

## Jaromír Homolka

### Nicolaus Gerhaert

Nicolaus Gerhaert má dnes už celou řadu monografií a kapitol v pracích o evropském umění 15. století – a my tuto řadu nechceme a ani nemůžeme rozšiřovat. Oč nám jde, je spíše lokální problém: zatímco jeho porýnská a především štrasburská škola, kterou vytvořil, je relativně zevrubně popsána Rolandem Rechtem,<sup>1</sup> chybí podobné zpracování pro Gerhaertovu činnost pro císaře Fridricha III. Ve Vídni působil kratší dobu – přišel roku 1467 (asi poté, co dokončil krucifix pro hřbitov v Baden-Badenu), přičemž jeho hlavním úkolem byl velkolepý náhrobek císaře Fridricha III., a zemřel a byl pochován ve Vídeňském Novém Městě už roku 1473, zanechav toto hlavní dílo svého pozdního období nedokončené.

Základní prací týkající se Gerhaerta je stále ještě kniha O. Wertheimera *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und sein Wirkung* (Berlin 1929). Pokud jde o bohatou bibliografii, nezbyvá než odkázat k citované knize Rechtové anebo – abychom se vyhnuli též uvádění četných časopiseckých studií – na monografii Ulrike Krone-Balcke *Der Keferarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt* (Deutscher Kunstverlag München – Berlin 1999). Ta je zároveň dobrým dokladem toho, jak se novější literatura kloní k Pasovu jakožto ohnisku gerhaertovské středoevropské školy. Vzhledem k tomu, že císař Fridrich III. pobýval v několika rezidencích, z nichž zřejmě nejdůležitější byla ve Vídeňském Novém Městě, dáváme přednost zejména v počátcích ne zcela přesnému, ale z hlediska minulosti i budoucnosti relevantnějšímu označení vídeňská gerhaertovská škola.

Proti porýnské nebo ve srovnání s porýnskou je tato vídeňská gerhaertovská škola členitější, ale také dynamičtější. Především ve Vídni – a střední Evropě obecně – vládla stále ještě silná, i když už doznívající, tradice krásného slohu se svým viděním skutečnosti, které charakterizuje přítomnost zázraku, a tedy do té doby nevídané maximální rozpětí mezi rovinou pozemskou, smyslovou a rovinou nejvyšší, Božskou.

Gerhaert z Leydenu byl jednou ze zcela zásadních figur německé pozdní gotiky (sochařství) v kritické době kolem roku 1460 a v šedesátých letech, tedy v počátcích pozdní gotiky. Důležitá je právě Gerhaertova role při vzniku vlastní pozdní gotiky. V zásadě stále ještě žije názor či pojetí Wilhelma Pindera, podle kterého je Gerhaert rozhodující osobností nového stylu – jím ten styl začíná a Gerhaert se jeví doslova jako osudová osobnost německého sochařství této doby.

---

<sup>1</sup> Nicolas de Leyde et la sculpture a Strasbourg – 1460–1525, Presses universitaires de Strasbourg 1987.

Zdá se nám, že Gerhaert byl v Německu přijat, protože tu pro něj vyrostly domácí předpoklady, které jsou silné zejména ve Švábsku – východiska můžeme hledat v umění tzv. krásného stylu. Lze zde sledovat přímou linii, tedy krok za krokem uskutečňované postupné změny, od krásného slohu, přes Hanse Multschera, k pozdní gotice. Neustálá platnost krásného stylu je dobře patrná zvláště na tématu Madony, a to až po Erharty. Krásný styl jako by proměňoval nové západní vlivy zevnitř, přičemž ideál krásy, charakterizující vyšší rovinu bytí (ontologický charakter), zůstává v platnosti.

Komplikovanější je situace ve Vídni a ve střední Evropě obecně. Tady totiž vznikl významný dvorský okruh Fridricha III., který obohatil roku 1467 právě Gerhaert, působící zde až do své smrti v roce 1473. Zde vzniklo asi nejvýznamnější evropské ohnisko po Štrasburku, a nelze se proto divit, že Gerhaerta sem doprovázelo šest dalších štrasburských sochařů. Vedle něj pak byla formující silou také domácí tradice, představovaná zejména Jakobem Kaschauerem.

Gerhaertův realismus je realismem pozdně gotickým, jehož cílem je zpřítomnění skutečnosti v celém jejím rozsahu od té pozemské, podléhající času a smrti, po absolutní, Božskou, zpřítomňující svět nad časem i nad smysly, tedy svět viditelný i neviditelný. Znovu se vši naléhavostí ožívá tradiční středověký paradox zobrazení nezobrazitelného.

Na Ukřižovaném v Baden-Badenu, který byl původně umístěn ve volném prostoru uprostřed hřbitova (podle staré tradice) a dnes se nachází v chóru místního farního kostela, můžeme dobře studovat Gerhaertovu schopnost, podmíněnou právě tímto realismem, zpřítomnit Božské v lidském, Božské skrze lidské. Ten lidský, pozemský základ dovede Gerhaert vyjádřit pomocí pojetí a modelace aktu, tj. pomocí tolikrát obdivované kvality povrchu a její látkové diferenciaci (tedy vlastnosti eminentně nizozemské), Božskou rovinu pak jednak pomocí „vnějších“ znaků, jako je rozevlátá rouška anebo dynamika koruny a vlasů, nezávislá na těle, a zejména pak jakýmsi vnitřním, zevnitř jdoucím prozářením smyslové skutečnosti lidského aktu (přístup a pojetí specificky výtvarné, jehož počátky najdeme bezpečně na počátku 2. poloviny 14. století v Čechách). Sledujeme zde pro Gerhaerta charakteristické přehodnocení tradice zcela novým a budoucnost otevírajícím způsobem.

Svým vynikajícím popisem Kristova aktu vyzdvihl už Georg Dehio nejenom nevídaný realismus, s nímž je zpřítomněno visící Kristovo tělo (a též realismus osekáných trámů mohutného kříže, který se tak stává integrální výtvarnou složkou díla), ale též to, co jej od ryze smyslové skutečnosti vzdaluje, co jej staví nad ní, totiž zvláštní jednotu přirozeného a nadpřirozeného, lidského a Božského bytí – Krista ve vrcholném okamžiku světodějně oběti, jako bytí lidské i Božské zároveň. Tento přístup je jenom zdánlivě nový. Patrně do značné míry cosi podobného charakterizovalo už Sluterova Ukřižovaného v Champmol u Dijonu a zcela jistě

to vycházelo vstříc pojetí, jehož vyhraňování můžeme takřka krok za krokem sledovat v českém malířství druhé poloviny 14. století a v sochařství klasického krásného slohu, jmenovitě na zvláštní jednotě typu a portrétu, obrovském realismu a idealizaci figury Krista krásnoslohých piet. Byl to, zdá se, Nicolaus Gerhaert, kdo vytvořil moderní, pozdně gotický „portrét“ Ukřižovaného. I Ukřižovaný v Baden-Badenu je jedním z příkladů toho, že Gerhaertovo umění dosáhlo právě v Německu a ve střední Evropě (ve Vídni) velkého ohlasu, protože dalo poslední podnět k „stylu“, který vyrůstal z domácích, středoevropských předpokladů, jejichž hlavním tvůrcem byl Petr Parléř.

Robert Suckale vyzdvihl technické kvality hlavy, vlasů a trnové koruny badenského Ukřižovaného. To všechno tvoří skutečnou jednotu, jeden celek, který je však nejenom zázrakem technickým, nýbrž i – doslova – zázrakem uměleckým, výtvarným. Měřena s ní, jeví se hlava Ukřižovaného ve skříni oltáře v Nördlingenu (ač jde o dílo řezbářské, a tedy z materiálu snáze zpracovatelného, než je pískovec, z něhož je vytesán krucifix badenský) jenom jako vzdálená, zcela „zvnějšnělá“ a doznívající ozvěna. Hlava badenského Ukřižovaného má řád, který hlavě v Nördlingenu zcela chybí! Celé neskutečné tvarové bohatství pramenů vlasů a trnové koruny, všechna ta sochařsky bravurní práce, založená na doslova do ažur propracovaném tvaru, zrcadlí v sobě (snad jenom na okraji připojme poukaz na pozdně gotickou ornamentiku) tvář umírajícího Krista. Ještě je vztyčená, ale oči už se zavírají a život z ní vyprchává, všechno, co se v ní odehrávalo uvnitř, vyznívá ve vzrušené dynamice proplétajících se pramenů vlasů a větvích i trnech sochařsky velkolepě propracované koruny. Je to víc než svatozář, je to tvar, který vyjadřuje stav umírajícího Kristova nitra, vizuální zpřítomnění nitra zevnitř ven. Zároveň jde o sochařsky moderní realizaci pozdně gotického principu dvojího tvaru, který budeme moci později pozorovat na náhrobní postavě císaře Fridricha III. Ten činí viditelným neviditelné, zpřístupňuje tělesnému zraku to, co bylo ještě před nedávnem dostupné pouze zraku duchovnímu.<sup>2</sup>

Ale badenským Ukřižováním „objevil“ Gerhaert ještě jednu podstatnou možnost, vyplývající – domníváme se – z jeho metafyzicky zacíleného realismu, totiž z poznání, že ve smyslovém světě působí potence, kterou není vidět, které sama je neviditelná, ale o níž víme podle jejího působení. Vítr nevidíme, ale buď jej cítíme anebo vidíme, pozorujeme jeho důsledky. Vítr je vlastně potencií prohánějící se prostorem, je bez prostoru naprosto nemyslitelný a jenom v prostoru – v korunách stromů, v pohybu keřů atd. – je postižitelný. Podobně zvuk

<sup>2</sup> Podobně je tomu nejenom už v pražské malbě druhé poloviny 14. století a zvláště nápadně u Třeboňského mistra, ale také ve staročeské legendě o sv. Kateřině, jmenovitě např. v místě, kde je do textu zařazeno vidění – a to buď ve formě Kateřinina snu, anebo vidění Assumpty.

zvonů vychází z jednoho konkrétního místa, ale doznívá daleko a vysoko v nekonečnu. Je to motiv rozevláté roušky kolem beder Ukřižovaného (motiv, bez něhož si pozdně gotické umění nedovedeme prostě představit a jemuž věnoval důležitou studii Jaroslav Pěšina), který opět činí viditelným neviditelné. Ale v tomto případě jde o potenci nadindividuální, smíme-li to tak říci, potenci vlastní přírodě, tedy vládnoucí a působící nad člověkem, nezávisle na něm.

Jak pojetí Kristova ukřižovaného těla (znovu zdůrazňujeme, na pozadí naprosto realistických trámů mohutného kříže), tak jeho hlava korunovaná trnovou korunou i motiv rozevláté roušky rozšiřují pozdní gotický obraz smyslové skutečnosti maximálně možným způsobem a zároveň jej orientují nad rovinu čistě smyslovou a konkrétní, do roviny ryze duchovní a Božské. Činí tak na základě pohybu zevnitř ven, do oblasti dostupné smyslovému, lidskému zraku. Toto umění je uměním, které chce být viděno, které musí být viděno.

Podobný princip sledujeme i u Gerhaertových bust ze štrasburské radnice. Busta, jak zdůraznil už Wilhelm Pinder, zaujala v gerhaertovském umění stejně velký prostor a umělecky významné postavení jako v okruhu parléřovském a poparléřovském. Připomeneme-li antické portrétní busty, středověká ostatková poprsí, ve 14. století zaplavující z Kolína nad Rýnem takřka celou Evropu severně od Alp, a zejména pak Evropu střední, kde (v Theodorikových malbách v kapli sv. Kříže na Karlštejně) zvětšena na ostatkovou polofiguru slavila triumf a odkud (z tzv. kaple sv. Kateřiny) zasáhla podnětně i do vývoje pražské parléřovské busty (portrétní galerie ve svatovítském triforiu, v níž je viděno vlastní východisko obrazového typu, který odtud zasáhl a ovládl prakticky celou střední Evropu – hutě v Norimberku, u sv. Mořice v Halle, v Drážďanech, ale též v Ulmu atd.), můžeme snad konstatovat, že plastické poprsí, omezující a soustřeďující lidskou postavu k hlavě, vlastnímu předmětu každého portrétu, se stalo patrně vůdčím typem, anebo alespoň jedním z vůdčích obrazových, kompozičních typů „renesanční“ vlny. Portrétní poprsí se stalo jakousi osou každého „realistického“ vývoje. Tak tomu bylo i při vzniku a rozvoji pozdně gotického realismu,<sup>3</sup> procesu, který vyvrcholil ve střední Evropě kolem roku 1400 – v díle Petra Parléře, v němž bylo dosaženo nové harmonie dynamicky artikulovaného tvaru, založeného na labilní statuarice, a prostoru, v jenom o něco málo mladším díle Clause Slutera, dovršujícím empiricky založený popis a poznání člověka, anebo – nejpозději z této trojice – v díle Donatellově, spojujícím domácí, od středověku vyrůstající tradici s poznáním antickým. Tento proces byl pak dovršen, jak si ještě ukážeme, či přesněji jak se pokusíme ještě ukázat, velkolepou bustou Gerhaertova autoportrétu ve Štrasburku, a zcela pak

---

3 Vyrovnání se závěrečnou kapitolou velké Kutalovy knihy z r. 1962. Albert Kutal, České gotické sochařství 1350-1450.

nádherným mnichovským autoportrétem Dürerovým z roku 1500, autoportrétem, v němž se velký umělec připodobnil Kristovi.

Dynamicky artikulovaný tvar v prostoru, tedy živé konkrétní bytí člověka na určitém místě křesťanského vesmíru, se, zdá se, snad stal ústředním problémem Gerhaertova pozdně gotického realismu, tedy realismu, který dováděl celou středoevropskou, a nejenom středoevropskou, tvorbu k nové obrazové složitosti, ale též k nové „portrétní“ jednoduchosti. Je mimořádně příznačnou historickou skutečností, že Gerhaert uchopil „módní“ motiv tzv. Fenstergukker (polopostavy vyhlížející z okna), jak se objevil ve výzdobě zbohatlického paláce Jacquese Coeura, finančníka francouzského krále, v Bourges. Nepochybně šlo o žánrový obrázek, známý už od středověku, který můžeme přes kvalitativní rozdíly celkem dobře srovnávat s malovanými obyvateli vyhlížejícími z okna např. v jihočeském Krumlově. Ostatně kdo přišel ještě nedávno např. v podvečer do starého města v Gmündu, viděl v leckterém horním patře gotického domu vyklánějící se figuru, pozorující okolí. A právě v takovém žánrovém obrázku dovedl Gerhaert silou svého génia rozpoznat cosi existenciálně zásadního a vytvořit na základě žánrové a zábavně dekorativní předlohy umělecky velké dílo, představující člověka v nejvlastnější situaci, ve které se ocitl svým životem a bytím na tomto smyslovém a konkrétním světě.

Řekli jsme žánrový obrázek, ale Gerhaertova poprsí mají ještě jedno, i svým významem více odpovídající, východisko, a to nizozemskou poeyckovskou a předeckovskou deskovou malbu. Připomeňme jenom zcela zběžně známý Eyckův portrét manželů Arnolfiniových s proslulou signaturou „Johannes de Eyck fuit hic“ (tedy „Jan van Eyck zde byl“), podobiznu zpřítomňující zvláštní efekt založený na zrcadlení a vůbec pozoruhodně experimentující s prostorem, nebo v umělecko-historické literatuře popsané vztahy štrasburského epitaфу kanovníka Busnanga a eyckovské malby. Ale připomeňme též řadu nizozemských podobizen, v nichž hraje okenní rám nebo okno podstatnou roli. Jako druhá strana téže mince patří totiž k podobizně konkrétního člověka konkrétní prostředí, ať už jakkoli naznačené.

Gerhaertův Fenstergukker je osobitou syntézou obou těchto obrazových typů. Zachycuje zcela konkrétního člověka (v tom jde o portrét), jehož tělo je v místnosti, z níž oknem vyhlíží ven. (Jde o zvláštní případ organického principu zevnitř ven.) Existuje tedy, lze-li to tak říci, na samotné hranici mezi prostorem místnosti, prostorem lidským a malým, a prostorem velkým, ba nekonečným. Jeho situace je dána právě touto hraniční existencí: tělesně patří do prostoru pozemského, lidského, ale svým pohledem a svým duchem míří daleko nad něj, do nekonečna. (Nalézáme tu něco velmi podobného zvuku zvonů nebo větru.) Nemýlíme-li se příliš, tvoří vlastní podstatu Gerhaertovy interpretace tohoto motivu něco velmi podobného tomu, co jsme

pozorovali na Ukřižování v Baden-Badenu a co zakládá umělcovo pojetí světa a člověka, samu podstatu jeho uměleckého názoru. Jde tu snad, viděno v uměleckohistorických souvislostech (nikoli genetických, o které šlo např. Wilhelmu Vögemovi nebo Otto Pächtovi), o pojetí, které se do jisté míry prosadilo snad též v ikonografii portálu městské štrasburské kanceláře, jak jej rekonstruoval R. Will.<sup>4</sup> Je to portál profánní budovy, korunovaný velmi ozdobnou, „chrámovou“ nadstavbou, tvarově vysloveně typu oltářního nástavce, retabula, jehož významovým i velikostním centrem je reliéfní socha trůnící Madony s dítětem. Snad tedy můžeme hovořit o vysloveném významovém povýšení, posvěcení řádu ve smyslu idejí vládnoucích v soudobém světě. (Je jenom náhodou, že do jisté míry analogicky tomu bude s náhrobní figurou Fridricha III.?). I městský úřad tedy označuje předěl mezi obyčejným životem a obecně významnou institucí.

Nicolaus Gerhaert tak pronikal ve svých „profánních“ dílech stejně jako v dílech tradiční tematiky „nejenom“ do smyslové reality, kterou dokázal popsat s neobyčejnou akribií, ale stejně hluboko i do lidského nitra, k popisu hloubky lidské existence. Obojí bylo „stále ještě“ napjato mezi dvěma póly, mezi zemí a nebem, člověkem a Bohem. Gerhaert totiž objevil ještě jeden historicky významný fenomén (nic se v dějinách neobjevuje náhle, bez předstupňů, bez přípravy, všechno roste jaksi organicky tak, že vlastní počátky nepostřehneme – v tom je problém Jantzenovy aristotelské koncepce), a to právě při realizaci Fenstergukkeru. Objevil fenomén, jehož (postižitelné) počátky leží v pozdní gotice, odkud se pak táhl – vystoupiv občas jako ponorná řeka jasně na povrch – celým dalším vývojem výtvarného umění evropského, totiž únavu a rezignaci velkého umělce-objevitele před světem, vůči němuž stál, před nedohledností nejen tohoto světa, ale též lidského nitra, před novou a nesnadno uchopitelnou nekonečností. Starý pojem nekonečna byl nyní v díle geniálních umělců nahrazen pojmem novým, a zdá se, že ještě daleko nepřehlednějším. Teď teprve, v tomto „okamžiku“, byl objeven celý člověk ve svém úhrnu, ve své úplnosti. V tom, že tento „okamžik“ fixuje, je, zdá se nám, hluboký (a snad i nejhlubší) smysl slavného Gerhaertova štrasburského autoportrétu. Není vůbec náhodou, že prakticky současníkem Gerhaertovým byl podivuhodný nizozemský malíř Hugo van der Goes, jehož ohlašující se a propuknuvší duševní nemoc popsal jeho dozorující spolumnich (o to sugestivněji, že sám patřil k úplně jinému lidskému typu, a že tedy svého svěřence pozoroval a popisoval bez jakékoli, sebemenší špetky lidského porozumění, bez citu a přísně objektivně). Ostatně Gerhaert sám byl, zdá se, prvním velkým umělcem v Evropě severně od Alp, který byl zaujat tvářemi bláznů.

---

<sup>4</sup> Vyobr. v monografii R. Rechta.

Štrasburský Gerhaertův autoportrét patří k těm nečetným, a tedy vzácným výtvarným dílům, u kterých existuje nesnadno popsateľný „efekt“, který snad lze charakterizovat jako ozvěnu, odlesk nebo nejspíše snad zrcadlení. Vrací totiž otázku a úvahu nad dílem, které pozorujeme, zpět na vizuální i intelektuální terén vnímajícího diváka. Koneckonců to platí o každém – jistě alespoň velkém – uměleckém díle. Každé je zahaleno tajemstvím, ale tato busta patří k těm, které zrcadlením vracejí tajemství s až brutální přímočarostí a naléhavostí. Nad figuru vystupuje tajemství skryté nikoli v Bohu, nýbrž v člověku; záhadou je tu člověk a jeho vnitřní život – i jeho existenciální samota.

Jistěže jde o typ Fenstergukker, ale ten je postaven, abychom tak řekli, na hlavu. Nevíme, zda zachovaná socha měla být nebo byla součástí nějakého architektonického prostředí, máme před sebou pouze sochu samotnou. Z hlediska prostoru – interiéru a exteriéru a jejich hranice – to, co hrálo tak podstatnou roli u figur z portálu městské štrasburské kanceláře, tu ztratilo jakýkoli význam a je to doslova popřeno. Je to typ polofigury v okně (jeho sochařská a kompoziční souvislost s oběma bustami z portálu štrasburského písařství je zcela zřetelná), avšak figury nehledící do velkého otevírajícího se prostoru nebo nerozhlížející se kolem sebe, nýbrž popírající samotný smysl tohoto obrazového typu, své existenciální situace. Je zcela soustředěna do sebe, vymezuje se pouze sama sebou, v sobě, ve svém nitru. Charakterizuje ji pozoruhodná míra samoty vůči okolnímu světu (možná historicky nový fenomén) a niternosti. Má totiž skloněnou hlavu a zavřené oči (pojetí souladné s tvarovým soustředěním), a to nikoli proto, že by zobrazená figura spala nebo umírala, nýbrž naopak proto, že oči vyjadřují její maximální soustředění na to, co vidí ve svém nitru, na vnitřní život, a také asi proto, že busta vyjadřuje něco dosud takřka neznámého, totiž osobní úsilí rozplývající se v únavě a v nedohlednosti. Ozvěna či zrcadlení, o kterém hovoříme, však staví vnímajícího návštěvníka také před otázku, jak se tajemství alespoň zčásti zmocnit. To znamená jakýsi přechod či přestup od formální analýzy ke zkoumání vlastního nitra skrze introspekci, neboť nyní, na tomto stádii studia či poznání, lze do díla proniknout hlouběji jenom, zdá se, skrze paralelu díla a vnímajícího diváka, přechodem od formy k psychologii. Ocitáme se v bodě neobyčejně citlivém, až povážlivém, v bodě, ve kterém další uvažování vzdal např. Vojtěch Birnbaum, když se – obrazně řečeno – ocitl tváří v tvář sobě, zahleděn do své tváře, do sebe sama, a stojící před otázkou, do jaké hloubky vlastního nitra je schopen proniknout. Nepřehledné a nedohledné bohatství smyslového světa se násobí a rozšiřuje o nedohledné hloubky lidského nitra, posedlost vnějším světem o posedlost sebou samotným. Je snad dostatečně zřejmé, že se ocitáme na terénu autoportrétu. Stojíme před obrazovým typem vlastně zcela novým a pro pozdní gotiku svrchovaně příznačným, neboť dovršuje úsilí pozdně gotického realismu po uchopení a popsání celého člověka.

Kdysi, je to už velmi dávno, jsme stáli ve vnitřním triforiu svatovítské katedrály s Geertem van der Ostenem pod poprsím Petra Parlěře a jemu se zdálo, že zahlédl ve výrazu tváře Parlěřova autoportrétu určitý rys bolesti a únavy. Byl to zvláštní okamžik, když řekl s lehce vítězným odstínem v hlase: „I tady to je! Jako by nesl na svých ramenou celou obrovskou tíhu této jedinečné architektonické invence!“ Dodnes nevím, zda tyto rysy ve tváři Parlěřova autoportrétu vsutku jsou, anebo zda van der Osten uviděl to, co vidět chtěl. (V tom je ostatně samo problematické jádro formální analýzy – nejistota, jejíž faktičnost nutno přijmout a která činí z formální analýzy, ostatně jako z kterékoli matematické nebo fyzikální metody, metodu pouze pro vyvolené. Bezpodmínečnou podmínkou je schopnost vidět a mít talent – i vrcholný matematik nebo fyzik má přece zvláštní, specifický talent, ale talent! Bez něj to prostě nejde. Dějiny umění mají proti matematice a fyzice tu velkou nevýhodu, že každý člověk si myslí, včetně běžných historiků umění, že vidí a že talent má. Řekl bych, že v tom je slabina současného univerzitního školství, že se nestalo věci „aristokratického“ výběru, ale věci demokratické šíře!)

Busta a polofigura jsou dva odlišné kompoziční typy, ale v linii, kterou nyní sledujeme, v linii pozdně gotického sochařského autoportrétu, splývají, dokonce se v ní vyskytuje i celá figura.<sup>5</sup> Ve 14. století se v parlěřovském okruhu setkáváme s pozoruhodným dílem tzv. Stiftungsreliefu v ulmském Münsteru. Drobný architekt, skrčený v podřepu, rukama se opírající a nahý, nese na svém hřbetě poměrně velký model stavěného chrámu, který z obou stran, od průčelí (vpravo) a od chóru (vlevo), přidržují relativně velké figury fundátorů, vpravo muž a vlevo žena. Nad tím, v horní části Stiftungsreliefu, je reliéf třípostavového Ukřižování (velmi instruktivní pohled na společenskou hierarchii, v měšťanském prostředí tolik odlišnou od doby francouzských katedrál!).<sup>6</sup> Ostatně byl to právě parlěřovský okruh, ve kterém portrétní, či přesněji autoportrétní, busta zaujala svoje důležité místo ve vývoji pozdně gotického autoportrétu, jedné z nejdůležitějších vývojových linií pozdní gotiky vůbec. (Jenom ještě na okraj, již pouhé listování Gerstenbergovou velmi záslužnou knihou ukáže, jak právě v průběhu 14. století se rozšířil typus architekta podepírajícího některou z důležitých částí chrámu, který budoval – setkáme se s tím i v kostele sv. Kříže ve Švábském Gmündu.) Nepřekvapí proto, že autoportrét, který klademe na samotný počátek pozdně gotického vývoje, tedy autoportrét Petra Parlěře – jedna ze sochařsky nejdokonalejších podobizen – tvoří část proslulé portrétní galerie

---

<sup>5</sup> Kurt Gerstenberg, Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966.

<sup>6</sup> Kurt Gersteberg l. c., obr. na s. 48, srovnej též obr. na str. 35 – v Maulbronn – a obr. na str. 49 a 50.



v dolním, vnitřním triforiu svatovítského chrámu v Praze, řady, jíž je přiznáváno rozhodující místo v dějinách evropského sochařství.<sup>7</sup>

Zdá se, že kolem roku 1400 a na počátku 15. staletí sehrál mimořádnou roli kompoziční typus, vzniknuvší pravděpodobně během sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže (tedy prakticky současně s formulací tzv. krásného stylu), totiž portrétní konzola nesoucí obvykle sochu Madony nebo Krista (Vítězného nebo Bolestného), tj. skladba vnitřně blízká např. sv. Kryštofovi nesoucímu dítě-Krista na druhý břeh řeky – vizuálně názorně zpřítomňující nároky a posléze i odměnu, která čeká na věřícího křesťana. Smyslem a cílem zvláště těsného spojení konkrétního křesťana a Marie nebo Krista bylo dosažení spásy skrze akcentovanou mariánskou nebo christologickou úctu. Není divu, že toto kompoziční schéma se výrazně uplatnilo též ve výtvarném autoportrétu. Svým způsobem sem snad patří figura poloklečícího/polosedícího Ulricha von Ensingen na zábradlí oktogonu vysoké věže štrasburského dómu, vzhlížející vzhůru k vrcholu věže na sochu korunované Assumpty na půlměsíci, tedy vlastně do otevřených nebo otevírajících se nebes, na jedinou lidskou bytost, jíž se dostalo milosti, že byla tělesně nanebevzatá. Výjev se odehrává v obrovském prostoru a pohybuje se, lze-li to tak říci, od země a od člověka až do nekonečné a nedosažitelné výšky a dálky nebes. Zabírá celičkový vesmír a architektura dovršená sochařským dílem jej významově artikuluje, dodává mu zvláštní smysl. Snad se příliš nemýlíme, budeme-li předpokládat, že Ulrich von Ensingen uhodl téma, latentně obsažené už u krásných madon, jehož řešení – ve Štrasburku velkolepě naznačené – zaměstnávalo největší umělecké osobnosti 15. století a počátku století šestnáctého. Svým

---

<sup>7</sup> Uvedme zde alespoň závěr partie z Gerstenbergovy knihy věnované autoportrétu Petra Parléře: „Das bedeutete eine Abwendung von aller Mittelalterlichen Auffassung, wie sie Kaiser Karl IV. und seiner Umgebung entsprach, die mit Petrarca und humanistischen Bestrebungen verbunden waren, Sie strebte ein Doppeltes an, einmal eine Varstellung ihrer Macht! ... im Diesseits sichtbar zu machen, dann aber auch von ihrer Glauteensinbrunst zu künden, die nur in dem Wunsch eines immerwährenden persönlichen Beiwehnens am Gottesdienst ihr Genüge finden konnte. Es ist die Monumentalisierung der freiesten und fortschrittlichsten Gemeinschaft der Geister am Hof eines europäischen Herrschers im 14. Jahrhundert, aber diese Gesellschaft führt ihr Dasein in einer räumlichen Höhe, die dem gewöhnlichen Kirchengänger nicht zugänglich ist, hat einen symbolisch wirkenden Ort in dem lichten Triforium zwischen dem dunkelschweren Gehäuse der Pfeiler und Bögen unten und der lichtstrahlenden gläsernen Halle oben. Still und unzugänglich, für die Gemeinde der Andächtigen kaum sichtbar, nehmen die in den Büsten dargestellten Männer und Frauen in ewiger Andacht am Gottesdienst teil: gotische Vorfor der barocken Stifterhalbfiguren, wie sie dann im 17. Jahrhundert in den Legen oberhalb und zu Seiten des Hochaltärs erscheinen, zuerst im römischen Barock, dann aber zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Süddeutschland wie etwa in Osterhofen.“ (Kurt Gerstenberg, Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966, s. 38–43, cit. ze s. 43.)

způsobem šlo o problém centrální, jehož řešení vyvrcholilo v tvorbě Veita Stosse, Tilmanna Riemenschneidera, Albrechta Dürera a neznámého Mistra oltáře světelského.

Možná, že sem patří i busta v kostele sv. Mořice v Halle (kolem 1410), chápaná většinou jako autoportrét architekta a sochaře Konráda von Einbeck, ačkoli vůbec není jisté, že jde o jeho autoportrét. Zdá se, ale za dnešního stavu poznání jde spíše o neprokázanou hypotézu, že původně šlo nebo mělo jít o konzolu nesoucí na hlavě figuru nebo polofiguru (buď Panny Marie, nebo Krista), tedy o větší kompozici podobnou té, která je speciální literaturou předpokládaná např. u kolínské dívčí busty s parlérovským znakem (a v Kolíně n. R. najdeme dodnes i další příklady). To by dobře odpovídalo známé skutečnosti, že Konrád von Einbeck se vyučil v pražské svatovítské huti, vedené tehdy Petrem Parlěrem, odkud přišel do Halle asi roku 1380. Pro figuru nebo polofiguru Krista by hovořila např. ikonografie sochy Bolestného Krista v severním chóru kostela sv. Mořice, ukazující do okolí nebo blízkosti pražského Třeboňského mistra. Ostatně i architektura je zřetelně závislá na Praze (např. kostel v Emauzích nebo půdorys Týnského chrámu; další příklady též ve Vídni), přičemž zejména architektura hlavního presbyteria je zjednodušenou variantou Parlěrovy pražské hradní kaple (vlastní architektonický vtip Parlěrovy architektury mu zůstal nedostupný, byl schopen opakovat jenom některé více či méně vnější rysy).<sup>8</sup>

Mnohem kvalitnějším a v naší souvislosti též důležitějším dílem je vynikající epitaf slavného architekta Hanse Stettheimera na severní vnější stěně kostela sv. Martina v Landshutu z roku 1432. Dvě věci jsou zde mimořádně důležité. Za první, jde o jistou syntézu pražského Parlěrova vlivu a realismu nizozemského, a nadto je obličej zpracován podle pohřební masky, takže neznámý sochař použil techniku tehdy už dobře známou v italské portrétní plastice. V tomto smyslu, a též pro svrchovaně osobní pojetí, lze i landshutský portrét zařadit do linie autoportrétů. A za druhé, je to spojení busty jakožto konzoly nesoucí „na hlavě“, tedy celým svým bytím, polofiguru Krista Bolestného na věnci oblaků. „So wollte es der fromme Meister am Ende seiner Tage: erscheinungshaft taucht der Erbärmde-Christus hinter him auf, Hinweis auf die himmlische Gnade, die er sich erhofft.“ Vysvětluje Kurt Gerstenberg. Ale je tomu vskutku tak? Busta je svým měřítkem větší než polofigura Krista – jistě, může jít o perspektivní zkratku, danou přenesením pohledového stanoviště k divákovi, na zem, takže kolemjdoucí vzhlíží vzhůru k podobizně slavného architekta. Ale může jít i o to, co napovídá výraz Stettheimerovy tváře, totiž o jakési přirovnání architekta postavivšího dům Páně ke Kristovi, tedy o výraz myšlenky, se kterou se setkáváme v literární podobě už kolem poloviny 14. století a

---

<sup>8</sup> Kurt Gerstenberg, 1. c., s. 54, obr. 51.

kteřá v průběhu 15. století vystupuje stále naléhavěji právě v uměleckém autoportrétu.<sup>9</sup> Theodor Müller hovoří o „retáblu“ a vidí v „Hans Steinmezz“ Hanse Stettheimera of Burgahausen. Ten nese polofiguuru Krista Bolestného, přičemž architektova busta je „... of a sharpness of carving and an intensity of physiognomical characterization entirely new in its exploration of the individual.“ „Možná, že retábl i sochařská část jsou snad dílem jistého Hanse Stettheimera z Landshutu, který, jak víme, byl stejně tak kameník, jako malíř.“<sup>10</sup>

Můžeme snad shrnout, že v linii vedoucí od autoportrétu Petra Parlěře byl učiněn „domácí“ středoevropský rozhodný krok k pojetí, kterému dal sochařský tvar Nicolaus Gerhaert, i když původem i charakterem odlišně, a které dovršil Dürer svou Melancolií (svým způsobem jde právě o téma melancholie, téma pro vrcholnou pozdní gotiku mimořádně příznačné, kdy nadchází konec jedné velké fáze dějin – v tomto ohledu paralela k našemu dnešnímu světu).<sup>11</sup> Nemýlíme-li se příliš, setkává se tu, v počátcích vlastní pozdní gotiky, tvůrčí proud středoevropský se západním a od Gerhaertova autoportrétu oba splývají v jedno. Velký výtvarný umělec, v jehož ohnisku je člověk a jeho svět, se octl před novým, nedohledným a málo přehledným fenoménem (ve srovnání s tak jasnou minulostí) lidského tvořivého a poznávajícího ducha. Teprve tyto dva sblížující se proudy, orientované nyní jak na bohatství smyslového světa, tak na bohatství světa vnitřního, znamenaly definitivní objevení člověka a jeho světa jakožto nového celku.

Přece snad doplníme ještě alespoň jednu poznámku. I když nás dnes von der Ostenův výklad Parlěřova autoportrétu zcela neuspokojuje (ostatně šlo o rozhovor dvou historiků umění), postihujeme v jiném Parlěřově díle, v grandiózní náhrobní figuře Přemysla I., tón předjímající

---

<sup>9</sup> Kurt Gerstenberg, 1. c. Ferdinand Kobler, in: katalog výstavy Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzige 1393–1503, Landshut 2001, s. 282–286.

<sup>10</sup> Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400-1500, The Pelican History of Art 1966, s. 43.

Týž autor, Alte bairische Bildhauer, München 1950, tab. 66–67, s. 37–38 a zejména s. 18: „... durch Züge das innere Wesen des grossen Baumeisters und Denkers sichtbar gemacht ist.“ Bylo třeba, dodává Müller, více než půlstoletí, než Albrecht Dürer r. 1490 v podobizně svého zestárlého otce „... eine Ähnliche Auffassung der physiognomischen Struktur wieder Form wurde“.

<sup>11</sup> „... und Nanteuil fand den Cavaliere etwas abgespannt ‚Gegen Abend bin ich das immer‘ erwiderte der Cavaliere, ‚teils durch die körperliche Arbeit und mehr nach durch die geistige Ein geistig arbeitender Mensch kann niemals mit sich ins reine kommen, denn kein Werk entspricht dem Adel seiner Idee. Wenn ich morgens an die Arbeit gehe, bin ich voller Hoffnung, meine Gedanken technisch ausdrücken zu können. Abends dagegen sehe ich ein, dass ich mich geirrt habe und wenn dann die körperliche Ermüdung hinzukommt, bin ich gar nicht mehr zu brauchen.““ (Tagebuch des Herrn van Chantelau, s. 233.) Srovnej též některé básně Michelangelovy a koneckonců vystihl tento osobní niterný rytmus velkého tvůrce též A. Camus ve své eseji a Sysifovi.

landshutskou podobiznu na Stettheimerově epitafu a zakládající vývojovou linii, kterou sledujeme. Vyplatí se tu citovat slova Alberta Kutala a kriticky se s nimi vyrovnat, neboť náhrobní socha Přemysla I. patří ke zcela vrcholným sochařským pracím 14. století vůbec. U Kutala čteme: „Málokterá portrétní hlava v tehdejší Evropě, zdali jaká, má takovou výrazovou sílu jako tento ideální portrét, jehož portrétní pravdivost není nikterak oslabena jeho ideálností. Těžká melancholie, která z ní zírá, je jakoby symbolem doby, zmítané protikladnými tendencemi sociálními a myšlenkovými.“ e tomu však skutečně tak? První věta citované charakteristiky je po našem soudu přesná. Neudělal pak tady Kutal najednou příliš velký skok od umělce do roviny postižitelné sociologicky?! Vynechal po našem soudu sochaře samotného, tedy potenci naprosto nepominutelnou. Příliš spěchal. Každé velké dílo je přece v první řadě výpovědí umělce o sobě samotném, pak teprve svědectvím o době, ve které umělec žil a tvořil, a posléze (a to je, domníváme se, snad nejdůležitější, neboť to spojuje všechno v jeden celek) projektem budoucnosti, překračuje hranice svého tvůrce i své doby a vnáší do dějinného obrazu dynamiku, kterou dějiny umění nezastupitelně obohacují obraz tvořený historiky. Ostatně, výraz náhrobní figury Přemysla II. je pravým opakem svého protějšku – ten je, už také svou kompozicí, projevem aktivní činnosti. Je velmi pravděpodobné, že se tu setkáváme s patrně dosti osobní variantou středověké teorie o čtyřech temperamentech a že tudy snad dospějeme k uspokojivému vysvětlení formální blízkosti i typologické diferenciaci jádra řady přemyslovských náhrobků, k nimž patří vedle zmíněných též druhá protějšková dvojice Spytihněv II. a Břetislav I. Zdá se totiž, že článek ve vývoji sochařství ke krásnému stylu netvoří jenom náhrobní figura Spytihněva II. (jak soudil např. Ivo Hlobil), ale že teorie, kterou tu předpokládáme, byla jedním z prostředků, jak se zmocnit nového obrazu člověka, vyhraňujícího se v rámci vývoje pozdně gotického realismu, a výtvarně jej definovat.

Poslední Gerhaertovou prací je konečně náhrobek císaře Friedricha III., dnes umístěný v jižním chóru svatoštěpánského dómu ve Vídni. Najdeme tu všechny složky a motivy charakterizující díla předchozí. I u něj je základním tématem „realistická“ figura a její vztah k prostoru, přesněji k dvojímu prostoru, protože figura sama je v jakési kaplovitě utvářené nice – prostoru sice posvátném (v zásadě rogiarovském), odpovídajícím posvátnému charakteru pomazaného císaře, nad nímž ale dominuje vztah k prostoru „nekonečnému“, zdvihajícímu se vzhůru k věčnosti, k prostoru nebeskému. Jde v základě o typ náhrobku s figurou současně ležící i stojící, současně mrtvou i živou. Fridrich totiž z „kaple“ vystupuje. Protože však s hlediska běžného pozemšťana leží, a je tedy obrácen tváří v tvář nebi, vystupuje vlastně z tohoto pozemského prostoru do prostoru nebeského. Vystupuje z pozemského světa, odvrací se od něj a naplno se obrací ke světlu věčnému, do něhož vlastně též už vstupuje. A protože i to vidíme in

nuce už např. na přemyslovských náhrobcích pražských, dokládá to rovněž, co jsme už řekli, totiž že Gerhaert dodával zásadně nové pojetí a význam starším invencím, které používal.

Nešlo nám tu o všechna známá a případně signovaná díla Gerhaertova. Nechali jsme stranou např. vynikající epitař kanovníka Busnanga ve štrasburském Münsteru, velmi důležitý doklad nizozemského vlivu, který byl asi v procesu formování Gerhaertova stylu vedle složky sluterovské rozhodující! Čtyři, případně pět uvedených děl však po našem soudu dokonale zpřítomňují bohatství a smysluplně odstíněnou variabilitu Gerhaertova realismu. Není to nikterak jednoduchý fenomén (právě tak jako nebyla nikterak jednoduchá realita doby, ve které umělec žil). Co chybí podstatně, je kostnický křídlový oltář, tedy řezbářské dílo, o němž víme, že je zhotovil, které se však bohužel nezachovalo. Jeho stopy můžeme snad nejspíše hledat právě v pogerhaertovském období či tvorbě ve Vídni, kde strávil posledních sedm let svého života.