

VE STÍNU VELKÝCH MISTRŮ

(K OTÁZCE UMĚLECKÉ ORIENTACE NEZNÁMÉ SVĚTICE ZE STÁLÉ EXPOZICE LITOMĚŘICKÉ GALERIE)

LUBOMÍR TURČAN



Obr. 1. Socha sv. Kateřiny (?), celkový pohled z čelní strany.
Foto: Jan Brodský.

Návštěvník vstupující do stálé expozice starého umění litoměřické galerie¹ navazuje první vizuální kontakt s drobnou, ne příliš nápadnou soškou neznámé světice. Většinou jí nevěnuje více pozornosti, neboť se již po pár dalších krocích ocitá mezi díly „velkých“ mistrů, jako je Mistr madony ze Zadní Lhoty u Těchlovic a Mistr oltáře z Klapého u Libochovic, nebo dokonce mezi šesti malovanými deskami Mistra litoměřického oltáře, jedné z klíčových osobností české výtvarné kultury. Prakticky permanentním kontaktem s drobnou soškou neznámé světice a jejím studiem jsem dospěl k názoru, že soška ve stálé expozici

¹ Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, příspěvková organizace Ústeckého kraje se sídlem v Litoměřicích.

nestojí ve stínu děl zmíněných mistrů, nýbrž se řadí svou uměleckou orientací přímo mezi ně. Snad její aktuální stav, snad její skromnost a neokázalost způsobila, že toto bezesporu významné dílo zůstalo po dlouhá léta za hranicemi zájmu české uměnovědy. Ačkoliv, jak bude patrné dále, jisté skromnější pokusy o její identifikaci především v regionální odborné literatuře existují. Soška zobrazuje stojící figuru světice v přímé pozici en face oděnou do dlouhých šatů, které ostrým okrajem ve tvaru „V“ obepínají relativně hmotný krk. Přes šaty se vine od výrazně fragilních ramen dlouhý, až na zem sahající plášť, jehož hmotný cíp přidržuje světice pevně pod svou levou rukou, v níž drží, v poměru k subtilnímu tělu, velkou, neobvykle hmotnou zavřenou knihu. Od tohoto místa cíp pláště volně splývá v podobě dlouhých plytkých a souměrných záhybů, vějířovitě se rozkládajících pravidelně po jeho celé ploše. Pravá ruka, držící původně atribut, od paže chybí, rovněž tak fragmenty vlasů a korunky, respektive přední část nepravidelné podložky. Hlava zůstala, jako jeden z klíčových komponentů sochy, poměrně kompaktní, i přes již zmíněná poškození. Obdobně jako samotné tělo je i tvář světice zobrazena přísně en face, je oválná, souměrná s hmotnou tupou bradou. Pod relativně silným, ale souměrným nosem se nacházejí drobná ústa s ostrými rty, která spolu s výrazným, široce otevřenými očima s vysoko posazeným obočím, vtiskla tváři světice poněkud přísný „zasněný“ výraz bez projevů emocí, popř. psychického pohnutí. Závěrem charakteristiky modelace se zmíním o nepřehlédnutelném komponentu, který v rámci pokusu o definici její umělecké orientace sehrává, podle mého názoru, zcela jistě stěžejní roli. Jedná se o výše zmíněnou levou ruku, jejíž dlaní světice opírá o hrud' zavřenou knihu. Semknuté prsty ruky se dotýkají spodního okraje knihy a hmotný palec tvarovaný do stylizovaného oblouku se dotýká její zadní strany. Na tomto místě bych opětovně zdůraznil, že tvar i samotné gesto levé ruky světice, tvar a pozice hlavy, její fyziognomie i celkové kompoziční schéma relativně strnulé štíhlé figury s ostrou plynulou obvodovou linií jsou ony klíčové atributy, z nichž budu při pokusu o její umělecko-historickou kvalifikaci vycházet.²

I přes existenci zmíněných dílčích skulpturálních detailů se však nebudu při pokusu o umělecko-historickou kvalifikaci světice z litoměřické galerie pohybovat zcela na pevné půdě. Jednoznačně ve sledovaném kulturním koridoru severních Čech chybí i nepřímé analogie, obdobná díla umožňující uměleckou komparaci, tedy to, co je především

² V roce 1950 sošku restauroval prof. B. Slánský v Praze; v roce 2000 realizovala na díle restaurátorský zásah E. Votočková (rest. zpráva RZ 88). Dřevo, fragmenty původní polychromie, vysoký reliéf, výška: 63 cm, záda bez dlabání, rovná; inv. č. : pův.: OM 314, nově: D-002, původ ani způsob nabytí není znám. Socha byla v roce 1956 zapůjčena do litoměřické galerie, jako i další gotická díla, Okresním muzeem v Litoměřicích.



Obr. 2. Socha sv. Kateřiny (?), zadní pohled.

Foto: Jan Brodský.

pro pozdně gotickou produkci tak symptomatické i ve zmíněném regionu. Neznámá světice se svou uměleckou orientací de facto ocitá v našem prostředí jako solitér.

První a zatím jediný, kdo se pokusil opakovaně o umělecko-historickou definici světice (sv. Kateřina?), byl Otakar Votoček, bývalý ředitel a zakladatel litoměřické galerie. Jako autor stálé expozice starého umění se obrátil k soše světice již v období, kdy se tato expozice v litoměřické galerii rodila. Cit.: „skladbou drapérie i v barvách navazuje zřejmě na sv. Petra, jehož je v tomto směru periferní variací“.³ Votoček se však dále pokusil, což je z pohledu naší studie klíčové, o atribuci neznámé světice a na základě zbylých vnějších znaků určil sošku jako sv. Kateřinu. Zmíněná atribuce nebyla zpochybněna a dodnes se jako sv. Kateřina uvádí. Kromě již zmíněných vazeb na další dílo prezentované v litoměřické galerii (socha sv. Petra) se však autor pokusil nalézt pro sošku i místo ve středoevropském kulturním prostoru a upozornil na „typologické detaily německé monumentální plastiky 13. století (Bamberg, Naumburg, Erfurt)“.⁴ Samotnou sošku však zařadil do období třetí čtvrtiny 14. století. Své názory Votoček zopakoval i ve své další studii o tři roky později, kdy zveřejnil soupis děl litoměřické galerie.⁵ Zde se ke svým názorům z roku 1956 vrátil a opětovně sochařské dílo zařadil do období třetí čtvrtiny 14. století.⁶ V roce 1964 v katalogu vystavených obrazů a plastik

litoměřické galerie⁷ je ve stručné zmínce definována soška sv. Kateřiny (?) jako cit.: „mladší varianta předchozí plastiky“⁸ a Votoček se přidržel i předchozí datace, tedy třetí čtvrtiny 14. století. Naposledy se autor k problematice sošky sv. Kateřiny (?) vrátil v roce 1983, kdy napsal katalog stálé expozice starého umění litoměřické galerie.⁹ V jedné ze svých stěžejních studií autor uvádí sošku jako „Světici s knihou (sv. Kateřina?)“ a dost výrazně se odpoutává, což je z úhlu pohledu naší studie klíčové, od svých již citovaných předcházejících názorů a nepřehlédnutelně mění nejen její dataci, ale i uměleckou orientaci. Předně již nenachází na základě cit.: „opakovaných pozorování“¹⁰ přímou souvislost mezi ní a sochou sv. Petra a v tvarosloví torzálně dochované sošky nalézá výraznější analogie k sochařským dílům 13. století. Socha sv. Kateřiny (?) nese cit.: „výrazné formové i typologické znaky 13. století (hrotité misky záhybů, spona s liliemi, šat s průramky)“.¹¹ Votoček však nalézá k dílu i skulpturální analogie, a to u děl od našeho regionu geograficky více či méně vzdálených. V oblasti východních kulturních okruhů, konkrétně na Slovensku, nalézá obdobnou uměleckou polohu u čtyř soch baldachýnového oltáře původně z Vojňan,¹² ke kterému se ještě ve své studii vrátím. V prostoru jihoevropských uměleckých okruhů nalézá Votoček analogie v oblasti kolem slovinské Lublaně,¹³ přestože se s obdobnou atribucí nesetkáváme v české uměnovědě často, není zmíněná analogie zcela výjimečná.¹⁴ Autor katalogu stálé expozice starého umění litoměřické galerie však klade důraz, což považuji z pohledu našeho zaměření za klíčové, na vliv západoevropské, především německé, katedrální plastiky na umělecký výraz sochy sv. Kateřiny (?). Její skulpturální předobraz vidí především v kamenných sochách, které umělecky akcentují architektonické skvosty v Naumburku, Bamberku, Erfurtu a hornolužickém Meissenu (Míšeň). Svou umělecko-historickou analýzu Votoček uzavírá konstatováním, že se jedná o dílo vzniklé koncem 13. století, raně gotické s pozdně románskými „přesahy“, čímž litoměřická galerie prezentuje jedno z nejstarších „dosud poznaných“ sochařských děl v českých sbírkách.¹⁵ V roce 1982 obrátil pozornost k litoměřické sv. Kateřině (?) i Jaromír Homolka. Ve studii o umění posledních Přemyslovců definuje umělecký horizont této plastiky jako cit.: „dílo lokálního a nepřilíhly vynikajícího řezbáře,

³ O. VOTOČEK, *K opravě středověkých plastik a obrazů litoměřické galerie*, in.: Zprávy památkové péče 2/XVI 1956, s. 60.

⁴ TAMTÉŽ, s. 61.

⁵ O. VOTOČEK, *Soupis sbírek muzeí a galerií Ústeckého kraje. Sbírkový sochařství*, Ústí nad Labem 1959, s. 9.

⁶ TAMTÉŽ, s. 9.

⁷ O. VOTOČEK, *Katalog vystavených obrazů a plastik*, SGVU Litoměřice 1964, s. 7.

⁸ Socha sv. Petra ze stálé expozice SGVU, TAMTÉŽ.

⁹ O. VOTOČEK, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Sbírkový starého umění*, SGVU Litoměřice 1983, nestr.

¹⁰ TAMTÉŽ.

¹¹ TAMTÉŽ, pozn.: olovená a břebrozovaná kovová spona byla jako novodobý doplněk v rámci restaurátorského zásahu v roce 2000 odstraněna.

¹² Spišský řezbář, baldachýnový oltář, pocházející původně z římskokatolického filiálního kostela sv. Kataríny vo Vojňanoch, okres Kežmarok (do roku 1948 se obec jmenovala Krig); od roku 1952 v expozici SNG v Bratislavě, inv. č.: P 131 až 134.

¹³ Madona z Dravské doliny, madona z Bregu – obě Národní galerie Lublaň Slovinsko.

¹⁴ Por.: V. DVOŘÁKOVÁ – J. KRÁSA – K. STEJSKAL, *Středověká nástenná malba na Slovensku*. Bratislava 1978, s. 84, 128, 156, 184.

¹⁵ O. VOTOČEK, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Sbírkový starého umění*, SGVU Litoměřice 1983, nestr.



Obr. 3. Socha sv. Kateřiny (?), detail střední partie s knihou.
Foto: Jan Brodský.

kteřý vyrůstal umělecky ještě z tradice pozdně románské, nalézá v její skulpturní koncepci vliv německého klasického sochařství 13. století, nejspíš saského, a pokládá ji za příklad „okrajové slohové vrstvy kořenící v tradici pozdně románské.“¹⁶ Pokud nepočítám s nepublikovaným průvodcem stálou expozicí litoměřické galerie, který se nachází pouze v rukopise, tak se od poslední Votočkovy studie, pokud je mi známo, sošce sv. Kateřiny (?) nikdo z uměleckých historiků nevěnoval.

Jak jsem již naznačil, v severočeském regionu nenacházím k dílu paralely, a tak v kolekci středověkého sochařství vystupuje jako solitér. O něco lepší situace nastane v případě, že umělecké paralely budeme hledat v širším středoevropském kulturním prostoru. V tomto momentě se vrátím k již zmíněnému, historicky cennému oltáři z Vojňan, malé obce ležící v malebné podtatranské krajině na severu Slovenska. Ke čtyřem sochám (dvě světičky, sv. Petr a sv. Pavel; středová socha se nedochovala) „vojňanského“ oltáře se nejen slovenská, ale i maďarská a německá uměnověda vracela opakovaně. Z úhlu pohledu této studie je důležité, že prakticky ve všech případech byly u severoslovenského díla identifikovány prvky „přechodného románsko-gotického štýlu“,¹⁷ popřípadě „románské reminiscence, románské tradície“ a výrazný vliv francouzského a italského sochařství 13. století.¹⁸ Datace se v obou zmíněných případech pohybuje u slovenské uměnovědy kolem roku 1300, popř. „krátko potom“.¹⁹ K jisté změně v dataci a v kvalifikaci došlo až v roce 2003, kdy SNG v Bratislavě představila svou obsáhlou studii o raném gotickém sochařství. R. Suckale v ní hypoteticky hledá dataci „vojňanských“ soch již cit.: „v polovici 13. storočia alebo krátko po nej – každopádne skôr, než internacionálny parížský štýl získal svoju dominantnú pozíciu“.²⁰ Některé závěry „slovenské“ uměnovědy uvádím zde z důvodu, že shodně s Votočkem u obou děl, jak na sochách slovenských, tak

i na „naší“ sošce nalézám nepřehlédnutelné analogie a skulpturní vazby. Je to nejen výrazná frontalita, strnulost, přísné zobrazení en face, jistá disproporce figurálních komponentů, o čemž se ještě zmíním, ale i detaily fyziognomie, gest rukou, plytké ostré záhyby drapérie dlouhých plášťů, které se řasí vějířovitě po celé ploše dominantního cípu apod. Pro naše studium je však důležité, že jak slovenská, tak i maďarská a německá uměnověda hledala ve shodě s Votočkem umělecký impuls v západoevropských, především německých uměleckých okruzích. V průběhu 13. století se česká města i jejich kultura mění, do Čech přicházejí německí kolonisté, s tím souvisí rozvoj dálkového obchodu s bohatými říšskými městy a paralelně s tímto procesem proniká k nám přes Německo rytířská kultura.²¹ Tato kultura proniká do českých měst, která, kromě duchovenstva, Přemysl Otakar II. tolik podporoval počátkem druhé poloviny 13. století, tedy v období, kdy se sám ocitl na vrcholu své vlády.²² Zakládal kláštery, podporoval těžbu kovů, především stříbra, čímž položil základ pro rozvoj kultury, přestože ho zjevně zaměstnávaly snahy o získání císařské koruny a mocenské boje nejen s domácí šlechtou. To vše se odehrávalo v Čechách na pozadí rozvoje evropského obchodu, především trhu s drahými kovy, kdy se české země ocitají přímo v jeho centru. V rámci zdokonalování „komunikačních možností mezi různými oblastmi Evropy“ se rozvíjí i kultura a samozřejmě paralelně i umělecká výměna.²³ Katedrály v Magdeburku, Naumburku, Halberstadt, Erfurtu, s galeriemi sochařské výzdoby se staly ve zmíněném období velkou inspirací i mimo hranice samotného Německa, čímž se i k nám dostal odkaz severofrancouzského katedrálního sochařství.²⁴ Důsledným studiem sošky však nalézám výrazné analogie a skulpturní vazby spíše než ve středním Německu na jeho jihu, konkrétně v Bavorsku. Po roce 1231 vzniká na hradě Trausnitz v Landshutu unikátní sochařská výzdoba východní emporu tamní hradní kaple.²⁵ Tváře Panny Marie ze Zvěstování i sv. Jana Evangelisty na poprsní svou modelací (oválná hlava s hmotnější tupou bradou i nosem, tvar úzkých rtů i výraz a posazení výrazných očí...) v mnohém připomínají litoměřické dílo.²⁶ Snad ještě výraznější analogie pozoruji u modelace a gesta levé ruky, kterou u severočeské sošky považuji za klíčový skulpturní akcent. Levou ruku sv. Jana Křtitele, sv. Jana Evangelisty i neznámého apoštola z poprsní kaple lze považovat za vzdálený předobraz k ruce sv. Kateřiny (?). Výrazné podobnosti však nalézám i u zavřené knihy, která je jak u „naší“ světičky, tak i u „landshutských“ sochařských děl zobrazena neobvykle jednoduše jako prostý hranol opíraný o hrud'. Zmíněná podoba

²¹ J. JANÁČEK, *Český stát ve 13. století*, in: Umění posledních Přemyslovců, Roztoky u Prahy 1982, s. 9.

²² TAMTÉŽ, s. 15.

²³ TAMTÉŽ, s. 15 an.

²⁴ Německí umělečtí historici dokonce v některých případech předpokládali přímou účast severofrancouzských sochařů na realizaci sochařských děl; por.: H. KUNZE, *Die gotische Sculptur in Mitteldeutschland*, Bonn 1925, s. 5.

²⁵ A. MUDRA, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě. Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě*, Praha 2006, s. 45. Landshut leží na jihovýchodě Dolního Bavorska.

²⁶ TAMTÉŽ, obr. 27, 37. (Celkový pohled na východní emporu obr. 62).

¹⁶ J. HOMOLKA, *Sochařství doby posledních Přemyslovců*, in.: Umění posledních Přemyslovců, Roztoky u Prahy 1982, s. 76, 110.

¹⁷ K. VACULÍK, *Gotické umenie Slovenska*, Bratislava – Zvolen 1975, s. 59.

¹⁸ A. C. GLATZ, *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*, Bratislava 1983, s. 15.

¹⁹ TAMTÉŽ, s. 17.

²⁰ R. SUCKALE, *Počiatky gotickej skulptúry*, in: Gotika, dejiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava 2003, s. 126.



Obr. 4. Socha sv. Kateřiny (?), čelní pohled na hlavu se zbytky původní polychromie a korunkou. Foto: Jan Brodský.

působí až frapantně u apoštola na poprsní, který knihu obdobně svou levicí přidržuje zespoda tak, jak je vidíme u sv. Kateřiny !?/. Obdobné analogie nalézám i u dalších děl 13. století jihoněmeckého původu. Kolem poloviny 13. století je datována sedící socha madony, která podle F. Woltera a W. Burgera vychází „z vrcholného románského slohu, ale jen ve vnější formě“. Jinak němečtí umělci historici již „cítí, že se tu objevuje nový duch“.²⁷ Podobnosti u obou děl vidím především v oblasti fyziognomie všech tří akterů (včetně malého Ježíška). Opět oválná hlava s hmotnou tupou bradou, drobnými rty, výrazným hmotným i když souměrným nosem a výrazné oči obě díla sblíží.²⁸

Analogie „na domácí půdě“ v oblasti sochařství jsou velice skromné, ojedinělé a spíš se lze pohybovat v okruhu komparací detailů než samotných skulpturálních koncepcí. Uvádím alespoň madonu z Klobouk u Brna, popřípadě madonu z Opavy, obě sedící figury jsou datovány do první poloviny 13. století,²⁹ lze u nich pozorovat jisté podobnosti v oblasti modelace a výrazu tváře. S obdobnou uměleckou koncepcí jako reprezentuje sv. Kateřina (?) z litoměřické galerie se nesetkáváme naštěstí pouze na jihu Německa, ale i na jihu Čech, konkrétně v Horní Drkolné (Oberschlägl – obec byla likvidována po roce 1950) u Vyššího Brodu.

²⁷ F. WOLTER – W. BURGER, *Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland*, München 1924, s. 13.

²⁸ Foto sedící madony: Tamtéž, tab. 7.

²⁹ A. MUDRA, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě. Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě*, Praha 2006, obr. 6 a 7.

Z tamního kostela pochází i drobná soška sv. Bartoloměje, která je v současnosti vystavená v expozici Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou. V roce 2011 bylo toto dílo prezentováno jako „nejstarší sochařské dílo“ na monumentální výstavě přibližující dobu, historii i kulturu jihočeského rodu Rožmberků.³⁰ Soška sv. Bartoloměje byla na výstavě hypoteticky spojena přímo „dílenky“ se dvěma díly, a to sochou Krista (popř. sv. Apoštola?) z Lince a sv. Pavla z Budapešti.³¹ Spojovacím článkem všech děl včetně litoměřické sv. Kateřiny (?) není pouze jejich na centimetr stejná výška (63 cm), což považuji za velice zajímavé, ale i celková umělecká koncepce. Ve všech případech se jedná o štíhlou přesnou plynulou obrysovou linií sevřenou figuru s relativně velkou oválnou hlavou³² mírně nachýlenou dopředu směrem k divákovi a s obdobnou modelací obličejů. Opětovně je to tvar hmotné tupé brady, úzkých tenkých rtů, výrazného nosu i posazení relativně velkých očí. Při porovnání tvaru levé ruky Krista (sv. Apoštola?) z Lince a způsobu řasení předního cípu dlouhého pláště sv. Pavla z Budapešti (pravidelné plytké diagonály vějířovitě se rozbíhající od pravé paže světce) se sv. Kateřinou (?) musíme jednoznačně konstatovat minimálně shodnou skulpturální koncepcí, i když již zmíněné nepřehlédnutelné analogie otevírají, dle mého názoru, širší prostor pro umělecko-historické hypotézy.

Na závěr naší studie bych rád zůstal na „domácí půdě“, a to u umělecké disciplíny, která se příliš často se sochařskou produkcí nespojuje – v české nástěnné, ale především v knižní malbě 13. století. V ní nacházím při důkladné komparaci se sochařskými díly větší množství analogií, než by se dalo předpokládat. Příklady je možné uvést více, ale mnou naznačené vazby vidím především u malířských děl vzniklých v 70.–80. letech 13. století. Jedná se předně o Breviř Františkánského kláštera,³³ popř. o ilustrace Bible Františkánského kláštera („Františkánská bible“).³⁴ Ve výjevu „Obětování v chrámu“ a „Zvěstování“ i „Seslání Ducha svatého“ v „Breviři“ se jedná zejména o výrazné podobnosti nejen v celkové koncepci figur, především ve fyziognomii ženských tváří a v modelaci relativně rozměrné ruky držící knihu, popř. žehnající, dlouhými prsty navazujícími na úzkou dlaň, ze které se výrazně „odklání“ dlouhý štíhlý palec. Výraznější podobnosti nalézám

³⁰ Výstava „Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami“ (Valdštejnská jízdárna v Praze 18. 5. – 21. 8. 2011).

³¹ Kristus (sv. Apoštola?), Schlossmuseum Linz; sv. Pavel, Magyar Nemzeti Galéria Budapešť. Všechny tři díla byla v katalogu výstavy datována kolem roku 1300 a jsou stejně vysoké 63 cm, lipové dřevo. Srov.: R. LAVIČKA, *Sochařství. Gotické sochařství na rožmberském dominiu*, in.: Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, s. 512 an.

³² Jisté disproporce poměru výšky hlavy a rozměru ruky k celkové výšce figury je atributem vazby díla na starší fázi sochařské produkce svázané v 13. století s pozdněrománskou tradicí. Srov.: index poměru celkové výšky: výšky hlavy: rozměru ruky (všechny jmenovaná díla jsou ze stálé expozice litoměřické galerie): soška sv. Kateřiny (?): 4,5; 7,8; socha madony z Těchlovic (poč. 14. st.): 7,0; 10,2; socha sv. Anny (konec 15. st.): 6,4; 11,3; socha madony tzv. „litoměřické“: 7,2; (ruce chybí).

³³ Praha, Umělecko-průmyslové muzeum, ms. 7681). Srov.: J. KRÁSA, *Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích*, in: Umění posledních Přemyslovců, Roztoky u Prahy 1982, s. na s. 54 an.

³⁴ Praha, knihovna Národního muzea, XII B 13. Tamtéž, obr. na s. 55 an.



Obr. 5. Socha sv. Kateřiny (?), detail spodní části. Foto: Jan Brodský.

i u výjevu „Zvěstování“ z Antifonáře původně ze svatojiřského kláštera.³⁵ Tváře Panny Marie i Archanděla Gabriela v mnohém připomínají oválnou tvář sv. Kateřiny (?). Opětovně je zde modelace „plné“ tupé brady, výrazných očí i souměrného nosu. Z pohledu úhlu naší studie však nutno zdůraznit, že D. Hejdová nachází blízké vazby maleb „svatojiřského“ antifonáře k jihoněmeckým, konkrétně řezenským, tedy bavorským rukopisům.³⁶ Co se týče malířství nástěnného, eventuální srovnávací materiál nacházím skutečně pouze sporadicky. Lze se snad v daném ohledu zmínit o jistých analogiích s proslulým cyklem nástěnných maleb v děkanském kostele Narození Panny Marie v Písku. Celý soubor maleb byl rozdělen na tři fáze, z nichž pouze u nejstarší (Ukřižování a Panna Marie s dítětem po stranách triumfálního oblouku) nacházím výraznější analogie. U silně poškozeného pouze fragmentárně dochovaného výjevu Panny Marie s malým Ježíškem popisuje pozici Panny Marie J. Krása jako cit.: „hieratickou kompozici s přísně frontálně trůnící P. Marií na ose“.³⁷ Právě zmíněná frontalita zobrazené tváře Panny Marie, její oválná tvář, relativně dlouhý souměrný nos, vysoko posazené obočí nad výraznými očima a v neposlední řadě i relativně mohutný široký krk jsou atributy, které nepřehlédnutelně

připomínají modelaci tváře sv. Kateřiny (?) z litoměřické galerie. Datování „píseckých“ maleb se v české uměnovědě ustálilo, což je z hlediska zaměření této studie důležité, do období třetí čtvrtiny 13. století (A. Matějček, J. Mašín), resp. do období kolem roku 1280 (K. Stejskal, J. Krása).³⁸ J. Mašín v citovaném díle o románské nástěnné malbě v Čechách a na Moravě definuje orientaci „píseckých“ maleb jako syntézu „byzantizujícího slohu, pozdně románského a nového gotického cítění“ s tím, že „obdobnou syntézu spatřujeme i v rukopisech v oblasti středního Rýna“, a je pravděpodobné, že malby v Písku byly vytvořeny cit.: „zřejmě umělci školenými v tomto okruhu“.³⁹

V rámci epilogu předkládané studie považuji za nutné znovu konstatovat, že soška neznámé svěťice (sv. Kateřiny?) z litoměřické galerie působí v umělecké produkci severních Čech jednoznačně jako solitér bez přímých uměleckých vazeb a analogií, které nalézám spíše v horizontu pozdně gotického sochařství. Jisté nepřímé vazby, jak jsme již uvedl, pozoruji sporadicky mimo severočeský region, popřípadě mimo hranice samotných Čech, zvláště v jižním Německu. Prvotním impulzem uměleckého výrazu sv. Kateřiny (?) je bezpochyby severofrancouzské katedrální sochařství, pronikající svou výraznou uměleckou potencií na východ, především do Německa. Zde se pod jeho vlivem rodí několik unikátních uměleckých okruhů jak ve středním, tak i v jižním Německu. Po roce 1231 byl na hradě Trausnitz v bavorském Landshutu vytvořen unikátní sochařský soubor v tamní hradní kapli, kterému věnoval A. Mudra podstatnou část své výše opakovaně citované studie. V ní částečně navazuje i na starší německou uměnovědu a v uměleckém výrazu „trausnitzkých“ soch nalézá přímé vlivy severofrancouzského sochařství (Chartres, Štrasburk).⁴⁰ Z pozice předkládané studie je však důležité, že v umělecké koncepci souboru nalézáme výrazné, v některých momentech až frapantní, podobnosti se severočeským dílem, a to nejen v detailu, ale i v samotné skulpturální koncepci. Jihoněmecké, přesněji bavorské, sochařství 13. století je podle mého názoru oním západoevropským impulzem, který ovlivnil i tvorbu mistra sv. Kateřiny (?). V rámci domácí produkce nalézáme analogie u děl jak v sochařství, tak i v malířství (nástěnného i knižního) z období třetí čtvrtiny 13. století, u kterých byly rozpoznány ještě pozdně románské tradice. Umělecký výraz sv. Kateřiny (?) vyrůstal podle mého názoru v linii severofrancouzského – jihoněmeckého – jihočeského sochařství, odkud vliv tohoto stěžejního uměleckého proudu v 13. století proniká i do vzdálenějších regionů. Atributem zmíněného proudu je velice silná vazba na pozdně románskou skulpturální tradici, i když se již v detailu hlásí k nové umělecké vlně, především na úplném konci století. A právě zmíněná pozdně románská

³⁵ Praha Státní knihovna, VI G 15, poslední čtvrtina 13. století. Srov. J. KRÁSA, *Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích*, in.: *Umění posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, obr. na s. 63.

³⁶ D. HEJDOVÁ, *K původu románských rukopisů z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě*, *Umění* 9 1961, s. 221 an.

³⁷ TAMTÉŽ, obr. na s. 40.

³⁸ TAMTÉŽ; Srov.: A. MATĚJČEK, *Románské malířství*, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách 1*, Praha 1931, s. 79; J. MAŠÍN, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954, s. 59 an.; K. STEJSKAL, *Nástěnné malby v kostele Narození Panny Marie v Písku*, *Umění* 5, 1957, s. 117 an.

³⁹ J. MAŠÍN, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, s. 62.

⁴⁰ A. MUDRA, *Kapitoly k počátkům řezbářské tradice ve střední Evropě. Řezbářství 13. století v Čechách a na Moravě*, Praha 2006, s. 46 an. obr. 6 a 7.



Obr. 6. Socha sv. Kateřiny (?), detail hlavy. Foto: Jan Brodský.

rezidua vedla některé umělecké historiky k nepřijatelné a podle mého názoru k vágní kvalifikaci litoměřického mistra jako „nepříliš vynikajícího řezbáře“, popř. že dílo reprezentuje „okrajovou slohovou vrstvu“.⁴¹

V uměleckém výrazu sv. Kateřiny (?) nalézám výrazně pozdně románské tradicionalismy, jako je celková koncepce strnulé, semknuté figury s velkou hlavou přísně natočenou v přísné en face, ale především způsob modelace levé ruky přidržující zavřenou knihu. Nejedná se ještě o gesto v pravém slova smyslu, jako je patrné u děl z období počátku 14. století, ale jedná se jednoznačně o symbol (!). S obdobnou pozicí i tvarem ruky se opakovaně setkáváme u děl (především malířských) výrazně spjatých s již zmíněnou pozdně románskou tradicí. V litoměřické soše se však už „ohlašuje“ i nový progresivní fenomén, a to především v jistém oživení výrazu tváře, aktivizaci záhybů drapérie (především na cípu dlouhého pláště), popřípadě k rozvinutí formy figury ve středních partiích.

Sošku sv. Kateřiny (?) ze stálé expozice litoměřické galerie řadíme k dílům, malířským i sochařským, která ve své umělecké orientaci vyúsťují z pozdně románské tradice, avšak již se hlásí k následným gotickým uměleckým koncepcím. Vznik sošky datují do období vlády posledních Přemyslovců, přesněji do období ke sklonku vlády Přemysla Otakara II., tedy do 70.–80. let 13. století, čímž toto historicky

i umělecky bezesporu unikátní dílo považuji za zatím nejstarší sochu ze dřeva v regionu severních Čech. Její umělecký akcent výrazně ovlivnilo německé (především jihoněmecké) sochařství 13. století a její domácí umělecký impulz je nutné, podle mého názoru, hledat v oblasti jižních Čech.

Mým záměrem nebylo v žádném případě „hermeticky“ uzavřít názorové spektrum na zvolené téma, ale naopak rád bych předloženou studii inicioval širší interdisciplinární vědeckou diskusi o problematice ranného období gotického sochařství na severu Čech v kontextu středoevropského uměleckého vývoje, tedy tématu, u kterého již řadu let postrádám otevřený mezioborový dialog.⁴²

Studie vznikla díky podpoře Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI) Ministerstva kultury ČR, projekt Umělecká výměna v regionu Krušnohoří mezi gotikou a renesancí, identifikační kód projektu DF12P01OVV046.

RESUMÉ

IN THE SHADE OF GREAT MASTERS. (ON THE QUESTION OF UNKNOWN SAINT WOMAN FROM THE PERMANENT EXPOSITION IN LITOMĚŘICE GALLERY)

What introduces visitors to exhibition of an old art in the North Bohemian Gallery of Fine Art in Litoměřice is a small, inconspicuous and significantly damaged statue of an unknown saint woman probably of St. Catherine. This woodcut has been preserved till present days only as a torso with fragmentary remains of polychrome and we know neither its origin nor its certainly unsettled fate. Perhaps its condition or its apparent modest form caused that it stayed out of scientific interest and no monography about the statue with its artistic and historical analysis has come to existence till now. The study aims to rectify the mentioned fact and to prove its quite unique historical and artistic value. We can not find many similar works of art or parallels in this period among Czech Gothic sculpture. We find sporadic and isolated works in the South Bohemia (St. Bartholomew from Horní Drkolná) or perhaps in Austria (the Crist?/ from Linz). Probably closer works are found in neighbouring Bavaria (a unique sculpture decoration of the matroneum of the castle chapel in Landshut in Lower Bavaria dating after the year of 1231). The study nevertheless point out direct relations to paintings of a period book illustration in Bohemia and Moravia (the Franciskan Bible, the Lectionary of Arnold of Meissen, Olomouc Missal, Breviary of the Kroměříž church.) from the last third of the 13 century. On the basis of above mentioned sculptural analogies and similarities in the art of painting the study emphasises exceptional artistic value of the unknown saint woman /St. Catherine?/ and this historically and culturally rare piece of art dates to the late Romanesque and Early Gothic period, it means the period of reign of the last Přemyslid kings at the end of the 13 century.

⁴¹ Srov. J. HOMOLKA, *Sochařství doby posledních Přemyslovců*, in: *Umění posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 110.

⁴² Srov. L. TURČAN, *Návrat ztracené madony. (K otázce umělecké orientace madony z Březenze)*, in: *Monumentorum Custos 2009*, Ústí nad Labem 2010, s. 33 an.