PLASTICKÉ PROBLÉMY V NEJSTARŠÍ ČESKÉ SKULPTUŘE

Dr. V. V. Štech, Praha

Není bez risika překročit hranice vlastního vědeckého pole a vydat se do vzdáleného vědecky specialisovaného území, založeného na jiných methodách poznání. Přece však mohou výsledky odlehlých vědných oborů přinést poznatky, které osvětlují základní vztahy a pomáhají při hledání odpovědi na otázky funkce umění a smyslu lidského poměru ke světu a životu, při ujasňování funkce práce a tvorby ve společnosti. Odpovědi jsou nutně jen podmíněné, nesou znaky nejistoty, v podstatě jsou vlastně jenom otázkami osvětlujícími z jiné strany a perspektivy zkoumání příčin, povahy a rázu tvůrčí lidské aktivity. Jenom s takovými výhradami odvažuji se přičinit několik poznámek o sochařských dílech v Čechách a na Moravě, a pokouším se spojit dokumenty historických období s artefakty pravěkými, pozorovanými výhradně po stránce jejich formy. Najíti tak v produktech časově vzdálených společné znaky, a takové rysy, které dokládají odvěký živelný pud po výrazu. Poznámky pomíjejí celkem zvláštnosti a změny historického vývoje, všímají si především jen prvotních vztahů tvořícího člověka ke světu a k umění. Zastavují se u památek jenom před těmi vlastnostmi, jež příznačně ukazujou funkci, již má tvorba osobní i hromadná ve společnosti. Tato funkce je hodně závislá na místě vzniku — *Locus regit actum* — místo určuje děj. Tento vliv opětovně působil na výtvarnou činnost v Československu.

Podíváme-li se na horopisnou a vodopisnou mapu Evropy, napadá na ni zvláštní geologický celek zemí položených mezi severem a jihem Evropy, jejím východem a západem, jenž určil polohu i dějinnou funkci našeho státu. Tento útvar otevírá se na jihu k Dunaji, k jedné ze životních tepen Evropy a odvěké civilisační cestě. Je to předurčený kulturní prostor, dávné sídlo lidí, kteří mohli jenom nepřetržitým zápasem s půdou a stálým vyrovnáváním s okolím uhájit svoji existenci, získávat prostředky a dovednosti nezbytné k rozvíjení kolektivního života.

V otevřených a teplejších krajinách Moravy se objevil člověk dříve než na horami uzavřeném ostrovu Čech. Proto se na Moravě nacházejí nejstarší projevy lidského vyrovnávání se světem tvorbou. V ukázkách paleolitického umění, pocházejících hlavně z období mladšího Aurignacienu, nahlížíme do temna časů, kdy fysiologická a duchovní konstituce

Pod. 84. Věstonická Venuše

nadaných jedinců převáděla životní jevy do sféry formy — což jest smysly nazíratelná část jevů — a tak poznávala a hodnotila svět. Zadržovala a objektivovala plynoucí čas. Nomadi poslední doby ledové vyrovnávali se výbušnými projevy s přírodou i samými sebou, a to buď přímým smyslovým vztahem k okolí, nebo pomocí myšlených pojmů.

Pod. 85. Zápas bizonu na kosti z Bekárny

Pod. 86. Rytina stylisované ženy z Předmostí

Obě cesty tohoto lidského upevňování na zemi možno sledovat v moravských artefaktech! Jsou bytostně rozdílné. Proti sobě stojí *Věstonická Venuše* (obr. 84) uhnětená z pálené hlíny, plně tělesná a určitá v charakteristice somatického typu, a schematická rytina ženské postavy na mamutím klu z Předmostí u Přerova (obr. 86). Tam bylo tělo rozloženo ve volný ornamentální rytmus křivek, přímek a šraf do fantastické deformace trojrozměrné přírodní složitosti. Obě díla pocházejí z jednoho období, Gravettienu, směřují však do opačných poloh člověka. Venuše reaguje na přírodu přímo, bez reflexí a asociací, bez tendence, reální

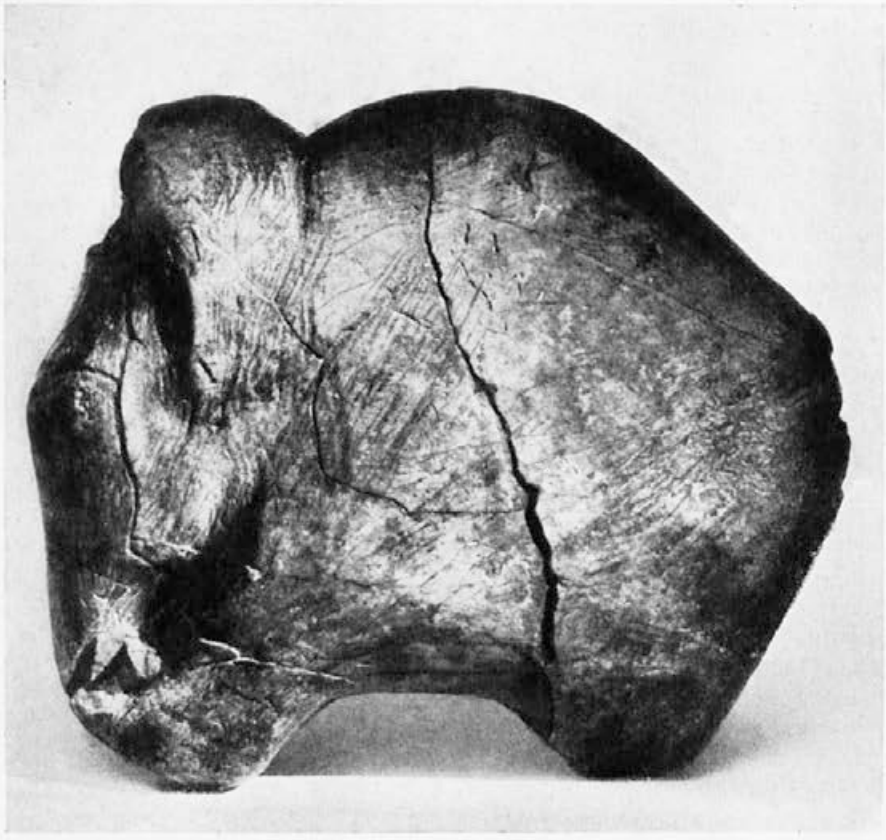
podobou. V ní byla zrušena povaha materiálu, a modelací plasticky a životně charakterisováno určité tělo oblinami, výstupky a žlábky, vystupujícími aktivně do prostoru. Naproti tomu rytina ženy změnila přírodní mnohost v pojmové zkratky, ve *znaky*. Jejich spojení dává rytmický plošný obrazec, v němž hloubkové vztahy byly promítnuty na plochou kost a schematisovány čarami stejně silnými, nerozlišenými. Jsou rozvinuty podél osy, tak že přiznávají symetrii jenom myšlenou. Rytmus jejich vzniku jistě odpovídal tělesným pohybům při práci, spojoval je v neoptický celek složitého ornamentu, jenž je zároveň abstraktním *symbolem*. Obě díla ukazují tudíž dvojí názor, a dvojí možnost tvůrčího přístupu ke světu.

Tato dvojpolárnost, přicházející tak často v jeskyních francouzských, ukazuje rozdílné zdroje tvorby. Je podmíněna psychofysickou organisací člověka, buď nadaného neobyčejnou smyslovou vnímavostí, která jímá jedinečnost jevů v jejich složitosti, nebo vytváří novou nepřírodní skutečnost umění. To tím, že mění neurčitost přírody na pojmová, lineárně stylisovaná nebo zjednodušená znamení dekorativního rázu, jež zobecňují individuelní rysy v povšechné poukazy. U těch, kdož chápou a vyslovují tvarem osobní jedinečnost, mohlo dojít až k dílům blízkým oblasti portrétu. K oné výraznosti, již má celkem ojedinělá, slonová hlavička ženy v Dolních Věstonic (obr. 87), kde život v těle postřehnut byl tak pronikavě, že neznámý tvůrce dokonce vystihnul i jiné psychické rysy, tlumočil lidskou povahu trvající mimo dobu a slohový vývoj, nám blízkou. Tato drobná umělecká díla mají ještě jednu příznačnou stránku: vidíme, že v jejich zmnožené výraznosti se celkem neuplatňuje *materiál*, který v potomních dobách značně ovlivňoval formu. Pozorujeme to na tělě *sošky mamuta z Předmostí* (obr. 88), sice redukované do hranice dané mamutí kosti, tedy úzce podané. Je však v trojrozměrném překladu citlivě pochopených hloubek a výškových rozdílů napnutého obrysu, konstrukce i povrchu zvířete. Tento bytostný realismus, založený na celoživotním pozorování a přímém poměru k přírodě, usiluje o plastickou nebo kresebnou konkrétní životnost. Paleolitický lovec a sběrač znal interně tělo — tak jak ho zná myslivec —. Rozuměl jeho konstrukci, pohybu a povrchu. Proto vyjadřoval zvířata v náhlé akci, nebo v pohlavním afektu či vzrušeném boji, jaký představuje zápas bisonů na žebru divokého koně z moravské Bekárny u Brna (obr. 85). Ve chvění nestejných čar, modelujících srst i napětí mohutných údů obou býků a krávy, rostou těla v prostoru. Nejsou volně položena nebo vlisovitě řazena, nýbrž soustřeďují se v celkový děj. Lze tu mluviti o *obrazu*, úhrnném a úplném představení události, jež přesahuje, jinak časté, pomezí náčrtu nebo ilustrace.

Když charakterisujeme toto nejstarší umění, které jistě sloužilo primitivní magii, šlo by o něm říci, že cílem této realistické individualisace, která ztotožňovala vyjadřujícího se člověka s představovaným námětem, byla tělesná existence vyvolávaných zjevů. Náboženské zaměření se tu ještě neprojevuje ve formě. Sociální funkce tvorby není tady ještě patrná. Teprve v *neolitu*, v civilisaci geologicky celkem obdobné přítomnosti, nesené rolníky a pastevci, je znát nového ducha. Tehdejší lidé, už

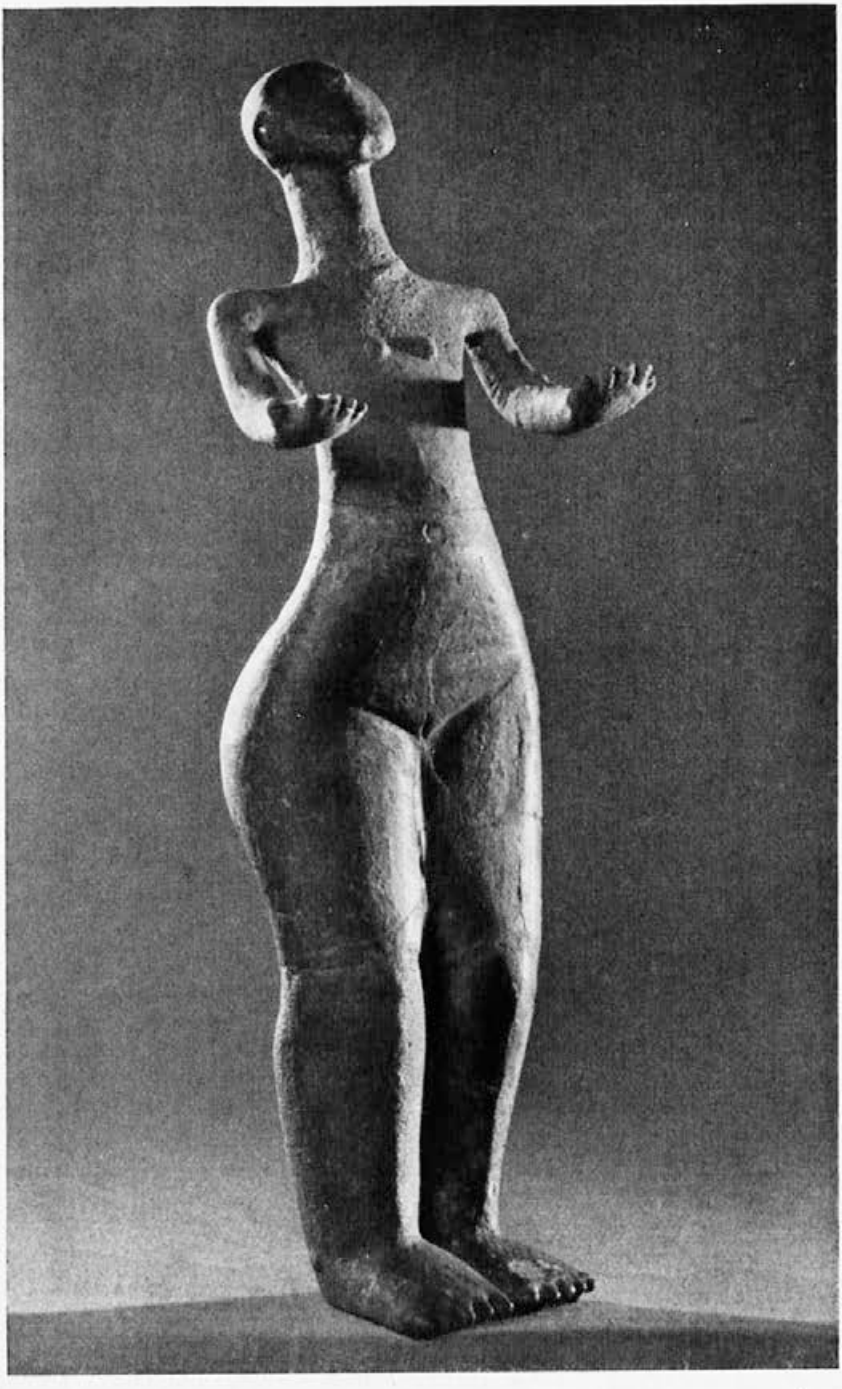
Pod. 87. Hlavička ženy ze slonové kostí z Dolních Věstonic

zakotvení v půdě, vyslovovali díly kolektivní city, představy a vědomosti. Užívali *symbolů* a značek jakéhosi obrazového písma. U nich náboženství, tlumočící pocit příslušnosti a odvislosti, zasahovalo do myšlení a měnilo názor na svět. Tak vidíme, že *hliněný idol* nalezený v Hlubokých Mašůvkách na jižní Moravě (obr. 89) není pouhým osobním výrazem. Jeho zjednodušená a typisovaná forma, vzdálená náčrtkovitosti paleolitu, hlásá kolektivní přesvědčení. Toto dílo, úplné provedením i



Pod. 88. Soška mamuta z Předností

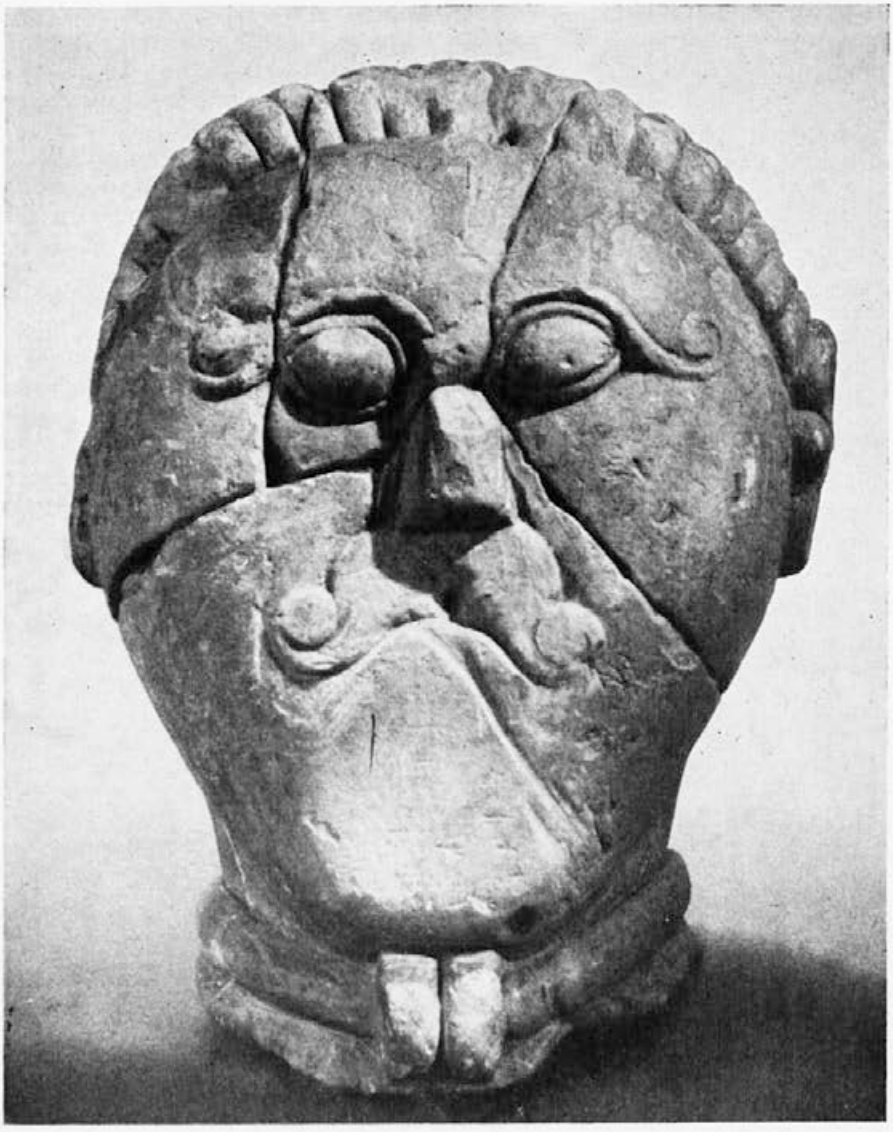
pojetím, znamená úhrnný poukaz do nadpozemské sféry, patrný v lineárním obrysu a povšechné hladké modelaci i v obětním gestu ženy stělesňující princip plodivé síly. Je tu jednotné prolnutí údů, pohybu i výrazu, shodné s jednotlivými zdůrazněnými znaky. Vše evokuje celou soustavu myšlénkovou i kultový řád. Paleolitické sošky nestojí a také nepoukazují k určitému prostoru — kdežto idol z Mašůvek byl zřejmě před vypálením formován tak, aby stál na sesílených nohách a mohl sloužit obřadům. Odpovídá i v jemném vyjádření funkce obecnému upevnění lidské existence v neolitické společnosti.



Pod. 89. Hliněný idol z Hlubokých Mašuvek

Všechny neolitické plastiky nemají ovšem takovou důslednost, objemnost a aktivitu, přece však i v nich — jak ukazují sošky ze *Střelic* na jižní Moravě — nastolují novou příčinnost proti mechanické kausalitě přírody, a to volnými útvary, těžícími z koncistence daného materiálu, jako v paleolitu: tyto figury mají často povahu *věcí*, které vznikají v pomezí ustálené civilisace. Ozdobnost uplatňuje se leckdy víc, než výraznost, tedy i v potomním sledu kultur. Výroba zatlačuje tvorbu. Ornamentální arabeska zdůrazňuje složky rytmické, někdy až k úplnému odživotnění. K takové deformaci, jaká vyznačuje *keltskou kamennou hlavu* z období La Tène nalezenou v Žehrovicích u Slaného ve středu Čech (obr. 90). Grafické a kovové motivy, přešlé z výroby, jsou tu kombinovány se schematickým oblením a plošnou projekcí tak úplně, že souvislost s realitou omezuje se na vágní nápověď těla. Symbolický poukaz nějaké činnosti naznačené otvorem na místě úst platí o sobě. Taková tvarová logika a řemeslná důslednost provedení zatlačují i v dalších stoletích často nerv života, úsilí o výraz a seživotnění hmoty. Díla z prvních století našeho letopočtu hledají obvykle jen funkčnost a technickou dokonalost. Bylo tak i v ranním středověku a v umění románském zaměřeném na zpředmětnění náboženských pojmů a pravd. Přestávalo na znacích a symbolech, spojovalo se často schematickou ilustrací nebo symbolickými náznaky. Umělci, kteří pracovali tehdy jako řemeslníci, neobjevovali, nehledali život, jen vytyčovali podněty myšlení a alegorické obdoby, jimiž se vzdaloval tehdejší člověk svoji současnosti na cestě k životu věčnému. Jistě typickou ukázkou tohoto abstraktního nazírání, a práce fantasticky rozvádějící reálné podněty v samostatnou formu, je podstavec se dvěma lvy z českého města Kouřimi, pocházející z prvních desítiletí XIII. století (obr. 91). Je důsledný v ornamentalisaci prvků a vztahů a v interpretaci stálého dobového motivu zloby, vraždění a smrti, i když byl tady převeden v slavnostní trvání a tíhu. Mluví tu doba za její strach z neznáma. Kromě toho dílo připomíná české sbližování s evropskými proudy a nárazové pronikání cizích vlivů — tady patrně italských, neboť obdoby tohoto pojetí možno najít v Parmě.

Kromě takového přenášení hotových zásad, najdeme v Čechách v románském období opět a opět stopy *rustikalisace*, přechodu slohových výtvarných forem do nového životního prostředí, spojeného s úpravou a změnami formy. Je to adaptace, možno také říci *zlidovění* mezinárodních výtvarných myšlének v nové společnosti. Jako jeden příkladů za mnohé uvádím tu *stříbrnou a pozlacenou čelenku*, nalezenou v Českých Budějovicích, pocházející jistě ze druhé poloviny XII. století. Její forma a výzdoba přenášejí do uměleckého průmyslu motivy a názor monumentálních románských reliefů. Při přechodu do nové oblasti byly formy schematisovány v proporcích, gestech a modelaci. Pathos a prostorovost předloh změnily se v lineární rytmický ornament, v němž sjednocují se rámující arkády s korunovanými postavami. Do neumělého opakování slohových obratů dostávají se však touto rustikalisací i nové akcenty; původci šlo zřejmě jen o podstatu pohybu a výrazu. Tak vystupuje i tu z honosné ozdoby i nějaká vnitřní bázeň, jakési magické zaklínání.



Pod. 90. Keltská kmenná hlava ze Žehrovic

Odrážejí nejasnou orientaci ve světě úspornosti gest. Na povrch vystupuje tak i naivní vroucnost středověké víry. Toto směřování byzantských a západoevropských motivů dokládá proces jejich adaptace, kterým proměňuje se celý smysl napodobovaného, tak zvaného velikého umění, které chápali přejímající jen neúplně. V posunu logiky přenášených vzorů vyniká tím posvátné povznesení i ona příznačná bázeň a nejistota tehdejšího bytí. Nacházíme v našem románském umění, v jeho

kvalitativní nevyrovnanosti city nezachytitelné uměním formálně vyspělejším.

Bylo by možno sledovat postupy decentralisace románské slohové soustavy, kterým podléhaly tvarové myšlenky. Rovněž bylo by nutno uvádět je v souvislost s rychlým hospodářským a kulturním vyrovnáváním středověkého českého státu s ostatní Evropou, patrným zvláště ve XIII. století. Jestliže v románské době se jednotlivé myšlenkové proudy ještě nespojovaly v souvisly celek jednotné soustavy, *gotika* pronikala k nám v celé šíři. Přinášela bohatství myšlenek, podněcovala jich další rozvíjení a zahrnovala už všechny vrstvy obyvatelstva. Bylo by možno konstatovat její jednotlivé pokroky, jak románská abstraktní netělesnost byla překonávána, a jak tvorba pokračovala od symbolických znaků a pojmového znázorňování nebeských představ k určitosti a k pozemské tělesnosti. V sochařství znamenalo to uplatnění přirozené váhy těla a šatu, prostorové rozpětí a zvyšování podobnosti. Postavy přestávají být pasivními nositeli idejí, nabývají vlastního života — tak jak z obecné aktivní vůle rostla kultura, plná ve všech oborech, vydávající ze své plnosti slohovou nadstavbu obdobnou společenskému organismu, vyjadřující při tom názory, obsah i duchovní napětí doby. Ve čtrnáctém století vzrostla

Pod. 91. Romanský podstavec se lvy

Pod. 92. Sv. Václav v kapli svátovítského chrámu

intensita a síla tvůrčí činnosti u nás tak, že vyzařovala přes politické hranice českého kulturního prostoru, řešila samostatně výtvarné představování života a světa, spolupracovala na novém vyjádření a výkladu vnější skutečnosti, na zhodnocení přítomnosti a uplatnění člověka. Doba

vlády Karla IV. znamenala podivuhodné zmocnění a soustředění, epochu, která postavila a zabydlela životnými zjevy nehmotný prostor představující, oslavující a monumentalisující lidské bytí. Uplnost této kultury je patrná ze spolupráce oborů, ona vskutku promítá denní život v novou skutečnost umění — šlo by říci, že zřizuje době její *nebe*. To je nazíratelná představa blaha, kde drobná fakta denní lidské existence nabývají nadčasových perspektiv — asi toho druhu, jakým jsou prostory *svatováclavské kaple* v katedrále svatého Víta, zřízené Karlem Čtvrtým nad tělem legendárního patrona země, nebo v *kapli svaté Kateřiny*, své osobní ochránkyně, a *svatého kříže*, na hradě Karlštejnu, postaveném jako monumentální schránka korunovačních klenotů říšských, jakýsi svatý Gral. Karel Čtvrtý rozvedl v těchto vnitřcích výzdobný motiv okenních ostění pařížské Sainte Chapelle ve velkolepé celky spojující v nadzemský dojem ostatky světců, zlato, drahokamy, malbu a světlo. Ve svetováclavské kapli zvýšil významnost místa ještě *sochou svatého Václava*, jehož byl po přeslici potomkem. Jak v tehdejší malbě, i v plastice projevuje se tam snaha rozšířit tradiční prostředky oživení, uplatnit v postavě světcově *kontrapost* zatížené a volné části těla a stupňovat prostorový účinek postavy vynykající se z obvyklých světeckých tradičních motivů jednak šatem, sochařsky rozlišeným a zhodnoceným, i uvolněním mechanismu kostry tím, že ruce světcovy jsou zaměstnány držením štítu a kopí. Pohyb není úplný, ani lyricky laděná hlava nevy-

Pod. 93. Přemysl Otokar I. (chrám sv. Víta v Praze)

Pod. 94. Svatý Jiří na Pražském Hradě

zrála v přesvědčující osobnost. Přece však toto dílo, označené mistrovským znamením druhého architekta katedrály, *Petra Parléře*, ohlašuje úsilí o nové odůvodnění postoje figury prostorově koncipované (obr. 92).

Petr Parléř, který byl jako jiní středověcí architekti i sochařem, asi nedělal toto dílo datované rokem 1373 sám. Více se projevil v monumentálních tumbách českých knížat, jichž těla dal Karel Čtvrtý přenést z původní románské basiliky do chrámu jím stavěného. V soše svatého

Pod. 95. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Karel IV.)

Pod. 96. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Václav z Radče)

Václava charakter zjevu připadá nedovysloven, kdežto v *náhrobku Přemysla Otakara I.* (obr. 93) Parleř domyslel osobnost krále a představil ji velce, a prostorovým smyslem a jednotnou monumentalisací postavy ležící na polštíři, a opřené v nohách o lva. Zřásnění a vedení šatu, jeho záhyby a pás, byly plasticky vyzdviženy v souhře hlavních motivů i podružného detailu. Sochař vnikl až do jádra bloku, mohutný spád kontrastných objemů vyvrcholil hlavou, bohatě vypracovanou do vrásek, žil, do jeskyně očí a pohoří nosu. Podal tak názorně vzezření velikého ducha. V tumbě Přemysla Otakara Druhého, padlého v bytvě na Moravském poli, je méně vznosu v hlavních článcích. Zato tělo v plášti a brnění je založeno spojitě, mohutný zjev zabitého krále vydychuje tragiku propadlýma očima, bolestně rozevřenými ústy, vypracováním výrazu, aniž byla při tom porušena věcnost veliké stavby. V tumbách ostatních je obměňován prostorový rozvrh, i když bez gradace, která vyznačuje protiklady oněch prvních. Ale i tam napadá celistvost a plastická monumen-

Pod. 97. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Václav IV.)

Pod. 98. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Blanka z Valois

talisace jednotlivostí povznesených do nadlidské platnosti. Jsme tu v oblasti velikých forem, kde slohová typisace a zpodobení ustupují tvůrčímu výkladu námětu přesahujícímu svět dobové víry a denního bytí. V těchto šesti hrobech, vzniklých v sedmdesátých letech čtrnáctého století, projevuje se s plnou silou ve formě tlumočící klid záhrobí, světa duchů, středověká spirituálnost.

Je stále ještě zaměřená nad tento svět. Je tu i příznačný gotický sloh kamene, dosahující technickými postupy vznešené formy, jíž se podřizují pohyby symbolických zvířat i celkový výraz. Abychom pochopili šířku tehdejšího úsilí, je nutno si uvědomiti, že tenkrát v Praze byl závažně rozšiřován program a repertoir skulptury, a to i technicky. Neboť v roce 1373 ulita byla bratry Martinem a Jiřím z Kluže (Kolozsvaru) bronzová fontána *svatého Jiří*, kde poprvé od antiky řešen problém kovové jezdecké sochy a dějové skupiny (obr. 94). Jak nově, dokládá přibližně současná skupina téhož thematu na münsteru v Basileji. Dílo se nezachovalo, bylo závažně poškozeno při turnaji konaném roku 1562, takže bylo znova, a to z jednoho kusu — ulito. Renesanční je patrně celý kůň v pohybu rozvedeném do ohonu, i s drakem otočeným kolem jedné jeho nohy. Tam, i v konstrukci a povrchu draka, kombinovaného z prvků dračích a hadích je znát místní popisnost renesančního realismu, sledu-

jícího jednotlivosti žil a kůže. Přidány byli patrně i hadi a ještěrka na soklu skalky, jejíž formace je však zřetelně gotická, jako jezdec, patrně sformovaný z prvotního díla. Takže základní dějový rozvrh a pohybové sepjetí elementů i proporce jezdce a skály, jsou duchovním majetkem čtrnáctého století. Dosvědčují, že v náboženském motivu projevovala se už tehdy radost ze zvláštního děje a snaha změnit gotické trvání v přechodný pohyb.

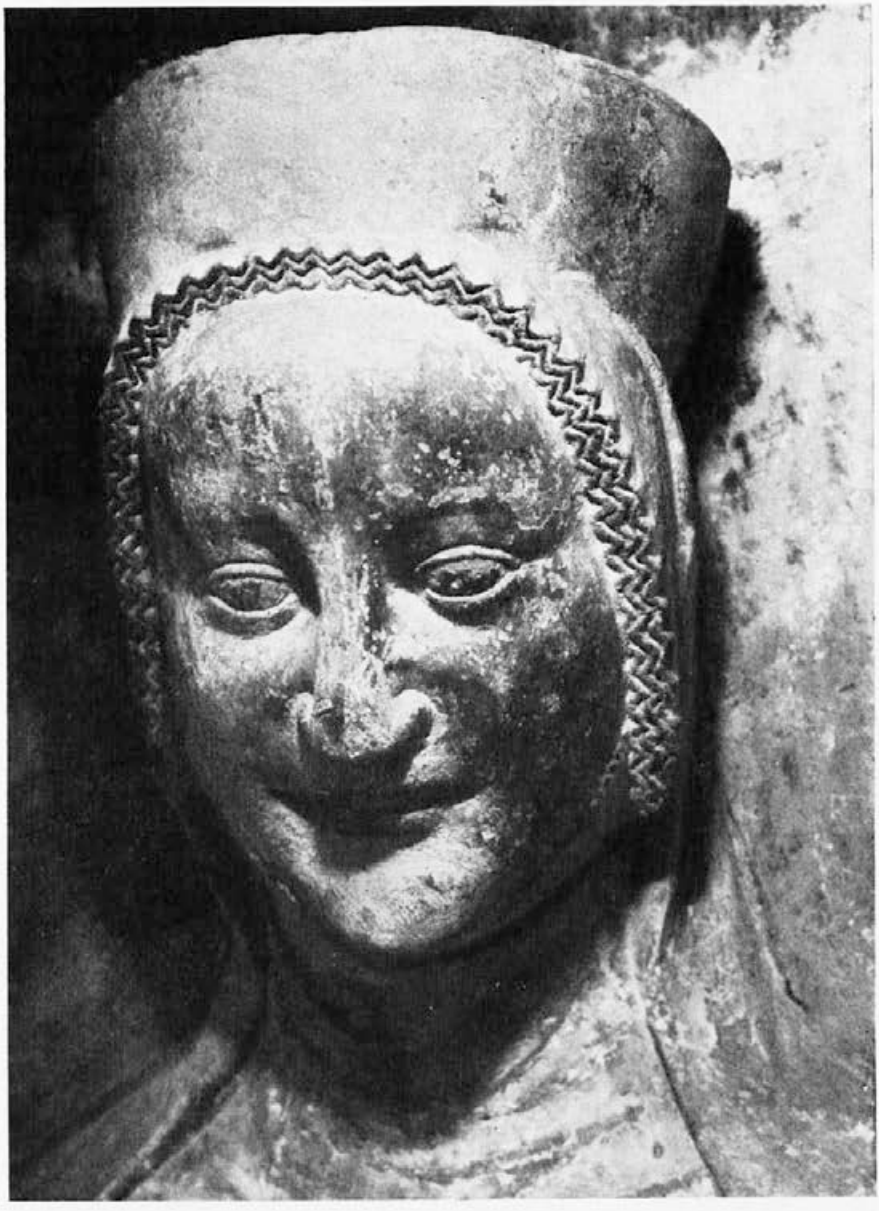
Socha svatého Jiří vychází z legendy, tedy ze středověké záliby v dálce, i když její šero bylo tenkrát osvětlováno reálními podrobnostmi vzatými ze života. Ale v Praze žila tehdy i touha zachytit přítomnost a

Pod. 99. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Arnoš z Pardubic

Pod. 100. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Leonard Bušek

zabývat se člověkem ještě neozářeným přísvitem munilosti. Myslím, že v Evropě není obdoby galerie dvaadvaceti kamenných podobizen, umístěných v triforiu katedrály svatovítske v nadpražích průchodu.

Císař Karel IV. a jeho manželky, duchovní hodnostáři a ředitelé stavby velechrámu, také jako oba stavitelé představují v těchto bustách zároveň stupně pokroku v plastickém zobrazování a chápání člověka, u mrtvých osob zároveň pokusy o jejich životné rekonstrukce. Je na nich vidět, jak od dobové architektonické dekorace velikého organismu chrámu pronikali různým způsobem autoři k živému člověku. Z nich Karel IV. (obr. 95) je jen povšechný typ, shodný s kamennou formou v řiznutí těla, výšce reliefu, účinném vysazení límce proti hlavě. Je pojat obřadně, modelován hladce a dosti kresebně. Charakteristika částí



Pod. 101. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Eliška Přemyslovna)

a celku osobnosti nejde daleko. To už mladistvý jeho syn, císař, *Václav IV.* (obr. 97) vzdaluje se dekorativnosti, jeho vysoká hlava s pootevřenými ústy je určitější v podrobnostech, zajímavější životní jiskrou, jíž měnil neznámý mistr prvotní kresbu na balvanu vyzvednutím protisměrů a

zapojením takových podrobností, jako jsou vlasy oživující celkové obliny, které zřejmě počítaly s barvou, která by podrobnostmi zvýšila podobu. V řadě podobizen možno rozlišit sochařské pojetí do jakých si skupin a dohadovat se alespoň jednotlivých osobností, které základní komposicí a hlavní výrazovou intonací daly ráz anonymní práci stálého hutního kolektivu a přizvaných mistrů. Najdeme tak skupinu hlav, jíž zastupuje *arcibiskup Arnošt z Pardubic* (obr. 99) kde slohová typičnost pokračuje dále v určitosti kresby, energické profilaci a v jemném citu podřízujícím vystupující detaily celku, udržujícím šatem i držením jistou neintimní obřadnost. Od této skupiny liší se ony hlavy, v nichž je znát nerozhodnost v konstrukci. Jsou zplošené — uvádí tu bustu *arciděkana Buška Leonardova* (obr. 100) co zástupce ostatních. Připadá poněkud rozmáčknutá i nejistá v kresbě uší, umísťuje vedle sebe, části do celku nezapnuté, jako jsou oči, brada, tuhé vlasy. Tento sochař necítil tělo, jenom povrch kamene a dokládá tehdejší zápas o tvar. Jinde se sochař prací zmocnil člověka úplněji. Ba dovedl se vyrovnat i s nesná-

Pod. 102. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Petr Parléř)

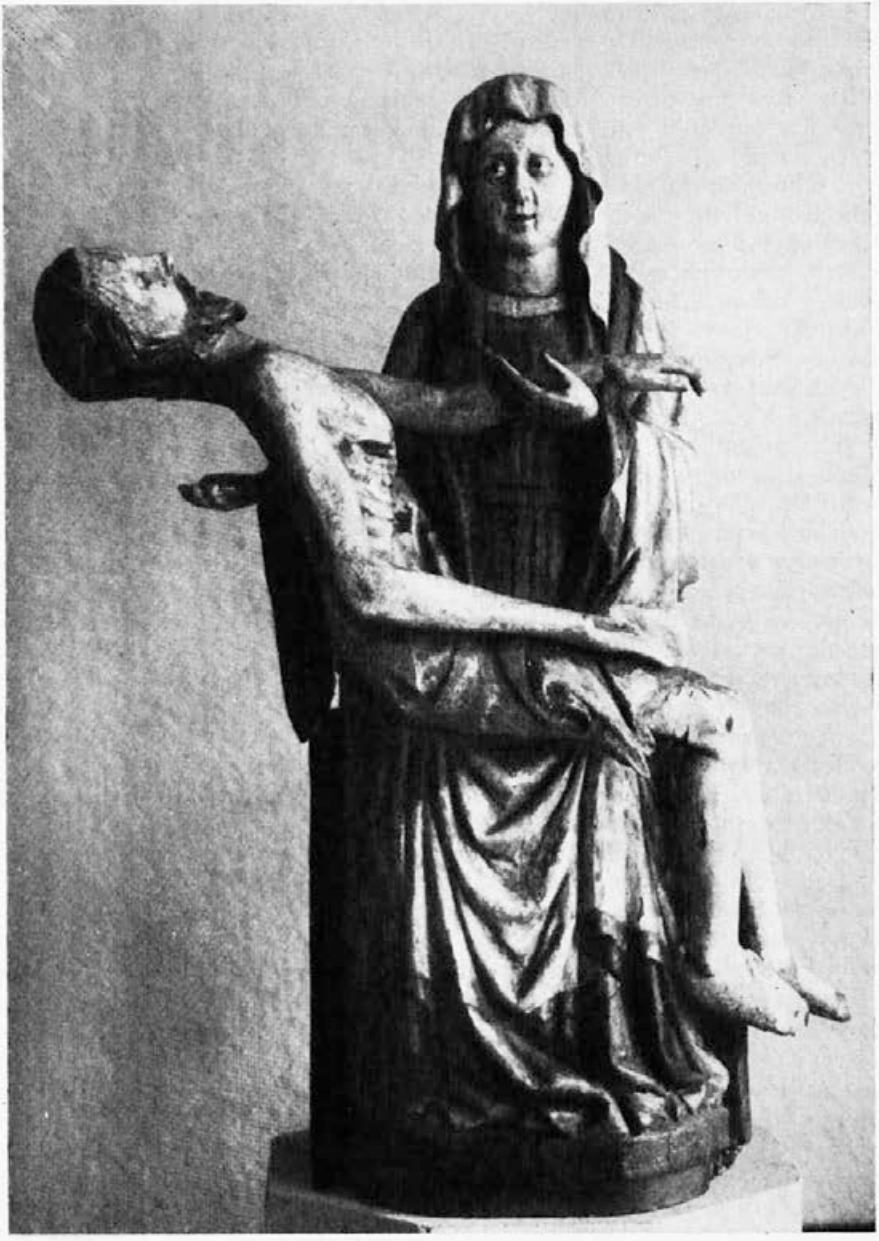
Pod. 103. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Matyáš z Arrasu)

zemi charakteristiky ženské hlavy, jíž obvykle nedostává se podkladu pro vnitřní konstrukci. Kromě jistého základního rozvrhu a schopnosti vyjádřit jednotně šat i tělo, obdivujeme schopnost vcítit se do hlavy a probudit kámen k životu. Od matky císařovy, poslední *Přemyslovny Elišky* (obr. 101) kde sochař našel pro bytost dávno mrtvou záchvěv úsměvu osvětlujícího obličej, vystupující pevně z drobného ornamentálního nahrnutí závoje s přirozeností, která vystihuje i různé měkkosti látek, postupuje v životnosti královna *Blanka z Valois* (obr. 98). Je zcelená a plasticky sjednocená pohybem nízkých vln. Individualisace se ještě stupňuje u *Johanny Bavorské* a v *Anně Svídnické*. Ta je prostorově cítěna, rozlišená charakteristikou úst, nosu a hlavně brady, která tady i jinde byla sochaři ali východiskem potomního hloubení a vypracovávání. V těchto hlavách je znát, jak v úsměvech, držení a pojednání partií krku a čela kamenictví přecházelo tehdy do osobního sochařství. Vidíme sami další možnosti v některých portretech mužských. Takový *Petr Parléř* (obr. 102) byl dělán z celkové představy člověka. Jeho autor do-

vedl vyjádřit jak vlasy rostou z lebky, jak je možno osobní život i soustředění chvíle plasticky přeložit do výmluvných chřípí nosu, do pohybu úst a hlavně do upřeného pohledu. Při tom modelací celkem jednoduchou, za to spojitou, hledající charakter člověka i v šatu. Podobizna *Matyáše z Arrasu* (obr. 103) v sedmdesátých letech již dávno mrtvého, a žijícího jenom ve vzpomínkách, spojuje dekorativní rozvrh poprsí s plastickou stavbou šatu a hlavy. Ožívá pečlivým provedením ornamentálně užitého vlasu a vousu. Tělo je stavěno a roste jakoby samozřejmě z mělkého výklenku, tvořícího pozadí. Srovnáváme-li s ním poslední článek galerie, poprsí *Václava z Radče* (obr. 106) kanovníka a

Pod. 104. Madona ze staroměstské radnice

Pod. 105. Plzeňská madona



Pod. 106. Lásenická pieta

ředitele stavby, nacházíme závažný rozdíl proti ostatním v drobném místním popisu modelu, pečlivě prokresleného, imitačně pojatého, hlavně v ostré kresbě očí a úst. Tu jsme už daleko od forem kamenické stylisace, blízko realismu už nedbajícímu o architetonický účinek. Tím je tato přesná a poněkud vpadlá hlava zajímavým dokumentem vyznačujícím meze slohu.

Jeho možnosti, krom řady drobných konsol a reliefů v chrámu rozsetých, dokládá na druhé straně plastická výzdoba staroměstské věže Karlova mostu. Nese dnes po spustošení třicetileté války kromě soch světců, pádných pohybem řas velce vyvinutých a kontrastním užitím souhry rukou a hlav, i podobizny *Karla Čtvrtého a Václava Čtvrtého*. Faktické zjevy, dvou patrně dosti drobných lidí, byly tu monumentalisovány. Povýšeny do spirituální sféry bez pathetických nadsázek a velikých gest, ryze skulpturálními prostředky. Těla byla přirozeně vpravena do bloků, jejich jednoduchá akce prostého sedění a držení mocenských insignií, byly zmocněny soustředěním zabrání prostoru sochy, objemovou monumentalisací a měřítkem šatů i insignií, rozšiřujíc a melodisujíc těla jimi rozváděná i spojovaná. Monumentální díla zřejmě nelichotí svým modelům. Sledují je v pohledu očí, rysech úst, u Václava Čtvrtého prozrazují i jistou melancholii. Jakoby v této z »pozdního středověku«, která v triforiu ještě se zvědavě rozhlíží do světa, byl nějaký vnitřní zápor. Nejistota konce doby, již měli vystřídat myšlenky, kterým tento panovník již nerozuměl. I dnes ve zvetšení stářím, bez barev a zlata, svědčí však zbylá výzdoba světoznámého Karlova mostu o časech, schopnostech i celkovém pochodu slohu již se vyžívajícího.

Tehdy na rozhraní čtrnáctého a patnáctého století v Čechách měl ještě plnou sílu, tak že mohl odpovídat na všechny otázky, které tehdy kladla doba. Kromě architektonické dekorace, dějové skupiny, reální i monumentální podobizny šlo tehdy o sochařství i do polohy niterné lyriky, z níž vyrostla řada tak zvaných krasných Madon; jsou naplněny vřelým a tichým citem, mluví o jemných hnutích srdce kouzelnou melodií řas, rytmem údů, harmonií pohybů i svěžestí mládí. Tyto Madony obměňují vztahy dítěte a matky vložené do křivek něžných těl a do vzdutí a vazby profilů. Tato plastická poesie tlumočící tradiční úlohou vždy nové vzněty mládí a překvapení z krásy skutečnosti nově objevované měla velký ohlas v cizině i doma. Není času sledovati bohaté rozvětvení české gotické plastiky a líčit tady proměny, jimiž procházely její realisace v různých prostředích. Vždyť v samotných Čechách vedle slavnostního pathosu dvorské produkce monumentalisující jevy i vztahy najdeme hned v Praze také proud městského umění, střízlivějšího v duchu a méně pathetického ve formě. Tyto třídní rozdíly jsou zřejmé postavíme-li vedle tiché etherické lyriky, jež dýchá z Madony plzeňské onu, která po dnes zdobí staroměstskou radnici (obr. 104, 105). Její stavba i spád řas mluví jinou řečí, která ozývá se také z poměru dítěte a matky. Dělal ji jistě někdo, kdo byl blíže všedním trampotám tohoto života než vznešená a kultivovaná společnost nahoře na hradě. Její perspektivu a její postoj ke světu vyjadřovali vedoucí umělci. Oni pracující pro měšťany a městské chrámy proměňovali veliké formy do svého smýšlení a

podle vlastního názoru na svět. Kromě okruhu dvorského a kromě okruhu tvorby městské našli bychom v české gotické plastice a malbě i příklady dalšího vlivu v umění, které je možno označit za lidové a které má zvláštní naivitu, srdečnost a jednoduchost (Madona Lásenická; obr. 106). Lze tedy v české gotice mluvit o tvorbě třídní, odpovídající různým vrstvám tehdejší české společnosti. Všechna je zaměřena nábožensky. Důsledky její šířky a výtvarného bohatství nebyly vyvozeny u nás. Proto zůstalo české umění jenom předpokladem a přípravou renesance, která vyrůstala v prvních desetiletích patnáctého století v jiných zemích a z jiných hospodářských i duchovních předpokladů.

Résumé

Der Autor hat sich zur Aufgabe gestellt auf Grund ausgewählter Denkmäler der Skulptur vom Palaeolithikum bis ins XV. Jhrh. aus der Tschecho-Slowakei einige ausschliesslich formalbedingte Beobachtungen zu formulieren, durch welche wir in praehistorischen Artefakten und Dokumenten der historischen Zeit gemeinsame Züge feststellen und sie als Beweise für einen ewig sich äussernden Hang zum künstlerischen Ausdruck deuten können. Bei seiner Auslegung lässt der Autor die Fragen, die sich auf Eigentümlichkeiten und Wandlungen der historischen Entwicklung beziehen, bewusst bei Seite; seine Aufmerksamkeit ist lediglich auf das urtümliche Verhältnis des schaffenden Menschen zur Welt und zur Kunst konzentriert. Seine Aufmerksamkeit ist jenen Eigenschaften der Kunstwerke gewidmet, durch welche die Funktion des persönlichen sowie des gemeinschaftlichen Schaffens in Erscheinung gelangt. Diese Funktion ist sehr vom Entstehungsorte des Kunstwerkes abhängig, was in dem Kunstschaffen der Tschecho-Slowakei öfters beobachtet werden konnte.