

„NA SAMÉM POČÁTKU ČESKÉHO GOTICKÉHO SOCHAŘSTVÍ...“

K OTÁZCE UMĚLECKÉHO VÝRAZU SOCHY SV. PETRA (?) Z LITOMĚŘICKÉ GALERIE

LUBOMÍR TURČAN



Obr. 1. Socha sv. Petra (?), celkový pohled z čelní strany.
Foto: Jan Brodský, 2014.

Vláda krále „železného a zlatého“ Přemysla II. Otakara, bitva u Kressenbrunnu i na Moravském poli, vláda jeho přímých potomků, Václava II. i mladického Václava III., ale především sňatek Jana Lucemburského s dcerou Václava II. a sestrou Václava III. Eliškou Přemyslovnou a složitá jednání o jeho korunovaci za českého krále jsou scénou, na jejímž pozadí dochází nejen v Čechách k výrazné proměně v oblasti kultury. Období románského umění se pomalu chýlí ke svému závěru a do střední Evropy přichází ze severní Francie přes střední Německo nový kulturní fenomén, gotika. Toto snad není nutné z pozice orientace našeho příspěvku připomínat. Zdůraznit však musíme, že se tento v dané době progresivní kulturní proces neodehrává pouze v kulturních centrech, ale i mimo ně, v regionech. Dále je nutné zdůraznit, že se ve sledovaném období (třetí čtvrtina 13. století až první čtvrtina 14. století) ve zmíněných kulturních oblastech vytvořil, ačkoli v plné a přímé závislosti na prvotním západoevropském impulzu, složitější mnohobarevný obraz umělecké tvorby, a to především v sochařství. Již na samém prahu 14. století lze sledovat např. i v severních a severozápadních Čechách, i když sporadicky, skulpturální koncepce ve více či méně uzavřených variacích.¹ K dílům, která zmíněný trend reprezentují, patří v daném regionu bezesporu i nepříliš rozměrná *socha světce z litoměřické galerie*.² Její osud, tedy původ, ani sakrální objekt, ze kterého pochází, nejsou známy, stejně tomu je u většiny obdobných děl. Jak ukážeme dále, hypoteticky se předpokládá její původní umístění v kostele Všech svatých v Litoměřicích, který je připomínán již v roce 1235. Zmíněná identifikace je z pohledu této studie velice lákavá, přestože pro ni chybí, jak tomu bývá u mnoha jiných obdobných gotických děl, přímé důkazy. Podle vnějších tvarových znaků, především fyziognomie, byl v minulosti světec identifikován jako sv. Petr. Nasvědčuje tomu především jeho okrouhlá, v poměru k tělu relativně veliká hlava s krátce přistřiženými vlnitými vlasy a krátkým plnovousem. Tedy fyziognomické znaky vážící se k mladším dílům zpodobňujícím tohoto světce, kde je jeho identifikace nezpochybnitelná. Provádějící sochař vtiskl dominantní a svým způsobem mladické tváři sv. Petra (?) klidný,

¹ L. TURČAN, *Návrat ztracené madony (K otázce umělecké orientace Madony z Březence)*, in: Monumentorum Custos 2009, Ústí nad Labem 2010; L. TURČAN: *Gotická plastika na Děčínsku*, Děčín 1993, s. 7–8.

² Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, příspěvková organizace Ústeckého kraje; Dřevo, původní polychromie, vysoký reliéf, výška: 99 cm, vzadu dlabaná, původně z fondu litoměřického muzea, inv. č. (pův.): OML 313, inv. č. (nové): D-001, v roce 1950 sochu restauroval prof. B. Slánský.

zasmušilý a vážný výraz bez akcentace projevů emocí. Zmíněný výraz sochař umocnil i polohou a tvarem očí i obočí, souměrným hmotným nosem, ale i drobnějšími úzkými pevně sevřenými rty. Stojící figura světce je oděna do spodní košile (tuniky), která je v horní polovině od krku až po pás bez modelace, pouze s plastickým náznakem jednoduchého lemu kolem krku. V dolní polovině sochy však provádějící sochař rozvinul bohatší záhybový systém jak na zmíněné tunice, tak i na svrchním plášti, tóze. Vějířovitě, poměrně hluboké záhyby se odvíjejí od místa na pravé straně, kde sv. Petr (?) drží ve své levé ruce přitisknutou k boku zavřenou knihu, jež je hřbetem otočena k divákovi. Kaligrafie diagonálních záhybů v dolní polovině harmonicky směřují v precizní rytmičce k nepravidelné podložce a k pravému boku, což ve sledovaném uměleckém horizontu nelze nalézt příliš často. Svou levicí světec pevně opírá zavřenou knihu o levý bok, pravá ruka chybí od lokte. Zde je nutné předpokládat, že první římský biskup držel v pravé ruce svůj stěžejní atribut – klíč „od království nebeského“. Za stěžejní tvarový akcent klíčový pro umělecko-historickou definici, však považujeme v tomto konkrétním případě tvarosloví samotné figury světce. Jedná se o netradiční ojedinělou formaci „lukovitě“ prohnutého těla, kdy obvykle více či méně zvýrazněný náznak siluety „S“ není v tomto případě zdůrazněn ani mírným náklonem světcovy hlavy. Ta, včetně plynulé, „uzamčené“ obrysové linie, svým úklonem na levou stranu akcentuje zmíněné jednostranné prohnutí.

Socha sv. Petra (?) původně prezentována v Diecézním muzeu v Litoměřicích se dostala z fondu muzea v Litoměřicích (*bývalé městske muzeum – „Stadtmuseum“*) spolu s celou kolekcí gotického sochařství do litoměřické galerie koncem 50. let 20. století, kdy se formovaly výstavní prostory pro staré umění Severočeské galerie výtvarného umění. V počátcích činnosti galerie stál její první ředitel Otakar Votoček. Nepřekvapuje tedy, že k soše uvedeného světce obracel opakovaně svou pozornost i právě zmíněný umělecký historik, který se pokusil najít umělecké vazby díla v širším evropském uměleckém prostoru. I přes skromnost a neokázalost sochy sv. Petra (?) se k velkému překvapení vytvořilo v minulosti široké spektrum názorů a definic na uvedenou sochu, přestože se jednalo pouze o dílčí vstupy v rámci rozsáhlejších umělecko-historických studií, a to jak v rámci Čech, tak v oblasti střední Evropy. Na samostatnou studii litoměřické dílo až do dnešních dní čekalo.

První, kdo se danou sochou podrobně zabýval, byl J. Opitz, který dílo ve svém proslulém katalogu zařadil do okruhu gotických plastik z období 1330–1450 a dataci ještě upřesnil na léta 1350–1360.³ J. Opitz pozoruje u sochy světce výraznější reminiscence na umění 13. století, a to především v její modelaci: „...tvrdých, stranou okolo figury vedených záhybů roucha“, avšak „proporce, držení těla, smysl záhybů v celkové výstavbě sochy

odpovídají 14. století“⁴ V roce 1935 se J. Opitz k soše z litoměřické galerie opět vrátil.⁵ Autor netradičně kvalifikuje sochu jako „opozdilce, který vleče s sebou až do poloviny století zastaralé motivy, které byly moderní v době kolem roku 1300“⁶ Ze zahraničních uměleckých historiků je nutné zmínit Hildu Bachmanovou, která ve své studii o sochařství před dobou Petra Parléře v oblasti „Sudet“ nalézá užší vazby uvedené sochy na jiné severočeské dílo, a to na sochu madony z Březence u Jirkova, která se nedávno stala předmětem monografické studie autora tohoto textu.⁷ Německá autorka nalézá, především v typologii hlavy světce, analogie ke švábskému,⁸ ale i k bavorskému sochařství.⁹ V poválečném období, již v roce 1948, v katalogu výstavy „Umění tří dob“ (výběr gotických, renesančních a barokních plastik a obrazů ze sbírek města Litoměřic) obrátil pozornost k naší soše O. Votoček. Prezentuje ji jako „nejstarší dílko vystaveného souboru“ a časově ji řadí do první poloviny 14. století. Zde se autor ještě nepokusil o hlubší umělecko-historickou kvalifikaci díla a spíše se zaměřil na jeho nezastupitelnou roli v rámci osudů církve po smrti Krista.¹⁰ V následujícím roce 1949 se litoměřickým dílem zaobírali, avšak pouze okrajově, dva umělečtí historici. V souborné studii o českém gotickém umění se autor statě o sochařství A. Kutal zmiňuje o sv. Petrovi (?) z Litoměřic v souvislosti s vývojem našeho sochařství po roce 1300. V tvarosloví sochy A. Kutal nalézá „...motiv plně odpovídající smyslu pro přirozenou logiku formy, kterým se vyznačovalo sochařství XIII. století...“ a „Přes konservativní kompozici je třeba její vznik posunouti do druhé čtvrti XIV. století...“¹¹ V. Denkstein se v témže roce ve sborníku k „poctě šedesátých narozenin Antonína Matějčka“ v rámci monografické studie o nově objevené Madoně z Rudolfova (dnes Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou – stálá expozice) věnoval alespoň okrajově také našemu dílu.¹² V kompozici roucha litoměřické sochy autor nalézá prvky tradičního stylu z konce XIII. století.¹³ O. Votoček se k soše sv. Petra (?) vrací znovu v roce 1956.¹⁴ Znovu zde identifikuje dílo jako „nejstarší památku opraveného

³ J. OPITZ, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens*, Brück – Komotau 1928, s. 11.

⁴ J. OPITZ, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930, s. 12.

⁵ J. OPITZ, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*, Praha 1935, s. 10 an.

⁶ TAMTÉŽ, s. 11.

⁷ Srovnej, viz pozn. č. 2.

⁸ „...Nur der Kopftypus gehört einer etwas späteren Stufe der schwäbischen Plastik an...“, H. BACHMANN, *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler*, Leipzig – Brünn 1943, s. 47.

⁹ „...Sie sind Nachkommen der gleichen Komposition am Nordportal des Augsburger Doms...“, TAMTÉŽ.

¹⁰ O. VOTOČEK, *Umění tří dob. Výběr gotických, renesančních a barokních plastik a obrazů ze sbírek města Litoměřic*, Litoměřice 1948, s. 4.

¹¹ A. KUTAL, D. LÍBAL, A. MATĚJČEK, *České gotické sochařství I. Stavitelství a sochařství*, Praha 1949, s. 51.

¹² V. DENKSTEIN, *Madona z Rudolfova*, in: *Cestami umění, sborník prací k poctě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 98–102.

¹³ TAMTÉŽ, s. 100.

¹⁴ O. VOTOČEK, *K opravě středověkých plastik a obrazů litoměřické galerie*, Zprávy památkové péče 2, XVI, 1956, s. 57–72.

souboru¹⁵ a sochu datuje do 1. čtvrtiny 14. století. O. Votoček nepochybuje o výrazném vlivu monumentální plastiky francouzských katedrál 13. století (Remes, Amiens, Paříž) na české gotické sochařství, avšak konkrétně u světce z litoměřické galerie nalézá i „domácí tradicionalismy“, což se projevuje „*hmotným a blokovitým cítěním*“.¹⁶ Z pohledu naší studie je důležité, že autor nepovažuje za nezbytné hledat analogie ve „*zprostředkující oblasti německé, ani posunovatí datování sochy příliš hluboko do 14. století*“.¹⁷ O. Votoček pak v Soupise sbírek muzeí a galerií Ústeckého kraje z roku 1959 datuje sochu sv. Petra (?) do období kolem let 1320–1330¹⁸ a ke zmíněné dataci se vrací i v roce 1964 v katalogu výstavy Oblastní galerie výtvarného umění v Litoměřicích a opět zde akcentuje vliv monumentální plastiky francouzských katedrál 13. století.¹⁹ Svůj postoj nepozměnil O. Votoček ani ve vlastivědném sborníku – Litoměřicko v roce 1980. I zde zařazuje vznik sochy sv. Petra (?) do období okolo roku 1320 a zdůrazňuje významný vliv sochařství francouzských katedrál 13. století.²⁰ K výrazné a z pohledu této studie klíčové změně názoru v umělecké definici sochy O. Votoček dospěl až v katalogu stálé expozice starého umění litoměřické galerie v roce 1983.²¹ Sochu již nepovažuje za nejstarší z litoměřického souboru,²² i když posouvá její dataci na samý práh 14. století. Autor se pokusil o lokalizaci původu sochy a nastiňuje možnost, že dílo pochází snad z městského kostela Všech svatých v Litoměřicích, který je připomínán již v roce 1235.²³ O. Votoček však nepřehlédnutelně posouvá „stáří“ sochy sv. Petra (?), považuje ji za „*poněkud mladší*“ a zároveň za „*výtvarně dokonalejší*“ než světici s knihou (sv. Kateřina, viz pozn. č. 21). Podle O. Votočka je nutné hledat výchozí impuls slohové orientace litoměřického díla v monumentální kamenné plastice francouzských a, což je v názoru autora částečná změna dosavadního postoje, německých katedrál 13. století (Remes, Amiens, Strassburg, Halberstadt a další). Na „domácí půdě“ nalézá autor analogie k „severočeské“ Madoně z Březence u Jirkova,²⁴ popřípadě k sochařským dílům

jihocheské (Madona z Rudolfova, Madona ze Strakonice) nebo jihomoravské (Madona z Tišnova u Brna) provenience. Ze zahraničních analogií nalézá O. Votoček četné podobnosti s reliéfy oltáře ze slovenských Vojnians u Kežmaroku, popř. s rakouskými sochami prezentovanými v muzeu v hornorakouském Linci (kamenná trůnicí Madona z Lorchu, kolem 1300).²⁵ O. Votoček identifikuje u sochy sv. Petra (?) v horní „románsky cítěné části postavy“ prvky, které ho vedly ke změně datace a posouvá vznik „raně gotické“ litoměřické sochy na samý počátek 14. století. Přehled uměleckohistorických závěrů orientujících se v širším kontextu i na uvedenou sochu sv. Petra (?) uzavírá definice A. Kutala v rozsáhlé studii o českém gotickém umění. Zde autor poukazuje především na jisté „osamocení“ litoměřické sochy ve svém uměleckém výrazu, z pohledu našeho studia je však důležité, že A. Kutal akcentuje jisté tvarové analogie („*soustava zvrtných záhybů na odlehčené noze*“) k motivům 13. století, které se v litoměřické soše „*přenášejí do první poloviny následujícího století*“.²⁶

Pokud se pokusíme sumarizovat dosavadní uměleckohistorické názory na sochu sv. Petra (?) v litoměřické galerii, dostaneme mozaiku, která vytvořila velice komplikovaný obraz její umělecké orientace a jejího uměleckého výrazu. Již v samotné identifikaci litoměřické sochy došlo v minulosti k rozdílné interpretaci, i když se zde názory nakonec do jisté míry sjednotily. Socha se interpretuje buď pouze jako apoštol (H. Bachmannová, V. Denkstein), popřípadě jako apoštol zobrazující snad sv. Petra (O. Votoček), nebo jako sv. Petr s otazníkem (O. Votoček, J. Opitz), popřípadě se původní označení nezpochybnuje (O. Votoček, A. Kutal). Zmíněná relativní shoda v identifikaci sochy však v žádném případě nepanuje v klíčové otázce časového určení díla. Na tomto místě se vytvořil v dosavadní uměleckohistorické literatuře složitý obraz, který řadí sochu sv. Petra (?) do příliš širokého časového rámce, od samého počátku 14. století (O. Votoček), přes dataci do 20.–30. let 14. století (dřívější práce O. Votočka), až na samou hranici přelomu století, tedy do období kolem roku 1350 (H. Bachmannová, A. Kutal). Opakovaně se však u litoměřického díla identifikují prvky a formy, především v modelaci drapérie, které v mnohém připomínají sochařství před přelomem století, v periodě pozdně románské. Není bez zajímavosti, že v takto složitém spektru časového zařazení se v dosavadní uměleckohistorické literatuře tyto skulpturní reminiscence akcentují opakovaně již od počátku, tedy od 30. let minulého století. Zmíněnou interpretaci nacházíme již u J. Opitze, ve starších i novějších studiích A. Kutala, V. Denksteina a opakovaně u O. Votočka. Ani při hledání skulpturních analogií v domácím i zahraničním kontextu nedošlo k výraznějšímu sblížení jednotlivých názorů a jakémukoliv konsensu. Opakovaně

¹⁵ TAMTÉŽ, s. 58.

¹⁶ TAMTÉŽ, s. 60.

¹⁷ TAMTÉŽ.

¹⁸ O. VOTOČEK, *Soupis sbírek muzeí a galerií Ústeckého kraje, sbírky sochařské*, Ústí nad Labem 1959, s. 9.

¹⁹ O. VOTOČEK, *Katalog vystavených obrazů a plastik*, Litoměřice 1964, s. 7.

²⁰ O. VOTOČEK, *Litoměřice – tisíc let výtvarné kultury I*, in: *Vlastivědný sborník 1980 – Litoměřicko 16*, Litoměřice 1980, s. 36.

²¹ O. VOTOČEK, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Sbírká starého umění*, Litoměřice 1983, nestr.

²² Za nejstarší polychromovanou dřevěnou sochu považuje neznámou světici s knihou (snad sv. Kateřina), kterou datuje do konce 13. století. Srovnej L. TURČAN, *Ve stínu velkých mistrů. (K otázce umělecké orientace neznámé světice ze stálé expozice litoměřické galerie)*, in: *Monumentorum Custos 2012*, Ústí nad Labem 2013, s. 61–66.

²³ O. VOTOČEK, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Sbírká starého umění*, Litoměřice 1983, nestr.

²⁴ Srovnej L. TURČAN, *Návrat ztracené madony (K otázce umělecké orientace Madony z Březence)*, in: *Monumentorum Custos 2009*, Ústí nad Labem 2010, s. 33–40.

²⁵ O. VOTOČEK, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Sbírká starého umění*, Litoměřice 1983, nestr.

²⁶ A. KUTAL, *Gotické sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1/1*, Praha 1984, s. 227.



Obr. 2. Socha sv. Petra (?), detail ruky s knihou. Foto: Jan Brodský, 2014.

je u sochy sv. Petra (?) nacházen vliv severofrancouzské katedrální plastiky 13. století, význam německého, především jihoněmeckého (švábského a bavorského) sochařství je akcentován a zdůrazňován (což nepřekvapuje např. u H. Bachmannové), nebo naopak částečně zpochybňován (O. Votoček). Sporadicky se, především u O. Votočka, upozorňuje na gotické sochařství na Slovensku²⁷ v období těsně po roce 1300, popřípadě na rakouskou, přesněji hornorakouskou, monumentální plastiku ze stejné časové periody. Snad nejčastěji se zdůrazňují analogie k již zmíněné Madoně z Březence, na které upozornil již J. Opitz a které byly zmíněny i následně v mladší uměleckohistorické literatuře (H. Bachmannová, V. Denkstein).

Při vlastní uměleckohistorické interpretaci sochy sv. Petra (?) z litoměřické galerie je nutné navázat na již zmíněnou starší uměleckohistorickou literaturu. V mnohém se s našimi předchůdci ztotožňujeme, v mnohém se ztotožňujeme pouze částečně, a v jistých ohledech nabízíme vlastní pohled odklánějící se od dřívějších již citovaných názorů. Předně typologie světce s okrouhlou hlavou s krátkými vlnitými vlasy a krátkým vlnitým plnovousem skutečně připomíná zobrazení sv. Petra v pozdějším období, kdy zmíněná identifikace nebyla zpochybnitelná. Podle našeho názoru „litoměřická“ socha zobrazuje sv. Petra, ačkoli soše chybí klíčový atribut, z tohoto důvodu ji pojmenováváme s jistou rezervou. Kromě samotného určení světce se ztotožňujeme s předcházejícími názory, ve kterých byly opakovaně zdůrazňovány výraznější analogie k sochařství závěru 13. století. Je to především celková stavba figury semknutá do jednolitého bloku s relativně plynulou obrysovou linií „uzamykající“ zobrazené komponenty do pevného bloku. Kromě miskovitých záhybů pod pravicí světce je to především gesto jeho levé ruky, která dlaní pevně svírá k pasu zavřenou knihu. Její pozice, tvar i modelace pevně semknutého relativně mohutného palce v mnohém připomíná detaily sochařských i malířských děl z období vlády posledních Přemyslovců, tedy ze samého konce 13. století.²⁸ Ke zmíněným uměleckým tendencím se socha sv. Petra hlásí i siluetou figury, která v „lukovitém“ prohnutí ani náznakem, např. mírným úklonem hlavy na opačnou stranu, nesignalizuje „eso-vitou“ linii, tedy umělecký fenomén stěžejní pro středoevropské sochařství od počátku 14. století. Zmíněná rezidua v žádném případě nepovažujeme za pouze jakési nahodilé reminiscence, ale za organickou součást skulpturální koncepce sochy vyrůstající z bezprostředního uměleckého impulsu. Zmíněnou skutečnost považujeme za klíčový moment pro časové určení vzniku litoměřického díla. Na druhé straně se však svou koncepcí řezbář sochy sv. Petra od průkazných vazeb

na pozdněrománská rezidua již odpoutal a je zřejmé, že se v jeho tvorbě odráží nová umělecká pozice. Máme zde na mysli především tvář světce, u které lze vnímat nepřehlédnutelný posun ve fyziognomii. Přísné „en face“ zobrazení tváře, tolik charakteristické pro zmíněné období druhé poloviny 13. století, se u sv. Petra mění v uvolněnou polohu celé hlavy včetně zdůraznění jeho psychosféry. Strohá „maska“ bez projevů emocí se mění na již lidskou tvář projevující zadumání, duševní tíhu, dokonce zármutek.

Časový horizont, do kterého naši předchůdci vznik litoměřické sochy zařadili, považujeme za příliš široký. V první polovině 14. století, tedy v rozpětí starších datací, dochází nejen v českém umění k několika zásadním zlomům nepřehlédnutelně měnícím umělecký výraz především sochařských děl. Vliv francouzského katedrálního sochařství pronikajícího do střední Evropy přes střední a jižní Německo zesiluje a stává se „de facto“ organickou součástí českého výtvarného umění. Na tomto místě je však nutné zdůraznit, že tento progresivní umělecký impuls nalézá u nás vlastní svébytný umělecký jazyk a výraz. V kontextu s pozdněrománskou tradicí se v daném čase a prostoru konstituuje svým způsobem složitý a mnohovrstevnatý obraz uměleckého výrazu, který se v krátkých sekvencích výrazně mění a variuje i v oblastech mimo klíčová centra. Uvedená fakta určují hledání datace sochy sv. Petra do nejužšího časového rozpětí, a to přestože nám samotné dílo k tomuto hledání poskytuje málo indicií. V první řadě se jedná o pozdněrománské prvky, které tvoří organickou součást umělecké polohy „litoměřického“ díla, prokazující přímé vazby na skulpturální koncepcí druhé poloviny 13. století. Na druhé straně však aktivizace záhybového systému v dolní polovině figury (už nejen v náznaku podléhající stylizované modelaci korpusu), ale i silueta samotné figury, která se odpoutává od pozdněrománské blokovitosti, a to včetně zobrazení psychosféry světce, naznačují již odklon od zmíněných skulpturálních koncepcí z konce 13. století.

Uměleckých analogií k litoměřické soše nelze nalézt v rámci našich kulturních hranic ani mimo tyto hranice příliš mnoho. Již např. A. Kutal²⁹ a před ním J. Opitz³⁰ zdůraznili jisté „osamocení“ litoměřické sochy, další pokusy pak zůstaly pouze v oblasti premis. V hledání vazeb a analogií nejdále dospěl O. Votoček, který vyslovil názor o jistých vazbách na hornorakouské, ale i např. na slovenské (v sledovaném období hornouherské) raněgotické sochařství,³¹ k tomuto problému viz dále. Na rozdíl od některých citovaných předchůdců nenalézáme analogie u drobné sošky sv. Kateřiny ze stálé expozice litoměřické galerie,³² ani u „nově objevené“

²⁷ Zde máme na mysli především středověká umělecká centra v severních oblastech, tedy v daném období v Horních Uhrách.

²⁸ Por. L. TURČAN, *Ve stínu velkých mistrů (K otázce umělecké orientace neznámé světice ze stálé expozice litoměřické galerie)*, in: *Monumentorum Custos 2012, Ústí nad Labem 2013*, s. 61–66.

²⁹ A. KUTAL, *Gotické sochařství...*, s. 227.

³⁰ J. OPITZ, *Gotické malířství a plastika...*, s. 12.

³¹ Srov. výše uvedené práce O. Votočka, viz pozn. 19, 20, 21.

³² Srov. O. VOTOČEK, *Soupis...*, s. 9; TÝŽ, *Katalog...*, s. 7; TÝŽ, *Litoměřice...*, s. 36.



Obr. 3. Socha sv. Petra (?), detail hlavy z profilu. Foto: Jan Brodský, 2014.

madony z Březence u Chomutova.³³ U citovaných děl se dle našeho názoru jedná o odlišné umělecké koncepce, na což bylo upozorněno v nedávných studiích.³⁴ Částečně odlišná situace je při porovnání sochy sv. Petra s madonou z jihočeského Rudolfova. V. Denkstein tuto jihočeskou sochu datoval do 40. let 14. století a nachází u díla „*tradice rané gotiky XIII. věku*“.³⁵ Jistou podobnost je možné pozorovat u obou děl především v řášení drapérie ve středních partiích, kde se v obou případech pravidelné, subtilní a plytké záhyby vějířovitě vinou od pasu pod levicí figur až na jejich opačnou stranu pod obdobně zdviženou pravou rukou (shodou okolností mají obě díla pravou ruku odtrženou od lokte). Ve fyziognomii a v celkové stavbě figury jsou však patrné již nepřehlédnutelné rozdíly. „Rudolfovská“ madona je výrazně hmotnější, blokovitější a v porovnání s „litoměřickou“ sochou působí až příliš strnule a těžkopádně. Naproti tomu u sochy sv. Dobrotivé³⁶ z augustiniánského kláštera Dobrotivá v Zaječově u Žebráku (dnes v Národní galerii), která byla opakovaně datována obdobím před rokem 1327³⁷ lze pozorovat jisté podobné prvky, a to především v siluetě štíhlé figury, kdy se i u středočeského díla projevuje, obdobně jako u sv. Petra, náznak „lukovitého“ prohnutí bez náznaku „esovité“ siluety. Autor studie o západočeské gotice J. Fajt hovoří o pozici světice jako o „*dosti labilní a nevyrovnané*“³⁸ a což je z pohledu naší studie klíčové, opět její „slohovou polohu“ nalézá v širším horizontu rakouské a německé gotické plastiky (Vídeň, bavorské Podunají, Švábsko, Norimberk atd.).³⁹

Na nepoměrně pevnější půdě se v otázce uměleckých vztahů a vazeb k soše sv. Petra z litoměřické galerie lze pohybovat u děl vzniklých mimo hranice Čech, v Německu, na Slovensku, ale částečně i u našeho severního souseda v Polsku. V německých uměleckých okruzích lze nalézt analogie především v jeho středních kulturních regionech. V mnohém litoměřickou sochu svou sochařskou koncepcí připomíná postava krále ze sochařské výzdoby dómu sv. Štěpána v Halberstadtu (cca 50 km od Magdeburku), která jako součást rozsáhlého souboru vznikla v letech 1270–1280. Německá uměnověda nalézá její umělecký výraz v remešské katedrální plastice, a dokonce předpokládá přímou účast „remešského kameníka“ při zrodu halbestadtských

sochařských děl.⁴⁰ Kromě samotné hmotné blokovité figury je zde až frapantní podobnost modelace relativně hmotných záhybů dlouhého pláště vějířovitě se rozprostírajícího pod mírně zdviženou pravíci (shodou okolností u obou děl odtrženou od lokte). Ve středním Německu se nacházejí i další, ač sporadické analogie. Obdobné prvky jsou viditelné na soše madony z příčné lodi magdeburského dómu z období kolem roku 1290,⁴¹ u které je kaskáda hmotných a v tomto případě i hlubokých záhybů situována na opačné straně, pod levou rukou držící sedící dítě. U tohoto díla však v mnohém překvapí silueta figury, která je rovněž prohnutá „lukovitě“ na levou stranu, včetně akcentace této pozice mírným náklonem hlavy zdůrazňujícím zmíněné prohnutí, které pozorujeme i u „litoměřické“ sochy sv. Petra. Madona magdeburského dómu byla, což je klíčový názor, německou uměnovědou dána do přímé souvislosti s francouzským sochařstvím 13. století, konkrétně s dílnou v Remeši.⁴² Jisté sporadické analogie, především v typologii, se nacházejí i v oblasti jižního Německa, konkrétně ve Švábsku. V stuttgartském muzeu prezentují sochu zobrazující spícího sv. Jana na hrudi sedícího Krista. Německá uměnověda v minulosti datovala sousoší do období kolem roku 1330.⁴³ Kromě již zmíněných obličejů zde nalézáme i obdobnou modelaci roucha, především ve spodních partiích. Máme na mysli relativně ostré a hluboké vertikály dotýkající se ve spodních partiích v obou případech nepravidelné podložky. Jistou eliminaci záhybů vidíme u všech zmíněných soch v horní polovině figury. Ve svých citovaných studiích upozorňuje O. Votoček i na nepřehlédnutelné analogie v uměleckých oblastech na východ od nás, konkrétně na Slovensku, kde slovenská uměnověda konstatuje: „... *druhá polovica 13. storočia a roky okolo 1300 stávajú sa prelomovými obdobiami postupnej zmeny štýlu, doznievaním tradícií románskeho umenia a narastaním, nástupom slohových znakov gotiky...*“⁴⁴ Do přechodného „románsko-gotického štýlu“ řadí citovaný slovenský umělecký historik K. Vaculík i umělecky unikátní „cestovní, misijní“ oltář z Vojnian u Kežmaroku (také *Krig*, popř. *Kreig*), který je nyní prezentovaný ve Slovenské národní galerii a časově je zařazen do období počátku 14. století.⁴⁵ Slovenský uměnovědec nalézá v díle „*výrazné románské tvarosloví*“, tedy frontalitu, strnulost a staticnost figur.

³³ Srov. H. BACHMANN, *Gotische Plastik...*, s. 47; V. DENKSTEIN, *Madona z Rudolfova...*, s. 100.

³⁴ L. TURČAN, *Návrat ztracené...*, s. 33–40; L. TURČAN, *Ve stínu...*, s. 61–66.

³⁵ V. DENKSTEIN, *Madona...*, s. 99. J. Homolka madonu datoval do doby kolem roku 1300, popř. na počátek 14. století, J. HOMOLKA, *Sochařství doby posledních Přemyslovců*, in: *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 115.

³⁶ Sv. Dobrotivá (sv. Benigna) byla dvorská panna anglické princezny Voršily, obě byly při návratu z poutě do Říma u Kolína nad Rýnem zavražděny Huny.

³⁷ J. FAJT – J. CHLÍBEC, *Sochařství*, in: *Gotika v Západních Čechách (1230–1530)*, Praha 1996, s. 628.

³⁸ TAMTÉŽ, s. 628.

³⁹ TAMTÉŽ, s. 630.

⁴⁰ H. KUNZE, *Die gotische Sculptur in Mitteldeutschland*, Bonn 1925, s. 6, 13, obr. č. 20.

⁴¹ TAMTÉŽ, s. 6, 13, obr. 24.

⁴² „*Diese künstlicher Äußerungen französischer Bildhauer in der Isle de France und in der Champagne sind für das 13. Jahrhundert allgemein maßgebend gewesen, keine der Schöpfungen aber hat eine solche Wirkung ausgeübt wie die Reimser Madonna, deren Einfluß in Deutschland überall zu spüren ist...*“ „*Schlagende Beispiele dafür sind die Madonnen des Domes... im Magdeburgem Dom...*“, A. GOLDSCHMIDT, *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg 1923, s. 11.

⁴³ F. WOLTER – W. BURGER, *Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland*, München 1924, s. 19, obr. 16.

⁴⁴ K. VACULÍK, *Gotické umenie Slovenska*, Zvolen 1975, s. 59.

⁴⁵ TAMTÉŽ, obr. na s. 100.

Novější slovenská uměnověda šla ještě dál a hypoteticky nalézá časové rozhraní oltářního retabula z Vojnian okolo poloviny 13. století, popř. krátce po ní, přesněji kolem roku 1260.⁴⁶ V každém případě i slovenští badatelé nalézají v oltářním retabulu nepřehlédnutelný vliv sochařské dílny v Amiens, odkud se přes Erfurt a jiná středoevropská města tento styl ocitá i u našich východních sousedů.⁴⁷ Z pohledu naší studie je klíčové, že slovenští kolegové dospěli k obdobné interpretaci jako O. Votoček, i když při komparaci obou děl lze nalézt výrazné rozdíly. Především je to již zmíněná strnulost, frontalita „slovenských“ figur, na rozdíl od sv. Petra, kde již k nepřehlédnutelnému uvolnění siluety korpusu došlo. Přesvědčivé analogie lze však nalézt u dlouhého pláště, který je v případě severočeské sochy a u dvou soch z „vojnianskeho“ oltáře řasen velice podobně, tedy systémem kaskád hlubších záhybů vějířovitě se vinoucích od pasu pod levicí až na okraj pravého boku figury. Pouze pro úplnost bychom na tomto místě rádi obrátili pozornost i na díla našich severních sousedů v Polsku. Zde analogií nenalézáme mnoho, ale důležitost klademe na interpretaci raně gotických sochařských děl z pozice polské uměnovědy. I zde polští kolegové nalézají prvotní impuls v severofrancouzské plastice, jedná se o vlivy, které k nám do střední Evropy pronikají přes Porýní a přes střední a jižní německé kulturní regiony.⁴⁸ Pouze pro ilustraci uvádíme madonu z Wiślice, severovýchodně od Krakova,⁴⁹ u které se znovu setkáváme s obdobnou modelací vějířovitě rozvinutých záhybů v dolních partiích dlouhého pláště, obdobně jsou tvarovány ruce i horní partie dlouhé tuniky.

V epilogu této studie bychom rádi shrnuli naši interpretaci umělecké polohy sochy sv. Petra z litoměřické galerie. Od období kolem poloviny 13. století se z kulturních regionů severní Francie odráží velice výrazný umělecký fenomén přicházející přes Porýní a jižní a střední Německo i do našich kulturních regionů, kde zcela nepřehlédnutelně vnáší do české výtvarné kultury nový, progresivní umělecký akcent. Po přechodném období se rodí i u nás gotika mimo hlavní umělecká centra, a to v regionech, kde tento nový směr podněcuje k vytvoření vlastních, českých uměleckých variací. Rodí se mnohovrstevnatá umělecká struktura zanechávající nám díla rodící se již v atmosféře regionálních uměleckých

impulsů. Na tomto místě se pak vracíme k samému prahu naší studie, k jejímu titulu. Socha sv. Petra z litoměřické galerie vznikla podle našeho názoru v období let 1300–1310 a tedy „...na samém počátku českého gotického sochařství“.⁵⁰

RESUMÉ

„IN THE VERY BEGINNING OF CZECH GOTHIC ART OF SCULPTURE...“ (ON THE QUESTION OF ARTISTIC EXPRESSION OF THE STATUE OF ST. PETR (?) FROM LITOMERICE GALLERY)

The statue of St. Peter (?) belongs to the oldest and certainly one of the most valuable works of art presented in the permanent exhibition of old art in the North Bohemian Gallery of Fine Arts in Litoměřice. As with many similar works we do not know its origin neither its fate till the 20th century. The statue has preserved to the present time severely damaged, primarily its right arm from the elbow is missing in which the saint originally held his attribute. Typology of the face led art historians to identify the statue as St. Petr (?) in the past. The statue got to Litomerice gallery during its establishment in the second half of the 50s of the 20 century from the fund of the former Municipal Museum in Litoměřice but originally it is supposed to come from the Church of All Saints in Litomerice. Older, not only Czech art and historical literature found numerous analogies to German Gothic sculpture, which was strongly influenced by Gothic sculpture of North French cathedrals. On the territory of the Czech republic there were found only sporadic sculptural links and analogies (eg. Madonna of Brezenec). In any case, the statue of St. Petr (?) was considered to be one of the oldest sculpture works in the North Bohemian region. Some art historians find certain more significant links behind the eastern border of the Czech republic, namely in Slovak Spiš (e.g. altar from Vojniansky). The author of this study finds original artistic impulse for the statue of St. Petr (?) in the North French Ile de France, where several key art schools were formed during the 13 century. In the 13th and 14th centuries this key artistic impulse got through Germany, mainly its central and southern parts, to the Central Europe (Bohemia, Upper Hungary – Slovakia, Poland, Austria...), where it, however, acquired its regional artistic character, its own original artistic expression. The author of the study dates the statue of St. Petr from the Gallery of Litomerice back to the period between the years of 1300–1310 and places its origin back to the very beginning of Gothic sculpture in our country.

⁴⁶ R. SUCKALE, *Počiatky gotickej skulptúry*, in.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003, s. 126, 689.

⁴⁷ TAMTÉŽ, s. 690. V dané souvislosti je nutné uvést, že R. Suckale nevyklučuje možnost, že oltářní retabulum z Vojnian je import, snad z oblasti Slezska.

⁴⁸ *W rzeźbie śródkowoeuropejskiej zmieniła się także styl postaci pod wpływem plastyki francuskiej (Paryż, Reims, Strasburg, Amiens), której doświadczenia przenikaly do Polski głównie za pośrednictwem obszarów niemieckich. Fryburg, Bamberg, Naumburg, Magdeburg, Marburg itd...; „... odbierały impulsy z Francji, głównie ze Strasburga, przekazując je dalej na wschód...“; „... Na wczesnogotycką rzeźbę polską 2. połowy w. XIII oddziaływały przede wszystkim pracownie saskiego Naumburga i heskiego Marburga, którego wpływy trwały jeszcze w w. XIV...“; T. DOBROWOLSKI, *Sztuka Polska, od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 99.*

⁴⁹ TAMTÉŽ, obr. s. 97.

⁵⁰ 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, kvalifikační kód projektu DF 12P010VV046.