, že se kolem nohy splývavě vlní. Druhou ruku si Marie v gestu zármutku klade na hrud'. Kulatý obličej je prostoupen žalem.

V Archivu Národní galerie v Praze je dochován stručný odborný posudek od Marie Anny Kotrbové, který se nezabývá ani proveniencí ani formální analýzou sochy.¹ Vědecká karta díla uvádí, že řezba navazuje na typus Bolestné Panny Marie Mistra Týnské kalvárie a upozorňuje na analogické zalamování dolní partie šatů u sv. Jana Evangelisty (Národní galerie v Praze, inv. č. P 5739). Všimá si také gesta levice, které se shoduje se zmíněným Janem.²

¹ ANG, NG–NK–1970/215.

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění.

Krátké, ale vyčerpávající poznámky uvedené na vědecké kartě vystihují charakter řezby. Stylové východisko drobné rustikalizované sochy spočívá ještě v domácí tradici Mistra Týnského Ukřižování, avšak dobou vzniku se od něho již dost vzdaluje. Způsob držení drapérie nad kolenem volné nohy připomíná sochu Sv. Máří Magdalény z kláštera Heiligkreuztal v Rottweilu, kterou vytvořil kolem roku 1450 Hans Multscher.³

Rustikální forma řezby z Národní galerie ztěžuje podrobnější stylovou analýzu i bližší lokální určení sochy. Bolestná Panna Marie vznikla nespíše v letech 1460–1470, vzhledem k zhrublé formě nelze ale vyloučit ani její pozdější vznik.

³ Heribert Meurer, kat. č. 27a, Hl. Maria Magdalena, in: Kat. Hans Multscher 1997 s. 334–336 .

KAT. Č. G/70

Čechy

Poprsí Světice, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu plochá, koruna z tepaného plechu, fragmentárně dochovaná polychromie a zlacení, adjustována na novém dřevěném podstavci

rozměry: v. 29 cm, š. 21,5 cm, hl. 8,5 cm

Inv. č. P 336

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1936 od pražské firmy Havlík.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Dobře dochovaná řezba zachycuje bustu světice bez určujícího atributu, která spočívá na pětibokém postavci. Světice je oblečena do vertikálně členěného spodního šatu, přes ramena má přehozen plášť, který obtáčí obě předloktí. Pod levou rukou je naznačeno vedení pláště na opačnou stranu, pravici má položenou na drobné knize. Oválný obličej s vysokým čelem, velkým nosem a výraznou špičatou bradou je rámován hrubě řezanými prameny zvlněných vlasů. Na mírně předkloněné hlavě je nasazena koruna z tenkého tepaného plechu. Socha byla do sbírek zakoupena ředitelem Obrazárny Vincencem Kramářem v roce 1936. V archivu se však nepodařily zjistit žádné bližší okolnosti.¹

Drobná řezba světice byla původně zřejmě umístěna v predelle křídlového oltáře spolu s bustami dalších světic a světců. V Čechách ani na Moravě se takový typ gotického oltáře s bustami umístěnými v predelle nedochoval. Busty byly komponovány do oltářních celků již ve 14. století, většinou sloužily zároveň jako relikviáře příslušných světic a světců (např. oltář z kláštera Marienstatt, práce kolínské dílny

¹ ANG, SPVU-AA-2014/ 258.

z doby kolem 1350).² Později v 15. století již busty neplnily striktně funkci relikviářů a byly využívány jako výzdobné prvky právě pro predelly či oltářní nástavce. Takový typ se stal oblíbeným na území jižního Německa, kde se z třetí čtvrtiny 15. století dochovalo více příkladů. Mezi nejvýznamnější z nich patří monumentální retábl z Blauberen od Michela Erharta, jehož sochařská část byla dokončena roku 1493.³ V jeho predelle jsou drobné busty Krista a dvanácti apoštolů. Jeho kompozice byla předznamenána již na nákresu Ulmského oltáře z roku 1474.⁴ Oltáře z konce 15. století s bustami umístěnými v predelle se dochovaly také v Slezku, jak ukazuje např. oltář s Ukřižováním z roku 1497 z kostela sv. M. Magdalény ve Vratislavi, který se dochoval jen částečně⁵ nebo tzv. Oltář zlatníků z roku 1473 z téhož kostela.⁶

Kromě řezbářsky vynikajících čtyř poprsí církevních otců z konce 15. století, která se dochovala z predelly původního oltáře kaple na hradě Švihov,⁷ představuje busta světice z Národní galerie ojedinělý příklad. Řezbu světice lze pro její celkem průměrnou kvalitu jen obtížně konkrétněji zařadit. Celkové formální řešení sochy dovoluje klást vznik řezby do konce 15. století. Obličejový typus světice a řezba vlasů v širokých pramenech může připomenout řešení tváří např. Madony z Kšic (kolem roku 1490)⁸ nebo Assumpty z Křínova (kolem roku 1500).⁹ Obdobnou, ale mnohem kvalitnější, stylovou polohu pak zastupuje busta světice ze sbírky Národního muzea ve Vratislavi (inv. č. XI 154),¹⁰ která vznikla ve stejné době jako pražská řezba.

² Kahsnitz, *Die grossen Schnitzaltäre* 2005, s. 13, obr. 7.

³ Meurer, *Das Blaubeurer Retabel* 2002, s. 106–111.

⁴ David Gropp, kat. č. 15, Ulmer Hochaltarriss, in: *Kat. Michel Erhart* 2002, s. 255–256.

⁵ [BG-K] Božena Guldan-Klamecka, kat. č. 119, Fragmenty polipytyku Ukrzyżowania zw. Polipytykiem kuśnierzy wrocławskich, in: *Guldan-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku* 2003, s. 384–390, předválečný stav díla viz ibidem, obr. 7, s. 198,.

⁶ [BG-K] Božena Guldan-Klamecka, kat. č. 60, Fragmenty polipytyku Chrystusa Boleściwego, Św. Św. Piotra i Pawła zw. Polipytykiem złotników wrocławskich, in: *Guldan-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku* 2003, s. 281–296; předválečný stav viz ibidem, obr. 19, s. 40.

⁷ Vaněk – Hostaš – Borovský, *Soupis okr. Klatovský* 1899, s. 164, obr. 113 a 114.

⁸ [JCH] Jan Chlíbač, kat. č. 315, Madona, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 733.

⁹ idem, kat. č. 345, Assumpta, in: ibidem, s. 765.

¹⁰ [BG-K] Božena Guldan-Klamecka, kat. č. 115, Rzeźba Świętej w półpostaci, in: *Guldan-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku* 2003, s. 380–381.

KAT. Č. G/71

Čechy (?)

Madona, kolem 1500 a doplňky z 19. a případně i počátku 20. století

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, nová polychromie, chybí žezlo Panny Marie

rozměry: v. sochy 97 cm, š. 45,5 cm, hl. 15 cm

Inv. č. P 9799 (dříve jako součást oltáříku DO 6564)

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze se dostala v roce 1953 od Ministerstva zahraničních věcí

restaurátorské zásahy: v roce 2000–2001 proveden pouze orientační restaurátorský průzkum (bez analýzy dřeva)

literatura: Kučerová – Třeštíková – Lisý 2001, s. 43–45.

Socha je součástí malého skříňového oltáříku (inv. č. DO 6564–6568). Představuje madonu, která stojí na nízkém postavci s vykročenou pravou nohou. Figura je statická, pohyb nohy se v těle nijak neodráží. Nad zatíženou nohou sedí na Mariině levé dlani Ježíšek. Madona je oblečená do dlouhých šatů vysoko přepásaných opaskem. Živůtek i sukni člení paralelní vertikální řasy. Přes ramena má přehozen na hrudi sepnutý plášť, který na pravé straně splývá volně podél boku. Na opačné straně obtáčí paži a poté je veden před tělem a přichycen v úrovni boků předloktím pravé ruky. Plocha pláště je členěna několika ostře lomenými mísovitými sklady, plasticky vystupujícími nad povrch hmoty. Obličej Panny Marie s vysokým čelem a sklopenýma očima je řezán poměrně schematicky. Dlouhé vlnité vlasy splývají po ramenou a hlava je ozdobena vysokou korunou. Rouška na Mariině hlavě se kompozičně uplatňuje pouze na levé straně sochy. Nahý Ježíšek sedí na Mariině levici podložený Mariinou rouškou splývajícím jí z ramene. Dítě svou pravíci žehná a v levé drží jablko.

Původní provenienci sochy není možné dohledat, do Národní galerie byla předána roku 1953 z Ministerstva zahraničních věcí.¹

Podrobná prohlídka sochy doložila, že je sestavena z několika kusů. Středověký původ má jen střední část sochy – tělo madony, její hlava a spodní část sochy byly přidány později. Vzhledem k rozdílnému charakteru dřeva těchto doplňků se tak zřejmě stalo postupně, podstavec s botou a částí drapérie je evidentně nejmladším doplňkem – materiál není vůbec poškozen dřevokazným hmyzem a řezba působí velmi rozporuplně. Stejně nepřesvědčivě se jeví hlava madony i dítěte. Na zadní straně sochy je viditelný předěl mezi Mariinou hlavou a tělem, který je přelepen plátnem.

V roce 2001 byla socha podrobena restaurátorskému průzkumu metodou CT.² Tato metoda průkazně zdokumentovala technologický postup řezby Madony a odhalila i další dořezby, které nejsou patrné pouhým okem, protože celou sochu pokrývá celistvá nová polychromie. Jako nové či později přidané byly identifikovány tyto části sochy: postavec, bota a spodní okraj drapérie šatů Panny Marie, levý okraj drapérie šatů Panny Marie ve výšce 6–50 cm, ruce Panny Marie, figura dítěte kromě temene jeho hlavy, přední část krku a hlava Panny Marie kromě temene její hlavy s řezbou vlasů a korunou, ve střední části těla Panny Marie je systém vsazených klínů (které mohou být ovšem původní součástí).

Je pravděpodobné, že socha byla takto „opravena“ a doplněna koncem 19. nebo počátkem 20 století. Drobný oltářík s malbami světic na křídlech, v němž byla Madona umístěna (inv. č. DO 6564–6568), se jeví jako autentická, i když průměrná, malířská práce konce 15. století. Na oltářní architektuře i na malbách křídel jsou patrné pozdější zásahy, např. dořezby ozdobných nástavců oltářní skříně a nově vyzlacené pozadí deskových maleb na křídlech. Z restaurátorské zprávy vyplývá, že polimentové zlacení na pozadí křídel svou barevností odpovídá zlacení šatu Panny Marie.³

Vezmeme-li v úvahu výše uvedené skutečnosti, je složité pokoušet se o umělecko-historickou analýzu díla. Pokud vycházíme ze skutečnosti, že střední část sochy je autentická, pak se jedná o průměrnou a dosti statickou řezbu z přelomu 15. a 16. století. Její kompoziční východisko spočívá zřejmě v jihoněmeckém sochařství

¹ ANG, NG–1945–58/244.

² Kučerová – Třeštíková – Lisý 2001, s. 43–45.

³ Nečíslovaná resta. zpráva ak. mal. Anny Třeštíkové z roku 2001 je uložena v archivu RA NG.

(Hans Multscher a jeho dílna) a zejména pak v díle obou Erhartů (vedení pláště před tělem, např. figury oltářů z Blaubeuren⁴ a Thalkirchenu⁵ nebo socha sv. Máří Magdalény z Füramoosu).⁶ V našem prostředí je soše Madony z Národní galerie blízká Assumpta z Březí v západních Čechách s obdobně formovanými hluboce lomenými mísami na plášti⁷ nebo socha Vítězného Krista z jižní Moravy s podobně komponovanou drapérií.⁸

⁴ Naposledy k oltáři: Meurer, *Das Blaubeurer Retabel* 2002, s. 106–111; Morath-Fromm – Schürle, *Kloster Blaubeuren* 2002.

⁵ Viz Broschek, *Michel Erhart* 1973, č. kat. 84–90, s. 190–194, obr. XLVI–XLVIII; Roller, *Einige Bemerkungen* 2002.

⁶ Broschek, *Michel Erhart* 1973, kat. č. 75, s. 185–186, obr. XXXVIII, XXXIX.

⁷ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 335, *Assumpta*, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 755.

⁸ [KCH] Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 200, *Kristus Vítězný*, in: *Kat. Brno* 1999, s. 400–401.

KAT. Č. H/72

jižní Německo (?)

následovník Hanse Multschera

Madona, 1460–1470

dubové dřevo (zjistila Ivana Vernerová v roce 1995), vzadu vyhloubená, bez polychromie, chybí koruna Panny Marie, pravá ruka, prsty levé ruky, Ježíškova pravá ruka, chybí část soklu

rozměry: v. 71 cm, š. 26 cm, hl. 15 cm

Inv. č. P 2769

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze získáno převodem z Ministerstva financí roku 1957

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Kotková, Madonnen 1995–1996, s. 31.

Frontálně zobrazená stojící Madona nese na levé ruce tělo nahého dítěte, které se pravou ručkou chytá její roušky. Marie má přes ramena má přehozen plášť, který přidržuje ve středu těla v oblasti pasu a odtud látka splývá v dlouhých hluboko probraných paralelních vertikálách až k podstavci, který však zčásti chybí. Pod pravou rukou je drapérie členěna do lomených mísovitých záhybů. Hlavu Panny Marie pokrývá rouška, která jí splývá přes ramena k pasu, její okraj je zdoben skládaným lemem. Vážný výraz v obličeji je umocněn dolů upřeným pohledem. Na temeni je patrné místo, kde měla Marie původně nasazenou korunu. Provenienci sochy bohužel není možné upřesnit, do Národní galerie v Praze byla převedena z Ministerstva financí v roce 1957¹ a archivní prameny neposkytují žádné bližší údaje.

¹ ANG, NG–1945–58/244.

Sochu Madony uvedla do literatury Olga Kotková,² která rozpoznala výraznou multscherovskou orientaci sochy. Jako slohové východisko sochy uvedla Madonu z Landsbergu. Vzhledem k dubovému dřevu, z něhož je Madona vyřezána uvažovala také o jiné než jihoněmecké provenienci a nevyloučila vznik pražské madony v dolním či středním Porýní ve třetí čtvrtině 15. století.

Kompozice drapérie Madony z Národní galerie vychází jednoznačně z Madony z Landsbergu vytvořené Hansem Multscherem kolem roku 1440.³ Drapériové schéma landsbergské sochy včetně zachycení roušky dítětem, je u pražské verze zjednodušeno, což je zvláště patrné v dolní partii sochy, kde je vynecháno rozdělení drapérie na spodní roucho a plášť. Členění látky se tak omezilo pouze na několik paralelních vertikál. Stejně tak obličejový typ Marie i dítěte se nápadně blíží Madoně z Landsbergu, řezbář pražské sochy zachytil i jemné vrásky na krku Panny Marie. Zatímco na landsbergské soše mají své opodstatnění v mírně nakloněné hlavě, pak na pražské soše jsou pouze reprodukovány, aniž by tomu odpovídal pohyb Mariiny hlavy. Ježíškovi vlásky na soše z Landsbergu se stáčejí v drobných prstýncích a nad čelem tvoří jakousi „čupřinu“, která je ve zhrublé formě opakována na pražské soše. Živý pohyb dítěte landsbergské Marie se v pražské verzi neuplatnil už vůbec, dítě zde sedí toporně na ruce matky. Je možné, řezbář pražské sochy pracoval podle kresby bez přímé znalosti originálu, jak by tomu nasvědčovala i celková topornost, plochost a ztuhlost obou postav.

Materiál pražské řezby – dubové dřevo – není pro tvorbu Hanse Multschera ani jeho následovníků typický, nejrozšířenější bylo v jeho dílně dřevo vrbové.⁴ V jihoněmecké oblasti se lipové dřevo se rozšířilo později až v tvorbě Michela Erharta a následně i Niclause Weckmanna.⁵ Z dubového dřeva většinou bývá sochařská výzdoba chórových lavic (např. stally ulmského Münsteru od Jörga Syrlina⁶ či chórové lavice kostela v Blaubeuren)⁷ nebo sochy určené do exteriéru, např. sochy původně

² Kotková, *Madonnen* 1995–1996, s. 31.

³ Söding, *Die Bildwerke Hans Multschers* 1997, s. 40, obr. 13.

⁴ Hahn, *Beobachtungen* 1997, s. 187–192.

⁵ Popp, *Die Skulpturen Michel Erharts* 2002, s. 212–229.

⁶ David Gropp, kat. č. 7, *Chorgestühl im Ulmer Münster*, in: *ibidem*, s. 242–243.

⁷ Meurer, *Die bewegliche Ausstattung* 2002, s. 113–122.

doprovázející epitaf Hanse Volkamera v Norimberku od Veita Stosse.⁸ Obě možnosti podporuje také fakt, že socha nebyla polychromována, jak o tom svědčí mělká řezba očí, rtů ale i vlasů obou postav.

Olga Kotková s přihlédnutím k dubovému dřevu navrhla myšlenku, že původní provenienci sochy by bylo možné hledat v Porýní.⁹ Zde však nebyl vliv tvorby Hanse Multschera tak silný jako v jihoněmecké oblasti. Vzhledem k doslovné citaci Multscherovy Madony z Landsbergu je pravděpodobnější hledat vznik pražské sochy v jižním Německu. Zjednodušená forma zvláště v podání drapérie naznačuje, že se tak mohlo stát v sedmdesátých letech 15. století, kdy již multscherovská tradice vyznívala a připravoval se nástup nových pozdně gotických forem. Pokud uvážíme nižší kvalitu zpracování naší sochy, pak nelze vyloučit ani možnost, že pražská řezba vznikla již dříve, v šedesátých letech 15. století.

⁸ Rainer Kahsnitz, kat. č. 20, Volckamersche Gedächtnisstiftung, in: Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983, s. 218–258, obr. 156 a 157.

⁹ Kotková, Madonnen 1995–1996, s. 31.

KAT. Č. H/73

jižní Německo

následovník Hanse Multschera

Madona, 1470–80

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová v roce 1995), vzadu vyhloubená, novější polychromie, svatozář Ježíška je nový doplněk (z dubového dřeva – zjištění viz laboratorní zpráva Ivany Vernerové), poškozený sokl

rozměry: v. 90 cm; š. 30 cm; hl. 22 cm

Inv. č. P 197

provenience: původní provenience neznámá, v roce 1924 zakoupeno do Národní galerie v Praze od E. Enděla z Prahy

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Kotková, Madonnen 1995–1996, s. 31–32.

Štíhlá postava stojící Panny Marie je oblečena do spodního šatu, který se pohledově uplatňuje pouze v horní partii v přiléhavém živůtku. Přes něj má přehozen plášť sepnutý na hrudi sponou. Na levé ruce nese Ježíška, který se opírá jednou ručkou o krk své matky. Marie mu přidržuje levou nožku svou pravou rukou a zároveň stejnou rukou tiskne k tělu plášť, který pak splývá od lokte v hlubokých lomených skladech, cíp pláště před tělem se tubicovitě stáčí. Na podstavci se pak drapérie láme v soustavě ostrých záhybů. Oválnou tvář Panny rámují lineárně členěné vlasy. Mariina mohutná koruna je ozdobena dekorem evokujícím drahé kameny a perly. Ježíškova svatozář je novějším doplňkem, doplněna v předloktí byla také jeho pravá ruka.

Řezba byla do sbírek zakoupena v roce 1924 od pražského sběratele Enděla, původní provenienci díla se nepodařilo zjistit.¹

¹ ANG, NG–SVPU–AA 2002.

Sochu poprvé do literatury uvedla Olga Kotková² a klasifikovala ji jako dílo, ovlivněné Hansem Multscherem, které ale z jeho tvorby čerpalo již zprostředkovaně. Sochu vzniklou pravděpodobně v letech 1470–1490 pak připsala řezbáři z okruhu Mistra z Imbergu poblíž Algäu, který je považován za následovníka Hanse Multschera. Jako nejbližší analogii uvedla Pannu Marii z oltáře v kapli sv. Kateřiny a sv. Silvestra v Imbergu.

Celková kompozice drapérie pražské řezby vychází ze sochy Madony v Landsbergu (kolem 1440) od Hanse Multschera,³ kde Marie přidržuje plášť před tělem téměř na středové ose a dominující trubicovitý záhyb splývá od pasu ke kolenům. Způsob držení těla dítěte včetně jeho překřížených nohou je rovněž v obou případech zcela totožný, jediná odlišnost spočívá v přidržování Ježíškovi levé nožky u pražské sochy. Hluběji probrané lomené sklady pod pravou paží se objevují jak na pražské řezbě, tak na Madoně z Landsbergu. Také použití vysoké analogicky formulované koruny včetně plastického dekoru je společné oběma sochám. Velmi oblíbené v Multscherově dílně bylo i jemné řasení okrajů roušek, to se na Madoně z Národní galerie objevuje na lemu pláště. Invenčním detailem je gesto Ježíška, který se drží matky za krk. Tento motiv se také uplatnil v dílně Hanse Multschera a charakterizuje např. Madonu z Kanzachu (1430–1435), která představuje jedinou dochovanou sochu Madony v kameni, jež je spojována s jeho dílnou.⁴

Na rozdíl od jmenovaných komparací je pražská řezba subtilnější a má oproti multscherovským sochám štíhlejší stavbu těla. Tím se přibližuje Madoně z Berlínských muzeí (inv. č. 8340), pokládané za dílo žáka Hanse Multschera a datované do doby kolem 1450–1460.⁵ Pražské dřevořezbě se blíží také již zmíněným gestem Ježíška, který bere ručkou matku za krk a mohutnou plasticky dekorovanou korunou. Tato madona tak představuje k naší soše mnohem bližší komparaci než Olgu Kotkovou jmenovaná Madona z oltáře kaple sv. Kateřiny a Sivestra v Imbergu, která je odlišná jak v kompozici, tak ve způsobu utváření drapérie pláště.

² Kotková, *Madonnen* 1995–1996, s. 31–32.

³ Söding, *Die Bildwerke Hans Multschers* 1997, s. 40, obr. 13.

⁴ Popp, *Technologische Beobachtungen* 1997, s. 180, obr. 10.

⁵ Michael Roth, kat. č. 39, *Muttergottes*, in: *Kat. Hans Multscher* 1997 s. 367–368.

Vzhledem k již velmi vyostřeným záhybům lámajícím sena podstavci pražské Madony je nutné předpokládat její vznik později než u berlínské Marie, nejpravděpodobněji v osmdesátých letech 15. století. Jak konstatovala již Olga Kotková, řezbář pražské sochy zůstal nedotčen šířícím se vlivem nizozemského sochaře Niclause Gerhaerta z Leyedenu a neuplatnil ještě principy prostorového utváření sochy iniciované tímto velkým sochařem. Naopak zůstal zcela závislý na tvorbě Hanse Multschera a výtvarných principech jeho dílny.

KAT. Č. H/74

jižní Německo (?)

Sv. Wolfgang (torzo), 1480–1490

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu plochá socha, fragmenty polychromie, chybí část od kolen dolů a berla v biskupově ruce

rozměry: v. 103 cm, š. 37 cm, hl. 10 cm

Inv. č. P 662

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze byla socha věnována odkazem Františka Žákavce v roce 1946

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Sv. Wolfgang je určen svým atributem – kostelem s věží, který drží v pravé ruce. Statická a objemově uzavřená řezba je seříznuta ve výši kolenou, původně dosahovala téměř životní velikosti. Světec je oblečen do dalmatiky, přes ni má přehozen pluvíál ukončený ozdobným lemem s třásněmi. Drapérie pláště je vedena zleva na pravou stranu, kde je přitisknuta k tělu rukou s atributem. Plocha pláště před tělem je oživena do rubu přetočeným lemem a několika klínovitými sklady. Na hlavě biskup nese vysokou mitru členěnou jen jednoduchými páskami. Obličej s vážným individualizovaným výrazem je rámován vlasy stáčeujícími se do spirálek. Vhledem k ploché spodní straně byla socha zřejmě připevněna na pohyblivém křídle skříňového oltáře.

V Archivu Národní galerie v Praze se nachází pouze poděkování ředitele Národní galerie manželce prof. Žákavce za odkázanou řezbu.¹ Provenience zde, stejně jako v mnoha jiných případech, zmíněna není.

Sv. Wolfgang je patronem řezenského biskupství a jeho oblíbenost se ve středověku soustředila především na území Horních Rakous, jižních Čech a Moravy a

¹ ANG, NG–1945–48, sk. 221, dary věcné a peněžité.

Bavorska, tedy tam, kam dosahoval její vliv. Důležitým světcem se stal i pro České země, když roku 973 umožnil odtržení Čech od řezenské diecéze a založení samostatného pražského biskupství.²

Pokud lze soudit z dochovaného fragmentu, drapériové schéma, jaké se objevuje na soše sv. Wolfganga, často využívala ulmská dílna Michela Erharta. Obdobný plochý tubicovitý závěs splývající od pasu figur i do rubu obrácený lem mísovitého tvaru najdeme např. u řezby sv. Petra Mučedníka z Bad Wimpfenu (kolem 1475)³ či na řezbách sv. biskupů (Ulrich a Korbinian) z Erhartova oltáře v Mnichově – Thalkirchenu (1480–1485).⁴ Individualizované rysy obličejů sv. Wolfganga mohou připomenout tváře bust na chórových lavicích v Ulmu (dokončeno 1474).⁵

V našem prostředí se zatím nepodařilo nalézt k této řezbě vhodný srovnávací materiál, stylově nejbližší má právě k zmíněným sochám z dílny Michela Erharta. Výrazná afinita pražského díla k jihoněmeckému sochařství situuje vznik řezby nejpravděpodobněji do této oblasti v 80. letech 15. století.

Obdobné stylové východisko vykazuje soubor o něco mladších řezeb uložených v depozitáři Národní galerie v Praze (inv. č. P 341, P 342, P 343 a P 344, kat. č. C/36a, b, c), u nichž je ale Erhartův vliv již zprostředkovaný.

² B. Böhm, Hl. Wolfgang, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VIII., sl. 626–629.

³ Stefan Roller, kat. č. 17e, Fünf Schreinfiguren vom ehemaligen Hochaltar der Dominikanerkirche in Wimpfen am Berg, Hl. Petrus Martyr, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 257–262.

⁴ Idem, Einige Bemerkungen zum Frühwerk Michel Erharts, in: *ibidem*, s. 98–102.

⁵ Miller, *Das Ulmer Chorgestühl 2002*.

KAT. Č. H/75

jižní Německo (?)

Madona, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, druhotná (?) polychromie na očích a rtech obou postav a na opasku Panny Marie, četné ztráty hmoty dřeva na celém povrchu sochy

rozměry: v. 89 cm, š. 37 cm, hl. 17 cm

Inv. č. P 2289

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1952 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: roku 1952 restaurována ak. mal. Jiřím Tesařem (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Esovitě prohnutá figura stojící Panny Marie s dítětem vykazuje po celém povrchu poškození povrchu dřeva červotočivým hmyzem. Je oblečena do spodního vysoko přepásaného šatu, uplatněného pouze v horní partii řezby. Přes ramena jí splývá plášť na hrudi otevřená, jehož cíp padá na pravé straně dolů, zatímco z levé strany jej Marie přetáhla před tělem. Plášť se obrací do rubu a tvoří před tělem velké lomené mísovité záhyby. Pod drapérií se rýsuje Mariina pravá noha ukončená špičatým střevícem. Dlouhý tence na povrch vytažený sklad se vine diagonálně od Mariiny levé ruky až k podstavci. Kulatý obličej s barevně zdůrazněnými očima a rty rámuje dlouhé lineárně členěné vlnité vlasy. Závoj přichycený čelenkou splývá přes vlasy na hrud', kde jej k sobě přitahuje ručkou Ježíšek. Velké dítě s překříženými nohama spočívá na matčině levici. Socha patří do drobného souboru řezeb, který byl v padesátých letech zakoupen z pražské soukromé sbírky.¹

¹ ANG, NG–NK 1952/66 (10.12. 1951).

Zajímavá řezba představuje poměrně pozdní uplatnění multscherovské kompozice. Gesto, jakým Ježíšek přidržuje roušku Panny Marie, vychází ještě ze slavné a mnohokrát variované sochy Madony z Landsbergu (kolem 1440) od Hanse Multschera² či z o něco pozdější Madony z Bihlafingenu (1460–1465) od stejného autora.³ K Multscherovi odhazuje také jemné řasení okraje roušky. Pro drapériové schéma našel řezbář pražské sochy vzor v grafickém listě L. 71 Madona na hadovi od Mistra E.S.,⁴ odkud čerpal především mohutné ohnutí pláště do rubu a formování spodního šatu v horní partii těla. Najdeme zde i dlouhou úzkou diagonálu pláště, ovšem oproti grafice je na soše zrcadlově obrácená.

Se stejným drapériovým schématem vycházejícím z grafického listu Madona na hadovi se setkáme u jihočeské Světice neznámého původu (kolem 1500) z Alšovy jihočeské galerie.⁵ Téhož využívá i západočeská Madona z farního kostela v Kšicích (kolem 1490),⁶ ta je naší madoně obecně blízká i v pojetí líbezného kulatého obličejce. Stylový charakter naší sochy odkazuje do devadesátých let 15. století, kdy se ostré lomy drapérií již změkčují a je všeobecně přijata gerhaertovská tradice s důrazem na realismus a tělesnost figur.

Pro řezbu z Národní galerie nelze zatím nalézt na území Čech a Moravy analogie. Ve vědecké kartě díla je uvažován i pražský (středočeský) původ sochy, ovšem bez bližšího vysvětlení.⁷ Pro naše prostředí neobvyklé gesto Ježíška, který přidržuje roušku Panny Marie, se ve větší míře objevuje v Norimberku a jeho okolí (např. Madona z kostela sv. Jiří v Kraftshofu u Norimberku, kolem 1480; nebo Madona z kostela sv. Kláry v Norimberku, 1485–1490).⁸ Zde je však jistě prostředkováno jihoněmeckou tvorbou.

² Söding, Die Bildwerke Hans Multschers 1997, s. 40, obr. 13.

³ Michael Roth, kat. č. 54, Muttergottes aus Bihlafingen, in: ibidem, s. 404–406.

⁴ Höfler, Der Meister E. S. 2007, č. 71.

⁵ Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953, obr. 35.

⁶ [JCH] Jan Chlíbač, kat. č. 315, Madona, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 733.

⁷ Přípis pochází snad od Jiřího Fajta. Vědecká karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁸ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, kat. č. 20, s. 323 a 192–193 (Madona z Kraftshofu); kat. kat. č. č. 47, s. 326 a 223–226 (Madona ze sv. Kláry).

Z formálního hlediska je pražské soše přeci jen nejbližší právě sochařství jihoněmecké oblasti, konkrétně tvorba Michela Erharta z Ulmu. Kulatý obličejový typ Panny Marie s nízko nasazenými ušima částečně skrytými pod vlasy připomene Pannu Marii ze Zvěstování ze Schwäbisch Gmündu z dílny Michela Erharta (1480–85)⁹ či drobnou Madonku z vídeňského soukromého majetku (kolem 1480) připisanou témuž umělci.¹⁰ Předsunutá noha hladce vystupující z drapérie a systém šikmo vedených klínovitých skladů se vyskytuje na soše sv. Jana Evangelisty z Rottweilu (1485–1490).¹¹ Skladba drapérie pražské sochy je však oproti řezbě z Erhartovy dílny dosti zjednodušená. Vzhledem ke komplikované klasifikaci Madony z Národní galerie je složité jednoznačně stanovit původ naší sochy. Pokud není pražská řezba jihoněmeckým importem, pak je vzácným dokladem syntézy vlivu starší tradice multscherovské a aktuální erhartovské, která však nemá v našem prostředí příliš obdob.

⁹ Norbert Jopek, Maria einer Verkündigung, in: Kat. Michel Erhart 2002, s. 290.

¹⁰ Hartmut Krohm, kat. č. 28, Muttergottes, in: ibidem, s. 284–285.

¹¹ Heribert Meurer, kat. č. 40, Trauernder Johannes, in: ibidem, s. 305–306.

KAT. Č. H/76

jižní Německo (?)

Sv. Wolfgang, 1490–1500

topolové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38,6 ze dne 10.11. 2004), vzadu vyhloubeno, novější polychromie a zlacení, chybí stříška věže u atributu kostela, na zadní straně částečně čitelný nápis tužkou na levém rameni: *Sv. Kateřina, H. Nýzoka* (?)

rozměry: v. 114 cm; š. 36 cm; hl. 17 cm

Inv. č. P 4582

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze se socha dostala v roce 1949 z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, roku 1962 převedena do inventáře P.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha zobrazuje sv. biskupa – Wolfganga, stojícího v mírném kontrapostu, který drží v pravé ruce svůj atribut v podobě kostela s vížkou. Postava je oblečena do dlouhého spodního roucha, které se uplatňuje pouze v dolní partii sochy, kde se ostře na podstavci láme. Přes toto roucho má oblečenou dalmatiku zdobenou na dolním lemu třásněmi. Plášť je sepnutý na hrudi, na pravé straně obtáčí ruku s atributem a splývá dolů k postavci. Na levé straně obaluje světcovo předloktí a sv. Wolfgang jeho cíp přichytil rukou před tělem. Vznikl tak dlouhý sklad ve tvaru ploché trubice, který kompozičně oživuje jinak velmi střízlivě modelovanou sochu. Velká plocha drapérie pod levicí světce je členěna několika plastickými sklady s ostrými vrcholy, které jsou vzájemně propojeny tenkými i širokými „můstky“.

Hlavu světce zdobí jednoduchá mitra s pásky ukončenými třásněmi. Obličej s vystouplými lícními kostmi, úzkým delšímnosem a přísnými ústy je modelován poměrně ostře.

Polychromie v celé ploše ze sochy odpadáva. Laboratorní průzkum vzorku odebraného z třásní na dalmatice prokázal dvě vrstvy polychromie. Starší z nich je tvořena bílou křídovou vrstvou, na ní leží světle žlutá vrstva olovnaté běloby s olovnato-cínčitou žlutí a drobnými modrými zrnky a ta je ukončena transparentním lakem. Další vrstva ležící na tomto laku obsahuje kromě jiného smalt a horskou modř, která bývala užívána zvláště v 17. a 18. století jako náhražka drahého azuritu.¹ Z průzkumu tedy vyplývá, že socha byla znovu polychromována pravděpodobně v období baroka.

Řezba je vyrobena z dosti ojediněle používaného topolového dřeva. Z tohoto materiálu je vytvořen např. mystický tzv. Přemyslovský krucifix z Jihlavy z první poloviny 14. století.² Topol se častěji používal na podložky deskových maleb.³ A konečně topolové dřevo využíval výjimečně i Michel Erhart a jeho ulmská dílna⁴ (např. Marie a Jan ze skupiny Ukřižování v bývalém dominikánském kostele v Bad Wimpfen z doby kolem roku 1475).⁵

Erhartova tvorba byla také inspiračním zdrojem pro jihoněmecky orientovanou sochu sv. Wolfganga z Národní galerie v Praze. Cíp pláště s dlouhou diagonálou tubicovitého skladu, přidržovaný jednou rukou u těla, patří k často užívaným výrazovým prostředkům dílny Michela Erharta. Tento detail se objevuje např. na již zmíněném sv. Janovi z Bad Wimpfenu nebo u sochy sv. Ulricha z oltáře v Kaufbeurenu,⁶ který je našemu Wolfgangovi blízký i typem obličejové s ostře řezanými rysy.

¹ Laboratorní průzkum provedla Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38, 6 ze dne 12.11.2004 uložena v Archivu RA NG.

² Přemyslovský krucifix, Strahovská obrazárna, materiál topol osika (*Populus tremula*), dřevo identifikovala Ivana Vernerová, laboratorní zpráva je součástí restaurátorské zprávy Radany a Mojmíra Hamsíkových, 1994–1997. Rest. zpráva je uložena ve Strahovské obrazárně. Naposledy souhrnně ke krucifixu: Kat. Přemyslovský krucifix 1998; Kyzourová, The "Přemyslovský" crucifix 1966, s. 35–64.

³ Kotková, German and Austrian painting 2007, kat. č. 30, s. 56–58; kat. č. 54, s. 102.

⁴ Evamaria Popp, Technologische Beobachtungen 1997, s. 212–213.

⁵ Stefan Roller, kat. č. 17, Fünf Schreinfiguren vom ehemaligen Hochaltar der Dominikanerkirche in Wimpfen am Berg, Hl. Petrus Martyr, in: ibidem, s. 257–262.

⁶ Albrecht Miller, kat. č. 22d, Hl. Ulrich, in: ibidem, s. 273..

Jihoněmecky (švábsky) orientovaných řezeb ze závěru 15. století se na našem území dochovalo poměrně dost, jejich výskyt je koncentrovanější v oblasti jihozápadních Čech (např. Madona z kostela ve sv. Máří u Vimperka,⁷ Madona Velhartické archy a sochy k ní příslušné ad.).⁸ Socha sv. Wolfganga by tak mohla pocházet z jihozápadních Čech, čemuž by neodporovala rovněž ikonografie řezby. Sochy sv. Wolfganga – řezenského biskupa – se hojně objevují od oblasti Horních Rakous přes jižní Čechy až po Německo.

Limitou připsání této zajímavé řezby z Národní galerie do fondu jihočeského sochařství zůstává jeho materiál (topolové dřevo), pro jehož užití nejsou v této oblasti doložené další příklady.⁹ Vzhledem k této skutečnosti je nutné se prozatím přiklonit k názoru, že řezba sv. Wolfganga vznikla v devadesátých letech 15. století v jižním Německu pod vlivem dílny Michela Erharta.

⁷ Mareš – Sedláček, Soupis okr. Prachatický 1913, s. 135, obr. 143.

⁸ Liška, Vztahy českého sochařství 1963.

⁹ Nejen pro tuto oblast však chybí důsledná analýza materiálu středověkých soch.

KAT. Č. H/77

jižní Německo

Assumpta, 1510–1520

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), vzadu vyhloubená, novější polychromie, chybí Ježíškova pravá ruka od lokte, poškozená koruna a podstavec, chybí cípek měsíce, část roušky Panny Marie

rozměry: v. 106 cm, š. 46 cm, hl. 18 cm

Inv. č. P 2770

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze byla převedena z Ministerstva financí v roce 1957

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Poměrně hrubě zpracovaná socha představuje Pannu Marii s dítětem spočívající na půlměsíci, který leží v oblacích, znázorněných půlobloučky. Marie je oblečená do spodních šatů, které se uplatňují v horní polovině těla. Přes ramena má otevřený plášť, který pak tradičním drapériovým schématem vede před tělem, kde jej Marie přidržuje pravou rukou. Plocha drapérie je členěna lomenými záhyby s širokými vrcholy propojovanými mezi sebou můstky. Na levém boku tvoří plášť kaskádu mísovitých záhybů skládajících se pod rukou Panny Marie. Obdélný obličej Panny Marie je modelován ve velkých plochách bez zachycení drobných detailů. Vlasy jsou řezány schematicky v hrubých vlnách, hlavu zdobí koruna složená z prvků připomínajících stylizované akantové listy. Zajímavým momentem oživujícím sochu je rouška podvlečená pod vlasy. Velké dítě s překříženýma nohama je zobrazeno frontálně a v levé ruce drží jablko. Ježíšek je oblečen do volné košilky sepnuté na krku.

Provenience sochy zůstává neznámá, v Archivu Národní galerie v Praze je uložen pouze doklad o převodu uměleckých děl. Vedle madony inv. č. P 2769 (kat. č. H/72) je zde uvedena i naše socha.¹

Povšechně řezbářsky zpracovaná socha Madony zřetelně čerpá z jihoněmeckých vzorů. Její kompozice vychází z gerhaertovských principů, které se autor snažil na řezbu aplikovat avšak s rozpačitým výsledkem. Snaha o celkem plastické ztvárnění tuhé drapérie kontrastuje s hrubou modelací obličeje a horní partie Panny Marie. Stylově nejbližší Madoně z Národní galerie v Praze stojí tvorba ulmského sochaře Niclause Weckmanna činný 1481–1526 v Ulmu). V jeho díle najdeme mimo jiné výrazný drapériový závěs na boku figury, jaký charakterizuje naši madonu, i velké dítě většinou v živém pohybu, jak zobrazuje např. Madona z oltáře v Ennetachu.² Jeho dílna mimo jiné hojně využívala ikonografického námětu Assumpty.³ Také formální detail roušky podvlečené pod vlasy, který je na řezbě Madony z Národní galerie proveden zcela mechanicky, je pro tvorbu Niclause Weckmanna a jeho dílny příznačný.⁴ Oblečené děti se hojně vyskytují v tvorbě dalšího ulmského umělce – Daniela Maucha, činného rovněž v první třetině 16. století, zejména pak na reliéfech s výjevem Přííbuzenstva Kristova.⁵

Je patrné, že socha z Národní galerie vznikla v závislosti na nějakém konkrétním vzoru, hlubší formální analýza díla je však ztížena dosti nízkou kvalitou řezby. Vzhledem k její afinitě k ulmské produkci se zřejmě jedná o jihoněmecký import. Vznik sochy lze předpokládat nejpravděpodobněji v druhém desetiletí 16. století, kdy ulmská Weckmannova dílna dosáhla v masové výrobě soch svého vrcholu a ovlivňovala soudobou produkci v celém jihoněmeckém regionu.

¹ ANG, NG–1945–58/244.

² Otto, Die Ulmer Plastik 1927, s. 128, obr. 132.

³ Četné příklady viz Kat. Meisterwerke Massenhaft 1993.

⁴ Původem detailu roušky podvlečené pod vlasy jsem se zabývala ve studii Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

⁵ Různé příklady viz Kat. Daniel Mauch 2009.

KAT. č. H/78

jižní Německo (?) nebo dolní Rakousy (?)

Sv. biskup (sv. Otta Bamberský ?), 1510–20

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová roku 2008, laboratorní zpráva č. 08/19 ze dne 15.5.2008), zadní strana vyhloubená, zbytky staré polychromie a podkladu, chybí dolní část sochy od kotníků, cíp pláště na pravé straně, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu, chybí biskupská berla (v pravé ruce)

rozměry: v. 140 cm, š. 46 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 4584

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie získán převodem z Umělecko-průmyslového muzea r. 1949, roku 1962 převedena do inventáře P.

restaurátorské zásahy: v letech 2009–2010 restaurovala Magdaléna Rečová jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 766 je uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Kvalitně zpracovaná postava v téměř životní velikosti představuje Sv. biskupa. Záměrně staticky působící figura světce je ve spodní části, zhruba od kotníků, druhotně seříznuta zřejmě kvůli poškození dřeva. Biskup je oblečen do pluvialu na prsou sepnutého sponou s nápisem IHS a s dolní částí lemovanou třásněmi. Spodní oděv sahající pod kolena a lemovaný třásněmi se uplatňuje pod rozevřeným pláštěm, jeho hladká plocha je oživena jen mělkými vertikálními záhyby. Pod ním je viditelná ještě sutana členěná hustými vertikálami paralelních skladů. Světec držel původně v pravé ruce berlu, v levé nese knihu. Na hlavě má mitru, zdobenou jen hladkým lemem. Na dřevořezbě zaujme silně individualizovaný obličej s výraznými očima, plnými trochu propadlými tvářemi a semknutými rty. Zvlněné krátké vlasy symetricky doplňují po stranách světcův obličej. Zadní strana je vyhloubená od středu figury dlouhými záseky řezbářského dláta do tvaru vějíře, v horní části je upevněn kovový úchyt.

Při restaurování sochy byla sejmuta nekvalitní druhotná polychromie pravděpodobně z 19. století,¹ která řezbu znejasňovala. Původní polychromie se nedochovala, byly však nalezeny fragmenty starších barevných vrstev, které byly při restaurování odkryty a konzervovány. Provenience sochy zůstává, stejně jako u mnoha dalších řezeb získaných z Umělecko-průmyslového muzea po II. světové válce, neznámá.

Na soše zaujme především monogram IHS provedený renesančními humanistickými kapitálkami. Písmo se od počátku 15. století objevuje kromě různých nápisových desek také na náhrobcích. Strnulý, avšak individualizovaný výraz biskupa, statičnost postavy i způsob vedení drapérie pláště pod pravou rukou, který nesplývá dolů, jak by bylo typické pro stojící postavu, ale naopak se vine po povrchu (včetně třásní na okraji pluviálu) a zasahuje výrazně do středu kompozice, napovídají, že by se mohlo jednat o ležící figuru.² S tím koresponduje také řezbářova rezignace na ztvárnění pohybu sochy. Je možné, že se jedná o ojedinělý příklad části dochovaného dřevěného figurálního náhrobku, pořízeného buď pro konkrétního církevního hodnostáře, nebo pro hrob světce uctívaného v kostele. Oběma možnostem by pak odpovídaly silně individualizované rysy obličeje i ztvárnění postavy v životní velikosti.

Podobné zobrazení představuje například kamenný náhrobek svatého biskupa (sv. Simpertus), původně z kostela sv. Ulricha a sv. Afry v Augsburgu (nyní Bayerisches Nationalmuseum, München) od Michela Erharta vytvořený roku 1492, který má v nimbu nápis se jménem světce provedený taktéž raně renesanční reliéfní kapitálou.³ V tomto případě se jedná o hrob světce, jehož ostatky byly uctívány v konkrétním jihoněmeckém kostele. Typy těchto světeckých náhrobníků – v podstatě jakýchsi relikviářů – byly rozšířeny v celé Evropě a ztvárňovány jak v kameni, tak ve dřevě. Dřevěné artefakty se dochovaly pouze vzácně, případně jejich původní funkce dosud nebyla rozpoznána. V našem prostředí představuje starší příklad tohoto typu dřevěná ležící socha sv. Dobrotivé (před rokem 1327) z bývalého augustiniánského

¹ Rest. zpráva č. E 766 Magdaleny Rečové. Zpráva je uložena v Archivu RA NG.

² Za tento podnět vděčím vedoucímu práce, prof. Ivo Hlobilovi.

³ Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein 1959, kat. č. 94, s. 108–109.

kláštera v Dobrotivé u Plzně, která ležela na oltáři, jež ukrýval tělo této svěřice získané Oldřichem Zajícem z Valdeka z Říma v roce 1320.⁴

Dřevěné figury na náhrobních deskách jsou dochovány ve větší míře v Anglii, kde najdeme rané příklady dokonce již ze 13. století, např. figurální náhrobky z Woodfordu (Northants), kolem 1280–1290, či pozdější figury z kostela sv. Petra a Pavla v Little Horkesley z přelomu 13. a 14. století.⁵

Raně humanistická kapitála použitá na sponě našeho biskupa se poprvé u nás objevuje v roce 1492 v nápise portálu zámku v Moravské Třebové.⁶ Na Moravě byla dále na počátku 16. století využita např. u nástěnného náhrobníku biskupa Jana Filipce (zemř. 1509) ve františkánském kostele v Uherském hradišti.⁷ V Čechách se zhruba ve stejné době vyskytla na mluvící pásce za hlavou Magdaleny z Koldic (zemř. roku 1500) v kostele na Nanebevzetí Panny Marie v Charvatcích.⁸

Stylové východisko sochy spočívá v jihoněmeckém umění třetí čtvrtiny 15. století zejména v tvorbě Michela Erharta. Základní drapériové schéma pláště sepnutého na prsou, jehož cípy splývají pod rukama v dlouhých trubicovitých skladech lze nalézt např. na biskupských postavách sv. Martina a sv. Ulricha z bývalého oltáře v Kaufbeurenu (kolem 1475–1480).⁹ Zvláště kompozice sv. Ulricha s diagonálně vedeným záhybem nad kolenem volné nohy připomene řešení Sv. biskupa z Národní galerie. Rovněž vážnost výrazu obličeje je oběma sochám společná. Stejný způsob vedení drapérie navíc obohacené třásněmi pak ukazuje řezba anděla (kolem 1490–1500) z Bavorského Národního muzea připisaná Gregoru Erhartovi.¹⁰

Z ikonografického hlediska by pražský biskup mohl představovat sv. Ottu Bamberského, svěťce z přelomu 11. a 12. století, který christianizoval především oblast Pomořanska. Jeho sochařské zobrazení je velmi vzácné a jedno z nich reprezentuje

⁴ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 249, Sv. Dobrotivá (sv. Benigna), in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 628–631. Socha je vystavena v dlouhodobé expozici Národní Galerie v Praze Čechy a střední Evropa 1200–1550 v Anežském klášteře, viz Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006, kat. č. 6, s. 140.

⁵ Stone, Sculpture in Britain 1955, s. 147, obr. 112 a s. 184–186, obr. 5 a 6.

⁶ Hlobil – Petrů 1992, s. 107–109.

⁷ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 254, Nástěnný náhrobník biskupa Jana Filipce, in: Kat. Olomouc 1999, s. 371.

⁸ Chlábec – Roháček, Sepulkrální skulptura 2011, kat. č. 8, s. 121–126.

⁹ Albrecht Miller, kat.č. 22c, 22d, Hl. Martin, Hl. Ulrich, in: Kat. Michel Erhart 2002, s. 271–273.

¹⁰ Stefan Roller, kat. č. 59, Stehender Engel, in: ibidem, s. 343–345.

socha z bývalého cisterciáckého opatství v Heilsbronn. ¹¹ Plášť s plasticky zdobenými lemy má sepnutý sponou s monogramem IHS v kapitálách stejně jako Sv. biskup z Národní galerie. Kromě biskupské berly v pravé ruce, kterou původně měl jistě i náš biskup, nenese žádné jiné atributy.

Socha biskupa z Národní galerie vznikla pravděpodobně mezi lety 1510–1520, jak dokládá nejen užití renesanční humanistické kapitály, ale i styl řezby podané ve velkých hladkých objemech členěných pouze mělkými neklidnými sklady pláště, které jsou ještě na povrchu prořezávány. Míra individualizace biskupova obličeje může připomenout práce sochaře Antona Pilgrama (zemř. 1516 ve Vídni). ¹² Charakter sochy odpovídá době přechodu od pozdní gotiky k renesanci, kdy objemová stavba figury a určitá uvolněnost drapérie směřuje již k novému stylu. Stejnou stylovou polohu zastupuje rovněž heilsbronnský biskup, který je kladen do let 1522–1523, kdy byl pro řádový kostel objednána oltář. ¹³

V Čechách ani na Moravě se nepodařilo nalézt vhodný komparační materiál. Pravděpodobnější tedy je, že se jedná o import, svým výtvarným vyzněním i ikonografií se hlásící do oblasti jižního Německa – Švábska a Frank nebo Dolních Rakous, kam rovněž zasahoval vliv Michela Erharta.

¹¹ Vyobrazení viz Kat. Verborgene Schönheit 2007, s. 74.

¹² Srov. např. Oettinger, Anton Pilgram 1951.

¹³ Ibidem, s. 74.

KAT. Č. H/79

jižní Německo

Jörg Lederer – dílna, doložen v Kaufbeurenu 1499–1550

Sv. Anna Samotřetí, kolem 1515

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38,1), vzadu vyhloubeno, původní polychromie. Na zadní straně štítek s nápisem v nizozemštině „*Hlg. Anna met Maria en Christus. Silezië, ca 1500*“.

rozměry: v. 99 cm, š. 60 cm, hl. 24 cm

Inv. č. P 5905

provenience: původní provenience neznámá, roku 1946 získáno ze soukromé sbírky v Kraslicích

restaurátorské zásahy: v letech 2009–2010 restaurovala Tamara Beranová (rest. zpráva č. E 741 je uložena v Archivu RA NG v Praze)

literatura: Dáňová, *The Late Gothic Relief* 2012.

Ve vysokém reliéfu provedená postava Sv. Anny Samotřetí je představena v tzv. hieratické kompozici:¹ na lavici sedící postava Anny drží na klíně na pravém kolenní Ježíška, na opačné straně stojí P. Marie, zobrazená jako mladá dívka s volně rozpuštěnými vlasy. Dřevořezba byla původně pravděpodobně umístěna ve středu oltářní skříně. Kompozičně je reliéf vepsán do trojúhelníku, jehož vrcholem je hlava sv. Anny, v jeho středu se pak nachází ústřední teologický bod celé sochy – symbol eucharistie, hrozen vína. Sv. Anna je přikloněna k poměrně velké postavě dítěte, budoucího Spasitele, čímž je zdůrazněn devoční charakter řezby. Anna je oblečena do

¹ Hieratický typ sv. Anny, oblíbený v pozdním středověku, vznikl postupným osamostatňováním a zvětšováním postavy P. Marie, kterou původně držela sv. Anna na svém klíně. Přiklon k realistickému zobrazení typický pro pozdní gotiku pak vedl ke vzniku typu sv. Anny Samotřetí (sedící či stojící) s menší postavou P. Marie a Ježíše a typu se dvěma stejně velkými postavami a dítětem mezi nimi. Viz J. H. Emminghaus, *Anna*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, V., sl. 168–191.

dlouhého pláště, na hrudi rozevřeného a spadajícího hladce z ramen, na klíně má pak plášť přehozen přes kolena, kde tvoří srdčitý útvar, jehož plocha je rozčleněna soustavou drobných skladů. Plášť se pak dole u podstavce řasí a přetáčené lemy umožnily řezbáři uplatnit oba stěvíce na nohou. Lehce nakloněná hlava sv. Anny je zavínuta do roušky, která hladce obaluje pravé rameno a je oživena pouze mělkými horizontálními záhyby. Pod krkem se rouška hustě řasí a na levé straně splývá z hlavy ve vertikálních záhybech s přetáčenými lemy, jejichž pohyb se zastaví až o rameno. P. Marie s dlouhými vlasy ozdobenými čelenkou je oblečena do šatu s hranatým výstřihem a s úzkými rukávy. Přiléhavý šat od pasu dolů splývá v mohutných vertikálách, ve spodní partii se lem šatu efektně přetáčí do „uchovitého“ záhybu. Šaty P. Marie byly původně zdobeny cínovaným dekorem (presbrokátem), po němž se dochovaly již jen stopy. Baculatý Ježíšek s kudrnatými kadeřemi je oblečen do rozevřené košilky s krátkým rukávem, jejíž spodní lem se vlní v obloukovitém záhybu, který se pak opakuje na plášti sv. Anny hned pod Ježíškem. Levou ruku natahuje k P. Marii, která mu podává hrozen. Provenience sochy není známa, do Národní galerie v Praze se dostala v roce 1946 jako konfiskát německého majetku z Kraslic.²

Na soše překvapuje několik rozdílů v kvalitě řezby: výborně podaný a individualizovaný obličej sv. Anny s neobvykle avšak logicky vedenou rouškou na hlavě je v kontrastu s její plochou a poněkud protáhlou hrudí oživenou jen několika mělkými paralelními vertikálami. Hladká a ničím nerušená plocha byla zřejmě zamýšlena jako ideální pozadí pro ústřední postavy Ježíška a Marie. Figura Marie je podána schematicky, její obličej se nijak nevymyká obecnému dívčímu typu. Celá socha vyznívá na první pohled poněkud staticky, avšak vzdouvající se lemy drapérií tento dojem vzápětí potlačují. Přes použité pozdně gotické tvarosloví, se v této soše již projevuje renesanční smysl pro objem a individualitu.

Ve vědecké kartě sbírky³ je jako autor pražské dřevořezby uveden s otazníkem řezbář Peter Breuer (kolem 1472–1541) ze Cvikova (Zwickau). Komparací s jeho

² ANG, NG–1945–1958/251a/28.

³ Vědecká karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

známými díly však tuto atribuci můžeme zcela vyloučit.⁴ V tvorbě Petra Breuera nenajdeme výše jmenované kontrasty hladkých ploch a vzdouvajících se lemů, jeho obličejové typy jsou zcela odlišné, poplatné zejména vzorům würzburgského sochaře Tilmana Riemenschneidera, u něhož se vyškolicil. Ani velmi invenční vedení roušky sv. Anny s přetáčením na jejím levém rameni nemá u Breuera stylovou oporu. Tu naopak najdeme v díle jihoněmeckého sochaře Jörga Lederera (doložen 1499–1550),⁵ který se svou velkou dílnou v Kaufbeurenu zásoboval oltáři nejen své blízké okolí, ale i vzdálenější místa v Tyrolsku. Ekonomická prosperita jeho dílny napomohla také kariéře umělce v městské radě, kde zastával jedno z nejdůležitějších míst.⁶ Lederer byl zcela jistě ovlivněn dílem Veita Stosse (kolem 1450–1533), jedním z nejvýznamnějších umělců přelomu 15. a 16. století, který svým působením v polském Krakově a německém Norimberku nadlouho ovlivnil celou střední Evropu. Stoss vytvořil mj. roku 1503 oltář pro kostel v tyrolském Schwazu, kam o pár let později, r. 1511, dodal svůj oltář do kaple sv. Víta také Jörg Lederer.⁷

Dřevořezba sv. Anny z pražské Národní galerie představuje téměř doslova citovanou a jen nepatrně zjednodušenou variantu sochy sv. Anny ze stejnojmenného klášterního kostela františkánů v tyrolském Reutte, asi 50 km jižně od Kaufbeurenu. Sv. Anna z Reutte byla stylovou kritikou podpořenou nepřímými archivními doklady⁸

⁴ Naposledy k Petru Breuerovi: Hentschel, Peter Breuer 1952; Ebert, Peter Breuer 2003 (bez poznámkového aparátu).

⁵ Monograficky byla Ledererova tvorba zpracována r. 1963. Viz Kat. Jörg Lederer 1963. Naposledy k Ledererovi viz Lothar Schultes, Jörg Lederer a heslo: Jörg Lederer, Werkstatt, Flügelaltar, in: Rosenauer, Geschichte der Bildende Kunst 2003, s. 357–358 (se starší literaturou). Ledererovi se věnoval v rámci své výpravné publikace také Rainer Kahsnitz, Latsch im Vintschgau, Spitalkirche Heilig Geist, Hochaltar, um 1517–1520, in: Kahsnitz, Die grossen Schnitzaltäre 2005, s. 386–401.

Jörg Lederer se narodil ve Füssen někdy kolem r. 1470 a pravděpodobně se vyškolicil v nedalekém Ulmu, snad v dílně Jörga Syrlina, a poznal také tvorbu augsburských sochařů Gregora a Michela Erharta (typika obličejů, řezba vlasů). Roku 1499 je doložen jako měšťan a mistr ve Füssen, mezi lety 1500 a 1507 již působí v Kaufbeurenu, od r. 1513 jako cechovní mistr, mezi lety 1530–32 zastává vysoký post v městské radě. V Kaufbeurenu pracoval až do své smrti někdy před r. 1550.

⁶ Kat. Jörg Lederer 1963, s. 10–12.

⁷ Egg, Süddeutsche Kunst 1954, s. 173.

⁸ Archivní záznamy dokládají pobyt Lederových příbuzných v Reutte již od r. 1482. Viz Kat. Jörg Lederer 1963, s. 11–12 a pozn. 37.

připsána Theodorem Müllerem a Alfredem Schädlerem právě Jörgu Ledererovi z Kaufbeurenu a časově začleněna do doby kolem roku 1515.⁹ Sv. Anna z Reutte umístěná v barokním oltáři je tradičně považována za zázračnou milostnou sochu, protože jako jediná přestála velké požáry celého klášterního komplexu v r. 1703 a 1846. Dřevořezba z lipového dřeva byla podle nápisu na zadní straně restaurována r. 1784 sochařem Martinem Falbesonerem a malířem Franzem Stossem. Kromě nového soklu a přidaného pilastru trůnu zakončeného ptačím pařátem byly během této barokní opravy přeřezány nohy sv. Anny a P. Marie (původně obuté do středověkých střevíců), partie Annina pláště nad pilastrem a také Ježíšek.¹⁰ V Imstu, vzdáleném asi 50 km od Reutte, se dochovala ještě jedna varianta reuttské sv. Anny, původně určená pro Anenský oltář ve farním kostele (nyní v místním muzeu).¹¹ Poškozená imstská dřevořezba je již poměrně dost zjednodušenou formou původní kompozice. Zdá se, že kult sv. Anny byl v této oblasti velmi oblíbený, je proto možné, že i pražská socha mohla být původně určena pro kostel či kapli poblíž Reutte.

Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie se od své předlohy v Reutte liší několika detaily. Zavnutí hlavy pražské sv. Anny není tak bohatě řaseno nad pravým ramenem, P. Marii chybí dlouhá vlnící se rouška splývající z vlasů. Pražský Ježíšek je oblečen do košilky s krátkými rukávky, zatímco dítě v Reutte je ovinuto jen úzkým pruhem řasené látky.¹² Zajímavá jsou přesně citovaná místa shodná na obou sochách, jako je charakteristické podvázání roušky pod krkem sv. Anny, vzdouvající se a přetáčející se lemy šatu nad chodidly sv. Anny a to včetně zachování mohutnějšího objemu látky nad její pravou nohou, uplatnění rubu šatu u Panny Marie velkým „uchovitým“ záhybem a dlouhý silný sklad drapérie vedený od jejího pasu šikmo dolů. Charakteristické jsou také obličejové typy všech zúčastněných: okázalá zralá krása sv. Anny v Reutte je na pražské soše nahrazena mnohem citovějším, bolestnějším výrazem obličeje, výrazná

⁹ Theodor Müller – Alfred Schädler, kat. č. A 46, Hl. Anna, Reutte, in: *ibidem*, s. 70, obr. 90 a 91. Rozměry sv. Anny v Reutte: v. 133 cm, š. 74 cm, hl. 44 cm.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Vyobrazení i text k řezbě:

http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=125&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=72

(vyhledáno 2.6.2011)

¹² Bez důkladného restaurátorského průzkumu *in situ* nelze ovšem přesně stanovit míru přeřezání Ježíše. Pro nepřístupnost sochy adjustované v barokním oltáři nebylo možné průzkum provést.

bradička na kulatém obličejíku Ježíška a idealizující typ P. Marie jsou pak zopakovány na obou dílech.

V rámci tvorby Jörga Lederera má sv. Anna z Národní galerie stylově nejbližší (kromě samozřejmě sv. Anny z Reutte) k sochám sv. Máří Magdalény a sv. Jana Křtitele z Bavorského Národního muzea v Mnichově.¹³ Dřevořezby jsou kladeny do doby po roce 1510, přičemž autoři příslušného katalogového hesla u nich vidí návaznost na sochu P. Marie s dítětem z farního kostela v Huttenwangu, považovanou za rané dílo Jörga Lederera z doby kolem 1505–1510.¹⁴ Podle mého mínění je však spojitost mezi oběma sochami z mnichovského muzea a Madonou z Huttenwangu volnějši, na P. Marii z Huttenwangu se uplatňují ještě dlouhé vertikály řas drapérie, která se na břicho láme do drobnějších mačkaných skladů, socha je poplatná erhartovské tradici ulmského sochařství osmdesátých a devadesátých let 15. století. Celkově Madona vyznívá poklidným dojmem, na rozdíl od mnichovských řezb, uplatňujících již pokročilejší principy. Zde jsou v kompozici ve značné míře použity přetáčené lemy, čímž sochy působí mnohem dynamičtější dojmem než huttenwangská Marie. Mohutná hmota vzdušné drapérie nad stěží M. Magdalény i záhyb ve tvaru typického „ucha (charakteristického ovšem obecně pro celé postsovoské sochařství) by ukazovaly na vznik obou soch ve stejné době jako sv. Anna z Reutte, tj. kolem roku 1515. Posledně jmenované prvky charakterizují také sv. Annu z Národní galerie, která se s mnichovskými sochami dále shoduje i v plošném způsobu řezby rukou. Obličejový typ Magdalény s drobným nosem, plnými rty a kulatou bradou je úzce příbuzný tváři pražské sv. Anny.

Zajímavým prvkem na obou Annách (z Reutte i z Národní galerie) je zavinutí jejich hlav způsobem, pro který neexistuje v soudobém sochařství obdoba: na levém rameni se podhrnutá do spodu přetáčená rouška formuje do tvaru drobného „ucha“. Tento způsob zavinutí byl nepochybně inspirován Dürerovým listem z roku 1501 s vyobrazením sv. Anny a P. Marie s Ježíškem,¹⁵ podobné zavítí hlavy pak nese také

¹³ Srv. Theodor Müller – Alfred Schädler, kat. č. A 24, , Hl. Johannes d. T. und hl. Maria Magdalena, in: Kat. Jörg Lederer 1963, s. 61.

¹⁴ Theodor Müller – Alfred Schädler, kat. č. A 17, Stehende Muttergottes aus Huttenwang, in: ibidem, s. 56.

¹⁵ Strauss, The Complete Engravings 1972, č. 33, s. 66.

Dürerova žena Agnes jak na přípravné kresbě k obrazu Sv. Anny Samotřetí, datované rokem 1519 (Vídeň, Albertina), tak i na samotném obraze z newyorského Metropolitního muzea. Na zmíněné Dürerově grafice z roku 1501 se pak objevuje také motiv přehnuté a podkasané látky nad botou sv. Anny, který si Lederer dobře osvojil a využíval napříč celou svou tvorbou (např. Sv. Máří Magdaléna z Mnichova; Madona z Auerbergu či Madona z Partschinsu u Merana).¹⁶ K jeho řezbářské charakteristice pak patří i hutné nařazení drapérie v drobných „kadeřavých“ skladech většinou na stehně volné nohy stojících postav (např. figury ve skříni oltáře ve Stubenu, datovaném 1513; postava stojící sv. Anny z oltáře v Kaufbeurenu dokončeného r. 1518 atd.),¹⁷ k němuž jej opět inspirovaly Dürerovy grafiky, z nichž velmi často přebíral i kompozice pro své oltářní celky (např. Latsch im Vintschgau se sv. Trojicí ve středu oltáře).

Na soše sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze dále na první pohled zaujme oblečené dítě. Tento motiv je v sochařství 16. století poměrně vzácný, madony i sv. Anny nesou většinou nahé dítě, někdy mírně zahalené do jejich roušky. Oblečený Ježíš se však dosti často objevuje v grafikách Albrechta Dürera – z nich Jörg Lederer čerpal i typ realistického, baculatého tělíčka i kulaté hlavy s kudrnatými vlásky (např. Sv. Rodina z roku 1511; Madona sedící u zdi, 1514; Madona korunovaná dvěma anděly, 1519 nebo Madona korunovaná jedním andělem, 1520).¹⁸ Velké baculaté dítě velmi příbuzné Ježíšovi na pražské sv. Anně se objevuje také u stojící sv. Anny z oltáře sv. Blažeje v Kaufbeurenu, datovaném rokem 1518. Ježíš sedící na Anině ruce je oproti naší soše zrcadlově obrácen, avšak v obou případech má nožku blíže k tělu sv. Anny nataženou a druhou mírně pokrčenou. Také vlasy stáčeující se v drobných, ale výrazných spirálkách na kulaté hlavě se špičatou bradičkou odpovídají způsobu řezby kadeří dítěte u pražské sv. Anny.

Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie i sochy sv. Anny z Reutte, sv. Máří Magdaleny i stojící Sv. Anny z Kaufbeurenu musely pro své velmi příbuzné tvarosloví vzniknout v téměř stejné době kolem roku 1515, v dílně sochaře Jörga Lederera

¹⁶ Vyobrazení viz Kat. Jörg Lederer 1963, obr. 89, 116, 117, 130.

¹⁷ Vyobrazení viz ibidem obr. 93, 94 a 104.

¹⁸ Strauss, Illustrated Bartsch 1980, s. 191, č. 96 (Sv. Rodina); s. 37, č. 40 (Madona sedící u zdi); s. 36, obr. 39 (Madona korunovaná dvěma anděly); s. 34, č. 37 (Madona korunovaná jedním andělem). Ještě starší zobrazení oblečeného Ježíška najdeme u Martina Schongauera, např. list Madona s jablkem, kolem 1488 (B. 28), viz Baum, Martin Schongauer 1948, obr. 20.

z Kaufbeurenu. Do jeho pozdější tvorby po roce 1520 již pronikají dynamické principy tzv. Dunajské školy (např. reliéf se sv. Kryštofem a sv. Štěpánem z Bavorského Národního muzea, po roce 1520; oltář v Partschinsu, 1524; Ukřižovaný v Serfausu, kolem 1525).¹⁹ V neposlední řadě Sv. Anna Samotřetí z Národní galerie zprostředkovává podobu kultovní sochy sv. Anny z tyrolského Reutte před jejím přezráním v pozdním baroku a to včetně původní polychromie.

¹⁹ Vyobrazení viz Kat. Jörg Lederer 1963, obr. 142, 130–132, 137.

KAT. Č. H/80

Německo (?) nebo západní Čechy

Sv. biskup, 1470–1480

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 12/14 z roku 2012), vzadu vyhloubeno, bez polychromie, chybí obě ruce s předloktími, sokl poškozený, rozměry: v. 136 cm, š. 42 cm, hl. 20 cm

Inv. č. P 6848

provenience: původní provenience neznámá, zakoupeno z obchodu se starožitnostmi v roce 1980

restaurátorské zásahy: v roce 1986 konzervoval Karel Stádník

literatura: [JF] Jiří Fajt, kat. č. 292, Sv. biskup, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 706.

Dřevořezba představuje jednoho ze sv. biskupů, bližší určení je znemožněno chybějícím atributem. Postava je oblečena do dlouhého spodního roucha, které se výraznými vertikálními a hluboce prořezávanými sklady uplatňuje zejména v dolní partii sochy, kde se nad soklem ostře zalamují. Přes albu je oblečena dalmatika s třásněmi, která sahá pod kolena. Zajímavým momentem na schématicky cítěné soše jsou plošně rozložené třásně na dalmatice, jež nijak nerespektují gravitaci. Otevřený plášť (pluviál) se širokými dekorativně zdobenými lemy má přehozený přes ramena a na prsou sepnutý ozdobnou sponou. Mitra na jeho hlavě je oživena plasticky vyřezávanými drahými kameny. Individualizovanému obličejí dominují velké hluboce zasazené oči, široký (v hmotě bohužel poškozený) nos a plné rty s lehce ohrnutým rtem, zaujmou také poměrně velké, mušlovitě ztvárněné uši. Statičnost sochy ještě zdůrazňuje přísná frontální kompozice a důsledně lineární vertikální sklady spodního roucha. Archivní průzkum bohužel neposkytl bližší zjištění o provenienci řezby, dochoval se pouze účet za její nákup bez jakékoli specifikace.¹

¹ ANG, NG–NK–KPVS 1980/2200 (11.3.1980).

Sochu do literatury uvedl Jiří Fajt u příležitosti výstavy Gotika v západních Čechách v roce 1995.² Zdůraznil její uzavřený a klidný obrys a protáhlost proporcí. Měkká modelace výrazného biskupova obličejě mu připomněla ještě sochy z Multscherova Sterzingského oltáře a kompozici otevřeného pláště odvodil z německé malby po polovině 15. století. V této souvislosti nevyločil, že by se mohlo jednat o jihoněmecký import z oblasti Bavorska nebo Frank. Ke stejnému závěru došla Marie Anna Kotrbová v posudku pro nákupní komisi.³

Pro sochu biskupa z Národní galerie nelze najít v našem prostředí vyhovující stylové paralely. Snaze je identifikujeme právě v oblasti Německa, jak doložil již Jiří Fajt. Obdobně formulovaná spodní partii sochy s hluboce promodelovanými sklady roucha a dvakrát zalamovanými sklady nad soklem charakterizuje dva anděly z nástavce Sterzingského oltáře (1456–1458, dnes Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck) z dílny Hanse Multschera⁴ nebo postavu sv. Kateřiny z téhož oltáře.⁵ Štíhlý obličej s vystouplými lícními kostmi a mírně pootevřenými ústy může připomenout tvář sv. Floriana,⁶ modelace očí a nadočnicových oblouků zase figuru proroka,⁷ oba ze Sterzingského oltáře. Zajímavé srovnání poskytuje socha proroka Jeremiáše z pastoforia ulmské katedrály (kolem 1470),⁸ který má obdobně pootevřená ústa, otevřený plášť i hluboce promodelované sklady spodního roucha. Navíc u kolene volné nohy se objevuje krátká diagonální řasa, která se v téže podobě opakuje na soše Sv. biskupa z Národní galerie.

Řezba Sv. biskupa se svým charakterem z bohemikálního prostředí vymyká a v jeho kontextu stojí osamoceně, i když v západních Čechách je po polovině 15. století možné nalézt množství děl těžících z multscherovské tradice zprostředkované blízkým Norimberkem (např. Sv. Barbora z Manětína).⁹ V norimberském sochařství se

² [JF] Jiří Fajt, kat. č. 292, Sv. biskup, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 706.

³ ANG, NG–NK–KPVŠ 1980/2200.

⁴ Nejnověji Ulrich Söding, Christus als Schmerzensmann mit Maria und Johannes und zwei Engeln, 1456–1458, in: Kat. Kunstschatze des Mittelalters 2011, s. 68–73.

⁵ Tripps, Manfred, Hans Multscher 1969, obr. 181.

⁶ Ibidem, obr. 193;

⁷ Tripps, Manfred, Hans Multscher 1969, obr. 199.

⁸ David Gropp, kat. č. 56c, Der Prophet Jeremias, in: Kat. Hans Multscher 1997 s. 413.

⁹ [JF] Jiří Fajt, kat. č. 293, sv. Barbora, in: Kat. Gotika v západních Čechách 1996, s. 707–708.

nepodařilo najít k soše biskupa přímou analogii, lze pouze konstatovat určitou typologickou příbuznost (klidné vyznění, statický postoj, sklon k realismu tváře) se sv. biskupem ze skříně retáblu původně z kostela St. Michaelis in Hof (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk) ze šedesátých let 15. století.¹⁰ Je proto pravděpodobné, že Sv. biskup z Národní galerie představuje import z francké či bavorské oblasti. K tomuto závěru přispívá rovněž zjištění Jiřího Fajta, který poukázal na kompoziční závislost sochy na norimberském malířství.

¹⁰ Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999, kat. č. 34, s. 324 a obr. 100.

KAT. Č. H/81

Horní Rakousy

Mistr Kefermarktského oltáře, činný asi 1470–1510 v Horních Rakousích

Sedící Panna Marie, 1475–1480

vysoký reliéf, lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 01/55 z roku 2001), zadní strana vyhloubená, parciální polychromie (oči, rty)

rozměry: v. 132 cm, š. 66 cm; hl. 28 cm

Inv. č. P 8879

provenience: původní provenience neznámá, zakoupeno v roce 2001 ze soukromé sbírky v Praze

restaurátorské zásahy: v letech 2010–2012 restaurovala Anna Třeštíková (nečíslovaná rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011; Dáňová, *Dva neznámé pozdně gotické reliéfy* 2011, s. 27–46, 59–69.

Panna Marie, sedící na lavici ukončené kónicky se zužujícím sloupkem, je oblečena do dlouhého spodního v pase přepásaného šatu a bohatého pláště, jehož lemy jsou plasticky zdobeny střídavě perlami (nasazovanými na trny) a stylizovanými akantovými listy (řezanými přímo v hmotě dřeva). Plášť je členěn dlouhými hluboce probranými vertikálními řasami, jež jsou v dolní partii hustěji lámány. Hlavu Marii zdobí důmyslně vedená rouška řasená kratšími drobnějšími záhyby, která částečně kryje vlasy. Rouška je podvlečena pod vlasy, ovíjí hrud' a přes pravé rameno splývá volně dolů. Oválný, v horní partii lehce rozšířený obličej s vysokým klenutým objemem čela, drobným špičatým nosíkem a pootevřenými ústy rámuje bohatý proud zvlněných vlasů, jejichž prameny se navzájem proplétají. Na klíně je patrný otvor po čepu, na němž bylo nasazeno dítě, odřezaná drapérie v těchto místech potvrzuje jeho usazení na klín.

Postava Panny Marie natočené do strany i gesto vztažených rukou napovídá, že byla původně součástí většího celku. Z hlediska ikonografie řezby přicházejí v úvahu dvě možnosti: reliéf mohl být původně součástí skupiny se sv. Annou Samotřetí (případně příbuzenstva Kristova) nebo Klanění sv. tří králů. V prvním případě by šlo o typ sv. Anny Samotřetí, kdy dvě stejně velké ženské postavy sedí na lavici s dítětem mezi sebou. Za prototyp takové kompozice se považuje pískovcová Sv. Anna z Trimbachu, kterou v letech 1475–1480 vytvořil následovník geniálního nizozemského sochaře Niclause Gerhaerta z Leydenu.¹ Tento kompoziční vzor byl různě variován a stal se později, od počátku 16. století, základem i pro zobrazení příbuzenstva Kristova.² Ikonografii sv. Anny Samotřetí u naší dřevorezby však poněkud zpochybňuje fakt, že dítě sedělo Marii na klíně, což nebývá pro tento typ výjevu charakteristické. Obvykle Ježíšek stojí rozkročen mezi Annou a Marií, případně se od matky v polosedu živě natahuje ke své babičce. Kompozici dítěte plně spočívajícího Marii na klíně a natahujícího ručky ke sv. Anně hojně používala dílna sochaře Daniela Maucha (kolem 1477–1540),³ takové příklady však pocházejí vesměs z let 1510–1520, a jsou tak výrazně mladší než naše řezba. Druhý zvažovaný ikonografický typ – Klanění sv. tří králů – se zdá být pravděpodobnější vzhledem k pevnému posazení dítěte na matčin klín. Poloha rukou vymezující objem dětského těla naznačuje, jak Marie Ježíška zvědavě se natahujícího po darech, které mu králové přinesli, přidržovala. Mariina postava by tak byla kompozičně inspirována grafickým listem L. 25 od Mistra E.S.⁴ V každém případě však řezba z Národní galerie – vzhledem ke svým rozměrům – musela tvořit součást hlavního výjevu ve středu oltáře.

Socha byla do sbírky Národní galerie zakoupena roku 2001 ze soukromého majetku v Praze ze sbírky z níž pochází rovněž o několik let dříve získaná skulptura Sv. Anny Samotřetí (kat. č. H/84, inv. č. P 6192), figura Světice (kat. č. A /14, inv. č. P 6115) a naposledy socha sv. Bartoloměje zakoupená v roce 2003 (kat. č. B/24, inv. č. P

¹ Inv. č. 5898, Staatliche Museen zu Berlin. Hartmut Krohm, kat. č. 8, St. Anne with the Virgin and the Christ Child, in: Kat. Riemenschneider 1999, s. 188–191. Dříve byla socha pokládána za dílo samotného Gerhaerta.

² Stejnou kompozici (pouze stranově obrácenou) převedl o několik desítek let později Albrecht Dürer do svého dřevorezu z roku 1511 a tím přispěl k jejímu dalšímu masovému šíření.

³ Srov. vyobrazení v Kat. Daniel Mauch 2009.

⁴ Hutchinson, *The Illustrated Bartsch* 1980, s. 39.

8912). Sbíрка nebyla budována nijak systematicky, původní majitel se sice soustředil většinou na středověká díla, avšak bez hlubšího sběratelského zájmu. V jeho kolekci se vedle hodnotných ukázek středověkého umění nacházela i průměrná až podprůměrná produkce. Většina děl z této sbírky, včetně Sedící Panny Marie, byla nakoupena pravděpodobně na různých aukcích – domácích i zahraničních – v období mezi dvěma válkami, což velmi ztěžuje možnost určení jejich původu.

Na našem území nenajdeme pro výjimečnou sochu Sedící Panny Marie odpovídající stylové analogie. Je však jisté, že kvalitní řezba patří mezi umělecká díla vzniklá pod vlivem tvorby nizozemského sochaře Nicolause Gerhaerta z Leydeny († 1473, Vídeň), s nímž souvisí průnik vlny nizozemského realismu do střední Evropy. Inovativní sochařská tvorba Nicolause Gerhaerta, činného ve Štrasburku, Trevíru a od roku 1467 ve Vídni,⁵ kde vytvořil náhrobek císaře Fridricha III. a jeho ženy Eleonory Portugalské, zasáhla celou záalpskou oblast Evropy a nadlouho ovlivnila výtvarný projev sochařů i řezbářů nejen v Německu ale i v Rakousku, Čechách, na Moravě a v Uhrách.

Specifickou problematikou gerhaertovského bádání je vymezení několika okruhů umělcových následovníků ve střední Evropě.⁶ Za centrum gerhaertovského umění je považována Vídeň, z ní se pak vlivy šířily na Moravu (skupina děl kolem Madony z Olomouce, zv. Primavesi a další gerhaertovsky orientovaná moravská díla),⁷ do Horních Uher (hlavní oltář v kostele sv. Alžběty v Košicích a k němu příslušná díla)⁸ i do Pasova (okruh děl spojený s anonymním Mistrem Kefermarktského oltáře).⁹

Pro sochu sedící Panny Marie je nejdůležitější posledně jmenovaný okruh děl. Nejbližší stylovou paralelu k naší dřevorezbě představují právě sochy oltáře z kostela v Kefermarktu v Horním Rakousku poblíž Lince. Analogie k pražské řezbě najdeme jak

⁵ Podrobně Eva Zimmermann, Gerhaert, Nicolaus, in: *The Dictionary of Art* XII 1996, s. 341–344.

⁶ Přehled gerhaertovského bádání naposledy podal Marcinkowski, Mikolaj z Lejdy 2001.

⁷ Chamonikolasová, Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context 1995; Kaliopi Chamonikolasová (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (kat. výst.), díl II., Brno, Moravská galerie Brno 1999; Dospěl, Moravský kontext Madony 2007, s. 459–469 (zde dvě nově zjištěné moravské gerhaertovské sochy).

⁸ K tomu naposledy Chamonikolasová, *Recepcia diela Nicolausa Gerhaerta* 2003, s. 373–382. Ve studii navazuje na starší bádání Jaromíra Homolky.

⁹ Naposledy Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar* 1999.

na reliéfech křídel, tak v hlavních figurách oltáře.¹⁰ Velmi blízký je reliéf se Zvěstováním Panně Marii. Stavba Mariina štíhlého těla s úzkými rameny i pojetí drapérie pláště je v obou případech utvářeno hlubokým probráním materiálu, na povrch tažené řasy jsou tenké a při okrajích se lámou v soustavě paralelních záhybů. Upoutají shodné dlouhé paralelní diagonály drapérie pláště vedené od Mariina pravého ramene i obdobné otočení látky do rubu, kde se řasí delším klínovitým záhybem. Lemy pláště jsou také zdobeny obdobným dekorem ve tvaru krabů. Řezba štíhlých rukou s dlouhými prsty rovněž koresponduje s naší sochou, shodu najdeme i v obličejovém typu světic: obě mají oválný tvar tváře s vysokým klenutým čelem, úzkým nosem a dolíčkem v bradě. U Marie z Národní galerie jsou však rysy obličeje ještě jemnější, více oduševnělé. Nápadnou podobnost pak vykazuje řezba vlasů zvláště v dolní partii, kdy se volně řezané prameny navzájem proplétají. Předstupněm pro tyto volné spirálovitě se do sebe stáčeující prameny vlasů jsou kadeře Máří Magdalény z oltáře v Nördlingen datovaného rokem 1462¹¹ a připisovaného přímo Niclaus Gerhaertovi z Leydeny či vlasy Madony z Dangolsheimu z doby kolem roku 1460–1465 považované taktéž za dílo velkého Nizozemce.¹²

Na hlavních figurách Kefermarktského oltáře lze doložit další stylovou příbuznost: vousy sv. Petra ve skříni oltáře ztvárněné v jednotlivých propletených spirálovitých pramenech připomenou stejně utvářené vlasy pražské Sedící Marie. Obdobně jsou zpracovány i vlasy sv. Floriána z nástavce Kefermarktského oltáře a sv. Kryštofa (v tomto případě ale kadeře ovládá dynamický pohyb, který charakterizuje celou jeho postavu). Realistický detail pootevřených úst ukazujících řadu zubů, který najdeme u P. Marie z NG, se na oltáři hojně opakuje u ústředních soch ve skříni (Sv. Petr, Sv. Kryštof, Sv. Štěpán a několik andělů) a také u sv. Jiří původně z bočního nástavce oltáře. Stylově odpovídá i řezba očí mandlovitého tvaru, kdy naše socha má jemnou linkou zvýrazněná obě oční víčka, stejně jako kefermarktský sv. Petr a některé další postavy z oltáře. Paralelu k hustému řasení Mariiny roušky představuje pruh látky,

¹⁰ Výbornou fotografickou dokumentaci řezeb oltáře obsahuje kniha: Kruckenhauser, Das Meisterwerk 1941.

¹¹ Naposledy Stefan Roller, kat. č. 6, Figuren des Nördlinger Hochaltars, in: Kat. Niclaus Gerhaert 2011, s. 225-238.

¹² Madona z Dangolsheimu, Inv.-Nr. 7055. Staatliche Sammlungen, Berlín. Naposledy: Eva Maria Breisig, kat. č. 7, Muttergottes (ssogenannte Dangolsheimer Muttergottes), in: ibidem, s. 239- 243.

který má sv. Kryštof uvázaný okolo hlavy, dokonce se zde uplatňuje stejným způsobem přehrnutý lem na konci látkové čelenky a roušky na levém spánku Panny Marie. Všechny hlavní postavy Kefermarktského oltáře mají drapérii probranou hlubokými záhyby členěnými ještě do drobných klínovitých skladů, využívají tak virtuózně hry světla a stínů. Tři hlavní figury z Kefermarktu také zaujmou výrazným detailem přetočeného lemu pláště do rubu, který se uplatňuje u všech ve výši kolen. Takto výrazně použitý motiv přetáčeného lemu u pražské Marie nenajdeme, nedochovalo se však zakončení pláště na levé straně figury. Motiv se tak objevuje pouze ve zdrobnělém měřítku v roušce na levém spánku P. Marie.

Úzké vztahy pojící naši Pannu Marii k oltáři v Kefermarktu, s nímž koresponduje i monumentalitou ztvárnění, svědčí o původu sochy v těsné blízkosti kefermarktského mistra, a to v době, kdy tento oltář vznikal. Všeobecně přijímaná datace Kefermarktského oltáře před rok 1490 až 1497 vychází z testamentu Christopa Zelkinga z roku 1490. Interpretace listiny je nejednoznačná a vyplývá z ní spíše více otázek než odpovědí. Většina badatelů¹³ předpokládá, že tehdy byl již oltář částečně hotov a práce pokračovaly do roku 1497. Tímto letopočtem je označen krucifix původně umístěný na triumfálním oblouku a rok 1497 nese i listina dokumentující doplatek za oltář nalezená roku 1816 v zámeckém archivu ve Weinbergu.¹⁴ Toto pozdní datování je však poněkud v rozporu jak se svěcením kostela sv. Wolfganga v roce 1476,¹⁵ tak se stylovým charakterem dřevorezeb, který by odpovídal spíš sedmdesátým než devadesátým letům 15. století. Při konfrontaci gerhaertovsky orientovaných děl s vynikajícími dřevorezbami Kefermarktského oltáře je zjevné že pozdní datování oltáře v Kefermarktu degraduje jeho vysokou úroveň na pouhou historizující recepci gerhaertovského stylu.¹⁶ Nad historizujícím charakterem Kefermarktského oltáře se ostatně zamýšlel již Herbert Beck u příležitosti lineckého sympozia.¹⁷

Posunem datace hlavních soch oltáře do sedmdesátých let pak jasněji vyvstanou souvislosti s díly vznikajícími v první gerhaertovské vlně, např. se sochami hlavního

¹³ Přehled bádání o Kefermarktském oltáři viz Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

¹⁴ Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar 1999, s. 49.

¹⁵ Ibidem, s. 43.

¹⁶ K dřívější dataci Kefermarktského oltáře viz rovněž Saliger, Zum Verhältnis 2003, s. 105–152.

¹⁷ Zdůrazňoval zejména použití baldachýnů nad třemi ústředními sochami stejným způsobem jako u figury císaře Fridricha III. na jeho náhrobku. Viz Beck, Der Kefermarkter Altar 1993, s. 125–131.

oltáře v Košicích (1474–1478), s produkcí moravské dílny, v níž vznikla Madona Primavesi nebo s mariánským retáblem Veita Stosse v Krakově (1477–1489). Např. Stossovy virtuózně ztvárněné vousy apoštola podpírajícího P. Marii ze skříně oltáře v Krakově jsou srovnatelné s obdobně pojatými vousy na postavě Sv. Petra v Kefermarktu, což by odpovídalo době vzniku kefermarktských soch spíš v sedmdesátých letech, než o dlouhých dvacet let později. Stejně tak ob stojí i srovnání traktování draperií na postavách obou oltářů. Ze stylového hlediska není ani důvod se domnívat, že by oltář v Kefermarktu vznikl později než práce připisované Mistru košického oltáře, jakými jsou Narození z Hlohovce a monumentální P. Marie ze Zvěstování z Velkého Bielu kladené do osmdesátých let 15. století a které mají souvislost s cyklem pískovcových soch z kaple v Hofburgu ve Vídni snad také z téhož období.¹⁸ Do souvislosti s okruhem Mistra košického oltáře bývá dáována také Sedící Madona z Dolnorakouského muzea v St. Pöltnu.¹⁹ Rakouské bádání sochu považuje za řezbu, která předjímá dílo Mistra Kefermarktského oltáře (stejně jako kamenný Sv. Kryštof z věže svatoštěpánského dómu).²⁰

Ze závěrů stylové analýzy a detailního pozorování vyplývají velmi úzké vazby mezi výjimečně kvalitní sochou Sedící Panny Marie z Národní galerie a oltářem v Kefermarktu. Obě díla vykazují natolik shodné prvky, že lze předpokládat jejich vznik ve společné dílně.

Řezbu Sedící Panny Marie váže k dílu mistra Kefermarktského oltáře navíc fakt, že pražský reliéf nebyl polychromován. Povrch byl opatřen velmi tenkou vrstvou hnědočervené lazury, která je navíc v prohlubních řezby stínována. Oči a rty jsou zvýrazněny černě. Podobná úprava byla prokázána také u soch oltáře v Kefermarktu.²¹ Monochromní úprava Kefermarktského oltáře s parciální polychromií je důležitá rovněž

¹⁸ K tomu naposledy přehledně Chamonikolasová, *Recepcia diela Nicolause Gerhaerta* 2003. Narození z Hlohovce a P. Marie z Velkého Bielu nejnovější bádání považuje za součásti hlavního oltáře z kostela sv. Martina v Bratislavě.

¹⁹ Naposledy *ibidem*.

²⁰ Naposledy Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar* 1999, s. 179 (Madonu datuje kolem 1475) a Schultes, *Zu Identität* 1993, s. 41. Podle autora má tato Madona rysy císařovny Eleonory Portugalské († 1467).

²¹ Koller, *Retábly z Kefermarktu, Maueru a Světlé* 2008; Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar* 1999, s. 18-23. Odlišný názor zastává Eike Oellermann, viz Oellermann, *Der Kefermarkter Altar* 2003.

z jiného hlediska – retábl představuje jeden z prvních dochovaných pozdně gotických oltářů v barvě dřeva. Tento typ se po roce 1500 stane specifickým fenoménem pozdního středověku.

Posun v dataci Kefermarktského oltáře si vynucuje významně přehodnotit bádání kolem děl z okruhu Mistra Kefermarktského oltáře, a to jak pro rakouskou, tak i českou oblast. Ve světle nových zjištění bude nutné posunout datování trůnicí Madony z Kájova, tradičně českým bádáním kladené před rok 1502, kdy zemřel kájovský farář Pils,²² již do doby dokončení výstavby kostela roku 1485.²³ Dílo Mistra Kefermarktského oltáře mělo jistě význam také pro genezi stylu Mistra zvíkovského Oplakávání (typus skulptur v oltářním nástavci).

²² Homolka, Sochařství 1978, s. 201–202.

²³ S dokončením přestavby kájovského kostela spojil Trůnicí Madonu již Kletzl, Die Madonna von Gojau 1938. Na něj pak navázalo mladší bádání (Lothar Schultes, Ulrike Krone-Balcke).

KAT. Č. H/82

Horní Rakousy

Mistr Kefermarktského oltáře, činný asi 1470–1510 v Horních Rakousích – dílna nebo okruh

Klanění sv. tří králů (revers malba Chůze Mariina do chrámu), 1480–1490

relief, lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová roku 2008, laboratorní zpráva ze dne 28.8.2008), střední část reliéfu poškozena, chybí části figur, architektury i krajiny, drobné ztráty hmoty na povrchu řezby v celé ploše reliéfu, zadní strana s malbou – drobné ztráty barevných vrstev, při levém okraji malba zcela chybí.

rozměry: v. 99 cm, š. 88,5 cm, hl. 22 cm

Inv. č. P 334

provenience: původní provenience neznámá, pravděpodobně pochází z Netolic, roku 1935 zakoupeno od M. Müllera z Prahy

restaurátorské zásahy: v roce 1941 a opětovně r. 1949 restauroval Karel Veselý (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG, složka „Dílčí rest. práce 1941–1949, plastika“), od roku 2010 je restaurována na AVU jako diplomová práce Kristiny Cermaciové pod vedením ak. mal. Markéty Pavlíkové

literatura: Kramář, Stručný průvodce 1938, s. 11, kat. č. 62; Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 177, s. 27; Kat. Jihočeská pozdní gotika – dodatek 1966, kat. č. 384, nestr.

Velice zajímavý reliéf zobrazuje scénu Klanění sv. králů, na rubu desky je pak malba zobrazující Chůzi Panny Marie do chrámu. Původně se jednalo o část křídla oltáře. Na reliéfu jsou patrná značná poškození. V prvním plánu kompozice sedí Panna Marie s Ježíškem na klíně, k němu se přiklání klečící sv. král. Za ním přichází další mudrc z Orientu na hlavě s turbanem zdobeným korunou. V druhém plánu nad klečícím králem vidíme dalšího v jednoduchém oděvu přepásaném krouceným opaskem, jak smeká klobouk. A konečně za Pannou Marií stojí sv. Josef v kápi a otvírá truhličku

s dary. V posledním plánu pak byla zobrazena krajina a architektura chléva, z nichž se dochoval pouze fragment.

Revers části oltářního křídla zdobí malba, které dominují točité schody, po nichž stoupá drobná postavička Panny Marie. Její chůzi přihlíží sv. Anna a sv. Jáchym spolu s ženou oděnou do módních šatů. Na tribuně v druhém plánu živě rozmlouvají dvě mužské postavy. Panna Marie kráčí do prostoru chrámu, kde je očekávána veleknězi.

Toto dílo zmínil Vincenc Kramář nedlouho poté, co se dostalo do majetku Národní galerie (tehdy Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění) v průvodci po tehdejší expozici a klasifikoval jej jako: „*Česká (?) dílna z doby kolem 1490. ... (malba) školsky přináleží k solnohradskému mistru z Grossgmainu..., reliéf z okruhu oltáře v Kefermarktu v Horních Rakousích...*“¹ Vzhledem ke Kramářově erudici ani nepřekvapí, jak přesný jeho úsudek byl. Dodal ještě, že deska pochází dle udání z Netolic (to se však nepodařilo ověřit).² Po výstavě Jihočeská pozdní gotika v roce 1965 bylo dílo zapůjčeno z Národní galerie do expozice v Alšově jihočeské galerii, v souhrnném katalogu výstavy uvedeno není, je zahrnuto ve zkrácené formě pouze do dodatku ke katalogu.³ V roce 1976 již byla deska zpět v depozitáři v Národní galerii.⁴

Kompozičně vychází scéna Klanění sv. králů z grafického listu L. 24⁵ od Mistra E. S., který byl jistě předlohou i pro Kramářem zmiňovanou kresbu ze sbírky ve Veste Coburgu.⁶ Z grafického listu čerpal řezbář pro sochařství poměrně vzácný námět

¹ Kramář, Stručný průvodce 1938, s. 11, kat. č. 62, přesná citace: „*Česká (?) dílna z doby kolem 1490: Obraz je slohově blízky desce z Mladého se sv. biskupem a sv. Barborou v budějovickém museu. Školsky přináleží k solnohradskému mistru z Grossgmainu. Kompozice klanění tří králů je velmi rozšířená v 15. stol. Jsou to terrakoty i řezby (Frankfurt, Norimberk, Mnichov, Paříž), jež se spojují (zda právem?) jako podnětným pramenem s kresbou na tvrzi koburské. Odchylně od ostatních je oděn pražský Baltazar pláštěm a zcela odlišný je reliéf slohově (z okruhu oltáře v Kefermarktu v H. Rakousích z konce 15. století). Deska (zlomek oltáře) pochází dle udání z Netolic.*“

² V Archivu Národní galerie v Praze je uložen pouze dopis Ministerstva školství a národní osvěty s povolením nákupu díla, zde se o provenienci nehovoří. Jiné archivní materiály se nepodařilo dohledat. ANG, NG–SVPU– AA 2013/473.

³ Kat. Jihočeská pozdní gotika - dodatek 1966, kat. č. 384.

⁴ Údaj z vědecké karty potvrzuje v roce 1976 revizi díla v depozitáři na hradě Kost. Vědecká karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁵ Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 24.

⁶ Maedebach, Ausgewählte Handzeichnungen 1970, kat. č. 2, s. 1–2.

klečícího prvního krále, který líbá ručku dítěti. Najdeme zde i na podlahu odložený velký klobouk a motiv sv. Josefa ukládajícího poklad do truhly. Z coburgské kresby mohl řezbář čerpat kompozici sv. Josefa, který stojí přímo za Marií a drží truhlu. Ze stejného zdroje snad také může pocházet charakteristické zastřešení chléva. Dominantní kroucený opasek prostředního krále se zase objevuje na grafickém listě L. 27⁷ od Mistra E.S., odtud je převzato i umístění postavy na střed reliéfu.

Stylově reliéf odpovídá řezbám reliéfů křídel na Kefermarktském oltáři včetně hlubokých probrání drapérie a zdůraznění světla a stínu. Postava Panny Marie je velmi blízká Marii ze Zvěstování i z Narození na reliéfech Kefermarktského oltáře. Utváření drapérie opět odpovídá kefermarktským křídům, zvláště charakteristický je pak motiv dlouhé diagonální křivky pláště, jehož lem se důmyslně přetáčí a je probrán hlubokými klínovitými sklady. Také pojetí obličejové pražské P. Marie formovaného do podlouhlého oválu rámovaného vlnitými vlasy má svou obdobu na Kefermarktském oltáři, zvláště na reliéfu Klanění, stejně jako husté řasení látky na noze klečícího krále. Pro mužské obličejové typy zde také nacházíme analogie. Např. král Baltazar z našeho reliéfu s turbanem na hlavě je obdobou postavy (taktéž s turbanem) pastýře z reliéfu s Klaněním sv. tří králů na Kefermarktském oltáři, která se objevuje v levém horním rohu. Vousaté a vlasaté hlavy králů zase připomenou apoštoly v kefermarktské scéně Smrti Panny Marie.

Zajímavá je rovněž skutečnost, že Panna Marie sedí na totožné lavici jako nedávno identifikovaná socha Sedící Panny Marie od Mistra Kefermarktského oltáře v Národní galerii v Praze (inv. č. P 8879, kat. č. H/81).⁸ S touto výjimečnou sochou spojuje reliéf Klanění sv. tří králů z Národní galerie také obdobně podaná dlouhá křivka pláště. Půvabným momentem našeho reliéfu je zobrazení velmi živého Ježíška, které je odpozorováno z reality: zatímco mu klečící král líbá ruku, dítě jej tahá za vlasy za nezúčastněného pohledu své matky.

Vzhledem k četným analogiím, jimiž se náš reliéf pojí bezprostředně k dílu Mistra Kefermarktského oltáře a jeho dílny se zde nabízí odvážná hypotéza. Je možné, že před námi vyvstává doklad o původní ikonografii kvalitní sochy Sedící Panny Marie z Národní galerie v Praze. Podobnost v kompozici obou Marií (na pražském reliéfu

⁷ Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 27.

⁸ Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

s Klaněním sv. tří králů a Sedící Panny Marie) svádí k domněnce, že pražský reliéf s Klaněním reprodukuje do dnešní doby nedochované sousoší, jehož částí byla v minulosti Sedící Panna Marie z Národní galerie. Reliéf s touto sochou mohl být možná středem jednoho z několika oltářů, které se původně v kostele sv. Wolfganga v Kefermarktu nacházely.⁹ Výtvarný charakter reliéfu Klanění sv. tří králů z Národní galerie není zcela dokonalý, je jisté, že řezbář musel mít k dispozici nějakou předlohu. Kromě již zmíněných grafických listů to mohlo být i konkrétní umělecké dílo. O tom by svědčilo zejména živé gesto Ježíška, jak tahá klečícího krále za vlasy, které se na grafikách nevyskytuje, a také odlišným způsobem oblečený král Baltazar.

S přihlédnutím k nověji navržené ranější dataci oltáře z Kefermarktu do druhé poloviny sedmdesátých let 15. století a do let osmdesátých, můžeme tento fragment oltářního křídla datovat do období mezi roky 1480–1490. Reliéf vznikl v blízkosti dílny Kefermarktského mistra, za nímž ovšem významně zaostává kvalitou. Je pravděpodobné, že se jedná o současnou recepci jeho díla v širší hornorakouské oblasti. Určující pro původ díla je při tom také malba na reversu desky, kterou lze v souladu se starším Kramářovým názorem klást do okruhu Mistra z Grossgmain,¹⁰ jenž ve třetí čtvrtině 15. století působil v okolí Salzburku. To nevylučuje ani přepokládaný původ našeho díla v Netolicích, kam bylo zřejmě objednáno právě z Horních Rakous již ve středověku. Stále je ovšem nutné brát v potaz i možnost, že se jedná o novodobý import.

⁹ Tato hypotéza byla již nastíněna v textu studie o Sedící Panně Marii z Národní galerie v Praze, viz pozn. 8, s. 39.

¹⁰ Za konzultaci děkuji kolegyni PhDr. Olze Kotkové. Viz rovněž Michael und Thomas Reiner, Meister von Grossgmain, in: Rosenauer, Geschichte der Bildende Kunst 2003, s. 437.

KAT. Č. H/83

Horní Rakousy,

Mistr Kefermarktského oltáře, činný asi 1470–1510 v Horních Rakousích – dílna

Sv. Ondřej, 1480–1490

dřevo (nebylo laboratorně určeno), vzadu vyhloubeno, neparné fragmenty pozdější polychromie, chybí část levého chodidla, sokl nový

rozměry: v. 118, 5 cm; š. 41 cm, hl. max. 20 cm; rozměry nového soklu: v. 36 cm, š. 54 cm, hl. 37 cm

Inv. č. P 5734

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze získáno v roce 1945 z majetku Františka Ringhofferera z Kamenice

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Socha zobrazuje apoštola sv. Ondřeje charakterizovaného tzv. ondřejským křížem, na němž byl ukřižován. Frontálně v mírném kontrastu stojící světec jej přidržuje u těla levou rukou, zatímco v pravé má otevřenou knihu. Oblečen je do spodního roucha, jakési košile na hrudi sepnuté petlicovitou sponou. Přes ramena má otevřený plášť splývající z ramen, který je v úrovni pasu veden před tělem z pravé strany na levou. Vytváří tak plochu bohatě řasenou ostrými lomenými sklady. Spodní roucho se pak u nohou nad kulatým podstavcem láme do soustavy paralelních skladů ve tvaru písmena „L“. Protáhlá tvář světce je oživena plnovousem jehož prameny se na koncích stáčejí do dekorativních spirálek, stejně jako vlasy splývající na ramena. Velké oči jsou položeny poměrně hluboko a z tváře vystupuje velký nos.

Původní provenienci nelze dohledat, stejně jako u dalších uměleckých děl, která se do Národní galerie dostala ze sbírky Františka Ringhoffer¹ zakladatele jedné z největších továren se specializací na výrobu vagónů v Rakousku–Uhersku. Jiná než česká provenienc se v průběhu zpracování této práce potvrdila i u dalších děl z jeho bývalé sbírky (např. P 5740 – kat. č. H/86, P 5738 – kat. č. H/87, P 5737 ad.).

Stylově socha sv. Ondřeje přísluší do vrstvy sochařství třetí čtvrtiny 15. století ovlivněné tvorbou Mistra Kefermarktského oltáře. Nejbližší analogii představuje kvalitní dřevořezba sv. Jana Křtitele z muzea v Linzi² a socha sv. Pavla z vídeňského Belvedere.³ Sv. Jan Křtitel z Lince byl Beno Ulmem přesvědčivě zařazen do nejbližšího okruhu Mistra Kefermarktského oltáře, když u něj shledal množství shodných znaků vyskytujících se na reliéfech křídel Kefermarktského oltáře. Stejný inspirační zdroj můžeme identifikovat také u sv. Ondřeje z Národní galerie. Jeho prodloužená tvář a štíhlé proporce připomenou tváře apoštolů z reliéfu s výjevem Smrt Panny Marie na levém křídel Kefermarktského oltáře. Zpracování vousů a vlasů v pramenech, které se na koncích stácejí do spirálek a ty jsou pak navrstveny na sebe se liší od zpracování reliéfů na Kefermarktském oltáři. Zde jsou vousy pojednány v jednotlivých oddělených pramenech, nejsou na sebe vrstvené. Zdá se, že provedení „navrstvených“ stácejících se pramenů u sv. Ondřeje mělo evokovat důmyslně řezané proplétané prameny použité např. u sv. Petra nebo sv. Kryštofa ze skříňe Kefermarktského oltáře. Způsob modelace drapérie u sv. Ondřeje z pražské sbírky v ostrých hluboko probraných skladech s tenkými hranami je velmi příbuzný způsobu řasení látek na postavách z křídel Kefermarktského oltáře. Také zpracování trupu v oblých křivkách ze zdůrazněným štíhlým pasem také patří k výrazovým prostředkům reliéfů křídel oltáře v Kefermarktu a vyznačuje se jím také socha apoštola Pavla z Belvedere, která je zbytečně kladena až do pozdní doby kolem roku 1510.⁴

¹ ANG, NG 1945–1958/2516/30 (Seznam děl převezenných do Prahy 19.5.1945 ze zámku Kamenice u Stránčic).

² Kastner – Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke* 1958, kat. č. 43, s. 35–36.

³ Inv. No. 4853. viz:

<http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/826/164/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=22cd5541-630f-43ac-a7cd-6970b102d636>, vyhledáno 20.1.2012.

⁴ *Ibidem*. Jako autor je zde určen anonymní sochař z Pasova.

V našem prostředí nelze nalézt pro sochu sv. Ondřeje vhodnou komparaci. Společné stylové východisko v tvorbě Mistra Kefermarktského oltáře sice ukazují kefermarktsky orientované jihočeské řezby např. sv. Jakub z Jílovic (který je velmi blízký apoštolovi Pavlovi z Belvedere), Světice z Bližné nebo krásná Madona z Boršíkova ad. (všechny sochy v AJG v Hluboké nad Vltavou), avšak zpracování i celkový charakter soch je odlišný. Mimo jiné je sv. Ondřej na rozdíl od jihočeských soch obrysově rozveden více do šířky.

Přihlédneme-li k nedávno navržené ranější dataci oltáře v Kefermarktu na přelom sedmdesátých a osmdesátých let 15. století (oltářní skříň),⁵ pak se domnívám, že řezba sv. Ondřeje z Národní galerie vznikla v poměrně těsné blízkosti dílny Mistra Kefermarktského oltáře, nejspíše v osmdesátých letech 15. století, kdy se pracovalo na reliéfech křídel a zbytku oltáře. Na české území se pravděpodobně dostala, až když jí do sbírky získal František Ringhoffer.

⁵ K ranější dataci Kefermarktského oltáře viz Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011.

KAT. Č. H/84

Horní Rakousy

Sv. Anna Samotřetí, 1500–1510

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená v místech postav, spoj plochý, fragmenty polychromie, chybí obě ruce Ježíška od loktů, drobné ztráty dřeva ve spodní partii sochy při soklu, upevněno na nový podstavec

rozměry: v. 115 cm; š. 103 cm, hl. 35 cm

Inv. č. P 6192

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1971 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: v roce 1973 restauroval Mojmir Hamsík (rest. zpráva č. 656 je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 9, obr. na s. 10; Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 84, s. 128.

Monumentální reliéf zobrazuje skupinu Sv. Anny Samotřetí: Panna Marie i sv. Anna sedí na lavici s profilovanými sloupky a podávají si drobnou postavičku dítěte. Obě ženy jsou oblečeny do spodních rouch, sv. Anna do volnější tuniky, šaty Panny Marie mají přiléhavý živůtek a širokou sukni. Každá z žen má přes ramena přehozen bohatý plášť. Anna si jeho cíp splývající z levého ramene přidržuje pod loktem pravé ruky tak, že na břicho před tělem tvoří oblý mísovitý dvakrát skládaný záhyb. Cíp pláště pak spadá dolů k podstavci soustavou oblých hustých, ale ne příliš hlubokých paralelních skladů, v nichž se téměř ztrácí tělesný objem. Její spodní roucho se uplatňuje jen částečně při spodním okraji bohatým hlouběji probraným našasením. Hlavu má sv. Anna ovinutou rouškou nad čelem zvlněnou. Panna Marie je zobrazena jako mladá dívka s rozpuštěnými vlasy ozdobenými splétanou čelenkou. Pravý cíp pláště má spuštěný z ramene na klín, nahnutá látka se zde přetáčí do rubu a krátkým jazykovitým útvarem splývá přes levé koleno. Zbytek látky obaluje kolena a řasí se

v soustavě svislých mělkých hustě řazených paralelních skladů. Pravá část pláště se pohledově nijak neuplatňuje, látka sklouzla Marii z ramene a zůstala za lavicí, mimo zorné pole diváka. Symetricky podobným způsobem je ztvárněn i plášť na pravém rameni sv. Anny. Celá drapériová soustava je oživena překlápanými lemy u postavce a na cípu pod pravou rukou sv. Anny. Nahý Ježíšek je situovaný mezi oběma ženami, které si ho navzájem podávají.

Velmi dobře dochovaný reliéf pochází z pražské sbírky,¹ z níž byla o mnoho let později zakoupena také socha Sedící Panny Marie připisovaná Mistru Kefermarktského oltáře (kat. č. H/81).² Původní provenienci reliéfu nelze dohledat, avšak z celkového charakteru je zřejmá jeho podunajská orientace. Dílo bylo dlouho vystaveno v expozici středověkého sochařství na hradě Kost, po jejím zrušení bylo uloženo do galerijního depozitáře. Navzdory své zajímavosti, poměrně dobré kvalitě a monumentálnosti kompozice byl reliéf v literatuře zmíněn jen okrajově nejprve Marií Annou Korbovou, která se však soustředila na ozřejmení „zlidštění náboženského tématu“,³ než na stylovou analýzu, a poté Hanou Vorlovou v rámci její ikonograficky zaměřené práce.⁴

Základní kompozice dvou stejně velkých ženských postav na lavici (symetricky zdvojená Nikopodia)⁵ je ovlivněna pískovcovým sousoším sv. Anny z Trimbachu z let 1475–1480, které vytvořil následovník Niclause Gerhaerta z Leydeny.⁶ V drapériovém schématu Panny Marie je patrný ohlas sochy Trůnící Madony z Thyrnau u Pasova (kolem 1480), která bývá kladena do nejtěsnější blízkosti Niclause Gerhaerta z Leydeny. Její kompozice je závislá na grafickém listě Mistra E.S. (L. 81), Madona z Einsiedeln z roku 1466.⁷ Názory na autorství této sochy a děl k ní příslušných se

¹ ANG, NG-NK 1971/ č.j. 6984/71 (28.10.1971).

² Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011.

³ Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 9.

⁴ Vorlová, Svatá Anna Samatřetí 2002, kat. č. 84, s. 128.

⁵ J. H. Emminghaus, Anna, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, V. , sl. 168–191.

⁶ Hartmut Krohm, kat. č. 8, Saint Anne with the Virgin and the Christ Child (Anna Selbdritt) , in: Kat. Riemenschneider 1999, s. 188–191. Dříve byla tato socha pokládána za dílo samotného Gerhaerta. Sv. Anně z Trimbachu je věnováno katalogové heslo také v katalogu výstavy v Liebighausu, viz Eva Maria Breisig, kat. č. 28, Anna Selbdritt, in: Kat. Nicolaus Gerhaert 2011, s. 312–314, které krátce shrnuje dosavadní názory.

⁷ Hutchinson, The Illustrated Bartsch 1980, s. 40, obr. 35.

různí: variují od samotného Gerhaerta přes jeho následovníka až po Mistra Kefermarktského oltáře.⁸

Utváření drapérie u sochy sv. Anny Samotřetí z Národní galerie nedosahuje samozřejmě takových výjimečných kvalit jako u Madony z Thyrnau, kde je neobyčejně prostorově a hmotově rozvinuto, nicméně mohutný cíp pláště položený Panně Marii na kolena a pak spadající jazykovitě dolů zde mohl najít svůj předobraz. Také živé dítě thyrnauské Madony připomene Ježíška, kterého si mezi sebou podávají Marie a Anna z Národní galerie. Ani obličejový typ Madony z Thyrnau vepsaný do nahoře se rozšiřujícího oválu není příliš vzdálený od pražské Panny Marie s plnými tvářemi, silným nosem, nižším čelem a ústy se silnější spodním rtem, typově odpovídá i hlava Ježíška. Hluboké probrání hmoty tak charakteristické pro Madonu z Thyrnau je v pražském případě redukováno pouze na několik okamžiků, kdy se objem těla vynořuje z drapérie (plášť Panny Marie sklouzávající z ramene, utváření látky spodních šatů sv. Anny, která vyčnívá zpod pláště u podstavce). V pasovském okruhu se setkáme i s analogicky tvarovanými sloupky lavice, na níž obě ženy sedí, jak dokládá např. socha sv. Egidia z kláštera v Niedernburgu⁹ nebo již zmíněná socha Sedící Panny Marie od Mistra Kefermarktského oltáře z Národní galerie v Praze (inv. č. P 8879, kat. č. H/81). Madona z Thyrnau i další jmenované sochy vznikly nejpozději na konci 80. let 15. století, oproti tomu socha sv. Anny Samotřetí představuje jeden z mladších vývojových článků gerhaertovského vlivu, který v oblasti Horních Rakous, ale i jižních a jihozápadních Čech v modifikované poloze přetrvával až do první třetiny 16. století.

Z pasovské produkce je sv. Anně Samotřetí z Národní galerie dále blízká socha sv. Anny (kolem 1500), která se objevila v aukci roku 2011 a již Albrecht Miller připsal passovskému sochaři Jörgu Gärtnerovi,¹⁰ který ale pracoval převážně jako kameník.¹¹

⁸ Se složitou problematikou souvisí i otázka pobytu Gerhaerta v Passově při cestě do Vídně. Viz Kropáček, Zur Passauer 1964, s. 117–124; Schindler, Nicolaus Gerhaert in Passau 1974, s. 5–10; Kobler, Aspekte 1993, s. 60–99; Schultes, Der Meister des Kefermarkter Altar, Symposium 1993.

⁹ Schindler, Der Meister des Kefermarkter Altars 1993, s. 79.

¹⁰ Dr. Fischer Kunstauktionen, Heilbron, 200. Jubiläumsauktion mit 200 ausgewählten Meisterwerken aus Kunst und Kunsthandwerk. Viz <http://www.auctions-fischer.de/kataloge/online-kataloge/200-jubilaeumsauktion.html?kategorie=68&artikel=17338&cHash=958bc7ce25>, vyhledáno 6. 3. 2012; text na webových stránkách se odvolává na určení Albrechta Millera z roku 2008.

¹¹ Halm, Studien zur Süddeutsche Plastik 1926.

Obě sochy spojuje (nikoli však dílensky) zvláště utváření svrchního roucha v paralelních liniích. Mladší období s využitím hustých paralelních linií představuje pasovská řezba sv. Anny Samotřetí (kolem 1510) nabízená v aukci v Bamberku a Albrechtem Millerem připsaná Mistru Schöngauerova oltářníku, činnému v Ulmu a Pasově.¹²

Prozatím nelze sochu sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze spojit s konkrétní řezbářskou dílnou. Vzhledem k určitému klidu a lyrismu, kterým je řezba prodchnuta, je pravděpodobné, že socha byla vytvořena v prvním desetiletí 16. století, ještě před vystoupením landshutského sochaře Hanse Leinbergera, jehož expresivně dynamický styl spolu s působením malíře Wolfa Hubera poté ovlivnil podunajskou sochařskou produkci.

Socha s velkou pravděpodobností vznikla v okolí Pasova, její jihočeský původ můžeme vyloučit zvláště z toho důvodu, že zde pro ni nenacházíme vhodné stylové paralely. Je však možné, že byla pro nějaké místo v jižních či jihozápadních Čechách objednána. Mezi oběma regiony tehdy existovala bohatá kulturní výměna, jak dokládá například trůnící Madona z Kájova, objednaná pro kájovský kostel v dílně Mistra Kefermarktského oltáře. Monumentální reliéf sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze představuje mimo jiné doklad oblíbenosti tohoto gerhaertovského ikonografického tématu v oblasti Horního Rakouska.

¹² Miller, Wiederendeckung 2010; Miller, Der Meister des Schongauer-Altärens 2009, kat. č. 4, s. 181.

KAT. Č. H/85

Pasov nebo Enns (Horní rakousy)

Mistr oltáře z Lorch u Enns, činný kolem roku 1500–1520 – dílna

Sv. biskup, kolem 1520

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze 28.8.2008), vzadu vyhloubeno, polychromie, chybí obě ruce, poškozený podstavec, novější polychromie

rozměry: v. 99 cm; š. 30 cm, hl. 33 cm

Inv. č. P 673

provenience: původní provenience neznámá, poté soukromá sbírka v Praze, r. 1947 získáno do Národní galerie v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Legner, Zur Plastik des Donaustils 1965, s. 16; Anton Legner, kat. č. 663, Heiliger Bischof, in: Kat. Donauschule 1965, s. 273; Homolka – Pešina, K otázkám 1966, s. 370; Günther Heger, Studien zu Lorcher Meister 1996, s. 52.

Dřevořezba, pro kterou nelze najít v českém prostředí stylové paralely, představuje svatého biskupa, chybějící atribut znemožňuje přesnější identifikaci. Hmotná postava stojící v mírném kontrapostu je oblečena do dlouhého bílého spodního šatu s rukávy (alba), přes něj má přehozen plášť (pluviál) spojený na prsou ozdobnou sponou. Plášť z těžké látky těsně obaluje tělesné jádro sochy, které tak nemá šanci se uplatnit. Pluviál má lemy zdobené perlami a původně pravděpodobně malovanými výšivkami, bohaté dlouhé třásně na dolním lemu umocňují dojem drahé těžké látky. Otevřený plášť splývá biskupovi z ramen, obtáčí paže a na levé straně je přidržován jeho rukou tak, že napravo tvoří hluboce probrané mísovité záhyby a zároveň na opačné straně umožňuje uplatnit výrazné třásně na splývajícím cípu pluvialu. Kolem krku má biskup našasený pruh látky, tzv. humerál. Na hlavě nese mitru, opět bohatě zdobenou vyřezávanými kameny, perlami a výšivkami.

Řezba se do Národní galerie v Praze dostala v roce 1947 jako výměna za povolení k vývozu sbírky rodiny Weinmannů, která byla donucena prchnout do Ameriky.¹

Sochu Sv. biskupa uvedl do literatury Anton Legner u příležitosti velké výstavy umění tzv. dunajské školy v Linci roku 1965, kam byla řezba z Národní galerie zapůjčena.² Biskupa zde dal do blízké souvislosti se sedící figurou biskupa sv. Remigia v muzeu v Enns od Mistra Lorchského oltáře a dílnu lorchského mistra lokalizoval do Pasova. Se zhodnocením Antona Legnera i s pasovskou proveniencí naší sochy souhlasil Jaromír Homolka v recenzi na výstavu, která vyšla ve stejném roce.³ Anton Legner pak své úvahy ohledně Lorchského mistra a kontextu jeho díla v podunajské plastice rozvedl v článku publikovaném v časopise *Oberösterreich* také z roku 1965.⁴

Sv. biskupa z Národní galerie můžeme bez pochyby zařadit k dílům Mistra Lorchského oltáře, kam patří již zmíněný sv. Remigius, nyní v Muzeu v Enns (Museum Lauriacum)⁵ a figury sv. Diviše, sv. Rocha a tři reliéfy se scénami Vraždění neviňátek, vše z lineckého muzea.⁶ K dílenskému okruhu Mistra pak patří ještě postava sv. Alžběty z Lambachu (tamtéž).⁷ Anonymní mistr je nazýván podle nedochovaného oltáře z kaple špitálního kostela v Lorch bei Enns.⁸ Sv. Remigius je považován za střed oltáře, z něhož pocházejí ještě tři reliéfní scény s výjevem Vraždění neviňátek. Vztah dalších soch (sv. Diviš a sv. Roch) k oltáři není zcela jasný, názory na jejich uplatnění se různí: Anton Legner se na základě jemných stylových odlišností jednotlivých figur domnívá, že figura sedícího sv. Remigia a Sv. biskupa z Prahy by mohly být součástí jednoho oltáře, sv. Dionýsos spolu s reliéfy pocházejí z jiného oltáře a sv. Roch, poněkud stylově

¹ ANG, NG–1945–1958/18.

² Anton Legner, kat. č. 663 Heiliger Bischof, in: Kat. Donauschule 1965, s. 273.

³ Homolka – Pešina, K otázkám 1966, ke sv. biskupovi s. 370.

⁴ Legner, Zur Plastik des Donaustils 1965. Od té doby se fenoménu Mistra Lorchského oltáře žádný badatel detailněji nevěnoval. Roku 1996 byla na Vídeňské univerzitě obhájena diplomová práce Günthera Hegera, viz Heger, Studien zu Lorcher Meister 1996. V ní však autor – v případě sv. biskupa z Národní galerie v Praze, kterého zmiňuje jen okrajově – vychází z výše jmenované Legnerovy studie.

⁵ Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958, kat.č. 97, s. 53.

⁶ Ibidem, kat.č. 98 (sv. Roch), 99 (sv. Diviš) a 100 (3 reliéfy), s. 53–54.

⁷ Ibidem, kat.č. 101, s. 54.

⁸ Poprvé Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik 1926; Lill, Hans Leinberger 1942, s. 279.

odlišný, pak stojí mezi nimi osamoceně a měl tvořit část třetího oltáře.⁹ Oproti tomu Lothar Schultes zastává starší názor Otfrieda Kastnera a Beno Ulma, že všechny sochy pochází z jediného oltáře z kaple špitálu v Enns,¹⁰ pražskou řezbou se nezabývá.

Skutečně nejbližší analogií k dřevořezbě Sv. biskupa z Národní galerie představuje – v souladu s názorem Antona Legnera – sedící postava sv. Remigia z Enns. Obě sochy spojuje nejen plastická výzdoba těžkých rouch včetně charakteristicky řezaných třásní a hmotná státnost postav, ale zejména totožný typ tváře i tíživý a smutný výraz obličeje s hladkým blokem vlasů vyčnívajících zpod mitry. Stejným způsobem řezané oči, s mírně prověšenými dolními víčky, oválný obličej s nevýraznou bradou a semknuté úzké rty najdeme u obou soch. Mitry na hlavách biskupů se liší jen v malém detailu – sv. Remigius má střed mitry rozdělen dvěma pruhy perel a mezi nimi je zasazen vyřezávaný drahokam, z něhož vybíhá kroucená plastická výšivka. Mitra pražského biskupa tento motiv již kopíruje a využívá jej poněkud nelogicky: středem mitry je vedena řada perel a dekor s drahokamem popsany výše se uplatňuje asymetricky pouze na levé straně. Absence vyřezávaných dekorů na lemech pláště pražského biskupa (pravděpodobně byly „pouze“ malovány)¹¹ navozuje dojem jakéhosi odlehčení formy v porovnání s plasticitou oděvu sedícího Remigia. Díky tomu také postava biskupa z Národní galerie celkově vyznívá poněkud štíhlejší a drobnějším dojmem.

Zdánlivě blízkou analogii k pražskému biskupovi reprezentuje také socha stojícího sv. Diviše z muzea v Linci, avšak z detailnějšího pozorování vyplyne spíše více odlišností než shod. U obou najdeme podobný obličejový typ, u sv. Diviše však s expresivnějším výrazem. Hmotná státnost a mohutnost postavy Diviše je však již v kontrastu se štíhlejší pražskou figurou. Také výzdobný aparát se odlišuje od předchozích soch a v mnohem větší míře využívá plasticky řezanou figurální a florální výšivku již v renesančním tvarosloví. Bohatost ornamentu je na této figuře ve srovnání se sv. Remigiem i naším biskupem velmi předimenzovaná, téměř každá volná plocha je

⁹ Legner, Zur Plastik des Donaustils 1965, s. 16.

¹⁰ Lothar Schultes, č.kat. 1/14/26, Hll. Dionysus und Rochus, in: Kat. Gotik Schätze Oberösterreich 2002, s. 309.

¹¹ Po plastickém dekoru (vyřezávaném nebo štukovaném), se na lemu pláště sv. biskupa nedochovala žádná stopa, byl zřejmě zdoben „pouze“ malovaným dekorem.

zaplněna dekorem. Tato až dusivá ornamentálnost navozuje pocit strachu z prostoru, tzv. *horror vacui*, který je charakteristický pro počátek 16. století a který se projevil např. na známém Světelském oltáři,¹² kde se množství postav s exaltovanými gesty mísí s mračny halícími ústřední výjev Nanebevzetí P. Marie.

Druhá z figur v lineckém Muzeu, sv. Roch, pak překvapuje naprostou absencí dekoru, avšak shodná typika obličeje, statičnost postavy a dlouhé paralelní záhyby oděvu Rocha i anděla, které se opakují zejména v reliéfech se scénami Vraždění neviňátek,¹³ svědčí o příslušnosti řezby k pracím Lorchského mistra.

V díle tohoto anonymního řezbáře zaujme na první pohled ohromná bohatost dekorace, která v takové míře jinde v podunajském sochařství nenašla uplatnění. Vyřezávané dekory (šperky, výšivky ornátů) najdeme také na soše sv. Petra ve skříni Kefermarktského oltáře, i na řezbách Michaela Pachera na oltáři sv. Wolfganga, stejně jako na třech figurách biskupů z oltáře v Abtenau (dokončený 1518) od Andream Lacknera, nyní ve vídeňském Belvedere.¹⁴ Zde je ovšem ornament použit ve zcela jiném duchu, slouží k určení formy řezby. V dílech Lorchského mistra však těžké, drahé a opulentní šperky a ozdoby (G. Lill je nazval „barbarskými“)¹⁵ formu stírají a zcela ji potlačují ve prospěch dekoru.

Slohové východisko Mistra Lorchského oltáře je odvozováno z pasovské plastiky první třetiny 16. století. Do souvislosti s jeho dílem bývala dávána výjimečná socha sv. Máří Magdalény z Hötzdorfu poblíž Pasova. Tíživý a melancholický výraz tváře a těžké dekorativní šperky ji spojují s díly Lorchského mistra, zásadní odlišnost však najdeme v použití dynamicky rozevláté drapérie, členěné hlubokými mísovitými záhyby s jemně zvlněnými okraji roucha, které spíše upomínají na tvorbu Hanse Leinbergera (kolem 1475/80–1531), jednoho z nejvýznamnějších zástupců podunajského sochařství, činného v dolnobavorském Landshutu. Nejnověji dal Fridrich

¹² Poprvé si toho povšiml Kastner – Ulm, *Mittelalterliche Bildwerke* 1958, s. 54. Ke Světelskému oltáři naposledy soubor studií: Fabiánová – Vácha, *Světelský oltář* 2008.

¹³ Scény Vraždění neviňátek vycházejí z grafik Mercatoria Raimondiho (kolem 1480–1534), hojně využívaných v umění dunajské školy. Tento konkrétní list pochází z r. 1514, viz Oberhuber, *The Illustrated Bartsch* 26, 1978, s. 29, č. 18–I, s. 30 (podle Rafaela).

¹⁴ Naposledy Kat. *Der Abtenauer Altar* 2011.

¹⁵ Lill, Hans Leinberger 1942, s. 279.

Kobler tuto krásnou sochu do souvislosti se skupinou děl okolo reliéfu s výjevem Setkání Jáchyma a Anny u Zlaté brány z mnichovského Bavorského národního muzea.¹⁶

Vzhledem k poměrně malému počtu soch, které lze spojit s Mistrem lorchského oltáře, je složité přesněji lokalizovat jeho dílnu. Mohla působit v Pasově, který jako starobylé sídlo biskupů a město na důležité obchodní spojnici z Itálie na sever Evropy zažíval v 15. a 16. století ohromný rozkvět. V Pasově působil malíř Wolf Huber (kolem 1485–1553),¹⁷ který se stal dvorním malířem pasovského biskupa, měl zde dílnu starší Martin Kriechbaum, pokládán hypoteticky za tvůrce Kefermarktského oltáře,¹⁸ byl zde činný Mistr z Irrsdorfu i Monogramista IP.¹⁹ Mistr lorchského oltáře stejně tak dobře mohl se svou dílnou sídlit v Enns či přímo v Lorchu (bývalé Lauriacum, místo mučednické smrti sv. Floriána) blízko Lince vzdáleného necelých 100 km od Pasova. Enns bylo ve středověku dokonce velmi významným městem a jedním z největších v té době v Rakousku.²⁰

Původ sochy Sv. biskupa z Národní galerie musíme tedy hledat v oblasti Horního Rakouska, v dílně Mistra oltáře z Lorch. Po rozebrání oltáře, jehož byl součástí, byl koncem 19. či začátkem 20. století prodán pravděpodobně v aukci a tak se dostal do pražské sbírky.²¹

¹⁶ Kobler, Pasovská plastika 2008, s. 198–199.

¹⁷ Naposledy Winziger, Wolf Huber 1979.

¹⁸ Naposledy Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar 1999; Kahsnitz, Die grossen Schnitzaltäre 2005, s. 164–179.

¹⁹ Reisinger-Weber, Der Monogrammist IP 2007.

²⁰ Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958, s. 54.

²¹ Např. sv. Diviš z lineckého muzea byl pro muzeum zakoupen r. 1938 ze soukromé sbírky v Linci, viz Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958, kat. č. 99, s. 53.

KAT. Č. H/86

Rakousko – Tyrolsko

Sv. Anna Samotřetí, 1490–1500

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová 2008, laboratorní zpráva ze dne 28.8.2008), zadní strana plochá, zbytky podkladu, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu sochy, na zadní straně červenobílá nálepka s nápisem BUNDESDENKMALAMT.

rozměry: v. 131 cm, š. 75 cm, hl. 35 cm,

Inv. č. P 5740

provenience: původní provenience neznámá, později sbírka Fr. Ringhofferera v Kamenici, do NG v Praze získána r. 1945.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Kat. Madona 1935, kat. č. 147, s. 25; Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, s. 127, kat. č. 81.

Řezba sv. Anny Samotřetí je komponována do trojúhelníku. Frontálně zobrazená rozložitá postava sv. Anny sedí na jednoduché levici a na rukách drží drobné postavičky Ježíška a Panny Marie, kteří si mezi sebou podávají hrušku. Anna je oblečena do dlouhého spodního šatu v horní partii těla řaseného paralelními vertikálními sklady. Svrchní plášť se při dolním okraji řasí v bohatou soustavu lomených hlouběji probraných skladů po stranách rozvedených do šířky. Hlavu pokrývá hladce pojednaná rouška. Anina tvář se širokými lícními kostmi, výrazným nosem a plnými rty má individualizované rysy. Marie má na sobě jednoduché dlouhé šaty řasené od krku vertikálními sklady, v dolní partii se lemy šatů vlní a téměř splývají ve změti skladů na klíně sv. Anny. Ježíšek je nahý.

Socha byla vystavena v roce 1935 na výstavě Madona, kde ji Josef Opitz přiřadil k dílně činné v tyrolském Schwazu.¹ O původu sochy nic bližšího nezmiňuje, je ale možné, že mohl mít od majitele konkrétnější informaci pro tento soud. Poté se sochou

¹ Kat. Madona 1935, kat. č. 147, s. 25.

zabývala až Hana Vorlová v roce 2002,² která ji popsala jako českou s dobou vzniku kolem roku 1500, k Opitzovu hodnocení nepřihlédla.³

Přes nevelkou kvalitativní úroveň řezby z Národní galerie je jisté, že v českém pozdně gotickém sochařství pro ni nelze najít stylové obdoby. Také provenience ze sbírky Františka Ringhoffer⁴ ukazuje na cizí původ – do Národní galerie v Praze se dostala z této sbírky další díla, jejichž stylový původ je nutné hledat v německy mluvících oblastech, např. sv. Ondřej, inv. č. P 5734 (kat. č. H/83) či Madona, inv. č. P 5737 nebo deska se sv. Annou od Mistra Litoměřického oltáře.⁵

Josef Opitz určil řezbu sv. Anny jako tyrolskou práci a lokalizoval ji do Schwazu. Z dostupné literatury⁶ se bohužel nepodařilo zjistit vyhovující stylové analogie, které by tuto atribuci podpořily. Velmi husté paralelní záhyby, které charakterizují sv. Annu z Národní galerie, se zde neobjevují. Řešení drapérie sv. Anny – zvláště v partii nad podstavcem – však může vzdáleně připomenout mladší a kvalitnější sochu sv. Eligia z Tiroler Landesmuseum v Innsbrucku, původem z okolí Schwazu, nově připsanou Sebaldu Bockdorferovi (kolem 1505).⁷ Hustota vertikálních tenkých drobně mačkaných záhybů drapérie sv. Anny Samotřetí z Prahy evokuje práce Michaela Pachera ze sedmdesátých let 15. století. Je možné, že sv. Anna Samotřetí představuje historizující ohlas na dílo tohoto velkého tyrolského umělce, jehož umělecký odkaz byl v Tyrolsku i v devadesátých letech 15. století, kdy pravděpodobně vznikla socha z pražské sbírky, stále živý.

² Vorlová, Svatá Anna Samatřetí 2002, kat. č. 81, s. 127.

³ Badatelka se držela údajů na vědecké kartě uložené ve Sbírci starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁴ ANG, NG–1945–1958/2516/30 (Seznam děl převezených do Prahy 19.5.1945 ze zámku Kamenice u Stránčic).

⁵ Kotková, German and Austrian painting 2007, kat. č. 119, s. 172.

⁶ např. Egg, Gotik in Tirol 1985; Egg, Kunst in Schwaz 1974; Kat. Spätgotik in Tirol 1973 1973.

⁷ Ulrich Söding, Hl. Eligius, um 1505, in: Kat. Kunstschatze des Mittelalters 2011, s. 102–104.

KAT. Č. H/87

Tyrolsko, Brixen

dílna Nicolause Stürhofera, činný kolem 1490–1518 v Brixenu

Pieta, 1500–1510

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová roku 2008, laboratorní zpráva č. 08/17 z 21.4. 2008), plná socha s opracovanou zadní stranou, fragmenty původní polychromie, chybí pravá noha Krista od poloviny lýtky, část chodidla levé nohy, celá levá ruka a prsty pravé ruky; levá paže Panny Marie od poloviny předloktí, část soklu na levé straně.

rozměry: v. 46 cm, š. 30 cm, hl. 20 cm

Inv. č. P 5738

provenience: původní provenience neznámá, později sbírka Františka Ringhoffera v Kamenici, do Národní galerie v Praze získáno roku 1945.

restaurátorské zásahy: v roce 2009 restauroval Josef Duchan jako diplomní práci na AVU (rest. zpráva č. E 755 uložena v Archivu RA NG).

literatura: nepublikováno

Drobná, pečlivě provedená řezba zobrazuje klečící Pannu Marii podepírající Kristovo bezvládné tělo. Druhou rukou, která se nedochovala, pozdvihovala Marie paži Krista, jež však od ramene chybí. Obě postavy spočívají na postavci ve tvaru nepravidelného oválu, který představuje terén s drobnými záseky evokujícími travnatý povrch. Objemově dobře zvládnutá socha je opracovaná ze všech stran. Blok dřeva se hluboce otvírá, autor počítal s uplatněním hry světla a stínů, jak o tom svědčí probraná hmota pod rukou P. Marie podpírající hlavu mrtvého Krista. U anatomicky dobře odpozorovaného mužského těla zaujmou poměrně krátké Kristovy nohy, které však z určitého úhlu pohledu působí jako zamýšlená perspektivní zkratka. Tělo Krista je podloženo okrajem bohatě řaseného pláště Panny Marie a z části spočívá také na cípu své bederní roušky, jejíž konec visí přes okraj terénu, kde se vzdouvá v drobném

uchovitým záhybu. Podlouhlý obličej Panny Marie s výrazem smutku je zahalen rouškou členěnou několika mělkými svislými paralelními záhyby.

Z ikonografického hlediska se jedná o Pietu – zobrazení Panny Marie truchlící nad tělem Krista, které spočívá na zemi. Tento typ piety (odvozený z raně středověkého typu Panny Marie s mrtvým Kristem na klíně) se ve větší míře vyskytuje od počátku 16. století a k jeho masovému rozšíření dochází až v průběhu renesance a baroka.¹ Kompoziční východisko zejména pro polohu Krista pak představuje grafický list Mistra E.S. s Oplakáváním (L. 33).²

Do sbírky Národní galerie v Praze byla socha získána z majetku potomků továrníka Františka Ringhofferova,³ zakladatele jedné z největších továren v Rakousku–Uhersku specializované na výrobu vagónů. Společně s touto drobnou řezbou získala Národní galerie do sbírek i další umělecká díla (např. inv. č. P 5737, inv. č. P 5740 nebo P 5734 a další).⁴ Jak ukázal průzkum soch z Ringhofferovy sbírky provedený v rámci této práce, ve všech případech se jednalo o díla nebohémikální provenience. Výjimkou není ani tato Pieta, pro niž nelze najít v českém prostředí stylovou obdobu.⁵ Původní provenienci díla před tím, než se dostalo do Ringhofferovy sbírky, není možné vzhledem k absenci archivních pramenů identifikovat.

Při hledání možností bližšího stylového zařazení drobné řezby Piety z Národní galerie hraje významnou roli chemicko–technologická analýza vzorků odebraných z díla v rámci jeho restaurování. Přírodovědný průzkum prokázal, že podklad pro polychromii je tvořen kamennou křídou (dolomitický vápenec)⁶ používanou obvykle v oblasti Tyrolska. A právě zde je možné nalézt nejbližší stylové analogie pro pražskou

¹ J.H. Emminghaus, Vesperbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, IV. , sl. 450–456. V tomto případě se jedná o typ „F“ podle typologie uvedené v této literatuře.

² Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 33.

³ ANG, NG 1945–1958/2516/30 (Seznam děl převezzených do Prahy 19.5.1945 ze zámku Kamenice u Stránčic).

⁴ Z této sbírky pochází i desková malba se sv. Annou připsaná Mistru Litoměřického oltáře, kterou v současné době restauruje v Národní galerii v Praze ak. mal. Anna Třeštíková. Viz Kotková, German and Austrian painting 2007, kat. č. 119, s. 172.

⁵ Vědecká karta díla jej však primárně určuje jako českou práci. Karta je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

⁶ Zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva č. 08/17 ze dne 21.4. 2008.

sochu. Kompozičně se jí blíží o něco starší vícefigurové Oplakávání z predelly oltáře z Traminu (nyní Bavorské národní muzeum v Mnichově), který vytvořil brixenský sochař Hans Klocker kolem roku 1485.⁷ Podlouhlý obličejový typ Klockerovy Madony z oltáře v Pinzon bei Montan (kolem 1490–1495) nebo Marie z oltáře v Kaltern (kolem 1498–1500)⁸ není příliš vzdálený od pojetí Panny Marie z naší Piety. Přesto však nelze pražskou práci s Hansem Klockerem přímo spojit, bohatě a ostře zalamovaná drapérie a husté paralelní sklady, s nimiž se v díle tohoto tyrolského mistra často setkáváme, se zde příliš neuplatňují. Řezbář pracoval více s hladkými plochami, které střídají hlouběji probrané partie, drapérie je řasená střídavě. Takový autorský přístup je charakteristický pro brixenské sochařství po roce 1500, kdy Hans Klocker umírá a jeho dílna se následně rozpadla. Erich Egg doložil, že po roce 1500 v Brixenu již neexistovala žádná samostatná řezbářská dílna a oltáře vznikaly v rámci větších malířských ateliérů spojených se jmény Nicolause Stürhofera, Ruperta Potsche a od roku 1509 i Andrey Hallera.⁹ Tito vedoucí mistři zaměstnávali řezbáře z rozpadlé Klockerovy dílny.

K drobné Pietě z Národní galerie má stylově nejblíže dílna Nicolause Stürhofera (činný kolem 1490–1518). Řezbářské práce vzešlé z tohoto prostředí se sice odvolávají na díla Hanse Klockera zvláště v kompozici, ale odlišují se řezbářským rukopisem a rustikalizovanějším provedením. Charakteristické pro řezby vzešlé z dílny Nicolause Stürhofera jsou hladké oblé hrudníky ženských postav, jejichž šat s širokým kulatým výstřihem se pod pasem řasí několika paralelními záhyby, lineárně řezané vlasy a roucha oživená drobnými motivy obrácených lemů ve tvaru boltce, jako to vidíme např. na postavách sv. Kateřiny a sv. Barbory z reliéfů křídel ze sbírek Tyrolského zemského muzea v Innsbrucku (kolem 1500).¹⁰ Právě zpracování drapérie v mělce formulovaných skladech i subtilní překlápné lemy boltcovitého tvaru, které vystihují pražskou Pietu, odpovídají typice tvorby brixenského řezbáře působícího v dílně Nicolause Stürhofera. Obličejový typus innsbruckých světic s pevně sevřenými ústy, akcentovanou drobnou bradou a rovným nosem souhlasí s pojetím pražské Marie. Rovné vlasy Krista způsobem řezby vyhovují podání kadeří sv. Barbory z innsbruckého muzea. Další velmi

⁷ Egg, *Gotik in Tirol* 1985, s. 100, obr. 52.

⁸ *Ibidem*, s. 102, obr. 54 a s. 108, obr. 59.

⁹ *Ibidem*, s. 121–139.

¹⁰ *Ibidem*, s. 122, obr. 71.

blízkou analogii k našemu dílu představuje řezba Piety z predelly oltáře z kaple sv. Mikuláše v Dreikirchen bei Barbian (1500–1510).¹¹ Panna Marie zde poklekla k bezvládnému Kristovu tělu stejným způsobem jako je tomu na pražské soše, obdobné je i řasení drapérie a podání Kristova těla. Obě řezby spojuje mj. absence Kristovy trnové koruny.¹² Pro Ježíšův obličej (včetně formulace vousů) představuje paralelu mladistvý Kristus korunující Pannu Marii na hlavním výjevu téhož oltáře. V neposlední řadě pak drobné husté záseky na podstavci pražské sochy evokující travnatý terén najdeme na dalším oltáři pocházejícím z dílny Nicolause Stürhofera – na reliéfech křídel retáblu z kaple sv. Máří Magdalény v Dreikirchen bei Barbian (1500–510).¹³

Vzhledem k uvedeným analogiím je velmi pravděpodobné, že řezba z Národní galerie vznikla v letech 1500–1510 v brixenské dílně Nicolause Stürhofera. Drobnější rozměry díla napovídají, že byla určena k výzdobě oltářní predelly.

¹¹ Ibidem, s. 128, obr. 76.

¹² Na vyobrazení (viz pozn. 9) není trnová koruna sice patrná, tvrzení však relativizuje kvalita fotografie.

¹³ Egg, *Gotik in Tirol* 1985, s. 126, obr. 75.

KAT. Č. H/88

Horní Rakousy / Salcbursko

Lienhard Astl – dílna, činný v Gmundenu asi 1501–1523

Sv. Anna Samotřetí, kolem 1520

lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 22.8.2008), parciální polychromie (rty, oči), vzadu opracováno, na zadní straně červený nápis: M.S. 16 800, nalepený štítek s číslem DP 411 (dřívější inv. č. Národní galerie)

rozměry: v. 50 cm, š. 33 cm, hl. 15 cm,

Inv. č. P 4608

provenience: původní provenience neznámá, později Bukovce u Jablunkova, do Národní galerie se dostala r. 1949 převodem z Umělecko-průmyslového muzea v Praze

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Petr, Pozdně gotické sochařství 1967, s. 54; Kotrbová, Průvodce Jiřský klášter 1976, s. 12; Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 79, s. 125–126; Vorlová, Svatá Anna Samotřetí v gotické plastice 2004, s. 231.

Poměrně kvalitně zpracovaná dřevořezba představuje sv. Annu Samotřetí s nahým Ježíškem na pravém kolenu, na levé straně je kompozice doplněna klečí a modlící se Pannu Marii. Zadní strana sochy je opracovaná. Ve vědecké kartě SSU je vedena jako moravská práce z 1. třetiny 16. století,¹ nejspíš díky poslední doložené provenienci díla v Bukovci u Jablunkova. Stylově ovšem socha přísluší k dílu štýrského sochaře Lienharda Astla, činného v letech 1505–1523, pravděpodobně v rakouském Gmundu. Jedinou dochovanou signovanou prací tohoto umělce je oltář v Hallstadtu u Salzburgu (kolem 1515).² Souvislosti naší sochy s dílem Leonarda Astla si poprvé

¹ Karta je uložena v oddělení starého českého umění NG v Praze ve Schwarzenberském paláci, atribuci určila pravděpodobně Maria Anna Kotrbová.

² Eva Tironiek, Werke der Astl Werkstatt 1978.

povšiml Ivo Petr ve své nepublikované disertační práci.³ Marie Anna Kotrbová se stylovou stránkou sochy nezabývala, zahrnula ji pouze do přehledu vystavených děl v expozici Národní galerie v Praze. K názoru Ivo Petra se přiklonila později Hana Vorlová, která se sochou zabývala v rámci studia ikonografického fenoménu sv. Anny Samotřetí.⁴

Lienhardovi Astlovi je většina děl připsaných na základě stylové analýzy, pro niž byl východiskem jeho signovaný oltář v Hallstadtu. Shodné ženské obličejové typy se objevují v celé jeho tvorbě. V souvislosti s naší sv. Annou zaujme v souboru Astlovi připsaných děl zvláště dřevořezba s námětem sv. Anny Samotřetí, pocházející farního kostela v Pürggu.⁵ Socha z Národní galerie je v podstatě její modifikovanou variantou. Velké baculaté dítě sochy z Bukovce u Jablunkova je doslovnou citací dítěte na štýrské dřevořezbě včetně polohy nohou. Takový typ dětí se vyskytuje také na Astlových oltářích v Hallstadtu i Gröbmingeru, ale také u dalších dřevořezeb s námětem sv. Anny z Bischofshofenu⁶ a z Aurachkirchenu.⁷ Dva posledně jmenované reliéfy však představují typ sv. Anny Samotřetí, kdy obě postavy sedí na lavici a mezi nimi je umístěno dítě.

Utváření drapérie pláště sv. Anny z Bukovce u Jablunkova vychází téměř přesně z pürggského vzoru, včetně výrazných diagonál vedených od Annina kolena k opačnému chodidlu i navrstvené látky na klíně staré ženy. Obdobně utvářenou drapérii najdeme u P. Marie na soše sv. Anny z Bischofshofenu i Aurachkirchenu. Výraz obličeje sv. Anny z Bukovce se zdůrazněnými nosoretními vráskami a jemně našpulenými ústy je úzce příbuzný své štýrské předloze z Pürggu, od níž se liší pouze přísně frontálním komponováním hlavy, které je však uplatněno u sv. Anny z Aurachkirchenu. Postava bukovecké P. Marie je velice blízká Marii od sv. Anny z Pürggu: u obou najdeme drapérii členěnou dlouhými vertikálami, shodný obličejový

³ Petr, *Pozdně gotické sochařství* 1967, s. 54.

⁴ Hana Vorlová se touto problematikou zabývala ve své nepublikované diplomové práci (Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí* 2002). Z ní vychází článek: Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí v gotické plastice* 2004.

⁵ Eva Maria Tironiek, kat. č. 240, Hl. Anna Selbdritt, in: *Kat. Gotik in Steiermark* 1978, s. 275–276, obr. 90.

⁶ Anton Legner, kat. č. 265, Hl. Anna Selbdritt, in: *Kat. Spätgotik in Salzburg* 1976, s. 143, obr. 207.

⁷ Otfried Kastner, *Eine neue Astlfigur*, *Christliche Kunstblätter* 87, 1949, s. 9–13.

typ (poplatný obecně celé Astlově tvorbě), vlasy řezané do mírných obloučků i charakteristický pramen splývající přes rameno.

Řezbář pražské sochy základní kompozici obměnil motivem klečící P. Marie, jejíž šaty se řasí soustavy záhybů odpovídajících drapérií na Hallstadtském oltáři (např. závěs ve scéně s Narozením P. Marie, nebo Mariin šat ve scéně Zvěstování). Poněkud nezvládnuté proporce příliš prodloužených stehů bukovecké Marie tak upomínají na její štýrskou předlohu. Celkově vyznívá sv. Anna z Bukovce poněkud plochým dojmem, který umocňuje zvláště široce utvářená rouška na Anině hlavě. Není však pochyb, že socha sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze vznikla v dílně Lienharda Astla, časově ji lze klást do doby kolem roku 1520, stejně jako sv. Annu z Pürggu. Ze stejné doby pak pocházejí i řezby sv. Ann z Bischofshofenu a Aurachkitchenu.

Socha nebyla s největší pravděpodobností polychromovaná, její barevnost se omezila pouze na akcentování rtů a duhovek očí. V kontextu díla Lienharda Astla je tato skutečnost ojedinělá, všechna dochovaná a jemu připisovaná díla polychromii mají. Lze se proto domnívat, že šlo o specifický případ na žádost objednavatele sochy.

KAT. Č. H/89

Německo, Duryňsko

dílno ovlivněná Mistrem Erfurtského Oplakávání, činná ve třetí čtvrtině 15. století

Oplakávání Krista, 1490–1500

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), fragmenty původní polychromie, levá strana reliéfu je zúžená, drobné ztráty hmoty dřeva na povrchu, reliéf je sestaven ze sedmi vertikálních částí, které jsou na zadní straně částečně vyhloubeny a spojeny horizontálními zapuštěnými svlaky

rozměry: v. 140 cm, š. 132 cm, hl. 22 cm

Inv. č. P 5885

provenience: původní provenience neznámá, poté sbírka Jindřicha Bělohříbka na zámku Vinoř, od roku 1946 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: roku 1999 restaurovala ak. mal. Markéta Pavlíková (rest. zpráva č. E 192 je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Kat. Madona 1935, kat. č. 37, s. 14; Swoboda, Gotik in Böhmen 1969, s. 396; Kotrbová Průvodce Kost 1977, s. 10, obr. na s. 9; Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 142, Oplakávání Krista, in: Kat. Brno, 1999, s. 312–313; Chamonikolasová, Je Oplakávání 2012.

Zajímavý a monumentální reliéf zobrazuje výjev Oplakávání Krista ikonograficky obohacený o postavy sv. Veroniky a sv. Jana Křtitele. Je rozdělen do několika plánů. Na pahorku s lebkou a kostmi symbolizujícími Golgotu dominuje celé kompozici vyhublé tělo mrtvého Krista, jenž sedí téměř v pravém úhlu a je přidržován klečícím sv. Janem. Za ním stojí bolestí zhroucená figura Panny Marie doprovázená třemi Mariemi. V pozadí na horizontu je krajina se stromy volně přecházející v město Jeruzalém, z něhož vychází průvod s Kristem nesoucím kříž. Monumentální reliéf pochází ze sbírky Jindřicha Bělohříbka na zámku Vinoř, odkud se v roce 1946 dostal do

Národní galerie v Praze spolu s několika dalšími řezbami.¹ Jeho původní provenienci nelze dohledat.

Reliéf byl poprvé představen veřejnosti v roce 1935 na výstavě *Madona*, kde jej Josef Opitz popsal jako práci z jižní Moravy a časově jej zařadil do doby kolem roku 1450.² Povšiml si také ikonografické zvláštnosti v podobě figur sv. Veroniky a sv. Jana Křtitele obvykle ve scéně *Oplakávání nezobrazovaných*. Jejich přítomnost vysvětloval možnou objednávkou pro kostel zasvěcený sv. Janu Křtiteli. Po získání reliéfu do Národní galerie v Praze, jej Marie Anna Kotrbová začlenila do expozice středověkého umění na hradě Kostí a reliéf kladla do konce 15. století.³ Kaliopi Chamonikolasová zhodnotila dílo u příležitosti rozsáhlé výstavy *Od gotiky k renesanci* v roce 1999 a v návaznosti na Josefa Opitze jej připsala řezbáři z místní jihomoravské dílny, který byl inspirován aktuálními západoevropskými proudy. Reliéf datovala na rozdíl od Kotrbové a v souladu s Opitzem do doby kolem poloviny 15. století. Stejná autorka se pak reliéfu naposledy věnovala v článku do připravované publikace u příležitosti životního jubilea prof. Ivo Hlobila.⁴ Na základě studie Franka Matthiase Kammela o pozdně gotickém durynském sochařství, která vyšla v roce 1994,⁵ připsala reliéf okruhu dílny Mistra Erfurtského *Oplakávání*.

Poslední závěr Kaliopi Chamonikolasové je nepochybně správný. Stylová blízkost reliéfu z Národní galerie a děl připisovaných Mistru *Oplakávání Krista z Erfurtu* a jeho širšímu dílenskému okruhu je více než zjevná. Zvláště do pravého úhlu zalomené Kristovo tělo se spuštěnou pravou rukou a vpadlým břichem podpírané klečícím sv. Janem, ležícím na části pláště Panny Marie prolíná celou tvorbou Erfurtského mistra i jeho následovníků a objevuje se i na pražské práci. Asi nejtěsněji souvisí s pražským reliéfem *Oplakávání* dílo stejného námětu z kláštera Marienbuch zu Rengering u Paderbornu (nyní Westfälisches Landesmuseum, Münster), které podle Franka Matthiase Kammela vzniklo v dílně spojené či ovlivněné Mistrem Erfurtského

¹ ANG, NG–1945–1958/242 (Seznam děl převzatých ze zámku Vinoř).

² Kat. *Madona 1935*, kat. č. 37, s. 14.

³ Kotrbová, *Průvodce Kost 1977*, s. 10.

⁴ Chamonikolasová, *Je Oplakávání 2012*. Článek Kaliopi Chamonikolasové se mi dostal do ruky při redakční přípravě příspěvků do sborníku na konci roku 2011, kdy jsem již měla katalogové heslo pro disertační práci zpracované a dospěla jsem k obdobnému závěru.

⁵ Kammel, *Der Erfurter Meister 1994*.

Oplakávání, jež sídlila v Saalfeldu.⁶ Kromě již konstatovaného typu Kristova těla spojuje obě díla postava sv. Veroniky i horizontální pás s městem a pašijovými scénami v horním plánu. Jak ale upozorňuje Kaliopi Chamonikolasová, nelze tato dvě díla pravděpodobně přímo vázat autorsky.⁷

Frank Matthias Kammel ve své studii věnované fenoménu Erfurtského mistra dokládá, že typově i stylově obdobný výtvarný projev přesahoval koncem 15. století také do Hesenska a dolního Saska, ojedinělé příklady jsou dochovány ve Vestfálsku, západním Pomořansku a dokonce i v Dánsku.⁸ Tato úvaha pak vedla českou badatelku k závěru, že nelze vyloučit možnost, že pražský reliéf mohl vzniknout v našem prostředí. Pro absenci stylově odpovídajících výtvarných projevů v Čechách a na Moravě se jí přesto pravděpodobněji jevila varianta německého importu.

Dílna Mistra Oplakávání z Erfurtu byla jednou z nejvýznamnějších v erfurtském regionu a byla činná ve třetí čtvrtině 15. století.⁹ Jejím stěžejním dílem je mnohafigurový reliéf Oplakávání Krista z dómu v Erfurtu (kolem 1480). Ve 20. letech minulého století byla dílna – nikoliv neproblematicky – spojena se jménem erfurtského umělce Linharta Koenbergka (doložen 1493–1511), který ji vedl.¹⁰ Koenbergkova dílna patřila k nejvýznamnějším ve středním Německu. Ačkoli je Koenbergk doložen až koncem 15. století, byly jeho dílně připsány i práce starší – např. oltář z kostela Panny Marie ve Stendalu (1471), tři reliéfy dochované v erfurtském dómu (kolem 1480), oltář v kostele sv. Pavla v Erfurtu (1492) a další práce.¹¹ Frank Matthias Kammel ve své studii dospěl k závěru, že velké množství dochovaných reliéfů převážně s pašijovou tematikou a zvláště s výjevem Oplakávání je produktem nejen jedné dílny činné v Erfurtu, ale i dalších ateliérů v okolních městech, které vedli žáci a následovníci

⁶ Ibidem, s. 204, obr. č. 22.

⁷ Chamonikolasová, *Je Oplakávání* 2012.

⁸ Kammel, *Der Erfurter Meister* 1994, s. 190–209.

⁹ Thieme – Becker, Bd. XXXVII, s. 46.

¹⁰ Thieme – Becker, Bd. XXI, s. 141–142. Koenbergkova dílna patřila k nejvýznamnějším ve středním Německu. Ačkoli je Koenbergk doložen až koncem 15. století, byly jeho dílně připsány i práce starší – např. oltář z kostela Panny Marie ve Stendalu (1471), tři reliéfy dochované v erfurtském dómu (kolem 1480), oltář v kostele sv. Pavla v Erfurtu (1492) a další práce.

¹¹ Kammel, *Der Erfurter Meister* 1994, s. 192.

Erfurtského mistra.¹² Ti pokračovali v námětové ale i stylové manýře mistra a produkovali oltáře masovým způsobem blížícím se fungování soudobé jihoněmecké velké dílny Niclause Weckmanna v Ulmu.¹³ Podle Kammela tento duryšský fenomén masové oltářní produkce odpovídal nové potřebě středně velkých, levnějších oltářů, která vyvstala s hospodářským rozmachem erfurtské oblasti.¹⁴ Se zvýšenou poptávkou a masivnější tvorbou snad souvisí i určitá rustikalizace a nižší kvalita příznačná pro erfurtskou produkci.¹⁵ Tuto charakteristiku splňuje také reliéf z Národní galerie v Praze, který lze bezpochyby považovat za produkt některé z erfurtských dílen. Jeho vznik je možné klást nejpravděpodobněji do devadesátých let 15. století.

¹² Frank Matthias Kammel dále dokládá, že typově i stylově obdobný výtvarný projev přesahoval také do Hesenska a dolního Saska, ojedinělé příklady jsou dochovány ve Westfálsku, západním Pomořansku a dokonce i v Dánsku.

¹³ Kat. Meisterwerke Massenhaft 1993.

¹⁴ Kammel, *Der Erfurter Meister* 1994, s. 209.

¹⁵ To konstatoval již Wilhelm Bode v roce 1887. Viz Kammel, *Der Erfurter Meister* 1994, pozn. 70, s. 205, s odkazem na knihu Wilhelm Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887, s. 208. V této souvislosti je zajímavé, že takové tvrzení zcela neplatí v případě dílenského provozu Niclause Weckmanna, jehož tvorba má standardní vyšší kvalitu napříč celou dílnou.

KAT. Č. H/90

Německo, Franky

Tilman Riemenschneider (asi 1460–1531) – okruh nebo vliv

Svěťice s korunou (sv. Kateřina), 1510– 1520

relief, lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 17.8.2008), zadní strana plochá, nepatrné fragmenty křídového podkladu a polychromie, chybí atribut, obě ruce, část drapérie u pravého ramene, poškozená koruna

rozměry: v. 122 cm, š. 39, hl. 10 cm

Inv. č. P 291

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena v roce 1930 od Joe Hlouchy

restaurátorské zásahy: v roce 1987 restauroval Karel Stádník (nečíslovaná rest. zpráva je uložena v Archivu RA NG)

literatura: Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 206, s. 31; Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 14.

Svěťice s náročným účesem zdobeným drobnou korunou stojí na oválném podstavci. Atribut svěťice se nedochoval a vzhledem k poloze levé ruky, jíž původně přidržovala atribut, se nabízejí dvě svěťice, s nimiž by bylo možné sochu identifikovat: Sv. Dorota a Sv. Kateřina. Ve vědecké kartě díla je s otazníkem uvedena právě sv. Dorota.¹ V případě Doroty, která by držela košík s květinami, však postrádáme ještě dítě, které podle legendy košík přineslo pronotáři Theofilovi. Ve prospěch této svěťice by tak mohla hovořit snad jen brož ve tvaru květiny, která spíná roušku nad čelem. Pravděpodobnější tedy je, že se jedná o sv. Kateřinu, která původně přidržovala meč,

¹ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

jímž byla s'ata. Korunka na hlavě by ji pak určovala jako královskou dceru, již narozdíl od sv. Doroty podle legendy byla. „*Virgines Capitales*,“ mezi něž se kromě sv. Kateřiny a sv. Doroty počítají ještě sv. Barbora a Markéta, často ikonograficky doprovázely ústřední vyobrazení Panny Marie. Plochá zadní strana napovídá, že reliéf byl součástí skříňového retáblu a tvořil jeho křídlo.

Světice je oblečena do dlouhých šatů s vysoko přepásaným a podkasaným živůtkem, s kulatým výstřihem vyplněným plisovanou spodní košilí. Dlouhé široké rukávy jsou zdobeny širokými lemy. Přes ramena má přehozen bohatý plášť, který si v pase přidržovala rukou s atributem. Plášť splývá v dlouhých skladech k podstavci, kde se ostře zalamují a vlní kolem špičky stěvice. Pod pravou rukou na břiše světice je soustava drobných prolamovaných klínovitých záhybů. Zajímavým, kompozici oživujícím momentem je plášť, který se svezl z pravého ramene světice.

Kulatou hlavu nasazenou na krátkém krku charakterizují široké tváře, široká brada, blízko sebe posazené drobné oči, pravidelný štíhlý nos a plná ústa s náznakem úsměvu. Účes světice působí velmi moderně: bohaté vlasy jsou po stranách sepnuty ozdobnou sítkou a přes čelo navíc spoutány řasenou rouškou ozdobenou květem z vyřezávaných drahých kamenů. Na temeni pod vlasy je rouška svázána a volné konce se vlní kolem hlavy světice. Náročný účes je pak dozdoben korunou snad původně s vysokými liliovitými výběžky.

Socha byla do Národní galerie v Praze zakoupena ze sbírky Joe Hlouchy, cestovatele a dobrodruha. Dohledat její původní provenienci je prakticky nemožné. V dopise, v němž Vincenc Kramář předkládá seznam soch pro zakoupení do státní sbírky je mezi jinými jmenována i naše světice s přípisem „ze západních Čech.“²

Velmi zajímavá a kvalitně provedená socha byla v literatuře zmíněna jen marginálně, když se stala součástí dvou stálých expozic, v obou případech byla kladena do první třetiny 16. století. V roce 1949 byla v poválečném katalogu jmenována v seznamu vystavených děl a její určení i datace zopakovalo Kramářův údaj z výše uvedených dokladů o nákupu děl do státní sbírky v roce 1930.³ O několik desetiletí později v podstatě nezměněný údaj zopakovala Marie Anna Kotrbová v Průvodci po

² ANG, fond Vincenc Kramář AA 2945/245, dopis ze dne 9.5.1930.

³ Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949, kat. č. 206, s. 31.

expozici středověkého umění na hradě Kost,⁴ kde vyzdvihla zejména její dobový kostým a náročný méně obvyklý účes. Po zrušení expozice na Kosti v roce 1993 byla socha Svěťice uložena do depozitáře Národní galerie v Praze a vystavena již nikdy nebyla.

Ačkoli Vincenc Kramář zaznamenal, že Svěťice pochází ze západních Čech, nelze pro ni najít v dochovaném fondu českého a moravského sochařství stylové analogie a pravděpodobnější se zdá možnost importu z jiné oblasti. Průzkum sochy a rešerše literatury přinesly důležité zjištění v otázce předlohy řezby: socha sv. Kateřiny byla vytvořena podle rytiny Mistra LCz někdy ztotožňovaného s Lorenzem Katzheimerem, grafikem činným v Bamberku mezi lety 1480–1505.⁵ Grafický list se sv. Kateřinou je kladen do doby kolem roku 1497, do středního tvůrčího období Lorenze Katzheimera. Tento grafik vycházel z tvorby vynikajícího malíře a grafika Martina Schongauera (zemř. 1491) a ovlivnil mj. také Albrechta Dürera.⁶ Řezbář převedl rytinu Mistra LCz téměř doslova do reliéfní podoby a zřejmě vynechal jen mučící kolo, které však mohlo být volně přidáno dodatečně na oltářní křídlo, na němž byla Kateřina původně jistě adjustována. Obličejový typ sv. Kateřiny na rytině podaný z tříčtvrtečního profilu má tutéž charakteristiku jako řezba (oči posazené blízko u sebe, štíhlý nos atd.). Zvláště zaujme široká tvář a partie brady, které jsou převzaty z dvourozměrného vzoru bez větší snahy o plasticitu a tvarování hlavy. Účes zdobený korunkou a vlající rouškou je také citován doslova, stejně jako drapériové schéma včetně pláště, který sklouzl sv. Kateřině z pravého ramene. Je pravděpodobné, že Kateřina z reliéfu v Národní galerii držela v pravé ruce zavřenou knihu jako její grafický vzor. Mistr LCz ozdobil široké lemy rukávů svěťice na rytině výrazným brokátovým vzorem, který v malované podobě či ve formě tlačeného reliéfu (pressbrokát) mohl dekorovat i šat svěťice z Národní galerie.⁷

Řezbářský styl reliéfu z Národní galerie v Praze se hlásí k franckému řezbářství přelomu 15. a 16. století, kdy jeho vůdčí osobností byl Tilman Riemenschneider.

⁴ Kotrbová, Průvodce Kost 1977, s. 14.

⁵ Hutchinson, Master LCz 1993, s. 27–28.

⁶ K tomu naposledy: Schmitt, Dürer and Master LCz 2012, s. 308–311.

⁷ Vzhledem k téměř naprosté ztrátě polychromie sochy se nedochovaly žádné stopy po malovaném dekoru ani tlačeném reliéfu.

Poměrně husté a dlouhé ostře zalamované linie skladů charakteristické pro tohoto umělce se objevují také na reliéfu se sv. Kateřinou. Obdobné členění drapérie jako má pražská světice (dlouhé ztenčené sklady, klínovité záhyby, i diagonálně vedené linie), avšak ne v tak husté podobě, lze najít na postavě Bolestné Panny Marie z Acholshausenu (Mainfränkisches Museum ve Würzburgu, inv. č. 32639), která vznikla kolem r. 1505.⁸ Tato socha ostatně zaujme i obdobně vychýlenou osou těla, natočením trupu a polohou pravé ruky. Objevuje se zde i motiv hustě řasené vlající roušky použitý rovněž u pražského reliéfu. Podobnou polohu zastupuje také Riemenschneiderova dílenská socha sv. Alžběty (Germanisches National Museum, Norimberk), která vznikla kolem roku 1515.⁹ K Riemenschneiderovým výrazovým prostředkům často patří zobrazování módních pokrývek hlavy a účesů zdobených podobnými sponami, jako je ta, která spíná roušku nad čelem sv. Kateřiny. Brož ve tvaru květiny takto zdobí turbanovitou proplétanou čelenku císařovny Kunhuty na náhrobku Jindřicha II. a Kunhuty v Bamberském dómu vytvořeném v letech 1499–1513,¹⁰ která má i podobný módní účes. Brožemi zdobené turbanovité pokrývky hlavy se pak objevují na výjevech z legendy o sv. Kunhutě na bocích tumb. To, že turbanovité klobouky, bohatě zdobené čelenky a dovedně vinuté roušky patřily mezi nejmodernější módní doplňky své doby, dosvědčuje mj. i skicářová kresba připisovaná norimberskému malíři Michaelu Wolgemuthovi (kolem 1480, Staatliche Graphische Sammlung, Mnichov) s vyobrazením devatenácti ženských hlav ozdobených různými klobouky.¹¹

Uvedené komparace a obdobnost řezbářského pojetí podporují možnost, že reliéf se světicí (sv. Kateřinou) z Národní galerie v Praze mohl vzniknout v bližším okruhu Tilmana Riemenschneidera. Obličejový typ naší světice se však Riemenschneiderově charakteristické typice vymyká, zvláště v tvarování brady a celkově kulatého obličeje. Riemenschneiderovy sochy se vyznačují drobnými špičatými bradičkami a vejčitými obličejovými typy. Jak již ale bylo zdůrazněno výše, Kateřinin obličejový typ byl

⁸ Manfred Schürmann – Claudia Lichte, kat. č. 14, Trauernde Maria, in: *Kat. Riemenschneider Würzburg* 2004, s. 259.

⁹ Manfred Schürmann – Iris Kalden-Rosenfeld, kat. č. 70, Hl. Elisabeth, in: *ibidem*, s. 341.

¹⁰ Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001, kat. č. 33, s. 132–133.

¹¹ Falk, *Die deutschen Zeichnungen* 1994, kat. č. 42, s. 23–24, vyobr. č. 37.

v podstatě komplexně převzat z grafického listu Mistra LCz. Reliéf z Národní galerie tak zřejmě reprezentuje širší polohu vlivu Tilmana Riemenschneidera na franckou oblast a dokumentuje též poměrně rychlou recepci stylu. Suverénní řezbářský rukopis naší sochy dovoluje předpokládat dobu vzniku ve druhém desetiletí 16. století, kdy se již charakteristické pojetí Riemenschneiderových soch dostalo do obecného uměleckého povědomí.

Důležitým aspektem Riemenschneiderovy dílny bylo opakování a variování produkce, jak nedávno upozornila Kaliopi Chamonikolasová na příkladu Světice ze Státního zemského muzea v Opavě.¹² I přes určitou diversibilitu řezbářského projevu pražského reliéfu a s vědomím jeho úplné závislosti na grafické předloze proto nelze zcela vyloučit i méně pravděpodobnou myšlenku, totiž vznik řezby v rámci provozu velké dílny tohoto významného umělce.

¹² Kaliopi Chamonikolasová, kat. č. 58, Světice, in: Kat. Zdaleka i zblízka 2009, s. 208–209.

KAT. Č. H/91

dolní Porýní / jižní Nizozemí – Kalkar, Arnt van Tricht – okruh (?)

Sv. Kateřina, kolem 1540

bukové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva D 49/95 ze dne 24.1.1995), novější polychromie a zlacení, poškozené prsty na obou rukách, podstavec, pravá ruka císaře Maxentia, drapérie na pravé straně světice a částečně koruna jsou doplněny sádrou.

rozměry: v. 118 cm; š. 48 cm; hl. 22 cm

Inv. č. P 366

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie zakoupeno v roce 1939 od V. Hořejše z Prahy

restaurátorské zásahy: předběžný restaurátorský průzkum provedla ak. mal. Anna Třeštíková 1995 (bez rest. dokumentace)

literatura: Výstava přírůstků 1939, kat. č. 21, s. 2; Cibulka – Loriš – Novotný, Výstava přírůstků 1939–40, s. 154, vyobr. s. 161.

Světice je určena atributem v podobě rozlámaného kola, které si pravicí tiskne k tělu, a postavou pokořeného pohanského císaře Maxentia u podstavce. V levé ruce drží rozevřenou knihu. Mladá žena je oblečena do bohatě zdobeného módního oděvu: svrchního pláště z těžké splývavé látky, ozdobeného límcem, a šatů s vypasovaným živůtkem a dekoltem vyplněným plisovanou košilí. Na bocích se živůtek rozšiřuje v několik cípů ukončených střípci, pod ním se pak uplatňuje látka spodních šatů. Výrazným detailem je řasený pásek uvázaný na volný uzel. Neméně zajímavý a náročný je účes světice, která má vlasy spletené do copů. Ty jsou pak po stranách provlečeny čepcem s dekorativně pojednanými otvory a na hrudi svázaný. Na hlavě má ještě posazenou nízkou korunu s oblými liliovitými výběhy. Mírný kontrast sv. Kateřiny je určen předsunutou levou nohou, u níž spočívá malá polopostava císaře Maxentia. Ten má hlavu pokrytou turbanem, který symbolizuje pohanství, nad nímž Kateřina svou

pevnou vírou v Krista zvítězila. Prohlídka sochy restaurátorkou Annou Třeštíkovou ukázala, že dřevo sochy je velmi poškozeno dřevokazným hmyzem a podstatné části řezby masivně nově doplněny sádrovou hmotou.

Bohemikální původ sochy vylučuje zejména typika oblečení a pokrývka hlavy, která nemá v našem kulturním prostředí obdobu. Stylové východisko sochy lze najít v Nizozemí, k němuž odkazuje i strohý záznam na vědecké kartě sbírky.¹ Odborná literatura se této soše věnovala velmi skromně, je uvedena pouze ve stručném katalogu výstavy přírůstků konané v roce 1939, kde je její vznik kladen do let 1530–1540² a poté zmíněna Josefem Cibulkou v recenzi na tuto výstavu.³ V katalogu je uveden také předpokládaný původ sochy v jihozápadních Čechách. Jedná se však o omyl vzniklý nepozornou interpretací nákupního protokolu z roku 1939.⁴ Z jihozápadních Čech pochází podle protokolu nákupní komise kamenná socha sv. biskupa (inv. č. P 367) z doby po polovině 14. století, která byla zakoupena do Národní galerie společně se sv. Kateřinou a sochou sv. Jenovéfy (inv. č. P 365) franko-vlámského původu z 15. století.

Konkrétní zařazení řezby sv. Kateřiny v rámci nizozemské produkce není jednoduché. V 16. století bylo v hospodářsky velmi silném Nizozemí několik sochařských center, zvláště v bohatých městech – na jihu např. Kalkar, Cleve, Xanten nebo Brusel, která byla geograficky poměrně blízko sebe. V Kalkaru působili v první polovině 16. století hned tři významní sochaři – Hendrick Douwerman (zemřel 1543/44), Henrick van Holt (zemřel 1545/46) a Arnt van Tricht (zemřel 1570), který se snad vyučil v Douwermanově ateliéru.⁵ Jejich dílny dodávaly oltáře do blízkých i vzdálených míst regionu a velmi často na zakázkách spolupracovaly, což atribuci jednotlivých děl ještě více znesnadňuje.⁶

¹ Vědecká karta díla je uložena ve Sběrce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

² Výstava přírůstků 1939, kat. č. 21, s. 2.

³ Cibulka – Loriš – Novotný, Výstava přírůstků 1939–40, s. 154, vyobr. s. 161.

⁴ ANG, ČMZG /K, AA 2036.

⁵ Někteří badatelé se přiklánějí k názoru, že Arnt van Tricht přišel do Kalkaru až po smrti Douwermana a Holta a usadil se v Kalkaru. Mohl pocházet z Maastrichtu nebo Utrechtu – tím by se také vysvětlila afinita k tvorbě utrechtského Mistra ženské kamenné hlavy. Viz Rommé, *Die Bildschnitzkunst in Kalkar* 1996, s. 27, pozn. 90.

⁶ K tomu zvláště Barbara Rommé, *ibidem*, s. 15–37.

Pro řezbu sv. Kateřiny z Národní galerie lze najít stylové paralely právě ve zmíněném jihonizozemském prostředí. Jako nejpříbuznější se jeví práce sochaře Arnta van Trichta. Uzavřený obrys sochy s velkoryse pojednanými objemy těla připomene díla tohoto řezbáře, např. oltář sv. Jana v Kalkaru v kostele sv. Mikuláše (dokončen kolem 1543).⁷ Řasení drapérie v dlouhých tenkých a oblých řasách charakterizuje pražskou sochu stejně jako van Trichtovy práce, které zaujmou také obdobně hladce ztvárněnými partiemi kolena volné nohy. Kalkarské řezbářské dílny poměrně často používaly motiv polopostavy (nikoli ležící figury) pohanského krále či císaře umístěného u nohou mučednic tak, jako vidíme např. u sv. Kateřiny z oltáře v Hanselaeru (nyní součást Kalkaru), která je dílem o něco staršího sochaře Henricka van Holta.⁸ V neposlední řadě lze uvést dekorativní detaily oděvu soch z dílny Arna von Trichta, které se shodují se šatem pražské sv. Kateřiny: úzký našasený pasek uvázaný na volný uzel, řešení svrchního šatu ve formě korzetu na bocích ozdobeného střapci nebo pojednání dekoltu. Drahé kameny ve tvaru kosočtverce, které zdobí šat pražské sochy, se objevují mimo jiné na kostýmu jednoho ze sv. tří králů (Kašpara) ze scény Klanění z oltáře v kostele sv. Viktora v Xantenu (1551/53).⁹ Obličejový typ sv. Kateřiny s malými blízko posazenými očima a drobnými usmívajícími se rty rovněž není příliš vzdálený např. soše sv. Barbory z oltáře v Hanselaeru.¹⁰

Přes uvedenou příbuznost ale nelze s jistotou stanovit, že sochu sv. Kateřiny z Národní galerie v Praze vytvořila dílna Arnta van Trichta. Řezba nedosahuje takové standardní kvality jako vesměs všechny Trichtovy práce, což se projevuje zejména ve vypracování zdobných detailů oděvu, které jsou na naší soše pojednány mnohem střízlivěji, ale i v samotném blokovitém komponování figury. Nicméně afinita k jihonizozemské produkci druhé čtvrtiny 16. století je zřetelná a poskytuje dostatečnou oporu pro datování sochy do čtyřicátých let 16. století.

⁷ Vyobrazení viz: Kat. Gegen den Storm 1996, s. 30, obr. 16.

⁸ Ibidem, s. 32, obr. 18 a kat. č. 35, s. 250.

⁹ Vyobrazení viz: ibidem, s. 30, obr. 17.

¹⁰ Barbara Rommé, kat. č. 35, Hl. Barbara mit Turm, in: ibidem, s. 249–252.

Pro účes sv. Kateřiny se dvěma zdobnými copy je možné najít blízkou paralelu ve starší řezbě sv. Anežky Římské z obchodu se starožitnostmi Jana Dirvena v Antverpách z doby kolem roku 1520, která pravděpodobně vznikla v Mechelenu.¹¹

Na tomto místě je nutné upozornit na několik detailů ve výtvarném zpracování řezby, které by mohly zpochybnit její středověký původ. Koruna na hlavě světice z Národní galerie v Praze se – pokud lze soudit z dochovaného jihonizozemského (dolnorýnského) sochařského fondu – v případech svatých panen mučednic neobjevuje, jejich hlavy zpravidla zdobí pouze náročně pojednané módní čepce. Jistou skepsi pak vzbuzuje i použitý materiál pražské sochy, kterým je bukové dřevo. Řezby pocházející z dílen jihonizozemských sochařů jsou zhotoveny výhradně z dubu, bukové dřevo není prozatím doloženo.¹² Barbara Rommé se v jedné ze svých studií dotkla problematiky historizujících napodobenin nebo falz vznikajících v 19. století a navazujících na tvorbu dolnorýnských pozdně gotických mistrů.¹³ Je možné, že by takovým historizujícím dílem určeným pro novogotický oltář mohla být i naše řezba. Bez důkladného restaurátorského průzkumu nelze proto pochybnosti o středověkém původu sochy sv. Kateřiny z pražské Národní galerie zcela vyvrátit.

¹¹ Rief, *Blockverleimte spätgotische Holzskulpturen*, s. 81, obr. 6.

¹²Viz jednotlivá katalogová čísla v katalozích: *Kat. Gegen den Storm 1996*; *Kat. The Burgundian Netherlands 1994*; *Kok – van Os – Luijten – Scholten, Netherlandish art 2000*.

¹³ Rommé, *Typologie und Landschaftsstil 1994*. Tato problematika by si zasloužila detailnější průzkum.

KAT. Č. H/92

Slezsko, Vratislav (?)

Sv. biskup (Mikuláš ?), kolem 1490

dřevo (nebylo laboratorně určeno), vzadu vyhloubeno, nepatrné fragmenty polychromie, levá ruka je pozdější doplněk, berla nová

v. 97 cm, š. 24 cm, hl. 29 cm

Inv. č. P 6747

provenience: původní provenience neznámá, později sbírka Jaroslava Mathona v Prostějově, roku 1978 zakoupeno do Národní galerie v Praze ze z obchodu se starožitnostmi.

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Mathon, Příspěvek k sochařství 1927, s. 47, obr. IX; Kat. Výstava gotického umění na Moravě 1935–1936, kat. č. 100a.

Velmi štíhlá strnule stojící figura představuje sv. biskupa s mitrou na hlavě a berlou v levé ruce. Ačkoli socha postrádá další atributy, tradičně je považována za sv. Mikuláše, zřejmě podle nově přidané biskupské berly. Plocha jeho pláště je členěna systémem stylizovaných ostře lomených skladů, které nijak logicky nesledují postoj řezby. Ve spodní části je socha zeštíhlena a spodní roucho se na podstavci rozkládá v lámaných záhybech. Pravá ruka je podána velmi plošně, levá je pozdějším doplňkem. Schematický obličej s velkýma očima rámuje dekorativně podané vlasy a vousy, které se na koncích stáčejí.

Kvalita sochy je velmi průměrná, zjednodušené ostře lomené sklady rozprostřené po povrchu pláště působí téměř dekorativně. Řezbu poprvé publikoval v roce 1927 sám sběratel Jaroslav Mathon.¹ V článku upřesnil, že socha pochází ze severovýchodní Moravy. Zdůraznil zde vliv nedefinované vratislavské či krakovské dílny a shrnul, že socha je průměrnou ukázkou moravské tvorby. Ve vědecké kartě této

¹ Mathon, Příspěvek k sochařství 1927, s. 47, obr. IX.

řezbě je mj. uvedeno, že dokládá „...vliv umění Veita Stosse, který z jeho krakovského působení proniká na Moravě až do oblasti Olomouce.“² Jak bylo nedávno prokázáno,³ moravský region v období pozdní gotiky nepřijímal vlivy jen z Krakova (tvorba Veita Stosse),⁴ jak dokládá např. retábl sv. Jakuba z Rokytnice u Přerova,⁵ ale i z jiných oblastí.

Vzhledem k průměrné kvalitě sochy z Národní galerie je provedení stylové analýzy značně ztíženo. Klidné vyznění figury, její odhmotněná štíhlost a protáhlost je v kontrastu s výrazovými prostředky Veita Stosse a jeho okruhu (expanze do prostoru, využití přetáčených lemů atd.). Vhodnější komparace pro naši řezbu najdeme v oblasti Slezska. Zde představuje nejbližší analogii postava Sv. biskupa neznámého původu ze sbírky Národního muzea ve Vratislavi.⁶ Sv. biskup z Vratislavi zaujme stejnou blokovitostí jako pražská figura, která je ovšem poněkud štíhlejší v proporcích. Vratislavského biskupa zařadila do kontextu slezského umění již Anna Ziomecka a předpokládala jeho vznik ve vratislavské dílně činné převážně v 80. letech 15. století.⁷ Podle uspořádání spodního roucha při podstavci sochu datovala později, do doby kolem roku 1490.

Naši sochu s vratislavským biskupem pojí nápadná podoba obličejů obou světců i stejně podaná hladká mitra, oživená jen jednoduchými lemy. Další shody představuje jak frontální pojetí figur, tak i záhybový systém který člení pluviál. Také drapérie spodní tuniky rozprostřená na podstavci je zpracována velmi podobně. V neposlední řadě zaujme i podání rukou (u pražské sochy pouze pravé) a přimknutí paží těsně k tělu, čímž ještě vyniká plochost a blokovitost postav. Řezba z pražské sbírky je však v drapérii ještě schematičtější než jeho vratislavský protějšek. Vratislavská socha rovněž poskytuje představu o podobě chybějící levé ruce biskupa z Prahy, v níž

² Vědecká karta je uložena ve Sbírce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci. Kartu vyplnila pravděpodobně Marie Anna Kotrbová.

³ Dáňová, Relief 2010–2011.

⁴ Stossovskou orientaci moravských dílen navrhla Kotrbová, Pozdně gotická plastika na Moravě 1950.

⁵ [IH] Ivo Hlobil, kat. č. 210, Olomoucký následovník Veita Stosse, Retábl sv. Jakuba Většího, in: Kat. Olomouc 1999, s. 323–324.

⁶ [BG-K] Božena Guldan-Klamecka, kat. č. 94, Rzeźba Św. biskupa, in: Guldan-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 343–344.

⁷ Ziomecka, Śląska rzeźba gotycka 1968, kat. č. 61, s. 99.

původně držel svůj atribut. Způsob lámání skladů na plášti Sv. biskupa z Národní galerie stejně jako postoj s pažemi těsně u těla sochy připomene o něco starší sochu sv. Mikuláše z kostela sv. Máří Magdalény ve Vratislavi (kolem 1480).⁸

Na našem území nenacházíme pro sochu pražského biskupa vyhovující analogie, způsobem řešení stylizované lámané drapérie v úzkých skladech a kvalitou zpracování se mu obecně blíží snad jen sv. Markéta z Muzea v Prostějově (1470–1480),⁹ která ovšem nemá tak protáhlé proporce. Domnívám se proto, že Sv. biskup z bývalé Mathonovy sbírky vznikl kolem roku 1490 v těsné blízkosti postavy zmíněného biskupa z Národního muzea ve Vratislavi, snad i v jedné dílně, a je prací nepřilíš zručného pomocníka.

V této souvislosti je zajímavé, že se znovu¹⁰ potvrzuje pronikavý úsudek Jaroslava Mathona, prostějovského lékaře a sběratele, který již v roce 1927 uvažoval o blíže nespecifikovaném vratislavském vlivu na tuto sochu.

⁸ [BG-K] Božena Guldán-Klamecka, kat. č. 89, Rzeźby Św. Mikołaja i Św. Wolfganga, in: Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 337–339.

⁹ [ZD] Zdena Jeřábková, kat. č. 184, Sv. Markéta, in: Kat. Olomouc 1999, s. 294–295.

¹⁰ Jaroslav Mathon prokázal tento bystrý úsudek i v případě reliéfu z Kraňkova (Národní galerie v Praze, inv. č. P 647, 647a), kdy upozornil na souvislost s chrudimským oltářem s Nanebevzetím Panny Marie, viz Mathon, Reliéf Narození Páně 1935. Tento oltář byl rozpoznán jako práce vratislavské dílny Jacoba Beinharta, viz Marcinkowski, Silesiaca Bohemiae 2005. Vratislavské východisko dílny Mistra olomouckých Madon, která vytvořila také reliéf z Krasíkova, nedávno identifikovala Dáňová, Relief 2010–2011.

KAT. Č. H/93

Slezsko (Vratislav)

Sv. Barbora, 1490–1500

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, Laboratorní zpráva D/35), zadní strana plochá opracovaná záseky řezbářské motyky, původní (?) polychromie, zlacení, chybí části koruny a vlasů

rozměry: v. 108 cm, š. 26 cm, hl. 13 cm

Inv. č. P 7610

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie zakoupeno roku 1984 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: restaurováno v roce 1984 ak. mal. Pavlem Blatným (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG).

literatura: nepublikováno

Štíhlá a protáhlá figura zobrazuje sv. Barboru, která drží svůj atribut – vysokou věž se špičatou střechou a okýnky. Barbora je oblečena do spodního vysoko přepásaného šatu s volnými dlouhými rukávy a hlubokým výstřihem, který je vyplněn plisovanou košilí. Otevřený plášť splývá z pravého ramene v dlouhém skladu až k podstavci. Na levé straně sklouzl světici z ramene a objevuje se až pod levou rukou, je veden přede tělem a přitisknutý rukou s atributem k tělu. Cíp pak spadá dolů a v oblasti kolen se přetáčí do záhyb ve tvaru ucha, čímž odkrývá spodní šat členěný vertikálními sklady. Partii pláště před tělem dominuje hluboce prověšený lem, pod ním se plášť řasí hlubokými klínovitými sklady. Celkově blokovitou kompozici sochy ovládá rozměrný atribut světice, vysoká věž. Obličej s drobnou ustupující bradou se rozšiřuje v partii čela, rovný nos, drobné rty a oči mandlovitého tvaru přispívají k idealizované kráse sv. Barbory. Dlouhé vlasy jsou zpracovány v dekorativních oblých vlnách.

Socha sv. Barbory byla vystavena na výstavě přírůstků Národní galerie z let 1984–1986, která se konala v roce 1987 v Městské knihovně.¹ Základní kompoziční schéma pro sv. Barboru s pláštěm přetaženým před tělem a vysokou věží je definováno již v grafickém listě L. 164 od Mistra E.S.² Zvláštní motiv pláště, který sklouzl světici z ramene a jehož lem se oble převrací pod rukou do rubu a poté se látka láme v soustavě klínovitých skladů, je zachycen na grafice se sv. Barborou od Mistra FBV.³

Řezba sv. Barbory byla do Sbírký starého umění získána roku 1984 z pražské soukromé sbírky,⁴ její provenience není známá. V posudku pro nákupní komisi srovnává Marie Anna Kotrbová⁵ sv. Barboru se sochou Světice z Jedlky, která byla tehdy vystavena v expozici středověkého umění Národní galerie na hradě Kosti. Řezbu sv. Barbory datuje do doby kolem roku 1480, jako Světici z Jedlky.⁶ Světice z Jedlky i sv. Barbora z Národní galerie se sice do určité míry shodují svým protáhlým štíhlým obrysem, lyrickým vyzněním a částečně i obličejovým typem, avšak drapériové schéma i formální skladba záhybů je zcela odlišná. Na Světici z Jedlky nenajdeme hluboce probrané lomené mísy drapérie, ani pokročilý motiv překlápěného lemu, jako na sv. Barboře. Další severočeskou, ovšem opět vzdálenější paralelu představuje Assumpta z Dubnice, kterou Michaela Ottová klade na konec 15. století a jež zatím zůstává v sochařském fondu severozápadních Čech osamocená.⁷ Se sv. Barborou ji spojuje především obličejový typ s mandlovitými očima, rovným nosem, drobnými ústy a ustupující bradou i podobně řezané vlasy. Schéma drapérie dubnické Assumpty je však od sv. Barbory zcela odlišné: kromě prověšeného oblého lemu pláště pod pasem je velmi vyostřená a láme se v úzkých skladech. V oblasti kotníků se pak zužuje a k rozšíření dojde až rozložením šatu na pŕlměsíci. Přiřazení sochy sv. Barbory do severočeské produkce tak není zcela bez problémů.

¹ Výstava neměla katalog. Údaj o vystavení sochy je uveden na vědecké kartě díla uložené ve Sbírcce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

²Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 164.

³ Hutchinson, The Illustrated Bartsch 1980, č. 34.

⁴ Archiv Národní galerie v Praze, NG–NK 1984/10 (protokol ze dne 25.10.1984).

⁵ Ibidem.

⁶ Ke světici z Jedlky naposledy Ľubomír Turčan, viz Turčan, Gotická plastika na Děčínsku 1993, s. 13, obr. 10. Autor světici připisal dílně Madony z Velkého Šenova a klade ji do 90. let 15. století.

⁷ Ottová, Sochařství 15. století 2004, kat. č. 63, s. 233–235.

Marie Anna Kotrbová v posudku pro nákupní komisi předpokládala, avšak nijak nedoložila, užší vazby sochy sv. Barbory z Národní galerie se saským uměním. Ani zde však nenalezneme vyhovující srovnávací materiál. Nové zpracování středověkého sochařství v této oblasti není zatím v centru zájmu německých badatelů a je tedy nutné vycházet ze starších publikací, které však mnoho paralel neposkytují.⁸

Situace se ovšem změní, pokud obrátíme pozornost do Slezska. Způsob držení atributu sv. Barbory tak, že jedna ruka podpírá základnu věže a druhá ji po straně přidržuje, a který nemá v českém ani saském prostředí příliš obdob, je poměrně hojně zastoupen právě ve Slezsku. Již v sedmdesátých a osmdesátých letech 15. století takto prezentuje vysokou věž figura sv. Barbory, jež je sice uložena v berlínském muzeu, ale stylově přísluší ke Slezsku⁹ a je pandánem sv. Kateřiny z Národního muzea ve Vratislavi.¹⁰ O něco mladší je sv. Barbora z oltáře v kostele Namysłówe (Nassadel, nyní Jastrzębie)¹¹ nebo sv. Barbora z kostela v Ludwikowicach Kłodzkich (Ludwigsdorf).¹² Velmi blízkou analogii k pražské světici představuje socha sv. Barbory ze sbírek vratislavského muzea z dílny Mistra Lubińských figur.¹³ Způsob držení velké věže je shodný, liší se pouze přehozením rukou. Podobný je i obličejový typ s vypouklým oblým čelem, které se v horní partii rozšiřuje a jemně se usmívajícími ústy. Shodně jsou utvářeny i vlasy těsně přiléhající ke krku. Pojetí drapérie vratislavské Barbory také není příliš vzdálené formování hlubokých skladů u pražské sochy, najdeme zde i hluboce prověšený lem pod rukou. Značná shoda se pak projevuje ve formování spodních partií obou soch, včetně drobného trubicovitého záhybu u podstavce. Sv. Barbora z Vratislavi byla připsána dílně Mistra Lubińských figur a datována do doby kolem roku 1500.¹⁴

⁸ Např. Hentschel, *Sächsische Plastik* 1926; Hentschel, *Die Verluste* 1974; Osten – Stuttmann, *Niedersächsische Bildschnitzerei* 1940 aj.

⁹ Vyobrazení viz Kat. Braune – Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik* 1926, kat. č. 90, s. 39, obr. 90.

¹⁰ Socha je připsána Mistru oltáře z Legnice (Mikuláš Obilmann ?), viz [BG-K] Božena Guldán–Klamecka, kat. č. 62, *Rzeźba Św. Katarzyny*, in: Guldán–Klamecka – Ziomecka, *Sztuka na Ślasku* 2003, s. 298–299.

¹¹ vyobrazení viz Kat. Braune – Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik* 1926, kat. č. 91, s. 39–40, obr. 91.

¹² Vyobrazení viz *ibidem*, kat. č. 134, s. 65, obr. 134.

¹³ [BG-K] Božena Guldán–Klamecka, kat. č. 125, *Rzeźba Marii s dzieciątkiem*, in: Guldán–Klamecka – Ziomecka, *Sztuka na Ślasku* 2003, s. 397–398.

¹⁴ Ziomecka, *Mistr Lubińskich figur* 1971, s. 21–34.

Podobně utvářený mísovitý lem pláště má také socha sv. Jana Křtitele (kolem 1500) z téže sbírky a od stejného mistra.¹⁵ Od počátku 16. století se v tvorbě Mistra Lubiňských figur objevují také překlápěné lemy ve tvaru ucha, jak je najdeme např. na soše sv. Anny Samotřetí v Národním muzeu ve Vratislavi.¹⁶ Ta má mimo jiné stejně formovaný mísovitý sklad pod rukou. Uchovitý motiv je možné identifikovat ve vratislavské tvorbě ještě před koncem 15. století, jak dokládá např. kvalitní socha sv. Wolfganga z kostela sv. Albžběty ve Vratislavi (kolem 1490)¹⁷ nebo triptych s Archandělem Michaelem (kolem 1490) z téže sbírky.¹⁸ Výrazný vzdutý lem se pak vyskytuje na oltáři sv. Panen z devadesátých let 15. století uloženém ve sbírce vratislavského Národního muzea,¹⁹ kde sv. Barbora má atribut ve formě vysoké věže s okýnkou velmi podobné věži pražské světice. Uspořádání drapérie světic vratislavského oltáře lámané v hlubokých skladech do trojúhelníkových tvarů, ale i volba roucha se širokými volnými rukávy, připomenou provedení sochy pražské Barbory.

Vzhledem k uvedeným kompozičním i stylovým paralelám se domnívám, že sv. Barbora ze sbírky Národní galerie v Praze vznikla v devadesátých letech 15. století v některé z vratislavských řezbářských dílen. Přesnější stanovení vztahu mezi pražskou světicí a vratislavskou sochařskou produkcí si vyžádá další komparační studium.

¹⁵ [BG-K] Bożena Guldán-Kłamecka, kat. č. 123, Rzeźba Św. Jana Chrzciciela, in: Guldán-Kłamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 395–396.

¹⁶ [BG-K] Bożena Guldán-Kłamecka, kat. č. 180, Rzeźba Św. Anny Samotrzejcej, in: ibidem, s. 476.

¹⁷ Eadem, kat. č. 89, Rzeźby Św. Mikołaja i Św. Wolfganga, in: ibidem, s. 337–339.

¹⁸ Eadem, kat. č. 91, Tryptyk Świętego Michała, in: ibidem, s. 340–341.

¹⁹ Eadem, kat. č. 97, Tryptyk Świętych dziewic, in: ibidem, s. 346–348.

KAT. Č. H/94

Slezsko (Kladsko nebo Vratislav)?

Sv. Dorota, 1500–1510

nízký reliéf, lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 25. 8. 2008), zadní strana plochá, nepatrné fragmenty křídlového podkladu a polychromie, hmota dřeva poškozena dřevokazným hmyzem, poškozená lavice na pravé straně, na levé straně chybí kousek drapérie

rozměry: v. 49 cm; š. 34,5 cm, š. 6 cm

Inv. č. P 5425

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1967 z obchodu se starožitnostmi

restaurátorské zásahy: nerestaurováno v NG

literatura: nepublikováno

Reliéf zobrazuje sedící figuru sv. Doroty s košíkem. Světička sedí na lavici podložené polštářem, je oblečena do spodního šatu a volného pláště přehozeného přes ramena. Na pravém kolenu si přidržuje košík, podle legendy naplněný nebeským ovocem a květinami. Plocha pláště je členěna soustavou ostře zalomených, hlouběji probraných skladů, zatímco cíp pláště, který si světička přehodila přes levé koleno, splývá v měkkém téměř tubicovitém záhybu a u podstavce se ostře láme. Oválný obličej sv. Doroty rámuje dlouhé zvlněné, v obloucích řezané vlasy, z nichž jeden pramen na levé straně přepadá dopředu přes rameno. Hlavu zdobí koruna původně s vysokými výběhy.

Na vědecké kartě k dílu je uvedeno,¹ že se jedná o protějšek reliéfu se sv. Kateřinou (inv. č. P 7847, kat. č. H/95), který byl zakoupen do Národní galerie o dvacet let později taktéž z obchodu se starožitnostmi. Analýza obou reliéfů však ukázala, že spolu nijak dílensky nesouvisí, pojí je pouze obdobné rozměry a liší se také kvalitou řezby. Podle zápisu ve vědecké kartě je reliéf datován do let 1480–90.

Vzhledem k plochému opracování zadní strany reliéfu z Národní galerie je zřejmé, že původně byl adjustován na pohyblivém křídle oltářní archy. Oltáře, jejichž křídla zdobí reliéfy sedících panenských mučednic, se dochovaly ve velké míře v oblasti Slezska. Ve svém středu mívaly buď scénu Smrti Panny Marie, jako to dokládá oltář z kostela Božího těla ve Vratislavi (1492, nyní Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 411),² nebo figuru nanebevzaté Panny Marie (Assumpty), kterou vidíme např. ve středu oltáře ze Stobna (kolem 1510, nyní Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 347).³

Pro styl reliéfu lze také najít oporu v dochovaném fondu slezského výtvarného umění. Řešení drapérie pláště má svou paralelu v reliéfech se svatými pannami pocházejících z okolí Kladska (Jaszkowa Dolna) z druhého desetiletí 16. století uložených ve vratislavském muzeu (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 286–289)⁴ a zobrazujících Sv. Barboru, sv. Kateřinu, sv. Dorotu a sv. Markétu. Nejblíže je sv. Dorotě z Národní galerie světice stejného jména na vratislavském reliéfu, která má obdobně přehozený plášť přes kolena. Obě díla spojuje také splývající drapérie na levé straně světice ve formě hluboce probraného skladu, který se při podstavci ostře láme. Výrazný sklad mezi koleny pražské sv. Doroty formulovaný ve tvaru uzavřeného písmene V, najde zase svou obdobu v drapérii reliéfu se sv. Barborou. Řázení drapérie pod levou rukou sv. Doroty z Národní galerie v Praze není příliš vzdálené skladebnému systému figur na oltáři Klanění sv. tří králů z kostela Nanebevzetí Panny Marie ve

¹ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

² [BG-K] Božena Guldan-Klamecka, kat. č. 100, Poliptyk Zaśnięcia Marii, in: Guldan-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 349–352.

³ Eadem, kat. č. 162, Tryptyk Matky Boskiej, in: ibidem, s. 444–445.

⁴ Eadem, kat. č. 184, Płaskorzeźby św. Barbary, św. Katarzyny, św. Małgorzaty i św. Doroty, in: ibidem, s. 481–482.

Wojanowie (kolem 1510, nyní Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 179),⁵ zejména postavám v nástavci oltáře.

Pro pramen vlasů, který oživuje hladkou plochu pláště pražské sv. Doroty, najdeme analogii v postavě sv. Kateřiny na jednom ze zmíněných reliéfů z okolí Kladska, která je naší práci blízká i typem štíhlé tváře stejně jako sv. Markéta. Jako další prvek příbuzný reliéfům z okolí Kladska je nutné uvést i řezbu očí sv. Doroty z Národní galerie charakteristickou liniemi horních i dolních víček ohraničujících jejich mandlovitý tvarem i způsob podání plnějších rtů světice. V neposlední řadě zaujme ukončení lavice sv. Doroty z Prahy drobným jehlanem, který vidíme i na vysokých opěrkách reliéfů z okolí Kladska.

V literatuře jsou reliéfy z okolí Kladska považovány za práci regionální dílny a předpokládá se, že vznikly pod silným vlivem vřatislavských ateliérů v první čtvrtině 16. století.⁶ Vznik sv. Doroty z Národní galerie v Praze, lze vzhledem k poměrně značným stylovým shodám, také pravděpodobně situovat do kladské oblasti. Zjednodušené pojetí i jistá schematičnost řezby pak znesnadňuje jeho přímé připsání do dílny, v níž vznikly reliéfy z Národního muzea ve Vřatislavi. Naznačené analogie však představují poměrně pevnou oporu pro datování reliéfu do prvního desetiletí 16. století.

⁵ Eadem, kat. č. 172, Tryptyk Poklonu Trzech králi, in: ibidem, s. 459–463.

⁶ Přehled literatury k reliéfům naposledy podala Božena Guldan-Klamecka. Viz pozn. 4.

KAT. Č. H/95

Slezsko

Sv. Kateřina, 1510–1520

nízký reliéf, lipové dřevo (zjistila Dorothea Pechová, laboratorní zpráva ze dne 25. 8. 2008), zadní strana plochá, novější polychromie a zlacení, chybí hroty na koruně

rozměry: v. 50 cm; š. 35 cm; hl. 5,5 cm

Inv. č. P 7847

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1985 z obchodu se starožitnostmi v Praze.

restaurátorské zásahy: v letech 1987–88 restauroval Karel Stádník (nečíslovaná rest. zpráva uložena v Archivu RA NG), v roce 1999 konzervovala ak. mal. Anna Třeštíková (nečíslovaná dílčí rest. zpráva uložena v Archivu RA NG)

literatura: nepublikováno

Reliéf zobrazuje světici sedící na profilované lavici pokryté nízkým polštářem. Mučednice je určena atributem rozlámaného kola u nohou a mečem, o nějž se opírá. Světice je oblečena do šatů s přiléhavým živůtkem a širokého pláště, který zahaluje pravé rameno. Na levé straně splývá na zádech a jeho cíp si Kateřina přichytila loktem na hrudi. Plocha pláště je členěna několika mělkými tence na povrch taženými sklady vyvolávajícími dojem tuhé drapérie. Oválný obličej nasazený na krátkém krku rámuje dlouhé lehce zvlněné vlasy, hlavu zdobí nízká koruna, původně pravděpodobně s vybíhajícími hroty ve tvaru stylizovaných lilií. Rustikálně laděnou tvář charakterizuje poměrně velký nos a blízko u sebe posazené oči. Reliéf byl získán v pražských starožitnostech v roce 1985,¹ jeho původní provenienci se nepodařilo dohledat.

¹ ANG, NG-KPVS-1985/2688.

Vědecká karta díla uvádí, že reliéf sv. Kateřiny je protějškovou řezbou sv. Doroty (inv. č. P 5425, kat. č. H/94),² zakoupenou do Národní galerie v Praze o dvacet let dříve. Dokonce je zde vysloven závěr, že oba reliéfy pochází z jedné dílny. Detailní pozorování však ukázalo, že díla spolu nijak nesouvisí a jejich rozměrová blízkost je čistě náhodná. Reliéf se sv. Dorotou je o něco starší, zatímco sv. Kateřinu charakterizuje mělce členěná abstrahující drapérie a celková rozvolněnost formy.

Nízký reliéf a plochá zadní strana potvrzují, že dílo bylo původně adjustováno na pohyblivém křídle oltářního nástavce obdobné ikonografie, jaká byla konstatována v katalogovém hesle věnovaném sv. Dorotě (sv. panny mučednice na křídlech, uprostřed výjev související s nanebevzetím Panny Marie – Assumpta či Smrt Panny Marie). Jak již bylo řečeno, takové typy oltářů byly hojněji zastoupeny v oblasti Slezska, kde lze najít také stylové paralely ke sv. Kateřině. Při analýze vztahu vybraných sochařských děl k reliéfu se sv. Kateřinou je však třeba brát v potaz nižší kvalitu reliéfu.

Drapériové schéma roucha s rozvolněnými mělkými a nepravidelně mačkanými sklady je možné srovnat s nízkými oltářními reliéfy sv. panen z okolí Kladska (1510–1520, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 286–298),³ zvláště s drapérií na boku sv. Barbory. Tyto reliéfy posloužily jako obecná komparace již pro nepatrně straší reliéf sv. Doroty, pojednaný v předchozím katalogovém hesle. Obdobně formulovaný se střídáním hladkých a drapovaných ploch je také skladebný systém rouch ženských postav na reliéfu Příbuzenstvo Kristovo z bývalé sbírky Jamese Simona z prvního desetiletí 16. století (nyní Staatliche Museen zu Berlin).⁴ Podlouhlý obličejový typ sv. Kateřiny se slezské produkci poněkud vymyká (typičtější jsou pro tuto oblast spíše oblejší tváře), přesto je možné konstatovat určitou blízkost typu ústřední soše Panny Marie z oltáře z kostela sv. Martina v Rynarcicích, datovaného rokem 1505 (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inv. č. XI 142, 272, 147)⁵ nebo tvářím svěřic z bývalé sbírky

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Eadem, kat. č. 184, Płaskorzeźby św. Barbary, św. Katarzyny, św. Małgorzaty i św. Doroty, in: Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 481–482.

⁴ Simon, Die Figurliche Plastik 1925, obr. 28, s. 65.

⁵ [BG-K] Božena Guldán-Klamecka, kat. č. 156, Pentaptyk Matki Boskiej, św. Marcina i św. Wawrzyńca (?), in: Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003, s. 432–435.

Alexandra von Minutoli na zámku Friedersdorf (Biedrzychowice) vzniklých v prvním desetiletí 16. století.⁶ Konstatovaná nižší kvalita provedení pražského reliéfu se sv. Kateřinou neumožňuje přesnější zařazení do kontextu slezského nebo lužického umění. Uvedená srovnání a celkový rozvolněný charakter řezby však poskytují možnost datovat náš reliéf spíše do druhého desetiletí 16. století.

V českém ani moravském prostředí se, pokud je mi známo, takový typ oltářního retáblu s křídly zdobenými sedícími postavami světic, k němuž v minulosti příslušela sv. Kateřina, nedochoval. Stejně jako v případě staršího reliéfu se sv. Dorotou, je proto pravděpodobnější předpokládat vznik výjevu se sv. Kateřinou ve slezském, případně hornolužickém regionu. Obě oblasti byly ostatně ve středověku součástí velkého územního celku zemí Koruny české a navzájem se ovlivňovaly nejen ve výtvarném umění. Nicméně ikonografie reliéfu hovoří spíše ve prospěch Slezska.

⁶ Vyobr. viz Simon, Die Figurliche Plastik 1925, obr. 27, s. 64.

KAT. Č. H/96

Slovensko, Spiš – Levoča (?), Mistr Ukřižování na jižní empoře farního kostela v Levoči – dílna

Bolestná Panna Marie pod křížem, 1490–1500

lipové dřevo (zjistila ing. Radka Šefců, laboratorní zpráva č. 12/36 ze dne 26.9. 2012), plná socha s opracovanou zadní stranou, nová polychromie, poškozená rouška na hlavě, chybí všechny prsty levé ruky, tři prsty pravé ruky a části podstavce, část levé ruky od lokte je doplněna, na pravé straně hlavy chybí vlasy

rozměry: v. 143 cm, š. 48 cm, hl. 38 cm

Inv. č. P 5842

provenience: původní provenience neznámá, poté soukromá sbírka v Brně u Ústí nad Labem, do Národní galerie v Praze se dostala v roce 1945.

restaurátorské zásahy: v roce 2012 provedla ak. mal. Třeštíková předběžný restaurátorský průzkum (bez rest. dokumentace)

literatura: nepublikováno

Socha v mírně podživotní velikosti byla původně součástí skupiny Ukřižování. V kontrastu s předsunutou pravou nohou stojící Marie má mírně zakloněnou hlavu, jako by hleděla na Krista na kříži. Je oblečena do dlouhého přepásaného šatu s hlubokým výstřihem ve tvaru V, který je vyplněn vertikálně řasenou spodní košilí. Pod pasem se jsou šaty členěny dlouhými svislými paralelními a hluboce probranými sklady, které se u podstavce lámou. Plášť má přehozen přes hlavu jako kápi, poté na levé straně volně splývá od ramen dolů, na pravé straně Marie látku zachytila rukou položenou na stehně. Mačkaná drapérie se pak obrací pod rukou do rubu, obaluje koleno a z něj splývá v oblém jazykovitém útvaru k podstavci, kde se znovu obrací do rubu a vine se po podložce. Její zakončení připomíná náznak uchovitěho skladu. Hlouběji probraná hmota dřeva vynikne zvláště z bočního pohledu.

Široký, trochu rustikální obličej Panny Marie s výrazným nosem, vzhůru obrácenýma očima a pootevřenými ústy je prodchnutý bolestným výrazem. Řemeslné zpracování sochy dosahuje průměrné úrovně, ale postrádá hlubší autorskou invenci.

O původní provenienci sochy není nic bližšího známo, v archivu Národní galerie v Praze je uložen pouze zápis o způsobu převzetí sochy z Brné u Ústí nad Labem s poznámkou, že sochy z této sbírky by měly pocházet ze severních Čech.¹

V severních Čechách se ovšem nepodařilo nalézt vyhovující stylovou paralelu k této monumentální soše z konce 15. století. Překvapivě je však řezba velmi blízká Bolestné Panně Marii ze skupiny Ukřižování na jižní empoře farního kostela v Levoči z konce 15. století,² a to natolik, že sochu z Národní galerie v Praze lze považovat za její repliku či kopii. Obě řezby dokonce snad odpovídají rozměrově, levočská Panna Marie je údajně vysoká kolem 180 cm,³ zhruba o 40 cm více než pražská socha. Bolestné Panny Marie se od sebe odlišují jen malými detaily, pokud pomineme kvalitu zpracování, která je u levočské samozřejmě vyšší. Pražská Marie má spodní košili vyplňující věčkovitý výstřih řasenou svísele zatímco levočská horizontálními sklady. Mačkaná látka nad kolenem je u levočské sochy podána s citem pro realistický detail, pražská Marie tento motiv již jen cituje, stejné nuance v kvalitě zpracování pak vykazují i rukávy šatů a zvláště celková tupá modelace těla pražské sochy. V neposlední řadě se obě řezby v malé míře odlišují zpracováním drapérie při soklu. Také obličej pražské sochy je rustikalizován a na rozdíl od Marie z Levoči působí dojmem starší ženy. U Bolestné Panny Marie z Národní galerie nejsou příliš akcentovány vlasy, které jsou zcela zakryty kapucí. U levočské sochy se prameny vlasů pohledově i logicky uplatňují ve větší míře. Stylové východisko celé levočské skupiny (a zvláště monumentálního Ukřižovaného) bylo hledáno v krakovských dílech Veita Stosse,⁴ Jaromír Homolka tuto tezi relativizoval, když poukázal spíše na prvky, jimiž se figura Ukřižovaného od Stossových prací liší. Skupinu klasifikoval jako ukázkou silného gerhaertovského vlivu

¹ ANG, NG–1945–1958 /251a (4).

² Homolka, Gotická plastika na Slovensku 1972, kat. č. 96, s. 400, obr. č. 115.

³ Sochy jsou umístěny vysoko, na nedostupném místě. Jak vyplývá z katalogového hesla, badatel jejich výšku pouze odhaduje a nebylo možné ji přesně změřit. Viz Homolka, Gotická plastika na Slovensku 1972, kat. č. 96, s. 400.

⁴ Schürer – Wiese, Deutsche Kunst in der Zips 1938, s. 79–80, s. 240.

na Spiši a v Levoči.⁵ Základní inspiraci v kompozici Bolestné Panny Marie našel Jaromír Homolka⁶ v grafickém listě L. 31 od Mistra E. S.⁷ Stejně východisko platí i pro pražskou sochu. Řezbář z grafiky převzal celkový obrys figury, zaklonění hlavy i oči hledící vzhůru. Drapériové schéma pak cituje plášť přichycený loktem a měkce splývající lem.

Vzhledem k velmi těsné souvislosti sochy Bolestné Panny Marie z Národní galerie a Marie ze skupiny Ukřižování z kostela sv. Jakuba v Levoči je možné pražskou sochu považovat za dobovou dílenskou variantu levočské sochy. Kvalita sochy z Národní galerie však značně zaostává za svým vzorem: schematizující záhyby na rukávech neodpovídají přirozenému pohybu drapérie, stejně jako utváření pláště po pravé straně sochy. Řezbáře pražské Marie nelze proto ztotožnit přímo s levočským mistrem, musel ji vytvořit některý méně zručný z dílenských pomocníků. Prací této dílny se dochovalo více. Jaromír Homolka upozornil na sochy z Liptovského Mikuláše, které jsou replikami levočských.⁸ Ve farním kostele ve Slovenské Vsi jsou menší sochy sv. Jana Evangelisty a Bolestné Panny Marie (Ukřižovaný se nedochoval) také související s levočskou skupinou Ukřižování.⁹ Toto opakování celých figurálních kompozic (téměř doslovná citace) má na Slovensku podle Homolky tradici a projevilo se později i v dílně Mistra Pavla z Levoče.¹⁰

Socha Bolestné Panny Marie tedy představuje dílenskou variantu, která vznikla v posledním desetiletí 15. století v dílně mistra, který vytvořil Ukřižování nyní umístěné na jižní empoře kostela sv. Jakuba v Levoči, a obohacuje tak soubor jeho díla. Odlišně vedené řasení košilí uvnitř výstřihu šatů obou Marií může svědčit o variabilitě a obměnách vzorů používaných ve středověkých dílnách.

Orientační laboratorní průzkum vzorků polychromie sochy prokázal, že pod novodobou přemalbou se nacházejí blíže nespécifikované starší vrstvy polychromie

⁵ Homolka, *Gotická plastika na Slovensku 1972*, s. 170–171.

⁶ *Ibidem*, s. 171.

⁷ Höfler, *Der Meister E. S. 2007*, obr. č. 31.

⁸ Homolka, *Gotická plastika na Slovensku 1972*, s. 171.

⁹ *Ibidem*, pozn. 25, s. 226.

¹⁰ *Ibidem*, s. 171.

pojené proteiny.¹¹ Stratigrafie vrstev je v českém prostředí neobvyklá – zejména pro obsah auripigmentu a realgaru, které se používaly od středověku.¹²

¹¹ Radka Šefců, Laboratorní zpráva č. 12/36 ze dne 26.9. 2012. Zpráva je uložena v archivu chemicko-technologické laboratoře NG.

¹² Za odbornou interpretaci laboratorní zprávy děkuji restaurátorce ak. mal. Anně Třeštíkové.

KAT. Č. CH/97

Čechy

Sv. Anna Samotřetí, kopie z konce 19. či počátku 20. století (variace na styl kolem roku 1430)

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), zadní strana vyhloubená, fragmenty polychromie
rozměry: v. 64 cm, š. 45 cm, hl. 19 cm

Inv. č. P 705

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno z pražské soukromé sbírky roku 1949

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 80, s. 126–127.

Rozložitá postava sv. Anny sedí na jednoduché lavici, na levém kolenu jí spočívá Panna Marie, naproti ní je umístěn stojící Ježíšek. Sv. Anna je oblečena do šatů a hustě řaseného pláště. Nahý Ježíšek drží v ruce jablko, zatímco Marie má sepjaté ruce v motlitbě a je oblečena do dlouhých přepásaných šatů, ve spodní partii taktéž hustě zřasených. Sv. Anna má zavitou hlavu včetně krku, přes zavítí je ještě přehozena rouška nad čelem se stáčeující do drobných trubicovitých skladů. Kulaté obličejové tváře všech postav jsou sumárně řezané. Hlava Panny Marie je a temeni výrazně zploštělá, snad z důvodu nasazení koruny.

Socha byla zakoupena ze soukromého pražského majetku v roce 1949 jako práce z druhé třetiny 15. století.¹ V literatuře ji zmínila pouze okrajově Hana Vorlová formou hlavičkového katalogového hesla ve své práci věnované ikonografii sv. Anny Samotřetí.² Ve vědecké kartě je uvedeno srovnání se sv. Annou z minoritského kláštera v Jindřichově Hradci (nyní v muzeu v Jindřichově Hradci) vzniklé kolem roku 1430, která se sv. Anně z pražské sbírky blíží kompozicí i typem. Provedení je však zcela

¹ ANG, NG – nákupní komise 1949/46.

² Vorlová, Svatá Anna Samotřetí 2002, kat. č. 80, s. 126-127.

odlišné a kurátor, který kartu vyplnil, se domnívá, že by se mohlo jednat o barokní kopii sochy ze stejného období.³

Zhrublá modelace i formální skladba drapérie, které nejsou pro období 1. poloviny 15. století charakteristické, naznačují, že pražská socha opravdu není autentickým dílem. Jistě je hrubou kopií díla z první třetiny 15. století či spíše variací na styl pozdní krásnoslohový typ. Otázkou zůstává, zda se jedná o řezbu barokní či novodobou. Domnívám se, že žádné indicie nenasvědčují tomu, že by socha sv. Anny byla vyřezána v 17. či 18. století. Novodobý původ řezby prozrazuje zvláště polychromie s převládající jasnou modří nanesená místy přímo na dřevo, způsob vyhloubení zadní strany sochy dlouhými štíhlými, ale velmi pravidelnými záseky dláta i absence známek poškození materiálu dřevokazným hmyzem. Jako pravděpodobnější se tedy jeví, že socha vznikla až v 19. století nebo na počátku století následujícího.

³ Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění, oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

KAT. č. CH/98

Čechy (?)

Sv. biskup, 19. nebo počátek 20. století

lipové dřevo (zjistila Ivana Vernerová, laboratorní zpráva č. 04/38, 5 z 10.11.2004), zadní strana vyhloubená a překrytá deskou, novější polychromie, chybí obě ruce od předloktí, chybí atribut

rozměry: v. 120 cm, š. 40 cm, hl. 21 cm

Inv. č. P 707

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupeno v roce 1949 z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Řezba zobrazuje sv. biskupa, kterého nelze blíže ikonograficky určit. Je oblečen do spodního roucha, přes něž má dalmatiku zakončenou lemem s třásněmi a nakonec plášť (pluviál) sepnutý na hrudi, který splývá volně k postavci. Na krku má pověšen kříž. Hlavu zdobí vysoká mitra. Biskupa charakterizuje vratký postoj s mírně skloněnou hlavou.

V Archivu byl dohledán protokol Nákupní komise, kde je mezi konvolutem uměleckých předmětů uveden i Sv. biskup (jako socha z první třetiny 16. století).¹ O původní provenienci děl zde zmínka není.

Celkový charakter řezby neodpovídá středověkému období. Skladba drapérie, řešení spodní partie sochy i hlava s vysokou mitrou napovídá, že řezba vznikla později, snad až v 19. století. Tento závěr pak podporuje také čtvercový – pro středověk nepřilíš typický – sokl a způsob jeho opracování. Je možné, že se jedná o doplněk, při ohledání řezby však není patrný žádný spoj mezi nohama a soklem a zdá se, že socha i sokl byly řezány z jednoho kusu materiálu. Dřevo, z něhož je řezba vyrobena také není

¹ ANG, NG – nákupní komise 1949/46.

příliš poškozeno dřevokazným hmyzem a barevná polychromie je nanesená v jediné vrstvě. Polychromie s malbou brokátového vzoru (pod sepnutým pláštěm) pak upomíná na jinou sochu biskupa z Národní galerie (inv. č. P 5204, kat. č. CH/99), u níž restaurátorský průzkum prokázal původ v 19. nebo na počátku 20. století.

KAT. č. CH/99

Čechy

Sv. Mikuláš, konec 19. století nebo počátek 20. století

lipové dřevo (zjistila Ivana vernerová, Laboratorní zpráva č. 98/2d ze dne 26.5. 1998),
vzadu vyhloubeno, polychromie a zlacení

rozměry: v. 113 cm; š. 29 cm, hl. 22,5 cm

Inv. č. P 5204

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie se dostala v roce 1950
z pražské soukromé sbírky

restaurátorské zásahy: v letech 1997–1998 provedla ak. mal. Anna Třeštíková
restaurátorský průzkum (laboratorní zprávy č. 97/89 a 98/2 jsou uloženy v Archivu RA
NG, zpracovala ing. Michaela Denderová)

literatura: nepublikováno

Socha představuje sv. Mikuláše určeného atributem – třemi zlatými koulemi na knize – který drží v pravé ruce. V levici držel biskupskou berlu, která je uložena zvlášť v depozitáři. Na obou rukách má rukavice. Světec stojí v mírném kontrapostu s předsunutou levou nohou. Je oblečen do dlouhého volného spodního roucha od výstřihu členěného pravidelnými vertikálními sklady. Tento šat je zdoben malovaným brokátovým dekorem. Plášť je volně přehozen přes ramena, obtáčí paže a pod levicí splývá k podstavci, zatímco na pravé straně je veden před tělem a přichycen předloktím levé ruky k tělu. Plocha pláště je členěna hluboce lomenými mísovitými sklady, lem pláště se na několika místech obrací do rubu. Světec stojí na nízkém podstavci, jehož tvar je zcela zakryt drapérií spodního šatu. Uzavřený objem sochy je narušen vystupující oblou špičkou levého střevice. Na hlavě má nasazenou mitru s lemy zdobenými vyřezávanou kroucenou šňůrkou. Zvlněné vlasy po stranách odstávají od hlavy. Hladce a oble modelovaný obličej postrádá snahu o individualizaci výrazu.

Socha byla stejně jako Anděl Světlohoše (inv. č. P 5200, kat. č. C/46) a fragment Kmene Jesse (inv. č. P 5201, kat. č. A/10)) získána do sbírky Národní galerie konfiskací majetku v roce 1950.¹ Původní provenience tedy zůstává neznámá.

Z umělecko-historického hlediska se na soše vyskytují detaily, které jsou v rozporu se vznikem sochy v období středověku. Jedná se např. o formování drapérie pod krkem, neobvykle „vytrčené“ vlasy, precizně podané klouby prstů na ruce oblečených do rukavic, které kontrastují s absencí jiných detailů na soše, a v neposlední řadě unylý výraz obličeje. Členění drapérie v některých partiích (např. u ruky svírající berlu nebo zvlnění dolního okraje pláště) nepůsobí rovněž přesvědčivě. Také vyhloubení na zadní straně sochy je zvláště v dolní partii až příliš vyhlazeno a použité dřevo nevykazuje vůbec žádné známky poškození dřevokazným hmyzem.

Fakt, že socha pochází z 19. století prokázal také restaurátorský průzkum, který provedla ak. mal. Anna Třeštíková. Sondy v polychromních vrstvách i stratigrafie odebraných vzorků prokázaly, že povrch dřeva je pokrytý jedinou polychromií, která pochází pravděpodobně z přelomu 19. a 20. století, která je nanášena na zcela čistý a nepoškozený povrch dřeva. Takový postup je možný pouze v případě, že polychromie i socha vznikly ve stejné době, jedná se tedy o původní polychromii na novodobé řezbě.

Navzdory tomu, že sv. Mikuláš z Národní galerie v Praze není autentickou středověkou sochou, je jeho řezbářské provedení na dobré úrovni. Socha mohla být vyrobena buď jako doplněk nějakého středověkého oltáře nebo byla součástí novogotického retáblu, kterými se koncem 19. století vybavovali regotizované interiéry kostelů. Zajímavá je skutečnost, že ze stejné sbírky jako sv. Mikuláš pochází původně také drobná řezba Anděla světlohoše (inv. č. P 5200, kat. č. C/46), jejíž novodobý původ rovněž nelze bez důkladného restaurátorského průzkumu vyloučit.

¹ ANG, NG–CES–doklady ke knize přírůstků z roku 1962.

KAT. Č. CH/100

severozápadní Čechy

Madona z Libkovic (?), 19. století

hruškové (?) dřevo (opticky určil Jiří Tesař při průzkumu sochy), vzadu vyhloubená, nová polychromie, hlava vyřezána ze samostatného kusu stejného dřeva, chybí koruna, na zadní straně dole vlevo nalepený útržek papíru s nečitelným latinsky psaným sdělením.

rozměry: v. 115 cm, š. 45 cm, hl. 15 cm

Inv. č. P 5946

provenience: původně snad v kostele sv. Mikuláše v Libkovicích, poté galerie kláštera v Oseku, od roku 1949 v Národní galerii v Praze

restaurátorské zásahy: roku 1952 restauroval Jiří Tesař, restaurování přerušeno po provedení sond z důvodu podezření na falzum (rest. zpráva č. Z 3310 je uložena v Archivu RA NG).

literatura: Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928, kat. č. 31, s. 16.

Socha Panny Marie s dítětem představuje redukci krásnoslohové sochy Madony Vratislavské. Dítě je umístěno nad volnou nohou, je posazeno kolmo a ústředním bodem kompozice je jablko. Velice hrubá modelace, neúměrně velké dítě, zpracování jablka i stylově nelogický drapériový systém napovídá, že se jedná o sochu vytvořenou v 19. století.

Řezbu publikoval roku 1928 Josef Opitz, který ji datoval do doby kolem roku 1510.¹ Stejně jako sochu sv. Anny Samotřetí (inv. č. P 5947, kat. č. D/55), která se také později dostala do sbírky Národní galerie v Praze, ji s otazníkem situoval do Libkovic. Pro imitaci krásného stylu řezbu zařadil mezi díla z období 1330–1450 a považoval ji za napodobeninu blíže neurčené sochy z první čtvrtiny 15. století. Zaznamenal také, že

¹ Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928, kat. č. 31, s. 16.

řezba je opatřena „znetvořujícím nátěrem“ (*Entstellender Anstrich*). Ve vědecké kartě díla v Národní galerii v Praze je Madona určena jako řezba z doby kolem roku 1450 a považována za důležitý doklad intenzity udržování tradice krásného slohu v Čechách.²

Krátce poté, kdy se socha Madony dostala do Národní galerie, byla podrobena restaurátorskému průzkumu. Na základě výsledků provedených sond se restaurátor Jiří Tesař domníval, že se v žádném případě nejedná o středověkou řezbu. Kromě naprosto nepochopených a zkreslených stylových aspektů této řezby, dosti hrubé modelace a deformace proporcí, potvrzuje závěr Jiřího Tesaře i způsob opracování zadní strany včetně připevnění hlavy Madony ke korpusu těla. Také dřevo odhalené sondami je hladké a zcela nepoškozené, na jeho povrchu je nanесena jediná vrstva umělecky nehodnotné polychromie (pravděpodobně té samé, kterou ohodnotil Josef Opitz jako „znetvořující nátěr“).

Socha Madony – snad původem z Libkovic – musela být vytvořena nejpozději v osmdesátých letech 19. století. Kostel sv. Mikuláše v Libkovicích byl zbourán krátce před tím, než se na jeho místě v letech 1893–1895 začal stavět nový chrám.³ Středověké památky z Libkovic se v té době dostaly do klášterní galerie v Oseku.

² Vědecká karta díla je uložena ve Sbírce starého umění – oddělení českého umění ve Schwarzenberském paláci.

³ Zjištěno na : http://www.muzeum-most.cz/zanikle_obce.php?zobce=Libkovice, vyhledáno 12. 1. 2012.

KAT. č. CH/101

jižní Čechy (?)

Assumpta z okolí Vítkova Kamene, 20. století

dřevo (nebylo laboratorně zkoumáno), polychromie, vzadu plochá, levá ruka Ježíška je nasazena na čepu, chybí prsty levé Ježíškovy nohy, polychromie odpadává

rozměry: v. 83 cm; š. 31 cm; hl. 24 cm

Inv. č. P 7921

provenience: původní provenience neznámá, do Národní galerie v Praze zakoupena z pražského obchodu se starožitnostmi v roce 1986, údajně pochází z okolí Vítkova Kamene

restaurátorské zásahy: nerestaurováno

literatura: nepublikováno

Staticky působící a objemově uzavřená socha Assumpty spočívá na polygonálním soklu. Panna Marie stojí na pŕlměsíci s lidskou tváří, na nějž levou nohou šlape. Ježíška zpola ovinutého plenkou drží na levé straně nad volnou nohou. Marie je oblečena do spodního šatu s oválným výstřihem a otevřeného pláště, jehož cíp pod pravou rukou na boku splývá v dlouhých trucovitých záhybech. Před tělem je plocha pláště členěna soustavou hluboce prověšených lomených skladů. Zajímavým realistickým detailem je spodní okraj šatu Panny Marie, který přepadává přes srpek měsíce na pravé straně. Na opačné straně se pak drapérie nad podstavcem vzdouvá v náznaku překlopeného lemu. Oválný obličej Panny Marie s širokými tvářemi rámuje dlouhé schematicky řezané kadeře vlasů splývající na ramena. Polychromie sochy po celé ploše masivně odpadává a odhaluje velmi světlé téměř nepoškozené dřevo.

Do Národní galerie v Praze byla řezba nabídnuta v roce 1986. Posudek pro Nákupní komisi zpracovala Milena Bartlová (Štefanová), která sochu zařadila do

kontextu jihočeské tvorby osmdesátých let 15. století a považovala ji za doklad „syntézy švábských vlivů s domácí tradicí mimo přímý vliv gerhaertovského sochařství.“¹

Assumpta z okolí Vítkova Kamene zřetelně navazuje na madony krásného slohu z konce 14. století a to zejména ve způsobu držení – prezentace – dítěte, které vychází z typu Madony Krumlovské. Krásnoslohové madony pak byly inspirací i ve zdůraznění smyslového aspektu řezby formulovaného zabořením matčiných prstů do Ježíškova těla. Kompozice drapérie s dominujícími tubicovitými záhyby na boku figury čerpá inspiraci pro změnu z Madony Toruňské. Obdobně pojaté drapériové schéma řešené v ostře lánaných řasách ve tvaru písmene V i zdůrazněný motiv kolena volné nohy najdeme u jihočeské Assumpty z Horní Plané,² na rozdíl od ní je však řezba z Národní galerie v Praze celkově mnohem schematičtěji cítěná a na ploše drapérie se mechanicky opakuje soustava několika skladů pod sebou.

Rozporuplně pak působí srpek měsíce s lidským obličejem, jehož profil je nelogicky přitisknutý na konkávní stranu půlměsíce a jeho pohled směřuje do srpku. Obvykle je obličej půlměsíce (ať již ženský či mužský) položen na srpek měsíce tak, že jeho temeno vyplňuje konkávní plochu a tvář je orientována vně. Zajímavý – a v kontextu celkového vyznění sochy pak nečekáný – je detail látky přehozené přes cíp srpku měsíce, který by mohl v této podobě vycházet z grafického listu Mistra E. S. (Madona na půlměsíci, L. 63)³ a byl použit mimo jiné např. na Cvikovském oltáři (1479).⁴ Mariin plošně řezaný obličej bez modelace tváří, pro nějž Milena Bartlová hledala paralelu v obličejích sv. Anny z Velhartic a Světic (sv. Máří Magdalény ?) ze sv. Majdaleny u Třeboně v Alšově jihočeské galerii (která se pražské soše blíží spíše způsobem řezby vlasů než typem tváře),⁵ nevyznívá také příliš přesvědčivě.

Uvedené indicie přispívají k úvaze o zpochybnění středověkého původu řezby Assumpty z Národní galerie v Praze. K již konstatovanému silně eklektickému výtvarnému přístupu se dále přidává pro středověké období atypické opracování rovné

¹ ANG, NG-KPVS 1986, odborný posudek pro Nákupní komisi zpracovala Milena Štefanová (Bartlová).

² Mareš – Sedláček, Soupis okr. Krumlovský 1918, s. 330, obr. 267; [JK] Jiří Kropáček, kat. č. 104, Madona z Plané, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 178.

³Höfler, Der Meister E. S. 2007, obr. 63.

⁴ Roller, Autorschaft 2008, s. 66-77.

⁵ ANG, NG-KPVS 1986, odborný posudek pro Nákupní komisi zpracovaný Milenou Štefanovou.

zadní strany s absencí souměrných záseků dláta,⁶ velmi pravidelný polygonální sokl s rovně seříznutými hranami, který je řezán v jednom celku se sochou (nezvyklá pravidelnost je nápadná při pohledu ze spodu) a zvláště pak nepoškozené dřevo pod masivně odpadávající vrstvou polychromie. Materiál řezby viditelný pod polychromií je navíc nebývale světlý, což ještě násobí dojem nově použitého měkkého dřeva a nikoli několik staletí starého materiálu. Z výše uvedených důvodů se domnívám, že se v případě Assumpty z okolí Vítkova Kamene jedná o falzum vzniklé až v průběhu 20. století a primárně určené pro trh s uměním. Autor byl poměrně dobře obeznámený se základními principy a motivy gotického sochařství, z nichž eklekticky čerpal a snažil se vyrobit sochu, která by zapadla do jihočeského prostředí. Při zběžném pohledu a z obecného hlediska totiž socha nepůsobí zcela „nestylově“, její nepůvodnost prozradí až analyzované detaily.

⁶ Zadní strana působí jako by byla opracována „strojově“ nebo seříznuta pilou.

IV. Závěr

V předložené práci jsem se snažila zhodnotit a katalogizovat vybraný soubor řezeb z depozitářů Národní galerie v Praze z období vlády jagellonské dynastie v Čechách a na Moravě (1471–1526) charakterizované velkým rozkvětem kultury a umění. Zpracování tohoto dílčího fondu středověkého sochařství spravovaného Sbírkou starého umění, oddělením českého umění přineslo nová významná zjištění a přispělo k začlenění jednotlivých řezeb do kontextu vývoje pozdně gotického umění v regionech. U mnoha děl bylo možné upřesnit bližší souvislost s konkrétními řezbářskými dílnami. Nedílnou součástí výzkumu byla i rešerše archivních materiálů, zejména korespondence Společnosti vlasteneckých přátel umění, Státní sbírky starého umění a dokladů dochovaných k Nákupním komisím.

Na základě průzkumu a zpracovávání jednotlivých děl v rámci předkládané práce bylo několik z nich pro svou výtvarnou kvalitu začleněno do dlouhodobé expozice v Klášteře sv. Anežky České (*Čechy a střední Evropa 1200–1550*)¹ a na přelomu roku 2011 a 2012 jsem připravila výstavu *Dílo sezóny*, která představila dvě výjimečně kvalitní díla Sedící Pannu Marii připsanou Mistru Kefermarktského oltáře a Reliéf Narození Krista z Třebařova u Krasíkova. Výstava seznámila veřejnost rovněž se závěry přírodovědných průzkumů a postupem náročného restaurování obou reliéfů.² Po skončení výstavy se oba reliéfy staly součástí dlouhodobé expozice v Anežském klášteře.

Výzkum ukázal, že početně nejvíce řezeb ze sledovaného fondu je možné zařadit do jihočeského regionu. V jeho rámci lze pak na základě stylových analýz zpřesnit provenienci (někdy hypotetickou) a některá díla situovat do jihozápadních Čech. Převládající vliv Kefermarktského oltáře od osmdesátých let 15. století, který tuto oblast mimo jiné charakterizuje, byl identifikován rovněž u soch ze sledovaného fondu (např. kat. č. A/3, inv. č. P 7607; kat. č. A/4, inv. č. P 288.). V rámci katalogových hesel pak byla věnována pozornost i kompozičním východiskům řezeb v grafických listech,

¹ Např. Sv. Anna Samotřetí, inv. č. P 5905 nebo Pieta, inv. č. P 173. Viz Dáňová, *Late Gothic Relief* 2012.

² Národní galerie v Praze u příležitosti výstavy vydala zvláštní otisk mých dvou statí publikovaných současně v *Bulletinu Národní galerie v Praze*. Viz Dáňová, *Dva neznámé pozdně gotické reliéfy* 2011.

zejména Mistra E. S., která obecně charakterizují celkovou gerhaertovskou a pogerhaertovskou produkci.³ Pozoruhodná souvislost pak vyvstala v případě sochy Bolestné Panny Marie (kat. č. B/27, inv. č. P 5330), která je zřejmě ovlivněna sochařskou dílnou Mistra Schongauerova oltáříku, jehož práce Albrecht Miller identifikoval i v jižních Čechách.⁴ Tento zajímavý podnět si zaslouží další badatelskou pozornost.

Po roce 1500 tvorbě jihočeského regionu dominují dva anonymové – Mistr žebráckého Oplakávání a Mistr zvíkovského Oplakávání se svými rozsáhlými dílnami. Tvorba těchto dvou mistrů není dosud monograficky zpracována, poslední větší syntetické studie vznikly u příležitosti výstavy Jihočeská pozdní gotika v roce 1965.⁵ Vzájemný vztah, možnosti spolupráce mezi dílnami i vnitřní členění jejich prací není možné specifikovat bez důkladné materiálové rešerše včetně zpracování úplného soupisu děl a jejich následného kritického zhodnocení. Ve sledovaném fondu je možné s dílenským provozem Mistra žebráckého Oplakávání spojit řezbu sv. Jana z Majdaleny u Třeboně (kat. č. A/18, inv. č. P 281), identifikovanou jako dílenskou práci Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku již Josefem Opitzem ve 30. letech 20. století,⁶ řezby sv. Apoštolů z Lnářů (kat. č. A/17, inv. č. P 2896), začleněné do širšího mistrova okruhu Jaromírem Homolkou,⁷ nově pak nepublikovanou reliéfní řezbu sv. Barbory ze Sušice (kat. č. A/19, inv. č. P 203) a taktéž sošku Sv. biskupa (kat. č. A/20, inv. č. P 708) neznámé provenience.

Další početně významnou skupinou děl jsou řezby pocházející ze západních Čech, prozrazující stylovou vazbu na sochařství francké oblasti, zejména blízkého Norimberku. Některé z nich již byly předmětem zájmu Jiřího Fajta a Jana Chlívce v rámci výstavy Gotika v západních Čechách v roce 1996.⁸ Řada děl však přesto zůstala nezpracována. K důležitým příspěvkům k západočeskému řezbářství patří začlenění poměrně kvalitní sochy Assumpty do tohoto regionu, u níž bylo možno doložit její původní provenienci v klášterním kostele obutých karmelitánů v Rabštejně nad Střelou

³ K tomu naposledy Kat. Niclaus Gerhaert 2011.

⁴ Miller, Der Meister des Schongauer-Altärchens 2009.

⁵ Homolka, Plastika 1965; Kropáček, Marginálie 1965.

⁶ Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936, s. 112;

⁷ [JH] Jaromír Homolka, kat. č. 209, Sv. Pavel, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 251.

⁸ Kat. Gotika v západních Čechách 1996.

a jejíž stylové východisko spočívá v norimberské tvorbě třetí čtvrtiny 15. století (kat. č. C/34, inv. č. P 280). Do proudu západočeského sochařství výrazně ovlivněném konzervativním proudem norimberské tvorby konce 15. století bylo možno začlenit rovněž kvalitní Pietu (kat. č. C/44, inv. č. P 173), pravděpodobně z Plzeňska z bývalé Hlouchovy sbírky. Francké sochařství přelomu 15. a 16. století reprezentované výraznou osobností Tilmana Riemenschneidera bylo podnětem pro vznik sochy sv. Anny Samotřetí z Horšovského Týna (kat. č. C/40, inv. č. P 5328) a rovněž dvou půvabných reliéfních andělů (kat. č. D/57a, b, inv. č. P 4544 a P 4545), kteří mohli vzniknout rovněž v severozápadních Čechách. Pro západočeskou produkci byl důležitý vliv Adama Krafta, ve sledovaném fondu jej zastupuje např. řezba Vítězného Krista (kat. č. C/38, inv. č. P 171). Inspirativní tvorba Veita Stosse nezanechala všeobecně v sochařské produkci regionu výraznější stopy, jeho vliv byl však potvrzen na monumentální figuře Ukřižovaného z Tachova (kat. č. C/43, inv. č. P 3078). Rozsáhlou tvorbu Mistra Týneckého Zvěstování, které se u příležitosti výstavy Gotika v západních Čechách věnoval monograficky Jiří Fajt,⁹ pak obohatily dva nízké reliéfy sv. Petra a sv. Ondřeje z okolí Teplíc (kat. č. C/41a, b, inv. č. P 174 a P 175), původně jistě adjustované na pohyblivých oltářních křídlech.

Soubor děl severočeské, přesněji severozápadočeské provenience je ve sledovaném fondu neméně bohatý. Stylové východisko sochařské produkce tohoto regionu spočívá v norimberské tvorbě. Od osmdesátých let 15. století přijímaly dílny v severozápadních Čechách podněty zejména z okruhu norimberské dílny Cvikovského oltáře¹⁰ (např. kat. č. D/50, inv. č. P 8146; kat.č. D/51, inv. č. P 6563 nebo kat. č. D/54, inv. č. P 4579), přelom 15. a 16. století pak charakterizuje spíše příklon k saskému vlivu (kat. č. D/53, inv. č. 6216, kat. č. D/58, inv. č. P 5890). Některá ze zpracovaných děl byla na součásti objevené výstavy Josefa Opitze *Gotika v severozápadních Čechách* uspořádané v roce 1928.¹¹ V literatuře hojně zmiňované řezby Bolestná Panna Marie z Bystřice u Kadaně (kat. č. D/60, inv. č. P 190) a Ukřižovaný ze Želiny (kat. č. D/61, inv. č. P 4611) byly dlouhou dobu spojovány s fenoménem Ulricha Creutze, který vytvořil a signoval kamenný náhrobek Jana Hasištejského z Lobkovic († 1517).

⁹ Fajt, *Mistr Týneckého Zvěstování* 1996, s. 804–808.

¹⁰ K tomu zejména Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst* 1999.

¹¹ Kat. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens* 1928.

V příslušných katalogových heslech jsem se pokusila zhodnotit dosavadní literaturu a problematiku připsání Ulrichu Creutzovi relativizovat.

Na základě průzkumu a studia literatury bylo možné znovu nově identifikovat několik soch ze severozápadočeského fondu, jejichž provenience nebyla známá nebo byla nejasná. V tomto kontextu vyniká kvalitní socha Assumpty (kat. č. D/54, inv. č. P 4579), která byla dříve součástí výzdoby kostela sv. Vavřince v Želině u Kadaně a do Národní galerie byla převedena ze Umělecko-průmyslového muzea. Ze stejného místa pochází rovněž socha sv. Jakuba (inv. č. P 4563), který je vystaven v dlouhodobé expozici *Čechy a střední Evropa 1200–1550* jako norimberská práce. Stojící sv. Anna Samotřetí (kat. č. D/55, inv. č. P 5947) se dostala do sbírky Národní galerie z kláštera v Oseku, avšak jak bylo zjištěno, původně pochází ze zbořeného kostela sv. Mikuláše v Libkovicích. Jmenované sochy zahrnul Josef Opitz do katalogu ke zmíněné výstavě, avšak jejich provenience byla časem zapomenuta.

Oproti již zmíněným početně bohatým regionům je oblast středních Čech ve sledovaném fondu zastoupena pouze třemi skulpturami. Z nich vyniká zajímavá řezba Ukřižovaného z Kutné Hory (kat. č. E/62, kat. č. P 6406), který byl inspirován norimberským malířstvím druhé poloviny 15. století.

Z produkce situované na Moravu vyniká zejména kvalitní a monumentální reliéf s námětem Narození Krista z kláštera Corona Mariae v Třebaňově u Krasíkova (kat. č. F/68, inv. č. P 647 a P 647a). Nedávno dokončené restaurování, které prováděla ak. mal. Anna Třeštíková, odhalilo výjimečnou kvalitu tohoto díla a dovolilo jej přesněji začlenit do tvorby Mistra olomouckých madon, činného v první třetině 16. století v Olomouci.¹²

Početně významnou skupinu tvoří díla, u nichž byla navržena jiná než bohemikální provenience. V rámci této skupiny se podařilo identifikovat několik jihoněmeckých importů, jejichž stylové východisko spočívá v tvorbě Hanse Multschera (kat. č. H/72, inv. č. P 2769; kat. č. H/73, inv. č. P 197) a Michela Erharta (např. kat. č. H/75, inv. č. P 2289; kat. č. H/76, inv. č. P 4582). Některé skulptury byly přisány přímo konkrétním dílnám. Socha sv. Anny Samotřetí (kat. č. H/79, inv. č. P 5905) byla vytvořena v dílenském provozu Jörga Lederera z Kaufbeurenu a jejím vzorem byla

¹² Dáňová, Relief 2010–2011.

řezba stejné ikonografie v tyrolském Reutte. Řezbář výrazně excerpoval rovněž grafiky Albrechta Dürera.¹³

Mistru Kefermarktského oltáře byla připsána výjimečná socha Sedící Panny Marie (kat. č. H/81, inv. č. P 8879).¹⁴ Řezbu restaurovala opět ak. mal. Anna Třeštíková a po sejmutí silné vrstvy přemaleb odhalila původní hnědočervenou lazuru nanesenou přímo na povrch dřeva.

Do širšího okruhu dílny Mistra Kefermarktského oltáře jsem dále zařadila část oltářního křídla se zajímavým reliéfem s námětem Klanění sv. tří králů a na reversu s malovanou scénou Chůze Mariina do chrámu, který údajně pochází z jihočeských Netolic (kat. č. H/82, inv. č. P 334). Do téže dílny lze přiřadit rovněž sochu sv. Ondřeje (kat. č. H/83, inv. č. P 5734) z bývalé sbírky Františka Ringhofferera. Volněji do oblasti Horních Rakous patří monumentální řezba skupiny Sv. Anny Samotřetí (kat. č. H/84, inv. č. P 6192), která nezapře určitou vazbu na dílo již zmíněného Mistra Schongauerova oltáříku. Hornorakouský import přímo z dílny Mistra oltáře z Lorch bei Enns pak představuje skulptura Sv. biskupa (kat. č. H/85, inv. č. P 673) zastupující stylový proud tzv. Dunajské školy.

Tyrolskou dílnu Nicolase Stürhoferera činného v Brixenu koncem 15. a začátkem 16. století reprezentuje zajímavá drobná řezba Piety (kat. č. H/87, inv. č. P 5738). Stejně jako v případě reliéfu Nanebevzetí Panny Marie z bývalé konopištské sbírky Františka Ferdinanda d'Este (inv. č. P 5496) přírodovědný průzkum prokázal, že podklad polychromie je tvořen kamennou křídou (dolomitickým vápencem) používanou v oblasti Tyrolska.¹⁵

Do širšího dílenského okruhu Tilmana Riemenschneidera může být kladena řezba Světice s korunou (kat. č. H/90, inv. č. P 291), pro níž byla nalezena i přímá grafická předloha od Mistra LCz, někdy ztotožňovaného s Lorenzem Katzheimerem. Zcela ojedinělou stylovou orientaci v rámci sledovaného fondu pak představuje socha sv. Kateřiny (kat. č. H/91, inv. č. P 366), která se svým výtvarným zpracováním hlásí do oblasti dolního Porýní či jižního Nizozemí.

¹³ Viz Dáňová, *Late Gothic Relief* 2012.

¹⁴ Dáňová, *Sitzende Jungfrau* 2010–2011.

¹⁵ Srv. viz Dáňová, *Tyrolean Master* 2012.

Poměrně bohatě je zastoupeno slezské sochařství. Sv. Mikuláš (kat. č. H/92, inv. č. P 6747) je v literatuře znám jako součást sbírky Jaroslava Mathona, kde byl považován za severomoravskou práci.¹⁶ Pro dva reliéfy sedících svetic je možné nalézt četné analogie ve slezské (vratislavské) tvorbě prvních dvou desetiletí 16. století (kat. č. H/94, inv. č. P 5425; kat. č. H/95, inv. č. P 7847).

Velmi zajímavý příklad sériové produkce představuje socha Bolestné Panny Marie, která vznikla na Slovensku v dílně Mistra Ukřižování jižní empory farního kostela v Levoči (kat. č. H/96, inv. č. P 5842). Řezba je nepatrně pozměněnou variantou Panny Marie z této levočské skupiny Ukřižování.

Ve sledovaném souboru bylo identifikováno několik děl, která jsem byla nucena z fondu středověkého sochařství odepsat, protože vznikla až v 19. a 20. století. V této skupině jsou zastoupeny jak sochy historizujícího charakteru a dobré řemeslné úrovně, které byly pravděpodobně součástí novogotického oltáře (např. kat. CH/99, inv. č. P 5204), tak skulptury vytvořené jako záměrné falsum pro obchod s uměleckými předměty (např. kat. č. CH/101, inv. č. P 7921).

Mnohé závěry, k nimž jsem dospěla v této práci nelze jistě pokládat za definitivní a budou nadále ověřovány dalším výzkumem. Zpracovaný katalog se stane základem připravovaného komplexního soupisového katalogu sbírky bohemikálního malířství a sochařství (soubor děl vystavených i depozitárních), který bude jedním z výsledků projektu NAKI, *Historické technologie a moderní metody průzkumu. Interpretační možnosti specializovaných metod průzkumu děl středověkého umění s využitím inovativních technologií*, zahájeného tento rok (2013). V rámci uvedeného grantového úkolu budou jednotlivá díla celého souboru podrobena celkovému technologickému průzkumu, který umožní zde prezentované závěry nadále zpřesňovat. Výzkum dílenských specifíků (zpracování sochařského bloku, opracování zadní strany, průzkum polychromie ad.) může významně přispět ke zpřesnění jednotlivých dílenských okruhů.

¹⁶ Mathon, Příspěvek k sochařství 1927, s. 47, obr. IX.

V. Soupis zkráceně citované literatury

Barvitijs, Katalog obrazárny 1889

BARVITIJS, Viktor, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1889.

Barvitijs, Katalog der Gemälde-Galerie 1889a

BARVITIJS, Viktor, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag*, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1889.

Baum, Martin Schongauer 1948

BAUM, Julius, *Martin Schongauer*, Wien 1948.

Beck, Der Kefermarkter Altar 1993

BECK, Herbert, Der Kefermarkter Altar. Retrospektives Phänomen einer zweiten ‚internationalen‘ Gotik?, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposions*, Linz 1993, s. 125–131.

Bergner, Katalog 1912

BERGNER, Pavel, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1912.

Bischoff, Neues zu Ulrich Creutz 2005

BISCHOFF, Franz, Neues zu Ulrich Creutz. Oder: Wie lange währte die Lebensarbeitszeit spätgotischer Künstler?, in: FAJT, Jiří – HÖRSCH, Marcus, *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa* (=Studia Jagellonica Lipsiensia, Band I.), Ostfildern 2005, s. 347–369.

Bláhová, K nástěnné malbě 2009

BLÁHOVÁ, Zdenka, K nástěnné malbě v presbytáři kostela sv. Mořice v Olomouci, in: HLOBIL, Ivo – PERŮTKA, Marek (eds.), *Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1526) v širších souvislostech*, Olomouc 2009, s. 147–164.

Bode 1887

BODE, Wilhelm, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887.

Brigitta Švédská 1938

BRIGITTA ŠVÉDSKÁ, *Tajemná slova. Zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské*, Olomouc 1938.

Broschek, Michel Erhart 1973

BROSCHEK, Anja, *Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwabischen Plastik der Spätgotik*, Berlin – New York 1973.

Bukowski – Zlat, Ratusz wrocławski 1958

BUKOWSKI, Marcin – ZLAT, Mieczysław, *Ratusz wrocławski*, Wrocław 1958.

Burger, Der Meister der Skulpturen von Blütenburg und seine Schule 1914

BURGER, Fritz, *Der Meister der Skulpturen von Blütenburg und seine Schule*, in: BURGER, Fritz – FEULNER, Adolf, *Meisterwerke der Plastik Bayerns I.*, München 1914.

Cibulka, Korunovaná Assumpta 1929

CIBULKA, Josef, *Korunovaná Assumpta na půlměsíci: příspěvek k české ikonografii XIV.–XVI. století*, in: WIRTH, Zdeněk – PEČÍRKA, Jaroslav (ed.), *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádl*, Praha 1929, s. 80–127.

Cibulka – Loriš – Novotný, Výstava přírůstků 1939–40

CIBULKA, Josef – LORIŠ, Jan – NOVOTNÝ, Vladimír, *Výstava přírůstků ve státní sbírce starého umění*, *Umění XII*, 1939–40, s. 153–163.

Cibulka – Loriš – Novotný, Výstava přírůstků 1939–40a

CIBULKA, Josef – LORIŠ, Jan – NOVOTNÝ, Vladimír, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze*, zvláštní otisk ze sborníku *Umění*, Praha 1939.

Clasen, Der Meister der Schönen Madonnen 1974

CLASEN, Karl Heinz, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974.

Denkstein – Matouš, Jihočeská gotika 1953

DENKSTEIN, Vladimír – MATOUŠ, František, *Jihočeská gotika*, Praha 1953.

Dáňová, Das vergessene Relief 2004–2005

DÁŇOVÁ, Helena, Das vergessene Relief von Krasíkov. Ein Beitrag zur spätgotischen Bildhauerei in Mähren, *Buletin of the National Gallery in Prague XIV–XV*, 2004–2005, s. 86–95 (německy) a s. 172–177 (česky).

Dáňová, Sitzende Jungfrau 2010–2011

DÁŇOVÁ, Helena, Die sitzende Jungfrau Maria aus der Nationalgalerie in Prag. Ein dem Meister des Kefermarkter Altars zugeschriebenes Relief, *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI*, 2010–2011, s. 43–62 (německy) a s. 150–160 (česky).

Dáňová, Relief 2010–2011

DÁŇOVÁ, Helena, Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třebařov bei Krasíkov und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt, *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI*, 2010–2011, s. 22–42 (německy) a s. 138–149 (česky).

Dáňová, Dva neznámé pozdně gotické reliéfy 2011

DÁŇOVÁ, Helena (ed.), *Dva neznámé pozdně gotické reliéfy ze sbírky Národní galerie v Praze / Zwei unbekannte Spätgotische Reliefs aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prague*, zvláštní otisk statí z Bulletinu Národní galerie v Praze XX–XXI/2010–211 vydaný u příležitosti výstavy, Národní galerie v Praze 2011.

Dáňová, Late Gothic Relief 2012

DÁŇOVÁ, Helena, The Late Gothic Relief in the National Gallery in Prague from the Workshop of Jörg Lederer, *Umění LX*, s. 62–67.

Dáňová, Tyrolean Master 2012

DÁŇOVÁ, Helena, Tyrolean Master Narciss of Bolzano and the relief of the Assumption of the Virgin Mary in the National Gallery in Prague, *Umění LX*, 2012, s. 150–156.

Dáňová, Hans Leinberger 2012

DÁŇOVÁ, Helena, Hans Leinberger nebo Matthäus Kreniß? Ke stylovému původu neznámé sochy sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze, in: DÁŇOVÁ, Helena – MEZIHORÁKOVÁ, Klára – PRIX, Dalibor, *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 86–94.

The Dictionary of Art XII 1996

TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art XII*, 1996.

Dospěl, Moravský kontext Madony 2007

DOSPĚL, Milan, Moravský kontext Madony zvané Primavesi, *Umění LV*, 2007, s. 459–469.

Dospěl, Gotické sochařství ve východních Čechách 2011

DOSPĚL, Milan, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526, území pardubického kraje* (diplomní práce), FF UP Olomouc 2011.

Dospěl, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic 2012

DOSPĚL, Milan, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic kolem roku 1500. K výtvarné kultuře střední Moravy a východních Čech, *Umění LX*, 2012, s. 26–38.

Dus – Pokorný, Neznámá evangelia 2001

DUS, Jan A. – POKORNÝ, Petr, *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001, s. 286–312.

Ebert, Peter Breuer 2003

EBERT, Susan, *Peter Breuer – ein bedeutender sächsischer Bildschnitzer der Spätgotik*, Langenweissbach 2003.

Egg, Süddeutsche Kunst 1954

EGG, Erich, Süddeutsche Kunst im mittelalterlichen Tirol, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 17, 1954, s. 163–184.

Egg, Kunst in Schwaz 1974

EGG, Erich, *Kunst in Schwaz*, Schwaz 1974.

Egg, Gotik in Tirol 1985

EGG, Erich, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985.

Fabiánová – Vácha, Světelský oltář 2008

FABIÁNOVÁ, Bohdana – VÁCHA, Zdeněk, *Světelský oltář v kontextu pozdněgotického umění střední Evropy*, Brno – Mikulov 2008.

Fajt, Pozdně gotické řezbářství v Praze 1995

FAJT, Jiří, Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), *Průzkumy památek* II, 1995, Příloha 1.

Fajt, Světice s knihou 1996

FAJT, Jiří (ed.), *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.

Fajt, Mistr Týneckého Zvěstování 1996

FAJT, Jiří, Mistr Týneckého Zvěstování, in: *Kat. Gotika v západních Čechách* 1996, s. 804–808.

Falk, Die deutschen Zeichnungen 1994

FALK, Tilman (ed.), *Die deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts*, Staatliche Graphische Sammlung München 1994.

Feuchtmüller, Die Sammlung S. 1962

FEUCHTMÜLLER, Rupert, *Die Sammlung S.*, Wien – Heidelberg 1962.

Feulner, Beiträge 1927

FEULNER, Adolf, Beiträge zum Werk Hans Leinbergers, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 48, 1927, s. 121–130.

Groborzová-Schürmanová 1970

GROBORZOVÁ-SCHÜRMANOVÁ, Anna, *Pozdně gotické sochařství na Olomoucku* (diplomní práce), FF MU Brno 1970.

Guldán-Klamecka – Ziomecka, Sztuka na Śląsku 2003

GULDAN-KLAMECKA, Božena – ZIOMECKA, Anna, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003

Halm, Studien zur Süddeutsche Plastik 1926

HALM, Philipp Maria, *Studien zur Süddeutsche Plastik. Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg*, I. Band, Augsburg 1926.

Halm, Erasmus Grasser 1928

HALM, Philipp Maria, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.

Hahn, Beobachtungen 1997

HAHN, Roland, Beobachtungen zur Holzbearbeitung Hans Multschers und seine Kreises, in: *Kat. Hans Multscher 1997*, s. 187–192.

Heger, Studien zu Lorcher Meister 1996

HEGER, Günther, *Studien zu Lorcher Meister. Probleme der Donauschulplastik an Hand der Werke des Lorcher Meisters* (diplomní práce), Philosophische Fakultät der Univerzität in Wien, Wien 1996.

Hentschel, Sächsische Plastik 1926

HENTSCHEL, Walter, *Sächsische Plastik um 1500*, Dresden 1926.

Hentschel, Peter Breuer 1952

HENTSCHEL, Walter, *Peter Breuer, eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt*, Dresden 1952.^{II}

Hentschel, Die Verluste 1974

HENTSCHEL, Walter, *Denkmale sachsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1974.

Hessig 1935

HESSIG, Edith, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935.

Hlobil – Petrů 1992

HLOBIL, Ivo – PETRŮ, Eduard, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.

Hlobil, Pozdně gotická 1999

HLOBIL, Ivo, Pozdně gotická a raně renesanční plastika na Olomoucku, in: Kat. Olomouc 1999, s. 257–260.

Hlobil, Sepulchrální 1999

HLOBIL, Ivo, Sepulchrální skulptura, in: Kat. Olomouc 1999, s. 366–368.

Hlobil, Václav z Olomouce 1999

HLOBIL, Ivo, Václav z Olomouce a počátky grafiky v Olomouci, in: Kat. Olomouc 1999, s. 527.

Hlobil, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování 2000

HLOBIL, Ivo, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování, in: Kat. Vincenc Kramář 2000, s. 173–175.

Hlobil, Eine unbekannte Löwenmadonna 2004–2005

HLOBIL, Ivo, Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345), *Bulletin of the National Gallery in Prague* XIV–XV, 2004–2005, s. 6–33.

Hlobil, Neznámá Madona na lvu 2005

Hlobil, Ivo, Neznámá Madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340–1345), *Umění* LIII, 2005, s. 3–20.

Hoffmann, Regesten 1928

HOFFMANN, Josef, Regesten zur Geschichte des Kaadner Kunstgewerbes in den Jahren 1465–1550, in: KAT. OPITZ 1928, s. 85–95.

Höfler, Der Meister E. S. 2007

HÖFLER, Janez, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007.

Homolka – Mrázová 1962

HOMOLKA, Jaromír – MRÁZOVÁ, Jaroslava, K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii, *Umění* X, 1962, s. 588–596.

Homolka, K restauraci 1963

HOMOLKA, Jaromír, K restauraci některých prací Mistra zvíkovského Oplakávání, *Památková péče* 23, 1963, s. 234–239.

Homolka – Kesner 1964

HOMOLKA, Jaromír – KESNER, Ladislav, *České umění gotické*, Národní galerie v Praze 1964.

Homolka, Plastika 1965

HOMOLKA, Jaromír, Plastika, in: Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965, s. 124–156.

Homolka – Pešina, K otázkám 1966

HOMOLKA, Jaromír – PEŠINA, Jaroslav, K otázkám umění dunajské školy, *Umění XIV*, 1966, s. 344–373.

Homolka – Kropáček, Nová instalace 1966

HOMOLKA, Jaromír – KROPÁČEK, Jiří, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kostí, *Umění XIV*, 1966, s. 122–145.

Homolka, Die südböhmische Plastik 1967

HOMOLKA, Jaromír, Die südböhmische Plastik der Spätgotik, in: HOLTER, Kurt – WUTZEL, Otto (eds.), *Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967, s. 176–200.

Homolka, K pozdně gotické plastice 1967

HOMOLKA, Jaromír, K pozdně gotické plastice v Západních Čechách a v Praze, *Časopis Národního muzea* 136, 1967, s. 189–194.

Homolka, Gotická plastika na Slovensku 1972

HOMOLKA, Jaromír, *Gotická plastika na Slovensku*, Praha 1972.

Homolka, Sochařství 1978

HOMOLKA, Jaromír, Sochařství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1470–1526)*, Praha 1978, s. 167–254.

Homolka, Pozdně gotické sochařství 1984

HOMOLKA, Jaromír, Pozdně gotické sochařství, in: CHADRABA, Rudolf (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 535–566.

Horová, Nová encyklopedie – dodatky 2006

HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – dodatky*, Praha 2006.

Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Sušický 1900

HOSTAŠ, Karel – VANĚK, Ferdinand, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sušickém*, Praha 1900.

Hostaš – Vaněk, Soupis okr. Domažlický 1902

HOSTAŠ, Karel – VANĚK, Ferdinand, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Domažlickém*, Praha 1902.

Hořejší – Vacková, K průzkumu 1965

HOŘEJŠÍ, Jiřina – VACKOVÁ, Jarmila, K průzkumu středověkého umění jižních Čech, *Umění XIII*, 1965, s. 302–315.

Hořejší – Vacková, Poznámky 1965

HOŘEJŠÍ, Jiřina – VACKOVÁ, Jarmila, Poznámky k soupisu památek v jižních Čechách, *Zprávy památkové péče 25*, 1965, s. 315–317.

Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky 2000

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: Kat. Vincenc Kramář 2000, s. 169–173.

Hutchinson, The Illustrated Bartsch 1980

HUTCHINSON, Jane C. (ed.), *The Illustrated Bartsch 8, Early German Artists*, New York 1980.

Hutchinson, The Illustrated Bartsch 1981

HUTCHINSON, Jane C. (ed.), *Illustrated Bartsch 9, Israel van Meckenem, Wenzel von Olmütz and Monogrammists*, New York 1981.

Hutchinson, Master LCz 1993

HUTCHINSON, Jane C., Master LCz, in: SPANGENBERG, Kristin L., *Six Centuries of Master Prints. Treasures from the Herbert Greer French collection*, Cincinnati Art Museum, Cincinnati 1993.

Chamonikolasová, Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context 1995

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi, Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVIII, 1995, s. 61–84.

Chamonikolasová, Melancholický Kristus 1999

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi, Melancholický Kristus, in: *Bulletin Moravské galerie v Brně* LV, 1999, s. 3–7.

Chamonikolasová, Recepčia diela Nicolausa Gerhaerta 2003

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi, Recepčia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia, in: BURAN, Dušan (ed.), *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Slovenská Národná galéria 2003, s. 373–382.

Chamonikolasová, Je Oplakávání 2012

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi, *Je Oplakávání Krista v Národní galerii skutečně moravská práce?*, in: DÁŇOVÁ, Helena – MEZIHORÁKOVÁ, Klára – PRIX, Dalibor (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 111–117.

Chlíbaec, Náhrobek Půty Švihovského 1983

CHLÍBEC, Jan, Náhrobek Půty Švihovského a jeho symbolika v kontextu pozdně gotické náhrobní plastiky, *Umění XXXI*, 1983, s. 27–33.

Chlíbaec – Roháček, Sepulkrální skulptura 2011

CHLÍBEC, Jan – ROHÁČEK, Jiří, *Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách. Figura a písmo*, Praha 2011.

Chlumská, Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské 1999

CHLUMSKÁ, Štěpánka (ed.), *Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.

Chlumská, Čechy a střední Evropa, průvodce 2006

CHLUMSKÁ, Štěpánka (ed.), *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice Sbírkový starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006.

Chlumská – Pechová – Šefců – Třeštíková 2010

CHLUMSKÁ, Štěpánka – PECHOVÁ, Dorothea – ŠEFCŮ, Radka – TŘEŠTÍKOVÁ, Anna, Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy, in: *Acta Artis Academia 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla čase. Sborník 3. mezioborové konference ALMA*, Praha 2010, s. 165–188.

Chytil, Soupis okr. Chrudimský 1900

CHYTIL, Karel, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Chrudimském*, Praha 1900.

Indra, Malíři, řezbáři a sochaři 1983

INDRA, Bohumír, Malíři, řezbáři a sochaři v Olomouci 1500–1630, *Umění XXXI*, 1983, s. 73–80.

Jeřábková 1996

JEŘÁBKOVÁ, Zdena, *Dřevěná plastika pozdní gotiky na Olomoucku s přihlédnutím k tvorbě na území přilehlé Moravy a Slezska* (diplomní práce), FF UP Olomouc 1996.

Jirka, Drei spätgotische 1997

JIRKA, Antonín, Drei spätgotische Importe aus Nürnberg nach Mähren, *Umění XLV*, 1997, s. 49–58.

Jopek, German Sculpture 2002

JOPEK, Norbert, *German Sculpture 1430–1540. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London 2002.

Kat. Braune – Wiese, Schlesische Malerei und Plastik 1926

BRAUNE, Heinz – WIESE, Erich, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926* (kat. výst.), Leipzig 1929.

Kat. Opitz, Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens 1928

OPITZ, Josef, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau*, Brüx 1928.

Kat. Madona 1935

OPITZ, Josef, *Madona: církevní malířství a sochařství doby 1350–1550 z klášterního a soukromého majetku* (kat. výst.), Jednota umělců výtvarných, Praha 1935.

Kat. Výstava gotického umění na Moravě 1935–1936

HELPERT, Jaroslav, *Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku* (kat. výst.), Zemské museum v Brně 1935–1936.

Kat. Freiberg 1955

MAEDEBACH, Haino, *Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Katalog der Plastiksammlung. I. Teil. Bildwerke in Holz*, Freiberg 1955.

Kat. L' art ancien 1957

NOVOTNÝ, Vladimír – BOEHM, Jaroslav – KUTAL, Albert – VACULIK, Karol, *L' art ancien en Tchécoslovaquie* (kat. výst.), Paris Musée des Arts Decoratifs 1957.

Kat. Jörg Lederer 1963

DUSSLER, Hildebrand– MÜLLER, Theodor – SCHÄDLER, Alfred (eds.), *Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik* (kat. výst.), Kempten – Allgäu 1963 (Allgäuer Heimatbücher 66).

Kat. Donauschule 1965

Die Kunst der Donauschule (kat. výst.), Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz, Linz 1965.

Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965

HOMOLKA, Jaromír et al, *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou – Národní galerie v Praze 1965.

Kat. Jihočeská pozdní gotika – dodatek 1966

HOMOLKA, Jaromír et al, *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou – Národní galerie v Praze 1965, druhý dodatek ke katalogu z roku 1966, nestr.

Kat. Ulrich Creutz 1966

HOMOLKA, Jaromír, *Z díla Ulricha Creutze 1516–1530* (kat. výst.), Museum Teplice — Galerie Litoměřice 1966.

Kat. Spätgotik in Tirol 1973

EGG, Erich, *Spätgotik in Tirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530* (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1973.

Kat. Chebská gotická plastika 1974

ŠEVČÍKOVÁ, Jana, *Chebská gotická plastika* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění Cheb 1974.

Kat. Objevená minulost 1976

ŠEVČÍKOVI, Jana a Jiří (eds.), *Objevená minulost. Mistr Doksanské archy* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1976.

Kat. Spätgotik in Salzburg 1976

Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530 (kat. výst.), Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1976.

Kat. Gotik in Steiermark 1978

LANGER, Elisabeth (ed.), *Gotik in Steiermark, Katalog der Steirischen Landesausstellung im Stift St. Lambrecht*, Graz 1978.

Kat. Kesner – Kotrbová 1979

KESNER, Ladislav – KOTRBOVÁ, Marie Anna, *Češka gotska umetnost: od 14. do 16. stoletja* (kat. výst.), Narodna galerija Ljubljana 1979.

Kat. Veit Stoss in Nürnberg 1983

KAHSNITZ, Rainer (ed.), *Veit Stoss in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1983.

Kat. Nürnberg 1986

Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance (kat. výst.), BOTT, Gerhard (ed.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Metropolitan Museum of Art New York, München 1986.

Kat. Nuremberg 1986

Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550 (kat. výst.), BOTT, Gerhard (ed.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Metropolitan Museum of Art New York, München 1986.

Kat. Výběr středověkých památek 1989

KESNER, Ladislav, *Výběr středověkých památek severozápadních Čech* (kat. výst.), Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Ústí n/Labem 1989.

Kat. Meisterwerke Massenhaft 1993

MEURER, Heribert – Gerhard Weilandt – ROLLER, Stefan, *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (kat. výst.), Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1993.

Kat. The Burgundian Netherlands 1994

STEYAERT, John W. – TAHON-VANROOSE, Monique (eds.), *Late gothic sculpture. The Burgundian Netherlands* (kat. výst.), Museum voor Schone Kunsten, Gent, Ghent 1994.

Kat. Gegen den Storm 1996

ROMMÉ, Barbara (ed.), *Gegen den Storm. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550* (kat. výst.), Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Berlin 1996.

Kat. Gotika v západních Čechách 1996

FAJT, Jiří (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530* (kat. výst.), díl III, Národní galerie v Praze 1996.

Kat. Obrazárna v Čechách 1996

VLNAS, Vít (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.

Kat. Hans Multscher 1997

REINHARDT, Brigitte – ROTH, Michael (eds.), *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer Museum Ulm 1997.

Kat. Přemyslovský krucifix 1998

KALINA, Pavel – KYZOUROVÁ, Ivana, *Přemyslovský krucifix a jeho doba* (kat. výst.), Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha 1998.

Kat. Olomouc 1999

HLOBIL, Ivo – PERŮTKA, Marek (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (kat. výst.), díl III. Olomoucko, Muzeum umění Olomouc 1999.

Kat. Brno 1999

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi (ed.), *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (kat. výst.), díl II., Brno, Moravská galerie Brno 1999.

Kat. Riemenschneider 1999

Chapuis, Julien (ed.), *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages* (kat. výst.), National Gallery Washington – Metropolitan Museum of Art New York 1999.

Kat. Vincenc Kramář 2000

LAHODA, Vojtěch – UHROVÁ, Olga (eds.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2000.

Kat. Gotik Schätze Oberösterreich 2002

SCHULTES, Lothar (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich* (kat. výst.), Oberösterreichisches Landesmuseum Linz 2002.

Kat. Michel Erhart 2002

REINHARDT, Brigitte – ROLLER, Stefan (eds.), *Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (kat. výst.), Ulmer Museum Ulm 2002.

Kat. Riemenschneider Würzburg 2004

LICHTE, Claudia (ed.), *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit* (kat. výst.), Mainfränkischen Museum Würzburg 2004.

Kat. Wokół Wita Stwosza 2005

ORGANISTY, Adam – HORZELA, Dobrosława et al, *Wokół Wita Stwosza* (kat. výst.), Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005.

Kat. Básník a král 2007

KYZOUROVÁ, Ivana (ed.), *Básník a král: Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby* (kat.log výst.), Praha 2007.

Kat. Verborgene Schönheit 2007

KAMMEL, Frank Matthias (ed.), *Verborgene Schönheit. Spätgotische Schätze aus der Klarakirche in Nürnberg* (kat. výst.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2007.

Kat. Um Leinberger 2007

NIEHOFF, Franz (ed.), *Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen* (kat. výst.), Museen der Stadt Landshut 2007.

Kat. Daniel Mauch 2009

REINHARDT, Brigitte – LEISTENSCHNEIDER, Eva (eds.), *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (kat. výst.), Ulmer Museum Ulm, Ostfildern 2009.

Kat. Passionsreliefs 2009

HUSSLEIN-ARCO, Agnes – PIRKER-AURENHAMMER, Veronika (eds.), *Gefährdet–Konserviert–Präsentiert. Die Passionsreliefs vom Wiener Stephansdom*, (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere Wien 2009

Kat. Umění gotiky na Chebsku 2009

VYKOUKAL, Jiří (ed.), *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009.

Kat. Zdaleka i zblízka 2009

CHAMONIKOLASOVÁ, Kaliopi (ed.), *Zdaleka i zblízka, středověké importy v moravských a slezských sbírkách* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2009.

Kat. Der Abtenauer Altar 2011

HUSSLEIN-ARCO, Agnes – PIRKER-AURENHAMMER, Veronika (eds.), *Der Abtenauer Altar von Andreas Lackner. Aktuell restauriert* (kat. výst.), Österreichische Galerie Belvedere Wien, Weitra 2011.

Kat. Kunstschatze des Mittelalters 2011

MEIGHÖRNER, Wolfgang (ed.), *Kunstschatze des Mittelalters* (kat. výst.), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 2011.

Kat. Niclaus Gerhaert 2011

ROLLER, Stefan (ed.), *Niclaus Gerhaert, der Bildhauer des späten Mittelalters* (kat. výst.), Liebighaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main, Petersberg 2011.

Kat. Rožmberkové 2011

PÁNEK, Jaroslav (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami* (kat. výst.), České Budějovice, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2011.

Kat. Sochařství 2012

OTTOVÁ, Michaela (ed.), *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea* (kat. výst.), České muzeum stříbra Hrádek – Kutná Hora, České Budějovice 2012.

Kahsnitz, Veit Stoss 1995–1996

KAHSNITZ, Rainer, Veit Stoss, der Meister der Krucifixe, *Zeitschrift für deutsche Vereins für Kunstgeschichte* 49–50, 1995–1996, s. 123–178.

Kahsnitz, Der Freisinger Hochaltar 1998

KAHSNITZ, Rainer, Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer, in: KAHSNITZ, Rainer – VOLK, Peter (eds), *Skulptur in Süddeutschland, 1400 –1770*, Festschrift für Alfred Schädler, München 1998, s. 51–98.

Kahsnitz, Die grossen Schnitzaltäre 2005

KAHSNITZ, Rainer, *Die grossen Schnitzaltäre Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.

Kalden-Rosenfeld, Tilman Riemenschneider 2001

KALDEN-ROSENFELD, Iris, *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt*, Königstein im Taunus 2001.

Kammel, Der Erfurter Meister 1994

KAMMEL, Frank Matthias, Der „Erfurter Meister der Beweinung Christi.“ Bemerkungen zu einem Phänomen der spätgotischen Holzskulptur in Thüringen, in: ALBRECHT, Uwe – BONSDORFF von, Jan (eds.), *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, s. 190–209.

Kammel, Adam Kraft 2002

KAMMEL, Frank Matthias (ed.), *Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2002.

Kapustka, Briccius Gauske 1998

KAPUSTKA, Mateusz, Briccius Gauske i naturalizm późnogotyckiej rzeźby architektonicznej, *Dziela i Interpretacje* 5, 1998, s. 9–29.

Karlinger, Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern 1923

KARLINGER, Hans, *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern 4., Bd. 8. Bezirksamt Eggenfelden*, München 1923.

Kastner, Eine neue Astlfigur 1949

KASTNER, Otfried, Eine neue Astlfigur, *Christliche Kunstblätter* 87, 1949, s. 9–13.

Kastner – Ulm, Mittelalterliche Bildwerke 1958

KASTNER, Otfried – ULM, Beno, *Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Linz 1958.

Kępiński, Veit Stoss 1981

KĘPIŃSKI, Zdzisław, *Veit Stoss*, Warszawa–Dresden 1981.

Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik 1926

KIESLINGER, DIE MITTELALTERLICHE PLASTIK 1926, Franz, *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien – Leipzig 1926.

Kieslinger, Wiener Sammlung 1937

KIESLINGER, Franz, *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung*, Wien 1937.

Kletzl, Die Madonna von Gojau 1938

KLETZL, Otto, Die Madonna von Gojau am Böhmerwald, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 5, 1938, s. 252–274.

Knapp, Riemenschneider 1938

KNAPP, Fritz, *Riemenschneider*, Bielefeld–Leipzig 1938.

Kobler, Aspekte 1993

KOBLER, Fridrich, Aspekte spätgotischer Skulptur in Passau, in: MÖSENER, Karl (ed.), *Kunst in Passau. Von der Romanik zur Gegenwart*, Passau 1993, s. 60–99.

Kobler, Pasovská plastika 2008

KOBLER, Fridrich, Pasovská plastika z let kolem 1520–30, in: FABIÁNOVÁ, Bohdana – VÁCHA, Zdeněk, *Světelský oltář v kontextu pozdněgotického umění střední Evropy*, Brno – Mikulov 2008, s. 189–204.

Kok – van Os – Luijten – Scholten, Netherlandish art 2000

KOK, Jan Piet Filedt – OS, Henk van – LUIJTEN, Ger – SCHOLTEN, Frits, *Netherlandish art in the Rijksmuseum 1400–1600*, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam 2000

Koller, Retábly z Kefermarktu, Maueru a Světlé 2008

KOLLER, Manfred, Retábly z Kefermarktu, Maueru a Světlé; barevnost dřeva a parciální polychromie, in: FABIÁNOVÁ, Bohdana – VÁCHA, Zdeněk, *Světelský oltář v kontextu pozdněgotického umění střední Evropy*, Brno – Mikulov 2008, s. 213–224.

Kotalík, Z nových zisků 1989

KOTALÍK, Jiří (ed.), *Z nových zisků Národní galerie v Praze 1987–1988* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1989.

Kotková, K české plastice 1992

KOTKOVÁ, Olga, K české plastice po polovině 15. století, *Umění* 40, 1992, s. 366–373.

Kotková, Madonnen 1995–1996

KOTKOVÁ, Olga, Madonnen aus dem Umkreis von Hans Multscher in der Nationalgalerie in Prague, *Bulletin of the National Gallery in Prague* V–VI, 1995–1996, s. 26–35 (německy), s. 188–193 (česky).

Kotková, Netherlandish Painting 1999

KOTKOVÁ, Olga, *Netherlandish Painting 1480–1600, Illustrated summary Catalogue I/1*, Národní galerie v Praze 1999.

Kotková, German and Austrian painting 2007

KOTKOVÁ, Olga, *German and Austrian painting of the 14th–16th centuries. Illustrated summary Catalogue II/1*, National Gallery in Prague, Praha 2007.

Kotková – Vlnas, Píti plnými doušky 2009

KOTKOVÁ, Olga, – Vít Vlnas, „Píti plnými doušky Evropu a její krásy.“ Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová–Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 777–795.

Kotrbová, Pozdně gotická plastika na Moravě 1950

KOTRBOVÁ, Marie Anna, *Pozdně gotická plastika na Moravě* (diplomní práce), katedra dějin umění FF MU, Brno 1950.

Kotrbová, Průvodce Jiřský klášter 1976

KOTRBOVÁ, Marie Anna, *Staré české umění I. Gotika a renesance. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Národní galerie v Praze 1976.

Kotrbová, Průvodce Kost 1977

KOTRBOVÁ, Marie Anna, *Středověké umění ze sbírek Národní galerie v Praze na státním hradě Kostí. Průvodce expozicí*, Národní galerie v Praze 1977.

Kováč, Vilém z Ryžmberka 1992

KOVÁČ, Peter, Vilém z Ryžmberka a pozdně gotická archa z Velhartic, *Umění XL*, 1992, s. 424–431.

Kováč, Sv. Trojice z Českých Budějovic 1996

KOVÁČ, Peter, Sv. Trojice z Českých Budějovic Mistra žebráckého Oplakávání, *Ars* 1996, s. 142–151.

Kramář, Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie 1927

KRAMÁŘ, Vincenc, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, Praha 1927.

Kramář, Bolestný Kristus 1935

KRAMÁŘ, Vincenc, Bolestný Kristus, *Volné směry XXXI*, 1935, s. 75–81.

Kramář, Stručný průvodce 1936

KRAMÁŘ, Vincenc, *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936.

Kramář, Stručný průvodce 1938

KRAMÁŘ, Vincenc, *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1938.

Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar 1999

KRONE-BALCKE, Ulrike, *Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, München – Berlin 1999.

Kropáček – Krása, rec. K výstavě Gotik in Niederösterreich 1960

KROPÁČEK, Jiří – KRÁSA, Jiří (rec.), K výstavě Gotik in Niederösterreich – Kunst und Kultur eines Landes im Spätmittelalter ve Steínu nad Dunajem, květen – říjen 1959, *Umění VIII*, 1960, s. 283–287.

Kropáček, Ukřižovaný 1960

KROPÁČEK, Jiří, Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v českých Budějovicích. Příspěvek ke studiu díla mistra reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku, *Umění VIII*, 1960, s. 160–174.

Kropáček, rec. Na okraj 1960

KROPÁČEK, Jiří (rec.), Na okraj katalogu Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum, *Umění VIII*, 1960, s. 421–426.

Kropáček, Příspěvek ke studiu 1961

KROPÁČEK, Jiří, Příspěvek ke studiu českého sochařství poslední čtvrtiny 15. století, *Časopis Národního musea, oddíl věd společenských*, 130, 1961, s. 11–26.

Kropáček, Zur Passauer 1964

KROPÁČEK, Jiří, Zur Passauer Nachgerhartschen Plastik, In: *Sborník filosofické fakulty brněnské University XIII*, 1964, řada uměnovědná (F), s. 117–124.

Kropáček, Marginálie 1965

KROPÁČEK, Jiří, Marginálie k dílu Mistra Oplakávání ze Žebráka, in: *Kat. Jihočeská pozdní gotika 1965*, s. 157–168.

Kropáček, rec. České umění gotické 1966

KROPÁČEK, Jiří (rec.), České umění gotické. Katalog. Národní galerie v Praze, Sběrka Starého umění. Praha 1964, *Umění XIV*, 1966, s. 173–179.

Kruckenhauser, Das Meisterwerk 1941

KRUCKENHAUSER, Stefan, *Das Meisterwerk von Kefermarkt*, Salzburg 1941.

Kučerová – Třeštíková – Lisý 2001

KUČEROVÁ, Irena – TŘEŠTÍKOVÁ, Anna – LISÝ, Jiří, Průzkum dřevěné plastiky metodou počítačové tomografie, in: *Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře konaného ve dnech 2.–4.října 2001 v Českých Budějovicích*, Brno 2001, s. 43–45.

Kumstátová, Ulrich Creutz 1974

Kumstátová, Jiřina, *Ulrich Creutz, kameník náhrobku Jana Hasištejnského z Lobkovic a otázka jeho českých dřevořezeb* (disertační práce), FF UK v Praze 1974.

Kutal, Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, s.d.

KUTAL, Albert, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha s.d.

Kutal – Líbal – Matějček 1949

KUTAL, Albert – LÍBAL, Dobroslav – MATĚJČEK, Antonín, *České umění gotické I, Stavitelství a sochařství*, Praha 1949.

Kutal, Recenze knihy 1954

KUTAL, Albert (rec.), Recenze knihy V. Denksteina a F. Matouše *Jihočeská gotika*, *Časopis Národního muzea* CXXIII, 1954, s. 203–207.

Kutal, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání 1955

KUTAL, Albert, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání, *Časopis Národního muzea* CXXIV, 1955, s. 47–76.

Kutal, rec. K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1966

KUTAL, Albert (rec.), K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1450–1530, *Umění* XXVI, 1966, s. 216–229.

Kutal, Zur Genesis der Spätgotischen Plastik 1971

KUTAL, Albert, Zur Genesis der Spätgotischen Plastik Mitteleuropas, *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university* F 14–15, 1971, s. 155–166.

Kurth, The Complete Woodcuts 1963

KURTH, Willy, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York 1963.

Květ, Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění 1932

KVĚT, Jan, Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění, *Volné směry* 29, 1932, s. 118–120.

Kyzourová, The "Přemyslovský" crucifix 1966

KYZOUROVÁ, Ivana, The "Přemyslovský" crucifix of Jihlava. Stylistic character and meaning of a crucifixus dolorosus, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, s. 35–64.

Lavička, Středověké sochařství 2011

LAVIČKA, Roman, Středověké sochařství v rožmberském dominiu, in: Kat. Rožmberkové 2011, s. 530–553.

Legner, Zur Plastik des Donaustils 1965

LEGNER, Anton, Zur Plastik des Donaustils im Lande ob der Enns, in: *Oberösterreich. Landschaft. Kultur. Wirtschaft. Sport. Jg. 15*, 1965. Heft 1/2, s. 14–23.

Lexikon der christlichen Ikonographie, IV.

BRAUNFELS, Wolfgang (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. IV. Band, Allgemeine Ikonographie, Saba, Königin von – Zypresse*, Rom – Freiburg Basel – Wien 1972.

Lexikon der christlichen Ikonographie, V.

BRAUNFELS, Wolfgang (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. V. Band, Ikonographie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau 1973.

Lexikon der christlichen Ikonographie, VIII.

BRAUNFELS, Wolfgang (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. VIII. Band, Ikonographie der Heiligen*, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976.

Lichte, Mainfrankisches Museum Würzburg 1999

LICHTE, Claudia, *Mainfrankisches Museum Würzburg. Riemenschneider Collection*, Munich 1999.

Lichte – Meurer, Die mittelalterlichen Skulpturen 2007

LICHTE, Claudia – MEURER, Heribert, *Die mittelalterlichen Skulpturen, 2. Stein- und Holzskulpturen 1400–1530 Ulm und südliches Schwaben*, Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, 2007.

Lill, Hans Leinberger 1942

LILL, Georg, *Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers*, München 1942.

Liška, České sochařství 1961

LIŠKA, Antonín, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450, *Umění IX*, 1961, s. 372–390.

Liška, Obnova české sochařské tvorby 1962

LIŠKA, Antonín, Obnova české sochařské tvorby v 2. polovině 15. století, *Umění X*, 1962, s. 332–350.

Liška, Vztahy českého sochařství 1963

LIŠKA, Antonín, Vztahy českého sochařství k západnímu umění na rozhraní 15. a 16. století, *Umění XI*, 1963, s. 233–248.

Maedebach, Ausgewählte Handzeichnungen 1970

MAEDEBACH, Haino (ed.), *Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten 15.–19.Jh. Aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg*, Coburg 1970.

Mannlová – Nováková, Severočeské umění 1988

MANNLOVÁ, Heide – NOVÁKOVÁ, Zdenka, *Severočeské umění 14.– 18. století. Průvodce expozicí v přesunutém gotickém kostele v Mostě*, Ústí nad Labem 1988.

Mareš – Sedláček, Soupis okr. Třeboňský 1900

MAREŠ, František – SEDLÁČEK, Jan, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Třeboňském*, Praha 1900.

Mareš – Sedláček, Soupis okr. Prachatický 1913

MAREŠ, František – SEDLÁČEK, Jaroslav, *Soupis památek historických a uměleckých. Politický okres Prachatický*, Praha 1913.

Mareš – Sedláček, Soupis okr. Krumlovský 1918

MAREŠ, František – SEDLÁČEK, Jan, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském*, Praha 1918.

Marcinkowski, Mikolaj z Lejdy 2001

MARCINKOWSKI, Wojciech, Mikolaj z Lejdy a rzeźba późnogotycka w Europie środkowo-wschodniej. Przegląd nowszych publikacji, *Folia Historiae Artium. Seria Nowa* 7, 2001, s. 123–154.

Marcinkowski, Silesiaca Bohemiae 2005

MARCINKOWSKI, Wojciech, Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen, *Umění* LIII, 2005, s. 69–75.

Marcinkowski, Gotycka nastawa ołtarzowa 2006

MARCINKOWSKI, Wojciech, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju. Retabulum ze Scinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*, Kraków 2006.

Matějček, Galerie společnosti 1923–1924

MATĚJČEK, Antonín, Galerie společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel, *Volné směry* XXII, 1923–1924, s. 104–106.

Matějček, rec. Výstava obrazů a plastik 1930

MATĚJČEK, Antonín (rec.), Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919–1930, *Umění* III, 1930, s. 223–238.

Mathon, Příspěvek k sochařství 1927

MATHON, Jaroslav, Příspěvek k sochařství gotického období v kraji olomouckém, in: *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané* IV, 1927, s. 51–61.

Mathon, Památka z doby 1939–1940

MATHON, Jaroslav, Památka z doby Turzovy v Kroměříži, *Umění* XII, 1939–1940, 427–429.

Mathon, Reliéf Narození Páně 1935

MATHON, Jaroslav, Reliéf Narození Páně z býv. kláštera Corona Mariae u Krasíkova, *Ročenka národopisného a průmyslového musea města Prostějova na Hané* XII, 1935, s. 51–61.

Meinert, Jakob Beinhart 1939

MEINERT, Günther, Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 60, 1939, s. 217–236.

Meurer, Manu mea propria 1997

MEURER, Heribert, Manu mea propria. Über die Begriffe eigenhändig, Werkstatt, Schule, Umkreis und Nachfolge bei Hans Multscher, in: *Kat. Hans Multscher 1997*, s. 165–174.

Meurer, Das Blaubeurer Retabel 2002

Meurer, Heribert, Das Blaubeurer Retabel, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 106–111.

Meurer, Die bewegliche Ausstattung 2002

MEURER, Heribert, Die bewegliche Ausstattung aus Holz, in: MORATH-FROMM, Anna – SCHÜRLE, Wolfgang, *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart 2002, s. 113–122.

Miller, Das Ulmer Chorgestühl 2002

MILLER, Albrecht, Das Ulmer Chorgestühl und Michel Erhart, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 44–53.

Miller, Der Meister des Schongauer-Altärchens 2009

MILLER, Albrecht, *Der Meister des Schongauer-Altärchens in Ulm und Passau*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 63, 2009, s. 138–198.

Miller, Wiederentdeckung 2010

MILLER, Albrecht, *Wiederentdeckung einer außergewöhnlichen Skulptur Anna-selbdritt-Gruppe vom Meister des Schongauer-Altärchens, Passau, um 1510*, Senger Bamberg Kunsthandel, Bamberg 2010.

Morath-Fromm – Schürle, Kloster Blaubeuren 2002

MORATH-FROMM, Anna – SCHÜRLE, Wolfgang, *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart 2002.

Müller, rec. Hans Leinberger 1943

MÜLLER, Theodor (rec.), Hans Leinberger – *Zur Ausstellung in Landshut im Juli 1932*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Beiträge zur mitteleuropäischen Kunst* 10, 1943, s. 255–264.

Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein 1959

MÜLLER, Theodor, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein. von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts* (Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums), *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums*, 13,2, München 1959.

Novotný – Mašín – Pešina, Národní galerie 1949

NOVOTNÝ, Vladimír – MAŠÍN, Jiří – PEŠINA, Jaroslav, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*, Národní galerie v Praze 1949.

Neumeister, Studien zu den Altöttinger Türen 1996

NEUMEISTER, Michaela, *Studien zu den Altöttinger Türen und ihrem Meister* (Univ. Dissertation), Universität Hamburg 1996.

Novotný, Národní galerie 1945

NOVOTNÝ, Vladimír, *Národní galerie. Výstava vybraných děl 14.–20. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1945.

Oberhuber, The Illustrated Bartsch 26, 1978

OBERHUBER, Konrad (ed.), *The Illustrated Bartsch 26, The Works of Mercantorio Raimondi and of His School*, New York 1978.

Oellermann, ...soll alles auf das wercklichst Kunstlichts 2002

OELLERMANN, Eike, „...soll alles auf das wercklichst Kunstlichts und aller reinist gemacht werden...“ Zur Arbeitsweise des Adam Kraft, in: Frank Matthias Kammel (ed.), *Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 2002, s. 131–154.

Oellermann, Der Kefermarkter Altar 2003

OELLERMANN, Eike, Der Kefermarkter Altar, Polychrom oder „Holzsichtigkeit“. Eine unendliche Geschichte, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss*, Linz 2003, s. . 153–172.

Oettinger, Anton Pilgram 1951

OETTINGER, Karl, *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*, Wien 1951.

Opitz, Ulrich Creutz, Erzgebirgs-Zeitung 1923

OPITZ, Josef, Ulrich Creutz und die gotische Plastik in Bezirk Kaaden, *Erzgebirgs-Zeitung* 44, 1923, s. 10–13 a 38–40.

Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer 1924

OPITZ, Josef, *Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges*, Kaaden 1924.

Opitz, Gotické malířství a plastika 1930

OPITZ, Josef, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech* (z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček), zvláštní otisk z Umění II, 1929, Praha 1930.

Opitz, Die Galerie des Stiftes Ossegg 1930

OPITZ, Josef, *Die Galerie des Stiftes Ossegg. Beschreibender Teil: Gemälde*, Kommotau 1930.

Opitz, Tilmann Riemenschneider 1931

OPITZ, Josef, Tilmann Riemenschneider und die gotische Plastik Nordwestböhmens, *Jahrbuch des Verbandes des Deutschen Museen in Tschechoslowakischen Republik* 1, 1931, s. 17– 34.

Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku 1935–1936

OPITZ, Josef, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, *Dílo XXVII*, 1935–1936, s. 88–91, 110–114, 124–128.

Osten, Der Schmerzensmann 1935

OSTEN, Gert von der, Der Schmerzensmann, *Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935.

Osten – Stutmann, Niedersächsische Bildschnitzerei 1940

OSTEN, Gert von der – STUTTMANN, Ferdinand, *Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters*, Berlin 1940.

Otto, Die Ulmer Plastik 1927

OTTO, Gertrud, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, Reutlingen 1927.

Otto – Ramisch, Der Meister von Kefermarkt und Erasmus Grasser 1993

OTTO, Kornelius –RAMISCH, Hans, Der Meister von Kefermarkt und Erasmus Grasser – Martin Kriechbaum und München, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altar. Die Ergebnisse des Linzer Symposions*, Linz 1993, s. 85–92.

Ottová, Katalog odcizených 1998

OTTOVÁ, Michaela et al., *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl I.*, Praha 1998.

Ottová, Katalog odcizených 1999

OTTOVÁ, Michaela et al., *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl II.*, Praha 1999.

Ottová, Sochařství 15. století 2004

OTTOVÁ, Michaela, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2004.

Ottová, Pozdně gotické řezbářství v Kadani 2005

OTTOVÁ, Michaela, Pozdně gotické řezbářství v Kadani. K problematice výzdoby kláštera Čtrnácti svatých pomocníků, in: Viktor Kubík (ed.), *Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Konference k založení Ústavu křesťanského uměníKTF UK v Praze*, České Budějovice 2005, s. 167–183.

Ottová, Mistr mariánského oltáře ze Seebergu 2006

OTTOVÁ, Michaela, Mistr mariánského oltáře ze Seebergu. Adenda a corrigenda k tzv. Mistru oltáře ze sv. Jošta v Chebu, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová, *Ars vivendi: professori Jaromír Homolka ad honorem* (= Opera Facultatis Theologicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. 5), Praha 2006, s. 327–349.

Ottová, Inventura díla Mistra Bricii 2007

OTTOVÁ, Michaela, Inventura díla Mistra Bricii v Kutné Hoře, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Kozieł – Piotr Oszczanowski, *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 126–138.

Ottová – Halla – Mudra, Způsoby organizace 2009

OTTOVÁ, Michaela –Halla, Karel –Mudra, Aleš, Způsoby organizace a proměny sochařského řemesla v Chebu, in: *Kat. Umění gotiky na Chebsku 2009*, s. 119–124.

Ottová, Am Beginn einer Tradition 2011

OTTOVÁ, Michaela, Am Beginn einer Tradition. Zur Organisation der Bildhauerwerkstätten in Eger im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, in: André Thieme – Uwe Tresp (eds.), *Eger 1459. Fürstentreffen zwischen Sachsen, Böhmen und ihren Nachbarn: dynastische Politik, fürstliche Repräsentation und kulturelle Verflechtung*, Dresden 2011, s. 405–414.

Panofsky, Imago Pietatis 1927

PANOFSKY, Erwin, Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, 261–308.

Pešina, Česká malba 1950

PEŠINA, Jaroslav, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950.

Petr, Pozdně gotické sochařství 1967

PETR, Ivo, *Pozdně gotické sochařství Moravského Slezska* (diplomní práce), FF MU, Brno 1967.

Plieger, Die Passionsreliefs-Werke 2009

PLIEGER, Cornelia, Die Passionsreliefs-Werke aus dem Umkreis Michael Tichters. Überlegungen zur Frage der Autorenschaft, in: *KAT. Passionsreliefs 2009*, s. 25–45.

Popp, Technologische Beobachtungen 1997

POPP, Eva Maria, Technologische Beobachtungen an den Steinbildwerken Hans Multschers, in: *Kat. Hans Multscher 1997*, s. 175–208.

Popp, Die Skulpturen Michel Erharts 2002

POPP, Eva Maria, Die Skulpturen Michel Erharts und seines Kreises. Technologische Beobachtungen, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 212–229.

Pohlack – Dühlberg – Suckale, Der Zwickauer Wolgemut-Altar 2008

POHLACK, Rosemarie – DÜHLBERG, Angelica – SUCKALE, Robert et al., *Der Zwickauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung*, Dresden, 2008.

Preiss, Staré české umění 1976

PREISS, Pavel, *Staré české umění II. Manýrismus a baroko. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Národní galerie v Praze 1976.

Preiss, Na co si ještě vzpomenu 2012

PREISS, Pavel, *Na co si ještě vzpomenu*, Praha 2012.

Pujmanová, Italian Painting 2008

PUJMANOVÁ, Olga (ed.), *Italian Painting 1330–1550. I. National Gallery in Prague, II. Collections of the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue III/1*, Národní galerie v Praze 2008.

Radocsay, Der Hochaltar von Kaschau 1960

RADOC SAY, Dénes, Der Hochaltar von Kaschau und Gregor Erhart, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 7, 1960, s. 19–50.

Ramisch, Die Nürnberger Skulptur 1985

RAMISCH, Hans, Die Nürnberger Skulptur vor 1977 und während Stoss' Krakauer Aufenthalt, in: KAHSNITZ, Rainer (ed.), *Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, s. 49–60.

Reisinger-Weber, Der Monogrammist IP 2007

REISINGER-WEBER, Jutta, *Der Monogrammist IP und sein Umkreis*, Passau 2007.

Rief, Blockverleimte spätgotische Holzskulpturen 1997

RIEF, Michael, Blockverleimte spätgotische Holzskulpturen aus dem Gebiet der alten Niederlande, in: *Restauratorenblätter, Bd. 18: Gefasste Skulpturen I. Mittelalter*, 1997, s. 77–84.

Rohmeder, Erasmus Grasser 2003

ROHMEDER, Jürgen, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, Bern 2003.

Roller, Nürnberger Bildhauerkunst 1999

ROLLER, Stefan, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München – Berlin 1999.

Roller, Einige Bemerkungen 2002

ROLLER, Stefan, Einige Bemerkungen zum Frühwerk Michel Erharts, in: *Kat. Michel Erhart 2002*, s. 86–105.

Roller, Autorschaft 2008

ROLLER, Stefan, Autorschaft. Die Bildschnitzer, in: POHLACK, Rosemarie – DÜHLBERG, Angelica – SUCKALE, Robert et al., *Der Zwickauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung*, Dresden, 2008, s. 66–77.

Rommé, Die Bildschnitzkunst in Kalkar 1996

ROMMÉ, Barbara, Die Bildschnitzkunst in Kalkar in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: *Kat. Gegen den Storm 1996*, s. 15–37.

Rommé, Typologie und Landschaftsstil 1994

ROMMÉ Barbara, Typologie und Landschaftsstil. Ein Beitrag zur systematischen Auswertung, in: BONSDORFF, Jan von (ed.), *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, s. 221–232

Rosenauer, Geschichte der Bildende Kunst 2003

ROSENAUER, Artur (ed.), *Geschichte der Bildende Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance*, München – Berlin – London – New York 2003.

Saliger, Zum Verhältnis 2003

SALIGER, Arthur, Zum Verhältnis der Kefermarkter Schreinfliguren zu Nicolaes Gerhaert van Leyden, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss*, Linz 2003, s. s. 105–152.

Samek, Umělecké památky Moravy a Slezska 1994

SAMEK, Bohumil, *Umělecké památky Moravy a Slezska. Sv. 1, A–I*, Praha 1994.

SAUR 8, 1994

SAUR. *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 8, München – Leipzig 1994.

SAUR 22, 1999

SAUR. *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 22, München 1999.

Sbírka starého evropského umění 1979

MAŠÍN, Jiří – HLAVÁČKOVÁ, Jana – NEUMANN, Jaromír – ŠÍP, Jaromír – KOTRBOVÁ, Marie Anna, *Sbírka starého evropského umění. Průvodce stálou expozicí*, Národní galerie v Praze 1979.

Schädler, Zur künstlerischen Entwicklung 1977

SCHÄDLER, Alfred, Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.F.28, 1977, s. 59–90.

Schiller, Ikonographie 1969

SCHILLER, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band I., Gütersloh 1969².

Schindler, Nicolaus Gerhaert in Passau 1974

SCHINDLER, Herbert, Nicolaus Gerhaert in Passau. Fragmente seiner letzten Jahre, in: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 16, 1974, s. 5–10.

Schindler, Der Meister des Kefermarkter Altars 1993

SCHINDLER, Herbert, Der Meister des Kefermarkter Altars und Passau. Neue Erkenntnisse und Arbeiten, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposium*, Linz 1993, s. 73–84.

Schmitt, Dürer and Master LCz 2012

SCHMITT, Lothar, Dürer and Master LCz, in: HESS, Daniel – ESER, Thomas (eds), *The Early Dürer* (kat. výst.), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2012, s. 308–311.

Schultes, Flügelaltäre s.d.

SCHULTES, Lothar, *Die Gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Band II. Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf*, Weitra s.d..

Schultes, Die Sammlung Kastner 1992

SCHULTES, Lothar, *Die Sammlung Kastner. Teil I: Mittelalter und Barock*, Oberösterreichisches Landesmuseum Linz 1992.

Schultes, Zu Identität 1993

SCHULTES, Lothar, Zu Identität und Werk des Meisters des Kefermarkter Altars, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*, Linz 1993, s. 27–72.

Schultes, Der Meister des Kefermarkter Altars, Symposium 1993

SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*, Linz 1993.

Schultes, Gotik Schätze Oberösterreich, Symposium 2003

SCHULTES, Lothar (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss*, Linz 2003.

Schultz, Urkundliche Geschichte 1886

SCHULTZ, Alwin, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866.

Schürer – Wiese, Deutsche Kunst in der Zips 1938

SCHÜRER, Oskar – WIESE, Erich, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn – Wien – Leipzig 1938.

Simon, Die Figurliche Plastik 1925

SIMON, Alfred, *Die Figurliche Plastik der Oberlausitz von ihren Anfängen bis um 1530, Reichenau in Sachsen*, Reichenau in Sachsen 1925 (Oberlaussitzer Heimatstudien 6).

Slavíček, Auktionen 2002–2003

SLAVÍČEK, Lubomír, Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreude in den Jahren 1796–1835, *Bulletin of the National Gallery in Prague XII–XIII*, 2002–2003, s. 25–50 (německy), s. 124–135 (česky).

Slavíček, Sobě, umění, přátelům 2007

SLAVÍČEK, Lubomír, „*Sobě, umění, přátelům.*“ *Kapitoly z ději sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 151–168.

Söding, Die Bildwerke Hans Multschers 1997

Söding, Ulrich, Die Bildwerke Hans Multschers. Ein Beitrag zur Europäischen Kunst in 15. Jahrhundert, in: *Kat. Hans Multscher 1997*, s. 31–51.

Staré české umění 1988

KOTALÍK, Jiří (ed.), *Staré české umění. Sbírký Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Praha, Národní galerie v Praze 1988.

Staré evropské umění 1988

KOTALÍK, Jiří (ed.), *Staré evropské umění. Sbírkový katalog Národní galerie v Praze. Šternberský palác*, Národní galerie v Praze 1988.

Stone, Sculpture in Britain 1955

STONE, Lawrence, *Sculpture in Britain*, Harmondsworth 1955.

Suckale, Die Erneuerung 2009

SUCKALE, Robert, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009.

Strauss, The Complete Engravings 1972

STRAUSS, Walter L. (ed.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972.

Strauss, Illustrated Bartsch 1980

STRAUSS, Walter L. (ed.), *The Illustrated Bartsch 10, Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980.

Swoboda, Gotik in Böhmen 1969

SWOBODA, Karl M. (ed.), *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, München 1969.

Šamšulová, Díla gotických mistrů 1999

ŠAMŠULOVÁ, Eva, *Díla gotických mistrů. Katalog sbírky gotických plastik a obrazů Okresního muzea v Chomutově*, Chomutov 1999.

Ševčík, Dutch Paintings 2012

ŠEVČIK, Anja K., *Dutch Paintings of the 17th and 18th centuries. Illustrated summary Catalogue*, Národní galerie v Praze 2012.

Šimon, Jindřich Waldes 2001

ŠIMON, Patrik, *Jindřich Waldes: sběratel umění*, Praha 2001.

Šorm, A. Podlaha 1932

ŠORM, Antonín, A. *Podlaha. Umělecká pozůstalost vdp. bisk. A. Podlahy* (aukční katalog firmy Hořejš), Praha 1932, s. 35, č. 344.

Šorm, Sbírky uměleckých předmětů 1932

ŠORM, Antonín, *Sbírky uměleckých předmětů biskupa dra Antonína Podlahy*, zvláštní otisk z časopisu *Vlast* 48, 1932.

Štech, Dřevěné řezby v Museu 1913

ŠTECH, Václav Vilém, *Dřevěné řezby v Museu král. hl. města Prahy*, Zvláštní otisk z Výroční zprávy Musea král. hlav. města Prahy za rok 1912, Praha 1913.

Thieme – Becker, Bd. XXI

THIEME, Ulrich – BECKER, Felix – VOLLMER, Hans (eds.), *Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band XXI, Knip – Krüger*, Leipzig 1927.

Thieme – Becker, Bd. XXXVII

THIEME, Ulrich – BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band XXXVII, Meister mit Notnamen*, Leipzig 1950.

Tironiek, Werke der Astl Werkstatt 1978

TIRONIEK, Eva Maria, *Werke der Astl Werkstatt in der Steiermark*, in: *Kat. Gotik in Steiermark 1978*, s. 273–275.

Tietz-Strödel, Die Plastik in Eger 1992

TIETZ-STRÖDEL, Marion, *Die Plastik in Eger von frühen Gotik bis zur Renaissance*, in: SCHREINER, Lorenz (ed.), *Kunst in Eger, Stadt und Land*, Wien – München 1992, s. 285–288.

Tripps, Johannes, Das handelnde Bildwerk 2000

TRIPPS, Johannes, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000.

Tripps, Manfred, Hans Multscher 1969

TRIPPS, Manfred, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467*, Weissenhorn 1969.

Turčan, Gotická plastika na Děčínsku 1993

TURČAN, Lubomír, *Gotická plastika na Děčínsku*, Děčín 1993.

Uhlíková, Národní kulturní komise 2004

UHLÍKOVÁ, Kristina, *Národní kulturní komise 1947–1951, Fontes Historiae Artium XI*, Praha 2004.

Umělecké památky Čech 4, 1982

POCHE, Emanuel (ed.), *Umělecké památky Čech*, díl 4, Praha 1982, s. 24.

Vaněk – Hostaš – Borovský, Soupis okr. Klatovský 1899

VANĚK, Ferdinand – HOSTAŠ, Karel – BOROVSKÝ, F.A., *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Klatovském*, Praha 1899.

Verzeichniss 1827

Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prague befinden, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1827.

Vlček – Sommer – Foltýn, Encyklopedie 1997

VLČEK, Pavel – SOMMER, Petr – FOLTÝN, Dušan, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997.

Vlnas, Galerie Vincence Kramáře 1995–1996

VLNAS, Vít, Galerie Vincence Kramáře, její předchůdci a pokračovatelé (Národní galerii v Praze k dvoustým narozeninám), *Bulletin Národní galerie v Praze V–VI*, 1995–1996, s. 7–15 (anglicky), s. 177–181 (česky).

Vlnas – Sekyrka, Bildhauerei 2002–2003

VLNAS, Vít – SEKYRKA, Tomáš, Bildhauerei auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreude in den Jahren 1821–1875, *Bulletin of the National Gallery in Prague XII–XIII*, 2002–2003, s. 51–75 (německy), s. 137–145 (česky).

Volrábová, Die Deutsche Zeichnung 2003

VOLRÁBOVÁ, Alena, *Die Deutsche Zeichnung des 15. und 16. Jahrhunderts. Zeichnungen von Autoren aus deutschsprachigen Ländern in den Museumssammlungen der Tschechischen Republik* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2003.

Vorlová, Svatá Anna Samatřetí 2002

VORLOVÁ, Hana, *Svatá Anna Samatřetí v gotické plastice českých zemí, soupis a ikonografie* (diplomní práce), FF UP v Olomouci, Olomouc 2002.

Vorlová, Svatá Anna Samatřetí v gotické plastice 2004

VORLOVÁ, Hana, Svatá Anna Samatřetí v gotické plastice na Moravě a ve Slezsku, in: *Sborník ke konferenci Genologický výzkum Moravy. Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica – Moravica*, Univerzita Palackého Olomouc 2004, s. 217–231.

Votoček, Městská rezervace 1955

VOTOČEK, Otakar, *Městská rezervace St. památkové správy*, Praha 1955

Votoček, Deskové obrazy a plastiky 1957

VOTOČEK, Otakar, Deskové obrazy a plastiky 16. století v litoměřické krajské galerii, *Zprávy památkové péče* 17, 1957, s. 11–24.

Votoček, Sbírka starého umění 1983

VOTOČEK, Otakar, *Sbírka starého umění. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Stručný průvodce a katalog vystavených děl*, Litoměřice 1983.

Výstava obrazů a plastik 1930

Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtě osmdesátin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka, březen 1930 (kat. výst.), Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1930.

Výstava přírůstků 1939

Výstava přírůstků 1939 (kat. výst.), Státní sbírka starého umění, Praha 1939.

Wenisch, Ungehörige des Kunstgewerbes 1928

WENISCH, Rudolf, Ungehörige des Kunstgewerbes in Komotau vor 1550, in: KAT. OPITZ 1928, s. 95–99.

Wessén, Revelationes 1949–1952

WESSÉN, Elias (ed.), Revelationes S. Brigittae, in: *Corpus codicum Suecicorum medii aevi* 10/13, Copenhagen 1949–1952.

Winziger, Wolf Huber 1979

WINZIGER, Franz, *Wolf Huber. Gesamtwerk*, München 1979.

Wirth, Soupis okr. Poličský 1906

WIRTH, Zdeněk, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Poličském*, Praha 1906.

Zimmermann, Der Meister von Kefermarkt 1993

ZIMMERMANN, Eva, Der Meister von Kefermarkt und die oberrheinische Skulptur des späten 15. Jahrhunderts, in: SCHULTES, Lothar (ed.), *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposion*, Linz 1993, s. 107–120.

Ziomecka, Śląska rzeźba gotycka 1968

ZIOMECKA, Anna, *Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów, Część I, Rzeźba drewniana*, Muzeum Śląskie Wrocław 1968.

Ziomecka, Mistr Lubińskich figur 1971

ZIOMECKA, Anna, Mistr Lubińskich figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby śląskiej, *Roczniki Sztuki Śląskiej* 8, 1971, s. 21–34.

Ziomecka, Śląskie retabula szafowe 1976

ZIOMECKA, Anna, Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku, in: *Roczniki sztuki śląskiej* 10, 1976, s. 7–141.

VI. Seznam zkratek

ad.	a další
AJG	Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou
ANG	Archiv Národní galerie v Praze
AVU	Akademie výtvarných umění, Praha
býv.	bývalé
hl.	hloubka
inv. č.	inventární číslo
kat. č.	katalogové číslo
kat.	katalog
kat. výst.	katalog výstavy
L.	Lehrs
např.	například
nestr.	nestránkováno
mj.	mimo jiné
NG	Národní galerie v Praze
obr.	obrázek
okr.	okres
pozn.	poznámka
RA NG	Restaurátorský archiv Národní galerie v Praze
rest. zpráva	restaurátorská zpráva
s.	strana
s.d.	sine dato (nedatováno)
SSU	Sbírka starého umění
SSSU	Státní sbírka starého umění
SVPU	Společnost vlasteneckých přátel umění
š.	šířka
tj.	to jest
v.	výška

RESUMÉ

Late Gothic Sculpture of the Period of the Jagiellonian Reign from the Depositories of the National Gallery in Prague (1471–1526)

My research project is devoted to collection of Late Gothic wood sculptures administered by the Department of Bohemian Art attached to the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, which is held in storage. This partial sculptural ensemble contains 108 works (representing 101 catalogue entries) and has not yet been treated in monograph form. The works on display has not been subjected to comprehensive research either; only a concise guidebook was published to accompany the long-term exhibition in the Convent of St. Agnes of Bohemia, opened in 2000. A large number of wood carvings are still awaiting an examination of their materials and preserved polychromy, and most of the artworks have not yet been published.

Basic information about the individual sculptures was provided by the curatorial files filed in the Collection of Old Masters' Department of Bohemian Art. However, this source lacks systematic order and the facts on the cards are disparate. In most cases, the curatorial files are limited to very rudimentary catalogue information. The submitted thesis follows up on the Summary Catalogues of the National Gallery in Prague. The Gallery's holdings of 15th–16th century Dutch art, German and Austrian painting of the Middle Ages, medieval German drawings, Italian painting of the 14th–16th centuries and, most recently, the extensive collection of Dutch Baroque painting were all processed in a similar manner.

Structurally, the thesis is divided into two main sections. In the introductory part, I discuss the history of the collection of medieval sculpture housed in the National Gallery in Prague, which began to form relatively recently, under the enlightened directorship of Vincenc Kramář, who – from 1919 to 1939 – headed the centralized state art collection built on the foundations of the former Picture Gallery of the Patriotic Friends of the Arts. The exceptionally favourable situation on the art market and notably the propitious relations with the Ministry of Education and National Enlightenment (an institution that officially administered the collection and provided funding for the purchase of art works) were factors that enabled Vincenc Kramář to

build a solid art core that represented a cross-section through the Bohemian lands' cultural history. After World War II, confiscated artworks and nationalized church property were incorporated into the collection; most of the latter objects were returned to the church institutions in the 1990s. In the 1950s, the Purchase Committee of the National Gallery in Prague was established, through which further art objects were purchased that had been offered to the Gallery either directly by their owners or were discovered in antique shops. Over the years, a representative collection of sculpture of Bohemian provenance was assembled that now includes superb works of art as well as objects suitable for study.

The main part of the dissertation represents a catalogue of artworks. The individual wood carvings in the catalogue are discussed in monograph form using extended catalogue entries that examine specific styles and developments in particular regions. Owing to the considerable diversity of the sculptural material studied that does not allow division according to workshop circles, I have opted for a regional approach for this purpose. Fortunately, the entire body of works could be divided according to region: Southern, Western, Northern and Central Bohemia and Moravia. A few sculptures have remained undetermined, specifically in terms of the quality of their execution, which fact prevented a more detailed analysis of style. In certain cases, the possibility that the objects were historicized artifacts or even modern forgeries has come into consideration.

In preparation of the dissertation, research was performed in the National Gallery's Archives, intended to determine the individual sculptures' provenance. Roughly in one-third of the cases, information acquired through archival research contributed to specifying the works' regional provenance, while the remaining works were determined using an art historical analysis and the comparative study of related literature. However, in a number of cases, archival research brought no new findings.

In terms of number, most sculptures in the collection under examination appear to originate in the region of Southern Bohemia, in the context of which – and based on stylistic analyses – we may specify their geographical provenance (at times hypothetical) and localize some of the wood carvings as belonging to south-western Bohemia. The prevalent influence of Master of the Kefermarkt Altarpiece, characteristic of this area as early as the 1480s, was also identified with regard to sculptures from the

collection under study. After 1500, two autonomous wood sculptors dominated the production in the Southern Bohemian region: Master of the Žebrák Lamentation and Master of the Zvíkov Lamentation, with their prolific workshops. The two masters' oeuvre has not been examined precisely to date; the most recent synthetic studies of some importance were published to accompany the exhibition *Late Gothic Art in Southern Bohemia* (1965). Currently, the two workshops are the subject of scholarly research and their creative output is being critically assessed. In the collection under examination, the statue of St. Barbara carved in high relief and a statuette of the Holy Bishop of unknown provenance have been newly associated with the workshop of Master of the Žebrák Lamentation.

Another numerically significant group of works comprises wood carvings that come from Western Bohemia, which are indebted in style to sculpture of Franconian provenance, namely nearby Nuremberg. Some of the sculptures were the subject of scholarly interest in the context of the exhibition *Gothic Art in Western Bohemia* (1996), while other works remain yet to be examined and assessed. The influence of Nuremberg sculpture of the third quarter of the 15th century was documented in some of the examined carvings. Franconian sculpture of the late 15th and early 16th centuries, represented by the prominent sculptor Tilman Riemenschneider, inspired the wooden statue of Saint Anne from Horšovský Týn as well as of two charming angel reliefs. The influence of Adam Kraft was also strongly present in Western Bohemian production, whereas the inspiring work of Veit Stoss did not leave many imprints on the region's sculpture. His influence, though, was corroborated in the monumental figure of the Crucified Christ from Tachov. The extensive workshop output of Master of the Mariánská Týnice Annunciation was enriched with two bas-relief sculptures of St. Peter and St. Andrew from the Teplice area.

The group of Northern or, more precisely, north-western Bohemian provenance in the collection under study is no less rich. The region's sculptural output is also stylistically indebted to Nuremberg art. From the 1480s, workshops in north-western Bohemia adopted impulses largely from the circle of the Zwickau Altarpiece workshop, while the period of the late 15th and early 16th centuries is characterized more by an inclination toward Saxon influence. Some of the examined works were included in a trailblazing exhibition mounted by Josef Opitz, *Gothic Art in North-western Bohemia*

(1928). For a long time, the wood carvings of Our Lady of Sorrows from Bystřice near Kadaň and The Crucified Christ from Želina were associated with the work of Ulrich Creutz. In the respective catalogue entries, I attempted to assess the hitherto literature on the subject and to relativize the problematic attribution to this artist. A number of sculptures from this region, whose provenance were unknown or uncertain, have been newly identified (for example, the fine statue of the Virgin Mary on a Crescent Moon, which formerly constituted a part of the decoration of St. Lawrence's Church in Želina near Kadaň.)

Contrary to the earlier-mentioned regions with their wealth of wood carvings, the regions of Central Bohemia and Moravia in the group of works under study are represented only marginally. Outstanding in this collection is a monumental relief from the Corona Sanctae Mariae Monastery in the Moravian village of Třebořov near Krasíkov. Recently completed restoration work revealed the outstanding quality of this sculpture, making it possible to incorporate it with greater precision into the work of Master of the Olomouc Madonnas, active during the first third of the 16th century.

A noteworthy ensemble within this project includes works where a non-Bohemian provenance has been suggested. I have been able to identify several Southern German imports, derived in style from the works of Hans Multscher and Michel Erhart, while other sculptures were directly attributed to specific workshops (e.g., St. Anne from Jörges Lederer's workshop, the small-size Pietà from the workshop of Nicolas Stürhofer of Bressanone, the Holy Bishop from the Upper Austrian workshop of Master of the Lorch bei Enns Altarpiece, etc.). A superb statue of the Seated Virgin Mary has been attributed to Master of the Kefermarkt Altarpiece. After the removal of a thick layer of overpaints, the original reddish-brown glaze was revealed that had been applied directly to the wood surface. This statue, together with the Krasíkov relief, were introduced to the public in the *Artwork of the Season* (2011/2012) exhibition and after the event closed, both sculptures were placed on long-term display in the St. Agnes Convent gallery. A wooden statue of a Crowned Female Saint has been attributed to the wider circle of Tilman Riemenschneider and his workshop, and a direct graphic model by Master LCz (who is sometimes identified with Lorenz Katzheimer) has even been found for it. The statue of St. Catherine, which in its artistic treatment alludes to the

Lower Rhineland region or to the Southern Netherlands, represents an entirely unique stylistic orientation in the group of works under study.

The catalogue also focuses on a group of sculptures created as late as the 19th and 20th centuries. This body of works includes statues of a historicizing nature, which may have once formed part of a Neo-Gothic altar, and sculptures produced as intentional forgeries for the art market.

An integral part of the work represents the appendix of illustrations including comparative images that visually integrates the examined works into the broader context of the development of late Gothic sculpture.

The study and evaluation of the partial collection of medieval wood carvings from the National Gallery in Prague's holdings has brought forth new, important findings and helped to incorporate the individual sculptures into the context of the development of late Gothic art in the various regions. The thesis is intended to be the nucleus for a comprehensive summary catalogue to accompany the collection of Bohemian painting and sculpture (a body of works that are both on public display and stored in depositories), which will be one of the expected outcomes of the NAKI Programme project entitled "*Historical Technologies and Modern Methods of Research. The Interpretative Possibilities of Specialized Methods of Research of Medieval Artworks Using Innovative Technologies*" initiated this year. Within this project, the individual artworks will be subjected to a comprehensive technical examination that will make it possible to further concretize the findings presented here. The investigation of specific workshop processes (the hewing of wood blocks, the carving of the reverse sides, polychromy examination, and so forth) can greatly contribute to better identifying the individual workshop circles.