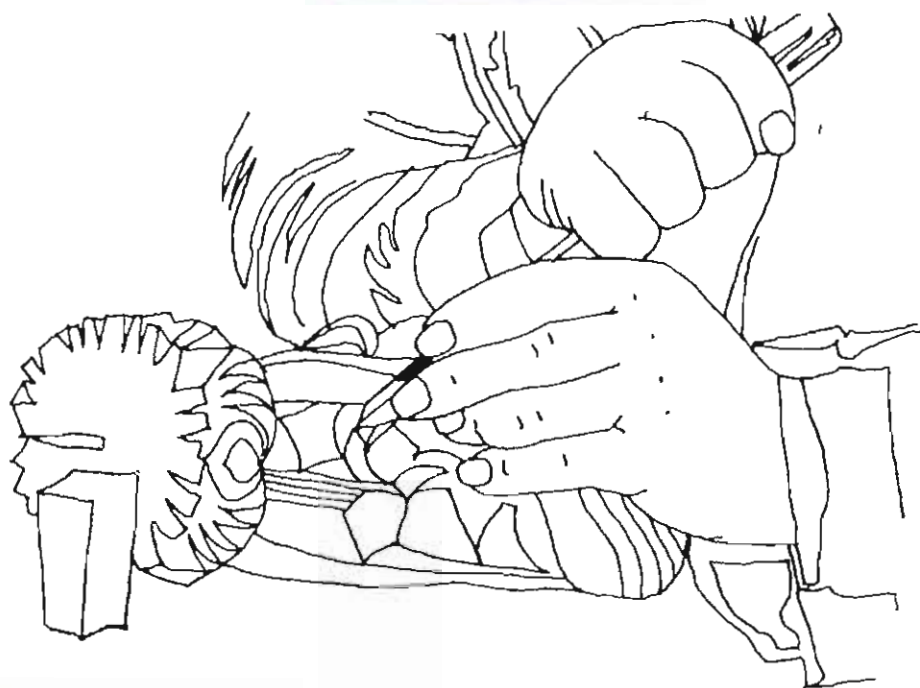


TŘÍSKY Z DÍLNY ŘEZBÁŘE

HEŘMAN KOTRBA



BLOK

*Nakladatelství Blok
v Brně*



TŘÍSKY Z DÍLNY ŘEZBÁŘE

HEŘMAN KOTRBA

*Co vím o tom,
jak vznikalo a vzniká
řezbářské dílo*

BLOK

© Heřman Kotrba, 1982

Photography © Miloš Budík, 1982;

Heřman Kotrba, 1982

Epilogue © Bohumil Samek, 1982



*Snad napomohou tyto
„trisky z dílny řezbáře“ tomu,
aby mladý člověk získal
širší rozhled a mohl poznávat
a vážit si tvořivého ducha,
který se odráží v dílech
umělců minulosti...*

Úvod

Padesát roků uplynulo od listopadového dne, kdy jsem poprvé vstoupil do dílny svého mistra, abych se učil krásnému povolání, řezbářství.

Tak jsem se stal členem dílenského kolektivu, ve kterém každý mladý učeň, starší tovaryš i mistr podle svých sil a schopností pracovali na společném díle. Bylo to prostředí, které mělo ještě cosi z kouzla středověké práce. Dílna prosycená charakteristickou vůní dřeva a prachu, naplněná hudbou úderů palice na rukojeť dláta a typickým vrzavým zvukem, kterým se ostří dláta zahryzává do dřeva.

Tam jsem se naučil rozeznávat nejen různé druhy dřeva, jako příjemnou lípu, tvrdý dub a tuhý ořech, ale i vlastnosti každého jednotlivého kusu, a podle váhy, barvy a vůně poznávat, zda se hodí pro požadovaný účel.

Zkušenost mě poučila, jak nasazovat dláto, kde udeřit, anebo kde mohu snadněji několika krátkými příčnými zářezy, tam zase stlačováním rukojeti dláta zapáčit a tak malou námahou odštěpit větší kus materiálu. Zručnost a fortel jsem zaplatil nejednou kapkou krve, která zbarvila opracované dřevo.

Naučil jsem se cenit lesklou ocel a břitké ostří dláta a jadrnost dřeva. Propadl jsem kouzlu prostředí, kde stojí na polici zaprášené modely, v koutě hrubá polena, uprostřed dílny posekaná pracovní stolice a na ní rozpracovaná socha, silná štípa, na které jsou ve velkých plochách a hrubým dlátem naznačeny budoucí tvary postavy.

Viděl a zažil jsem od té doby, že tato odnož sochařské tvorby, umělecké zpracování dřeva, už tehdy po první světové válce zjevně upadající, je na vymření a na prstech jedné ruky by se dnes asi dali spočítat ti umělci, kteří ještě si oblíbili vděčné a poddajné dřevo ke ztělesnění svých myšlenek.

Je ale proto oprávněný názor, že řezbářství bylo vždy lidovější sestrou klasické disciplíny, sochařství? Počítáme přece drobné žánrové plastiky neznámých řezbářů egyptské Staré říše, Donatellovu Magdalenou a dřevěné skulptury Moorovy mezi nejmonumentálnější a zároveň nejprocitěnější plody výtvarného ducha.

Jednostranný a jistě nesprávný názor na řezbářství mohl vzniknout v 19. století, ve kterém vyvrcholily nepříznivé faktory, kdy po posledním vypětí řezbářské tvorby rokoka nastala deprese, ve které řezbářské umění skutečně jen živořilo. Snad to vyvolaly racionalistické myšlenkové proudy v druhé polovici 19. století. Možná, že to bylo zčásti podmíněno znovuobjevením dosud zasypaného antického světa, obrazně filologií a fakticky archeologií? Jaký podíl nese dřívější Winkelman a senzační objevy v Pompejích, kde estétové obdivovali římské kopie děl řeckého sochařství? Zčásti a vzdáleně na to snad působilo Napoleonovo vojenské dobrodružství v Egyptě (v doprovodu archeologů!), které mu přineslo neúspěch, pro Evropu však objevný pohled na starou egyptskou kulturu. Anebo to souviselo všeobecně se zchudnutím Evropy v dlouhotrvající vojnové periodě, ze které se nakonec jedině vyvíjel chladný a rozumářský klasicismus? Snad působila neméně zhoubně nová falešná konjunktura řezbářství, která nakonec nastala v nejméně vhodné době, kdy v reakci na přílišné zdů-

raznění nepochopené antiky evropský romantismus objevil středověk? Byla to konjunktura, kdy purismus potřeboval náhradou za odstraněné barokní zařízení románských a gotických kostelů „slohové oltáře, zповědnice a křížové cesty“, jak nabízejí obrázkové prospekty několika velkovýrobců se sklady na celém světě, v Mnichově, Bombaji a Filadelfii. Svým způsobem napomáhala též železniční a lodní doprava umožňující dopravovat na objednávku každé množství kararského mramoru, porfyru z Uralu a švédské žuly kamkoliv na světě. Stejně tak zdokonalená technika odlévání a módní galvanoplastika, napomáhající v gründeruském období naplňovat paláce zbohatlíků sochami a hřbitovy (někde až dodnes) „honosnými“ bezduchými pomníky.

Možná všechny tyto uvedené faktory spolu se přičinily o to, že se stalo řezbářství „popelkou“ výtvarné kultury, která uznávala jen „ušlechtilé materiály“ mramor, bronz a sádku. Ano, sádku, nebo lépe řečeno plastelin a modelářskou hlínu. V těchto plastických materiálech tehdy pracovali z velké části umělci, sochaři; ostatní obstarali zruční řemeslníci, štukatéri, kameníci a dřevaři, kteří pracovali tak technicky dokonale, že jejich výrobky reprodukuji každý tah modelovací špachtle a téměř otisky prstů mistra.

Bylo třeba velkého přerodu ve smýšlení umělců, aby si vzpomněli na požitek, vyvěrající z přímé práce v skulptivním materiálu, ze zápasu s tvrdou hmotou a z uspokojení z vítězství. Pomalu a nejistě se vraceli jen někteří k základům samotné skulptivní tvorby, aby vydobyli vlastníma rukama bezprostředně z mrtvé hmoty tvary, které si v duchu představovali. Aby citlivýma rukama vedli nástroj, kterým odstraňují hrubý materiál, aby se nakonec objevila ztělesněná myšlenka osvobozená od zajetí hmoty. František Bílek, Ernst Barlach a Henry Moore svým příkladem ukazují, že jen tvůrčí myšlenka umělce je síla, která „zušlechťuje“ materiál.

Během své dlouhodobé praxe, vyplněné zčásti tvořivou prací, zčásti restaurováním řezbářských děl od 14. až po 20. století, jsem měl možnost zjistit a poznávat nejen rozdílný projev umělce různých dob, ale též rozdíly a shodné momenty v postupu tvarování materiálu, tedy v tom, co se všeobecně nazývá „technikou“.

Snažil jsem se dopátrat bližších poznátek o tomto tématu v literatuře, k svému zklamání jsem však našel v celém přebohatém výběru prací, zabývajících se tematikou uměleckou nebo technickou sotva několik zrněk toho, co jsem hledal.

Technická dokonalost a trvanlivost výtvorů řezbářů minulých dob je dostatečným důkazem o tom, že staří mistři znali a ovládali (rozhodně víc než současní) zpracovávané materiály a výrazové prostředky a dovedli uplatňovat svoje znalosti na pravém místě.

Zřejmě však nepovažovali tito poctiví mistři dláta, na rozdíl od zástupců jiných oborů, za potřebné a prospěšné zaznamenávat svoje zkušenosti a znalosti, a tak je uchovat pro poučení svých následovníků.

Pracovní postup skulptivního umělce je totiž mnohem přímější a bezprostřednější než například postup malíře a nevyžaduje zdaleka tak složitý přípravný proces jako dílo malíře.

Kromě toho jsem poznal z vlastní zkušenosti, potvrzené z mnoha stran, že i nejpřesnější návody na jakoukoliv činnost, nemluvě o práci a postupu sochaře nebo řezbáře, bez podpory vizuální zkušenosti a praktické činnosti málokdy mohou vést k úspěšným výsledkům. Pravidlo, že člověk se chybami učí, platí tu více než jinde. Existují slovy nepopsatelné „forte“, jakými pracuje odborník, aniž si toho je vědom. Jsou to pro něho samozřejmosti, které ovšem často rozhodujícím způsobem ovlivňují výsledek práce.

Praktické znalosti starých mistrů řezbářů nebyly zachyceny písemně (víme, že zčásti jsou prostě nezaznamenatelné) a umělci nové doby nám zůstali také téměř tolik dlužni. Proto nenacházíme z oboru řezbářské techniky obsírnější záznamy, jaké existují o jiných odvětvích lidské práce.

Z tohoto důvodu jsem se rozhodl napsat, co vím o tom, jak vzniká a jak v minulosti vznikalo řezbářské dílo.

Chci zaznamenat všechno, co mi bylo v dílenské praxi sděleno mistrem, vše, co jsem získal vlastní zkušeností a vlastními chybami, i to, co jsem se dověděl o práci starých řezbářů pozorováním a rozbořením jejich děl.

Co nám poví literatura o řezbářství



Zájem společnosti jako konzumenta umění není vždy, jak poznáme z množství současných dokumentů, stejně intenzivní, nýbrž podléhá značným změnám. Produkce je v přímé souvislosti se spotřebou, která je nakonec rozhodujícím činitelem, zvláště pokud jde o umění výtvarná. Kolísání lze pozorovat mezi jednotlivými obory nejen v dobách neklidných, ale též v dobách klidu, a to prostě z toho důvodu, že „potřeba se obrátila na jiné požitky nebo zájmy“ (K. S. Amerling).

Otázkou na tomto místě ovšem nejsou ani tak vnější okolnosti, které zapříčinily růst nebo pokles umělecké produkce, ale technologické podmínky, které ovlivnily podobu díla umělce.

Nemůže být sporu o tom, že schopnost tvořit není přímo závislá na vnějších okolnostech a že je latentně skrytá v člověku i v dobách, kdy pro různé příčiny nemá možnost se projevit. Formy, jak se projevit, si najde tvůrce vždy, kdykoliv se mu naskytne možnost svoje schopnosti uplatňovat. Dokonalost projevu je ale už přímo závislá na možnosti pěstovat a tříbit formy projevu. V tom především leží rozhodující faktor, pomocí kterého může výtvarník umělce dosáhnout vrcholu, jak ostatně už jasně dokazoval moravský barokní sochař Ondřej Schweigel.

I když to dnes už tolik neplatí, v dřívějších dobách, a speciálně v řezbářském umění, tito činitelé působili v plné míře.

Řezbářské umění, jak už dříve naznačeno, rostlo a zanikalo v podstatě se zájmem vedoucí vrstvy společnosti. Řezbář a malíř, ačkoliv jednotliví mistři byli váženi a ctěni i panovníky a byli členy vyššího cechu, přece náleželi do stavu řemeslníků. Pokles poptávky po jejich práci vyvolával silnější konkurenční boj. Zčásti se vždy v takovém případě pokoušeli vyřešit problémy omezením dorostu, při déle trvající depresi nastal útek od povolání. Nutnost najít dostatečnou obživu vyvolávala pak automatickou regulaci počtu mistrů. Nedostatek možnosti uplatnění odradil mladého chlapce učit se uměleckému povolání, úkaz, který pozorujeme i v nejnovější době. Naopak vzrůst společenské poptávky vyvolává často pozoruhodně rychlé zmnožení tvůrců.

Někdy ovšem zcela výjimečně vznikají „úzké profily“ tím, že vynikající osobnost nechťeně strhne velikou část významnějších úkolů na sebe a tím je snížena možnost uplatnění pro druhé, zvláště pro mladé umělce. Názorně to ukazuje příklad Michelangela, který si tak na vrcholu své slávy přivodil závist druhých sochařů:

„Kromě toho mu byli mladší florentští sochaři málo nakloněni. Lev X. totiž žádal . . . , aby Michelangelo udělal modely na sochy pro fasádu (San Lorenzo) ve velikosti, ve které měly být provedeny, aby jiní mohli podle nich pracovat a takto by byla práce dříve ukončena. Michelangelo se k tomu nedal pohnout. On zhotovoval jen malé modely, podle nichž byl jedině on schopen pracovat. Mladí to považovali za úmyslnou nepřejícnost. On že chce všechno sám vykonat, aby sám všechno vydělal a jim znemožnil, aby se přiučili jeho umění.“

(H. Grimm, Život Michelangelův. Lipsko 1940, s. 467)

Tato poznámka není proto tolik zajímavá, že ukazuje způsoby práce Michelangela, ale hlavně proto, že z ní vysvítá, že v Itálii tehdy, v první polovině 16. století, dílna umělce se vlastně mnoho nelišila

od provozu řemeslného. První „škola“ pro mladé nadané sochaře (zahrada Medicejských ve Florencii) byla v podstatě takovou „dílnou“ s tím jediným rozdílem, že učitel a žáci byli vydržováni přízní a velkodušností vévody Lorenza de Medici a že nebyli odkázáni pracovat jako jiný umělec nebo řemeslník pro výdělek. Starý Bertoldo, který tam vyučoval a zasvěcoval též mladého Michelangela do sochařského umění, se sám učil ve svém mládí u Donatella, a znal proto z vlastní zkušenosti provoz v prosperující dílně sochaře. U tohoto známého florentského umělce měli jeho tovaryši možnost pracovat v mramoru, vápenci i ve dřevě. V přidružené slévačské huti poznali částečně asi i techniku odlévání a jistě pracovali též při ukončujícím cizelování bronzových odlitků soch a reliéfů. Že modelovali přitom též v hlíně a vosku, je samozřejmé. Mladý sochař pochopitelně získal v takovém provozu všestrannou praxi a z toho důvodu byly dílny významných umělců více vyhledávány. Michelangelo se ovšem neřídil ve své práci běžnou praxí, a proto vznikla uvedená nevole mladých sochařů, kteří se domnívali, že by v jeho dílně a v spolupráci s ním mohli získat vědomosti a znalosti o jeho způsobu práce, které, jak se jim zdálo, byly tajemstvím jeho úspěchů.

Znalosti mistrů, jak řemeslníků tak umělců, se tehdy (a prakticky i dodnes) přenášely praktickou prací a mladý učeň získal odborné vědomosti a technické znalosti zcela běžně. Rutinu v obrábění materiálu si osvojoval v četných a různých možnostech a objektech, jak je možné jen v takovém mnohotvárném provozu.

Jiné formy poučení o praxi umělce nebyly. Pokud existovaly dříve psané návody pro umělce, tak měly většinou charakter receptářů a jako takové se týkaly spíše prací technických, jako sklomalby a malířství, anebo pojednávaly o přípravných pracích, výrobě materiálu a nářadí a podobných dílenských praktikách. Přirozeně se týkají tyto receptáře a rady pro umělce především problematiky malířství. Zčásti jsou velmi staré a vznikaly pravděpodobně v klášterních dílnách, jako „Kniha o malířství z hory Athos“, „Schedula diversarum artium“ presbytera Theophyla, „Rukopis z kláštera Tegernsee“ a „Podlínnyky“ ruských malířů ikon. V kláštorech bývaly tehdy vedle čistě řemeslných provozů též umělecké dílny opisovačů liturgických knih a antických autorů, iluminátorů, malířů, řezbářů slonoviny a dřeva, kovolítců a sklomalířů, zkrátka všech oborů, které sloužily tehdejší umělecké kultuře a potřebám liturgie. Při zřizování nového kláštera si tehdy přivezli bratři ze svého mateřského kláštera nejen znalosti praktické, ale též opisy receptářů, které se takto rozšířily ve shodném nebo málo změněném znění.

Praktiky malíře 14. století a pravděpodobně i starší reprodukuje „Kniha o malířství“ Cennina Cenniniho a „Strassburský manuscript“, v nichž shrnuli autoři svoje zkušenosti a znalosti, zděděné od svých mistrů a předchůdců. Malíř, který psal strassburský receptář, přímo poukazuje v jedné části na to, že „ho to učil mistr Jindřich z Lübecku a další hovořil mistr Ondřej z Colmarku.“

Novější doba přinesla další knihy o malířství, jako „Malířská knížka“, „Illuminierbüchlein“ Boltze z Ruffachu z r. 1549 a jiné, které se málo liší, neboť podávají znalosti tehdy už (proti dřívější době,

kdy takové vědomosti byly přísně tajeny) všeobecně známé a rozšířené.

Kromě těchto spisů, zabývajících se materiálem malíře, objevují se kolem r. 1500 první literární pokusy o zachycení tvůrčího procesu při vzniku uměleckého díla. Leonardův „Traktát o malířství“ se přímo obrací k mladému umělci s radami, dotýkajícími se všech problémů malby, přípravných prací, kompozice, kresby, perspektivy a dalších vědomostí, které by měl mít začínající umělec. Zčásti, tj. v recepturách, se kryje Leonardo se staršími pracemi o této tematice. Tam však, kde se zabývá duševní složkou tvoření, upadl do klamného omylu. Jakkoliv jeho vývody jsou mimořádně zajímavé (zrcadlí totiž jeho myšlenkové pochody a praktiky), jeho „návody“ pro mladého malíře však mohly vést k sebeklamu, že se umění dá naučit podle receptu nebo příručky. Takové úvahy přispěly částečně též ke vzniku manýrismu.

Vzácnou výjimkou mezi poněkud jednostranným zaměřením starých autorů na materiály a přípravu práce jsou spisy florentského architekta Leona Battisty Albertiho. Snad nejlépe charakterizuje Albertiho literární činnost věta z jeho životopisu od G. Vasariho: . . . „[Alberti], věnovav se latině a zabývaje se stavebnictvím, perspektivou a malířstvím, zanechal své knihy, psané takovým způsobem, že mezi novodobými umělci jej nikdo nepředstihl, třebaže mnozí byli nad něj znamenitější v praxi.“

Obdiv Vasariho k těmto spisům a zřejmě též k jejich významu pro celé renesanční umění je oprávněný. Proti dřívějším pracím se zabývá Alberti teoretickou a technickou stránkou umění a ve své době (kniha O malbě vyšla 1435, O soše 1464) působily jistě objevně. Můžeme se ovšem domnívat, že tyto spisy shrnuly částečně v praxi už známé a užívané znalosti, dosud ovšem nebyl takto zdůvodněn postup jeho vrstevníků-umělců. Kniha O malbě pojednává ponejvíce o perspektivě a světle, definice pojmu a formulace jsou tehdy skutečně nové; kniha O soše se zabývá proporcemi lidského těla, a tedy i sochy. Že všechny tyto rady Alberti považuje za součást technologie, vysvítá z jeho věty:

„TÍM NEPRAVÍM, ŽE BYCH TĚ TAKTO NAUČIL UMĚNÍ, JÍMŽ BYS ÚPLNĚ MOHL VYTVÁŘETI JAKÉKOLIV PODOBY POSTAV, A NEPRAVÍM, ŽE BY SE TÍMTO KDO NAUČIL VYTVÁŘETI ROZMANITÉ VĚCI NEBO PODOBY.“

Tyto Albertiho názory působí proti poněkud mladší knize Leonardově obdivuhodně moderně a realisticky.

V některých starých receptářiích nacházíme občas zmínku o praktikách malířů, které se týkají aspoň vzdáleně problematiky řezbářství, a tím jsou pro nás poučné. Jsou to například Cenniniho návody na preventivní impregnaci dřevěných desek a soch proti červotoči a Leonardova zmínka o nejvhodnějším dřevě a klížení desek pro malbu.

Jinak hledáme v starší literatuře marně práce, zabývající se řezbářstvím, pokud ovšem nechceme za takovou považovat spíše literárně pojatou část v „Drobtech“ (Brömslein) strasburského kanovníka Geilera von Kaysersberg z r. 1517, která lapidárně popisuje prá-

ci řezbáře. Ještě stručněji se zmiňuje o řezbářích verš norimberského ševce – poety Hanse Sachse pod dřevorytem „řezbáře“ v Ammannově knize „O řemeslech“ z r. 1598. Příznačné pro dobu a prostředí, ve kterém tyto verše vznikly, je, že autor nechává řezbáře mluvit o slávě sochařství (nadpis je sice „řezbář“, dále se ovšem zmiňuje o práci v kameni, dřevě i v křišťálu) v minulém čase. Že se zanícený přívrženec učení Lutherova nezmiňuje o vrcholných dílech pozdní gotiky, neudivuje; nebo že by je zahrnul pod pojem „modly pohanů“? Sachs byl čtyřicetiletý, když v roce 1518 byla v chrámě sv. Vavřince v Norimberku slavnostně zavěšena skupina „Andělské pozdravení“ Víta Stossa, kterou Sachs jistě znal. Tato skupina byla vždy považována za velkou vzácnost a ukazována jen při výjimečných příležitostech, přestože po zavedení reformace v Norimberku právě tuto sochu P. Marie horlivý kazatel nazýval „pozlacenou děvečkou“.

Tolik jen na okraj k otázce ocenění řezbářství v druhé polovině 16. století a z toho vyplývající malé naději, že bychom z této doby mohli očekávat literární dokument o tomto odvětví výtvarného umění.

Je-li počet prací o novodobém sochařství, resp. řezbářství malý, zcela nepatrný je výběr knih, pokud jde o řezbářství starších dob. Existuje sice množství publikací s umělecko-historickým zaměřením od prací Winckelmannových, tohoto „otce dějin umění“, psaných už v druhé polovině 18. století, avšak i díla 19. století, přes význam pro dobu, kdy vznikla, jsou dnes většinou překonána, nehledě na to, že ilustrace těchto knih jsou z velké části ještě xylografie a jako takové zastaralé a pro dnešního čtenáře nedostatečné. Moderní reprodukční metody 20. století umožnily vydání řady bohatě ilustracemi a barevnými tabulkami opatřených syntetických dějin umění, příruček a monografií jednotlivých umělců. Ačkoliv tato díla možno považovat za souhrn poznání a stěžejní rozbory umění různých dob, vlivů a proudů, které podnítily názory společnosti a umělců, přesto pozorujeme, že technologie umělcovy práce je v nich téměř zcela opomíjena.

Techniku antického sochařství důkladně probádal jedině Carl Blümel a svoje poznatky uveřejnil v knize „Řecký sochař při práci“ (*Der griechische Bildhauer an der Arbeit*, de Groyter, Berlin 1941). Tato práce skutečně s neobyčejným porozuměním rekonstruuje postup řeckého a římského sochaře. Blümel studoval četné nalezené fragmenty nedokončených antických soch a vyvozuje ze stop po dlátech a z různých dokumentů o praktikách měření práci tehdejšího sochaře. Blümel dokazuje i rozdíl techniky antického sochařství, která přežívala až do pozdního středověku, od prací novodobých, počínaje Michelangelem, kdy dokonalejší nástroje a měřící pomůcky dovolují snadnější a rychlejší postup při odebírání materiálu. Blümel sám byl výkonným sochařem, a protože znal praxi novodobého sochaře, mohl rozeznat a uvědomovat si rozdílný způsob práce antického sochaře od praxe sochařů své doby.

Obdobnou práci o druhém skulptivním oboru, o řezbářství, představuje publikace Huberta Wilma „Gotická dřevěná plastika“ (*Die gotische Holzfigur*, Metzler Stuttgart, 1940.) Podobně jako Blümel,

Wilm jako sběratel a příležitostný restaurátor měl bližší přístup k problematice středověké dřevěné skulptury a ve své práci shrnul všechny vědomosti, které mohl nasbírat o řezbářství gotiky. Kromě pozorovaných objektů si všímá též různých vyobrazení řezbáře při práci, jaká se objevují občas v grafice 15. a 16. století. Wilm popisuje i náradí, nástroje, materiál a postup práce tehdejšího řezbáře. Musíme jen litovat, že právě tuto poslední část pojal dosti všeobecně a brzy přechází na tehdejší metody polychromování, které bylo pro středověkou skulpturu ovšem významnou složkou.

Práce obou autorů, Blümela pro antické sochařství a Wilma pro středověké řezbářství, budou vždy vzorové a směrodatné pro poznávání uvedených oborů.

Obširněji se zabývá řezbářskou technikou Ernst Murbach v knize „Tvar a materiál v pozdně gotické plastice“ (Form und Material in der spätgotischen Plastik. Basilej 1943). Autor se vypořádává s problémem materiálu v umění, tj. s otázkou, nakolik určuje materiál podobu díla. Pomocí četných příkladů skulptur z kamene (pískovce) a dřeva dokládá podmíněnost formátu a tvarů na materiálu. Zároveň zdůrazňuje význam nástroje při tvarování, a proto též uvádí dláta řezbáře a dokazuje z nich vyplývající specifické formy prací. Pozornost věnuje hlavně umění pozdní gotiky a z toho důvodu se zabývá přednostně dřevem. Zřejmě se sám pokoušel o řezbu, což – jak se zdá – by se mohlo vyvozovat z jeho poznámky:

„Zpravidla neví historik umění, když nemá zrovna zvláštní zájem o materiál, anebo z „antikvárních“ důvodů zná surovinu, mnoho o této látce. Podstatná znalost surovin, ať už jde o různé barvy nebo pevné materiály plastických umění, může být získána teprve, když se teoretik sám pokouší v uměleckých pracích. Jak by to bylo možné, je jiná otázka, žádoucí to je v každém případě.“

Podstatné odborné znalosti ale takovou napolo diletantskou činností nemohl získat. Například uvádí stejně jako Wilm mezi dláta řezbáře efektní, ale málo užívanou kozí nožku a připisuje práci s tímto dlátem mj. typické vroubky na skalách reliéfu Čtrnácti pomocníků, které vznikly ovšem kývavým pohybem kolmo postaveného dláta. Tento tzv. „tremolovací řez“ užívali velmi často řezbáři pozdní gotiky na zdrsnění skal nebo soklu.

Přestože s určitými formulacemi a tabulkami, které se zdají být poněkud spekulativní, jako je „symbolický význam a hodnota materiálu“, nelze bezvýhradně souhlasit, představuje Murbachova kniha nejlépe fundovanou práci o středověkém řezbářství.

Z našich teoretiků se zabýval Vojtěch Volavka starým uměním ve svém díle „O soše“ (SNKL, Praha, 1959). Obširně a s mnohými ilustracemi podává rozbor sochařství od nejstarších kultur přední Asie, Egypta přes antiku a středověk po novou dobu. Druhá část knihy pojednává o řezbářství a obdobně jako v části sochařské jmenuje práce řezbářů egyptských a římských, hlavně se však šíří o řezbě středověké a barokní a končí až tvorbou 20. století. Jako historik snesl množství poznatek o vývoji umění a kromě vlivu významných období a osobností se zmiňuje též o technologii práce. Blümel, Wilm a Murbach jsou mu patrně pro antiku a gotiku hlavními prameny.

Pokud se obrátí se žádostí o informace o novodobém řezbářství k současným odborníkům, zrcadlí takto získané poznatky nepřilíš utěšený stav dnešního řezbářství.

Ještě zbývá zmínit se o pracích, zabývajících se uměleckým životem a organizací dílny umělce v 15. století a v pozdní gotice.

Pro italskou resp. florentskou renesanci je vyčerpávající dílo Martina Wackernagela „Životní prostor umělce florentské renesance“ (Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Lipsko 1938). Autor zpracovává bohatý materiál a dokumenty k uvedenému plodnému údobí a podrobuje všechny složky, umělce, objednatel a prostředí důkladnému a pro naše zkoumání v mnoha ohledech velmi zajímavému rozboru.

Postavení řezbáře, jeho činnost a provoz dílny v pozdní gotice definuje na základě pečlivě nashromážděných zpráv publikace Hanse Hutha „Pozdně gotický umělec a jeho dílna“ (Künstler und Werkstatt der Spätgotik. 2. vyd. Darmstadt 1967). Cenné jsou u této práce vedle všeobecných poznatků o problematice řezbářství citované smlouvy a ukázky návrhů na dřevěné oltáře. Tyto dokumenty dovolují učinit hlubokou sondu do smýšlení a jednání umělce a zákazníka v tomto významném období.

Závěrem však možno tvrdit, že cestou rozboru literárních pramenů není možné získat podstatné a obsírnější vědomosti o technologii dřevořezby. Dostatečně to potvrzuje příklad části Volavkovy knihy pojednávající o řezbě. Tato stať sice představuje skutečně celou žeň z dosažitelné literatury o tomto oboru (Volavka cituje 342 titulů, z toho 27, které se přímo týkají dřevořezby) a jistě léta usilovného hledání poznatků, ale přesto nám poví o postupu řezbáře všech dob málo konkrétního.

Je vskutku zarážející, že tento námět nacházíme tak málo zpracován oproti záplavě pojednání o jiných technických a vědních oborech, rozšířených od populární příručky až po vrcholně specifická vědecká díla.

Teprve 19. století přineslo první, byť i poněkud náhodnou zmínku, kterou možno označovat za vážný popis postupu práce umělce. Je to obsírný list sochaře Gottfrieda Schadowa příteli Böttigerovi. A tento popis je proto tak cenný, že nepochází od literáta nebo teoretika, ale přímo od výkonného umělce.

Ovšem i tato práce se týká techniky sochařství a z toho důvodu je pro problematiku řezbářství jen omezeně použitelná. Vyskytuje se tam ale přece jedna zmínka, která dovoluje do jisté míry usuzovat na praktiku řezbáře té doby (kolem 1845) a samozřejmě i předcházející, tj. baroka a rokoka. Při popisu postupu jeho pomocníků při bodování mramorové sochy podle modelu totiž píše o tom, že jeho krajané tuto techniku neznali:

„Když přicházejí němečtí sochaři, aby se učázeli o práci v mém ateliéru, tak je musím odmítnout nebo znovu zaučovat, poněvadž tuto metodu neznají.“

Když podle tohoto svědectví metodu bodování neznali sochaři ze severu (Schadow měl tehdy atelier v Římě), o to méně ovládali a znali technické pomůcky k tomu náležitě řezbáři, kteří pracovali ve dře-

vě, materiálu, vyžadujícím mnohem bezprostřednější postup práce. Řezbáři baroka sice zčásti zhotovovali modely, ale v podstatě jen malé pomocné skicy, a jinak pracovali volně, řídíce se částečně podle zcela náhodných propozic daných dřevem.

Druhá polovina, nebo spíše konec 19. století znamenal jako důsledek tehdy nastalé všeobecné konjunktury též nový rozkvět řezbářské činnosti. Historizující sloh budov a bytů nově nastupujícího konzumenta umění – buržoazie – živil a vychoval novou generaci řezbářů, kteří se překonávali v kopírování gotiky, renesance a rokoka, z největší části ovšem jen na poli ornamentální řezby. Tehdy vznikaly i odborné školy na výchovu dorostu sochařského a řezbářského a tam kreslili a řezali podle vzorníků „učebnic slohu“. Tehdy se objevily i první práce popisující technologii dřevořezby. Rozsah a tematika těchto spisů odpovídaly tehdejší potřebě a názorům, a pokud se zmiňují o figurální řezbě, je poznat, že autoři tuto problematiku poznali jen všeobecně a v zásadě ze stanoviska učitele nábytkáře.

Samotnou technologii řezby autor odbývá několika větami a k ostatním ukazuje náradí více stolařské nebo nábytkářské než řezbářské. Pokud vyobrazuje dláta řezbáře, jsou to typická dláta pro ornamentální řezbu, která nemůže prakticky řezbář figuralista potřebovat.

Až na začátku 20. století se vyskytují první seriózně psané práce o sochařství. Dřevořezba už tehdy z větší části pozbyla dřívější význam a proto popisují autoři těchto publikací techniku sochařství. Tehdy totiž se vyvíjel typ umělce, který na základě akademického školení není specializován na určitý materiál, nýbrž pracuje, pokud nepřenechává realizaci svého modelu řemeslnému technikovi, v kterémkoli ze sochařských materiálů, v kameni i v dřevě. Pro mladé umělce tohoto typu byla psána kniha R. Jundrovského „Sochařství pro praktickou potřebu sochařů, stavitelů a škol odborných“, ve které autor popisuje práci sochaře, jeho technické pomůcky a možnosti uplatnění. Tato Jundrovského práce představuje typickou školní příručku, jakou může sepsat jen autor, který nikdy nemusel uplatňovat svoje rady a návody v praxi. Ačkoliv bývá citován v našich odborných publikacích, možno tvrdit, že tento spis reprodukuje jen velmi povrchní náhledy teoretika. Např. jeho popis odlévání jezdecké sochy do bronzu je sice velmi efektní, ale pro čtenáře, na kterého se obrací, je naprosto zbytečný. Odlévání sochy, navíc takového charakteru, je tak speciální úkon, že se sochaře opravdu netýká. Při nejlepší vůli by sochař při takové práci prostě překážel. O řezbářství píše Jundrovský dosti zmateně a na celou tuto látku mu stačily dvě (!) strany včetně ilustrací. Dláta, která uvádí jako řezbářská, možná řezbář-ornamentalista někdy, a to velmi zřídka, používal. Zato dláta, která mohou být označena jako řezbářská, vyobrazuje při popisu práce v mramoru. Vcelku možno o této knize říci, že jí porozumí jen ten, kdo věc zná a ovládá, a ten ovšem takovou knihu už nepotřebuje. Odborné zaměření má kniha „Sochařské řemeslo, základ sochařského umění“ od V. Šedého (Praha 1953). Tato práce vychází ze správného názoru, jak zdůrazňuje titul knihy, že projev umělce, má-li jeho výtvar být trvanlivý a odpovídat požadavkům materiálu, musí

být postavený na základě odborného citění a postupu, asi tak, jak si musíme představovat, že pracovali řemeslníci-umělci dřívějších dob. Část své knihy věnoval Šedý sochařově práci ve dřevě a dopodrobna popisuje materiály a nářadí řezbáře. Další poněkud populární publikace téhož autora, „Práce s dřevem“, je psaná už ne pro odborníky, ale spíše pro milovníky dřevorezby – amatéry a zájmové skupiny, popřípadě učitele polytechnické výchovy. Vhodným slovem i obrazem přibližuje laikovi techniku řezby. Kromě toho se zmiňuje Šedý též o příbuzných oborech, které má sochař ovládat, jako je např. odlévání modelu do sádry. O teoretických znalostech autora svědčí, že v první knize popisuje i stavbu pece na tavení bronzu, ačkoliv tuto znalost sotva může aplikovat mladý sochař ve své praxi.

Pouze řezbou ve dřevě se zabývají některé cizí publikace, jako M. Metzgera „Řezbářství“ (Die Holzbildhauerei, Lipsko, 1925) a Cyrila del Antonio „Umění dřevorezby“ (Die Kunst des Holzschnittens, Ravensburg, 1921). Tyto práce též vycházejí z praxe odborného školství a prozrazují svoje zaměření poněkud didaktickou formou.

Podstatně poutavější je „Řezba ve dřevě“ (Wood Carving) Allana Dursta (The Studio London, 1938). Autor na četných příkladech figurální řezby ukazuje postup při vytváření sošky, a to v zásadě jen na základě ztracené kresby, ovšem s předcházejícími přípravnými skicami. Většinou řeže z tvrdých exotických dřev a podobně jako Moore, jehož byl starším kolegou, nechává mluvit, nebo lépe řečeno počítá se spolupůsobením textury a barvy dřeva. Jeho ukázky drobných prací jsou skutečně příkladné pro způsob, jak řezbář docíluje využitím vlastností svého materiálu maximálního účinku.

Nakonec možno do této řady prací o dřevorezbě ještě počítat knihu H. Reada „Henry Moore“ (Droemer Knauer, München Zürich, 1967). Zde nacházíme mezi reprodukcemi Moorových dřevěných soch i snímek rozpracované sochy, na které můžeme odpozorovat jeho způsob sekání a měření. Tento snímek je pozoruhodný proto, že vznikl zřejmě bezprostředně při práci a ne jako „názorné ukázky postupu řezbáře“ v publikacích pro odborné školy.

V porovnání s publikacemi o výtvarném umění, speciálně o sochařství a řezbářství, je uvedený seznam prací věnovaných technologii těchto oborů mizivě malý. Pochopitelně není tento soupis příslušné literatury úplný. V zásadě by se však sotva ještě našlo další dílo, které by přineslo nové poznatky o této problematice.

Že by to byla látka málo zajímavá? Nebo pro teoretika nebo literáta těžko přístupný obor? A co k tomu poví odborník sám? Odpověď na tuto poslední otázku nám snad dá sochař Schadow, když ve zmíněném už listu Böttigerovi píše:

„Delší dobu jsem měl v úmyslu podat Vám, ctěný příteli, zprávu a současně složit účty o svém uměleckém životě. Ale k psaní je potřeba zvláštní nálady, a ta nám přichází zřídka; chuť k tomu, řekl bych, vůbec ne; chuť máme my umělci jedině k své práci...“

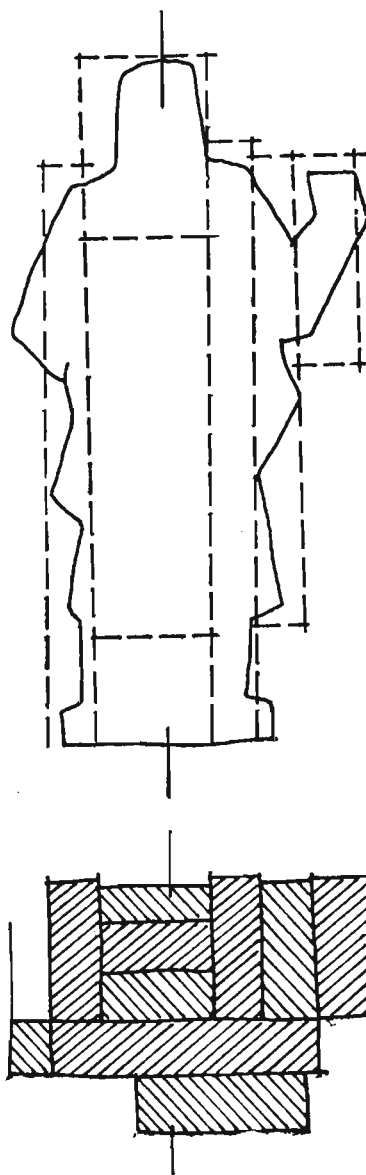
Nezbývá nám tedy než obrátit se za poznáním přímo k dílu řezbáře a toto hledání má být smyslem a účelem této práce. Nebude to hledání snadné. Člověk dvacátého století čerpá informace především

z tištěného slova a obrazu a skoro si odvykl sbírat poznatky ohledáním a ohmatáváním věcí.

Musíme se proto snažit, abychom porozuměli tomu, co nám poví dílo řezbářovo o svém vzniku.

Dříve ale, než se pokusíme vypátrat způsob zrodu díla, zeptáme se po jeho tvůrci.

Co je řezbářství a kdo je řezbář?



Výrazem „řezbářství“ se zpravidla označuje výtvarné zpracování pevných, ale poměrně snadno opracovatelných materiálů skulptivním způsobem, to je ubíráním hmoty z kompaktní suroviny pomocí ostrých nástrojů – dlát.

Materiálem pro tyto práce je převážně dřevo, přičemž pro volbu určitého druhu byl asi vždy rozhodující jeho výskyt v blízkosti místa zpracování a způsobnost pro další zdokonalování polychromií. Dále si vybírali řezbáři jistá dřeva pro jejich příjemnou barvu a strukturu, nebo pro případnou podobnost s jiným vzácnějším či dražším materiálem.

Kromě dřeva se řezbářskou technikou zpracovávala ještě slonovina a kost. Jejich užívání bylo však závislé na rozměrech dosažitelné suroviny a ceně. A zde je také nebereme v úvahu, neboť náš zájem se soustřeďuje výhradně na skulpturu dřevěnou. Další materiál – steatit (masek), surovina typicky orientální, se zpracovává řezáním jako dřevo, přestože se jedná o kámen.

Mechanizace a pomocné stroje, bez nichž si skoro nedovedeme dnes představit jakoukoliv lidskou práci, se v dnešním řezbářství uplatňují prakticky pouze při úpravě výchozího tvaru suroviny. Dnes sice už existují mechanické prostředky na rozmnožování dřevěných předmětů i sošek, práci s těmito stroji, tzv. kopírovacími frézami však není možno už počítat do klasické řezbařiny. Pro tuto techniku je charakteristické, že řezbáři všech dob pracovali přibližně stejným způsobem a stejnými nástroji, počínaje egyptským řezbářem, který z palmového dřeva vyřezal sochu „vesnického starosty“, přes velmistry gotiky a baroka Víta Stosse, Tilmana Riemenschneidera, Ignáce Günthera a Artuse Quellinusa, po znovuobjevitele krásy dřeva v 20. století Ernsta Barlacha a Henryho Moora. Jména těchto vynikajících umělců, kteří svoje největší díla vytvářeli ve dřevě, přicházíme k druhé části naší otázky – „kdo je řezbář“.

Jak jsme poznali výše, je charakteristikou řezbářství, že hlavní zpracovávanou surovinou na vyjádření uměleckých záměrů je dřevo. Představy, co znamená výraz řezbář a řezbářství, jsou dosti zmatečné. Podívejme se proto, co nám k této otázce poví slovníky:

„dřevořezbářství a řezbářství; na rozdíl od dřevorytectví nebo dřevořezbářství grafického, práce plastické ze dřeva od nejstarších do nejnovějších dob odvětví sochařského umění. V Evropě zvláště ve středověku (12.–15. století) pro církevní potřebu oltáře (archy skládací spolu s malbou), sochy světců a světic, stolce, lavice, pulpity. V 16. století též k výzdobě profánních staveb a příbytků, nábytek vyřezávaný, reliéfy a sochy, v 17. a 18. století na vysokém stupni technické dokonalosti, v 19. století upadá vlivem strojové výroby. Řezbáři jako cech spolu s malíři, vyšivači a sklenáři 1348 v Praze.“ (Masarykův slovník naučný II, s. 407–408.)

V 6. dílu téhož slovníku na straně 384 je pod heslem „řezbářství“: „odvětví umělecké nebo umělecko-průmyslové plastiky, tvořící předměty z hmot, které lze řezem zpracovávat, nejčastěji ze dřeva, slonoviny, jiných kostí, jantaru, měkkých kamenů, korálů, perleti, želvoviny. Dovednost velmi stará, již z paleolitu, kvetla zvláště ve středověku a v 16.–17. století, kdy ji řezané oltáře dřevěné, sochy, reliéfy, lavice, zábradlí a nejrozumnější práce ze slonoviny povznesly k vysoké umělecké úrovni...“ (Tamtéž, díl VI, s. 384)

Slovník slovenského jazyka na straně 737 uvádí:

„řezbář – remeselník, alebo umelec zaoberajúci sa ozdobným vyrezávaním predmetov. Rezbařstvo – remeselná činnosť alebo umelecký odbor zaoberajúci sa ozdobným vyrezávaním (do dreva).“ (Slovník slovenského jazyka)

Slovníky tedy charakterizují řezbáře tím, že „vyřezává do dřeva“, a jeho činnost jako „ozdobné vyřezávání předmětů“. Pojem předmět je ovšem velmi neurčitý. Nevíme, zdali autor tohoto vysvětlení rozu-

měl pod slovem předmět rovněž sochu. Ve slovníku slovenského jazyka je ve 4. dílu na straně 137 pod heslem „socha“ uvedeno, že se jedná o postavu člověka nebo zvířete zhotovenou z kovu, kamene, dřeva apod. „Sochař“ je výtvarný umělec, který zhotovuje sochy, reliéfy apod. Zde již není vázaná sochařská činnost na určitý materiál. Zajímavé je ostatně též druhé vysvětlení významu tohoto slova. Pod heslem „socha II“ se rozumí obvykle dřevěná podpěra s dvojitým horním koncem. Podle toho se může původ slova „socha“ odvozovat pro zpodobnění lidské postavy (ze dřeva). Pravzorem sochy je tento sloup s bočním rozvětvením, který se pod tímto označením používal v lidové architektuře k nejprimitivnější konstrukci střechy domu. Jsou to dvě „sochy“ a přes ně položené břevno, které se pak pokrývalo slámou, kůrou nebo šindelem. Výraz „socha“ přešel ve slovanských jazycích z takového popsaného jednoduchého sloupu, případně rozsochaté podpěry, na (původně) dřevěnou postavu člověka, jak vysvětluje etymologický slovník pod heslem „socha“: „Socha – původně vidlice (stromu), která sloužila jako rádlo, srov. rozsocha a litevsky šaka = větev. Později dřevěná socha zpodobující božstva aj.“ (Stručný etymologický slovník jazyka českého. Praha 1969, str. 445.)

Výraz „socha“ ovšem neztratil v češtině původní význam, jak prozrazuje záznam z roku 1705. Ve své knize o měřičství „Podrobný popis zemské míry království Českého“ píše její autor Ondřej Bernard Klauer:

„XXVII. Ještě o příčinách, proč se mají leče pořádně zřizovati.

2. Možno sošky a háky, kterých je třeba pro strojení tenata, pěkně v přímé čáře zasazovati, což... tesařem neb zahradníkem snadno uděláno býti může.

4. ... za ten čas, co pacholek s vozem pomalu jede, stojí myslivec neb hajný na voze rozvíjeje tenato, a druhý jda za vozem po zemi věší tenato rukou nahoře na sošky a dále je přišlapuje do hákův v zemi vstrkaných...“

Z toho tedy vidíme, že výraz soška znamenal tehdy ještě kůl s vidlicovým horním ukončením. Později, po vyvinutí technik obrábění kamene a kovů, se začal užívat výraz „socha“ i pro podobu člověka vytvořenou z těchto materiálů.

Sochy bohů v nejstarším řeckém výtvarném umění, jiné se tehdy prakticky nedělaly, byly skutečně ze dřeva. V úvodu k Pliniově „O umění a umělcích“ píše B. S. Urban:

„V řeckém sochařství... v době archaické hlavním předmětem uměleckého zájmu byly symbolické podoby bohů. V nejstarším období šlo více o náznak než o skutečnou sochu, o hrubě opracovaný kámen nebo dřevo. Dřevo jako materiál převládalo. Řezané plastiky (xoana) měly vesměs kultovní ráz a zůstaly zhusta předmětem náboženské úcty i v dobách rozkvětu sochařství, například xoanon, představující Athénu v Erechtheiu.“

K této otázce možno ještě uvést, co J. J. Winckelmann nacházel u antických autorů:

„Ze dřeva byly zhotovovány jak budovy tak sochy dříve než z kamene a mramoru. V Egyptě se ještě nyní objevují staré sochy ze dřeva sykomory (africká smokvoň, pozn. aut.); v mnoha muzeích se takové nacházejí. Pausanias jmenuje druhy dřeva, z nichž bývaly řezány sochy starých a ještě za jeho doby bývaly na nejslavnějších místech v Řecku sochy ze dřeva. Mezi jinými byly v Megalopolis v Arkadii jedna Juno, Apollo a Múzy, dále jedna Venuše a Merkur od Damophona, jednoho z nejstarších umělců.“

Možno uvést ještě sochu ze dřeva v chrámě Apolla v Delu, kterou vzpomíná Pindaros.

„Diagoras, který je známý mezi bezbožníky starověku, vařil si svoje jídlo na soše Herkula, podněvadž se mu nedostalo jiného dřeva.“

J. J. Winckelmann píše o dřevěných sochách v Římě:

„Až do 147. olympiady a po vítězství Lucía Scipiona, bratra staršího Scipia Africana nad Antiochem Velikým byly sochy božstev v chrámech Říma většinou ze dřeva nebo hlíny.“

Po tomto výletu do antiky se vrátíme k našemu řezbáři. Toto pojmenování vzniklo podle způsobu opracování materiálu. Názvy „řezba, řezbářství, řezbář“ vycházejí ze způsobu opracování dřeva, ze kterého byly tyto „sochy a obrazy“ zhotovovány. Kámen se totiž neřeže, ale otesává; železo se kuje, bronz se lije a cizeluje. Pouze pro jediný obor práce v kovu se užívá termín „řezat“, a to pro řezání razidel mincí a pečetí. Při této práci se skutečně obrábí železo tak, že odpad nejsou třísky jako u dřeva, ale „špóny“ jako při dřevorytu. Zikmund Winter ve svých „Dějínách obchodu a řemesla v Čechách ve 14. a 15. stol.“ píše na straně 157:

„K zlatníkům dále třeba sluší přičísti minciře a pregéře mincovní a vůbec řezače kovů nebo rytce. Starodávny slovník Bohemář zové tyto umělce také obrazníky. Ze řezačů pečetí náleželi přímo ke zlatníkům, toho důkaz v tom, že v r. 1417 v Staré Praze konšel jen s vědomím mistrů řemesla zlatnického povolují Vavřinci z Olomouce pečetě řezati až do konce života.“

Ovšem tak jako je podobnost v činnosti řezače kovů, tak je i podobnost v názvu pro toho, kdo řeže dřevo. Na straně 145 téhož díla Winter výslovně udává:

„Z uměleckého řemesla jsou řezači (řezbáři, sculptores) zhotovitelé dřevěných plastik, sluli též obrazníci. V Praze jich do r. 1419 bylo devět. V měšťanství staroměstské r. 1391 vstoupil jeden pildšnicer, slul Kunz. V knize bratrstva malířského psán asi v téže době řezák Mikeš a mistr Václav, Češi. Jináč jsou v každém seznamu již z doby Karlovy řezáči, ale pouhých jmen křesťanských.“

Tito dva čeští „řezáči“ Mikeš a Václav byli podle toho naši dnešní „řezbáři“, jak vysvítá z jejich členství v cechu uměleckých povolání. Z pražského prostředí uměleckých korporací (cechů – bratrstev) cituje Z. Winter v „Řemeslnictvu a živnostech XVI. věku“ několik záznamů, reprodukcijících vývoj názvu pro řezbáře. Na straně 549 píše: „Pavel Preyssar (Preysser), když ho r. 1582 staroměstští truhláři obvinili, že se jim plete do truhlařiny, odpověděl, že o ni nestojí, než že učil se řemeslu řezáckému, jenž slove stauřii, a to umění jest vždycky svobodné bývalo a jest.“

Dále záznam z roku 1603 na téže straně:

„usadil-li se v městě který svobodného umění pildšnicer, totiž řezbář“ ukazuje, že tehdy se objevuje už dnešní výraz „řezbář“, zatímco pro sochu v dnešním slova smyslu měli ještě výraz „obraz“.

Dílo „obrazníka“ byla patrně dřevěná socha, o které se zmiňuje kronikář při popisu neštěstí, které se stalo v Praze roku 1509:

„Item. Téhož léta na den Božího vstúpenie (17. května) na Malé Straně u svatého Tuomy, když obraz měli mniši nahoru táhnúti...“ (Staré letopisy české. Praha 1959, str. 340.)

Byla to zřejmě taková církevní slavnost, při které byla socha (ne obraz) zmrtvýchvstalého Krista na provazu vytažena ke klenbě kostela (Nanebevstoupení Páně) a při níž se pod návalem obecenstva zřítla kruchta.

Porovnáme-li starší názvy pro umělce, kteří zhotovovali „sochy, reliéfy a ozdoby ze dřeva“, máme velmi zajímavý záznam o řezbáři, který zhotovil monumentální dřevěný oltář pro klášterní kostel ve Světlé (Zwettl) v Rakousku. Střední část tohoto oltáře, která se zachránila při požáru, který zničil jeho predelu, křídla a nástavec, se dostala později do malého kostela v Adamově u Brna. V análech kláštera Světelského se uvádí k r. 1526:

„... hlavní oltář v chrámě Světelského kláštera... na jehož zhotovení, jak se má za to, spolupracovali Mistr Ondřej Morgenstern řečený řezbář a občan Budějovický v Čechách...“

Zde je tento vynikající řezbář označen jménem „arcularius“, což podle každého latinsko-českého slovníku znamená „výrobce ozdobných skříněk“. V dnešní terminologii bychom takového mistra nazvali „uměleckým stolařem“. Řezbáři tehdy byli ve městech, kde nebyl cech sv. Lukáše, ve kterém byly soustředěny umělecké obory, za-

členování do cechů stolařů nebo podobných řemesel. Například víme o řezbáři Riemenschneiderovi, že vstoupil jako dvacetipětiletý tovaryš do cechovní organizace sv. Lukáše (malířské) ve Würzburgu, poněvadž v tomto městě, středu bohaté oblasti se sídlem biskupa, nebyl samostatný řezbářský cech, obdobně jako v Praze. Vít Stoss mladší, syn řezbáře Víta Stosse, tvůrce velkého oltáře v Krakově, byl pravděpodobně řezbář, ale stal se před r. 1531 v sedmihradském Brašově členem stolařského cechu. Zřejmě v tomto menším městě nebyl cech sv. Lukáše, uměleckých řemesel. Proto také označení řezbáře Ondřeje Morgensterna z Budějovic jako „arcularius“, stolař, ve světelských análech. Zpravidla tvořili řezbáři spolu s příbuznými obory uměleckého řemesla – s malíři, sklenáři a případně vyšíváči – cech sv. Lukáše, a to nejen v pozdním středověku, ale ještě koncem 16. století. V tomto pořadí pak vystupovali též při veřejných slavnostech.

Ve svém „Deníku Nizozemské cesty“ popisuje Dürer mj. průvod v Antverpách, ve kterém byla zařazena různá řemesla ne podle hospodářské důležitosti (např. soukeníci byli daleko vzadu), ale spíše podle ideálního významu. Dürer, který si pečlivě vše zaznamenal podle toho, jak průvod šel kolem domu, ve kterém byl ubytován, píše:

„Item jsem viděl v neděli po Nanebevzetí P. Marie velký průvod, kde celé město bylo shromážděno, co bylo řemesel a stavů... Měl též každý stav a cech svoje znamení, aby je podle toho bylo poznat. Tak jsem viděl v ulici... následovat blízko sebe: zlatníky, malíře, kameníky, vyšíváče hedvábí (krumplíře, pozn. aut.), sochaře, truhláře, lodníky, rybáře...“

Dürer zde užívá dvě různá označení, dnes prakticky znamenající totéž. Že tito „kameníci“, kteří šli v průvodu hned za malíři, zřejmě nebyli obyčejní otesávači kvádrů či veřejí a obrubní, je jasné. Patrně to byli takoví, kteří tesali z kamene sochy. „Sochaři“, kteří přišli po krumplířích, byli zřejmě řezbáři, čemuž nasvědčuje, že po nich šli zástupci dalších řemesel dřevozpracujících – truhláři a tesaři. Dürer totiž řezbáře neuvádí, i když víme, že byli zastoupeni v cechu sv. Lukáše (uměleckých povolání), a to nejen v malém počtu, odpovídajícím místní potřebě, nýbrž že provozovali čilý vývoz svých výrobků. Dürerovi byly zřejmě běžné oba pojmy, neboť při jiné příležitosti píše o řezbáři: „... poslal jsem z Antverp... dobrému řezbáři (Bildschnitzer) jménem mistr Conrad...“

Cechovní hierarchie se udržovala dlouho nezměněná, jak vidíme z líčení Bedřicha z Donína, který pozoroval na své cestě do Bavor v průvodu Božího Těla v Mnichově r. 1592 spolu sklenáře, malíře a kameníky. Mistr Pavel, tvůrce nádherného hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči, je ve všech současných záznamech označován jako „schnitzer“, tj. řezbář, výraz, který se objevuje i v českých textech, jak jsme viděli v záznamu o měšťanství staroměstském z r. 1391. V němčině, odkud pochází tento výraz, „schneiden“ znamená stříhat, krájet, řezat (srov. Schneider – krejčí). „Schnitzen“ však znamená řezat dlátem, přičemž se nejenom odděluje opracovaná hmota, ale odpad odletuje v podobě třísek, odštěpků. U výrazu „Bildschnitzer“ není chápán v dnešním slova smyslu „Bild“ jako „obraz“, ale vůbec jako zobrazení, tedy i plastické. Proto „Bildschnitzer“ znamená v doslovném překladu „řezbář lidských postav“. K pojmu Bild

jako řezba nebo socha možno uvést z Hutha (str. 89) citát štrasburského cechovního řádu, který pojednává o mistrovských zkouškách a mistrovském kuse:

„Mariánskou sochu nebo jinou mladou postavu s draperií má polychromovat, leštit, zlatit s lazurami a jinou ozdobou, přibližně jeden loket vysokou.“

Obdobně zní předpis mnichovského cechovního řádu o mistrovském kuse.

„Mistrovský kus ... každý malíř má jeden námět malovat olejovými barvami v jemně pozlaceném poli leštěném s puncováním ... řezbář mariánskou sochu řezat ... sklenář též podobu P. Marie ...“

Že tyto předpisy byly vzájemně opisovány, ukazuje předpis pražského cechu, uvedený Z. Wintrem na straně 692 výše citovaného díla:

„Statut pražských malířů z r. 1454 určité ukládá jen zhotovit „kus loketní dobře malovaný“, ale co na tu loketní plochu malovati, to neurčuje už. Tušíme však, že už tehdy bylo zvykem malovati Matku Boží a nic jiného. Řezbáři též statut ukládá „kus loketní dobře udělaný“ a sklenáři „kus dobře od skla udělaný“.

„Vimeť, že r. 1515 pasovští malíři obdrželi statut z Prahy.“

Z toho je zřejmé, že termín Bild je třeba chápat jako sochu. K tomu máme zajímavý doklad ve zmíněném cestopise Bedřicha z Donína z doby okolo r. 1600. Popisuje cesty do Itálie, Rakouska, Uher a Bavor, při kterých si všímá zvláště pozoruhodných uměleckých památek. Pro sochu užívá výraz „obraz“, jak jsme poznali už ve zprávě z roku 1592, někdy doplněný latinským slovem „statua“. Že nemyslí přitom reliéf, vysvítá z popisu Verrocchiovy sochy Colleoniho v Benátkách, ke které píše:

„Kostel Sv. Jana a Pavla, ... před ním velký ... rynek, na něm obraz na koni sedící, mosazný ... se spatřuje s ... nápisem: Bartholomeo Coleono ...“

Podobně popisuje dvě bronzové sochy otroků na známém benátském orloji nebo sochy v „Loggia dei Lanzi“ ve Florencii.

„Věž ozdobná ... v ní dole jest brána ... nad bránou znamenité hodiny a nejvyš jako altán ... v prostředk něho velký cimbál a dva veliké mosazné obrazy, ty v každou hodinu jeden po druhým na cimbál kladivami bijí.“

„Florencie ... na rynku neb placu, Piazza del Duca jmenovaným, pěkná stavení se nacházejí, a též rynek mnohými kunstůtky a statuemi jest ozdobený. Vprostřed rynku jest obraz měděný pozlacený velikého knížete Kosma na koni sedícího na basi neb sloupu mramorovém, a nedaleko odtud velmi pěkná a mistrovská laura s šestnácti statuemi neb obrazy mosaznými. Proti paláci jest loubí, kdežto mnohé mramorové a měděné obrazy se spatřují, a tu hned na témž rynku jest palác Palazzo del Duca ..., který ... slavný a veliký jest ... v tom palácu sou nákladné pokoje a velké sně ...; jiné pokoje plné drahých věcí, jako obrazův malovaných ... Nejvyš jest galeria knížetci, do které se z vejš psaného palácu chodí, přes celou ulici dlouhá a ouzká na způsob ulice. Po stranách jest rozličné malování mistrovské a 80 statův neb obrazův mramorových a mosazných předrahých ...“

Podobně píše o residenci bavorské v Mnichově, že se tam nachází:

„Na té zdi zahrady obrazy kamenné, mramorové stojí ... vokolo těch sádek sou římsy a sloupky, na každém rohu, též vprostředku, lvi a pacholátka a jiné obrazy a statue měděné, pozlacené, které hojnost čerstvé vody ze sebe vydávají. V tom městě má kníže havorský Ferdinand palác neb dům, kde bydlí; před domem stojí pěkná laura a nejvyš jest pěkný, velký mosazný obraz mužský na koni a čtyry obrazy měděné ...“

Kromě „obrazů či statuí“ užívá též výraz „řezba“ a rozumí tím zřejmě práce ve dřevě, jak je patrné z jeho popisu benátské parádní lodi Bucentaurus:

„Místo, kde veliká loď knížetci, draze a nákladně řezbami, zlatem a stříbrem ozdobena, Bucentaurus jmenované, stojí ...“

Tyto řezby byly pravděpodobně více ornamentálního charakteru, i když se tam mohly objevovat i lidské nebo zvířecí postavy, jako karyatidy nebo erbovní motivy, jak je známe ze švédské lodi Wasa, kde jsou takové postavy součástí ornamentů. Nebyly tedy sochami v pravém slova smyslu, jak to chápeme dnes. Podle všeho výraz „řezba“ resp. „řezbář“ byl tehdy jednoznačný, neboť nepotřeboval vysvětlení

a rozlišení, jako termín „obraz“, který mohl znamenat jak výtvar plastický, tak malovaný.

Pojem „obraz“ přitom vyjadřuje etymologicky správněji výrobní proces sochy z kamene nebo dřeva, při kterém se skutečně zbytečný materiál dlátem „obráží“, tedy doslova „ob-ráží“, kol dokola odsekává, odštěpuje. Tomu odpovídá latinské „sculptura“, tj. něco co bylo vytvořeno způsobem skulptivním, ubíráním z podstaty. Druhý někdy užívaný význam slova socha, latinsky „statua“, znamená vlastně už hotový výtvar nezávisle na způsobu vzniku; mohl tedy být zhotoven metodou skulptivní nebo plastickou, čili ubíráním, přidáváním nebo tesáním. Výraz „plastika“, dnes často užívaný místo „socha“, znamená spíše sochu nebo reliéf zhotovený modelováním z měkkého materiálu, jako hlíny, vosku nebo podobné hmoty. Vypalováním takové hlíněné plastiky se stává tato jinak málo odolná surovina trvanlivou. Další zušlechtění modelovaného originálu představuje jeho odlití do kovu, procedura vysoce specializovaná, ale s výjimkou ukončujících cizelérských prací čistě technického charakteru.

Přesnější definici výrazů „řezbář a sochař“ dovoluje dlouhá řada záznamů v různých publikacích o výtvarném umění a umělcích. Někteří vynikající mistři, kteří pracovali ve dřevě i kameni, bývají v různých pramenech označováni jako „sochař“ nebo „řezbář“. Snad to záviselo na tom, zda zmínka nebo kontrakt se týkaly práce ve dřevě, nebo v kameni, podle toho byl pak mistr označován jedním nebo druhým názvem. Ve většině případů práce v kameni se používal termín „Bildhauer“ = „sochař“. Základ významu tohoto německého výrazu je „hauen“, tj. sekat. To znamená, že je užito pomocného nástroje na udeření, jako dřevěné palice či železného kladiva, jinak totiž není možno opracovat tento tvrdý materiál. Jiné je to však u termínu „Bildschnitzer“ nebo „Schnitzer“ = „řezbář“. V tomto případě je činnost odvozená od pojmu „schnitzen“, což označuje vedení nástroje řezbáře – dláta – jen rukou táhlým pohybem čili řezem.

Vybereme si několik příkladů, jakými výrazy starší písaři blíže označovali specializaci mistrů. Wertheimer uvádí ve své knize „Nikolaus Gerhardt, seine Kunst und Wirkung“ (Nikolaus Gerhardt, jeho umění a vliv) na 9. straně opakovanou výzvu císaře Fridricha z let 1463 a 1467 městské radě ve Štrasburku, kde byl Gerhardt usazený, aby tento přišel do Vídně a „zhotovil několik náhrobků“. V této akci se jednalo zřejmě o práci kamenickou, možná o náhrobek císaře Fridricha, dnes v dómu sv. Štěpána ve Vídni. 19. srpna roku 1487 je vzpomínán Gerhardtův syn Petr slovy: „Mistra Mikuláše zemřelého sochaře syn“ (Meister Nikolaus des Bildhauwers seligen sun). Roku 1467 je však v Kostnici tentýž mistr ve sporu, který se týká dřevěného oltářního retabula, uveden jako „Mistr Mikuláš z Leydenu, řezbář, usazený ve Štrasburku“. Opakujeme, objednavatel kamenného náhrobku jmenuje mistra sochaře „pildhauer“, zatímco jako autor dřevěného oltáře je jmenován „Bildesnyder“, řezbář. Huth cituje smlouvu sochaře Adama Kraffta s Hansem Imhoffem ohledně postavení kamenného pastoforia (svatostánku) pro kostel sv. Vavřince v Norimberku roku 1493:

... bylo dohodnuto smlouvou postavení tabernakula, mezi panem Hansem Imhoffem st. na

jedné a mistrem Adamem Kraffttem na druhé straně... Zaprvé výše vzpomenutý mistr Adam výše uvedenému panu Hansi Imhoffovi slíbil postavit krásné, dobře udělané, umělecky i odborně provedené tabernakulum z kamene („von Steinwerk“).

Zde máme zase výraz „z kamene“ a majster Adam Krafft, Bildhauer, což by skutečně nasvědčovalo tomu, že kdo dělal sochy z kamene, byl sochař, ale ten, kdo zhotovoval sochy ze dřeva, byl řezbář.

Existuje ovšem kvitance řezbáře Víta Stosse za práci v kameni, kde je jmenován malířem „Vittus pictor de Gracovia ad rationem laboris lapidis“ (Vítu malíři z Krakova na účet za práci v kameni), takže to nemůžeme považovat za pravidlo.

Na druhé straně se zachovalo mnohem více příkladů, kde je tvůrce dřevěných oltářů či soch označován výrazem řezbář, „Bildschnitzer“. Také Huth cituje smlouvy, jako na str. 119 o dřevěném oltáři pro Műnnerstadt, kde čteme: „Ich, Till Riemenschneider Bildschnitzer“ („Já, Till Riemenschneider řezbář“), nebo v kontraktu o postavení dřevěného oltáře v St. Leonardu, Passeyer, str. 117, „mit mai-ster Hannsen Klockher Bildschnitzer“ („s mistrem Hanušem Klocke-rem, řezbářem“). Přímo na takový dřevěný oltář poukazuje záznam ze str. 137, kde zadávají: „den Ersamen mayster Veyten Stoss Bildschnitzer ein tafell von holtz“ („ctihodnému mistrovi Vítovi Stossovi řezbáři tabuli ze dřeva“).

Od levočského mistra Pavla, který je nazýván Schnitzer, známe jen díla ze dřeva. Jinde, jako v případě učební smlouvy z r. 1497, se zavazuje vřatislavský mistr Linhart Byldeschnyczter, že naučí učně „schnyden und molen“, tj. řezat a malovat. V Antverpách byl v 15. století cech sv. Lukáše „Schilder und houten beeldesnyder“, neboli v doslovném překladu „malířů a řezbářů dřevěných soch“.

Není ovšem bez zajímavosti, že právě v oblastech s velmi vyvinutou řezbářskou činností, která hraničí skoro s manufakturou, není všude běžný výraz řezbář, ale spíše stolař, truhlář – „kistemaker“ na Dolním Rýně. Obdobně nazvali roku 1504 známého augsburského řezbáře Dauchera „kistler“, truhlář. Ulmský řezbář Martin Schaffner je v kronice kláštera ve Wettenhausenu, pro který zhotovil ještě dnes existující oltář, označen jako „statuarius et cistifex“, tedy zase sochař a truhlář.

Můžeme se odůvodněně domnívat, že úzká specializace mistrů jednotlivých oborů, jakou uvádí např. Winter o stolařích, zednicích nebo malířích v tehdejší Praze, existovala především ve velkých městech. Tam se mohli pro velkou poptávku uplatňovat mistři, kteří provozovali jen dílčí úsek oboru. V menších městech jistě vykonávali a ovládali veškerou práci, spadající do řemesla. Této praxi napomáhal povinný „vandr“, tj. pobyt v cizích dílnách, aby mladý tovaryš měl možnost seznámit se s vědomostmi a zvyky v co nejširším rozsahu a osvojit si je. Takový zkušený mistr pracoval pak příležitostně i v druhém příbuzném odvětví, i když snad našel uplatnění především v hlavním oboru. Tak N. Gerhart a Riemenschneider ovládali práci ve dřevě i v kameni. Vít Stoss dokonce ještě maloval, a to nejen oltáře vlastní výroby, vřatislavský mistr Linhart učil řezat a malovat. A tak se mohl případně i stolař zabývat řezbou, i když pravděpodobně jen ornamentální, k níž praxe tehdejších truhlářů podle charakteru objektů částečně inklinuje. Řadu zajímavých dokladů k to-

muto tématu poskytuje literatura o bavorském řezbáři Hansu Leinbergerovi, který působil na začátku 16. století v Landshutu a okolí. Soudobé záznamy o oltáři v Moosburgu (jeho nejznámější dílo) a v Pollingu (který se nezachoval) uvádějí:

„Moosburg 1514 Item Annuntiationis Marie Virginis (Dále na Zvěstování Marie Panny) mistr Hans řezbář a jeho tovaryš, také truhlář a jiní, kteří mu pomáhali . . .“

„Polling Dominica ante Nativitatem Domini praes. (V neděli před Narozením Páně předkládal) mistr Hans sochař . . .“

„Polling . . . mistr Joannes Pokschütz, truhlář z Tölzu tabuli (oltář – pozn. aut.) řezal r. 1528. Mistr Joannes Laiberger z Landshutu řezal tři sochy do archy . . .“

Tyto citované záznamy jsou zajímavé jednak proto, že tabuli, tzn. oltářní architekturu, predelu, skříň a nástavec, zhotovil onen mistr Pokschütz, truhlář z Tölzu, malého městečka na úpatí bavorských Alp, avšak hlavní části výzdoby, tři sochy, zadali (ač je měl původně dělat Pokschütz) věhlasnému mistrovi Leinbergerovi. Zde je tento řezbář, snad aby charakter jeho práce byl lépe diferencován od „truhlářiny“, označován „sochař – Bildhauer“. V uvedeném případě Moosburgu a dalších je totiž uveden vždy jako „řezbář“.

Sannd Johannis Register de anno etc. decimo Quinto. (Účty od sv. Jana roku atd. patnáctého.) Item mistru Hannsovi, řezbáři, když přinesl vizír . . .

Landshut 1524 vydání žita: Item mistru Hannsovi řezbáři . . .

Landshut 1530 výplata: Item mistru Hannsi Leinpergerovi řezbáři jeho výplatu . . .

V latinsky psaných záznamech panuje zvlášť citelná nejednotnost. Skutečně nenacházíme v latinských slovnících přesně odpovídající výraz pro řezbáře. Všude ho opisují slovem „sculptor“, případně „fictor“ a řezbářství jako „ars fingendi“. Statuarius, výraz, který jsme poznali v případě Wettenhausenu a v Praze r. 1582, je zřejmě pozdějšího původu a vznikl pro uvedený nedostatek vyčerpávajícího latinského označení pro řezbáře. Vít Stoss je v různých takových záznamech veden jako sculptor, například:

„ . . . provido Vitto sculptori imaginum de Cracovia“ („ . . . opatrnému Vítovi sochaři oltáře v Krakově“).

„Vitto pictor sive sculptor imaginum de Cracovia“ („Vít malíř neboli sochař oltáře v Krakově“).

„Vitti sculptoris de Horb“ („Víta sochaře z Horbu“).

Zřejmě měli ale přece jen dojem, že termín „sculptor“ („sochař“) nevystihuje správně profesi řezbáře; proto používali též kombinaci latiny s němčinou a psali:

„Vithus snyczer civis Cracoviensis“ („Vít řezbář měšťan krakovský“). Výraz „snyczer“ ovšem může být místní, o čemž svědčí poznámka, kterou najdeme u Z. Wintra:

„V Krakově cech malířů vznikl. Byli v něm sdružení štitáři, malující rytířské příbory, snicéři, zlotarze, klepiaczy złota do powlekania tel obrazow (zlatotepci, pozn. aut.).“

Tak je i z této strany potvrzeno označení „snyczer“, tj. řezbář, pro mistra, který zhotovuje sochy ze dřeva. Je-li Stoss s odvoláním na jeho slavný oltář v Krakově (imaginum de Cracovia) nazýván snyczer a v německy psaných textech Bildschnitzer, tak je třeba nesporně tímto výrazem rozumět řezbáře.

Kromě dosud uvedených různých starých pramenů, v nichž hledáme vysvětlení významu slova řezbář, se můžeme obrátit na sestavu příslušných názvů, a to od osoby nejpovolnější, od „učitele národů“, J. A. Komenského. V jeho čtyřjazyčném díle „Orbis sensualium pictus“, které vyšlo v roce 1685 v Levoči, čteme:

Pictura Sculptor et statuarius exsculptunt statuas ē ligno et lapide.	Die Mahlerey Der Bildschnitzer und Bildhauer schnitzen (hauen) Die Seul-Bilder aus Holtz und Stein.	A'Kép Iros	Malárstvij Režač (Rytec) a Obraznjik wiřezugj obrázy (sspalky) z dřewa a z kamene.
---	---	------------	--

Maďarský text nám zde neodpoví na naši problematiku; nebyl uveden. Podobně jako u dříve dotázaných autorů zde máme zcela vyčerpávající názvosloví a zase zjišťujeme, že latinský „sculptor“ je Komenským překládán „Bildschnitzer a řezač“, tedy náš dnešní „řezbář“. „Statuarius“ – „Bildhauer-obrazník“ je mu patrně ten, kdo vyrábí sochy, kdežto „sculptor“ se zřejmě vztahuje globálně na způsob obrábění materiálu dřeva nebo kamene. Dále to vysvětluje, když pokračuje „exsculptunt-schnitzen (hauen)-wyřezugj“ statua-Die Seul-Bilder-Obrazy“. Velmi správně uvádí v německém textu v závorkách výraz „hauen-sekat“ po schnitzen, tedy v počátečním pořadí způsob sochaře po způsobu řezbáře. Jako skoro o století starší Donín užívá Komenský výraz „obraz“ za sochu. Patrně se mu ale nezdál tento terminus dosti jasný, neboť uvádí ještě doplňující „sspalky“, což zřejmě může znamenat jen sochu dřevěnou. Špalky v dnešní řeči včelařů jsou např. úly, vydlabané z celého kmene, často zdobené primitivní řezbou představující lidskou postavu.

Důsledně a ve stejném pořadí Komenský tuto stať uvádí vyjmenováním materiálů obou příbuzných a často společně provozovaných profesí „ē ligno-aus Holtz-z dřewa“ a „et lapide-und Stein-a z kamene,“ tedy zase nejdříve surovinu řezbáře a potom sochaře.

Přednost pojmu „sculptor = řezbář“ při překladu z latiny či němčiny před pojmem „sochař“ dokládáme ještě dalším svědectvím, a to Latinsko-česko-německým slovníkem od Josefa Chmely, profesora na c. k. gymnáziu v Hradci Králové, z roku 1830. U tohoto autora čteme:

Sculptor = ein Bildschnitzer – řezbář

sculptura = das Bilden/Schnitzen – řezání, řezba

Sculpo = schnitzen, zB. ein Bild = řezbowati, wyřezawati

K tomu dodá pro upřesnění a odlišení profese, která pracuje v kamene – ex lapide = aushauen = tesati, wytesati, čímž se blížíme dříve už zjištěnému pojmu – Bildhauer = sochař. Neméně jasné je to u hesla:

Statua = eine Bildsäule, Bildnis aus Stein, Marmor, Erz, socha, litý, tesaný obraz.“

Ars statuaria = Die Bildhauerkunst, sochařství, sošnictví.

Statuarius = ein Bildhauer, sochař, sošník, obrazník.

Výraz „socha, sochař“, zdá se, nebyl tehdy ještě zcela vžitý, což dokazuje archaický – tesaný obraz a sošník, obrazník.

Netrvalo však zřejmě dlouho, než zevšedněl výraz „socha“, jak poznáme z roztomilého popisu „Cesty do Francouz a Špaňhel, již vykonal a sepsal Josef Chmelík, doktor filosofie a svobodných umění“, vydané v Brně 1869 Dědictvím sv. Cyrila a Metoda. Autor popisuje na straně 12 muzeum ve Štrasburku:

„... na kterém výborná umělecká díla z kamene a ze dřewa se chowají k.p. ssest wedle sebe stojících velikých soch, kteréž z jednoho kusu kamene zhotoweny jsou; deset soch wytesaných z jednoho kusu dřewa; ...“

Přesněji nacházíme zachycený rozdíl v pojmenování obou příbuzných oborů v cechovních záznamech, jako např. v cechovní knize

staroměstské z let 1490–1582, kde na pořádku umění malířského a sklenářského čteme:

„(Bod) desátý“. Tovaryš řezbář aneb jakž se jmenuje pildšnicer, ten aby vyřezal z dřeva obraz Panny Marie, pěti čtvrti lokte pražského zvejší . . .
Chtěl-li by týž tovaryš užívatí toho, aby byl i pildhaurem, totiž do kamene aby obrazy tesal, má napřed psané velikosti do kamene obraz Panny Marie tesati . . .“

Pod vlivem humanismu a čím dále silněji pronikajícího italského umění se v 17. století z němčiny vytratilo starší označení „Bildschnitzer“ a vžil se lépe znějící „Bildhauer“. Názorně to potvrzuje seznam brněnských sochařů 17. a 18. století, sepsaný koncem 18. století sochařem a řezbářem Ondřejem Schweiglem. Roku 1606 uvádí:

„Huffinger Johann Bildschnitzer“, roku 1615 „Georgius Johannes ein Bildschnitzer“.

Dále až do roku 1780 nachází Schweigl ostatní označené jako „Bildhauer“.

Schweigl vypisoval tyto údaje ze starých matrik fary sv. Jakuba v Brně a cituje zřejmě záznamy věrohodně. Příznačné pro vznik nebo rozšíření nového výrazu jsou snad nejstarší zápisy o dvou místrech v tomto seznamu. Roku 1611 Gialdi Georg a r. 1602 Spatz Vergilius, oba zřejmě italského původu, jak dokazují jejich jména. V matrice jsou uvedeni jako „Bildhauer“ a „Steinmetz und Bildhauer“, tedy „sochař“ a „kameník a sochař“. Zdá se, že překlad „sculptor“ = „sochař“ nebo „řezbář“ byl přenesen z Itálie za Alpy, neboť v záznamech z této oblasti se vyskytuje jen výraz „sculptor“, jak namátkou citujeme z listu florentské signorie z roku 1457 (Wackernagel, str. 310):

„do Říma doporučuje roku 1457 signorie řezbáře Jana Enriciho de Alemania jako „sculptor egregius praesertim in crucifixis effendis“.

tedy „řezbáře výtečného, vynikajícího ve vytváření krucifixů“. Jméno dotyčného nasvědčuje, že byl původem z Německa, kde tehdy řezbářství kvetlo. Tak poukazuje i profese a doporučení firmě, že byl řezbářem. Záleželo ovšem na zvyku jednotlivých písařů, neboť nomenklatura zřejmě nebyla jednotná, a proto se mohou vyskytnout různě se lišící výrazy pro stejný obor. V Čechách užívali ještě koncem 16. století místo „sochař“ staré „kameník“, jak poznáme z následující zprávy u Wintra na str. 483:

„Stojí-li o kameníku a staviteli Janu Bap. Bussim, že „jsa kamenníkem, epitaphium dělati neumí“. Z těch slov ten dvoji druh mistrů i práce světle vyniká. Prostou kamenickou práci . . . Bussi uměl . . . ale samostatné plastiky neuměl. Na to byli specialisté, sochaři, kteří sluli stejně kamenníky jako stavitel i jako prostý skalník, jenž otesával v lomech kámen. Pozn. Jen v Jindřichově Hradci, němčinou nasáklém, slul kameník Bildhaurem“.

Ve stejném díle Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku na str. 71 čteme:

„ . . . Také zmíněn budiž kameník sochař Antonín Brocco z Campionu (z Campionu), jenž pracoval měšťanům i císaři od roku 1558. Dělal na fontanu k Belvederu „passirunky“ (model) zvláště na povědomého dudáčka, jimž kašna vrcholí. . . r. 1593 slove J. M. Císařským sochařem („scultor“).“

To dokazuje i záznam v účtech kostela sv. Salvátora v Praze, citovaný O. Blažičkem v Pam. archeologických z roku 1937. V článku o Janu Jiřím Bendlovi, pražském sochaři 17. století, píše:

1671 zpovědnice „Stolaři který zhotovil zpovědnice“ („arculariis confesionalia facientibus“)
1674 zpovědnice „Řezbáři figuralistovi za dvě sochy na zpovědnice“ („Statuario a duabus statuis pro confesionalia“)
Fl 40.“

Pochybnosti, jde-li o dnešní sochy apoštolů, rozptyluje pak záznam z rubriky expositum, vedené jiným mnichem:

„Od 7. února r. 1675 do února 1677 včetně sochaři za sochy apoštolů... 80 FL...“.

Jiná zpráva z Diaria augustiniánů ve švýcarském Freiburgu hlásí o hlavním oltáři konventního kostela:

„1602 Altare magnum... Statuarius appellatur Petrus Spring eiusque nomen insculptum est tubae quam tenet Angelus e latere B. Virginis assumptae. Laboravit ipse in monasterio cum fratre suo et scinario novem annis.“ Str. 333. (Hlavní oltář... Řezbář zvaný Petr Spring, jehož jméno vepsané je na troubě, kterou drží anděl po levé straně blahosl. Panny Nanebevzaté. Pracoval v klášteře s bratrem svým a stolařem devět roků).

Podobně čteme v Diariu koleje jezuitské ve Freiburgu z roku 1617:

„10. Jan.: Venit ad Collegium Statuarius M. Jacob Spring Brundrutanus. (Přišel do koleje řezbář M. Jakob Spring z Brundrutu.)

12. Jan.: Pactum et conventum cum M. Jacobo Statuario de sculpendis quatuor imaginibus summi altaris nostri templi.“ (Smlouva a dohoda s M. Jakobem řezbářem o vyřezání čtyř soch na hlavní oltář našeho chrámu).

Oltář v kostele augustiniánů ve Freiburgu se skládá jako typická stavba manýristické pozdní renesance ze stolařské architektury a vsazené figurální stafáže. Zajímavé a příznačné je pojmenování autora stolařské části oltáře jako „scrinarius“. Pro nás je to poučné proto, že z toho můžeme vyvozovat závěr, že výraz „arcularius“ skutečně znamená řezbáře, jako v případě zmíněných zповědnic u sv. Salvatora v Praze. Zřejmě provozoval „arcularius“ spíše část ornamentální, kdežto řezbář – figuralista, „statuarius“, dodal k tomu potřebné sochy.

Nesmíme ovšem opomenout zdůraznit, že tehdejší kostelní zařízení, jako zповědnice, lavice, kruchty apod., bylo, ač se jednalo o užitkový nábytek, zhotovováno spíše řezbářským dílem než stolařským. Tvarované římsy, karyatidy a jiné figurální práce, zabudované přímo do architektury, byly prací řezbáře, kdežto stolař vlastně dodal jen kostru, byť i velmi umělecky tvarovanou. Práce sochařské byly pak na takovém objektu montovány samostatně, jako v pražském případě sochy apoštolů.

Právě ze 17. století se zachovaly vynikající práce takové spolupráce uměleckých oborů, jak dokazují zповědnice a kurní lavice. Je to sice nábytek, tato složka je čistě nositelem bohaté ornamentální a figurální výzdoby. Vyhlášené jsou takové lavice a zповědnice v belgických kostelích v Antverpách, v Turnhoutě a v Averbode. U nás máme stejně vynikající exemplář této kategorie v bazilice na Velehradě, který se velmi podobá poslední z uvedených flámských prací. I u této lavice je kostra stolařskou architekturou, která splní funkci sedacího nábytku, současně však nese bohatý ornamentální a figurální dekor. Protože se na této lavici našla jenom signatura stolaře nasvědčuje to tomu, že autor výzdoby byl anonymní fráter jesuita školný snad ve Vlámku. V případě zповědnic od sv. Salvatora v Praze je zajímavé, že první pisář označuje výrobce soch apoštolů slovem „statuarius“ a výrobek jako „statui“, zatímco druhý pisář označuje výrobce jako „sculptora“, výrobek nese dále název „statua“.

I v úředních listinách je jedna a tatáž osoba označována jako sochař nebo řezbář, jak vysvítá ze zápisů o pražském sochaři Bendlovi, autoru oněch soch apoštolů.

„Majus altare cum imagine s. Martini a famoso pictore Scretá et statuis a statuario Pendl.“ („Hlavní oltář s obrazem sv. Martina od výtečného malíře Škretv a sochy od řezbáře Bendla.“

„Jan Jiří Pendell, řezbář předložil list...“

„Jan Jiří Pendl, řezbář koupil sobě i manželce dům...“

„8. octobris 1651. Pan Hans Girg Pundl, řezbář povolán...“

„Hans Girg Pundl, bildhauer s pány bildhaury se rovnal...“

„item byl napomenut pan Hans Girg, řezbář...“

Z těchto zápisů je zřejmé, že Bendl vlastně byl řezbářem, ačkoliv známe z jeho dílny i kamenné sochy, a výskyt německého názvu „bildhauer“ v českém textu svědčí o tom, že tehdy ještě nebyl všeobecně užíván český výraz „sochař“.

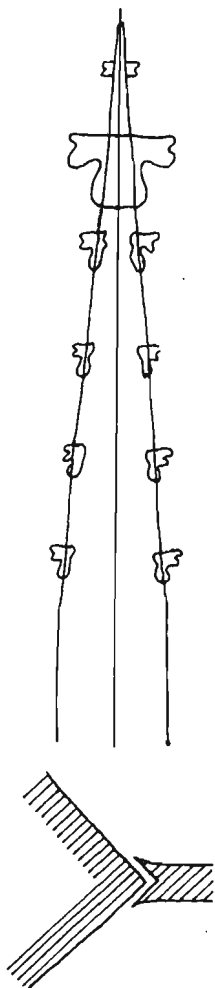
Označení „scrinarius“, které najdeme v záznamu o oltáři u augustiniánů ve Freiburgu, za stolaře, který zhotovil architekturu toho oltáře, může být z místní terminologie a znamenalo by výrobce této skutečně jednodušší práce. Výraz „arcularius“, který se nám objevil u stavitele oltáře (Zwettl) a zpovědnic v Praze, vyjadřuje spíš příbuznost těchto prací s řezbářstvím figurálním.

Že už ve starších dobách definovali činnost řezbářskou i sochařskou zvláštním výrazem, dokazuje latinský zápis „mnicha sázavského“ o Božetěchovi, opatu sázavském, citovaný v Lehnerových „Dějínách umění národa českého“, str. 263:

„Se stavbou kostela . . . poskytnuta byla Božetěchovi příležitost, aby se osvědčil též jako sochař a malíř. S románskou architekturou souvisela nezbytně na sklonku druhé poloviny 11. století i plastika figurální a ornamentální (Hic novit . . . fingere vel sculpere). Božetěch byl mistrem plastiky v celém rozsahu jejím, pěstovav plastiku monumentální, která díla svá tvoří z kamene a dřeva (fingere vel sculpere ligno lapideque novit), i drobnou, k níž užívá se kosti slonové (osse tornare novit). Ve všech pak oborech sochařství a řezbářství se výtečně vyznal, nejsa pouhým diletantem, nýbrž skutečným umělcem a odborníkem (peroptime novit). Se stejnou zručností, jakou osvědčoval u tvorby kamenné, uměl pracovat i sochy ze dřeva. Hodnověrným svědkem jest biskup Kosmas, který mu úkol takový uložil za pokání a pravil: „Poněvadž ty, opate, umíš dobře sochařiti a vyřezávati, rozkazujeme ti, abys udělal Ukřížovaného své vlastní velikosti, délky a šířky, ježž pak na bedrech svých odneseš do Říma a postavíš v kostele metropolitním sv. Petra apoštola.“ (Sed quis tu, abba, bene nosti sculpere et tornare tibi praecipimus quatinus tuae longitudinis et latitudinis magnum mensuram crucifixum factum . . .)“

Jak Lehner správně překládá „sochařit a vyřezávat“, termín „sculpere et tornare“ v tomto případě jistě neznamená doslova „sochařit a soustružit“, poněvadž tuto poslední techniku by nemohl uplatňovat na postavě Ukřížovaného. Jestliže v první zmínce o něm pisatel poznamenává „Hic pingere venustissimus neminit, fingere vel sculpere ligno lapideque ac osse tornare peroptime novit“, pak „osse tornare“ sotva znamenalo, že soustruhoval z kosti (slonové), ale spíše že z ní snad vyřezával drobné reliéfky a podobné drahocennosti na vazbu knih, jaké se zachovaly z této doby. Překlad „tornare = soustružit“, resp. „tornator = soustružník“, „tornus = soustružnické dláto“ není jediný správný a vyčerpávající. „Tornus“ znamená ještě „dláto, rydlo“ vůbec, a to dokazuje, že výrazem „osse tornare“ velmi přesně definovali způsob řezání do kosti či slonoviny. Kost se totiž nedá řezat jako dřevo, kde dláto odebírá silnou vrstvu materiálu, ale spíš se ostrouhává úzkým dlátem nebo rydlem tenká šupinka, podobně jako rydlo rytce ubírá tenkou vrstvičku kovu. Výraz „toreutika“, jímž se dnes hlavně rozumí výtvarné zpracování kovů (tepání, lití, cizelování), zřejmě v nejstarším slova smyslu znamenal všeobecně výtvarnou činnost sochařskou. Tvrdý kámen, kost, kovy i dřevo byly tehdejšími nedokonalými nástroji opracovávány spíše způsobem ryteckým, jak se můžeme přesvědčit ze sochařských památek doby románské. „Osse tornare“ znamenalo tedy skutečně „rytí kostí“ nebo řezání takových prací do slonoviny. Na soustružení byla jistě slonovina příliš drahá, neboť technikou soustružování se vyráběl tehdy více dřevěný nábytek, zejména lavice, židle a stoly. Takovou soustruženou lavici z klášterního kostela v Alpirsbachu vystavuje Schlossmuseum ve Stuttgartu. Podobná lavice neboli trůn je znázorněna na kamen-

1 Tak zhotovili fiálu v 19. století (vpravo), takto v 15. století (vlevo)



ném reliéfu v Chartres, u dřevěné sochy madony v Louvru a u reliéfu madony z 12. století v La Charité sur Loire.

O nástupcích Božetěcha píše Lehner ve svých Dějinách toto:

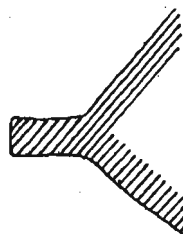
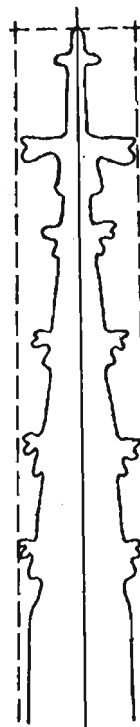
„Působením krále Vladislava a biskupa Daniela byl na jeho místo zvolen Regnard (1162) rodem z Met... Jako jeho předchůdce byl i Regnard nejenom znalcem výtvarného umění, ale i výkonným umělcem malířem, sochařem a pěstitelům uměleckého průmyslu ve zpracování kovu a skla... Regnard byl malířem a sochařem (fuit in eo peritia pingere vel sculpere). Zvláštním předmětem jeho byla plastika (quaslibet imagines) všeho druhu, velká i malá. Velká díla prováděl ze dřeva (ligno), menší modeloval a líl z rozličných druhů kovů (vel etiam diversi generis metallo).“

Zde už se termín „sculpere“ týká přímo velké plastiky (in ligno), jakou známe z té doby – několik velkých křucifixů nebo skupin Ukřižování. Malá je tvořena podle toho z kovu, což se týká asi hlavně předmětů liturgické potřeby, jako křížků, svícňů apod. Ekvivalent termínu „statuarius“ je řezbář. Tento termín byl používán většinou do 17. století a byl později nahrazen jednotným výrazem „sculptor – Bildhauer – sochař.“

Ale již v 18. století dochází k nové specializaci, která s sebou přináší i nový pojem. Tehdy se vyvíjelo odvětví řezbářství, které se zabývalo čistě ornamentální řezbou. Tímto způsobem byly vyráběny předměty bytového zařízení, nábytek, rámy obrazů, svícny a podobné předměty. Pro řezbáře – ornamentalistu vznikl v Německu odborný výraz „Holzschnitzer“, na rozdíl od „Holzbildhauer“, který vyřezává ze dřeva sochy. Částečně se zde objevil znovu starý název „Schnitzer“. Tomu odpovídá pak vytvoření nutného pojmu „Steinbildhauer“, tj. sochař, který se zabývá prací v kameni. Starší terminologie ovšem takové rozdělení specializující ornamentalisty a figuralisty nezná.

Jisté je, že řezbáři gotiky, jako Stoss, Riemenschneider, Pacher, Pavol Levočský a jiní, pěstovali řezbu figurální i ornamentální. Samotná stavba oltářní architektury spadala tehdy do oblasti řezbářské, a to pro bohaté zdobení architektonických článků ornamentální řezbou. Fakt, že zhotovení oltáře patřilo do sféry řezbáře a ne stolaře, si zejména uvědomujeme, pozorujeme-li skladbu gotického oltáře. Všechny součásti této typické stavby, fiály, baldachýny a spojovací ornamenty jsou vyráběny a složeny způsobem řezbářským a nikoliv stolařským. Mezi praxí těchto dvou dřevoobrábějících odvětví je totiž podstatný rozdíl. Stolař, v zásadě nábytkový, je zvyklý obrábět materiál v podobě desek pilou a hoblíkem. Proto volí pokud možno hladké tvary dílců, z nichž skládá nábytek. Za tím účelem si také vynaléhal nejvhodnější způsoby spojování kusů, a to čepováním a na zuby. Na tyto práce si vyvinul též speciální pily a hlavně dláta, tak zvané dlabáče. Řezbář naproti tomu užívá na tvarování dřeva především dlát a nepoužívá speciální formy spojování.

Názorně tuto praxi pozorujeme na tom, jak přistupovali k výrobě fiál novodobí stavitelé oltářů například v tyrolských dílnách, kde byly ve velkém vyráběny typické pseudogotické oltáře. Specialista stolař vyhobloval hladkou fiálu a specialista řezbář vyřezal a naklížil na hrany stříšky kraby a křížkové květy. Gotický řezbář však vyhobloval jen základní tvar fiály, kraby s křížovými květy vznikly tím, že zařezával a prohluboval materiál dlátem do tvaru stříšky a dřiku fiály. Je to téměř stejný způsob, jehož užívali v gotice kameníci



k vytesávání článků chrámové architektury, jejíž zmenšeninou je vlastně oltářní retabulum. Kameník totiž nemůže přiklízit takové drobné součásti k jádru např. fiály, ale vytesává je z jednoho kusu zároveň se stavebním článkem.

Odklon od výše uvedeného pojetí gotického řezbáře nastal v renesanci a vyvrcholil v baroku. Na rozdíl od gotiky, kdy se pojmy socha, ornament a architektura prolínají i technologicky v jednotný celek, tyto umělecké slohy přísně oddělují architekturu, figurální a ornamentální výzdobu. Stavba gotického chrámu trvala zpravidla několik generací a oltáře (rozumíme-li pod pojmem oltář podle dnešní terminologie umělecky zdobenou stavbu s obrazem a sochami, případně křídly na občasná zavírání) byly do chrámů dodány postupně.

Naproti tomu barokní chrám vznikl většinou v nepředstavitelně krátké době podle jednotného plánu architekta, který buď sám, nebo ve spolupráci se sochařem či malířem navrhoval stavbu i celé zařízení, oltáře, kazatelnu, varhany, zpovědnice a lavice. Oltáře jsou při tom často součástí architektury a jsou z mramoru nebo kamene jako samotná stavba chrámu. Velmi často však bývají z náhražkového materiálu, jak to odpovídá ilusionistickému pojetí slohu. Přírodní mramor je napodobován štukem, nebo je ze dřeva postavená stěna, na níž je mramorování napodobeno barvou. V této dělbě práce se vyvíjeli různí specialisté na stavbu architektury oltáře, jako stolaři, štukatěři – mramoráři a štafíři, polychromisté. Řezbáři a sochaři dodali pak sochy a ornamentální články. V této době už jsou jen ojedinělé případy, kdy se jako v renesanci vyznamenali někteří umělci jak v sochořství, tak v malbě i architektuře a lití kovů. Žádost Jana Jiřího Bendla císaři Ferdinandu III. o udělení dvorské svobody z 23. 12. 1655 sice říká:

„Že jsem ... nejenom v sochařském umění tolik si osvoji, že nejen v pracích ze dřeva, kostí a kamene se vyznamenávám, nýbrž veškeré se naskytující příležitosti, též se odvažuji v kovu to nebo ono ... vykonati.“

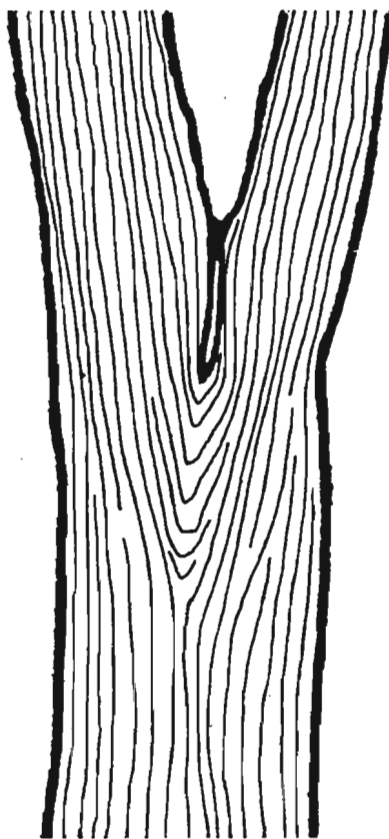
Přesto musíme považovat tuto Bendlem vychvalovanou všestranost za výjimečný jev. Bendl byl patrně vychován v čistě řezbářské praxi a kvalitativní rozdíl mezi jeho dřevěnými bozetti a kamennými sochami podle nich provedenými dokazuje, že při realizaci svých návrhů – modelů spoléhal na dílenský kolektiv, složený z odborníků obou příbuzných oborů. V 18. století, tedy v době největšího rozkvětu pozdního baroka, se objevili někteří mistři, jako např. brněnský O. Schweigl, kteří prováděli jak sochařskou tak řezbářskou a štukatérskou činnost se stejnou virtuozitou. V 19. století se zachránila pouze řezba nábytková. Pseudogotika, druhé rokoko, neorenesance a posléze secese vyvinuly nábytkový sloh, který se stal typickým výrazem tzv. „měšťanství“. Tato řezba ale nemá už nic společného s řezbou gotickou nebo barokní, nýbrž kromě secese se vyznačuje tím, že povrchně a neorganicky pokrývá plochy nepochopenými tvary. Až nová věcnost skoncovala po první světové válce s touto umělou květinou.

Nový životní sloh moderního člověka se svojí snahou po opravdovosti uměleckého projevu objevil znovu dřevo, tak opovrhované v 19. století. Umělci objevili znovu jeho krásu a tvárnost, která umožňuje daleko bezprostředněji než v jiném sochařském materiálu vyjádřit

a zhmotnit city a myšlenky. Bylo třeba jen poznávat vlastnosti tohoto příjemného skulptivního materiálu, jak je znali a uplatňovali nejlepší umělci – řezbáři minulých dob, a naučit se jich využívat.

Sochaři dneška pracují v kterémkoliv skulptivním i plastickém materiálu a výraz „řezbář“ se už pro takového umělce nežívá. Starobylý výraz „řezbářství – řezbář“ se objevuje dnes už jen pro označení vymírající nábytkové řezby, ač správně a adekvátně smyslu slova by se měl označovat řezbářem ten, kdo vyřezává ze dřeva, ať už ornament nebo sochu.

Materiál řezbáře



Je všeobecně známou skutečností, že každý materiál, který člověk používá buď k zajišťování svých životních potřeb nebo na umělecké vyjádření ideí a pocitů, vyžaduje jiný způsob opracování, který je pro něj typický a kterým je možné dosáhnout optimálních výsledků. Způsob opracování je podmíněn vlastností suroviny, její zpracovatelností a trvanlivostí.

Zajímavé a výmluvné svědectví o tom máme z tvorby umělce naší doby, která přinesla tolik dříve neznámých možností tvarování materiálu. V knize „Picassovo literární dílo“ (Odeon, Praha 1967) nacházíme na straně 119 poznámku jednoho z přátel tohoto umělce. Píše tam o návštěvě u Picassa:

„La californie, 12. března 1961

Picasso mi v druhém poschodí ukazuje obrazy posledních tři měsíců. Jsou to busty ženy, některé s vlasy, a také sedící ženy. Sbledávám úžasnou invenci a svobodu některých bust. Upozorňuje mě, že bylo třeba nalézt formy proveditelné v ohýbaném plechu. Zde tedy invence forem vychází z technické nutnosti . . .“

Z této poznámky vidíme, jak technické vlastnosti materiálu ovlivňují nejen způsob tvarování, ale i tvarosloví ve své podstatě.

Je zřejmé, že lití kovu vyžaduje speciální techniku, jinou techniku potřebuje kování. Kámen je třeba opracovávat jinak než dřevo, jinými technikami a s jinými pomůckami pracuje keramik než hrnčíř, ačkoliv oba zušlechťují hlínu, tedy stejný základní materiál.

Totéž platí samozřejmě nejen o řemeslných pracích, ale ve zvýšené míře i ve výtvarném umění. Je podstatný rozdíl mezi metodami malíře, který maluje na stěnu, a druhého, kterému slouží za podklad plátno. Složení barev anebo pojidel podmiňuje možnost jejich užití pro různé účely. Stejně se odlišuje praxe sochaře od postupu řezbáře, přestože oba pracují skulptivním způsobem a do jisté míry se podobají i jejich nástroje. Přece však si vynutil materiál každého z nich svůj speciální postup při přípravě a zpracování, vyvinutý časem v souvislosti s nejhodnějším uplatněním různých druhů suroviny pro určitý účel a dané prostředí.

Nejenom odlišnost materiálu, ale též podmínky umístění díla si vyžadují různé způsoby opracování, speciální technické postupy, které mohou podporovat estetický účinek nebo trvanlivost díla. Když umělec nedbá těchto zásad, může být snížena hodnota díla anebo jeho odolnost vůči vlivům prostředí.

Hranice mezi uvedenými obory nebývají vždy přesně vymezené. Zčásti se může uplatnit pro jisté účely dřevo i tam, kde se obvykle používá kamene, a naopak, někdy pracoval jeden mistr v jednom i druhém materiálu a převzal částečně určité praktiky z jednoho oboru do druhého.

Známe též slohové období, ve kterém se zpracovávala jedna surovina spíše technikou a výrazovými prvky typickými pro jiný materiál. V takovém případě se ovšem k tomu účelu vybíraly takové druhy materiálu, které této praxi nejvíce vyhovovaly. Takovými pracemi jsou drobné reliéfy jihoněmeckých manýristů z 16. století ze solnhofského vápence a břidlice nebo tvrdých dřev hrušky a zimostrozu,

kteřé připomínají řezbu v slonovině nebo práce z bronzu. Anglické alabastrové polychromované reliéfy a vynikající práce parlérovské hutí jsou na rozdíl od kamenné skulptury spojené s architekturou objekty interiérové, ačkoliv pro tyto práce se jinak spíš vyhledávalo dřevo. Jako sochy určené pro interiér místo dřevěných soch byly tyto kamenné práce též polychromovány a zlaceny. Ve vypracovaném detailu (vlasy a téměř filigránské podrobnosti, např. rýhy pokožky na kloubech prstů) se tyto práce přibližují dřevořezbě nebo ji dokonce téměř překonávají. Těto popsané technice a praxi ovšem vyhovuje měkký a lehce zpracovatelný materiál, jako je pražská opuka, alabastr nebo jemnozrnný vápenec, ve kterém „řezali“ svoje miniaturní výjevy augsburští umělci Daucher a jiní. S katedrální plastikou, ze které vyšly ještě české „krásné madony“, tyto pozdější práce ovšem nemají už kromě materiálu – kamene nic společného.

Polychromie, uplatňovaná s úspěchem zatím jen na dřevěné nebo kamenné plastice v interiéru, a efekty jí dosažitelné sváděly k tomu, aby se polychromovala i skulptura umístěná v exteriéru. Nevhodnost této praxe a poměrně malá trvanlivost surovin k tomu účelu užívaných způsobily, že se od toho zase upouštělo.

Stejně tak se používalo někdy dřeva na skulpturu určenou pro exteriér. Tak např. s oblibou v baroku umístili dřevěnou sochu Madony do výklenku na domě nebo výjevy z Křížové cesty do otevřených kapliček a „Božích muk“.

Relativně brzké poškození takových dřevěných skulptur povětrnostními vlivy potvrdilo nevhodnost použití dřeva v prostředí, ve kterém se uplatňuje hlavně kámen anebo kov. Pokud jsou dřevěné sochy chráněny proti přímému působení povětrnostních vlivů kapličkou nebo stříškou, postačí vlhkovzdorné nátěry na určitou dobu zabránit poškození vlivem vlhkosti, sucha a mrazu. Kde ovšem uvedené faktory působí přímo, jako u soch umístěných na průčelích kostelů zpravidla obrácených proti západu, tedy proti straně odkud přichází nejvíc srážek, je životnost dřevěné skulptury neúměrně kratší než kamenné. To platí i v případě, že umělec volil pro tento účel odolnější materiál a způsoby tvarování snižuje možnost působení rozkladných živlů.

Umělec, který svému dílu chce zajistit co největší trvanlivost, volí (má-li možnost výběru) takový materiál, který zaručuje tento požadavek. Rozdíly v základních vlastnostech materiálu, v tvrdosti a štěpnosti, odolnosti proti korozi, možnosti vypracování detailů a jiné jsou přitom tak značné, že sochař anebo řezbář musí před započítím díla uvažovat, který materiál vyhovuje pro dané prostředí a cíl.

Zvlášť atmosféra novodobého velkoměsta, naplněná sazemí a průmyslovými exhalacemi, způsobuje znečištění a rozklad kamene. O tom nás poučují neustále se stěhující lešení kolem gotických katedrál anebo novodobá kopie Michelangelova Davida místo mramorového originálu, který musel být uložen do chráněného prostoru pro hrozící rozklad.

Poréznost určitých pískovců anebo obsah měkkých hlinitých částic podporuje jejich zvětrání a usazení mikroskopických rostlin, udržujících vlhkost. Socha umístěná musí mít formy a povrch upravovaný

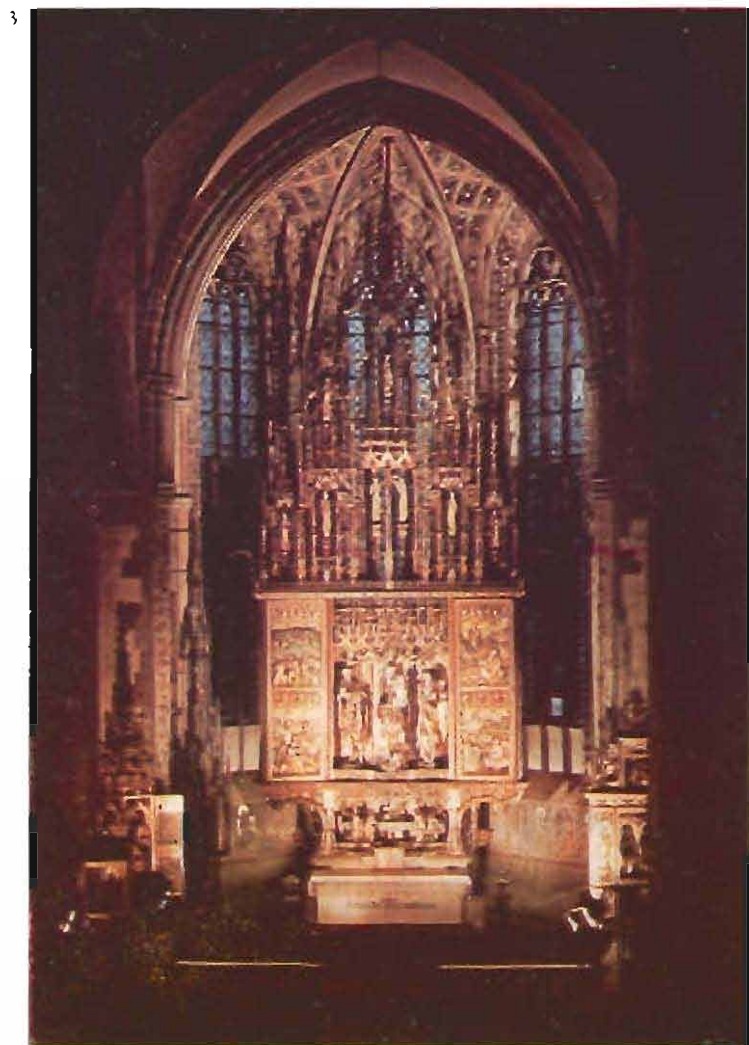


1 *Levoča – chrám sv. Jakuba:
hlava sochy sv. Jakuba z hlavního
oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*



2 *Levoča – chrám sv. Jakuba:
nohy sv. Jakuba z hlavního oltáře,
Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*

3 Levoča – chrám sv. Jakuba:
hlavní oltář, Mistr Pavel,
dokončeno 1517



4 Slovenská Ves – kostel P. Marie:
figura dítěte ze sochy Madony,
Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.



5 Levoča – chrám sv. Jakuba:
detail Madony z hlavního oltáře,
Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.

6



6 *Levoča – chrám sv. Jakuba: plašící anděl z oltáře sv. Janů, Mistr Pavel, 1519–1520*

7 *Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z ornamentální výzdoby předely korintského oltáře, zač. 3. čtvrt. 15. stol.*

7



8



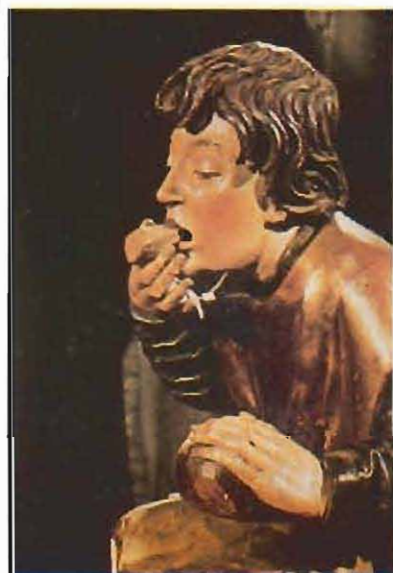
8 *Levoča – chrám sv. Jakuba: hlava rochy sv. Jana Ev. z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*

9



9 *Levoča – chrám sv. Jakuba: detail drapérie (tzv. ucho) madony z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*

10



10 *Levoča – chrám sv. Jakuba: „Jedlík“ ze skupiny Poslední večeře z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*

11 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
Šv. Kateřina z oltáře sv. Kateřiny,
1469



12 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
detail tváře sv. Kateřiny



13 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
hlava sochy P. Marie z oltáře Narození
Pauů, Mistr Pavel, kolem 1500



14 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
hlava sochy P. Marie z korvinského
oltáře, 3. čtort. 15. stol.

15



16 Levoča – starý minoritský kostel:
detail sochy Madony z hlavného oltára,
kolem 1425–1430

16



15 Brno-Židenice: detail výzdoby
varhanní skříně, H. Kaurba, 1955

17



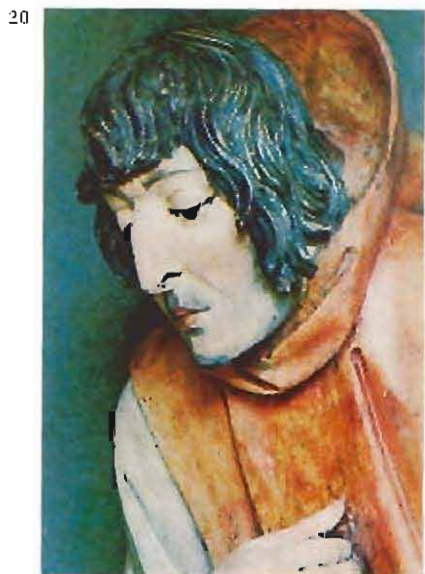
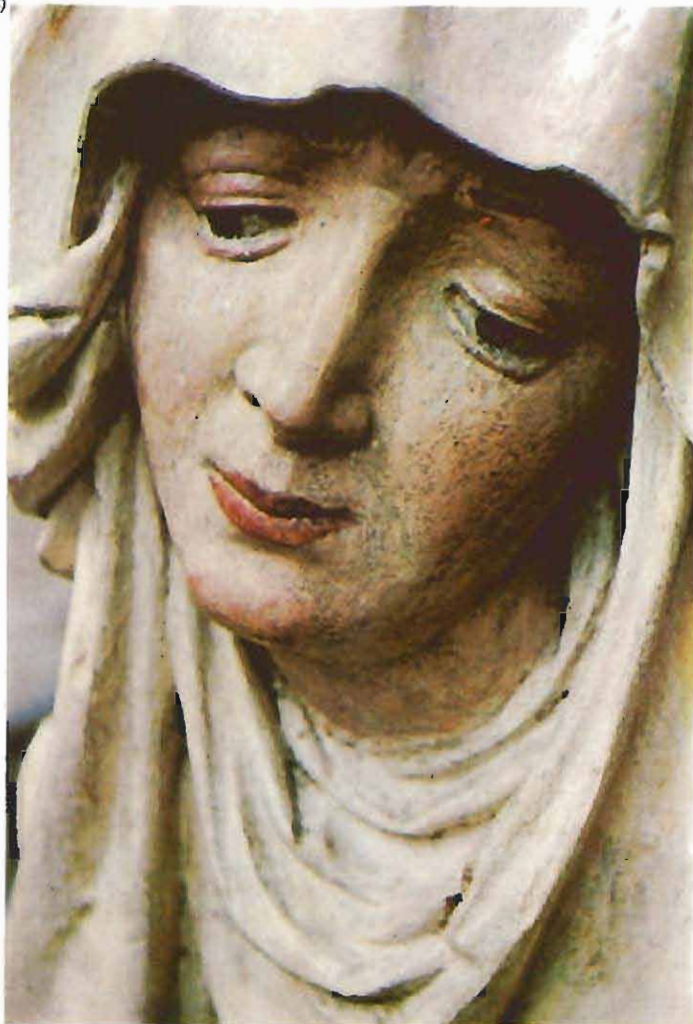
17 Levoča – chrám sv. Jakuba:
detail sochy sv. Leonarda z oltáře
sv. Mikuláše, Mistr Pavel, 1507

18



18 Levoča – Spišské múzeum: detail sochy
sv. Mári Magdaleny z Danišoviec,
kolem 1410

19 Spišská Nová Ves: detail P. Marie
ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel,
1510-1515



20 Levoča - chrám sv. Jakuba:
detail pastýře z oltáře Narodení Páně,
Mistr Pavel, kolem 1500



21 Spišská Nová Ves: detail sv. Jana
ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel,
kolem 1510-1515



22 Levoča - chrám sv. Jakuba:
detail sochy sv. Kosmy v průčelí
krachty, konce 15. stol.

23



23 *Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy Bolestného Krista z korvinského oltáře, 3. čtvrt. 15. stol.*

24 *Pongrácovec – kostel sv. Stanislava: detail sochy Madony, kolem 1360*



24

26



25 *Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z bočnice opěradla trojseďadlové lavice, konec 15. stol.*

25



26 *Slovenská Ves – kostel P. Marie: detail madony na hlavním oltáři, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.*

27



27 *Levoča – chrám sv. Jakuba: detail ornamentální výzdoby předely korvinského oltáře*

28 *Levoča – chrám sv. Jakuba:* 28
detail z předěly korvinského oltáře,
znak úberského krále Matyáše Korvína,
3. čtvrt. 15. stol.



29

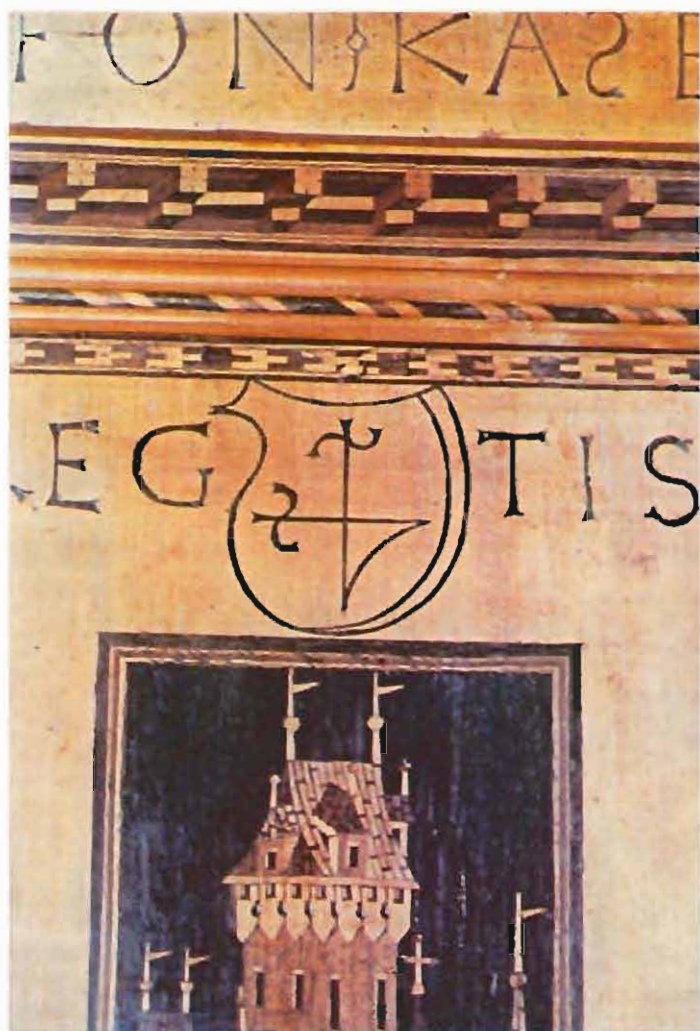
29 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
detail pozadí opěradla trojseďadlové
lavice, před 1500



30

30 *Levoča – chrám sv. Jakuba:*
symbol sv. Jara Ev. ze skupiny
Kalvárie na jižní empore, zač. 16. stol.

31



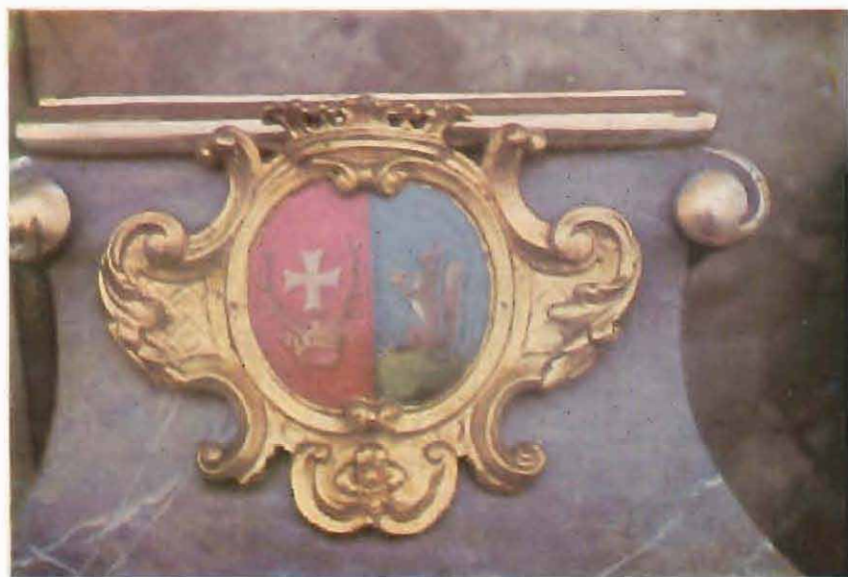
31 Levoča - chrám sv. Jakuba:
detail intarzové výzdoby laovice,
Mistr Gregor, 1543

32



32 Levoča - chrám sv. Jakuba:
detail, karyatida z kazatelny, 1626

33



33 Dubnica nad Váhom -
kostel sv. Jakuba:
podstavec sochy sv. Vendelína,
kolem pol. 18. stol.

34 *Trnava – univerzitní kostel:*
detail blavního oltáře, 1640

34

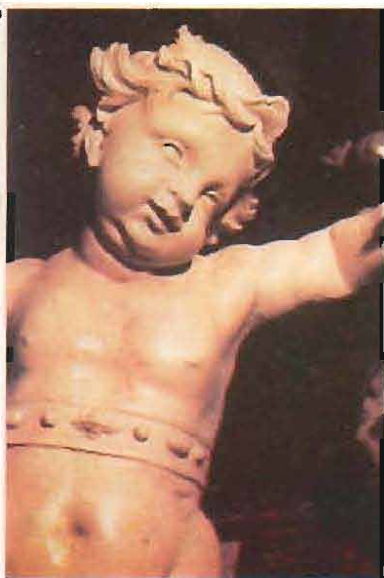


35 *Trnava – univerzitní kostel:*
socba svěřice na blavním oltáři, 1640

35



36



37



37 *Trnava – univerzitní kostel:*
řezba letopočtu na blavním oltáři

36 *Olomouc – kostel sv. Mořice:*
detail výzdoby varhanní skříně,
před pol. 18. stol.

38



38 Trnava – univerzitní kostel:
detail sochy z hlavního oltáře, 1640

39



39 Trnava – univerzitní kostel:
detail sochy z hlavního oltáře, 1640

40



40 Levoča – chrám sv. Jakuba:
detail úmrtního štítu špišského
kapitána, 1538

41



41 Olomouc – kostel sv. Mořice:
detail ornamentální výzdoby varhaní
skříně, před pol. 18. stol.

42 Olomouc – Vlastivědné museum: 42
reliéf Smrt P. Marie, konec 15. stol.



43 Kolice – chrám sv. Alžběty: 43
hlava sochy sv. Alžběty duryšské,
konec 15. stol.



44. Uloha – kostel sv. Jana Křtitele:
tvář madony, po r. 1350

tak, aby vlhkost, která patří mezi popřední příčiny rozkladu, neměla možnost delší dobu na objekt působit. Proto se sochař vyhýbá tomu, aby na soše byly dutiny nebo prohlubně, v nichž by se mohla udržovat dešťová anebo sněhová voda, která prosakuje dovnitř a podporuje růst mechu anebo při poklesu teploty může zamrznout a roztrhnout kámen. Naopak se musí snažit, aby voda měla možnost odtékat, a proto když už vznikne na soše prohloubené místo, udělá kanálky, kterými se odvádí natečená voda.

Tyto zásady se týkají ovšem hlavně skulptury kamenné. Občas však má i řezbář udělat sochu nebo dřevěný pomníček jako exteriér. V tom případě se musí vyrovnat se stejným problémem. Navíc je jeho materiál podstatně více ohrožený povětrnostními vlivy, proti kterým musí svůj objekt chránit různými způsoby impregnace nebo nátěry. Životnost dřevěné sochy v exteriéru se tím ovšem jen prodlužuje. Natrvalo nemohou taková opatření rozkladu dřeva zabránit. Příznačné je, že části soch nebo podobných předmětů (kříže apod.) zapuštěné do země podléhají hnilobě jen do hloubky kolem 40 cm, tedy potud, pokud je zemina okysličená. Hluběji položené části, ačkoliv leží ve vlhčí vrstvě nebo dokonce ve vodě, mnohem více vzdorují rozkladu. Důkazem toho jsou zbytky středověkých mostů a jiných vodních staveb, objevené při vykopávkách. Tyto většinou dubové piloty apod. jsou často skrz naskrz zčernalé, v jádře ale zdravé, takže materiál je možno ještě zpracovat.

V uzavřených budovách a místech krytých proti přímému působení povětří se jmenované rozkladné živly tolik neuplatňují. Proto je převážně materiálem interiérové skulptury dřevo, které se přímo nabízí pro tyto účely. Dovoluje mnohem lepší vypracování detailů, mnohem jemnější než ve většině druhů kamene. Svou vláknitou strukturou nepodléhá tolik zákonům statiky jako krystalický kámen, nýbrž umožňuje rozložení tvarů téměř neomezeně. Svou relativní malou vahou se stalo dřevo prostředkem na stavbu oltářních architektur, speciálně křídlových oltářů, které se ojediněle objevují už ve 14. století, ale hlavně v druhé polovině 15. století a v první čtvrtině 16. století.

Legendární řecké „chryselefantiny“, tj. sochy obložené zlatem a slonovinou, měly asi velmi pečlivě vypracované dřevěné jádro, takže to vlastně byly dokonalé dřevěné skulptury, ale do kategorie dřevěných soch přece nepatří. Při kolosálních rozměrech Feidiova Dia nebo jeho Pallas Athény nelze si vysvětlit způsob obkládání dřevěného jádra slonovinou tak, jak antickou zprávu vysvětlují někteří novodobí interpreti. Nešlo zřejmě o neznámý způsob narovnání sloního klu na velké pláty, ale slonovina byla pravděpodobně rozřezána na úplně tenké destičky a tyto byly nalepeny na dřevěné jádro. Tak obkládali i drahocenný nábytek a jiné předměty (např. sedla a zbraně) ještě v pozdním středověku. Také vzácné porýnské madony (jako je madona dómu v Essenu), obkládané zlatým plechem, jsou pod kovovým obložím úplně detailně vypracovány. Není vyloučeno, že některá z těchto madon byla teprve později, když už nabyla jisté úcty, obložena drahocenným obalem, poněvadž pod zlatým pláštěm se někdy nachází polychromie. Madona z poutního kostela v Tuřa-

nech u Brna, která pochází z 13. století, má na sobě přes původní barevnou úpravu obložení stříbrným plechem z doby protireformace. To je snad výjimka, stejně jako je možné, že někdy mohla být polychromována až po ztrátě drahého obložení, které mohlo lákat k odcizení nebo konfiskaci. Na exemplářích, které byly později zbaveny zlatého obložení, je vidět, že tu nešlo o jakési víceméně beztvareé jádro, obložené zlatem. Vrstva toho drahého kovu je velmi tenká a byla tehdy, poněvadž zlato je relativně měkké, natvarována na detailně promodelovanou a pečlivě vyhlazenou dřevěnou podložku.

Nejdokonalejší využití a uplatnění však našlo dřevo v gotických oltářních stavbách, bohatě zdobených figurální a ornamentální řezbou. Jen dřevu a jeho vhodným vlastnostem vděčíme za zachovalé vynikající příklady řezbářského umění z bohaté tvorby slavných mistrů té doby.

Menší váha dřevěné skulptury proti kovové nebo mramorové byla jistě též důvodem, proč v Itálii, klasické zemi mramoru, některé sochy umístěné ve výšce řezali ze dřeva. Tak např. křucifix Donatellův, o kterém vypravuje Vasari známou legendu, měl původně ruce v ramenních kloubech pohyblivé, aby ho mohli na Velký Pátek sundat s kříže a položit do Božího hrobu. Manipulace s kamenným nebo bronzovým křížem by byla pro tento způsob užití nemožná. Dřevo vyhovovalo pro takové účely lépe a Donatello a jiní vynikající sochaři renesance byli zvyklí pracovat také v něm.

Dřevo kromě uvedených vlastností, lehkosti a dobré opracovatelnosti je velmi způsobilé pro polychromování. Polychromie a zlacení je nedělitelnou součástí středověké skulptury interiérové v souvislosti s jejím iluzionistickým posláním.

Složitá a bohatá polychromie s použitím kovových fólií, jaká se od 14. století vyvíjela, se těžko nanáší na jiný materiál. Předpokladem pro tento způsob zlacení je totiž křídový podklad, bez kterého není možné kovovou fólii leštit achátem nebo vlčím zubem, jak doporučuje Cennini. Aby vrstva polychromie neodpadla, musí se pevně spojit se savým materiálem sochy, který však musí být do jisté míry pružný. Tomuto požadavku vyhovuje hlavně dřevo. Od kamene s tvrdým povrchem by se při leštění vrstva podkladu a zlata odtlačila a odlupovala. Na kamenné sochy, pokud takové polychromovali a zlatili, užívali tehdy jiný lepkavý podklad. Při tomto způsobu se však kovová fólie nedala leštit. Jen na výše vzpomínaných sochách „krásných madon“, ačkoliv jsou kamenné, zlatili široký lem pláště na lesk. Opuka, ze které byly tyto sochy většinou tesány, je kámen poměrně měkký a savý, a jen proto bylo možno nanášet na něj zlácení.

V zásadě je však dřevo přece nejideálnějším materiálem pro polychromovanou skulpturu, a proto je převážná většina interiérových plastik a řezeb starších dob z tohoto tvárného materiálu.

Přítom si musíme uvědomit, že se nám zachovala jen nepatrná část původních dřevořezeb, které se nacházely koncem první třetiny 16. století, před reformací, v kostelích střední Evropy. Střední Evropa a severské státy totiž byly doménou dřevořezby, dřevěných soch a oltářů. Jen několik interiérů v kostelech, hradech a podobných ob-

jektech z této oblasti (z nichž vynikají např. kostel sv. Jakuba v Levoči, sv. Jiljí v Bardějově, sv. Jiří ve Spišské Sobotě a několik málo jiných) nám názorně ukazují, jakou podobu měl interiér kostela ke konci gotiky, tedy éry vrcholného rozkvětu řezbářského umění.

Výpočet míst, kde se zachovalo původní zařízení kostela v relativní úplnosti, je velmi chudý. Po celé oblasti někdejšího rozšíření dřevořezeb nacházíme v širokém rozptýlu kostely, ve kterých jsou dva nebo tři gotické křídlové oltáře. To je ale jen nepatrný zlomek původního stavu. Staré záznamy hovoří o desítkách oltářů ve velkých chrámech. Dóm sv. Petra a Pavla v Brně, který se bohatostí zdaleka nemohl rovnat např. dómu v Ulmu, měl koncem 15. století 21 oltářů, dodnes se tam nezachoval ani jediný.

Na zániku někdejší bohaté výzdoby chrámů, ke které patřily řezbářské práce, oltáře, chórové lavice a další zařízení, se podílí mnoho faktorů. Velká část těchto objektů jistě padla za oběť obrazoboreckým bouřím v 16. a 17. století, jako v Nizozemí v r. 1579 anebo v Praze 1619, kdy bylo zničeno a vyhozeno z chrámu sv. Víta celé staré zařízení. Turecká invaze do Evropy, třicetiletá válka a jiné převraty také přispívaly svou mírou k tomu, aby stav dřevořezeb byl decimován. Nemálo zničily také požáry, poněvadž při nedokonalé protipožární ochraně měl vznik ohně v jednom domě zpravidla za následek zánik téměř celého města. Domy i ve větších městech byly dříve stavěny ze dřeva nebo aspoň byly kryté šindelem, takže nás opravdu neudivuje, když čteme v kronikách většiny měst střední Evropy o zhoubných požárech. Kostel sv. Jakuba v Levoči se svými nenahraditelnými uměleckými poklady děkuje jen zásahu odvážného občana za to, že nebyl zničený při jednom z častých požárů. Jedině důkladná klenba a relativně izolovaná poloha kostela zřejmě zabránily pronikání ohně v letech 1550, 1599 a 1747, kdy shořelo vždy téměř celé město.

Při výpočtu příčin zkázy dřevěných středověkých uměleckých památek nutno vzpomenout i škod způsobených přílišnou horlivostí při modernizaci zařízení. Jistě postupovali v dobré víře, když v 17. a 18. století odstranili z kostelů pro tehdejší názory zastaralé a nepěkné oltáře gotické a nahradili je moderními, barokními. Pro stejnou horlivost ovšem zanikly zase tyto barokní oltáře v době purismu v 19. století, kdy bylo demolováno zařízení barokní a nahrazeno neogotickým.

Další, i když už ne tak rozsáhlé škody vznikly při opravách v novější době, než se vžily metody petrifikace dřeva. Tehdy, koncem minulého anebo začátkem tohoto století, byly např. při opravě gotických tzv. konšelských lavic v kostele sv. Jakuba v Levoči určité rozložené partie nahrazeny rekonstrukcí podle originálu, silně poškozeného červotočem.

Neméně zhoubné jako živly a nepochopení lidské jsou pro dřevěné předměty různí škůdci, hmyz a plísňe žijící ve dřevě.

Nejhorším škůdcem je malý brouček červotoč (*Anobium striatum*), který rozhlodává dřevořezby, dále jsou to různé houby bující na vlhkém dřevě a rozkládající svým podhoubím jeho hmotu.

Tito škůdci za optimálních podmínek zničí v krátké době dře-

věné součásti domů nebo zařízení a jsou největšími nepřáteli uměleckých památek ze dřeva.

Jejich vývoj a růst podporuje relativně vysoký stupeň vlhkosti, hlavně však nedostatečná ventilace prostoru, případně nevhodné ochranné prostředky. Velmi starý je názor, že volba materiálu může mít vliv na trvanlivost výrobku a jeho odolnost proti případnému napadení škůdcem. Staré záznamy a rady pro dobývání dřeva, které z velké části najdeme už u římských spisovatelů, hovoří o nevhodnější době na kácení dřeva, dokonce určují fázi měsíce, ve které je třeba kácet jisté druhy.

Ačkoliv tyto předpisy nejsou dnešní vědou doložené, je tu přece určitá možnost, že staří praktikové při svém způsobu života a dlouhodobém pozorování a zacházení s materiálem mohli získat určité zkušenosti s trvanlivostí dřeva, podmíněné dobou kácení.

Taktéž při zpracování dřeva byly jistě známy praktiky, kterými se staří mistři snažili chránit svoje práce před zkázou impregnací, což dokazují občasné zmínky ve starých receptářiích. Bylo by třeba ještě zjistit, do jaké míry se jejich prostředky osvědčily, ačkoliv při nedostatečných záznamech o použitých ochranných látkách a preparovaných objektech je naděje na uspokojivý výsledek pátrání nepatrná.

Proti násilnému zničení ovšem svoje díla chránit nemohli. Že se nám zachovala jen nepatrná část původního počtu dřevořezeb, poznáme z archivních zpráv a inventářů, resp. ze záznamů o jejich zničení. O činnosti rozkladných prvků nás poučuje pohled na zbytky původně existujícího bohatství, umístěného jako vzácné kulturní památky v kostelích, muzeích a jiných sbírkách.

Jak už výše vzpomenuto, dřevo jako organická hmota podléhá rozkladnému působení různých činitelů, které vyvolávají jeho postupnou zkázu.

Proti prvé příčině rozkladu, živočišným škůdcům, se snažili dřevo impregnovat látkami odpuzujícími nebo takovými, které učinily dřevo pro tyto škůdce jednoduše nepoživatelným. Srov. M. Vitruvius, Deset knih o architektuře:

„Stejně tak je podivuhodné u cypřiše a pinie, že tyto stromy... se... udržují bezvadně až do vysokého stáří, poněvadž tekutina, obsažená hluboko v jejich tělese, má hořkou příchut, která svou ostrotí nedopouští, aby se do nich dal červotoč ani známá škodlivá zvířata.

Tytéž přednosti mají dále i cedr a jalovec a jsou stejně užitečné; jako však z cypřiše a z borovice vzniká smola, vzniká z cedru olej, zvaný cedrový (cedrium). Natřou-li se jím různé předměty, např. knihy, pak je moli ani červotoč nepoškozují.“

Proti hnilobě se nejlépe osvědčilo udržovat objekt pokud možno čistý a v suchém stavu. Proti pohybu dřeva vlivem změn vlhkosti chránilo do jisté míry zpracování vyzrálého dřeva nebo jeho umrtvení vařením, obdoba dnešnímu paření, a velmi důmyslný systém odlehčování objektů vydlabáním. Leonardo doporučuje:

„Chceš-li, aby dřevo při sesychání nedostalo žádnou trhlinu, dej je dlouho vyvážeti v obyčejné vodě.“ (Leonardo da Vinci, Úvahy o malířství, str. 312)

Podle všeho se ovšem zdá, že většina dřevěných soch a oltářů nebyla (nebo byla jen nedostatečně) impregnována, a proto nacházíme jen málo starých dřevořezeb nepoškozených hmyzem.

Červotoč je drobný, asi 4 mm dlouhý brouček, který vytváří ve dřevě známé chodbičky a jeho zhoubnou činnost pozorujeme nejspíše podle hromádek světlé moučky, vysypávající se z díreček v napade-

ném dřevěném předmětu. Metamorfóza tohoto broučka se odehrává úplně skryté ve dřevě, počíná vajíčkem, nakladeným samičkou po sva-
tebním letu do nechráněného dřeva, přes larvu, provrtávající dřevo
známými chodbičkami, a kuklu po hotového brouka, který se po do-
končení vývoje vyvrtává na vzduch. Přitom právě dochází ke vzpo-
menutému vysypávání moučky. Zpravidla nacházíme v jednom před-
mětu exempláře červotoče v různém stádiu vývoje, to znamená, že
tam žije více generací současně. Vývoj jedince je možno při náhod-
ném odkrytí zachráněného místa sledovat od nejmenšího začátku po-
dle šířky chodbičky, jejíž průměr se zvětšuje postupem růstu larvy.
Vylučovanými částecčkami dřeviny naplňuje přitom chodbičku za se-
bou. Takto obnažená larva ovšem zakrátko zahyne na vzduchu vysu-
šením. Hotový brouček barvy matně tmavohnědé s tupou hlavičkou
se rojí v květnu až červenci, někdy ve značném množství. Kostel-
níci, kteří zametávají kostely a oltáře, velmi dobře pozorují na bílých
plachtách mrtvé broučky, kteří po oplození a naklazení dalších zá-
rodků do dřeva zahynuli. U druhů dřeva, které se odlišují výraznými
vrstvami jarních a letních letokruhů, vyhledává červotoč s oblibou
měkčí vrstvy jarní, jak poznáme podle hustoty dírek v uvedených
partiích. Další shluky jeho výskytu jsou části stromů kolem suků
anebo zacelených poškození. Pravděpodobně je na takových místech
dřevo obohaceno látkami, které přilákají škůdce. Taktéž vyhledává
s oblibou materiál kolem kličových spár anebo na místech, kde dřevo
bylo napuštěno kličem nebo masnotou. Odložené dřevěné předměty,
s kterými se pracovalo rukama, nebo přišly do styku s masnotou
a cukrem (jako stolařské náradí a pernikářské formy), bývají obvykle
velmi rozežrané. Náznorný příklad o nové invazi červotoče do dře-
věného předmětu poskytla predela gotického hlavního oltáře dómu
v Košicích. Restaurátor na ní zpevňoval odpovídající vrstvu po-
lychromie a napustil přitom desku dextrinem. Po jejím umístění
v teplé, málo větrané místnosti muselo dojít v krátkém čase ke zvý-
šené činnosti červotoče. Po několika málo letech byla pozorována
pod ní moučka v husté vrstvě několika milimetrů přesně ve tvaru
řezby a v této moučce cestičky, kudy lezli broučci.

Když přijde doba, aby opustil dřevěnou sochu či řezbu, ve které
vyrostl, brouček se pokud možno vyhýbá provrtávání se přes hrubou
vrstvu křídového podkladu polychromie. Raději, třeba s oklikami,
vyhledává místa, kde je tato vrstva tenčí. U středověkých soch často
pozorujeme, že inkarnáty (tj. tělové partie) jsou více rozežrané a pro-
dírkované než partie zlaceného roucha. Na inkarnáty totiž, jak
ukazují mikrořezy, tehdy nenášeli tak silnou vrstvu podkladu jako
na drapérie proto, aby nebyla tolik zastřena jemnější řezba tělových
partií, a též proto, že pod partie zlacené bylo potřeba hrubší vrstvy
křídování, aby bylo možno fólii zlata nebo stříbra leštit achátem.
V tom, že červotoč vyhledává partie, kde vrstva křídování je slabší,
můžeme vidět důkaz o jakémisi echoradarovém zařízení, jímž rozezná
sílu překážky z cizí hmoty pro něho nestravitelné. Často objevíme při
podrobné prohlídce staré červotočivé sochy mrtvé broučky, trčící tě-
lem ještě v dírci. Patrně se dostali až sem a zahynuli po provrtání
křídové vrstvy. Brouček má zřejmě schopnost zjistit, kde je vrstva

křídly tenčí; proto pozorujeme nahuštěné dířečky na hranách řezeb. Při nanášení tekutá podkladová hmota pochopitelně z vrcholku poněkud stéká a shromažďuje se v hrubší vrstvě v hloubkách řezby. Na vrcholcích je vrstva křídového podkladu kromě toho ještě ztenčená obrušováním a hlazením před polychromováním. Červotoč proto vyhledává tyto partie se slabší vrstvou křídly, aby nemusel provrtávat hrubou cizí hmotu. Při tomto putování za nejvhodnějším místem k provrtávání na vzduch vykonává dlouhé křivolaké cesty. U starých soch, u kterých byla později odstraněna vrstva polychromie, pozorujeme tyto cestičky, kterými se pohyboval brouček ve dřevě těsně pod křídou.

Červotoč nenapadá každé dřevo stejně bez výběru. Dokonce se zdá, že dává přednost určitým partiím jednoho stromu. Při své činnosti postupuje a rozhlašuje materiál tak, že zůstává někdy do průsvitnosti zeslabená vrstva dřeva na povrchu a pod ní je ostatní dřevo rozhlodané na beztvárnou hmotu.

Mezi dřeva nejvíc napadená červotočem patří olše, ořech, buk, javor a lípa. Zato dub, limba a modřín se ukázaly proti tomuto škůdci téměř imunní, pokud jde o jádrové dřevo. Běl, tj. mladé okrajové dřevo, bývá ovšem velmi brzo zničena červotočem anebo tesaříkem. Vysoký obsah taninu v dubovém dřevě a pryskyřice v jehličnanech pravděpodobně zabraňuje napadení takových dřev hmyzem, jak pozorovali už staří mistři.

Škůdci z řad hub za normálních okolností nemají možnost působit na běžnou plastiku, poněvadž nepříjde do styku s vlhkou dlažbou nebo zemí. Nejnebezpečnější je dřevomorka, která zachvátí spíš dřevěné stavby a podlahy, příp. nábytek stojící na zemi. K vegetaci potřebují houby nutně velké procento vlhkosti, tj. buď vodu spodní nebo dešťovou z vadné střechy nebo z odkapových rour. Dřevěné skulptury jsou obvykle svým umístěním před touto nákazou uchráněny. Jsou-li takové sochy nebo dřevěné předměty uloženy ve vlhké přízemní místnosti s nedostatečnou cirkulací vzduchu nebo stojí sochy ve výklenku zdi nízko při zemi, pak je možnost nákazy reálná. Ovšem i méně škodlivé plísňe působí na dřevo za předpokladu, že se nacházejí v prostředí příznivém pro jejich růst. Působením plísni a hub dřevo zkréhne a změkne. Houba domácí vyvolává ztmavění dřeva, hluboké podélné i příčné trhliny, jakoby po ohoření, a nakonec rozpad.

Trhliny, jakými jsou často staré sochy rozbrázděné nebo rozštěpené, vznikají z různých příčin. K popraskání dřeva mohlo dojít už před zpracováním v průběhu normálního vysušování přirozené vlhkosti obsažené ve dřevě anebo postupně v důsledku opakovaného nabobtnávání a smršťování v prostředí se střídáním vlhka a sucha, zvláště tam, kde k uvedeným změnám dochází často a v krátkých intervalech, jako jsou dřevěné stavby apod.

Dřevo je poměrně hygroskopické a přijímá ze vzduchu značné procento vody, kterou zase odevzdává, přičemž může dojít k zvětšení resp. zmenšení objemu až o 10 procent i více podle druhu, jak poznamenejme z následující tabulky.

Druh dřeva	podélně	radiálně	tangenci- álně	obsah
Borovice	0,4	4,0	7,7	12,1
Smrk	0,3	3,6	7,8	11,9
Buk	0,3	5,8	11,8	17,9
Dub	0,4	4,0	7,8	12,2

Smršťovací poměry
domácích dřevin (v ‰)

Takto vyvolaný pohyb dřeva však nebývá rovnoměrný, poněvadž vnitřní strana fošny nebo desky, tedy strana, která byla obrácená k jádru stromu, nabobtnává víc než strana od kůry. V důsledku toho se bortí dřevo od jádra na opačnou stranu. V kuse pravidelné síly odehrává se tento pohyb v stejném rozsahu. U předmětu, kde se střídají partie tenké s hrubými, jak tomu zpravidla bývá u sochy, vyvolá tento opakovaný pohyb jisté pnutí, které časem, až dřevo ztrácí původní elasticitu, působí roztrhnutí v místech zeslabených nebo jinak vadných.

Při krátkodobém zvlhnutí povrchu dřeva a rychlém vysušení, jaké nastává u dřevěného předmětu, desky, trámu nebo sochy na nekrytém místě, dojde spíš k popraskání povrchu na množství drobných, ne příliš hlubokých trhlin. V těchto trhlinách se ovšem časem zachycuje prach, který poskytne živnou půdu pro mikroskopické mechy a lišejníky, a tím se i v době sucha udržuje ve dřevě stálá vlhkost. Ta postupně rozrušuje materiál, takže nakonec je celý předmět rozbrázděný hlubokými paralelními rýhami. Pochopitelně se rozkládají nejprve měkčí jarní partie letokruhů, tvrdší letní partie vzdorují rozkladné činnosti víc. Na místech, kde jsou účinkům deště vystaveny otevřené póry dřeva, tedy na příčném řezu, nastává rozpad materiálu dřív. Voda tam totiž vniká do větší hloubky, a proto trvá proces vysušení déle než na řezu radiálním nebo tangenciálním. Na dřevě podélném nemá voda takovou možnost pronikání do hloubky.

Jako v případě hmyzu, tak i v otázce borcení dřeva vlivem vlhkosti pozorujeme rozdílnou reakci různých druhů, neboli jejich schopnost vzdorovat rozkladnému působení škodlivých činitelů. Částečně se kryjí druhy odolné vůči škůdcům s druhy vzdorujícími vlhkosti a jejím doprovodným jevům. Při relativně pevnější mikrostruktuře jistých druhů jsou zřejmě ve dřevě obsaženy též speciální látky, které tuto trvanlivost spolupodmiňují. Proto se lépe uchovávají dřeva o vysokém obsahu třísloviny nebo pryskyřice, jako dub a modřín. Tato dřeva se výborně osvědčila na vodní stavby, zvláště dub, který časem ve vodě nabývá krásnou černou barvu. Druhy měkké (lípa, topol, osika, vrba) ve vlhku velmi rychle podléhají hnilobě a rozkladu. Zato tyto druhy lépe vzdorují působení pnutí než tvrdá dřeva (dub, buk a javor). Řezivo z těchto posledních druhů, zvláště středové desky, se často už při normálním sušení zkroutí jako šavle. Tím vzniká při jejich zpracování velký odpad, mají-li se z takové desky nařezat delší dílce. V měkkých dřevěch se spíš umrtvuje tzv. pracování, tj. borcení působením vlhka, než u tvrdých, z kterých se hlavně dub a hruška vyznamenávají velmi dlouhou schopností reagovat na změny vlhkosti, ke škodě soch a ornamentů z nich vyřezávaných.

Možnost poškození výše popsanými vlivy je samozřejmě tím větší, čím hmotnější je socha, tedy čím víc je schopná přijímat vodu, tím déle probíhá proces sušení, během kterého trvá zvýšená činnost rozkladných prvků.

Středověký řezbář zřejmě velmi dobře znal všechny tyto vlastnosti dřeva a z nich vyplývající příčiny a nebezpečí rozkladu. Podle toho se řídil, pokud k tomu měl při své práci možnost. Zkušenost ho poučila a jeho zkušenosti, které můžeme pozorovat z jeho výtvorů, poučují i nás.

Dodržování jistých pravidel při výběru a zpracování dřeva zaručilo onu skoro nepochopitelnou celistvost středověkých dřevořezb; tato pravidla zvláště vyniknou, když je porovnáme s výtvary novější doby, kdy řezbáři o znalostech a praktikách starých už nevěděli.

Řezbář si vybral na zpracování jistě nejvhodnější druhy dřeva, které odpovídaly jeho potřebě. Především se jednalo o dřeva poměrně lehce opracovatelná, málo štěpná, pokud možno za normálních poměrů trvanlivá a k tomu ještě dobře polychromovatelná. Už staří mistři volili dřeva na zpracování podle těchto aspektů, jak poznáme z „Deseti knih o stavitelství“ Leona Batista Albertiho, který píše o dřevě pro sochařské a řezbářské zpracování:

„Jinak pro vyzdobení domu staří zjistili, že ženský modřín, podobající se barvou medu, je prý v deskách pro malíře nepomíjející a nemá v sobě žádných trhlín... Při vytváření soch a obrazů neopovrhovali topolem bílým ani černým, vrbou, habrem, jeřábem, bezem nebo smokvoněm, kterážto dřeva jsou užitečná svou suchostí a jednotlivostí k zachycení a udržení malířského naklíhování a podkladu i tvárná a pozoruhodně poddajná při vystihování podob. Je ovšem všeobecně známo, že mezi všemi těmito dřevy je lípa nejměkčí.“

Současník Albertiho, malíř Cennini, doporučuje na tabulové obrazy:

„Napřed musí být tabule či deska zhotovena ze dřeva topolového, které je dobré, nebo z lípového, nebo vrbového.“ (C. Cennini, Kniha o umění středověku, kap. 113, str. 143)

Řezbář jistě přihlížel ještě k požadavku trvanlivosti i v poměrech abnormálních a z toho důvodu v určitých krajích dávali přednost druhům sice méně snadno opracovatelným, zato ale odolnějším v tamějších klimatických poměrech.

Druhy dřeva vhodné pro řezbáře se vyskytují s nepatrnými výjimkami prakticky v celé Evropě. Autoři ojedinělých publikací o řezbářství uvádějí, jak vidíme z výše citované sestavy z Albertiho, poměrně značný počet druhů, které se uplatňují v tomto oboru. Například Václav Šedý v publikaci „Práce s dřevem, Praha 1968“, uvádí na straně 94-95 tabulku druhů dřeva použitelného pro výtvarné práce a jeho vlastnosti:

Naše dřeva:

Dřeva jehličnatá:

Borovice, jedle, smrk, modřín, tis.

Dřeva listnatá:

Akát, bříza, buk, dub, habr, hruška, jasan, javor, jilm, lípa, olše, ořech, platan, švestka, topol, třešeň, vrba, zimoztráz.

Cizí dřeva:

Cedr, citroník, eben, eben makasar, jasan olivový, mahagon, oliva, palisandr, růžové dřevo, thuje.

Z velké části se v sestavách objevují druhy dovážené ze zámoří a zpracovávané více v řezbě nábytkové a pro figurální řezbu dnes prakticky nedosažitelné. Dokonce můžeme tvrdit, že větší část se skutečně nehodí pro figurální řezbu. Přímořské země s vyspělou technikou plaveckou (jako např. svého času Nizozemí) dovážely a zpra-

covávaly už v 17. století druhy jako mahagon a eben na nábytek. To jsou ovšem jen výjimky a domácí produkce řezbářská používala stále dostupnější dřeva evropská.

Řezbářství do 16. století samozřejmě tato zámořská dřeva neznalo, a proto nacházíme mezi řezbářskými památkami do té doby jen několik málo druhů dřeva, vyznamenávajících se optimálními vlastnostmi. Je to na prvním místě lípa, dub, ořech a limba. Zřídkaěji se objevují i jehličnany (jako jedle a borovice) nebo listnatá dřeva (topol, jilm, olše a zimoztráz). Z ovocných stromů to bývá někdy hruška, jabloň a kaštan.

Podívejme se tedy blíže na středověké řezbářské práce z hlediska zpracovaných druhů dřeva.

Identifikace materiálu středověké dřevořezby nebývá vždy jednoduchá a spolehlivá. Často je totiž socha na nepřístupném místě nebo pokryta vrstvou polychromie ze všech stran. Jiné sochy jsou znečištěné na zadní straně i zespodu, kde by mělo být viditelné čisté dřevo bez vrstvy barvy.

Knihy o historii umění nerozlišují ve středověkém řezbářství jednotlivé druhy dřeva, a pokud uvádějí materiál, ze kterého je socha zhotovena, udávají zkrátka kámen, dřevo, bronz, pálená hlína. Přednostně se obírají podobou díla, slohovým vývojem anebo ideologickými zdroji umění. Monografie o určitých mistrech nebo okruhu jejich působení zkoumají umělecký růst a vlivy, které přijímal nebo vyzařoval. Jiné se specializují na školu, typickou pro krajinu nebo oblast. Velmi často se zaměřují na estetickou stránku a vyzdvihují krásu díla. Pro jiné autory je oltář nebo socha objektem umělecky pojeté fotografie s novými, nezvyklými pohledy a v efektním osvětlení. Jedno je však téměř všem těmto pracím společné: o technickou stránku projevují jen nepatrný zájem. I vědecká uměleckohistorická díla a soupisy citují materiál jen nedokonale a sumárně, tak jak ostatní publikace s víceméně estetickým zaměřením. Rozměry soch a řezb bývají udané často povrchně nebo globálně „životní velikost, asi – přibližně –“ atd. Např. Grasserovy „Morisky“ v mnichovské radnici, podobně označené, jsou vysoké 60–72 cm, takže zájemce o bližší údaje zklamaně odloží knihu, když marně hledal podrobnější informace.

Je totiž všeobecně známo, že informace zprostředkované fotografickou reprodukcí jsou velmi klamné, zvláště pokud jde o rozměr díla. Socha, která na reprodukci působí monumentálně, je ve skutečnosti snad vysoká 25 cm a opačně.

Až poslední desetiletí věnuje technickým parametrům uměleckých děl větší pozornost. O tom nás poučují např. moderní katalogy výstav s podrobným popisem a udáním rozměrů děl a pokud možno s přesným určením materiálu. Ovšem i u těchto publikací, ačkoliv se snaží splnit uvedený požadavek co nejdokonaleji, se objeví mezery v technických údajích. Je to zčásti podmíněno omezenou možností zjistit fakta pro obtížnou dostupnost.

Kromě velikosti uměleckého díla je stejně důležité poznat materiál, ze kterého je zhotoveno. Jak už naznačeno, ovlivňuje materiál podstatně způsob práce, v jistém ohledu i velikost, resp. skladbu so-

chy nebo reliéfu. Možnost vypracovat details není stejně dána v každém dřevě a za všech okolností. Jeden druh dřeva je tvárnější, druhý méně, ale zato je trvanlivější, a proto byl vybrán opatrnými řezbáři a cechovními předpisy, často též šetrným investorem na řezbu objednaného oltáře. Huth píše na str. 17:

„V Hamburku platily zvláštní předpisy pro řezbářské práce, které měly být určeny do vlhkých přímořských nížin.“ Dále píše na str. 54–55: „Při zpracování dřeva dávali v určitých krajích přednost zvláštním druhům. Tak předepisovaly cechovní řády v Hamburku a Lüneburgu zpracování ořechu, dubu nebo hrušky... Největší důraz kladli také na výběr dřeva. Cechovní řád v Gentu zakázal výslovně zpracování dřeva s bělí nebo dřeva s dírami po suku.“

Často je rozhodující pro volbu určitého druhu dřeva jeho výskyt na místě zpracování. Tím se tento druh stává do jisté míry typickým pro řezbářské práce takové oblasti. Možno dokonce tvrdit, že tato okolnost je pravidlem, podle kterého se s velkým procentem jistoty podaří určit původ řezbářského díla.

Jako každé pravidlo i toto má své výjimky, a proto určení materiálu samo o sobě nestačí, aby socha byla deklarovaná jako výtvar určité oblasti. Archivální záznamy, smlouvy a účty dovolují nám ověřit úsudek o těchto faktech. O některých pracích víme, že stojí na původním místě. O jiných, ačkoliv byly přemístěny, máme aspoň zprávu, odkud původně pocházely.

Identifikace díla určitého autora je jednoduchá, když je dílo signované, což je ovšem do 16. století řídký zjev. I v případě, že se jedná o práci mistra s výrazným charakteristickým rukopisem, mohou vznikat omyly a spory o autorství. Často bývaly vynikající práce napodobovány, anebo vznikly jako dílenská replika, přičemž mistr sám měl už jen nepatrnou účast.

Někdy nestačí archivní zprávy o určitém díle a případy, že na místě jedné sochy byla později postavena jiná, nejsou vzácné. Mnoho uměleckých předmětů bylo v průběhu staletí přemístěno, často i násilně, a to nejen v novější době.

O parléřovských sochách z opuky a anglických alabastrech daleko vyvážených jsme se už zmínili. Práce slavných mistrů byly hledané a kupované, a to nejen bohatými milovníky umění, jak víme o objednávkách francouzského krále u Michelangela a jiných florentských umělců. Politických převratů tehdy využívali emisaři k tomu, aby vykupovali celá zařízení paláců zchudlých anebo perzekvovaných florentských šlechticů, o čemž nás poučují rozhořčené záznamy současníků. Ovšem nejen takoví prominenti se zasloužili o to, že dnes nacházíme práce slavných mistrů jedné oblasti v cizí zemi. I zámožní obchodníci, znalci a milovníci umění kupovali jejich díla. Tak koupil obchodník Pierre Moscron z Brug ve Vlámku od Michelangela madonu, tzv. Madonu z Brug. Stejnou cestou se zase dostaly malby vlámských malířů do Florencie, neboť s Vlámskem měli tamější bohatí obchodníci s hedvábím, vlnou a sukem velmi čilé styky. Synové z těchto rodin chodili na zkušenou do jejich zastupitelských kontorů v centrech obchodu a manufaktur na severu. Stejně tak se asi stalo, že cizí obchodníci, soustředění v takových městech jako Benátky a Florencie, si objednali sochu od svého krajana pro kostel, ve kterém se scházivali. Takový byl kostel Santa Maria Annunciata pro členy německé kolonie ve Florencii. Zde se nacházející socha sv.

Rocha, poutníka a patrona poutních, dílo norimberského řezbáře Víta Stossa, může nám posloužit jako důkaz pro tuto praxi. Jak vysoko hodnotili tehdy tuto sochu v zemi, kde jinak velmi kriticky a nepříznivě posuzovali práce umělců ze severu, vidíme ze zprávy Vasariho, který zcela v rozporu s obvyklým pohrdavým tónem vychvaluje mistrovství jejího autora. Ačkoli Vasari uvádí jiného autora – Janniho Francese, přece zde jde zřejmě o tutéž vzpomenutou už sochu Stossovu, která dodnes stojí ve zmíněném kostele. Popis Vasariho se úplně shoduje s tímto originálem a sotva by byly v témže kostele dvě sochy světce, na které by se mohla vztahovat zmínka Vasariho. Mluví sice o autorovi jako o někom, kdo žil ve Florencii, to se ovšem nezdá pravděpodobné. Je tu časový rozdíl přibližně 30–40 roků. Pravděpodobně se Vasari mýlí, jako častěji v podobných případech, anebo si jiný mistr přisvojoval slávu druhého.

Ještě jsme se nezmínili o tom, že řezbáři často dodali sochu nebo oltář do někdy velmi vzdáleného místa. Víme o vývozu oltářů z Antverp a pracích řezbáře Bernta Notkeho z Lübecku do Stockholmu a jiných oblastí Baltského moře. O známém oltáři ve St. Wolfgangu na Solnohradsku, práci řezbáře a malíře Michaela Pachera z Brunecu v Tyrolích, se zachovala původní smlouva mezi mistrem a investorem. Jsou tam zachyceny podrobnosti o ceně, způsobu úhrady honoráře, dopravě a montáži. Huth cituje řadu takových smluv, jejichž text je v hrubých rysech vcelku shodný. Většinou se v nich objevuje stejná tematika, týkající se spíš pekuniární stránky, zatímco ve věci samotné se omezuje na výpočet soch nebo obrazů, které se tam mají znázorňovat, nebo ještě stručněji poukazuje na návrh, předložený mistrem.

Tyto smlouvy dokazují, že tehdy existovala centra s vysoce vyvinutou uměleckou činností, ve kterých se nacházelo více dílen specializovaných na určitý obor, v konkrétním případě na stavbu dřevěných oltářů. O Antverpách jsme se už také zmínili. Ve vesnici Waase na Umanski (Rujany) se nachází jeden takový oltář z dubového dřeva, typického materiálu tehdejší flanderské řezby. Oltář nese značku antverpského cechu řezbářů a malířů ve tvaru ruky, která tam byla vypálena na potvrzení odpovídající kvality výrobku. Jiní mistři byli pro vynikající uměleckou hodnotu svých prací vyhledáváni zdaleka, jako v případě zmíněného Pachera anebo Pavla z Levoče. Další vynikající mistři odešli na místa lepšího výdělků. Michelangelo šel do Říma a Stoss do Krakova, kde založil dílnu, v které vznikl jeden z největších křídlových oltářů. Byly ještě jiné cesty, kterými se mohlo dostat umělecké dílo z jedné země do druhé, cesty nedobrovolné a nezvyklé, což dokazuje osud oltáře „Poslední soud“, který stával do druhé světové války v kostele Panny Marie v Gdaňsku. Tento malovaný triptych, práci slavného malíře Hanse Memlinga z Brug ve Vlámku, koupil florentský obchodník Portinari. Místo ke svému objednavateli do Florencie se však dostalo toto dílo do Gdaňska jako dar zbožných pirátů, kterým padla do rukou loď vezoucí obraz.

Ovšem nejen ve starších dobách docházelo k přemístění uměleckých děl. Dnešní obchod se starožitnostmi se stará o distribuci uměleckých předmětů, takže muzea a galerie v Evropě a v zámoří se ho-

nosí obrazy a sochami rozprodanými a zavlečenými z původních míst. Musíme litovat, že velká část těchto exponátů se dostala do obchodu a muzeí bez bližšího udání původu, který je dosti důležitý pro zjištění charakteru děl různých oblastí. V minulém století, kdy vzniklo moderní sběratelství, mnohdy neměli zájem ani možnost zjistit, odkud určitý obraz nebo socha pochází. Výjimkou je např. tzv. Světelský oltář ve farním kostele v Adamově, okr. Blansko. Je to střední část bývalého hlavního oltáře klášterního kostela ve Světlé (Zwettl) v Horním Rakousku. Po poškození ohněm jej v r. 1702 přenesli do boční kaple, odkud byl odstraněn r. 1853 a prodán. Po krátké zastávce v augustiniánském kostele ve Vídni ho koupil v r. 1857 mecenáš umění kníže Liechtenstein, který ho dal přenést do kostelíka v Adamově, kde stojí dodnes.

Jiné oltáře neměly to štěstí, aby se dostaly do druhého místa v celistvosti. Často byla velická díla rozebrána, ba i rozřezána a různé součásti se dostaly časem do někdy velmi vzdálených muzeí. Umělecká historie dnes jen slohově kritickým rozbořem a srovnávacím měřením spojuje je aspoň v maketě do původního složení.

Názorným příkladem je triptych z kostela sv. Madeleíny v Aixu. Střední část zůstala na místě, křídlo s postavou proroka Jeremiáše se dostalo do Bruselu, druhé křídlo bylo rozřezáno. Dolní partie s postavou Izaiáše je v soukromé sbírce v Richmondu, vrch této tabule je jako zátiší s knihami v amsterodamském Rijksmuseumu. V r. 1930 byly tyto části zapůjčeny, přechodně sloučeny a vystavovány v Louvru.

Úsudek umělecké historie, opírající se jen o slohový rozbor díla, může podléhat omylu.

Takto vznikly pro uměleckou historii problémy s identifikací určitých děl. Názory znalců se často rozcházejí, jako v případě dřevěného krucifixu, řezaného Michelangelem v r. 1493. Tento krucifix, doložený zmínkou Condiviho v biografii mistrově, identifikují dva historici v dvou různých objektech, jistě každý na základě důkladného rozboru.

„Paní prof. Margrit Lisnerová se domnívá, že před několika lety zase objevila dřevěnou plastiku z rukou Michelangelových z r. 1493. Na výstavě Michelangela v Římě 1964 se zvedly brzo silné námitky. Umělecký historik prof. Alessandro Parronchi se domnívá, že může dokázat, že veliký dřevěný krucifix v kostele San Rocco u hradu Malaspiniů v Massa Carrara je Condivim zmíněné a později ztracené dílo Michelangelovo. Biograf mistrův říká výslovně, že socha měla skoro životní velikost, zatímco paní prof. Lisnerovou objevená měří sotva 1 m 33 cm. Při porovnání obou Ukřížovaných vysvítá bezesporu nadřazenost onoho z Massa Carrara, v němž pozorujeme už ruku, která měla lidstvu darovat anděla se svícem, statuetu sv. Petronia v Bologni a brzo nato i první pietu.

Ukřížovaný v klášteře Santo Spirito s řemeslně z kouděle, kliču a štku vyrobenými vlasy a bez perizomy je slabá, téměř hermafroditická postava, spíše chlapecká, a, co je závažné, v mnohých detailech anatomicky nejasná – jak např. celý levý bok...“ (Münster 1968, str. 387)

Ačkoliv v tomto případě je pravděpodobně správný názor druhého znalce, poněvadž rozměry jím objeveného díla souhlasí s údaji Condiviho, je přece vidět, že průzkum slohový, resp. rukopisu, nestačí, aby dílo mohlo být bezpečně identifikováno jako výtvar určitého umělce. Co vidíme v tomto případě, můžeme považovat za všeobecně platné. Jak víme, tehdy málokdy umělci svá díla signovali a archivních zpráv o vzniku nebo o pořízení prací se zachovalo velmi málo.

Při běžné migraci mistrů, kteří často přecházeli z jedné oblasti do

druhé, nebo z místa, kde se nacházela jejich dílna, posílali svoje výrobky do vzdálených míst, je nutno zkoumat veškeré prvky, které mohou pomáhat určit původ díla.

Jeden z takových prvků je zjištění materiálu, z kterého je určitá socha vyřezaná. Víme, že jsou jisté druhy dřeva, vyskytující se jen v určité oblasti. Jiné byly zpracovávány s oblibou v jedné krajině, v které se vyskytují, anebo do které byly dováženy. Takový dovoz se dá dokázat ovšem jen v určitých oblastech. Příklad o vývozu nebo dovozu dřeva nacházíme v knížce „Compendiose Cosmographia oder geographisch-historische Beschreibung allerhand auserlesener Merkwürdigkeiten . . . in Europa“, Augsburg 1764, str. 340.

O Norsku.

„I. Na sever podnikají obyčejně tři plavby ročně: prvou na lov sledů a pro dřevo, poněvadž Norsko má vynikající lesy, z nichž obzvlášť Holanďanům se přenechává nespočetné množství dubů.“

Toto dřevo posloužilo především na stavbu lodí. Holandsko bylo zřejmě velmi brzo zbaveno svého původního stavu lesů, a proto bylo odkázáno na dovoz, který byl ovšem umožněn právě jen mořeplavbou. Dovož po souši (kromě dopravy po splavných řekách s případným dalším místním rozvozem) byl omezený. Z toho důvodu může být otázka identifikace materiálu při určování původu řezbářského díla spolurozhodující.

Pro zvláštní účely mohly být dováženy speciální druhy dřeva z velké vzdálenosti. Takové případy byly ovšem jistě ojedinělé, a nepřicházejí proto v úvahu při určení původu soch v širším smyslu. Za výjimečný můžeme považovat případ, o němž píše Neuwirth ve svých „Dějínách“:

„Z oltářů, které byl založil (biskup Jan z Dražic, pozn. autora) v pražském domě, nechal r. 1336 přenést oltář sv. Silvestra jinam, aby získal místo pro svůj náhrobek. Ještě zaživa obstaral vše, co považoval za potřebné na důstojné vybavení svého náhrobku. Velké desky z cypřišového dřeva, z nichž měla být zhotovena rakev, získali za velké obnosy pražští obchodníci v Benátkách.“

Tento dovoz představuje výjimku a vysvětluje se vlastností cypřiše, o kterém se tehdy a už od starověku domnívali, že nepodléhá ztrouchnivění. J. B. Alberti při popisu stavebních dřev píše:

„Ať si vychvaluje kdo chce amonskou nebo kyrénskou thují, kterou Theophrastus vyhláší za věčnou! Budeš však moci srovnat nějaký strom s cypřišem? . . . Tvrdí se, že cypřiš vůbec není citlivý vůči zpuchřelosti.“

Zmíněná vlastnost cypřišového dřeva jistě přiměla pražského arcibiskupa, aby si nechal dovézt drahé cypřišové desky na rakev. Taková výjimka skutečně potvrzuje pravidlo, že pro běžnou spotřebu se dřevo daleko nevozilo. Druhy dřeva vhodné pro řezbáře nebo stolaře se jistě vyskytovaly tehdy jako dnes v dostatečném množství v nejbližším okolí. O dovozu vzácnějších druhů dřeva a obtížích s tím spojených bychom mohli citovat dostatek záznamů ze starých celních sazeb a tarifů pro dopravu zboží ve středověku, ze kterých vyplývá, že doprava běžných druhů dřeva pro řezbářské účely byla tehdy jistě příliš nákladná. Z. Winter v knize „Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. stol.“ str. 381, uvádí, kolik se platilo za přepravu zboží.

„... Cesta na příklad z Prahy do Benátek trvala při nejmenším 10–14 neděl. R. 1324 za fůru jen do Plzně dána kopa 20 grošů. Což nad to do Benátek! Augšpurští koncem XVI. věku musili platit speditérovi od 4 centů nákladu do Benátek 16½ zlatého rýnského.“

Dřevo se sice převáželo, ale jistě ne pro řezbářské zpracování. Ve starých celních tarifech se občas objevuje dřevo jako obchodní

předmět, jak vysvítá z poznámky Wintrovy ve zmíněném díle, kde nacházíme na straně 374 mezi jiným i clo za dřevo:

„Druhé clo bylo na mostě pražském. R. 1348 tarifováno na pomoc stavbě nového kameného mostu ... Po halěi clen postav sukna, centněť kovů některých, cent dřeva fládrového a pušpánu ...“

U tohoto „dřeva fládrového“ šlo nejspíše o určitá domácí nebo aspoň evropská dřeva, jako například o kořenici jasanu nebo javoru, kterou nacházíme občas zpracovanou na vzácnějším kusu nábytku. V kostele sv. Jakuba v Levoči jsou dvousedadlové lavice a dveře, ovšem už v XVI. století, kde je použitý tento materiál. Z „pušpánu“ (zimostrázu) se ve 14. století sotva vyřezávaly sochy, ale pravděpodobně sloužilo toto jižní dřevo na výrobu hřebínků a hlavně na nádobí na masti v lékárnách. „Dřevo fládrové“, které se proclíválo na cestě do Prahy, nemuselo být zpracováno jako dnes v podobě tenkých listů na dýhování obyčejného dřeva nábytkového. Dokonce je pravděpodobné, že se používalo na výrobu drahocenných kořenicových pohárů. Tři krásné exempláře této kategorie (Maserbecher – fládrové poháry), zdobené stříbrným kovááním, ukazovali pod č. kat. 236–238 na výstavě Spätgotik am Oberrhein (Pozdní gotika na Horním Rýně), Karlsruhe 1970. Albrecht Dürer, který na své cestě do Nizozemí roku 1520 kupoval různé exotické věci a jiné vzácnosti, jako buvolí rohy a cedrové „paternostry“, zaznamenal do svého deníku:

„Tři stübery jsem dal (24 stüber = 1 zlatý) za dvě fládrové misky. Dvě takové misky daroval Felix mé ženě a mistr Jakub, malř z Lübecku, též daroval mé ženě takovou misku.“

Dürer, který patřil bezpochyby k elitě tehdejšího kulturního a uměleckého světa, měl jistě prostředky, aby si mohl pořídit např. nádobí cínové. „Fládrové misky“ měly tedy jistě cenu vzácnosti, když mohly sloužit jako dary váženým hostům.

Do Čech se ovšem dřevo nejen dováželo, jak dokazuje následující zpráva, kterou uvádí Winter:

„Vývoz z České země, pokud o něm hovoří privilegium Pernské, týkal se především dřev. Vyváželo se dřevo surové i otesané a zpracované. Jmenují se prahy (Limina), trámy a veliká břevna (Trabes), šindele a válce, a všechny ty věci počítají se ve clu na kopy; při šindelích nejmenší celná jednotka je 60 kop. To svědčí o velikém vývozu.“

Uvádí se ve vývozu dřevním také „Becherholz“, což zřejmě není dražší některé dřevo, ze kterého by poháry robili, ale obyčejný materiál bečvarský nedobře psaný a čtený (Böttcher).“

Patrně se tento „veliký vývoz“ konal po vodě a týkal se hlavně stavebního či důlního dříví. Zajímavá je ovšem poznámka, kterou Winter chce objasnit pojem „Becherholz“. Jeho vysvětlení, že se jedná o omyl a záměnu za „Böttcherholz“, může být na základě výše uvedených důkazů o existenci „Maserbecher“, tedy „fládrových pohárů“ považováno za problematické.

Zřídka možná byly dováženy do Evropy přes Benátky určité druhy exotických dřev, a to většinou asi jako vzácné koření a samozřejmě úměrně drahé. Marko Polo, slavný Benátčan (kterého známe hlavně jako cestovatele, se dostal k své roli cestovatele především jako obchodník a vedle popisu zemí a mravů jejich obyvatelů si všímá, co která země či ostrov poskytuje na zboží), píše ve svém popisu cesty ze země velkého Chána takto:

„Kniha třetí. Kapitola IX. O ostrově Pentan a království Malajur ... Všechny lesy tohoto ostrova mají vonné dříví.“ Kapitola X. O ostrově Džáva Menší:

... Mají hojnost pokladů a všemožného koření i dřeva aloecového, barvířského (Caesalpina Sappan, užívalo se ho k barvení na červeno, pozn.), ebenu a mnoho jiných věcí, které se do naší vlasti nedovážejí, neboť cesta je velmi dlouhá a plavba nebezpečná; dovážejí se však do země Mandži a do Katsje.“

Kapitola XVII. O ostrově Nokueran (Nikobary, pozn. aut.)

... Ve všech jejích lesích rostou ty nejvzácnější drahocenné stromy; je tam bílý i červený santal, indický ořech, hřebíček, barvířské dřevo a mnoho jiných druhů koření.“

Přes tyto „daleké a nebezpečné cesty“ se dováželo do Evropy koření z těchto ostrovů na konci tehdejšího světa, neboť, jak píše tentýž autor, který zřejmě je povoláním zpravodajem:

... O království Koulan (Quilon na jižním pobřeží malabarském) ... sem přicházejí obchodníci z různých končin světa jako z Mandži i z Arábie, protože zde mnoho vydělávají na zboží, které přivážejí ze své vlasti, i na tom zboží, které odvázejí na svých lodích z tohoto království.“

Kapitola XXVIII. O Malabaru.

... tyto věci se vyměňují za věci té země. Jiní obchodníci je pak dovezou do Adenu a odtamud do Alexandrie.“

Odtud pak tato vzácná koření a barvy z Orientu dováželi do Evropy na svých lodích Benátčané, aby je s patřičným ziskem prodávali. Ovšem, třeba znovu podotknout, že řezbářská dřeva mezi tímto drahocenným zbožím nebyla, to až v 17. století Holanďané dováželi mahagon a podobná dřeva nábytková.

V muzeích a galeriích nacházíme ovšem dřevořezby z materiálu, který není pro kraj typický. Tato skutečnost není směrodatná pro zjištění druhu řezbářského dřeva určité oblasti, neboť u těchto objektů jde často o přemístěné předměty a v mnoha případech není známo, odkud původně pocházejí.

Ani skutečnost, že jistá socha se nachází už dlouhý čas v kostele, není důkaz o tom, že by byla autochtonním dílem. Tak např. stála do r. 1945 ve vitríně nad hlavním oltářem poutnického kostela ve Staré Vodě, okr. Bruntál, malá, asi 40 cm vysoká soška madony z dubového dřeva. Tento pro Moravu netypický materiál, by mohl podle slohové proveniencce, která poukazuje na Porýní a konec 15. století, potvrdit tradici tehdejších obyvatel vesnice, že tuto sošku přinesli s sebou jako paladium jejich předkové, když se v 16. století přistěhovali z Porýní do této málo úrodné oblasti Moravy. Podobně 49 cm vysoká soška sedící Madony z jilmového dřeva, která se dostala jako depozit do Moravské galerie z kláštera Voršilek v Brně, připouští parametry podobnými jako u zmíněné madony ze Staré Vody, tedy velikostí, materiálem a slohem (Burgundsko kolem poloviny 14. století) domněnku, že se tato soška dostala do Brna v cestovním zavazadle někdejší abatyše, která si tuto sošku nesla z mateřského kláštera na západě. Domácího původu je přes nezvyklý materiál pravděpodobně madona kostela v Ratiškovcích, okr. Hodonín. Socha je z dubu, 90 cm vysoká, polychromovaná, stejně jako madona z bývalého muzea cis. Fridricha v Berlíně, která je vysoká 49 cm a podle názoru historiků českého původu. Madona ze Strakonice v Národní galerii v Praze je z jedlového dřeva, vysoká 184 cm a patří mezi naše monumentální památky ze 14. století. Podle materiálu mohla skutečně vzniknout v udaném místě, jedle je totiž strom středohorských oblastí, kam náleží i na úpatí Šumavy ležící Strakonice.

Proti uvedenému sporadickému výskytu soch z jiného dřeva (dub, jilm), z nichž dvě jsou navíc cizí proveniencce, stojí drtivá převaha ostatních soch a oltářních architektur domácí produkce, vyřezávaných z lípy. Skutečně je výsadní postavení lípy v řezbářství střední Evropy, s výjimkou alpských oblastí, středního Rýnu, Nizozemska a zemí kolem Baltského moře, bezesporné.

Zajímavý průkazný materiál pro poznání řezbářských surovin poskytují výstavy středověkého umění, jaké byly např. v r. 1964 „Románské umění v Rakousku“ a v r. 1967 „Gotika v Rakousku“. Ačkoliv na těchto výstavách samozřejmě nebyl soustředěn celý materiál z této oblasti, což se týká hlavně druhé výstavy, která obsahovala jen malou část zachovaných památek, přece možno považovat výběr exponátů za skutečný průměr udaného období a země. Poněvadž Rakousko svou geografickou polohou spadá zčásti do střední nadmořské výšky, kde je převládajícím řezbářským dřevem lípa, a částečně do oblasti alpské, tj. vysokohorské, kde převládajícím porostem jsou dřeviny jehličnaté, poskytují seznamy exponátů zmíněných výstav velmi zajímavý přehled.

Na výstavě „Románské umění“ je pochopitelně počet exponátů poměrně malý. V této době totiž existoval ještě podstatně menší počet kostelů a zřejmě bylo tehdy i jejich vybavení oltáři a sochami chudší. Dále si musíme uvědomit, že se posunul poměr zachovaných památek k pravděpodobnému poměru zaniklých pro uplynutí velkého časového úseku jasně v neprospěch prvních. Počet oltářů v středověkém kostele byl závislý primárně od počtu oltářních nadací. V starších dobách býval v městských a dědinských kostelích jen jeden duchovní. Až rozkvětem městského života ke konci středověku se rozšířil počet nadací rodin nebo korporací, které věnovaly jistý obnos na postavení oltáře a vydržování kněze „oltářníka“, který vykonával bohoslužby na památku zakladatele nebo patrona bratrstva. Tehdy se zvýšil počet oltářů v městských kostelích na desítky.

Ale nyní ať hovoří číslíce. Tak je na zmíněné výstavě románského umění z oboru plastiky 38 exponátů. Z toho je 24 dřevěných, čtrnáct kamenných. Převaha dřevěných skulptur proti kamenným vznikla zřejmě tím, že určitá část kamenných tvoří neoddelitelnou součást architektury, na výstavě jsou takové plastiky zastoupeny alespoň v odlitku. Nás samozřejmě především zajímá z jakého dřeva byly uvedené sochy řezány. Údaje v tomto směru jsou ovšem i v tomto případě neúplné – pravděpodobně proto, že pro polychromii nebo jiné důvody to nebylo možno zjistit. Konkrétní údaje jsou stanovené u 12 soch, tedy u poloviny. Z dubu není žádná, z lípy 8, z ořechu 10, z jehličnatého dřeva 4 (z nichž tři z limby a jedna ze smrku). Pro porovnání můžeme uvést, že nábytku a kostelních dveří na výstavě bylo 7 kusů, z toho 3 z dubu, z jehličnatého dřeva jeden kus, 3 bez bližšího údaje. Z velké většiny se jedná přitom o kostelní inventář, tedy předměty takové povahy, které předpokládají mimořádně důkladné provedení a jsou umístěny v konzervujícím prostředí, a je tedy mnohem větší možnost a pravděpodobnost, že se mohly zachovat až dodnes. Nábytek v bytě běžného občana (výjimkou je mobiliář zámecký nebo hradní) jistě nebyl tak honosně a důkladně provedený a z toho důvodu podléhal více opotřebování a módě, proto se prakticky z uvedené doby takový nábytek nezachoval. Relativně velké procento nábytku z dubu, vzhledem k tomu, že skulpturu dubovou mezi objekty výstavy nenacházíme, si můžeme vysvětlit tím, že dub je podstatně trvanlivější než jiné dřevo nábytkové (smrk, borovice nebo buk). Skutečnost, že dva

z uvedených exemplářů z dubového dřeva (jedna truhla a jedny dveře) byly původně polychromovány (dveře byly dokonce nejdříve přelepeny pergamenem), svědčí o tom, že autoři vybrali dub na tyto objekty hlavně proto, aby byla zaručena lepší a déle trvající funkce předmětu. Byli tedy velmi dobře obeznámeni s povahou různých materiálů, poněvadž pro malované dveře (figurální malbou) bylo jistě stejně posloužilo lépe opracovatelné dřevo měkké. Výrobek z dubu byl jistě tehdy tak jako dnes dražší, neboť opracování dubu je pracnější a zdlouhavější než u jiného, měkkého dřeva, a tím náklad na pořizování vyšší.

Obdobně dokonalý obraz o použití druhů dřeva v době gotické poskytla výstava z r. 1967. Z výše citovaných důvodů o relativitě počtu zachovaných památek k časovému odstupu je pochopitelně počet exponátů z tohoto období podstatně větší. Jak už bylo naznačeno, šlo u této výstavy o výběr, při kterém právě největší a nejlepší oltáře nebyly přeneseny na výstavu, ale zůstaly na svých místech (St. Wolfgang, Kefermarkt, Mauer), zatímco na prvé uvedené výstavě počet exponátů odpovídá přibližně poměru celkového stavu. Zajímavé je, že poměr dřevěné skulptury k celkovému počtu je v obou případech přibližně stejný. Z celkového počtu 70 plastik je 51 dřevěných, 18 kamenných, z jiného materiálu 1 plastika. Druh dřeva je udán u 29 kusů. Z toho je z lípy 20, z dubu 1(!), z limby 7, z jiného dřeva (topol) 1 kus. V jednom případě uvádí katalog pod č. 199 křídlový oltář z Grades (Korutany) s 9 sochami z různého dřeva (druh není udán, ale pravděpodobně je to lípa a limba). Poněvadž tato archa pochází z roku 1519-1522, ale sochy jsou už z konce 15. století – a byly snad do ní vloženy později z různých oltářů, je rozdíl v materiálu soch vysvětlitelný. S tímto zjevem, že totiž jsou použity dva různé druhy dřeva na jednom díle, se setkáváme také jinde. Nejenom u vzpomenutého oltáře z Grades, ale též výše uvedený oltář v St. Wolfgangu a sochy z bývalého hlavního oltáře dómu ve Freisingu v Bavorsku jsou dílem z lípy, dílem z topolu.

Je příznačné, že při porovnání původu soch, soustředěných na výstavě gotiky v Rakousku, a materiálu, z kterého byly řezány, se jeví jistá souvislost. Všechny sochy z limby totiž pocházejí z oblasti Alp, speciálně z té části Tyrolska, ležící na jejich jižním svahu. To je naprosto odůvodněné, poněvadž tato dřevina roste jen ve vyšších polohách a dodnes se v uvedené oblasti nacházejí souvislé porosty limby. Je nepravděpodobné, že by při obtížích tehdejší dopravy převáželi limbové dřevo pro řezbářské účely do nížin. Je proto víc než jisté, že řezbářské práce z limby, i když je nacházíme dnes rozptýleně v jiných krajích, byly zhotoveny na místě anebo aspoň blízko místa výskytu limby. Víme sice, že dřevo z hor bylo tehdy dopravované po řekách vory, tento způsob se dnes běžně užívá v dřevařských zemích severu. Spíše ovšem dováželi tehdy speciálně stavební a nábytková dřeva hlavně do zemí, kde byla velká spotřeba a vyčerpány vlastní domácí zdroje. Máme na mysli konkrétně dovoz např. z Černého lesa, odkud se dopravovaly po Rýně tamější vysoké jedle do Holandska na stožary lodí apod. Stejným způsobem se vysvětluje, proč malíři v Benátkách používali na tabulovou malbu smrkové desky, zatímco

v ostatní Itálii dávali přednost topolu nebo ořechu. Do Benátek dovezli po horských řekách poměrně snadno velmi ceněné stavební dřevo z Alp.

Jak výše nazačeno, sochy z limby pocházejí výhradně z horských oblastí. Přitom není limba v těchto krajích výlučným řezbářským dřevem, jako je lípa v oblasti severně od Alp. Vedle limby zpracovávali též lípu, jak vidíme na zmíněném oltáři v St. Wolfgangu, na kterém je stejný počet součástí z lípy, ačkoliv je vyrobený v Brunecku, tedy v centru oblasti limby.

Je proto možno stanovit pravidlo, že je-li socha z limby, vznikla s největší pravděpodobností v oblasti alpské. Socha z lípy ovšem mohla být vytvořena v nížině, není ale vyloučeno, že pochází z alpského kraje. V tom případě rozhoduje víceméně slohově-kritický aspekt.

Jinak je to s druhým řezbářským materiálem, téměř typickým pro druhou velkou oblast řezbářské tvorby v 15. století, s dřevem dubovým. Dub je klasickou řezbářskou surovinou dolního Rýna, Nizozemska a oblasti kolem Baltu. Zde byly řezány oltáře a jednotlivé sochy téměř výlučně z tohoto trvanlivého dřeva. Z dubu nejsou jen díla, která umělec nechal bez polychromie, aby nebyla zastřena čistota řezby a krása materiálu, jako v případě oltářů v Calcaru a v Bordesholmu, ale rovněž sochy pokryté polychromií a zlacením.

Zřejmě zde hrály roli ohledy na jakost a trvanlivost výrobků, které nutily řezbáře této oblasti, aby řezali svoje díla z materiálu podstatně tvrdšího a náročnějšího na opracování. V těchto zemích s vyspělou řemeslnou výrobou dohlíželi ve vlastním zájmu, ale též v zájmu spotřebitele mocné cechy a bratrstva na jakost výrobků, jak víme například z citovaného předpisu v Hamburku.

Různé předpisy, kromě jiného též na způsob uskladnění dřeva ve sklepích, dokazují zmíněnou starostlivost. Z tohoto důvodu dávali také přednost dubu přes jeho větší tvrdost, a tím i obtížnost opracování. Lípa totiž roste v krajinách, kde řezali sochy jen z dubu, na rozdíl od limby, která se vyskytuje jen v jisté omezené oblasti.

Názorně tuto skutečnost dokumentuje výstava, uspořádaná v roce 1968 v Essenu pod titulem „Marienbild im Rheinland und Westfalen“ (Mariánský obraz v Porýní a Vestfálsku). Už podle bohatosti materiálu na této výstavě shromážděného a vzácnosti a starobylosti exponátů je zřejmé, že se zde jedná o výběr z jedné z nejstarších oblastí umělecké křesťanské kultury severně od Alp. Exponáty byly z velké části půjčeny z terénu, dále přispěla muzea a soukromé sbírky. Složení materiálu je i v tomto případě jako u zmíněných výstav v Rakousku velmi zajímavé a poučné. Mezi 203 vystavovanými plastikami je 158 ze dřeva, 26 z kamene, 19 z jiného materiálu (slonovina, kov apod.). Zjevná převaha dřevěných soch vznikla z části tím, že kamenné sochy nejsou tak mobilní jako dřevěné. Pro náš rozbor ovšem nerozhoduje poměr dřeva k jiným sochařským surovinám, ale rozbor dřevěných soch samotných. A zde se nám naskytne zajímavý obraz. Z celkového počtu 158 dřevěných soch je na prvním místě dub se 70 exempláři, na druhém místě s velkým odstupem lípa s 32, z limby je 8 (1), z ořechu 15 a z jiných dřev 4, ostatní jsou

v katalogu označeny jen „dřevo“. Poněvadž se nedá předpokládat, že v 15. století došlo k importu dřevěných soch do této oblasti (s ojedinělými výjimkami), ale naopak z Vlámka byly vyváženy oltáře do ciziny (Itálie, Pobaltí), je jasné, že převážná většina exponátů pochází z oblasti Porýní s přilehlými kraji Westfálska a Dolnorýnska – Nizozemska, což ostatně dokazuje zčásti i rozbor slohový. Sochy z posledně uvedených krajů možno považovat za autochtonní, zatímco exponáty z jiných krajů, podle katalogu švábsko-francického, jihoalpského a Alp, Salzburska, Španělska, Vlámka, Čech, Švýcarska, Bavorska a Horního Rýnu jsou zřejmě v novější době dovážené. V této oblasti, Porýnské totiž už na začátku 19. století začali objevovat a sbírat památky středověkého umění (bratři Bois-sereé) a znalci a sběratelé z této bohaté oblasti dovezli si do svých sbírek umělecké předměty i ze vzdálených krajů. Tím se do jisté míry zpestřuje obraz o použitých řezbářských materiálech. Přesné a vzorné označení původu exponátů v katalogu dovoluje je však roztřídit do dvou skupin, provenience domácí a cizí. Zde se nám přehled podstatně zjednoduše a vypadá takto:

Druh dřeva	dub	lípa	limba	ořech	jiné
Podíl domácí produkce	68	10	1 (?)	11	3
Podíl cizí produkce	2	22	7	4	2

Na první pohled je zřejmá jednoznačná převaha dubu nad ostatními druhy dřeva. Poměr 68 soch domácí provenience z dubu k dvěma cizím, z nichž jedna je navíc severského, druhá českého původu, hovoří nadmíru přesvědčivě o převládajícím použití dubu jako řezbářského materiálu v Rýnsko-Westfálsku. Opačný je zato poměr u lípy. Zde máme 22 dovezených soch k 10 domácím. Ještě markantnější je to u limby, která je, jak jsme poznali, dřevem horských oblastí. Původ soch z tohoto dřeva je podle katalogu následující: jižní Alpy 1, Alpy 4, Salzburg 1, Bavorsko 1 a dolnorýnský kraj 1. Původ poslední sochy je ovšem problematický, neboť údajně pochází vzdáleně z dánského sběratelského majetku a skutečně vykazuje jisté odlišné detaily, ačkoliv autor popisu cituje analogické práce („ovšem asi ne z limby“) z okruhu rýnského.

U ořechu je to zase naopak. Převaha 11 domácích ku 4 cizím sochám dokazuje výskyt ořechu jako řezbářského materiálu v kraji. Většina domácích prací z ořechu pochází z kraje Kolína nad Rýnem, z cizích jedna z Vlámka, jedna z Horního Rýna (Alsasko), a dvě ze Švýcarska. Je vidět, že u těchto cizích prací jde vesměs o kraje nepřilíh vzdálené od Rýnské nížiny a oblasti francouzsko-lotrinské, kde známe ořech jako řezbářskou surovinu. Zdárný růst ořechu je vázaný na určité klimatické podmínky, shodné i pro růst vinné révy. Uvedené oblasti, z nichž pocházejí tyto sochy z ořechu, jsou kromě Vlámka oblasti s pěstováním vinné révy.

V této spojitosti můžeme uvést, že v kostele sv. Mikuláše v Stralsundu na Baltu stojí v jedné oltářní skříni socha Madony řezaná z ořechu. Archa samotná a 4 doprovodné sošky jsou však z dubu.

Při nedávném restaurování bylo zjištěno, že socha Madony byla už v starší době dodatečně zezadu na hlavě opracována, aby se vešla do skříně. Tento zásah připouští domněnku, že tato socha byla dovezena a usazena do hotové skříně. Podstatný časový rozdíl mezi madonou a řezbou archy není zjistitelný. Pokud existuje rozdíl, tak ho můžeme připsat jen rukopisu řezbáře sochy a mistra, který zhotovil skříňku. Není proto pravděpodobné, že by kvůli této soše odstranili z oltáře jinou starší, spíš se můžeme domnívat, že objednali tuto madonu u známého mistra v jiné oblasti (podle slohu v Kolíně nad Rýnem?) a od místního řezbáře dali mezitím zhotovit archu podle míry sochy objednané v cizině. Teprve když byla Madona dovezena, zjistili, že rozměr nebyl cizím mistrem dodržený. Nechtěli však měnit hotovou skříňku, protože s malou, zepředu celkem neviditelnou úpravou socha zapadla do archy. Tomu, že socha byla skutečně dovezena, nasvědčuje kromě poněkud rozdílného slohu též určení materiálu. V širokém okolí Stralsundu se ořechu pro nevhodné klimatické podmínky nedaří a dřevo jako surovinu na sochy tehdy nepřeváželi na velkou vzdálenost z krajů, kde se ořech vyskytuje. Viděli jsme, že v Hamburku a Lüneburku předepisovaly cechovní řády kromě jiných tvrdých dřev též ořech. Můžeme se však domnívat, že zde šlo spíš o lehčeji dopravovatelné dřevo na nábytek, které se mohlo dostat snadněji po Labi ze vzdálených Čech, kde se daří ořechu (Litoměřicko a Mělnicko; viz zprávu o vývozu dřeva z Čech u Wintra). Je proto téměř jisté, že zmíněná socha z ořechu byla do Stralsundu dovezena hotová. Tato možnost je naprosto přijatelná, poněvadž jak Stralsund, tak Kolín byla tehdy hansovní města, dokonce hlavy tohoto obchodnického spolku a jejich vzájemné styky byly zřejmě pravidelné.

Výskyt sochy z ořechu v centru pobaltské oblasti je tak překvapivý, že ve všech přímořských státech Severního a Baltského moře je řezbářské dřevo výhradně dub. Je to především Nizozemí, Dolní Rýn, Anglie a okrajové oblasti severního Německa, dále Dánsko a Švédsko, kde nacházíme oltáře a jiné řezbářské práce z dubu, zčásti ovšem jako import z několika center řezbářské výroby, jako z Antverp a Lübecku. Domácí produkce ale jistě též zpracovávala tento materiál.

Známé oltáře v Calcaru a Bordesholmu nebyly polychromované, stejně jako mezi exponáty výstavy v Essenu nacházíme více soch nepolychromovaných. Je ovšem možné, že z některých děl byla původní polychromie později odstraněna. Přes určitý počet nepolychromovaných dubových soch, které vznikly spíš v první čtvrtině 16. století, kdy se i v jiných krajích vyspělé řezbářské tvorby objevily oltáře bez iluzivní barevné úpravy, velká většina soch z dubu na severu se drží tradiční bohaté polychromie se zlacením a zářivými lazúrami na stříbře.

Byli to opravdu vynikající mistři s překypující fantasií a s úžasnou virtuozitou při zpracování tvrdého dubového dřeva. Jména mistrů z oblasti zpracování dubu Wouwermann, Bernt Notke, Brüggemann se rovnocenně řadí vedle zástupců oblasti zpracování lípy Riemschneider, Erhardt, Pavel z Levoče.

Je jisté, že technika zpracování určitého druhu dřeva se mohla úspěšně vyvíjet hlavně v dobách zvýšené poptávky a především v místech se silnou konkurencí, kde mistři byli vedeni tížádností a snahou po uplatnění, aby se vzájemně překonávali ve svých dílech. Zvláště to pozorujeme u skulptur nepolychromovaných, kde se řezbář nemohl spolehnout na doplňující pomoc polychromie a dokázal čistě řezbářskými prostředky nahradit barvu a sugestivní účinek lesklého zlata. Tam se plně projevuje jejich vynalézavost v ovládnutí nástroje a při zpracování suroviny.

Zmíněné oltáře v Calcaru a Bordesholmu představují vrchol technických možností opracování dřeva a je téměř nepochopitelné, jak mohli jejich autoři z dubu vyřezávat křehké ornamentální partie těchto oltářů.

Přitom jsou vzpomenuté řezby jedinečně zachovalé, zvláště z pohledu nás Středoevropanů, zvyklých vidět středověkou dřevěnou sochu víceméně rozhlodanou červotočem. Zřejmě tehdy věděli mistři a otcové cechů této oblasti o přednostech dubu, když předepisovali použití tohoto trvanlivého materiálu na řezbářské zpracování.

V této souvislosti je zajímavé, že listnaté lesy byly ještě v středověku mnohem více rozšířené, než ukazuje dnešní stav. Rozšíření porostů jehličnatých na úkor listnatých je zjev celoevropský a souvisí zčásti s plánovitým pěstováním dřevin za posledních 150 letů, což vedlo k jednostrannému pěstování rychleji rostoucích, a tedy hospodárnějších monokultur jehličnanů. Je příznačné, že veškeré krajiny, kde pozorujeme převahu dubu jako řezbářského materiálu, jsou přímořské. Na stavbu lodí, kterou se tyto země vyznamenávají, je ideálním dřevem dub, který je odolný i za extrémních podmínek ve vodě. Např. loď z Osebergu v Norsku a jiné pozoruhodné lodě z doby Vikingů jsou též z dubu, tak jako čluny z doby velkomoravské, nalezené v písku řeky Moravy. Ostatní dřevěné předměty, nalezené na lodi v Osebergu, tj. nábytek a nářadí, jsou však z buku, břízy a lípy. Uplatnění těchto druhů ovšem vysvětluje zčásti charakter předmětů, jak u vozů a saní, které se tam dodnes vyrábějí z březového dřeva, tak i u jednoduchého nábytku, truhel a postelí, dnes jako tehdy vyráběných z buku.

Nedostatek důkladných rozborů uměleckých děl, speciálně dřevorezeb, po stránce materiálu je evidentní v porovnání s množstvím jiných slohově-kritických a všeobecných prací z oblasti umělecké tvorby.

Právě u dubu je totiž jisté, že možnost opracování je v přímé souvislosti s botanicky odlišnými druhy, které se liší však již výskytem. Na rozdíl od lípy, která je stejně zpracovatelná, ať už jde o lípu velkolistou nebo malolistou, u dubu se podstatně rozcházejí vlastnosti obou hlavních druhů, dubu letního a zimního, pokud se týká použitelnosti pro řezbáře.

Kromě těchto všeobecných poznatků z uvedené výstavy v Essenu je poučná i statistika o použitých druzích dřeva. Poměr počtu kusů jednotlivých druhů je překvapivě souměrný. Vyjádřeno aritmetickou

řadou vyzní takto: dub = 5, lípa = 4, ořech = 3, limba = 2, jiné druhy = 1.

Přítom pozorujeme jistou diferenciaci použitých druhů dřeva v různých dobách. Z 10. – 14. století je na této výstavě z dubu 35,5%, v 15. a 16. století proti tomu 60,18% exponátů. Z lípy v prvním období 12,5%, v druhém 28,6%. Z limby v prvním 16,13%, v druhém 3,06 %. Z ořechu v prvním 25,8%, v druhém 14%. Z jiných dřev v prvním období 9,7%, v druhém 1,02%. Překvapuje vysoké procento soch z ořechu v starší době, zatímco v 15. a 16. století nabývá převahy lípa a hlavně dub.

Když však porovnáme poměr soch s ohledem na jejich velikost, má primát rozhodně ořech. Celých 37,5 % soch do výšky 50 cm je z tohoto dřeva, soch z dubu udané výšky je jen 27 %. Ještě vyšší procento vykazuje limba, která je u soch do 50 cm zastoupena 33,3 %, zatímco z lípy nemůžeme do těchto drobných sošek zařadit ani jednu. To dokazuje, že v starší době řezali s oblibou menší sošky z ořechu, který je skutečně na takové práce velmi tvárný. Rozhodně však můžeme připsat velký počet románských soch z ořechu okolnosti, že uvedená oblast měla už tehdy velmi vysokou uměleckou kulturu a navíc nebyla tolik postižena různými převraty, které jinde zapříčinily zánik starších děl v pozdějších dobách.

Vysoké procento soch z limby v celkovém počtu soch do 50 cm ovšem spíš nasvědčuje tomu, že se lépe převážely menší sošky, neboť v případě soch z limby se jistě jedná o dovoz.

Překvapivá hegemonie ořechu v 10. – 14. století ovšem může být relativní, jako vůbec celá statistika, která je založena jen na jednom souboru, jaký představuje komplex skulptur shromážděných na výstavě v Essenu. Na druhé straně však je oblast, odkud pochází velká většina exponátů, skutečně jedna z nejpłodnějších s poměrně velkým a zachovalým fondem uměleckých památek, speciálně řezbářských. Z této oblasti vyšly popudy pro malířské a sochařské umění celé střední Evropy v 10.–15. století.

Můžeme proto považovat uvedený statistický rozbor za odpovídající skutečnému poměru použitých řezbářských materiálů této oblasti.

Nyní si všimněme blíže různých druhů dřeva zpracovávaných řezbáři ve středověku.

Biologické vlastnosti dřeva je možno rozeznat bez větších obtíží. Kromě několika výjimek se každý druh odlišuje svým složením, strukturou a barvou.

Těmito vlastnostmi je podmíněna jeho zpracovatelnost a vhodnost pro určité prostředí nebo účel. Dřevozpracující řemeslníci zjistili např., že dubové a olšové dřevo je nejvhodnější na vodní stavby, jako mosty a piloty, umístěné ve velmi vlhkém prostředí. Koláři volili na vozy a hospodářské nářadí dřevo březové, na kola však habr a jasan. Rozhodující pro volbu uvedených dřev byla v prvním případě jejich trvanlivost na takovém místě, kde jiná podléhají zkáze ve velmi krátké době. Pro druhý účel se vybírala dřeva, která snesou při poměrně malé váze, ale velké elasticnosti značné zatížení anebo tření a nárazy na nerovné vozovce.

Obtížné opracování u některých tvrdých druhů dřeva bylo kom-

penzováno vyšší trvanlivostí výrobků, která byla zaručena právě tvrdostí materiálu.

Úvahy tohoto směru se ovšem řezbáře, který se zaměstnával vyřezáváním ozdobných předmětů, soch a ornamentů, netýkaly. Pro něj byla důležitá především zpracovatelnost dřeva, požadavek trvanlivosti byl druhořadý. Jeho výrobky totiž byly zpravidla umístěny v chráněném prostředí, kde vlivy povětrnostní mohly působit jen nepatrně a nepřímo, a kromě mála výjimek, jako byl sedací nábytek, byly málo namáhány nebo zatíženy.

Dřevo bylo pro svoje specifické vlastnosti odedávna všestranně používáno na stavbu obydlí, výrobu nábytku a náradí, ale též k výtvarnému zpracování. O tom svědčí četné zmínky u antických přírodovědců, jako u Plinia a architekta Vitruvia, kteří se opírají zase o starší autory.

O tyto staré prameny se opírají i botanici a lékaři 15. a 16. století Matthioli a Colerus a architekti a sochaři, jako Alberti a Palladio, kteří píší o stavebních materiálech, mezi jiným o dřevě.

Dřevo volili řemeslníci a umělci tehdy jako dnes proto, že je snadno opracovatelné, lehké a za jistých okolností i poměrně trvanlivé.

Na rozdíl od jiných stavebních nebo sochařských surovin, jako kamene, keramické hlíny a kovu, které se nacházejí ve vhodné kvalitě jen na určitých místech, je dřevo prakticky všeobecně rozšířenou surovinou, pokud původní porosty nebyly člověkem při kultivaci země omezeny anebo zničeny.

Výskyt vhodného materiálu vedl k tomu, že se vyvíjely manufaktury a průmysl na určitých místech, kde se těžily a zpracovávaly suroviny a odkud se vyvážely hotové výrobky. Taková centra byla ve středověku na lití bronzu a mosazi v Belgii, v Anglii vyráběli alabastrové plastiky, ze 14. století víme o vývozu soch z pražské opuky. Kde se našla vhodná hlína, tam se pak vyvíjely dílny keramické a okolo nalezišť drahých kovů se často pěstovaly zlatnické a stříbrnické práce.

Jiná střediska umělecké výroby vznikla v městech, kde se soustředila moc anebo bohatství. V tomto případě rozhodovala především možnost lepšího odbytu a výhodnějšího prodeje bohatšímu zákaznictvu. Řím, Florencie, Praha, Antverpy, Augšpurk, Norimberk – do takových slavných měst se stěhovali umělci, sochaři, malíři a zlatníci, tam jim kynul výdělek a sláva.

Možnost obstarat si dřevo potřebné na řezbářské zpracování téměř všude po široké krajině nenutila zakládat dílny na umělecké zpracování dřeva a výroby na určitých místech, jako tomu bylo u jiných materiálů. Pokud známe místa významnější řezbářské produkce, vznikala spíš v bohatých městech, anebo byla vázaná k osobnosti vynikajícího mistra, který přivolával objednávky zdaleka. Takovými mistry byli Nikolaus Gerhard a Vít Stoss. Sochař švédského původu Olaf Engelholm, který se přistěhoval do Levoče ke konci 17. století, odůvodňuje to tím, že zde měl možnost lacinějšího nákupu materiálu na stavbu oltáře pro kostel v Sárospataku (Blatném Potoku). Zřejmě ale neudával tehdy jako odpověď na stížnost levočského starousedlíka řezbáře Ferdinanda Beichela pravý důvod. Ačkoliv jeho výpo-

věd by nasvědčovala prvnímu důvodu, tj. výskytu vhodného materiálu, není asi úplně věrohodná. Tolik dřeva na stavbu jednoho oltáře by si byl mohl obstarat jinde blíže k místu určení. Do Levoče ho spíše lákala možnost lepšího uplatnění po příchodu jezuitů do tohoto významného centra se starou kulturní a uměleckou tradicí.

Nejvíce ještě připomíná vznik výroby na základě výskytu vhodné suroviny odvětví dřevozpracujících oborů v některých horských oblastech. Dobývání dřeva, pálení uhlí a plavení dřeva vory po řekách byly vedle pastevectví téměř jediné zdroje obživy v těchto krajích. Poměrná zručnost tamějšího obyvatelstva při obrábění dřeva, tj. pro ně nejdostupnějšího materiálu, byla získaná vyráběním předmětů denní potřeby, tj. náradí apod. Nakonec z toho vznikla domácí dřevařská výroba. V rodinném kolektivu řezali kuchyňské náradí, odvážnější vyřezávali figurky zvířat, betlémy a sošky svatých, jaké byly prodávány na jarmarcích a v boudách kolem poutních kostelů. V několika takových oblastech, zvláště v Bavorsku a Tyrolsku, se z toho v 19. století vyvíjela poloprůmyslná výroba. Časem převládaly merkantilní zájmy a zavedení mechanizace umožnilo téměř velkovýrobu soch a kostelního zařízení, ovšem za cenu zániku původně ryze lidového projevu.

Vznik takové primitivní formy uměleckého zpracování dřeva (tzv. pastýřské umění) byl umožněn tím, že na dosažení určitého estetického efektu nebylo třeba speciálních nástrojů ani složitého pracovního postupu, jakým pracují třeba hrnčíři, keramici anebo kameníci.

S nezákladnější formou zpracování dřeva se střetne ještě dnes každý chlapec, pokud nebývá ve velkém městě, kde topení obstará teplárna, anebo kde obchod dodává podpalovače a naštípaná „kola“. Lidé měli možnost poznávat dřevo v denní praxi, neboť dřevo bylo surovinou pro mnohé účely, pro které se později používal kov a dnes umělé hmoty.

Dřevo bylo tehdy tak všeobecně rozšířeným materiálem pro rozličnou výrobu, že lidé jistě dokonale poznali jeho povahu a nejlepší způsoby obrábění.

Má-li výrobek ze dřeva odpovídat požadované kvalitě, resp. trvanlivosti, nutně musí být při jeho zpracování dodržen správný postup. Dřevo se má dobývat v určitém ročním období. Stejně musí být odborně skladováno, aby nebyla snížena jeho hodnota a zpracovatelnost.

Mnohatisíciletou zkušeností se člověk poučil, jak zacházet se dřevem, kde, kdy a na co ho používat a kterými nástroji se nejlépe opracuje. Tyto empiricky získané znalosti a praktiky byly všeobecně rozšířené a dodržované a dědily se v dílnách řemeslníků a mezi dědinským obyvatelstvem.

Zčásti byly takové recepty zaznamenány už v antice a tradičně byly převzaty do nové doby. Tak cituje italský architekt vrcholné renesance Andrea Palladio ve svém díle „Il quattro libri dell' architettura“, Benátky 1570, římského architekta Vitruvia ve věci kácení a zpracování dřeva:

„Dřevo (jak říká Vitruvius v 9. kapitole II. knihy) se musí kácet na podzim a po celou zimu, protože tehdy stromy opět nabývají z kořenů tu sílu a jadrnost, která se vytratila na

jaře a v létě listím a plody; a kácí se za bezluní, protože vlhkost, která nejvíce dříví kazí, je v této době strávená; tak nebude už napadáno moly nebo červotoči. Má se řezat pouze do poloviny dřeně a tak se má nechat, ať vyschne, tak totiž po kapkách vychází ven vlhkost, působící hnití. Pokácené se rozloží na místo, kam nepřichází nejteplejší slunce ani prudký vítr ani déšť; nejvíce musí být chráněno to, které roste samo od sebe; aby se neshítalo a rovnoměrně schlo, namaže se býčímí výkaly. Nemá se svázat za rosy, ale po poledni; ani se nemá zpracovávat, je-li oroseno nebo příliš suché, protože první se snadno kazí a druhé se těžko zpracovává. Dříve než za tři léta nebude pro stropy, dveře a okna dostatečně suché. Je třeba, aby se páni, kteří chtějí stavět, dobře vyptali u znalců vlastností dřeva, které dřevo je k čemu dobré a které nikoli. Vitruvius na udaném místě k tomu dává dobrý návod stejně jako jiní učení lidé, kteří o tom hojně psali.“

Vitruviovo doporučení nejhodnější doby kácení je velmi jednoduché. Přesto jsou jeho rady o způsobech sušení dřeva a době na zpracování vcelku správné. Podle poslední věty nebyl on jediný, který takové návody uváděl. Jiný autor z novější doby, braniborský kazatel Johannes Colerus, v obšírném foliantu věnovaném hospodářským věcem „Oekonomia“ (Wittenberg 1613) doporučuje ve věčném kalendáři na měsíc leden, že se má kácet dřevo před Fabiánem a Šebestiánem, a to v poslední čtvrti měsíce. V 6. knize svého díla, nazvané Xylotrophia, která jedná o dřevě, cituje též staré autory Constantina a Theophrasta v otázce nejhodnější doby na kácení dřeva. Zřejmě se však tento moudrý praktik nespolehal jen na staré autory, nýbrž posbíral zkušenosti kde mohl a pilně si zapisoval, co slyšel od svých současníků. Vysvětluje to z první kapitoly jeho knihy, kde píše: „O dřevařství. Když jsem doposud psal o zahradách, chci nyní v této knize psát něco o dřevařství... a malý návod o jistých věcech, které jsem sám viděl a dozvěděl se. Kdo se ale chce něco o dřevě naučit a dozvědět, ať se vyptává jen hajných, dřevorubců, rolníků a jiných červotočů, kteří denně s takovými věcmi se zabývají... Neboť když oni tyto věci denně v rukách mají a bez ustání s tím zacházejí, tak možno od takových lidí všelicos se doslychat, co jiní neznají...“

Nestačilo mu ovšem jen to, co mu tito odborníci poradili, poněvadž v dalším správně doporučuje:

„Na tom se ale nepozastavujte, že občas jeden tak, druhý jinak o této věci vypravuje. Ať každý si zapisuje všechny názory, potom ať zkouší dílo sám, tak ho zkušenost naučí, kdo měl pravdu a kdo nepravdu, poněvadž vlastní zkušenost naučí všechno.“

„Cuiuslibet artificis in sua arte est credendum“ (Každý umělec je ve svém umění odborníkem) je jeho heslo k této knize a zřejmě má pravdu. Jak tento starý autor správně poznal a z antických spisovatelů citoval, zřejmě se zakládají jisté praktiky v dřevařství na správných poznatcích. Jde zvláště o vliv měsíce na obsah mízy ve dřevě, která má přímou spojitost s trvanlivostí dřeva. Stále se v odborné literatuře objevují zmínky o tomto úkazu.

Tak jako při sadbě a sklizni kulturních rostlin a jiných užitkových plodů se dříve dodržovaly jisté zvyklosti podložené dlouhodobým pozorováním, které zčásti dnes považujeme za pověry, tak se i při těžbě dřeva postupovalo podle vyzkoušených pravidel.

Že se stromy mají kácet jen v zimních měsících, je obecně známá a uplatňovaná praxe. V období vegetačního klidu obsahuje dřevo podstatně méně vody – maximálně do 40% celkové váhy, zatímco v měsících růstu (březen až říjen) bývá obsah vody průměrně 50% celkové váhy a podle druhů a doby i více. Při postupném vysušování poraženého stromu dochází ke změně rozměrů, hlavně objemu, kmen popraská, deska se bortí, dřevo, jak to nazývá odborník, „pracuje“. Pochopitelně jsou takové změny tím větší, čím více vody dřevo obsahuje. Kromě toho jsou samozřejmě změny závislé ještě na hustotě dřevěné hmoty, víceméně ulehčující nebo zabraňující procesu vysušování.

Kromě nebezpečí poškození při sušení syrového materiálu (které je pochopitelně snižené, porazíme-li strom v době vegetačního klidu, tj. v době, kdy má menší obsah vody v dřeni) ovlivňuje ještě druhý faktor trvanlivost výrobků ze dřeva. Je to stupeň odolnosti vůči dřevokaznému hmyzu, hlavně červotočům. Jisté látky obsažené ve dřevě (v jednom více, v druhém méně) je přilákají, poskytují těmto škůdcům vítanou potravu, a proto se odborník vyhýbá zpracování dřeva stromu, poraženého z jakéhokoliv důvodu v době vegetační, jako jsou vývraty vichřicí apod.

Colerus uvádí Theophrasta „Libro de tempore“, první traktát: „Každé dřevo, poražené v balzamickém znamení, tj., když je slunce v býku, kozorožci nebo panně, nečervotočiví ani nehnije... musí se ale kácet v ubývajícím měsíci a v prvních třech dnech.“

Z praxe svých současníků zaznamenává Colerus, že:

„Tesaři v kraji Brunšvickém, když chtějí kácet dřevo stavební, dubové nebo olšové, tak to činí jen ke konci nebo v poslední čtvrti Michalského měsíce.“

Nebo dále doporučuje, což zřejmě odpovídá názoru řemeslníků té doby:

„Které dřevo se kácí od úplňku do poslední čtvrti, to nehnije.“

Nevíme, na základě jakých zpráv, zkušeností nebo poznatků autor „Knihy pro každého rolníka a hospodáře“ (Olomouc, 1876) Josef Dumek píše na str. 134 o účinku měsíčního světla:

„Porazí-li se strom při přibývajícím měsíci, jest šfavnatější, a tudý červu a hmyzu příjemnější, protože bohatší na potravu, a proto vysvětluje se snadné nakažení takového stromu červem.“

Dříví k potřebě nesmí, nemá se při přibývajícím měsíci káceti, má-li delší čas k službě vytrvati.“

Rozhodně to byl a je dodnes mezi dřevaři rozšířený názor, že dřevo kácené v době vegetační bývá napadeno červotočmi.

Obsah mízy ve stromě, tím zárodek předčasného zániku je údajně dokonce podle fáze měsíce různý i v normální době růstu, jak uvádí ve své knize „Gottesegen der Kräuter“ (Rowohlt, Berlín, 1936) Hilde Siegová. O době vhodné na poražení dřeva cituje na str. 301:

„E. von Etzdorf vypravuje ze své zkušenosti, že podle fáze měsíce stoupá nebo klesá míza ve stromě, a to od nového měsíce do úplňku stoupá, od plňku do novu klesá. To hraje při kácení dřeva velkou roli. Okolo novu poražené stromy poskytují dobré palivové dřevo a rychle se vysuší, okolo úplňku poražené ale pomalu se vysušují a jejich dřevo není trvanlivé. Proto by se měly porážet stromy jedině v poslední čtvrti měsíce.“

Ve velkých dřevařských zemích jižní Ameriky dokonce si vymíňují v objednávkách měsíční fáze, v kterých podle účelu dřevo má být káceno. Smlouvy na dodávku nábytkového a stavebního dřeva a na železniční pražce kladou největší důraz na kácení stromů v ubývajícím měsíci.“

Pro řezbáře mají taková pravidla význam ovšem jen potud, pokud má možnost obstarat si dřevo v lese a určit dobu, kdy má být poraženo. Zpravidla však je odkázaný na obchod s dřívím a kvalitu suroviny, jakou mu zaručuje prodávající anebo, jako v starších dobách, případně cechovní předpisy.

Jinak je to ovšem se skladováním. Nesprávným uskladněním se může podstatně snížit způsobilost dřeva na zpracování, určité druhy se mohou dokonce znehodnotit.

Nejmarkantněji to lze pozorovat na účinku odpařování vody z dřeva. Kmen stromu se skládá, jak dobře pozorujeme na příčném řezu, z různých vrstev, které se odlišují jak barvou dřevě, tak především vlastnostmi. Vrstvy od středu kmene jsou: 1. duše, podle druhu víceméně objemná; 2. jádrové dřevo, 3. běl, 4. vrstva kambia, 5. lý-

ko, 6. kůra Toto schéma ovšem neplatí stejně pro všechny druhy dřeva. Např. rozdíl mezi tmavším a tvrdším dřevem jádrovým a světlejším, podstatně méně pevným dřevem bělí je velmi patrný u dubu, ořechu a modřínů. U těchto druhů ovšem chybí výrazná vrstva lýka; typická pro lípu, která má dřevo stejnoměrně rostlé bez okrajové vrstvy bělí. Všeobecné pravidlo dřevozpracujících řemesel je, že čím tvrdší je dřevo, tím větší rozdíl, čím měkčí dřevo, tím menší rozdíl mezi jádrem a bělí.

Proces vysušování dřeva probíhá následovně. Buňky dřeviny se při odpařování vody stahují, v důsledku toho se zmenšuje objem materiálu. Jádrové dřevo obsahuje proti bělí podstatně méně vody, je vyzrálé, u starých stromů téměř umrtvené. Okrajové dřevo s vyšším obsahem vody tuto pochopitelně spíš odevzdává okolnímu vzduchu, čímž se zmenšuje jeho objem. Celkovému smršťování ovšem brání ještě vlhčí vrstvy hlouběji položené, a tak dojde k porušení soudržnosti materiálu. Vznikají známé podélné trhliny, směřující od kraje k prostředku. Z toho stejného důvodu popraská též koncové dřevo do jisté hloubky množstvím drobných trhlinek. Tato část se musí před zpracováním odřezat.

Proti uvedenému poškození a znehodnocení dřeva pomáhá zpomalení procesu sušení uskladněním dřeva, kmene nebo desky v kryté kůlně, která chrání materiál proti příliš prudkému vysušení přímým působením slunce a průvanu. Proti popraskání koncového dřeva se natírá tato část vápnem nebo barvou.

Problém popraskání dřeva při sušení a obrana proti tomu zaměstnávala už odborníky v starém Římě, jak dokazuje citovaný odstavec z Vitruvia v Palladiově knize O architektuře. Kromě dnes neznámé praxe o postupném kácení kmene, při kterém strom zůstal stát a vyschl ve stoje, zabývá se též uskladňováním káceného dřeva. Zajímavá je jeho zmínka o tom, že nejvíce musí být chráněno dřevo, které rostlo „samo od sebe“. Zřejmě má přitom na mysli kmen, který rostl o samotě. Roční přírůstky jsou u takových stromů velmi nerovnoměrné. Na straně závětrné jsou podstatně širší než na straně návětrné. Pochopitelně se proto hustota materiálu velmi rozchází, a proto může u takového stromu snadněji nastat deformace a popraskání. U stromu z uzavřeného porostu nasazují se roční kruhy stejnoměrněji, a proto není nebezpečí popraskání vlivem pnutí tak velké. Způsoby ochrany káceného dřeva před popraskáním, jak je popisuje Vitruvius, užívají dřevaři dodnes, až na ten speciální a svérázný ochranný materiál živočišného původu.

Velmi účinný způsob ochrany proti popraskání je rozštěpení kmene na půl přes jádro. Na takto rozpůleném kmenu můžeme názorně sledovat následky sušení. V tomto případě totiž už nezabraňuje tvrdé jádro tolik smršťování, poněvadž je otevřené vůči vzduchu a vlhkost má větší možnost nerušeně se odpařovat. Okrajové dřevo, které obnáší celý poloobvod, se smršťuje více než jádro, a tak dochází k mírně střechovitému zdvižení středu nebo – lépe řečeno – k střechovitému poklesu okrajů. Lépe se tento proces sleduje u desky nebo fošny. Odborník dělí strany desky na pravou, tj. stranu od jádra, a levou, tj. stranu od kůry. Řezbáře tyto otázky a s nimi související

praktiky zajímají jen v tom případě, že je nucený skládat blok klížením fošen. Když řeže sochu z kulatiny, půlky kmenů nebo z ještě menší části, štípy, bere dřevo, jaké je. Gotický řezbář, který v porovnání s pozdějšími řezbáři byl rozhodně lepším znalcem materiálu a jeho zpracování, řezal sochy většinou z celého kmene, ze kterého odštěpil jen menší část. On též našel dokonalý způsob, jak zabránit popraskání dřeva sochy následkem sušení. Volavka cituje nařízení cechu v Hamburku, podle kterého dřevo mělo být uskladněno několik roků v tmavých sklepích. Tento předpis se ovšem může vztahovat jen na dřevo tvrdé, např. dřevo dubové. Každé jiné dřevo totiž zvláště lípa se svou výjimečně silnou vrstvou lýka, bývá ve vlhkém prostředí velmi rychle napadeno plísněmi, které ve své mírnější formě, tzv. modré hnilobě, způsobují nepěkné zbarvení, ale ve formě bílé hniloby dochází k postupnému rozkladu tkáně. Při této je masiv dřeva nahusto prorostlý hnízdy do běla zbarvenými, které změkčují dřev, dřevo je pak křehké, štěpí se rádo napříč, a tím už není vhodné na zpracování. Stejným vadám podléhá bříza, ponechaná v kůře, ve velmi krátké době. Jakmile je však zbavena kůry, a to třeba jen částečně, je velmi trvanlivá. Koláři na dědinách, kteří zpracovávali břízu pro její poměrně malou váhu při velké elasticitě s oblibou na hospodářské náradí a vozy, ostrouhali proto po celé délce kmene spirálovitě pás kůry a stavěli březové žerdi volně do pyramid na sušení.

Téměř všechny druhy dřeva jsou víceméně citlivé vůči přílišné vlhkosti. Výjimkou je dub, modřín, olše, která je zato na vzduchu málo odolná vůči rozkladu. Tyto druhy se hodně uplatňovaly, jak už bylo řečeno, na vodní stavby. Zvláště dub, naše nejhodnotnější dřevo, vydrží ve vodě tisíciletí a nabývá přitom oxidací obsahu kyseliny tríslové (až 6 %) krásného zbarvení. Při regulaci řek a při podobných příležitostech byly objeveny zbytky mostů z doby římské nebo středověku, kde byly staré dubové kůly do černa zbarvené. Kdo z řezbářů měl možnost zpracovávat takový starý materiál, poznal, že přes svůj věk toto dřevo, černé jako uhlí, nic ze svých vlastností neztratilo.

Přechodné udržování kmene přímo ve vodě neškodí ovšem ani takovým druhům, které jsou jinak citlivé na střídavou vlhkost. Naopak plavení dřeva, tj. doprava dřeva po řece, je způsob starý a místy vůbec jedině možný. Dodnes je běžně uplatňovaný, aniž tím trpí jakost dřeva. Též velkopily namáčejí bukovou kulatinu před řezáním v obrovských betonových nádržích naplněných vodou a stolaři na dědinách ponořují desky přechodně do potoka. Dnes při velkovýrobě nábytku se umrtvuje a paralyzuje syrovost dřeva preparováním horkou párou a umělým sušením v sušárnách.

Tolik o způsobech uskladňování a opatrování dřeva vzhledem k jeho biologickým vlastnostem. V podstatě se tyto praktiky vztahují na dřevo zpracovávané ve formě řeziva, tj. desek různé síly na nábytek a podobné výrobky. Tesaři při stavbě domů, dřevěných stropů a střešních konstrukcí naprosto nebrali ohled na případné popraskání hrubých trámů. Při adaptaci starých budov byly v novější době často objeveny staré malované trámové stropy. Např. v budově Moravské-

ho muzea, bývalého tzv. Biskupského dvora z 80. let 16. století, anebo na Pražském hradě z konce první čtvrtiny 17. století, tedy v reprezentačních budovách se našly trámy těchto stropů s širokými podélnými trhlinami. Tyto trámy byly zřejmě osazeny v čerstvém stavu a vyschly až na místě. Důkazem toho jsou zdvihnuté okraje trhlin; kdyby byly trámy otesány po vysušení, tj. přes stávající už trhliny, ležely by okraje těchto trhlin v rovině obrábění.

Řezbáři potřebovali zpravidla na svoje práce dřevo podstatně větších rozměrů a otázka sušení materiálu byla tedy velmi důležitá. Jakým způsobem se s tímto problémem vypořádali, poznáme dále.

Neuvádíme znalosti o mikrostruktuře dřeva a jeho chemickém složení, které dnes máme díky moderní vědě a technice, ačkoliv jsou velmi zajímavé a efektní. Tehdejší řezbáři, z jejichž rukou vyšla nejkrásnější díla řezbářského umění, takové vědomosti neměli. Často je nemají ani dnešní umělci, kteří volí dřevo na uskutečnění svých výtvarných záměrů. Informace toho druhu zprostředkuje odborná literatura nebo i školní učebnice o botanice. Pro nás je směrodatné jen praktické užití dřeva a zkoumání jeho vlastností pro účely řezbářské.

Vlastnosti dřeva vzhledem k jeho způsobnosti pro řemeslné zpracování byly známy už v starověku, jak dokazují četné zmínky starých spisovatelů. Většinou se sice tyto zprávy týkají použití dřeva pro účely stavební, ale přesto nacházíme občas i poukaz na druhy vhodné pro řezbu, anebo zmínky o sochách, zhotovených ze dřeva umělci antiky.

Tak uvádí L. B. Alberti ve svém díle „Deset knih o stavitelství“ druhy, vhodné pro zpracování:

„Za nejlepší dřevo pro stavební práce se pokládají: cedr, letní dub, dub obyčejný, vlašský dub, topol, vrba, lípa, olše, jasan, pinie, cypřiš, divoká oliva, oliva pěstovaná, kaštan, modřín, zimostřez a cedr, rovněž eben a dřevo révové. Každé z nich má různé vlastnosti a je proto nutno používatí jich vhodně pro různý způsob upotřebení. Jedno totiž vyniká nad ostatní pod širým nebem, jiné se udržuje, je-li ve stínu, jiné zase je výborné na volném vzduchu, jiné tvrdne ve vodě nebo vydrží daleko déle, je-li zahrabáno v zemi. Následkem toho jeví se některé stavební dřevo pevnější pro přeplátovací prkénka, pro desky, pro sochařské a vnitřní práce řezbářské, druhé pro trámy a břevna . . .“

Dále cituje Alberti ze spisů starých autorů:

„Při vytváření soch a obrazů neopovrhovali topolem bílým ani černým, vrbou, habrem, jeřábem, bezem nebo smokvoněm, kterážto dřeva jsou užitečná svou suchostí a jednotlivostí k zachycení a udržení malířského naklívování a podkladu i tvárná a pozoruhodně poddajná při vystihování podob. Je ovšem všeobecně známo, že mezi všemi těmito dřevy je lípa nejměkčí. Někteří doporučují pro zhotovování soch dřevo jujubové.“

Z Deseti knih o architektuře od Vitruvia se dozvídáme názory antických odborníků:

„Topol bílý i černý, dále vrba a lípa, jež nejsou tvrdé příměstkem zemitosti, jsou pro svou řídkost bělostné a nechají se pohodlně zpracovávatí při pracích řezbářských.“

Taktéž P. A. Mathioli vyjmenovává ve svém herbáři aneb bylináři druhy dřeva, užívané řemeslníky z konce 16. století. Na rozdíl od novodobých autorů vypočítává přitom zřejmě jen druhy skutečně zpracovávané. Popis a možnosti jejich uplatnění uvádíme dále u jednotlivých druhů. Můžeme je považovat za souhrn tehdejších poznatků, podložených praxí doby, těsně následující po údobí pozdní gotiky, na kterou se soustřeďuje náš zájem.

Tak jako pro různou potřebu našli nejvhodnější materiál stolař, soustružník a kolář, tak i řezbář si vybral surovinu, která se nejlépe opracovávala a vyhovovala speciálním požadavkům řezbářské techniky, resp. potřebě dalšího šlechtění. Bylo všeobecně užívanou praxí

určitých dřevozpracujících oborů, že si materiál vybírali přímo v lese nebo ve skladě, jako např. stavitelé varhan na píšťaly, houslaři na rezonanční desky, bednáři a koláři na desky a vozy. Zaměření řemeslníků a dědinského lidu, který si zčásti vyráběl hospodářské náčiní sám, bylo v tomto ohledu velmi dokonalé a účelné. Tak pozorujeme, že v jistých oblastech, např. v Beskydech, kde terén podmiňuje způsob osídlení a život pastýřsko-maloroľnický a dobývání dřeva, při každé z tam obvyklých osamělých usedlostí roste jasan. Dřevo tohoto stromu slouží patrně jednak na výrobu vozů, saní, topůrek seker a podobně, jednak se řezou a suší mladé větvičky jako krmivo pro dobytek.

Při rozšiřující se velkovýrobě se ovšem takové speciální znalosti o dřevě pomalu ztratí, ačkoliv ještě dnes žádají nákupci velkých podniků i ze zahraničí kmeny z určitých oblastí, kde se vyskytuje porost odpovídající speciálním požadavkům.

Odborná literatura botanická a dřevařská se prakticky nezabývá obšírněji rozdílnými vlastnostmi dřeva z hlediska zpracování a spokojuje se s všeobecným konstatováním o použitelnosti jednotlivých druhů.

Seznamy dřeva vhodného na řezbářské zpracování v ojedinělých publikacích uvádějí zpravidla velký počet druhů. Z velké části se tu jedná ovšem o dřeva, která zpracovával řezbář ornamentalista na nábytkovou řezbu, dnes téměř vyhynulou. V praxi řezbáře figuralisty se tyto druhy dnes vyskytují jen sporadicky, zvláště pokud jde o druhy exotické, proto pro naše zkoumání nepřicházejí v úvahu. Taková cizí dřeva, dovážená na výrobu dých, jako je eben, palisandr a mahagon, dostane dnešní řezbář někdy do ruky jako odpad pro průmysl dále nezpracovatelný. Zpravidla v kusech menších rozměrů se uplatňují tato dřeva hlavně pro zajímavé zbarvení na drobné plastiky, bibeloty a podobné interiérové doplňky.

Jak už poznamenáno, za všech dob se v Evropě řezbářsky zpracovávaly především lípa, dub, ořech a limba. Prvé tři druhy jsou rozšířené téměř všude, limba roste jen ve vyšších polohách a je typickým materiálem tyrolských řezbářů. Limba je prakticky jediný druh jehličnatého dřeva uplatňující se v řezbářství, i když se ojediněle najde i socha nebo řezba z jedlového, borového, smrkového nebo z modřínového dřeva.

Řezbářská tvorba byla dříve převážně zaměřená na práce náboženského charakteru, sochy svatých, oltáře apod. Tyto předměty byly, jak známo, většinou polychromovány. Dřevo se v tomto případě jako samostatná složka neuplatňovalo, ale tvořilo jen podklad, materiál na zhmotnění umělcovy představy. Stalo se to ovšem s plným pochopením a respektováním vlastností materiálu a dokonalým využitím možností, které poddajné dřevo poskytuje.

Pokud se zachovaly gotické oltáře nebo jednotlivé sochy bez polychromie, byly pravděpodobně z největší části zbaveny původní vrstvy později, anebo zůstaly z různých důvodů nedokončeny.

Výjimku ovšem představují pozdně gotické oltáře v oblasti francké nebo nizozemské z lípy a dubu. Vedle tradičně užívané manýry polychromovat sochy a tím je přiblížit idealisticky chápané představě

osoby světce a jeho nadreálného postavení, několik vynikajících uměleckých osobností přineslo nový způsob pojetí řezby a nechalo svoje práce nepolychromované, anebo jen s minimálním náznakem např. očí postav.

Tato praxe vyplývá zřejmě z nového, v podstatě už renesančního přehodnocování člověka a jeho práce. To je ovšem otázka spadající do sféry kulturní a umělecké historie.

Pro svou relativně malou hodnotu a všeobecné rozšíření dřevo asi nebylo nikdy kromě několika výjimek převáženo jako surovina na větší vzdálenost. Proto je hodnocení materiálu, typického pro určitou oblast, vedle slohově kritického rozboru dřevorezby, jako průkazný moment přípustné. To se týká hlavně limby a dubu, druhů zpracovanych v poměrně úzce ohraničené oblasti.

Pro techniku řezbářství je použití dubu jako řezbářského materiálu důležité hlavně proto, že v severských přímořských státech byl dub v 15. a 16. století (a vlastně dodnes, viz Barlach) zřejmě vládnoucí řezbářskou surovinou. Zčásti to bylo zdůvodněno větší trvanlivostí dubu, hlavně ale proto, že byl vůbec nejdostupnější pro tyto účely. Z dubu jsou totiž řezané v těchto oblastech i plastiky polychromované, takže moment estetický, krása dřeva sama o sobě, která bývá spolurozhodující při jeho volbě na skulpturu nepolychromovanou, v tomto případě odpadá.

Vynikající práce jihoněmeckých řezbářů 15. století dokazují, že dub zpracovávali tehdy pro jisté účely též v krajích, kde jinak byla běžným materiálem lípa. O tom svědčí chórové lavice (stalla) v Ulmu, Weingarten a Blaubeuren, které, ačkoliv pokryté bohatou figurální výzdobou, jako užitekovaný nábytek zůstaly v přírodním materiálu.

Jednou ze základních vlastností dubu, pro které byl většinou používán na podobné objekty, je jeho pevnost a odolnost proti dřevokaznému hmyzu. Jádrové dřevo dubu je málokdy napadeno červotočem. Ovšem běl ničí tito škůdci (hlavně tesařík) ve velmi krátké době, dokonce často ještě na skládce v lese. Zřejmě působí jako ochranný prostředek vysoký obsah kyseliny tříslové, která dřevo konzervuje a odpuzuje hmyz, kdežto cukry v mladém dřevě běli je lákají.

Pokud je možno posuzovat materiál, ze kterého byly řezány známé oltáře z Calcaru, Bordesholmu a jiné práce ze severu, zdá se, že byly zhotoveny z dubu zimního. Dosud postrádáme základní fyzikálně-chemické rozboru materiálu takových objektů, takže jsme odkázáni na posuzování všeobecných znaků dřeva.

Dřevo uvedeného druhu dubu je podstatně měkčí, a tím lépe zpracovatelné než dřevo dubu letního. Botanické pojmenování dub letní (*Quercus robur*) a dub zimní, drnák (*Quercus petraea* Liebl.) naprosto nevyjadřuje povahu jejich dřeva. Lépe vyjadřuje lidový název dubu letního (křemelák) jeho tvrdost.

Uvedené dva druhy dubu jsou ve střední Evropě nejvíce rozšířeny. Odborná literatura lesnická k tomu píše následující.

Pravomil Svoboda: Lesní dřeviny a jejich porosty II. Praha 1955:
„Dub severní (*Q. robur borealis*)
V západní oblasti s přechodným až oceánským klimatem diferencuje se *Quercus robur* ve dvě odrůdy, var. *pedunculata* (dub letní) a var. *sessilis* (dub zimní).

Dub letní a zimní se chovají v této oblasti často ekologicky různě . . .

Dub zimní (var. sess.) dává přednost pahorkům a vyvýšeninám, suchým plošinám, kdežto v rovinách schází. Dub letní – var. pedunculata – naopak dává přednost rovinám, hlubším polohám a vlhčím úžlabinám, nechýbí však ani na svazích. Dub zimní dává tedy přednost suchým půdám a májí vlhké, letní naopak dává přednost vlhkým půdám a májí suché.“ (Podle současné terminologie se jedná o dva různé druhy. Viz výše. Pozn. aut.)

„O rozdílech v jakosti dřeva obou dubů se zkušebními značně rozcházejí. Obvykle se udává, že dřevo dubu zimního je celkově jemnoletější a lehčejí opracovatelné, proto je hledáno truhláři . . .“

„. . . Dřevařský obchod vesměs nerozlišuje oba druhy a o ceně dubového dřeva rozhodují vlastnosti technické, které se projevují jako jemnoletost, rovnoměrnost vláken, barva, hladkost apod., které se silně mění podle stanoviště . . . Potvrzují to i nové výzkumy, podle kterých na stavbu a fyzikálně mechanické vlastnosti dřeva působí nejsilněji úrodnost a vodní poměry půdy, teplota . . .“

Všeobecně tedy možno shrnout, že dub z nížin, dub letní, roste v důsledku lepších životních podmínek, úrodnější půdy, většího množství vodních srážek, resp. spodní vody mnohem rychleji, zato dub zimní, vyskytující se především v horších podmínkách, roste pomaleji a nedosahuje mohutnosti prvního.

Všeobecně se uznává, že dřevo stromů pomalu rostoucích (zimostráz, švestka a jiné), tedy těch druhů, které mají malé roční přírůstky, je tvrdé. Naproti tomu dřevo rychle rostoucích dřevin (topol, osika a jiné) má široké roční přírůstky a je měkké na opracování. Jedinou výjimku tvoří dub, u letního druhu se vyskytují letokruhy až 15 mm široké, a přesto má dřevo tmavé a tvrdé, kdežto dub zimní má roční přírůstek 1–3 mm, a přesto má dřevo světlé a měkké na opracování.

Tuto zdánlivou nesrovnalost možno vysvětlit zcela jednoduše tak, že dub patří k dřevům kruhopórným, to znamená, že přírůstek je složený z řídkého, pórovitého tzv. jarního dřeva a kompaktního letního dřeva. Šířka řídké jarní partie činí u dubu letního asi jen čtvrtinu tvrdého letního přírůstku dřeva, zatímco u dubu zimního je poměr opačný. Tam je v převaze řídké jarní dřevo, které pochopitelně neklade nástroji řezbáře takový odpor jako husté dřevo dubu letního. Těžko si dovedeme představit, že by mistr Brüggemann mohl řezat až filigránské ornamenty Bordesholmského oltáře z takového „křemeláka“ nebo „zelenáče“, jak odborníci nazvali tyto tvrdé duby s neštípatelným, vazkým dřevem. Na jednotlivých sochách tohoto oltáře je ale možno jasně rozeznat typické pórovité dřevo dubu zimního.

Podle literatury je ovšem dřevinou těchto nížinných oblastí, kde uvedený oltář vznikl, dub letní, tedy s hustým a tvrdým dřevem. Zdálo by se, že řezbáři si dováželi vhodnější dřevo dubu zimního, nebo lesy byly smíšené a mezi převládajícím dubem letním se vyskytl dub zimní. Řezbáři si mohli případně vybrat strom přímo v lese, poněvadž podle celkového habitu, rovnějšího růstu, méně rozpraskané a slabší kůry, tvaru listů a plodů mohli bezpečně rozeznat oba druhy. Přijatelnější vysvětlení skutečnosti, že v oblasti dubu letního jsou řezbářské práce z dubu zimního, podává sdělení fakulty pro lesní hospodářství Technické univerzity v Drážďanech:

„V okrajových oblastech baltského moře v kraji Lübecku byl asi v přirozených lesních společenstvech zastoupen dub zimní (*Quercus petraea*). Podle Scamonioho převládal na území Mecklenburgu a v Uckermarku smíšený les z buku a zimního dubu, pouze v severovýchodním území NDR, jižně od Darssu a Rujany byl dále zastoupen les bukový smíšený s letním dubem a habrem (A. Scamoni: „Rozšíření přirozených lesních společenstev na území diluvia NDR.“ Archiv pro lesnictví, sv. 1, 1952.). V Holandsku zase, v belgické rovině a západní části Šlesvicko-Holštýnska, jakož i v pobřežních nížinách a ostrovech severního moře chybí



1 *Forma barokní sochy, poškozené
paprskáním a odpadnutím připojených
částí*



2 *Otvory po červotočích na části
se slabší vrstvou křídlového podkladu*

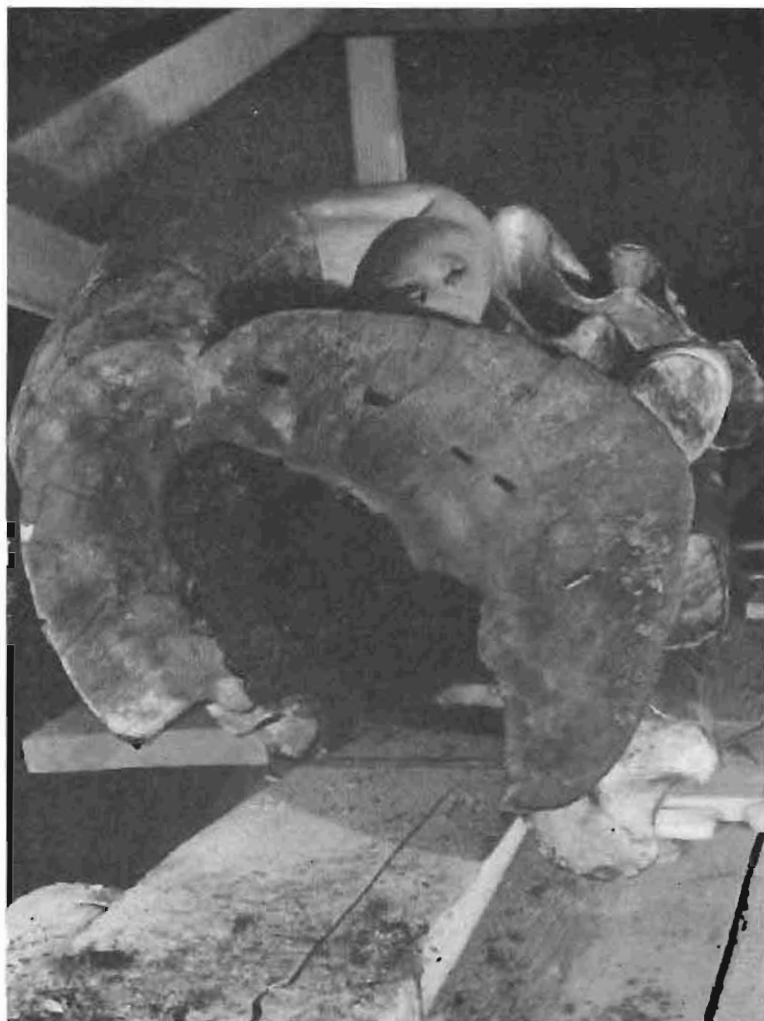


3 *Dřevo rozložené požerem červotoče.
Šluky vylétovejch otvorů na hřebenech
tváří*

5 Závěsky po upravení skobách
(2 velikosti) řezbářské stolice



4 Stopy po opracování hrubým dřevem
u sekera



6 Pohled na společ. gotické stěhy

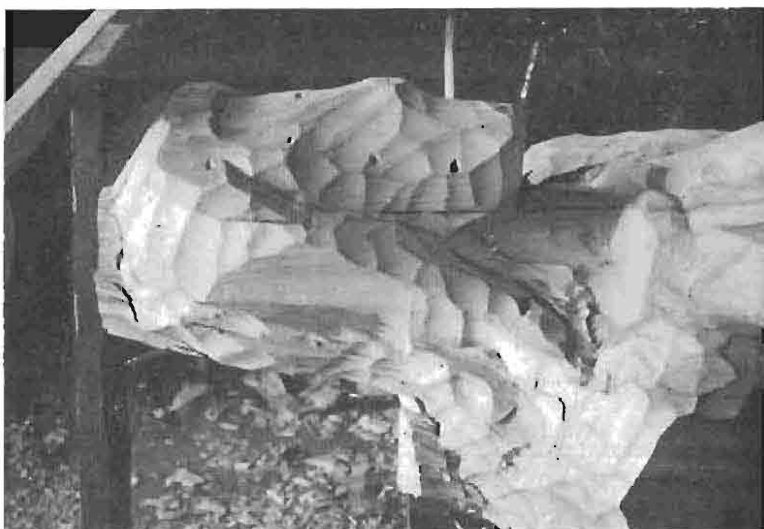


7 Blok novodobé skulptury, sklážený
z půlených kmenů. Vlevo model

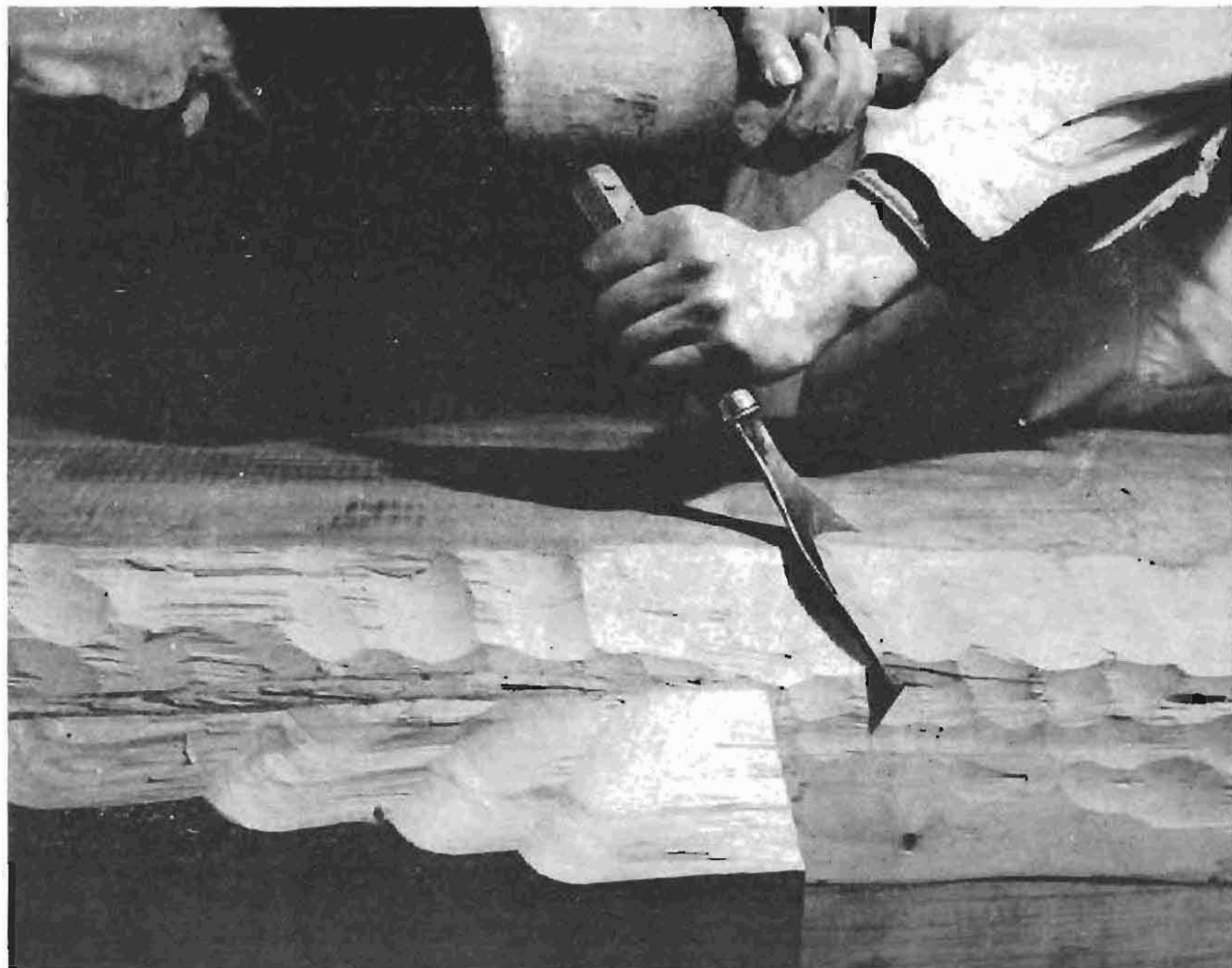
9 „Ztracená kresba“ na připraveném materiálu. Tvary určené k odsekání jsou sčíslované



8 Záměrné ztláčení zářezů dřevem na moderním řezbářském díle



10 Hrubě opracovaná socha s dílky měřících bodů



11 Správný způsob nasazení dláta při hrubém opracování bloku. Využití náčivé síly nástroje



13 Skulptura obr. 10 po dokončení. Nezablazené stopy dlát

12. Skulptura obr. 10 po první etapě budování s třetinovým modelem a pomocným měřicím zařízením



14. Detail skupiny Anpět Ft. Bilka. Ukázka pojetí draperie a tělových partií různou strukturou žezu

15 Práce s redukčním keruzjaldem
při přenášení modelu do skutečné velikosti



16 Klížení bloku postupným vrtáním,
v popředí model „bednička“

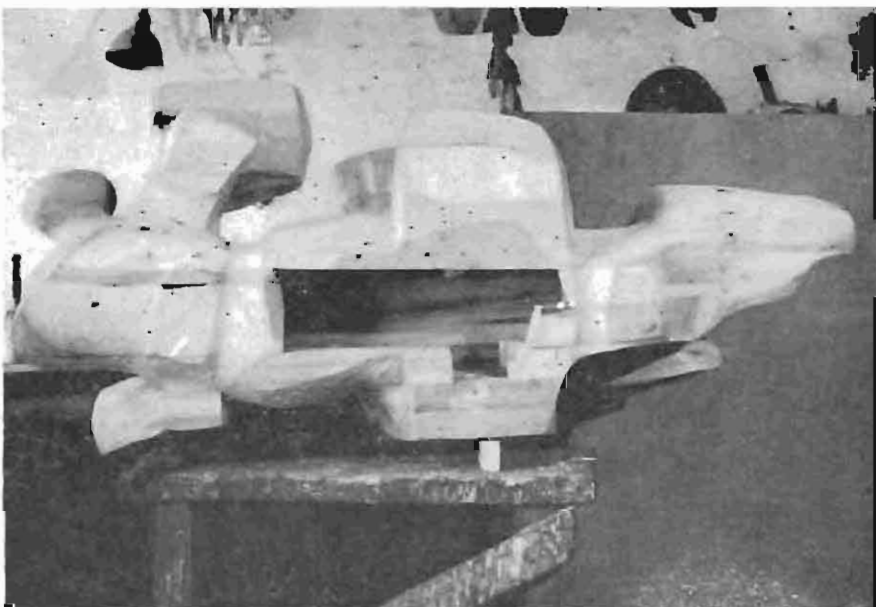


17 Skulptura ve stavu nepracovanosti
s modelem „bednička“

19 *Stříbrské Pleso, hotel Patria, „Šachy”,
výška do 60 cm*



18 *Hlava sochy sv. Václava,
rúkopis*



20 *Příklad klížení dutého bloku*



21 Oltář v Liebnově, typická ukázka těžkopádné figurální tvorby provinčního rezbáře po umlčení umění třicetiletou válkou

22 Příklad oddělení partii monochromní (celozlacené) sochy rezbářským prostředky různým zpracováním povrchu



23 Ukázka vrcholně rukokové řezby poloviny 18. století

24 Ukázka vrcholně rukokocé řezby poloviny 18. století



- 25 *Ukřižovaný Kristus s barokními vlasy, které nabradily asi perukou, nasazenou pravděpodobně v druhé polovině 17. stol. po odřezání původních vlasů*

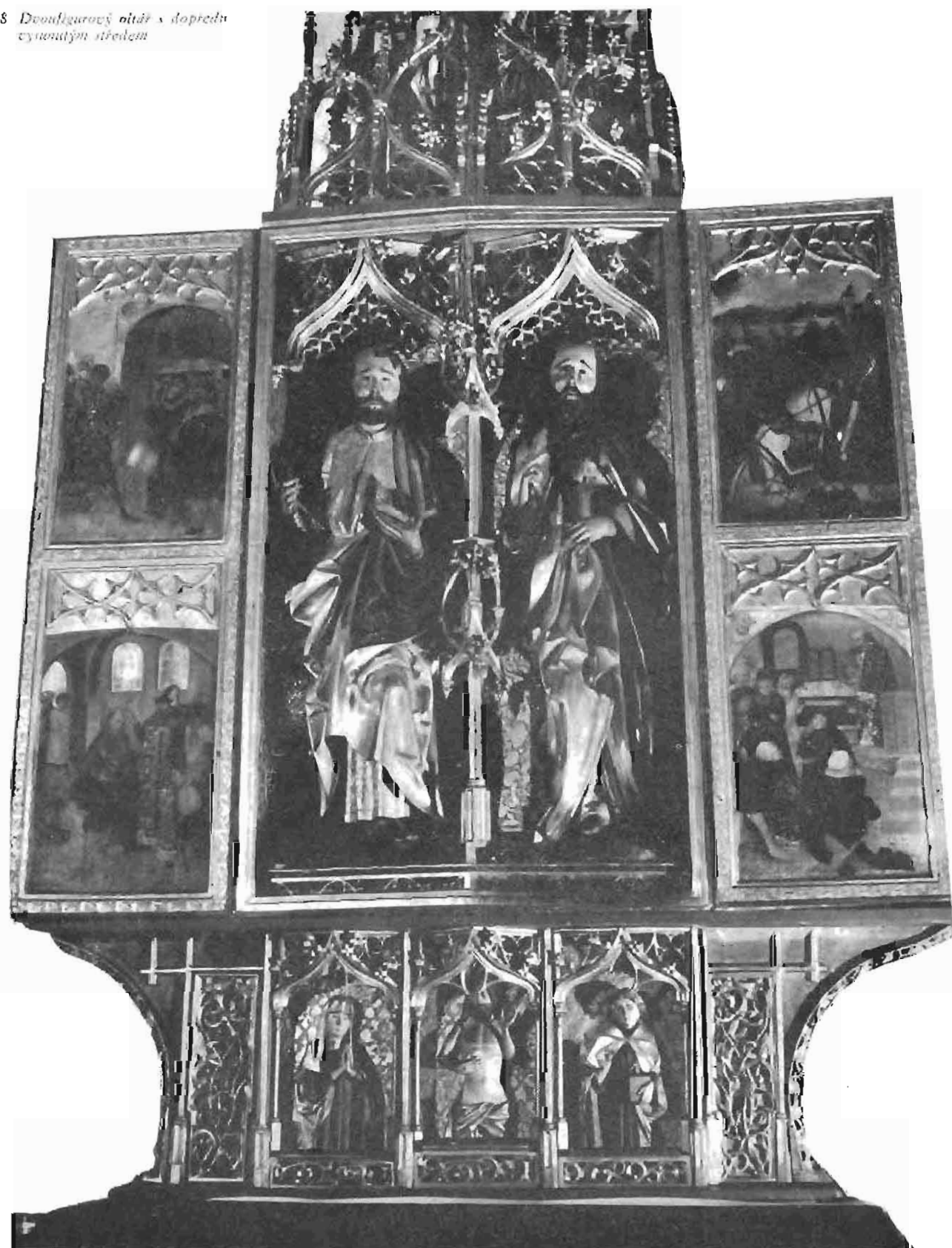


- 26 *Ornamentální hlava ženy ze začátku 17. století (1615)*

- 27 *Intenzivní postup řezbáře z konce 15. stol. umožňoval realizaci akamintového nápadu, dít stonku květů iwar hlavy hvězd*



28 *Dvoufigurový oltář s dopředu
vytvořeným sídlem*



30 Skříň pozdně gotického náhrobku s vysokým reliéfem, spojeným ze dvou dílů. Koruny stromů, vyrostlých po stranách, jsou rozloženy do propletených se plošných útvarů



29 Dramatické vypětí lidské postavy s překvapivou znalostí anatomických prvků



31 Detail reliéfu s postavou sv. Heleny

33 Oltář P. Marie Sněžné v Levoči,
dokonale vyblážená zrvstva podkladu
zlaceni



32 Detail levočského svatoš. Jiří
s drakem a předkem koně



34 Hlava Ukřižovaného ze Spišské Bělé,
ukázka záměrně hrubého zpracování
dřeva pod polykromím

- 35 *Levuča – oltář sv. Kateríny.
Kombinovaná archa s ústředním
výklenkem pro sochu a bočními
tabulemi s malovanými postavami
světců*



- 36 *Hlávce módně navesané vlasy apoštola
z Poslední večeře ve Špišské Sobotě*



- 37 *Ostrými zářezy členěné vouty apoštolů
z Jezuskové Poslední večeře*



38 *Hlavy andělků z adonovského oltáře, vřební zeoba bez vláků*



40 *Příklad dokonatého vydlabání gotické sochy do tvrdé skořápky*

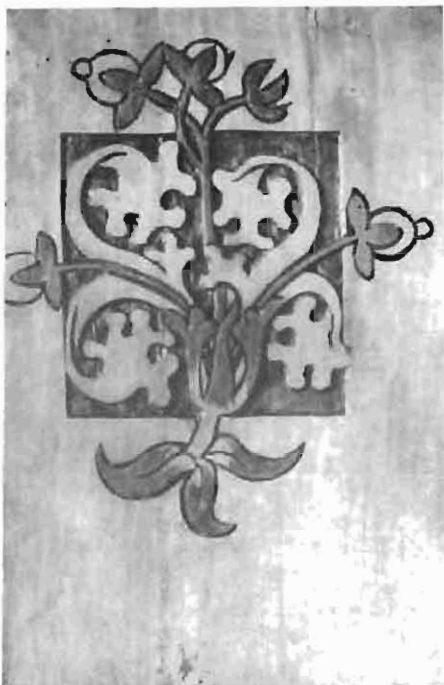
39 *Kulháně ruce Ježíška Pevněské mladony s tlakovými závrty kvůli stmu*

43 Zřetelné stopy po hrubém díle
při vydlabání sochy.



41 Impulsivní rozřezání motivu na ploše
bez ohledu na křivé ořamování

42 Řezba podle nabožené kresby
bez dlouhé přípravy



44 Příklad zdání plastičnosti, dosažené
nejjednoduššími prostředky rytím na
plochy. Letopočet 1494 na kouřelecké
lavici v Levoči



45 Zasek tvaru potvočky „motýlka“
ze zajišťování připojených partií.
Reliéf z Illobovce



46 *Zvětrávání dřeva působením střídání
vlhka a sucha*

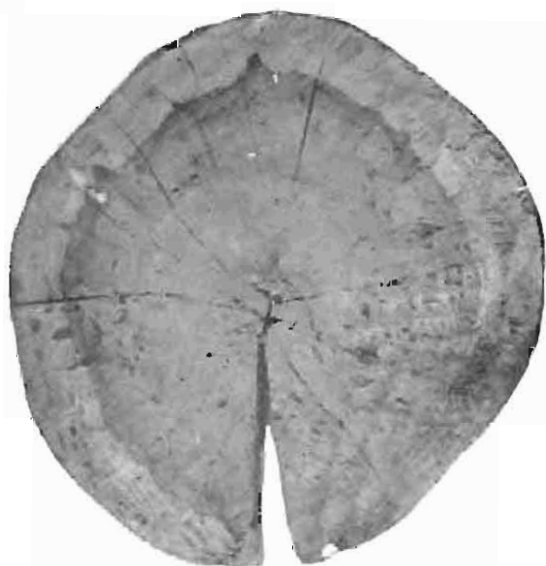


47 *Dřevo rozložené houbou dřevomarkou*

48 *Rozpraskání skulptury z tvrdého dřeva
podélnou tržlinou*



49 *Typická tržlina v kulatém bloku*



50 *Velká tržlina v kulatině, směřující
kolmo od okraje do středu*



51 Záscky velkým dlátem v čerstvém dřevě. Změřitelné sčokolky po jednotlivých úderech palice



32 *Rezbářská dláta na pracovním stole Heřmana Koteby*

podle Büsгена dub zimní nebo je velmi vzácný (M. Büsgen: Cupulifery v biologii květních rostlin střední Evropy. Kircher a j., 1912).

Nakolik jsou v literatuře uvedené hranice v jednotlivých případech zcela správné, je ostatně těžko rozhodnout, poněvadž ještě dnes se tyto dva druhy dubu na základě zjistitelných přechodních forem často nerozeznávají...“

Podle těchto údajů by se kryl výskyt dubu zimního (*Q. petraea* Liebl. = *Q. sessilis*) s místem se živou řezbářskou činností, odkud byly v 15. století zásobovány země kolem Baltu. Zde bychom měli tedy případ produkce vzniklé na základě výskytu vhodného materiálu.

Bylo by jistě zajímavé a prospěšné porovnávat laboratorní rozbor materiálu soch určité oblasti s druhy dřeva, které se v ní vyskytují. Možná, že by to nakonec napomáhalo při identifikaci původu sporných a zavlečených děl. Průzkum řezbářských surovin se dosud velmi málo zaměřoval specifickým rozbořem z tohoto hlediska. Publikace odborné, umělecko-historické, uvádějí obvykle velmi sumárně „dřevo“ anebo „kámen“. Teprve novější práce už specifikují podle druhu materiálu „lípa, dub, ořech, vápenec, kamenina“ a podobně. Technika má zde rozhodně co dohánět, aby vyplnila mezery v základních údajích.

K problematice o rozdílných vlastnostech jednotlivých druhů dřeva možno citovat z knihy starého magistra Joanna Colera „Oekonomia“ v kapitole V. „Xylothropia“: Které je nejtvrďší dřevo.

„Řemeslníci mají zato, že nejtvrďší dřevo je z moruše... Jinak je nejtvrďší z habru, z něhož vyrábějí koláři kola a osy, a jiní řemeslníci topírka do svého nářadí. Dřevo z buku berou koláři též na obruče kol a jiné věci. Na stoly není lepšího dřeva než desek z bílé olše, ty jsou jako z javoru. Upotřebují na ně též desek z lípy, břízy, též berou z hrušky, které však nechce držet, klíž to nevydrží. Jinak ale je dobrá na formy. Na kostru stolu bere se oběčejně dubové dřevo, které se počítá mezi nejtvrďší dřeva, ale snadno se láme“.

„Zde by se mělo hovořit též o rozdílech dřeva, neboť jsou různé duby, různé buky, různé vrby atd... O tom ale poučuje každého zkušenost, ale umínil jsem si, že o těchto věcech nebudu obšírněji psát.“

Mathioli, který ve svém „Herbáři“ vychvaluje velmi dub, píše v kap. VIII na str. 58:

„Užitek dubového dřeva nelze vůbec vypsati; mezi ostatním dřívím stěží se najde jedno, které by bylo stálejší a dalo by se více upotřebiti k stavbě a výrobě různého nářadí a nádobí na zemi i na vodě nežli dubové dřevo.“

Tento bystrý pozorovatel přírody byl dvorním lékařem arcivévody Ferdinanda v Praze a ve svém díle se zmiňuje nejen o lékařském uplatnění, ale i o praktickém využití dřevin. Z praktik doby málo předcházející máme též soudobá svědectví.

O obchodu s dřívím ve středověkých Čechách nacházíme různé zmínky u Wintra. Na straně 105 jeho Dějin řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století čteme:

„Nelze ještě nevzpomenouti důležitého obchodu dřevařského. V Praze byl v této době dlouho provozován technicky i kupecky tak prostičce, jako bývalo v době slovanské. Venkované horáci dováželi vory po Vltavě až k Podskalí, a tu sousedé podskalští skupili drva a opanovali trh. Někteří podnikavější z Podskalí chodili si nahoru na lesy sami kupovat; pak sváželi dolů. Podskalští, osobující si při tom monopol plavby po vodě dolů, byli na bezpečné cestě organisovati se v cech. Také Kolínští obsáhli sklad a trh dřev, po Labi dolů k nim splavovaných.“

O poplatku za plavení dřeva a ceny dřeva na zpracování a otop píše v témže díle na str. 923–924 takto:

... Konšelé novoměstští stanovili, kolik platiti od plavení dřeva na vorech. Na konci XV. století platilo se od „suchého“ vory po 7 denárech na každou pražskou stanici, buď na Malou Stranu k přivozu, nebo až na praclát (u Štvanice). Za plavbu s hora platilo se víc, ale nestejně. Vor dřeva sladovníkům splavován do Prahy po 2 groších, vor velikého dubí vltavského (zvlášť k potřebě mlýnům) plaven po 4–6 groších, bylaté práce s rozvazováním a svazováním, neboť „ne všickni k jednomu místu toho potřebují“. Lužnické a vltavské jedlí, veliké a dlouhé na šindele, plaveno po 4 gr. vory; vor „kornin“ na tyčky, vory suché pekařské, vor dubí hradeckého, vor dříví „kofavního“ (k plavení nesnadného), placeny po 2–3

groších. Co do cen dřeva lze uvést, že na hraně XV. věku stál vor suchého dříví 10–40 grošů míš.: vůz dříví dubového (. . .), z berounské řeky pocházejícího, byl za 20 grošů, sáh dříví dubového za 12 gr. míš. (sósni a osykové bylo lacinější).“

Kromě takových víceméně všeobecných údajů o druhu dřev (většinou jistě šlo především o dřeva stavební nebo nábytková) zmiňuje se Winter jedině o jednom druhu dřeva pro speciální zpracování. Na straně 454 citovaného spisu píše:

„I v této době činní jsou střelci, dělící se co práce v lukaře (ballistarii); vždy ještě oblíbenou zbraní byl luk a kuše nebo samostřil, obyčejně z dřeva tisového robený.“

Odkud toto dřevo přišlo, uvádí v další zprávě na straně 943: „... Od severu a z východu vozilo se k nám ... tisové dříví od Toruně a Gdanska, ...“

Při tehdejších univerzálních poměrech v Evropě v ohledu kulturním a obchodních a řemeslných praktikách můžeme taková pravidla považovat za obecně platná i v jiných zemích. Uvedeme proto poměrně podrobné údaje o této problematice ze zemí sousedních s Čechami. I když pocházejí z dob o něco pozdějších než je doba gotiky, na kterou se soustředíme (Colerova kniha vyšla v prvním vydání v devadesátých letech XVI. století), přesto je můžeme považovat za analogické pro naše poměry.

Kapitolu XIII. své „Oekonomia“ věnuje Johannes Colerus prodej dřeva. Pod titulem „Následuje o prodeji dřeva a taxa, kterou užívají v zemi Saské a Míšenské“ uvádí řadu ceníků z různých panství v jmenovaných krajích. Jako měrnou jednotku pro stanovení ceny kmene používá výraz „sáh“, a to ve formulaci „dvousáhový, půldruhasáhový, jednosáhový“. Zde bude záhodno tuto dnes už neužívanou míru blíže vysvětlit. Sáh byl do zavedení metrického systému užívaná délková míra, vzatá jako jiné staré míry (palec, stopa a loket) z rozměrů lidského těla, a obnášela vzdálenost špiček prstů rozepjatých rukou muže. Délka sáhu, rovnající se 3 loktům, byla v Čechách 177,42 cm. Při stanovení tržní hodnoty stromu tehdy neměřili průměr jako my dnes, nýbrž obvod, tedy to, co se „obsáhne“ rukama. Ještě dnes možno občas vidět, jak někdo, zvláště na venkově, obejmě rukama silný strom a takto zjišťuje přibližně obvod a z toho pak vyvozuje průměr.

Dnešního čtenáře snadno může svést označení „dvousáhový, půldruhasáhový, jednosáhový“ k mylné domněnce, že to měl být strom o průměru dvou sáhů, tedy $2 \times 177,42 \text{ cm} = 354,84 \text{ cm}$, resp. půldruhého sáhu = 266 cm a jednoho sáhu = 177,42 cm.

Stromy o průměru 177,5 cm sice existují; jako velkou vzácnost bychom objevili v Evropě ještě několik stromů o průměru 266 cm. Takové stromy ale nikdy, ani v dřívějších dobách, kdy stav lesů nebyl tak ztenčen jako v přítomnosti, neměly význam z hlediska hospodárnosti těžby dřeva a byly vždy považovány za výjimečné a památné.

Skutečná hodnota uvedených starých měr se nám okamžitě objevuje, když si uvědomíme, že „dvousáhový“ neznámá „dvakrát jeden sáh“, nýbrž to, co se obsáhne dvěma rukama, tedy obvod jednoho sáhu = 177,42 cm. Tato základní míra dělená ($177,42 \text{ cm} : \pi$) vydá pak jako průměr stromu 57,5 cm neboli zaokrouhleně jeden loket. Z kvóty dvousáhové logicky vyvozovali pak další potřebná dělení v $1 \frac{1}{2}$ sáhovou a 1 sáhovou. Přepočteno v cm, má $1 \frac{1}{2}$ sáhový průměr 43 cm, 1 sáhový 28,7 cm. Platí tedy sestupná řada.

Skutečně se střetáváme na starých dřevěných stavbách často s deskami o šířce 50 až 60 cm, tedy s rozměry odpovídajícími průměru dvousáhového stromu ve starých cenících. Je to průměr zdravého stromu s vyžralým dřevem, které zaručuje největší trvanlivost. Stromy o větším průměru jsou zpravidla už přestárlé a jejich dřevo, zvláště ve spodních partiích, jeví sklon k rozkladu.

V kapitole XIV. uvádí Colerus ceny dřeva podle druhu v jednotlivých panstvích a polesích. Např. na panství Pirnaw:

Poddaným panstva, kteří to neprodávají:

Lípy

1 dvojsáhová	za 10 grošů
1 půldruhasáhová	za 7 grošů
1 jednosáhová	za 6 grošů

Cizincům, kteří to prodávají dále:

1 dvojsáhová	za 25 grošů
1 půldruhasáhová	za 18 grošů
1 jednosáhová	za 16 grošů

V ceníku neboli taxe tohoto panství je lípě věnován celý odstavec, na rozdíl od jiných, kde se lípa vyskytuje zřejmě řidčeji, a to ještě v poslední kategorii cenové. Nasvědčovalo by to skutečnosti, že v tomto polesí byla lípa více zastoupena a snad i lepší kvality. Jinak by pro ni nechodili kupci, kteří platili za lípu cenu rovnající se ceně buku na jiných panstvích.

Možnost porovnávat různou hodnotu dřeva podle druhu poskytuje záznam o taxe na panství Radeberg.

1 půldruhasáhový buk	za 30 grošů
1 jednosáhový buk	za 24 grošů
1 ležatý (spadlý?) buk	za 18/16/15 grošů
1 půldruhasáhový dub	za 30 grošů
1 jednosáhový dub	za 24 grošů
1 ležatý dub	za 20/18/16/15 grošů
1 strom na šindele	za 18 grošů
1 jednosáhová jedle	za 15 grošů
1 houbovitá borovice	za 15 grošů
1 borovice na louče	za 8 grošů
1 zlomený dub	za 12 grošů
1 dutá lípa	za 10 grošů

Podle této taxy se zdá, že nejvyšš ohodnotili skutečně dub jako nejcennější dřevo, potom buk a jiná tvrdá dřeva na řemeslné zpracování, jako javor a jilm. Lípa, která v těchto krajinách možná skutečně nebývá kvalitní, je tam jednou vzpomenuta jako dutá a má hodnotu přibližně jedné třetiny hodnoty dubu téže velikosti. Vyšší cena za trám na cihlovou (tašky, bobrovka) střechu než za trám na šindelovou střechu vzniká tím, že váha tvrdé krytiny je podstatně vyšší než váha šindele štípaného ze dřeva, a z toho důvodu potřebovala taková cihlová střecha krov (vazbu) ze silnějších trámů.

V jiných taxách je několikrát uvedený dub na čluny. V končinách míšeňsko-braniborských (Johannes Colerus, autor knihy „Oekonomia“, byl kazatelem v Braniborsku) vyráběli asi čluny z jednoho kmene. Takový kmen musel být samozřejmě rovný a pokud možno bez suků, jak bývá dub z lužních lesů. Téměř ve všech uvedených taxách v kapitole Colerovy „Xylotrophie“ je dub na prvním místě. Zdá se, že to byla skutečně nejběžnější surovina na řemeslné zpracování, a to po celém severu. Huth na str. 55 cituje nařízení cechu v Antverpách, podle kterého bylo zakázáno zpracovávat dřevo s okrajovou bělí anebo s dírami po suku. Zde je zřejmě míněn dub, poněvadž

prakticky neexistuje jiné dřevo, které by pro tento zákaz přicházelo v úvahu. Stejně zmínka o smolnatých místech ve smlouvě Wolfa Hubera na postavení oltáře z r. 1515 se může vztahovat jen na dřevo jehličnaté, které v okolí jeho místa působení bylo převládající, jiné druhy dřeva smolnatá místa neobsahují.

Zajímavá je též poznámka při ceně za lípu na panství Pirnaw – Perna, kde jako jediná v celé sestavě taxí ze zemí sasko-míšeňské oblasti se uvádí dvojí cena, domácím a cizím. Zdá se, že podle toho lípy z této oblasti (polesí) byly vyváženy na řemeslné zpracování. Lípové desky se, jak píše Colerus, dávaly na stoly a na štočky z lípového dřeva kreslili a ryli v 16. století dřevoryty, jak vysvítá z textu k obrázku rytce v Ammannově knížce o řemeslech.

Rýsovač a rytec

*Rýsuji od rána do večera
Navrhují na lípovou desku
Podoby lidí i zvířat
Též rostlin různých druhů
Písmo, též veliké verzátky
Výjevy (a cožkoli se žádá)
Umně (a to nevýslovně)
Též mobu rytí to do mědi*

Na řezbu figurální se uplatňoval ještě ořech (*Juglans regia*), a to podle zachovaných památek už v 13. století hlavně ve Francii, Itálii a Porýní. Tak jako dub na Dolním Rýně, v Nizozemí a okolo Baltského moře bývaly sochy z ořechu do 16. století polychromovány. Sloužil tedy ořech prakticky jako dub a lípa ve své oblasti jako běžná řezbářská surovina. Ořech je poměrně tvrdý a vazký, dřevo má jemnější než dub a dobře se v něm pracuje. Na rozdíl od dubu, který se zvláště v čerstvém stavu ve styku se železným nástrojem řezbáře barví do fialova až černa a svým obsahem kyseliny tříslové vydává charakteristickou vůni octovo-kyselou, ořech vydává sladkokořennou vůni a na ohmat je mastnější. Tato vlastnost látek obsažených v ořechovém dřevě snad působí relativně brzké napadení červotočem, který zachvátí hlavně běl a dřevo okolo duše, ale též jádro. Pro ořech typický značný stupeň napadení a požer červotoče ukazuje např. známá socha Madony z Dangolsheimu, která je řezaná právě z ořechu. Ořech se zato uplatňoval všude jako materiál nábytkový pro krásnou kresbu fládrů a barvu, proto ho zpracovávají též dnešní sochaři na plastiku.

Méně už se objevuje ve figurální řezbě dřevo jiných ovocných stromů, jako třešně (*Prunus cerasus*) a švestky (*Prunus domestica*), nejspíše ještě na drobnější práce. Zvláště švestka má výjimečně krásné do vínově červeně zbarvené tvrdé dřevo, podobně jako příbuzná meruňka (*Prunus armenica*). Tyto dva druhy se poznají též podle vůně po hořkých mandlích. Podobně voní při opracování jableň (*Malus*), která má dřevo velmi tvrdé, ale málo efektní barvy. Zato hruška (*Pirus*) se vyskytuje poměrně často v řezbě, a to hlavně pro svou hustotu a jemnost vláken. Málo se štěpí, a proto bývala vždy používána na takové práce, při kterých šlo o preciznost tvarů. Jihoněmečtí řezbáři 16. století volili na drobné reliéfky a statuety s oblibou hrušku. Způsobem provedení a barvou hladkého povrchu připomínají tato jejich díla spíše práce zlatníka. Pro výše uvedené vlastnosti, tvrdost spojenou s jemností, řezali z hrušky též perníkářské formy a štočky na dřevoryt, jak už poznamenal Colerus. Velmi správně přitom poukazuje na negativní vlastnost hrušky, že „klich to nevydrží“, totiž velmi pracuje, a to ještě roky po zpracování. Práce novodobých sochařů, kteří si nechali blok klížit z hruškových fošen, utrpěly deformováním, způsobeným vlivem změn prostředí.

Mathioli píše o hrušce v kapitole 80:

„Dřevo jest husté, tvrdé a křehké, takže se ani nedá dobře štípat; užívají ho rytci a řezbáři k vyrývání figur a obrazů, jakož například naše byliny na takovém dřevě jsou rýsovány a vyřezány.“

Jiné ušlechtilé dřevo, které dnešní sochař občas dostane z městských parků, kde bývá pěstováno, je jilm nebo břest (*Ulmus campestris*, *U. glabra*, *U. Laevis*). Bývá to krásný strom, který roste poměrně rychle do značné síly a výšky. Jeho dřevo je podobné do jisté míry dubu a jasanu, nemá ovšem ani tvrdost ani vazkost obou, ale je řídkší, sušší a nápadně proti nim lehké. Také staří řezbáři zpracovávali jilm, jak poznáme ze vzpomenuuté malé sošky sedící madony z bývalého kláštera uršulinek v Brně. Není vyloučené, že sedící madona ze Schnütgen (Museum v Kolíně nad Rýnem), vyobrazená v publikaci „Deutsche Madonnen“ (Německé madony), Dumont Schauberg Verlag 1968, a deklarovaná na str. 100 jako jasan (*Eschenholz*), je též z jilmu.

Jasan (*Fraxinus*) má dřevo velmi tvrdé a vazké a pro řezbářské účely naprosto nezpůsobitelné. Snadno se zaměňuje s dřevem jilmu, které poněkud připomíná svou strukturou i barvou.

Že dřevo kaštanu koňského nemohlo sloužit středověkým řezbářům jako surovina při výrobě soch, vyplývá jednoznačně z popisu tohoto stromu v Mathioliově „Herbáři“ z roku 1594:

„Koňský kasstan. *Castanea equina*. Gest i giné přespólnj pokolenj kasstanůw, ... Takowou ratolest y s owotcem z Konstantynopole odeslal mi wzáctný muž Augerius Bosbequius, Geho Mil. Cýsařské w Turcých Legát. Gest strom wysoký ...“

Mathioli, který popisuje dosti podrobně jiné poměrně vzácné druhy exotických dřevin, tento kaštan zřejmě neznal a ví jen, že je to vysoký strom. Jako velkou vzácnost vyzdvihuje, že dostal od císařského vyslance v Turecku ratolest, což by sotva byl učinil, kdyby tento strom rostl už běžně ve střední Evropě. Otázku, odkdy je kaštan koňský známý ve střední Evropě, zodpovídá přesvědčivě popis, který nacházíme v knize „Beschreibung und Abbildung der in Deutschland seltener wildwachsenden und einiger bereits naturalisierten Holz-Arten“ (Popis a vyobrazení v Německu vzácněji planě rostoucích a několika už naturalizovaných druhů dřeva), Stuttgart, Cotta 1803, I. seš., str. 1:

„Kaštan koňský, *Aesculus hippocastanum*. Tento – původně v severní Asii (má být ovšem severní Malá Asie, pozn. aut.) rostoucí krásný strom přinesl roku 1550 do Francie Clusius a jeho prostřednictvím byl sazený v roce 1588 také ve Vídni.“

Ze známějších plastik možno uvést jediné skupinu „Slepčí“, kterou řezal ze dřeva koňského kaštanu Fr. Bílek. Není vyloučeno, že volil toto jinak nevelmi vhodné dřevo pro jeho řídkou strukturu, která snad vyhovovala jeho svérázné technice řezby.

Kaštan jedlý a možnosti použití jeho dřeva popisuje Mathioli:

„Kasstan (*Castanea*) ... Kasstan gest Strom mnohý známý: Ač ho w Czechách nenj tak mnoho, jako we Wlassjch ... We Wlassjch in Hetruria Kasstanowj stromowé nacházegj se w dwogjm způsobu ...“ (str. 66)

„Dřewa z Kasstanowého stromu k mnohým věcem užjwajj. Neb z něho dělajj Trámy, Lati, Prkna, Tyče, Sudy a Kádi winné ... To dřewo ku paliwu se nehodj.“ (str. 67)

Že Mathioli neuvádí řezbářské zpracování kaštanového dřeva, ovšem neznamená, že nemohlo být k tomu účelu použito. Výpočet jeho uplatnění však poukazuje na to, že kaštanové dřevo mohlo být zpracováváno v jeho vlasti, „v Hetrurii“, kde byl nedostatek lesů, jako stavební i nábytkový materiál. Ze stejných důvodů zpracovávají

i na jižní Moravě kmen ořechu nebo moruše, když musí být z nějakého důvodu předčasně poraženy.

Buk (*Fagus*) a kaštan (*Aesculus hippocastanum*) nemůžeme považovat za typické řezbářské materiály, ačkoliv z kaštanu byly sochy vyřezávány. Buk je rychle napaden červotočem a kaštan je příliš řídký. Mathioli v kapitole 61 píše:

„Dřevo bukové . . . jest výtečné k výrobě mnohých věcí, jako k výrobě vozů, truhel, lůžek, lavic, stolů a lodí.“

Na lodi z Osebergu se skutečně nacházel mezi jiným domácím náradím nábytek zhotovený ze dřeva bukového.

Podobně jako kaštan se v řezbě málo uplatňuje pro řídké dřevo topol (*Populus alba*, *P. nigra* a *P. nigra* var. *pyramidalis*) a osika (*Populus tremula*). Nejřidší dřevo z nich má *P. pyramidalis*, je dlouhohlávnité a přes jeho měkkost se v něm dláta neobyčejně tupí. Někdy se klíží kus topolu do většího bloku lípového, kde má pouze vyplnit prostor, poněvadž je velmi lehký. Proto též topol a vrbu zpracovávají výrobci koryt a žlabů, a to za čerstva, když je dřevo plné mízy a velmi tvárné.

Všechny tyto druhy měkkých dřev se dobře opracovávají za čerstva a hůře za sucha.

K měkkým druhům můžeme ještě počítat olši (*Alnus nigra*), kterou v novější době, kdy už řezbáři nedbali tolik na trvanlivost svých výrobků, zpracovávali na ornamentální řezbu, občas ke škodě věci i na sochy. Staří řezbáři toto dřevo odmítali, protože na vzduchu podléhá rozkladu a je zvláště rychle napadáno červotočem. Mathioli o něm uvádí v kapitole 33:

„Dřevo má měkké červené; užívá se ho k stavbě lodí a na jehly, které se mají stavěti a zarážeti do vody k domovním základům, jelikož toto dřevo se ve vodě ničím neporušuje a naopak bývá mocnější a zkamení . . .“

Popis drobných řezeb a sošek německých řezbářů 16. a 17. století, tzv. manýristů, uvádí často, ne-li převážně zimostráz (*Buxus*). Toto mimořádně tvrdé dřevo roste velmi pomalu a je charakteristické téměř nerozeznatelnými letokruhy. Úměrná k tomu je jeho hustota, a proto tehdy bývalo zpracováváno asi náhradou za drahocennou slonovinu, kterou do jisté míry svou barvou připomíná. Zimostráz se opracovává spíše jako kost a těžko se z něho odřeže větší tříška. Zimostráz jako materiál na uvedené drobné sošky se všeobecně uvádí a autoři těchto popisů převzali pravděpodobně tyto údaje ze starší literatury, kdy ještě neexistovaly přesnější rozbor materiálu. Zimostráz málokdy doroste síly 10 cm a vyskytuje se víc jako menší keř než strom. Z toho důvodu mohl být zpracováván jen na drobnější práci. Zimostráz se sice vyskytuje ve své původní vlasti, na Kavkaze, v podobě stromu, sotva však dováželi v 16. století dřevo na řezbářské práce z takové vzdálenosti. Není vyloučeno, že u těchto prací manýristických řezbářů jde o dřevo brslenu (*Evonymus europaea*), rozšířeného menšího stromu, který má dřevo podobných vlastností a barvy jako zimostráz, na řezbu je však způsobilější a spíše pro řezbáře dostupné. O pušpanu (zimostrázu) vypravuje Mathioli:

Dřevo jeho „gest užitečné na Pisstalky, Hřebeny, Lžice, a Krabice k Lékařstvjm. Hodj se y k řezánj Forem. Nebo Figůry wseligake subtylněgi se na něm wyřezugi, nežli na Hruszkowém dřewě.“

Mathioli myslí přitom na dřevoryty a příznačná pro vzácnost zi-

mostrázu je okolnost, že dřevoryty v jeho herbáři jsou řezány do štočků hruškových.

S nastupující reformací došlo k poklesu poptávky po sakrální plastice a zákazníkem se stává bohaté měšťanstvo, které objevuje krásu uměleckého výtvaru jako součásti bytového zařízení, anebo objektu sběratelského zájmu. Jako v Itálii a Nizozemí malbu, tak v jižním Německu si měšťané bohatých obchodních center Augšburku a Norimberku objednávají u umělců řezbářů portréty a mytologické výjevy řezané ve dřevě. Na tyto práce výhradně drobných rozměrů se uplatňovala hlavně dřeva s jednotnou mikrostrukturou, která dovolila vypracovat nejjemnější detaily. Běžně užívané druhy dub, lípa a ořech, vhodné spíše pro větší skulpturu nebo pod polychromii, se ukázaly nevhodné na vytváření tak drobných jednotlivostí, s jakými pracuje řezbář portrétista. Lípa je na podobný požadavek příliš měkká, takže se pod dlátem drtí. Pórovitost dubu nebo ořechu zase rušila celistvost a vzhled drobného objektu. Tato skulptura, navíc reliéfního charakteru, čímž se přibližuje malbě, je na rozdíl od oltářní nebo architekturní sochy určena na pohled zblízka. Řady souběžných teček nebo rýh, tj. otevřených a odkrytých pórů dřeva, velmi na povrchu řezby ruší, zvláště na tváři nebo očích. Dřevo hrušky a ve zvýšené míře zimostrázu nevykazuje uvedené nedostatky a svou kompaktní texturou a tvrdostí dovoluje jemnost řezby, hraničící téměř s prací cizeléra. Tyto reliéfy, drobné sošky a užitkové předměty samozřejmě nebyly polychromovány, ale uplatňovaly vedle uměleckého provedení ještě příjemnou barvu dřeva.

Z jehličnanů se v řezbářství uplatňuje především limba (*Pinus cembra*). Dřevo tohoto stromu horských oblastí na rozdíl od jiných jehličnanů je narůžovělé a hlavně bez výrazně se střídajících jarních a letních partií letokruhů. Dřevo je měkké, rovnoměrné, a je proto způsobilé na řezbářské zpracování. Řezem po vlákně se téměř neliší od lípy, jediné v příčném řezu se projeví větší štěpnost. Obsah pryskyřice je mimořádně velký, zvláště kolem suků, takže dodnes rozeznáme sochy tyrolských řezbářů z 2. poloviny 19. století kromě slohových zvláštností též podle tmavých oválných skvrn, kde prorážela pryskyřice vrstvou olejové barvy, kterou jsou polychromovány. Bohatý obsah pryskyřice pronikavě sladké vůně, kterou dřevo těchto soch ještě stále vydává, asi podmiňoval odolnost vůči červotočům. Ačkoliv běl u takových soch je téměř všude zničena, jádrové dřevo nevykazuje nejmenší porušení.

Limba je ten příjemný a způsobilý materiál, který umožnil vznik alpských, hlavně jihotyrolských řezbářských oblastí, odkud jako z kólebk vyšli velmistři řezbářství gotiky a baroka.

Modřín (*Larix decidua*) se málo uplatňuje v řezbářství, stejně jako borovice (*Pinus silvestris*), smrk (*Picea abies*) a jedle (*Abies alba*). Madona z Národní galerie v Praze ze 14. století z jedlového dřeva, tzv. Madona ze Strakonice, je výjimkou. Všechna jehličnatá dřeva kromě vzpomenuté limby svými střídavě měkkými a tvrdými partiemi letokruhů nepřejí řezbářskému zpracování. Při řezu napříč se měkké části shrnují před dlátem a těžko je dosáhnout hladkého povrchu. Nejvíce ještě vhodný na řezbu je modřín a v omezené míře borovice.

Práce primitivních řezbářů z horských krajin, typické lidovky, jsou sice vyráběny ze smrku, řezba však a tvarosloví jsou tak zjednodušené, jak si to také vynutil materiál.

V části věnované řezbářským dřevům listnatým jsme se nezmínili o lípě, poněvadž tento nejdůležitější řezbářský materiál jsme si ponechali na závěr. Lípa je klasické řezbářské dřevo střední Evropy, z lípy jsou řezána nejkrásnější vrcholná díla gotiky a baroka. Veškeré vlastnosti, které požaduje řezbář od svého materiálu, jsou v lípě v plné míře zastoupeny. Je měkká, ale ne tolik, aby se špatně opracovávala. Je tvrdá, ale zase ne příliš, že by dlátu kladla odpor. Nemá jako jehličnany vyznačené letokruhy s různou tvrdostí ani rozdíl mezi jádrem a bělí ale má strukturu stejnoměrnou. Suky se neodělují a nevypadnou, jako u jehličnatého dřeva, ale jsou srostlé s ostatním materiálem, od kterého se tvrdostí málo liší. Lípa se tolik nebortí ani nesesychá jako některá jiná dřeva. Pro poměrnou hustotu vláken se opracovává téměř všemi směry, za určitých okolností i proti srsti. Nepříliš se štěpí, je spíš vazká, ale ne tuhá. Poměrně snadno se klíží, dobře přijímá nátěr v případě polychromie, ale i bez složité a nákladné povrchové úpravy má příjemnou světlerůžovou barvu, jak vidíme u Riemenschneiderových nepolychromovaných oltářů.

Podívejme se, co píše o lípě botanika. „Lesní dřeviny“ Pravomila Svobody uvádějí:

Lípa evropská (*Tilia europaea*)

„*T. cordata*, *T. platyphyllos*

U nás se běžně rozlišují dva druhy, totiž lípa malolistá a lípa velkolistá . . .“

„Dosavadní studie ukazují, že i mezi *T. cordata* a *T. platyphyllos* jsou velmi četné přechody . . . To platí zvláště o lípě velkolisté, kdežto lípu malolistou najdeme častěji dobře vyhraněnou . . . Oba druhy přicházejí u nás stejně hojně bez zvláštního rozlišení stanoviště, často na téže stanovišti společně. Místy lze pozorovat, že lípa velkolistá dává přednost vlhčím a chladnějším, kdežto lípa malolistá dává přednost teplejším svahům. Nejdůležitější biologický rozdíl mezi oběma druhy je především v ranější době květu lípy velkolisté . . . Lípa velkolistá má mít dále rychlejší růst, dosahovat vyššího stáří a větších rozměrů, než lípa malolistá. Tvrdí se, že prastaré lípy, jichž stáří se odhaduje na tisíc a více let, jsou převážně lípy velkolisté.“

„ . . . velkou pozornost je třeba věnovat při výběru tvaru kmene. Lípa tvoří často kmeny svalcovité s nádory, tvořenými shluky spících pupenů, nebo ve stavu vývoje odumřelých adventních pupenů. U lípy můžeme rozlišovat dvě odrůdy: jedna vytváří mnoho spících pupenů a tvoří také mnoho vlků a nádorů na kmeni, druhá odrůda naopak netvoří spící pupeny v kůře a vytváří bezvadné štíhlé kmeny . . .“

Podle současné terminologie platí pro oba druhy tyto názvy: *T. cordata* L. = lípa srdčitá, *Tilia platyphyllos* Scop. = lípa velkolistá. Pozn. aut.)

Mathioli ve svém herbáři v kapitole XLVII. píše o lípě:

„Lípa jest dvojího pohlaví, samec a samice, a jsou rozdílny stromové v pařezu a i v způsobu. Peň aneb dřevo samce je tvrdší, uzlovatější, aneb sukovatější, hrubší a zčervenožlutší, samice jest bělejší. Item kůra samce jest též tlustší a neohebná pro svou tvrdost: ale kůra samice jest hebčejší, ohebnější a bělejší . . . Z lipového dřeva řezáči obrazy dělají . . .“

Jak se vyjadřuje k názorům staré i nové botaniky řezbář, který ve své praxi zachází s dřevem lípy? Botanické rozdělení na lípu malolistou (zimní, kamennou) a lípu letní (velkolistou) se řezbáře netýká. Rozdíl v dřevě, pokud se o něm vůbec dá hovořit, není tak velký, aby s tím musel řezbář počítat. Popis Mathioliho (samec a samice) se podle všeho týká lípy malolisté. U tohoto druhu pozorujeme skutečně dvě odrůdy. Mathioli i Svoboda se zmiňují o odrůdě, která vytváří mnoho spících pupenů a nádory (Svoboda) anebo uzlovatější čili sukovatější kmen (Mathioli) a o odrůdě, která vytváří bezvadné štíhlé kmeny (Svoboda) a kůru hebčejší, ohebnější a bělejší (Mathioli). Podle popisu těchto znalců jde skutečně v obou případech o lípu malolistou a rozdíly jsou způsobeny jedině různým stanoviskem. Lípa

s tenkou kůrou, štíhlým kmenem a bělejšími hustšími dřevem se nachází téměř výhradně v uzavřeném porostu smíšeného lesa. U cest a na návších okolo kapliček roste sukovitá lípa se svalcovitými kmeny, ale tu zase nenajdeme v lese. Řezbář pozoruje mezi lipovým dřevem tolik rozdílů, kolik je jedinců, to znamená, že kromě vlastností odrůd může mít každý strom jiné vlastnosti, pokud jde o tvrdost a barvu dřeva. Lípa roste poměrně rychle a v důsledku toho snadno zaceluje poranění, jako odlomené větve a podobně. Velmi často se najde při práci uvnitř kmene zarostlý předmět anebo dutina, po níž venku nebyl náznak. Řezbář, který zpracoval lípu vyrostlou u dědinské kapličky nebo kříže, může vyprávět o ztupeném dlátě na zarostlém hřebíku anebo přeseknuté olověné kulce. Typická je pro lípu vrstva kůry, zalitá živelným růstem a převalená v rozdvojce větví. K takovým vadám patří ještě krouťivost vláken. Mállokterý strom kromě zmíněné lípy lesní totiž roste úplně rovně nahoru. Zvlášť u listnatých dřev, ke kterým lípa patří, pozorujeme někdy točivý růst, při kterém se vinou vlákna spirálovitě kolem osy stromu. Na vyhoblované ploše desky z takového stromu vidíme potom vedle sebe pásy světlé a tmavé, podobně jako u mahagonu. Odrazem světla z pásu řezaného nebo hoblovaného po srsti, tj. ve směru vláken, se jeví tmavý a naopak, když je hoblovaný nebo řezaný proti srsti, jeví se jako světlý. Je to tentýž princip jako při česání látky nebo kožešiny po nebo proti vlasu. Když se tato krouťivost objeví na obráběném kusu, je řez širším dlátěm téměř nemožný a v tom případě je třeba najít jiný vhodný způsob řezby. Kdyby dílo mělo zůstat v přírodním stavu bez polychromie, kazilo by takové drsné místo vzhled.

Lípa má tu nevýhodu, že je dost často napadena červotočem, zvlášť když se nachází v nepříznivém prostředí. Na vzduchu, chráněná před přímým působením vlhkosti, je odolná.

Positivní vlastnosti lípy ovšem převyšují vlastnosti negativní. Proto je velká většina řezbářských děl ve střední Evropě od 13. století zhotovena z tohoto poddajného dřeva, a proto máme pochopitelně největší možnost studovat řezbářskou techniku na sochách z lipového dřeva.

Řezbář posuzuje lípu podle vlastností, speciálně podle opracovatelnosti, a vybere si proto na plastiku, která má zůstat bez polychromie, dřevo bez skvrn a suků nebo nečistých míst. Pokud je skulptura určena na pozdější polychromování, nepovažuje řezbář uvedené jevy za kazy, poněvadž tím není snížena použitelnost dřeva. Zelenkavé, modravé nebo růžové zabarvení, způsobené plísněmi při vzpomínaném přechodném uskladnění ve vlhkém prostředí, neovlivňuje jakost materiálu. Zdá se, že těmito vadami trpívá spíše dřevo starých lip se širokými letorosty a s hrubší kůrou. Naproti tomu slabší stromy s tenkou vrstvou kůry, jaké rostou v lese, se vyznačují zpravidla hustšími letorosty a bělejšími dřevem. Protože jde v obou případech o lípu malolistou, zdá se, že dřevo přestárých stromů ztrácí odolnost vůči škůdcům. Stromy vysazené ve stromořadí při silnici nebo u kapličky se totiž normálně nekácejí předčasně, a proto dorůstají do mnohem větších rozměrů než lípy rostoucí v lese, kde se v intervalu 80–120 roků vyměňuje celý porost. Lípu velkolistou, sazenou pro pěkný

a relativně rychlý růst (Svoboda) v městských parcích, dostává řezbář někdy – např. při likvidaci alejí v městských ulicích při rozšiřování vozovky – na zpracování jako kmen o průměru 50–60 cm s čistým dřevem. Dřevo lípy velkolisté je tmavší než lípy lesní, ale světlejší než u silných líp srdčitých z dědinských návší. Přírůstky má tato lípa značně velké, až 10 mm i více. V jakosti dřeva nepozorujeme podstatný rozdíl mezi druhy lípy velkolisté a srdčité.

Lípy nacházíme ovšem často znetvořené nádory a vlky při oddenku a pod korunou. Toto pozorujeme zvláště u líp srdčitých z návší a podobných míst, kde je normální růst porušený buď náhodným poškozením kůry a vrstvy kambia, nebo řezem, tvarováním a zkracováním větví. Přirozená ochrana stromů vyvolává bujení tkáně na zacelení rány, v druhém případě oživení jinak spících pupenů, z nichž vyrůstá velké množství malých větviček, které se zase odřezou nebo nedozrají. Dřevo vykazuje v důsledku toho pokřivené letorosty a nepravidelný až zvlněný růst, poněvadž přírůstky na těchto partiích silně vybočují ze svislého směru. Ačkoliv dřevo takového nádoru, zpracované soustružníkem na misku a podobné předměty, je právě pro tuto vlnitou texturu a množství hnědých teček velmi efektní, pro řezbáře je už méněcenné. V takovém dřevě je téměř nemožné udělat hladký řez. Zajímavé je, že je možné rozeznat takový porušený materiál podle silné aromatické vůně, zatímco dřevo zdravého stromu voní příjemně nasládlé.

Tak jak řezbář dnešní, tak i řezbář 15. století nečinil rozdíl mezi oběma druhy lípy, ale vybral si pokud možno hladký a zdravý kmen. Jak už bylo několikrát zdůrazněno, postrádáme speciální rozbor dřeva středověkých řezbářských prací po stránce materiálové. Podle nedávno provedeného rozboru takových prací ve Schweizerisches Landesmuseum Zürich jsou všechny větší objekty středověké řezby ve sbírkách tohoto muzea ze dřeva lípy srdčité (*T. cordata*).

Poznámka Pravomila Svobody o tom, že u prastarých líp se jedná o lípu velkolistou, nezdá se být správná.

O stáří a druhu tzv. „památných stromů“, tedy takových exemplářů, které jsou takto označeny pro svoje mimořádné rozměry podmíněně stářím, nebo protože jsou považovány za památníky určitých událostí, nacházíme informace buď v záznamech z oboru lesnictví, nebo ochrany památek a podobných publikacích. Velmi poučný je v tomto ohledu malý soupis „Nejstarší chráněné stromy na Moravě a ve Slezsku“ (*Acta dendrologia Českoslovaci* H1, 1958).

Není bez zajímavosti, že na prvním místě se objevují lípy a teprve potom autor jmenuje další druhy. Tuto převahu lípy zdůvodňuje níže. Škoda ovšem, že jen v několika případech je udáno, o jaký druh lípy jde. Pokud je určený druh, je to většinou lípa srdčitá (*T. cordata*), takže se můžeme domnívat, že i u dalších exemplářů, u nichž druh není zjištěn, jde o procentuální poměr převahy lípy srdčité proti lípě velkolisté. Vyberme si z tohoto seznamu nejzajímavější exempláře. Na prvním místě uvádí Pospíšil právem nejznámější lípu bzeneckou. Její popis zde však citujeme z jiného, obšírnějšího elaborátu „Památné lípy bzenecké“ (Šťastný – Bartoš, Bzenec, 1936):

„Jedinečnou zajímavostí moravskou jsou prastaré staleté lípy v zámeckém parku v Bzenci. Jsou to bezesporu nejstarší stromy na Moravě. Kmen větší lípy byl vichrem rozerván na

9 částí, takže hlavní větve, z nichž jakoby z kmene ženou do výšky větve slabší, spočívají na dřevěném lešení. Lešení větší má ve třech kruzích 70 podpěr, ... obvod většího kruhu podpěr velké lípy měří 112 m, obvod 12 m 85 cm (rozumí se kmene, pozn. aut.), nejdelší větev je 19 m dlouhá ...

Stáří lip je úctyhodné. V urbáři r. 1604 je zmínka o „velké lipě v rozkošné stromové zahradě před vcházením do zámku“. Na kamenné desce pod lipou je vryt německý nápis z r. 1771, v němž se praví: dle zpráv z r. 1604 byla tato lipa již tehdy na 500 let stará. Její kmen má v obvodu $7\frac{1}{3}$ sáhu (= přibližně 13 m), její koruna 66 sáhů, její větve jsou až 10 sáhů dlouhé.

Dějepisec Marian Karel Ulmann ve svém rukopisném díle „Alt und neu Mähren“ z roku 1762, jež se chová v Zemském archivu v Brně, popisuje velkou lipu takto: v Bzenci lze především spatřit lípu, jejíž kmen má 8 loktů (= 4 m 70 cm) v průměru a jejíž větve rozpáhují až 320 stop od kmene ...

Vypravuje se, že pod touto lipou odpočíval ... císař Rudolf II. s celou svojí dvorní družinou ...“

Dále uvádí Pospíšil dub, buk, jilm, jasan, javor, topol, vrbu a jiné, které nás však nezajímají, ač jsou některé značného stáří (tis pernstýtnský 1000–1200 let). Jsou to totiž až na malé výjimky stromy z polesí. Pouze dub v Bojkovicích (okr. Uh. Hradiště) stojí na starém pohřebišti, takže se na tento strom možná vztahuje to, co můžeme považovat za pravděpodobné u většiny lip: byly vysazovány jako památka významných událostí, nebo na historických místech a orientačních bodech, jako doprovod staveb a památníků.

Z celkového počtu 27 chráněných lip v seznamu moravsko-slezském je stanoven druh u 12 exemplářů. Lípa srdčitá je zastoupena devětkrát, tj. 75 %, lípa velkolistá třikrát, tj. 25 %. Kdyby se zbývající počet 15 exemplářů rozděloval podle téhož klíče jako u zjištěných, připadalo by na lípu srdčitou (zaokrouhleně) z celkového počtu 20, na lípu velkolistou 7 exemplářů, tedy poměr asi 3 : 1.

Obdobný charakter chráněných stromů jako v seznamu moravsko-slezském, pokud jde o převahu lípy a speciálně lípy srdčité oproti lipě velkolisté anebo jiným druhům dřevin, poskytuje soupis slovenský. Podle seznamu chráněných stromů ve Zpravodaji Slov. ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave – stredisko Banská Bystrica (č. 13, 1969) jde u těchto objektů ponejvíce o lípy, a to lípy malolisté (t. j. srdčité) s obvodem v poprsní výšce 400 až 800 cm (jedna má 1200 cm) a věku kolem 400 roků i více. Takzvaná „Korvínova lípa“ v zámku v Slovenské Lupči, pod kterou údajně sedával uherský král Matyáš Korvín, je také lípa srdčitá. Na základě citovaných soupisů se můžeme právem domnívat, že neobyčejně vysoké stáří dosahuje ze všech druhů stromů především lípa, a to hlavně lípa srdčitá. Lípa se podle toho řadí rovnocenně mezi druhy, které dosahují stáří až tisíce let. Je jisté, že už odedávna lidé věděli o této vlastnosti, a proto zřejmě vybrali lípy, aby připomínaly co nejdéle událost, na jejíž památku byly sázeny.

Tak nacházíme mezi jiným zprávu o stáří a velikosti podivuhodných stromů v kalendáři na r. 1834 „Der vaterländische Pilger von und für Ungarn ... Kaschau (Vlastenecký poutník pro Uhry ... Košice) na str. 199:

„Lípa, která byla sázena 1476 u Freiburgu na památku bitvy u Murtenu, má současně 13 stop 9 palců průměr, z čehož vyplývá roční přírůstek 2 palců.

Lípa v zámku Chaillé, Dep. des deux Sévres, měla v r. 1804 45 stop v obvodě, mohla být tehdy stará 538 roků.

Lípa z Tronsu v Graubünden byla už v r. 1424 slavná a měla v r. 1798 neméně než 51 stop v obvodě.“

Všechny tyto lípy předčí lípa u města Neuenstadt ve Würtem-

bersku. Hilde Siegová ve své už citované knize „Baum und Strauch“ o této lípě píše na str. 156:

„... skoro tisíciletá lípa v Neuenstadtu am Kocher. Město je nazvané též Neuenstadt u lípy.

Preceptor Jakob Frisehlín ji popisuje v r. 1606: „Před horní bránou Neuenstadtu stojí podivuhodně veliká lípa, tak velká a tlustá, podobně které není v Evropě k nalezení, její větve kol dokola spočívají na více než 100 sloupech. Některá větev je tak silná jako velký strom. Každá větev má po kmen 30 kroků a kmen je silný 30 loktů (obvod, pozn. aut.).

V r. 1504, tedy o sto let dříve, se píše v popisu této lípy: U Neustadtu lípa stojí, která má 67 sloupů.

Nové výpočty dr. med. Walsera z Leutkirchu zjistily stáří 936 let... kmen je prý dutý, přesto zelená se tato lípa jako její sousední dcera, mírová lípa z r. 1871 v mladistvé svěžesti...“

Ochrana památných stromů není ovšem věc novodobá. Už ve starověku požívaly takové mimořádné stromy zvláštní úcty, jak dokazuje zmínka z knihy „Užitkové rostliny ve starověku“ (Baťa – Sýkora, Vilímek, Praha, 1945), kde čteme na str. 260:

„... u Řeků i Římanů byly posvátné a památné stromy ve velké úctě a přísně chráněny...

Kromě stromů zasvěcených bohům byly i některé ojedinělé stromy uctívány snad z víry, že je v nich vtělena některá osoba, nebo na památku významných osob i událostí.“

V téže knížce čteme na str. 262 o případech, které jsou obdobné návštěvě císaře Rudolfa II. u lípy bzenecké, a to ze starověku. Z toho vidíme, že k takovým významným a pro svoje rozměry památným stromům vodili už tehdy významné návštěvy:

„... V Athénách a také jinde byly celé platanové aleje, někdy úctyhodně staré, protože strom dosahuje vysokého stáří a ohromných rozměrů. O takových starých platanech podává zprávu Plinius. V Lycii byl u cesty starý platan, jehož dutina měřila 81 římských stop. Vnitřek činil dojem jeskyně... V té dutině obědval legát Licinius Macianus s osmnácti průvodci. Také v Itálii, na území veliternském, byl prastarý, velmi rozložitý platan, takže císař Claudius dal do jeho koruny umístit tribunu, kde obědval s patnácti pozvanými hosty.“

Po tomto krátkém odbočení, kterým řezbář chtěl poctit svoje oblíbené dřevo, které bylo též nejrozšířenější surovinou starých řezbářů, shrňme ve stručnosti naše poznatky o dřevě.

V zásadě je možno tvrdit, že rozdíly vlastností všech řezbářsky zpracovatelných druhů dřeva nebývají tak velké, aby si vynutily speciální techniku obrábění. Pokud je různou tvrdostí některých druhů podmíněna opracovatelnost, tj. možnost odřezat větší třísku u měkčích dřev, anebo menší třísku u tvrdších, ovlivňuje tato okolnost spíše jen čas, který je nutno věnovat na zhotovení jednotlivého díla.

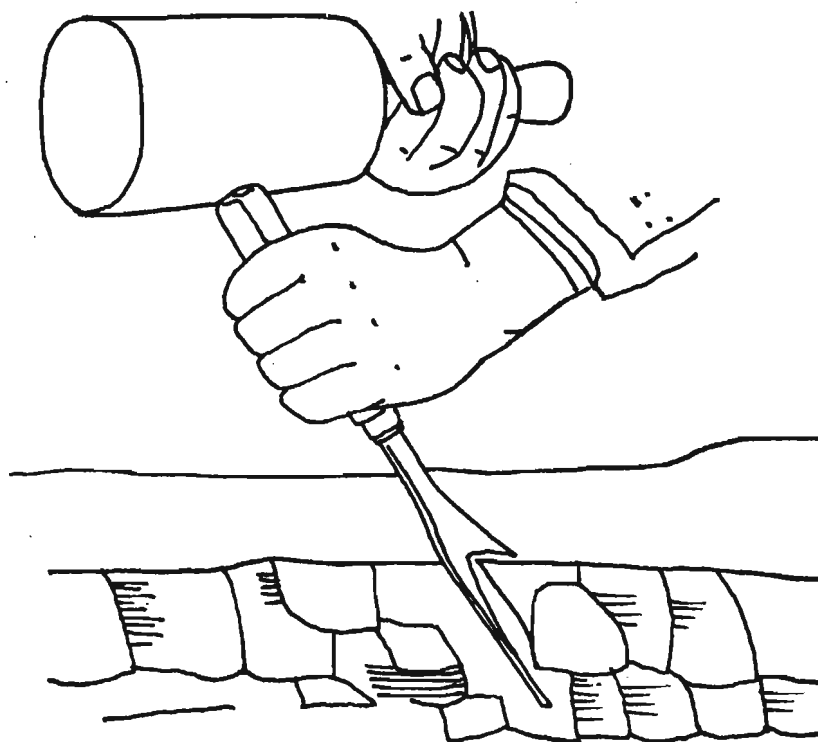
Možnost ulehčit si práci, resp. zvyšovat trvanlivost díla, byla asi důvodem, proč řezbáři v určitém období zpracovávali na sochy dřevu syrové.

Všeobecně jsme tedy poznali, že ze všech existujících druhů dřeva se v praxi řezbářské uplatňuje jen poměrně malý počet v širším rozsahu. Určité druhy jsou specifické pro tvorbu jedné oblasti, ačkoliv se vyskytují u určitých předmětů i v jiných oblastech.

Novodobí sochaři-řezbáři volí materiál nikoliv podle aspektu trvanlivosti a zpracovatelnosti jako středověký řezbář, ale pro zajímavost struktury nebo barvy. Možná však také pouze proto, že měli k dispozici pěkný kmen a našli si vhodný námět na zpracování toho určitého kusu dřeva. Vyzní to tak, že vlastnosti určitého kmene inspirovaly umělce ke konkretizaci myšlenky.

Tím se novodobé umění přiblížilo částečně zvyklostem dřevorezby 15. století, kdy mistři se nechali též vést tvarem kmene, s tím rozdílem ale, že šířku kmene si museli podle plánu vybrat podle místa, které měli k dispozici v oltářní skříni pro sochu nebo skupinu.

Nástroje řezbáře



Tak jako kámen i druhý hlavní skulptivní materiál, dřevo, vyžaduje speciální nástroje na opracování, řezbářská dláta.

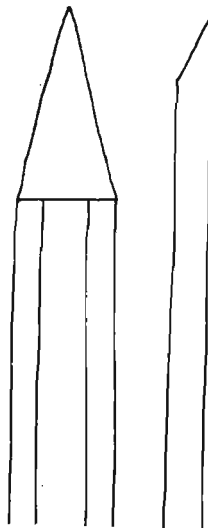
Kameník si našel takové druhy kamene, které jsou homogenní, opracovatelné všemi směry. Kámen, který nemá vlákna jako dřevo a obrábí se tak, že se úderem kladiva na špičaté nebo ploché dláto odráží část materiálu. Hrot neboli ostří kameníkova dláta leží v ose, to znamená, že je broušené z obou stran. Energie úderu se přenáší kolmo do materiálu, ze kterého se odštěpí část úměrná síle na něj působící. Přitom působí tato síla na všechny strany, když ovšem podstatná část bloku klade odpor, povolí menší část, a tak se utvoří podle šířky a tvaru dláta větší či menší prohlubeň miskovitěho tvaru. Využívá-li takto kameník spolupůsobení expanzivní síly úderu a odporu materiálu, může opakovanými údery na obyčejný špičák, přidržený v stále stejném úhlu na kámen, vyhloubit rýhu nepravidelně trojúhelníkového průřezu. Na tomto principu pracuje kameník – lamač při odštěpení bloku z masívu v lomu, když zaráží do materiálu klíny podle štěpnosti kamene v řidší nebo hustší řadě, a tak nakonec se rozštěpí blok přes zeslabená místa stěny zbylé mezi dírami.

Taková praxe pro řezbáře ovšem nepřichází v úvahu. Řezbář, chce-li vyřít rýhu trojúhelníkovitého tvaru nebo žlábkovitého průřezu, musí brát dláto, jehož ostří má žádaný tvar. Proto potřebuje řezbář ke svému dílu více dlát různě utvářených. Zatímco kameníkovi postačí v zásadě špičák a ploché dláto (zubák totiž je násobný špičák), popřípadě ještě mírně zaoblené dláto, řezbář používá větší množství dlát s prohloubenou řeznou plochou různého průřezu a šířky.

Tento základní a markantní rozdíl si zvláště uvědomujeme, když si nakreslíme nebo ještě lépe do měkké hmoty, lepenky nebo plastelíny odpícháme ostří dlát. Špičák kameníka utvoří tečku, ploché dláto rovnou čáru, zubák řadu teček. Dláta řezbářů naproti tomu zanechávají stopu od rovné čáry přes nepatrný segment kružnice, stále hlubší až po polokruh, dokonce polokruh s vytáhnutými okraji, čili hluboký žlábek. Na rozdíl od kamenického dláta leží řezná hrana dlát řezbáře ve vrchní ploše.

Dřevo má na rozdíl od krystalického nebo zrnitého kamene strukturu vláknitou. Proto se štěpí dobře ve směru růstu, a to radiálně, tj. od kraje po střed, ale i od okraje po okraj, čili tangenciálně. Řezbář nemůže jako kameník oddělovat větší partii z bloku libovolným směrem, poněvadž dřevo se štěpí jen podélně, ve směru vláken. Jen málokdy může řezbář využít moment páčivé síly dláta (když si chce ušetřit práci při odstranění větší hmoty), místo aby pracně a poměrně zdlouhavě odsekal materiál řadou vedle sebe položených zářezů. Takto může postupovat ovšem jen za předpokladu, že páčivá síla dláta je větší než soudržná síla materiálu. Když má tato soudržnost nad pákou dláta převahu, zůstane dláto trčet ve dřevě a musí se pracně uvolňovat. Dláto takovým způsobem pevně zaseknuté do bloku se může snadno úderem z boku zlomit v tenkém krčku, kterým přechází do držadla.

Dláta výše popsaného tvaru používá řezbář dnes tak jako řezbář doby gotické a baroka. Dokazuje to pohled na starou sochu, zpravidla na zadní straně vydlabanou. Tam je vidět, jak řezbář širokým



2 Špičák kameníka a profil dláta řezbáře

dutým dlátem odsekal přebytečný materiál. Takové hrubé dláto, kterým silnými údery palice odděloval hrubé třísky, mohlo mít šířku 7 až 8 centimetrů.

Odléváním zřetelných stop po těchto dlátech z velké většiny soch mistra Pavla z Levoče se podařilo například získat téměř kompletní přehled o dlátech různé šířky a hloubky, použitých v dílně tohoto slavného řezbáře. Přitom šířka charakteristického zářezu ve dřevě nepředstavuje vlastně celou šířku dláta. Při sekání totiž nezasahuje dláto materiál celou řeznou hranou, poněvadž obvyklejší menší část šířky dláta nechává pracovník vyčnívat nad obráběnou plochu. Důvody pro tuto praxi uvedeme níže.

Do jisté míry mohou poznatky o profilech dlát posloužit jako pomocný prvek při identifikaci soch, resp. současného vzniku více děl v dílně jednoho mistra. Tak se například opakují úplně shodné stopy po zubatém ostří dláta na dvou sochách Pavla levočského, nacházející se na různých místech. To znamená, že obě byly řezány a vydlabány v krátkém intervalu, nebo dokonce současně. Řezbář totiž taková vyzubení v dlátě, která značně ztěžují práci, pokud možno co nejdříve vybrousí. Zatímco ztupení nastává normálním opotřebením ostří, zuby vznikají nárazem ostří na tvrdý předmět, jako železo, kámen apod., a ostří se v tom případě buď vylamuje nebo ohne. V tomto stavu nerozděluje dláto dřevo hladce, nýbrž trhá („piše“, jak říká řezbář) a zanechává nečistý řez.

Kromě těchto přímých svědků o profilech dlát, jaké můžeme zjistit na kterékoliv gotické nebo barokní dřevěné soše, máme ještě doklady o tvarech dlát, kterými pracoval řezbář 15. a 16. století. Jsou to známé kresby a rytiny v „Hausbuchu“ a podobných knihách a spisích tohoto období, kde kromě různé činnosti lidské jsou znázorněna různá řemesla, mimo jiné též řezbář při práci. Jinde vidíme na ilustracích knihy náradí řemeslníka, jako u Polydora „O vynalezení věcí“ kromě jiného i řezbářská dláta. Ukázky řezbářské práce a náradí v uvedených starých pramenech ovšem nerespektují věrně jejich podobu, ale tak, jak je viděl rytec nebo kreslíř, který rytinu navrhoval. Navíc autor zachycuje jen určitá dláta, svým tvarem efektní pro laika, ale netypická v praxi řezbáře.

Nejznámější z těchto dokumentů je dřevěný reliéf z lavice neboli stally klášterního kostela v Pöhlde, dnes v muzeu v Hannoveru. Tuto řezbu uvádějí všechny větší odborné publikace o řezbářství, jako Hubert Wilm, Hans Huth a Václav Volavka. Řezbář těchto stall, zřejmě mnich, znázorňoval sám sebe sedícího při práci před kusem architektury lavice, upnutém v pracovní stoličce. Na stěně v polici vidíme sadu řezbářských dlát, úhelník a kružidlo, v malé nádobce nad stoličkou má asi brusný kamínek.

Zde je ovšem oprávněná otázka, zda řezbář z Pöhlde znázorňoval svoje nástroje věrohodně. Jako téměř u všech dlát, zobrazených na starých rytinách a kresbách, pozorujeme totiž i zde nápadné rozšíření dláta při ostří, kdežto směrem k držadlu se prudce zužuje. Tento tvar je typický pro dláto kamenické, které je celé z ocele. Když nemůže kameník po ztupení dláta už dosáhnout řádnou řeznou hranu pouhým broušením na kameni, znovu vykova a zakalí přední hranu

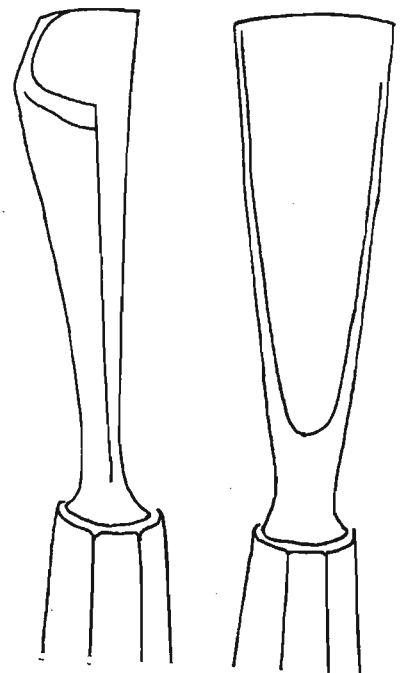
dláta. Není vůbec pravděpodobné, že by tímto způsobem ostřil svoje nástroje i řezbář. Při každém překování by se mohl snadno změnit rádius dláta a hlavně by se porušila hladká vrchní plocha, na které nesmí být ani tak nepatrná drsnost anebo jen prohlubeň, jaká může vzniknout zrezavěním. Jinak se poruší citlivé ostří.

Dláta středověkých řezbářů měla zřejmě tvar jako dnešní, to jest mírně dozadu se zužující a teprve před rukojetí se prudčeji sbíhající. Kdyby totiž byla rozšířená jen při ostří, znamenalo by každé broušení značné zúžení řezné hrany, a tak by se zkracovala doba upotřebení, která je u normálního dláta dnešního tvaru 10 až 15 roků i více, podle množství práce a podle péče o nástroje. Každým broušením na otáčivém kamení, ne tedy obtahováním, se totiž ubírá z délky dláta 1 až 1,5 mm. Dláto zbytečně tupené, buď neopatrnou manipulací na stole, anebo pádem na zem nebo kámen znamená ztrátu podstaty a zkrácení jeho životnosti.

Ostření řezbářských dlát vykováním není pravděpodobné už proto, že řezbářské dláto je nasazené na dřevěnou rukojeť stabilně a každé zahřívání dláta při kování, anebo případné častější vyndávání dláta z rukojeti před ostřením by způsobilo jeho uvolňování v držadle. Pevné nasazení dláta v rukojeti je důležité hlavně kvůli jistotě řezu. Kromě toho je nebezpečí, že se ostří poškodí, větší, je-li čepel dláta volná a může tedy vypadnout z držadla, nemluvě o možnosti úrazu skřípnutí prstu mezi patu dláta a předek držadla při úderu.

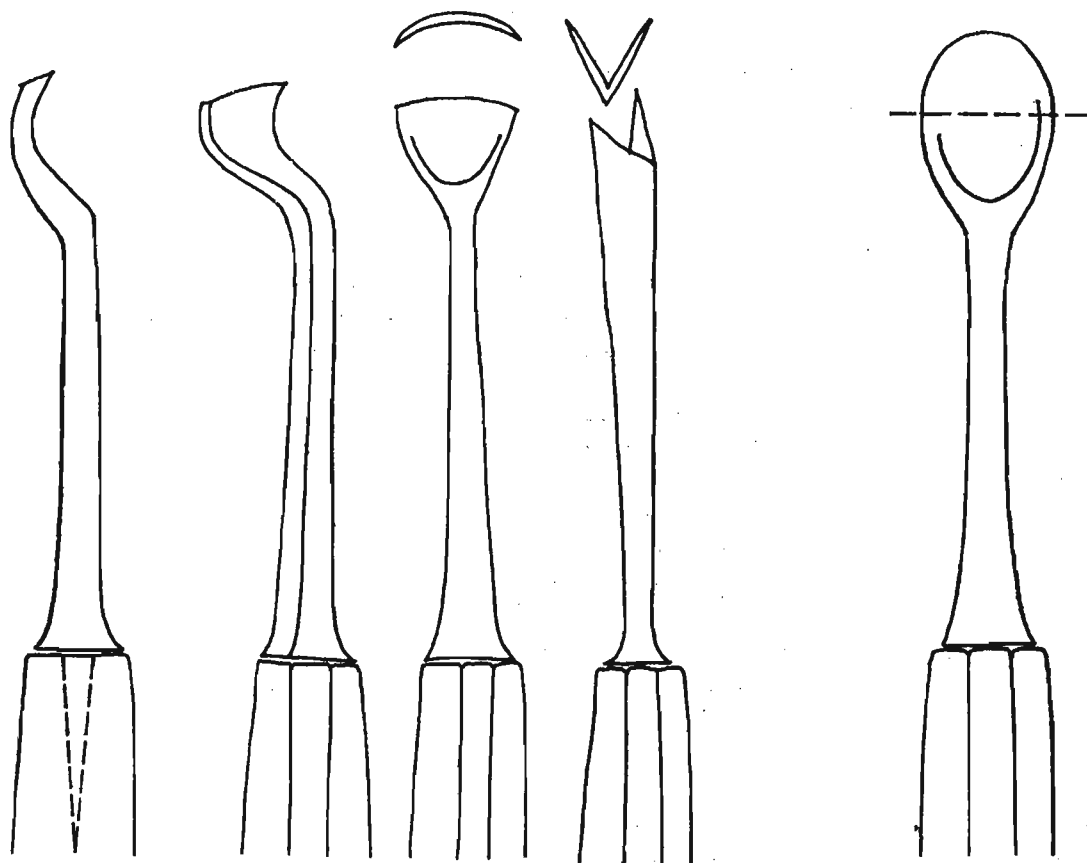
Známe však dláta s pravidelným zúžením ke konci, i když se méně užívají. Jsou to nástroje zvané anglickými výrobci „fishtails“, rybí ocasy, připomínající trochu tvary dlát znázorněných na starých vyobrazeních. Možná, že je to dokonce ve starších dobách obvyklý tvar, od kterého z praktických důvodů později upustili. Při tvaru dnešních dlát, která se mírněji směrem dozadu zužují, se totiž mnohem déle udržuje šířka řezné plochy.

Podoba dlát v polici řezbáře z lavice v Pöhlde spíše vznikla přílišným zdůrazněním konického tvaru dlát, umístěných těsně vedle sebe. Řezbář je znázorňoval s nadsázkou, poněvadž při normální podobě by v tomto zmenšení obrazu splývaly. Dláto, které drží v ruce, má totiž vcelku běžný dnešní tvar; v tomto případě není důvod k expresivní nadsázce, protože dláto, se kterým pracuje, nepotřeboval odlišit od druhých. Dláta s lžičkovitým rozšířením na konci, jak je vidíme na kresbě v Hausbuchu, používá i dnešní řezbář na práci v takových místech, kam se nedostane dlátem běžného tvaru. Tři čtvrtiny dřívku dláta tohoto typu jsou rovné, hranaté, bez profilu, až poslední čtvrtina je rozšířená plošně nebo lžičkovitě. Zpravidla jsou tato dláta v krčku rozšíření prudce ohnutá dolů a vrací se nahoru při řezné ploše. Takovým dlátem je možno vybírat materiál z hloubky drapérie a na podobných místech nepřístupných pro dláta rovná. Při omezené možnosti uplatnění se toto speciální dláto relativně málo opotřebuje, a proto postačí poměrně krátká lžička na velmi dlouhou dobu. Řezat takovým dlátem je možno ovšem jen tlakem rukou, nebo nanejvýše mírným poklepáním paličkou, poněvadž jeho ohnutý dřív nesnese tvrdší úder. Totéž platí pro další druh dláta, které má celý dřív ohnutý do esovité linie. Jiné dláto má též lžičkovitě rozšířenou



3 Dláto řezbáře

přední část, ale obráceně ohnutou. Tyto dva poslední typy ovšem málokdy přijdou pro práci řezbáře figuralisty v úvahu a byly vytvořeny hlavně pro potřebu řezbáře ornamentalisty.



4 Lžičkovité dláto a koží nožka;
naboře vpichy

5 Na rytinách nesprávně reproduko-
vaný tvar lžičkovitého dláta

Podle této kresby je vidět, že na starých rytinách není podoba nástrojů správně podána, neboť s dlátem tohoto tvaru by se nedalo řezat. Přerušovaná čárka na našem náčrtku ukazuje, jak ve skutečnosti musí vypadat řezná část, aby dláto bylo použitelné.

K těmto dlátům speciálního tvaru možno ještě uvést takzvanou „koží nožku“ nebo „klinožku“. Toto dláto známe v různých variantách; rovné, mírně zahnuté i s prudkým ohnutím řezné části. Ostří je trojúhelníkovitého tvaru, takže při řezání vytváří rýhu trojúhelníkovitého průřezu. I když se o něm zmiňují téměř všichni autoři odborných příruček (asi pro zajímavý název), patří však k dlátům v praxi velmi málo používaným. Názor, že řezbáři gotiky takovým dlátem řezali zvlněné vlasy svých figur, je mylný. U koží nožky totiž zabírají při řezu vždy obě řezné plochy, to znamená, že při zvlněné čáře vlasů by řezala jedna strana ostří po vláknkách, druhá proti. Jemné stěny mezi jednotlivými rýhami by se jistě při tom vyštěpily. Způsob, jak tehdy řezali řezbáři vlasy, najdeme v jiné kapitole.

Dobře se osvědčuje koží nožka při dřevořezu, který se provádí v koncovém dřevě, tedy kolmo ke směru vláken. Princip štěpení se v tom případě nemůže uplatnit.

Ve skutečnosti řezbář figuralista většinou taková speciální dláta

nepotřebuje. Stačí mu poměrně malý počet dlát, kterými dokáže vytvářet všechny prvky. Řezbář ornamentalista ovšem potřebuje na každý řez, oblínu či dutinu zvláštní dláto. Toto tvrzení se týká ovšem hlavně řezby nábytkové, a to z 19. století, kdy toto odvětví řezbářství bylo velmi rozšířené. Nástrojařský průmysl vyráběl tehdy speciální dláta s ohnutým ostřím na opracovávání lišt a vybírání pozadí ornamentů. Pokud je možno usuzovat na tvary starých dlát z řezeb gotických nebo barokních, používali tehdy stejná dláta jak na figurální, tak na ornamentální práce.

Řezbář dostává dláta z obchodu zpravidla bez držadel. Korpus dláta končí rozšířenou patkou, kterou se opírá o vrch držadla, a pokračuje kratším hranatým a zašpičatělým hrotem, který se pevně nasazuje do dřevěného držadla. Zmíněná patka je velmi důležitá, poněvadž bez ní by se zabořil hrot dláta při úderech palicí do držadla a rozštěpil by je. Držadla neboli rukojeti si řezbář vyrábí většinou sám z jasanu nebo habru, tedy z houževnatých dřev. Dokonce je dobré vzít si kus sukovitý, nebo se zvlněnou strukturou, který má soudržnost materiálu podstatně větší. Zvlášť při hrubším sekání je rukojeť vystavena silným nárazům a mohla by se rozpoltit. Železnou obroučku kolem držadla, jakou mívají dláta stolařů, řezbáři nepoužívají, poněvadž při otřesech pracovní stolice by se mohlo ostří ztupit nárazem o obroučky jiných dlát. Stává se, že po čase se ustavičnými údery těžké palice rozdrtí konec držadla a vlákna se ohýbají. V tomto případě se může nakonec rukojeť rozštěpit, což se může státi tehdy, když se při nasazování utvoří malinká, třeba zpočátku neviditelná trhlinka při horním konci.

Aby zmenšil nebezpečí rozštěpení držadel dlát, používá řezbář dřevěné palice, kterou dociluje měkčího úderu. Palice ve tvaru kratší baňaté láhve se zúženým hrdlem, držadlem, používal už řezbář doby gotické, jak se můžeme přesvědčit na starých rytinách a kresbách. Palicí takového tvaru pracovali už dokonce ve starém Egyptě, jak dokazuje náradí řezbářů, nalezené při vykopávkách. Zakulacení konce držadla dláta zabraňuje jeho rozpoltění. Starostlivý odborník, který ví, kolik času a mrzutosti ušetří řádně nasazené držadlo dláta, nekupuje soustruhované rukojeti v obchodě. Raději vybere vhodný kus habru, na hrubo ořeže, navrtá kulatý otvor pro hrot a pomalými údery na konec držadla je naráží na dláto, zatáhnuté do svěráku ostřím dolů. Dírka pro hrot nemá být tak velká, aby se v otvoru otáčel, ale zase ne tak úzká, aby byla potřeba silných úderů při narážení. Nová rukojeť by se mohla totiž přitom rozpoltit nebo naštípnout, čímž by byla celá práce zmařena. Stačí, aby při nasazování bylo 15 mm na dorážení, průměr dírky má přitom odpovídat síle hrotu. Při narážení se zařezávají hrany hrotu do stěn kulatého otvoru a dláto sedí pevně a neotáčí se. Když je držadlo před narážením jen nahrubo opracované, neštěpí se tak snadno, a když přece jen povolí, není ztráta času tak velká. Teprve po správném nasazení se držadlo opracuje načisto. Mírně se zužuje na koncích, a to více u dlátka, méně na druhém konci, kam dopadají údery palice. Obyčejně se zhobluje rukojeť do osmihranu, aby se při práci neotáčela v dlani. Při nasazování dláta je důležité, aby osa dláta i držadla ležely v jedné rovině. Je-li

dláto nasazené nakřivo, může se snadněji zlomit v tenkém krčku, zvláště když je zaseknuté do dřeva.

Zlomené dláto znamená pro řezbáře citelnou ztrátu. Těžko se svaří, a i když se to podaří, nikdy už není tak spolehlivé. Proto si každý řezbář svoje náradí chrání jako oko v hlavě, opatruje, odkládá do speciálního vaku, ve kterém jsou na obou stranách všité přihrádky, položené tak, aby se dláta navzájem nedotýkala a neotupila se.

Řezbář vždy vlastnil svoje nástroje jako osobní majetek na rozdíl od jiných povolání, kde náradí bylo dílenským inventářem. Zpravidla si už mladý učeň při vstupu do řezbářské dílny opatřil nejnütnější sadu dlát a časem ostatní dokupoval. Dobrá dláta se těžko sháněla. Proto se vykupovala dláta z pozůstalosti po zemřelém řezbáři a ne jedno dláto dnešního řezbáře slouží už třetí generaci. Odborník se bezpečně pozná podle toho, jak svoje dláta udržuje v pořádku. Když je odkládá na delší dobu, starostlivě je konzervuje olejem, aby nezrezivěla. Stačí totiž nepatrná jizva po rzi, aby se porušila plocha dláta. S takovým dlátem se špatně pracuje, řez je nečistý a navíc je třeba vynaložit větší tlak na obráběný předmět, čímž může dojít k odlomení drobného detailu i k případnému poranění pracovníka.

Z toho důvodu řezbář dbá, aby se dláta zbytečně netupila; nerad vidí, když je bere do ruky neodborník, který obyčejně pro přílišnou opatrnost položí dláto nazpět obráceně, ostřím dolů. Přitom však nejspíše dojde ke styku ostří s případnou nečistotou na stole, se ztvrdlou kapkou klihu nebo s pískem ze špalíku, který stál předtím na zemi.

Nezvyklý případ poškození ostří dláta, který stojí za zaznamenání, se stal jednou řezbáři tím, že náhodou bylo jeho dláto zmagnetizováno. Následkem toho se ustavičně nachytávaly na ostří mikroskopické piliny železa, odmrštěné na stůl při broušení. Nešťastný řezbář se trápil dlouho stálým broušením a obtahováním dláta bez výsledku, než objevil a odstranil příčinu ztupení.

Jakmile se ostří dláta otupí opotřebením řezné hrany nebo zuby, nezakusuje se už dobře do dřeva, ale klouže po povrchu. Šikmá fáze se zkulatila a toto bříško je třeba obrousit, aby se znovu vytvořila rovná, hladká fáze, vybíhající do řezné hrany. V takovém případě nestačí už pouhé obtahování jemným kamenem, ale zakulacení fáze se musí odstranit hrubším brouskem.

Nejvhodnější na broušení je velký pískovcový brus, který se otáčí v korytě naplněném vodou, nebo kroupený vodou z upravené nádoby zavěšované nad brusem. Brusný kotouč má být velký proto, aby vytvořil pokud možno nejrovnější brusnou plochu. Malý brusný kámen, tj. s malým průměrem, vybrousí dutou fází, což může mít za nežádoucí následek vylámaní příliš tenkého ostří. Nejlepší úhel zbroušení fáze je kolem 25 stupňů. Voda na brusu zabraňuje zahřátí dláta při broušení, proto se má občas při broušení na sucho na karborundovém kotouči nechat dláto vychladnout, aby se tenké ostří nespálilo. U karborundových brusných strojků je toto nebezpečí větší, poněvadž pracují s vysokými obrátkami a tenký konec fáze může snadno zmodrat. To znamená ovšem ztrátu, neboť ostří tím zkřehne a musí se znovu vybrušovat do zdravého materiálu. Broušením nahrubo se z dláta odstraňuje oblina fáze a část řezné plochy natolik, aby zůsta-

la na přední hraně labilně visící „jehla“. Následujícím broušením jemným kamenem, tzv. „obtahováním“, se tato část nejtvrdšího povrchu přední plochy dláta odstraňuje, čímž dostane dláto žádanou ostrost. Na obtahování jsou speciální jemné kameny, tvarované do různých oblých forem, aby bylo možno s nimi vyhladit dutiny prohloubených dlát.

Na tyto kameny se kape při broušení olej, dokonce je dobré mít je uložené v krabici nebo dřevěném korytku naplněném olejem. Tím se totiž udržuje kámen ve stavu schopném vytvořit brusnou pastu, tzn. směs oleje, zbroušené ocele a kamene. Brousí-li se na sucho, dláto klouže na brousku jako po skle a kámen nezabere.

Obtahuje se střídavě zadní i přední strana dláta. Řezbář přitom drží dláto v levé ruce a pravou pohybuje kamenem proti ostří. Stolař, který používá prakticky jen dlát nebo hoblíku s rovným ostřím, pohybuje dlátem po kameni. Při obtahování nutno dbát na to, aby se kamenem pohybovalo jen rovně po ploše fáze nebo přední strany. Jakmile se kámen při tom nadzvedne, zkrátí a zkulatí se řez ostří, a tím se efekt broušení do jisté míry anuluje. Dláto je dostatečně nabroušené, až jehla samočinně odpadne. Po obtáhnutí je dobře ještě ohladit ostří po obou stranách řemenem nebo rybí kůží, kterou prodávají odborné obchody.

Nejemnější obtahovací kameny, tvrdou odrůdu serpentinu, dovážíme pod názvem Mississippi nebo Arkansas z Ameriky a nyní i z Indie. Staří řezbáři tyto kameny neznali a používali na broušení jemných břidelic, vápenců nebo mramoru.

Každý řezbář si brousí dláta sám podle povahy práce, kterou chce dělat. Je totiž rozdíl mezi způsobem práce a potřebami figuralisty a ornamentalisty. Pro řezbu figurální je výhodnější mít hrany dlát maličko zaoblené, zatímco ornamentalista, aby se dostal dlátem do každého koutku ornamentu, brousí dláto tak, aby mělo rovnou přední hranu. Zaoblení hran dlát figuralisty je mírnější u dlát rovných a více prohnutých.

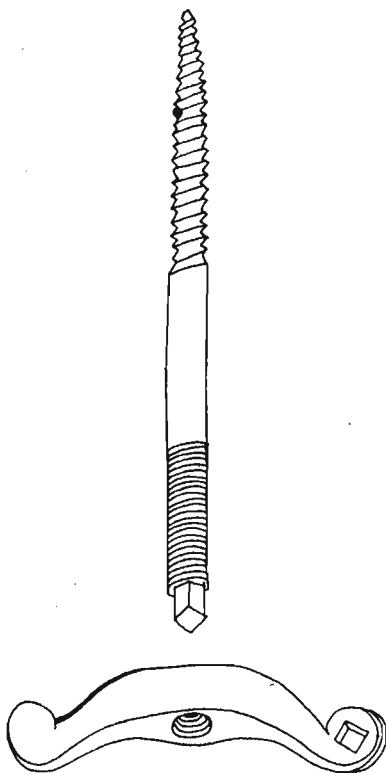
Jak bylo uvedeno, je možné podle zářezů na zadní straně starých soch určit tvar velkých dlát někdejších mistrů řezbářů. Tvary menších dlát poznáme na řezbách ornamentálních, provedených v tvrdém dřevě, které nebylo polychromováno, nebo na řezbách, z nichž později byla odstraněna vrstva křídování. V zásadě možno tvrdit, že nejsou podstatné rozdíly mezi dláty starých a dnešních řezbářů. Zřejmě tvar a velikost dlát, která se podle potřeby a zkušeností vyvinula nejpozději v 14. století, stále dokonale odpovídá svému účelu a nebyl důvod je měnit. Je to jistě i proto, že řezbářský skulptivní způsob opracování se od té doby neměnil. Sortiment nástrojů byl snad jen rozšířen, a to o vzpomínané druhy speciálních dlát pro zvláštní potřebu.

Automatické pomůcky, jako frézky s pohyblivou hřídelí, se uplatňují v řezbářství jen omezeně na velmi zjednodušené tvary. Taktéž kopírovací přístroje se používají jen v sériové výrobě a pravý řezbář s nimi nepochybně nepracuje.

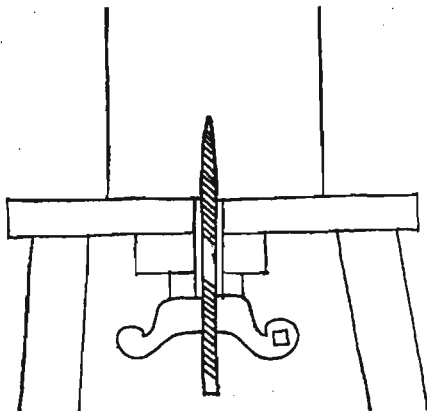
Ostatní zařízení řezbářské dílny se neliší od jiných dřevozpracu-

jších oborů. Pily, hoblíky, sekery, případně hoblice ovšem řezbář používá méně.

Pracovní stůl řezbáře, lépe řečeno stolice, se liší od hoblice stoláře, na které je obráběný kus upevněný železnými skobami. Pokud řezbář pracuje na takové stolici, podkládá mezi dřevo a skobu špalík, neboť by si snadno mohl vylomit na železné skobě ostří dláta. Lepší je pro řezbáře hrubý kratší stůl, s nohama mírně šikmo se rozšiřujícíma, tedy koza, který má zvýšenou stabilitu. Silná deska této stolice je provrtána několika dírami, aby se na ni mohly upevňovat kusy různé velikosti a tvaru.



7 Šroub na upínání špalku a utahovací matice s bránatým otvorem



6 Upínání špalku na pracovním stole šroubem

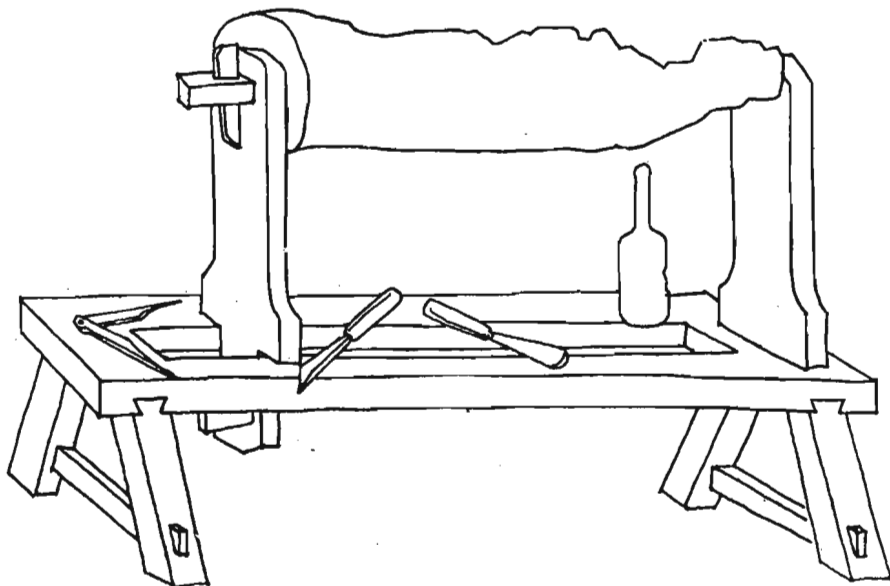
V hoblici je možno opracovávat jen kus upnutý v ležaté poloze. Pro tento způsob přicházejí v úvahu jen kusy menší, které je možno při kontrole postupu snadno z hoblice vyjmout a postavit. Větší sochu je výhodnější sekat ve stojaté pozici, tedy tak, jak bude stát ve skutečnosti. Pro upevnění sochy v této poloze na stolici si řezbáři vynalezli zvláštní šroub se závitem do dřeva na jednom a závitem na matku na druhém konci. Šroub dlouhý 30 až 40 cm se zavrtává nejdříve do dřeva bloku, ten se postaví na stolici, šroubem přes otvor v desce stolice a křídlovou matkou se přitahuje ke stolici, případně s několika podloženými špalíčky. Šroub se zatahuje do bloku pomocí křídlové matice, která má na jedné straně čtvercový otvor velikosti druhého konce šroubu zpilovaného do čtverhranu, takže křídlová matice poslouží zároveň jako klíč. Když se má socha na stolici otáčet, jednoduše se povoluje matice a po natočení sochy do žádané polohy se zase utáhne.

Zmíněné staré rytiny a kresby nás informují také o způsobu, jakým v 15. století upevňovali řezbáři svůj blok na stolici. Ačkoliv nemůžeme považovat tyto dokumenty za úplně věrohodné, přece poslouží natolik, abychom si z nich vybrali správné poznatky.

Na obraze „Merkura“ v Hausbuchu vidíme rozpracovanou sochu jednoduše přivázanou k desce stolu, což je způsob, který zřejmě neodpovídá skutečnosti. Podle všeho autor kresby neznal správný způsob a vysvětloval si to tak, jak se mu zdálo nejpříjemnější. V praxi by takové přivazování nebylo vhodné. Správně to znázorňuje dřevoryt Burgkmayerův, kde vidíme řezbáře pracovat na soše na ležato upnuté do speciální lavice. Systém upnutí dvěma hroty je tam po-

dobný jako u soustružnické lavice. Tato stará řezbářská lavice je podlouhlá, vysoká asi do výše kolem. Na jednom konci je stojatá pevná deska, na druhém pohyblivá, kterou je možno podle délky opracovaného kusu posouvat. Blok se narážel na železné hroty v stojatých čelech, takže byl přístupný na opracování.

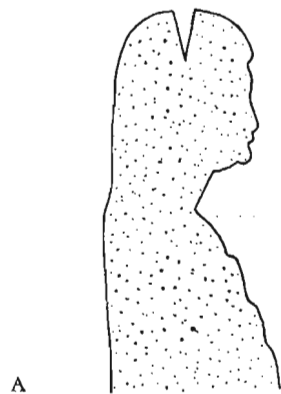
Pohyblivá deska se pak klíny upevňovala. Případným povolením



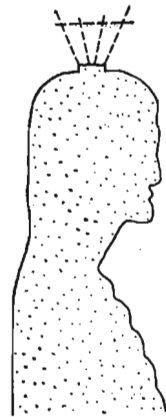
8 Řezbářská stolice podle starých rytin

klínů se upnutí povolilo, předmět se otočil do jiné polohy a pohyblivá deska se znovu zaklínovala.

Wilm upozorňuje na otvory po železných hrotech, z nichž zůstal ovšem zpravidla jen otvor v hlavě, na spodní ploše odpadl většinou materiál s odpovídající dírkou při vydlabávání sochy po jejím dokončení. Skutečně vidíme téměř u všech dřevěných soch, vzniklých od 15. do 18. století, v hlavě kulatý otvor o průměru kolem 20 mm. Wilm správně poznal, že to jsou díry po čepu, kterým byly sochy upevněny v pracovní stolici. Mýlil se však, když předpokládal a hledal odpovídající kulatý otvor také na základně sochy. Stopy po upevňovacím zařízení se tam nacházejí, ale nejde o okrouhlý závrt, nýbrž o záseky po plochem dvojzubci, podobně jako u soustružnické lavice. Z technologického hlediska je to zcela jasné. Kdyby byly totiž čep a odpovídající dírka na obou stranách kulaté, protácel by se opracovávaný předmět při větším náporu na jednu stranu. Stopy po dvojzubci bývají různé velikosti. Tak byly nalezeny stopy po hrotech na spodní ploše soch z oltáře sv. Mikuláše ve farním kostele v Sabinově, které pocházejí z první čtvrtiny 16. století a pravděpodobně vznikly v dílně Pavla z Levoče. Velmi zřetelně byly též vyznačeny na sochách z hlavního oltáře Universitního kostela v Trnavě z roku 1640. Připojené kresby ukazují způsob umístění a velikosti záseků. Rozvor zubů je dvojnásobný. Menší dvojzubec o rozvoru kolem 50 mm a síle hrotu 5 mm, druhý, podstatně hrubší o rozvoru 80–90 mm a síle zubů 10 mm. V některé soše se nacházejí stopy po hrubším i menším dvojzubci. Pravděpodobně upevňovali tehdy sochu na hrubé opracování



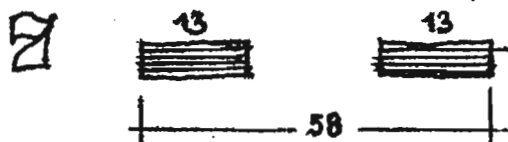
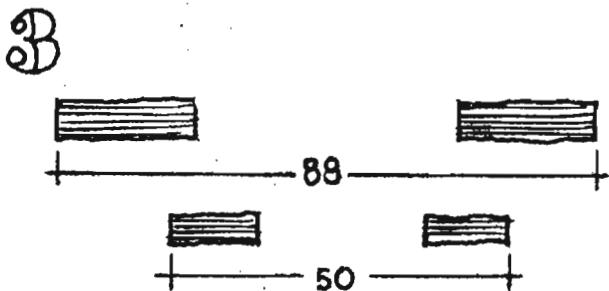
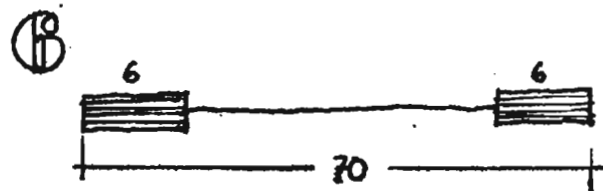
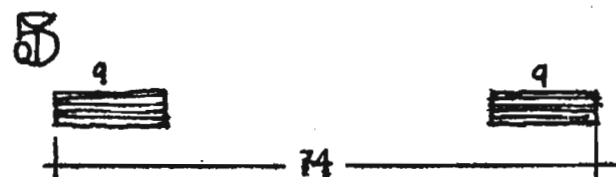
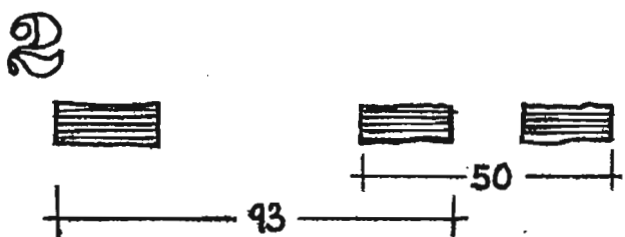
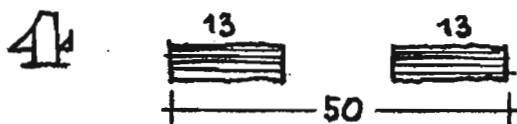
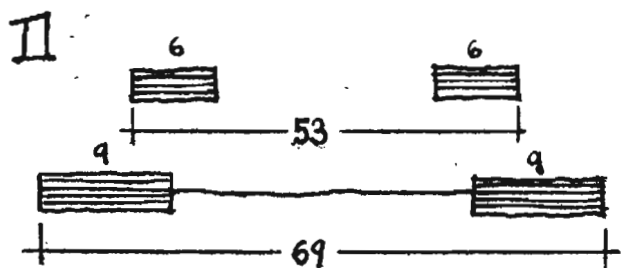
A



B

9 Díra v hlavě sochy po brotu v pevném čele stolice (A); partie s dírou odpadla s kouskem dřeva (B)

větším zubcem, aby vydržel nápor, a na jemnější práci vyměnili pak hrubý za jemnější. V jednom případě, u sochy sv. Matouše, patrně nejdříve řezbář zasekl menší zubec a později vedle zasekl druhý, hrubší. Na rozdíl od jiných případů, kde jsou různé dvojzubce zasekávány pod sebou, zde zarazil řezbář druhý zubec tak, že se kryje levý zub menšího zubce s pravým hrubšího. Uvedené pořadí (nejdříve menší, pak větší) vyplývá z toho, že v opačném případě by nedržel zřejmě kratší zub v otvoru, vyhloubeném už větším. Širší rozvor většího zubce (93 mm) lze vysvětlit tak, že se mezi zuby většího otevřela asi později trhlina, kterou se zvětšil rozvor zubů. Různý rozvor zubů například u sochy sv. Lukáše, kde se nacházejí tři zá-



- 1 *Levoča, oltář sv. Anny 1520*
- 2 *Trnava, 1640*
A. *Evang. Matouš*
- 3 *Trnava 1640*
B. *Evang. Marek*
- 4 *Brno, zač. 18. stol.*
Madona
- 5 *Lomnice u Tišnova kol. 1730*
anděl
- 6 *Brno, Milosrd. bratři, kol. 1750*
Resurrexit
- 7 *Havl. Brod 1750*
svěťce

seky o rozvoru 49, 50 a 51 mm, vznikl zřejmě tak, že některý zubec byl zaražený hlouběji, což vedlo při konickém tvaru zubů k zmíněným rozdílům.

Můžeme předpokládat, že tehdy měl řezbář pro uvedenou pracovní stolicí více vložek s různě hrubými dvojzubci. Užší a slabší zubec by nestačil udržovat větší špalek dřeva, na druhé straně silnější a úměrně delší zubec mohl soklovou partii menší sošky rozštěpit. Vložky se zubci asi měly čtverhranný čep, kterým byly nasazeny do odpovídajícího otvoru ve stojaté desce. Podle zjištěných záseků po zubci lze rozeznat, jak sochu při postupném opracovávání vyjmuli,

otočili o 90 stupňů a znovu zarazili dvojjubec kolmo k prvému. Pravděpodobně prováděl řezbář v takové stolici na soše jen dokončovací práce, tedy vypracování detailů. Přes jistě robustní konstrukci by asi nevydržela stolice nápor při nejhrubším osekávání špalku. Dále bylo nevhodné, že k soše, upnuté v ležaté pozici do stolice, nebyl přístup jinak než z boku. Řezbář ale takto neměl žádoucí přehled, který potřeboval hlavně při zakládání tvarů postavy. Jakmile byly tvary globálně stanoveny, mohl sochu upnout do stolice, poněvadž nezáleželo tolik na přehledu, stejně se nemohlo už nic měnit.

Na nejhrubší opracování měl řezbář blok asi upevněný šikmo naležato pomocí svorek k silné dřevěné koze. Tento způsob totiž pozorujeme na dřevorytu norimberského rytce z roku 1550. Na něm



11 Řezbář osekává špalek nabrúbo sekerou (podle rytiny)

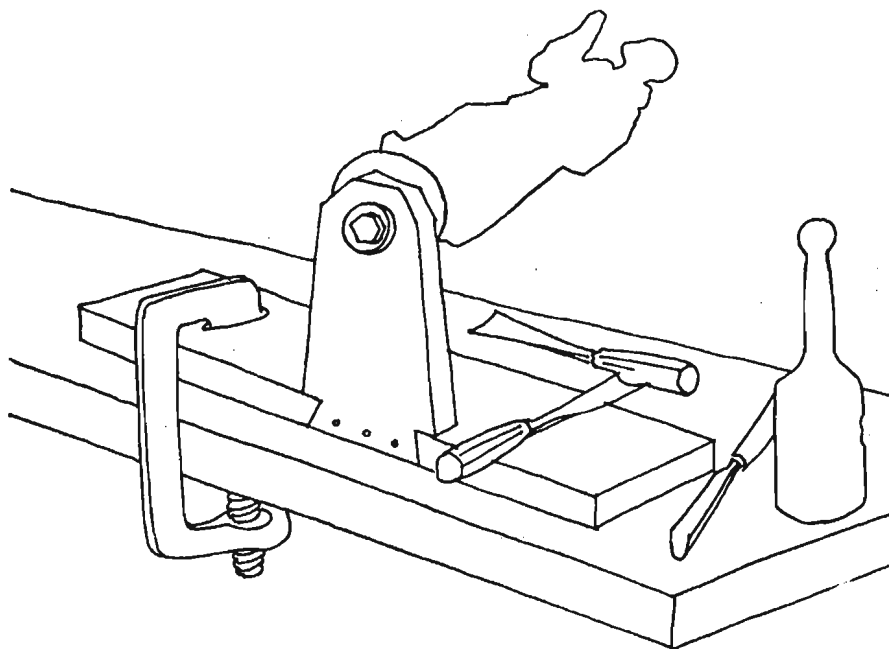
vidíme též znázorněny řezbářské nástroje té doby, palici vzpomenu-tého tvaru, několik dlát, mezi nimi též lžičkovité, sekeru, úhelník a hoblík. Sekeru, se kterou dnes sochař jistě už nepracuje, tehdy mohli používat na hrubé osekávání špalku. Stopy po tomto jinak tesařském nástroji pozorujeme skutečně často na zadní straně starých soch. Širočinou byl špalek asi zhruba srovnán, partie zezadu odštípaná a patrně si i někdy její pomocí pomáhali při vydlabávání dutiny vzadu. Řezbáři jižního Tyrolska, ve Val Gardeně a okolní oblasti, pracují ještě dnes sekerou, když zakládají sochy z čerstvého limbového špalku, a tak můžeme předpokládat tuto praxi též u starých řezbářů 15. až 18. století.

Informace o zařízení dílen starých řezbářů, pokud je zprostředkovávají rytiny a kresby (jako zmíněný Hausbuch aj.), nejsou ovšem vždy zcela spolehlivé. Ze všech těchto starých dokumentů je zřejmé jedno: podobu předmětů a způsob práce na nich zobrazený podali autoři jen subjektivně. Jak to měli v paměti, pokud to vůbec poznali z vlastní zkušenosti, tak to i podali. Nešlo jim o věrohodné napodobení, poněvadž je nenapadlo, že by se jednou někdo mohl pokusit na základě jejich uměleckého projevu rekonstruovat podobu nářadí a způsob práce kteréhokoliv znázorněného řemeslníka.

Do naší doby se nezachovala ani jedna z těchto pomůcek starých řezbářů. Možná, že měli ještě jiné drobnější nářadí, které nebylo znázorněno na rytinách, a proto o něm nevíme. Několikeré dlouhodobé přerušování v řezbářské tvorbě figurální se zasloužilo o zánik i takových kusů dílenského zařízení, o nichž víme jen ze starých dokumentů.

Řezbář dneška pracuje zčásti jinými metodami a s jinými pomůckami a kromě tvaru dlát a palice se nezachránilo z praxe dřívějších mistrů nic.

Ojedinele se nachází ještě v dílně řezbáře, který se zabývá řezbou drobnějších sošek, pomocné zařízení na upínání kusu. Místo hoblice, u níž je nebezpečí poškození dláta skobami anebo rozdrčení materiálu na spodku sošky, používá malého stojánku, ke kterému se opracovaný kus přišroubuje. Základní deska stojánku měří asi 50×15 centimetrů. Na jedné z dlouhých stran je nastojato zapuštěná deska



12 Zařízení na upínání menších soch

asi 25 cm vysoká, 12 až 15 cm široká. Přibližně 4 cm od horního okraje je v této desce dírka, kterou se delším šroubem se čtverhrannou hlavičkou zachytává opracovávané dřevo ke stojánku. Podle potřeby se upnutí povoluje, má-li se soška otočit na opracování zbohu, a znovu utahuje. Celý tento stojan se ztužidlem připevňuje k pracovní stoličce. Stojan se snadno uvolňuje od stolu, když chce pracovník získat lepší pohled na stojící sošku. Pozice, ve které se předmět opracovává, je jinak z hlediska vizuálního vnímání objektu celkem výhodná. U menších objektů je totiž volba správného zorného úhlu velmi důležitá. Kdyby se taková menší plastika upnula do stoličky běžné výšky, vznikl by nadhled, který může vést k deformaci forem. Lepší je mírný podhled, neboť u těchto objektů je stejně sklon k předimenzování hlavy a zkrácení dolních extremít. Jakmile pracuje řezbář na popsaném stojánku, je opracovaný předmět asi ve výšce 100 cm, což poskytuje přibližně optimální pohled na ležící sošku.

Kromě uvedeného inventáře dílny starého řezbáře, jak jej můžeme rekonstruovat pomocí středověkých kreseb a rytin, vidíme na těchto záznamech ještě nápadně zdůrazněno kružidlo. Celkem v duchu středověké mystiky a významu, který tato kladla do všech pozorovatelných jevů, vyjadřovali tehdy svoje duchovní a reálné představy obrazci – kruhem a trojúhelníkem. Svoji roli hrála též užitá matematika a geometrie a z toho vyplývající symbolika tvarů. Kruh a trojúhelník a jejich dělení byl základem stavební konstrukce, ale též kánon pro skladbu ornamentu a lidské postavy.

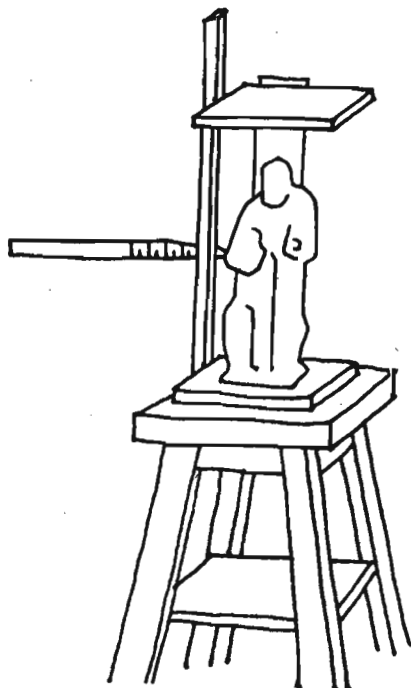
Středověký umělec, kameník a řezbář, měl pevná kompoziční schémata na zpodobnění věcí. Měl vzorce kompozice, stanovené tvary, z nichž skládal v různých volných variacích svoje postavy. Kružidlo mu bylo hlavní pomůckou, kterou tehdy pracoval při rozvrhu hmoty ať už při stavbě katedrály nebo postavy člověka, zvířete a rostliny. Proto ta kružidla na starých vyobrazeních řezbářů a kameníků. Proto také chybělo v dílně starých řezbářů například bodovací zařízení, pantografy a podobně mechanické pomůcky na práci, jaké jsou dnes obligátní v ateliéru umělce – sochaře. Těmito pomůckami dnes kopíruje sochař svoje modely, postavené v jiném, ale hlavně nesulptivním materiálu.

Novými pomůckami si chce řezbář ulehčit práci. Když je nemá k dispozici, obejde se bez nich. Hlavními nástroji jsou pro něho dláta, a jak jsme viděli, je jich poměrně malý počet.

V porovnání se složitým přípravným procesem jiných oborů postačí řezbáři k vytvoření díla kus vhodného dřeva a několik dlát.

Čím jednodušší ovšem byly nástroje řezbáře a čím prostší a obyčejnější surovina, kterou zpracovával, tím víc třeba hodnotit umělecký cit, pochopení pro materiál a zručnost, se kterou z téměř bezcenné hmoty vytvořil díla, která se rovnají nejkrásnějšímu a nejdražšímu, co vytvořil lidský génius.

Řezbářství nové doby



Tuto kapitolu bychom mohli zahájit legendární žertovnou odpovědí Michelangelovou na otázku jistého všetečníka, jak postupuje, když vytváří sochu. „Velmi jednoduše“, byla odpověď, „seberu dostatečně velký kus mramoru, odsekám přebytečný materiál, a co zbývá je socha“.

Bude ovšem moudřejší, když na tomto místě ocitujeme úryvek z dopisu sochaře Schadowa Böttigerovi, ve kterém se pokusil popsat techniku sochaře své doby. Zpočátku píše o tzv. bodování, když se však dotýká speciálního detailu, zjišťuje:

„... o tom ale pomlčím, poněvadž pouhý popis takových věcí nevyvolává přece jen dostatečně názornou představu. Vždyť se mi zřídkakdy podařilo někomu, kdo neví nic o formování a odlévání, o tom něco objasnit, ale...“.

To je skutečně pravda, slovy se prostě nedá popsat mnohý důležitý faktor docela běžný v praxi sochaře, kterému ale divák porozumí lehce, když ho vidí při práci.

To bylo ostatně známo už Cenninimu, neboť ve svém „Traktátě o malířství“ doporučuje mladému umělci:

„... ale uvidíš-li skutečně někoho pracovati, pochopíš věc daleko lépe nežli ze čtení.“ (C. Cennini, Kniha o umění, kap. 71, str. 111).

Jistě to jsou zkušenosti celých generací i asi jeho samého, když dále v kapitole 104 píše na stejné téma:

„Nemyslím, že ti touto svou knihou dám příklad, jak se malířství vyučiti; kdybys ji dnem i nocí studoval a neviděl, jak se dílo tvoří u některého mistra, nikdy k ničemu nevyspěješ a také nikdy nebudeš moci počestně obstáti mezi mistry.“

Přes tyto nepřilíš lákavé okolnosti se přece pokusíme objasnit co možná nejobširněji, co se dalo zjistit o praktikách řezbáře v minulosti. Ostatně nejde v našem případě o učebnici řezbářství.

Abychom se však mohli dopátrat neznámého a skrytého, musíme nutně vycházet z toho, co je nám známé a zjevné. To znamená, že je třeba zjistit, co víme o způsobech řezbáře dneška, jak přistupuje k svému dílu.

Poznali jsme, jak se měnil názor „konzumenta“ na umělecké dílo. Zažili jsme cykly střídání veřejného významu a jeho poslání, tak jako doby, kdy se umělecké dílo stalo intimní soukromou záležitostí. Byly doby, kdy se stavěly pomníky a sochy z mramoru a bronzu na náměstích a na vrších. Dnes, zdá se, vrací se dílo umělce více do interiéru a interiér je a byl vždy doménou dřeva. Svými fyzikálními vlastnostmi je dřevo přímo předurčené, aby bylo zpracováno na výzdobu obydlí člověka.

Do nedávné doby byly nábytek, náradí a věci denní potřeby umělecky opracovány a zdobeny. Dnes ovšem kov a syntetické hmoty nahrazují a vytlačují dřevo jako materiál nábytkový a nikoho nenapadne, ba každý by považoval za absurdnost, zdobit třeba lokomotivu nebo žehličku ornamentem. Dnes pohlížíme na litinové kandelábry plynových lamp a kostry šicích strojů jako na prázdný a zbytečný patos doby počínající technizace, a přece... ?

Snad právě proto, že dnešní člověk je v práci i v domácnosti obklopený jen neosobními funkčními předměty průmyslové produkce, pociťuje potřebu mít ve svém soukromí aspoň kousek osobité ruční práce, kousek, ze kterého nekouká jen robot z ocele, ale živý duch člověka nebo přírody.

Horečkovitá móda výroby bytových doplňků, tzv. „samorostů“, do-

kazuje nejlépe touhu člověka po individuálním projevu, aspoň po nádechu fantazie proti strohosti všedního dne.

Ale nejen v soukromém bytě moderního obyvatele města se uplatňuje umělecky zpracované dřevo. I do reprezentačních prostorů a místností s požadavkem příjemného ovzduší navrhují architekti skulptury a doplňkové stavební články, jako mříže a podobně. Dřevo je k tomu účelu vyhledáváno nejen pro intimní teplý dojem, který bezděky vyvolává, ale i proto, že dovoluje jako žádný jiný sochařský materiál impulzivní způsob opracování a vyjádření.

Dřevo se přímo nabízí, aby bylo umělcem zpracováno, a to bez řemeslných mezičlánků, jak to bylo ještě v nedávné době, kdy umělcova úloha skončila zhotovením modelu v hlíně. Nanejvýš sám prováděl ještě nakonec úpravu některých detailů a přešel hotové dílo dlátem, aby zde potlačoval tvrdost, tam citlivěji zpracoval povrch. „Taille directe“, to, co bylo pro umělce všech vrcholných slohových období samozřejmostí a je propagováno už i některými umělci nové doby, je zvláště při práci ve dřevě způsob ideální a téměř samozřejmý.

Velmi výstižně zachytil V. Kautman tuto spolupráci materiálu při tvorbě řezbáře, když ve svém „vyznání lásky“ ke dřevu říká: „Dobře spracovať drevo – ako prírodný materiál – znamená v každom okamihu tvorivého procesu znovu sa rozhodovať, dávať na seba pôsobiť objavenou krásou rozkálaného klatu, štiepu, zvlnením hrče, znamená to tieto javy zhodnotiť, alebo ich poprieť so zreteľom na zámer diela a tak v spolupráci so spracúvaným materiálom usilovať sa o nové vyjadrenie. Je to otázka bezprostrednej orientácie v každom tvorivom okamihu vzniku diela. Viac než súperom má byť materiál spolupracovníkom a prostredím.“

Pracovní postup sochaře 19. století při tvorbě uměleckého díla popisuje dosti názorně G. Schadow ve zmíněném dopise Böttigerovi. Účast jednotlivých složek v dílně je přitom jasně vymezena: vedoucí úloha umělce, autora návrhu a jeho spolupracovníků při realizaci modelu v materiálu, všichni svými řemeslnými znalostmi vykonávají každý svůj dílčí úsek práce. Štukatér odlévá kvůli větší trvanlivosti hlíněný model do sádry; kameník ovládá techniku bodování a osekává blok nahrubo; sochař specialista vypracovává detaily a jemnosti povrchu. Schadow vyzdvihuje virtuozitu italských a francouzských sochařských pomocníků ve zpracování mramoru a technickou dokonalost jejich výrobků. Umělecké dílo vzniká takto dělbou práce mezi řadu krajně specializovaných odborníků pro každý jednotlivý úkol.

Toto je vskutku typický příklad práce v ateliéru umělce 19. století, jakých ovšem byl v každé zemi poměrně malý počet, přesto však stačili krýt omezenou potřebu reprezentačních úloh. Pomníky a náhrobky a ojedinělé portréty vynikajících osobností představují podstatnou část tvorby umělce, který často vytvořil model, aniž věděl, zda bude nakonec realizován v mramoru nebo bronz. Odborník – řemeslník jednotlivého oboru potom věděl podle požadavků svého materiálu, jak postupovat, aby přivedl originál co možná nejbližší k předloze – modelu. Repliky takových mramorových děl v bronz a opačně dokazují možnosti této praxe, při které je základem každé tvorby hlíněný model, který je vlastně originálem.

Tvůrčí akt se při tomto systému odehrává úplně mimo sféru definitivního materiálu. Dílo je připravováno s krajní přesností podle studií celkových a detailních. Každý pohyb postavy, seskupení, dra-

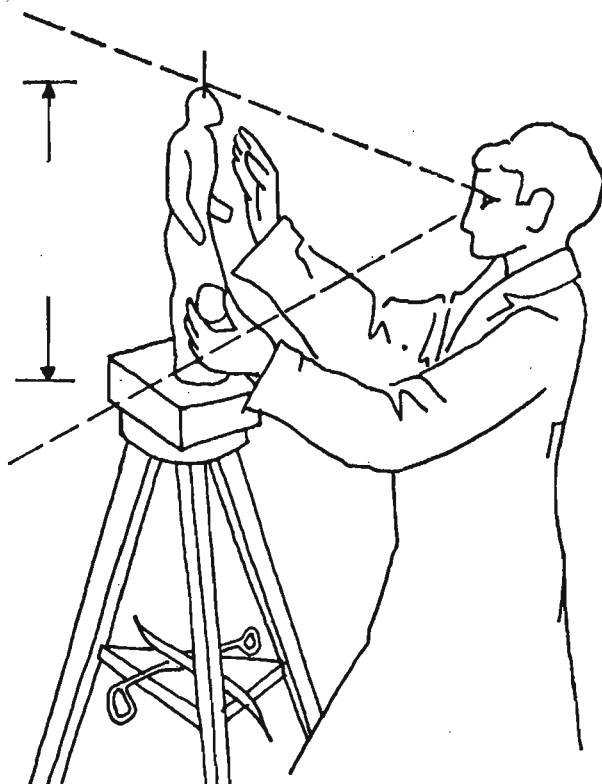
périe, vše je precizováno podle živého modelu nebo panáka kresbou i plastickou skicou.

Ze samé podstaty těchto úkolů vyplývalo, že umělec byl často nucený podřídit svou invenci ceremoniálu anebo přání institucí nebo osob, které z moci svého postavení měly právo usměrňovat názory a plány umělce. Víme o těžkostech Rembrandtových v tomto směru a píše o tom stejně Schadow jako Myslbek a Rodin.

Konečný výsledek snahy umělce byl pak dokonalý model, který byl odlitý v slévárně, nebo překládán do mramoru v kamenosochařské dílně. Zručný a svědomitý odborník tam pomocí měřicích přístrojů, konstruovaných k tomu účelu, přenášel formy z modelu do druhého materiálu bod po bodu, často téměř milimetr vedle milimetru. Autor modelu, umělec, nechtěl a často nemohl v tomto stadiu zasahovat do postupu práce. Ve skutečnosti nebyl ani důvod k případné změně, neboť možnost omylu či chyby byla prakticky vyloučena už v přípravné fázi.

Takovým způsobem vznikla většina sochařských děl od druhé poloviny 19. století, vytvořených na základě konkrétní objednávky. Nežádka ovšem zůstal takový model – originál jen v sádře a nebyl nikdy proveden v materiálu. Jistě ke škodě věci, neboť sádra může být považována jen za pomocný materiál pro svou křehkost a jiné nevhodné vlastnosti, zvláště pokud se týká světla a stínu, předních komponent pro správný účinek plastiky.

Pokud měl umělec sochař v této době reprezentačních úkolů možnost a čas k individuálnímu projevu podle vlastní chuti a volby, mohl si dovolit upustit od tohoto bezpečného postupu, zpravidla se ale držel této metody. Ovšem především proto, poněvadž byl víceméně



13 Sochař při modelování. Přerušovaná čára znázorňuje zorný úhel, který podmiňuje výšku bozzetta 35 až 47 cm

donucen k tomu, nechat si pak originál vysekat aspoň zhruba od pomocníka a ten samozřejmě potřeboval přesný model. Máme na mysli především figurální práce, provedené v kameni. Realizace zralé a vybroušené myšlenky, nejen okamžitého nápadu, je v tomto materiálu podstatně pracnější a zdlouhavější než v jiných tvárných hmotách. Omyl při zakládání postavy, proporcích a traktaci draperie lze napravovat mnohem obtížněji a nebezpečí, že se chybným zásahem pokazí a znehodnotí blok, je tím větší. Případné znehodnocení bloku kamene neopatrným zásahem je závažnější, poněvadž náklad na lámání a dopravu bloku do ateliéru je podstatně vyšší než pořízená špalku dřeva nebo dokonce surového kmene.

Možnost zkoušet, snadno přidávat anebo libovolně ubírat a prohlubovat hmotu, poskytuje pouze hlína. Tato surovina je tvárná, homogenní a eventuální přídavek se spojí s podstatou jednoduše přitisknutím nebo v krajním případě po předchozím zdrsnění a navlhčení. K tomu ještě odpadá většinou požadavek stabilnosti, neboť hlína se nanáší při modelování figury na pevnou dřevěnou nebo drátěnou kosturu, postavenou a vypočtenou na základě zmíněné ideové skicy, na které si sochař vyzkouší rozmístění hmoty v prostoru. Obdobně, i když ne tak snadno, může řezbář napravovat chybu při zakládání, přeseknutí nebo odštěpení partie následkem neopatrného zásahu ve svém materiálu, dřevě. Při práci v kameni je taková možnost sice nevyložená, ale je možnost ji uplatnit jen v omezené míře.

Na starých, hlavně barokních sochách nebo quasi figurálních výtvorech (jako mariánských sloupech a podobně) pozorujeme někdy čtvercovou spáru, kde kameník vsazoval jiný kus kamene. Pravděpodobně se v tomto případě jedná ale spíš o opravu kazu v materiálu, měkké místo nebo dutinu, objevenou v obráběném bloku během práce, než výslovné napravení chyby, ač i to se mohlo vyskytnout. Čím větší je potřebný blok, tím větší je samozřejmě možnost, že se vyskytuje kazové místo. Na druhé straně je možno předpokládat, že při celkově víceméně improvizacním charakteru barokní tvorby mohl sochař eventuální chybu napravit změnou koncepce.

Podobně vidíme občas takové výspravky chybných partií na dřevěných sochách, neboť ve dřevě, zvláště lipovém, se objevuje někdy vyhnílá díra nebo zarostlá kůra. Takový kaz porušuje jednak celistvost materiálu, jednak ruší v případě, že socha má zůstat bez další barevné úpravy nebo polychromie.

Proto záleží už při výběru kmene na čistotě válce. Nesmí vykazovat příliš velké suky nebo boule, které mohou nasvědčovat nepravidelnému růstu dřeva, nebo zacelenému poranění stromu, jímž může být kus pro určitou potřebu znehodnocený. Pokud je socha připravována s ohledem na budoucí zušlechťování polychromií, nebo blok má mít rozměry nedosažitelné přírodními možnostmi, nemůže nakližování či připojování dalšího kusu znamenat znehodnocení práce. Dochází-li však k opravě díla vsazováním nebo nakližováním materiálu pro chybu z neopatrnosti, nedbalosti nebo omylu v rozvrhu, pak se to považuje za poklesek, jaký by se zkušenému pracovníkovi stát neměl.

Z toho důvodu volí odborník jistější postup bodování z modelu, při kterém je přeseknutí možné jen při hrubé nedbalosti.

Jiné je to ovšem, když umělec pracuje přímo v materiálu bez pevného modelu, jen na základě náčrtku na papíře nebo malé všeobecné skicy v plastické hmotě. I když nápad je už v hrubých rysech vykryštalizován, formy globálně stanoveny a množstvím náčrtků ověřeny, přece je přístup k bloku krajně zodpovědný. To platí zvláště tehdy, když blok nemá formy kubické, v kterých je prostorová orientace snadnější.

Kresba totiž nutně vede k dvojrozměrnému vidění, k projekci do dvou rovin, do pohledu en face a profilu, ze kterých pak postupně vycházejí další detailní tvary. Náznaková šrafáž, kterou si sochař pomáhá při znázornění plastičnosti, nahrazuje představu oblosti forem jen částečně. Velmi zajímavý a svérázný je například způsob, jak Henry Moore řeší tento problém na studijních kresbách k velkým sovkulpturám. Linie opisují křivky pomyslného občasného průřezu postavou, čímž dosahuje skutečně názorně představy oblosti forem a tahů draperie.

Pracovník však nikdy nemůže postupovat v materiálu bezprostředně a směle jen na základě kresby, aniž by se nevystavoval možnosti chybného zásahu. Proto musí postupovat obezřetněji a ohledávat tvary zprvu jen náznakem, než je stanoví s konečnou platností. Tímto způsobem ovšem pracuje umělec jen v tom případě, že vytváří dílo z vlastního popudu, z vnitřní nutnosti, kdy chce řešit problém formy, zpracovat zážitek anebo zhmotnit myšlenku či pocit. Jakmile pracuje na konkrétní představě, nebo má vytvořit dílo podle objednávky, musí zpravidla objednavateli předkládat ideový návrh a model.

Pracovat v materiálu bez přípravného modelu si může dovolit jen zkušený praktik, a to ještě u sošky menších rozměrů, kde přehled a impulzivnost postupu nejsou přehlušovány trváním úkonu.

Ve své podstatě je však tento způsob práce v materiálu nejzajímavější a poskytuje sochaři nejvyšší tvůrčí zážitek.

Improvizace jistě neprobíhá tak, že sochař nebo řezbář se vrhne na blok a začne do něho bušit palicí a odsekávat třísky v domnění že by nakonec mohl takto vzniklý útvar prohlašovat za „dílo“. Naopak, už když přistupuje k práci, vidí před sebou na projekční ploše svého „vnitřního oka“ hotovou postavu, snad mírně rozostřenou, ale přece v konkrétní podobě. Při práci usiluje dát hmotě tvary viděné v představě. Řezbář, který je do jisté míry navíc vázaný daným tvarem bloku či válce kmene, musí se snažit dostat smyšlenou postavu do hranic, daných přírodou. Řezbáře by naprosto nelákala představa, že by měl ze silného špalku dřeva vytvářet drobnou figurku, ačkoliv by mu takový přebytek materiálu poskytl příležitost odrubávat několikrát údery velké, hladké třísky. Takovou práci by jistě považoval za nudnou a za maření času a plýtvání dřevem. Každý řezbář bez výjimky totiž miluje jadrnost a vůni dřeva, rád přejíždí rukou drsný povrch opracovaného tvaru a hladkost řezu, jakou zanechává jeho dláto.

K tomu snad přistupuje další, jistě emocionální moment. Řezbář považuje omezení, která klade materiál svými rozměry, za výzvu k zápasu, k pokusu zdolat svým inženýrem překážky kladené hmotou.

Nyní se pokusíme zaznamenávat myšlenky a pocity řezbáře při počátečním stadiu práce. Často je umělec inspirován určitým blokem či kmenem, aby do něj vkomponoval postavu. V tom případě vycházejí její tvary víceméně automaticky z propozic určených surovinou. Nápad takto vzbuzený je sice zpočátku ještě neurčitý, postupně se ale vykristalizují formy budoucí sochy do hranic bloku a umělec pak vidí postavu zhmotněnou a živou jakoby uvnitř průhledného, skleněného válce obrysů kmene. Když má být ale realizován model, který vznikl dříve jako volná kompozice, pak musí autor objednat odpovídající blok v lomu, nebo připravit si dřevěný blok podle rozměrů daných modelem. V takovém případě je postup jiný, možno říci do jisté míry zmechanizovaný, a myšlenka je vázána už konkrétními formami zachycenými v hlíně. Řezbář zkoumá při výběru kmene, zda volený kus odpovídá zamýšlené figuře. To znamená, že se pokusí získat kmen pokud možno vhodných rozměrů, aby nebyl nucen odrubat příliš mnoho zbytečného dřeva, nebo snad velké partie doklížit. Zpravidla dochází přitom v mysli řezbáře ke kompromisu (někdy docela vítanému) tím, že svou představu upraví a zčásti přizpůsobí daným proporcím kmene. Znamená to sice určitý ústupek, na druhé straně si ale tím zajišťuje podporu materiálu. Zmíněné „podřízení se“ náhodným tvarům či rozměrům surového bloku je ovšem jen pomyslné, neboť právě úloha směřovat nápad nezávisle od hmoty určitého tvaru povstalého do pevných hranic, aby tím netrpěla integrita postavy ani bloku, je pro umělce úkol prvořadého významu.

Po výběru bloku a s tím spojeným prvním „ohmatáváním“ špalíku následuje zjištění, jak umístit postavu do tvarů bloku. To platí hlavně v tom případě, když tvary zamýšlené postavy nejsou přímo závislé na určitých, jinak nahodilých tvarech kmene, anebo když případný kaz, trhlina nebo jiná zvláštnost voleného kusu takovou nutnost zdůvodňuje. Stejně důležitá je technická úprava suroviny, tj. srovnání základní roviny. Zanedbání tohoto nezbytného úkonu může způsobit nejen labilitu obráběného bloku, což značně ztrpčuje práci, ale i poškození díla, má-li se zarovnání základu provést po dokončení sochy. Ještě důležitější však je upravení bloku do dokonale svislé polohy. Vychýlení osy obráběného bloku velmi zneklidňuje a mate pracovníka, který je samozřejmě zvyklý vidět postavu s vyváženým těžištěm.

Teprve po těchto přípravách může sochař upevnit blok na pracovním stole a zahájit vlastní skulptivní práci, na kterou se nedočkavě těší. Nejdřív zafixuje přibližně hlavní body postavy – výšku kolena, střed těla, ramen a brady. Pak rozděluje kontrapost, vystupující nohu, vysunutou kyčel, zdvižené rameno a sklon hlavy. Zvláštní pozornost musí věnovat poloze rukou vzhledem k vyjádření nutné živosti gestikuřící; zkrátka vše se zřetelem k možnosti umístit sochu do omezených rozměrů bloku. Po tomto předběžném prozkoumání daného materiálu rozměří pomocí metru nebo kružidla předpokládané linie figury, které pak silnou tužkou několika tahy nakreslí na válec. Taková schematická kresba představuje základ pohybu postavy, v němž se potom rozvíjí během práce vnitřní reliéf.

Pokud má být postava oděná v draperie, musí už v této fázi pa-

matovat na případně vystupující partie, neboť jeho socha musí doslova „zbývat po odsekání přebytečného materiálu“. V tom je totiž zásadní rozdíl mezi prací skulptivní a plastickou. Při modelování se buduje nejdříve anatomická stavba těla a draperie se nanášejí, jako by byla postava oblékána. Skulptor však musí zároveň vidět ty partie bloku, které je třeba prohlubovat, nesmí ale ztratit ze zřetele ty partie, které musí nechat stát, tedy právě to, co tvoří sochu. Zanedbání jednoho či druhého by znamenalo chybu, napravitelnou snad ještě v počátečním stadiu, kdy je ještě eventuální možnost zatlačovat celou postavu zase hlouběji do bloku, ovšem za cenu dvojitě námahy, poněvadž se tím zmaří veškerá dosavadní práce, a dále nejistoty, zdali se taková operace podaří bez snížení dokonalosti tvarů. Z toho důvodu si musí skulptor stále uvědomovat rozvážný postup při své práci, aby si příliš předčasným stanovením prohlubní nezkrátil možnost pohybu.

Když si takto řezbář prozatímně stanovil hranice tvarů vedoucími liniemi kresbou na válci, ovšem vždy jen globálními tahy, zahájí zasekávání nahrubo prvními směrovými záseky.

Toto předběžné naznačování rozdělení vyvýšenin a prohlubní se vykonává zpravidla jen poměrně mělkými zářezy buď mírně prohnutým dlátem, které zanechává žlabovitou rýhu, nebo dlátem téměř rovným, kterým obtahuje čáry kresby z obou stran. Několika údery širokým dlátem pak odstraňuje mírným prohloubením materiál mezi naznačenými hřebeny vrcholků tvarů postavy. Tím mu vznikají optické vodící plošky, neboť přirozený povrch bloku, „kůže“ dřeva, je obvykle tmavěji zabarvený než dlátem otevřené jádrové dřevo, „maso“ kmene, nebo případně vrstva běli, která obklopuje jádro u většiny tvrdých dřev. V první fázi založení figury se řezbář vyhýbá podstatnému porušení těchto plošek původního povrchu, poněvadž mu umožňují kontrolovat postup odebrání hmoty. Všechny tvary naznačí touto metodou velmi všeobecně, všude nechává dostatek dřeva, aby mohl případně uhýbat stranou tělem nebo údy. Postupně tak prohlubuje hmotu bloku, rozděluje ty části, které mají odpadnout od jádra budoucí postavy. V tomto prvním stadiu poskytuje socha velmi klamný dojem. Z opatrnosti si zpočátku nechává řezbář všechny tvary předimenzované, hlavně ovšem je to patrné na šířce materiálu, poněvadž délka, neboli výška postavy je obvykle stanovená dosti přesně, až na menší přídavek nahoře na hlavě. Rovina základu je naproti tomu dána a málokdy by chtěl řezbář dodatečně opracovat spodní rovinu sochy po dokončení. Pro tyto přídavky se zdá postava značně zdeformovaná, krk splývá s hlavou, ruce jsou hrubé a hranaté, trup široký a nohy vypadají krátké a spíš jako sotva členěný pilíř.

Do tohoto stupně rozpracovanosti naplňuje řezbáře jakýsi „furor“ tvoření. Hnaný nedočkavostí a chutí konečně se už setkat s materiálem, chtěl by už vidět svou sochu aspoň v hrubých rysech. Je současně posedlý dostat vysněnou figuru do daného tvaru dřeva a zvědavý, zdali se mu to podaří. V tomto boji považuje dřevo skoro za nepřítele, který se brání a vzpírá přijmout formy vymyšlené člověkem. Na druhé straně mu však zároveň vychází vstříc a přímo nabízí svoje přednosti, svou křehkost a kyprost. Postava chce být vydobývána

stejně zápasem jako hrou. Jakkoli však umělec touží mít před sebou uskutečněnou vidinu, musí krotit svou horlivost, neboť tyto chvíle jsou jedny z nejošemetnějších z celé práce. V domnění, že všude je dostatek materiálu, může se totiž snadno nechat svést klamnými deformacemi k jednostrannému upřesnění určitých rozměrů nebo rozdělení forem. Proto musí řezbář v této fázi častěji ustát v horlivém sekání a v klidu si znovu a znovu prostudovat stále se měnící tvary „schematu“, které svou prací vytváří. Stále musí porovnávat vzhled a proporce zatím jen založené figury se svou fikcí. Podobně radi praktik Cennini malíři, který kreslí karton k tabulovému obrazu: „Když jsi dokreslil svoji postavu (hlavně, když je to na obraze velmi cenném, ze kterého doufáš mít čest a zisk), dej ji stranou několik dní, chodě se na ni občas dívat a tu a tam něco poopravit, kde by toho bylo třeba...“

Pro řezbáře je též důležité vyvarovat se příliš brzkému stanovení délky lokte, neboť obvyčejně je později třeba ubrat od výšky ramen při přesnějším vypracování hlavy. Obzvláště musí sledovat pohledy z boku postoj sochy, aby skutečně stála a nebyla nakloněná. Při této kontrole si vzpomene na starý prostředek, závaží, pomocí kterého si snadno ověří, zda jeho postava stojí, nebo „padá“, jak říkají sochaři. Zcela automaticky se totiž soustřeďuje při práci jeho zájem na hlavu, poněvadž z důvodů stability nemůže prozatím ze spodních partií sochy ubírat tolik, kolik by bylo třeba, aby při nárazech nahoře nepukly zeslabené nohy. Tak by se mohlo stát, že zapomene zároveň s hlavou zatlačovat při podrobnějším zpracování spodní partie, takže dochází právě k „padání“ postavy. Proto, když „padá“ socha, je to téměř vždy dozadu a málokdy dopředu. Při kontrole postoje poslouží osvědčené a neklamné pravidlo, že krční důlek a vnitřní kotník pevné nohy leží ve společné svislé ose, a to jak při pohledu en face, tak z profilu. Předpokladem správnosti tohoto zjištění ovšem je, že spodní plocha bloku byla od počátku dokonale zarovnána. Tuto základní plochu potřebuje umělec jako výchozí rovinu pro výšková měření, jinak by ani nemohl provádět spolehlivé zjištění správnosti postoje sochy.

Kromě toho je nutné aspoň u větší sochy, aby ji řezbář sekal v poloze stojaté, aby měl při práci snadnější přehled. Menší figurku, kterou řeže upnutou v hoblíci či jiném upevňovacím zařízení, občas vyjme a postaví, aby mohl korigovat event. chybný postoj. Právě tyto občasné přestávky v práci, toto kritické zkoumání stavu věci jsou nanejvýše nutné. Toto jsou vpravdě tvůrčí chvíle, neboť při těchto zastávkách, kdy řezbář přehlíží svoje dílo, si s odstupem uvědomuje, kde nasadit dláto, kde ubírat, kde nechávat hmotu. Představa tu nabývá forem nejdříve v mysli, aby byla pak přeložena do materiálu. Jsou to okamžiky největšího vzrušení, jaké už další fáze práce neposkytují.

Výše popsaná metoda opracování bloku, kterou moderní sochař postupuje při tvorbě podle „ztracené kresby“, je v zásadě totožná s praxí řeckého sochaře, jak zjistil Blümel na nedokončených antických mramorových sochách. Termín „ztracená kresba“ znamená, že sochař nakreslí na povrch suroviny hrubé obrysy postavy, podle nichž obsekává tvary. Tato kresba se v další fázi práce ztratí a je postupně vždy nahrazena další kresbou pro vnitřní detaily.

Blümel reprodukuje nedokončené torzo ležící v lomu na ostrově Naxu, kde tvary jasně prozrazují, že socha byla vytvořena podle ztracené kresby v projekci pohledu en face a z profilu. Podobně vypadá též dřevěná figurka dnešního řezbáře po skončení první fáze osekávání nahrubo. V další fázi se tvary už zakulacují, zase obdobně jako v díle archaického řeckého sochaře i novodobého řezbáře, když pracuje bez definitivního modelu, jen na základě náčrtku na papíře. V tom případě řezbář musí vycházet ze základních rovin pohledových, aby se mohl orientovat v hmotě. Až v dalším stadiu může takto získané a stanovené tvary opouštět a začít se zaoblováním zpočátku hranatých forem.

Při tomto způsobu je blok opracován ze všech stran rovnoměrně, aniž by byla určitá partie vypracovaná nebo dokončená, zatímco ostatní zůstaly ještě v podstatně hrubším stavu. Tento postup předpokládá skicu v plastické hmotě nebo aspoň několik kreseb na papíře, pokud možno z více pohledů, podle kterých může zaměřovat základní vodící body své figury.

I při tvorbě se ztracenou kresbou, kdy je často nápad inspirován tvary neb rozměry suroviny, které připomínají postavu či skupinu, a definitivních forem se dopracovává umělec teprve postupem práce, je to samozřejmé. Řezbář se nemůže vázat tím, že naznačí detail předčasně, nýbrž musí si nechávat vůli pro případnou menší změnu. Avšak i tehdy, kdy umělec nápad už precizoval v plastické skice a na základě toho připravil blok nebo vybral vhodný kmen, zkušený řezbář zakládá tvary v počátečním stadiu jen všeobecně a upřesňuje je až v další fázi práce. Ovšem i v případě, kdy umělec pracuje podle víceméně podrobného modelu a rozměry přenáší mechanicky kružidlem, zvětšovací nebo tečkovacím přístrojkem, nasazuje body sice přesně, ponechává ale přesto jistou vrstvu dřeva jako rezervu po celé ploše. Bod leží pak v malém dolíčku, vyhloubeném žlábkovitým dlátem. To dělá řezbář proto, aby měl možnost konečné modelace tvarů v materiálu. Při bodování odebírá totiž dřevo v hrubších formách, sumárních ploškách a vypuklinách, jak se postupně od nejvýše položených bodů na obvodě sochy dopracovává hlouběji a hledá a spojuje směrové body. Důležité je při tom, že síla ponechané vrstvy je pokud možno stejnoměrná, jinak by totiž mohly vzniknout zase klamné proporce a deformace forem, které by při dalším postupu mohly pracovníka mýlit.

Další, to jest druhá a třetí fáze při skulptivní tvorbě (organizování hrubě založených tvarů a konečná úprava povrchu, hlazení a podobně), vycházejí vesměs z daných propozic fáze první. Řezbáře už tyto fáze tolik nelákají jako první volné tvoření, bez složitějších, i když jistějších pracovních metod. Druhá fáze, tj. artikulování v prvním běhu práce získaných tvarů, je stejně zodpovědná. V tomto stadiu se formy, stanovené zpočátku jen globálně, precizují a takto, i když ještě hrubými dláty, přece už definitivně fixují.

Jako při každé takové improvizaci je ovšem možnost omylu tím větší, čím rychleji je socha nahozená. Schopnost sebekritiky, pohledět na vlastní práci jako na dílo druhého, jeden z rozhodujících činitelů pro zdar uměleckého díla, je totiž omezená zápalem tvoření. Tento

způsob je časově náročnější, neboť autor musí postupovat obezřetněji a rozvážit každý další krok, aby byl pokud možno vyloučený mylný zásah; zatímco při práci podle modelu si jednoduše naměří vodící body a na základě toho může ubírat materiál aspoň při práci na hrubo s podstatně větší jistotou. Moment hledání tvarů, zkoušení, tak zajímavé a vzrušující při práci přímo do dřeva, prožíval už při modelování. Rozhodně živější je způsob práce „a la prima“, přestože zabere mnohem více času než bezpečná práce podle modelu. Sochař přitom neopomene občas vysadit a s jistým časovým odstupem se znovu podívá na svoje dílo, jak doporučuje Cennini ve vzpomínkové radě mladým malířům. Takto se snadněji objevují nedostatky, přehlédnuté při intenzivní práci. Je známou skutečností, že při delším trvání práce se časem otupí zrak a autor vidí před sebou více hotovou věc, jak si ji v duchu představuje, než skutečnou podobu, možná nedokonalou a chybnou. Na druhé straně ovšem je nebezpečí, že pro příliš dlouhou přestávku, způsobenou různými příčinami, původní idea vybledne, pokud nebyla zachycena skicou. To pak může vyvolávat pochybnosti a snadno může nový, zdánlivě lepší nápad zatlačit původní myšlenku, která byla podkladem při započetí práce.

Typickým příkladem změny během práce, vzniklé buď objevením se kazu materiálu, anebo příliš dlouhým odstupem od prvotního plánu, je Michelangelova Pieta Rondanini. Pronikavější změna proti původní koncepci předpokládá ovšem změnu přesného modelu, pokud existoval, a úpravu nového modelu, což bývá ale velmi obtížné, ne-li nemožné při pokročilejším stadiu rozpracovanosti sochy. Máme ostatně důkazy o obtížnosti tohoto problému v soše Davida, zhotovené z bloku, který zůstal po dvě generace ležet, než se ho ujal mladý Michelangelo. Blok byl kdysi kameníkem v počátečním stadiu práce pokažený údajně předčasným prosekáváním otvoru mezi nohama, a sochař nechtěl už vynakládat více námahy na práci, která byla ohrožena možností, že socha se později na zeslabeném místě zpřeláme. Dostatečně to dokazují potíže spojené s vkomponováním jiné postavy do případně už načatého bloku. Jistě neúměrně těžší je provést změnu, byl-li blok už více členěný, jak tomu bylo u zmíněné piety Michelangelovy.

Spontánnost projevu v uskutečňování ideí při výše popsaném způsobu práce sochaře, kdy tvoří přímo v materiálu, přes veškeré potíže převáží vysoko všechny ostatní ohledy, neboť myšlenky vždy ztrácí na svěžesti, jakmile trvá zápas s hmotou příliš dlouho.

Proto pracují umělci sochaři čím dále více nekomplikovaným způsobem, zvláště když v jejich projevu ustupuje konvenční tematika a nastupuje v skulptuře, stejně jako už dříve v malířství, figurálnost nekonkrétní. Z toho důvodu volí umělec čím dále více dřevo na uskutečnění svých ideí, neboť proti kameni dřevo dovoluje mnohem rychlejší zhmotnění okamžitého nápadu.

K tomu se druží další prvek, uplatňující se u kamene jen v omezené míře. Je to efektní působení struktury a barvy dřeva a uplatnění rukopisu, který citlivě ohraní opracování povrchu umělcem.

Při tvarech, jakými pracují dnešní sochaři, pochopitelně nezáleží tolik na přesnosti provedení každého detailu jako u námětu, který

je s konečnou platností fixován v modelu a při definitivním provedení v materiálu přesně reprodukován.

Naopak umělec, ačkoliv si to v zásadních otázkách formy prostudoval a vyzkoušel četnými skicami, nechává se vést impulsem a citem. Případně vyzdvihuje určité vlastnosti materiálu, objevující se v průběhu opracování, které nemohl ani předvídat ani ovlivnit. Zvláště při hladkých a oblých tvarech, jaké si oblíbili dnešní sochaři, se uplatňuje struktura a kresba letorostů dřeva.

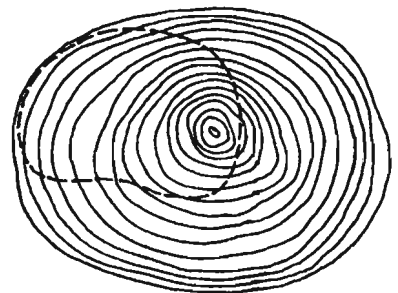
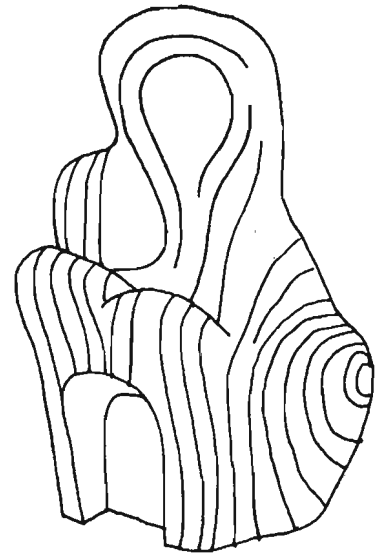
Jeden z čelných představitelů tohoto směru je Henry Moore. Tento vynikající anglický sochař vytvořil kromě děl z kamene a bronzu řadu monumentálních skulptur z jilmového dřeva. Jilm nemá jako dub onu přísnou mohutnost, nýbrž je podstatně světlejší a následkem poměrně rychlejšího růstu má většinou ještě širší roční přírůstky než dub letní. Rozdíl mezi světlejším dřevem jarním a tmavším letním je patrnější, takže „fládrování“ je mnohem výraznější než u dubu. Tyto vlastnosti Moore využívá dokonale, a tak reprezentují jeho sochy „Ležící postava“ z roku 1925–26 a 1945–46, „Figura“ z r. 1931 a „Stojatá vnitřní a vnější forma“ z roku 1953–54 výše uvedenou praxi. Moorovy dřevěné skulptury jsou názorným příkladem kompozice sochy do daného tvaru materiálu.

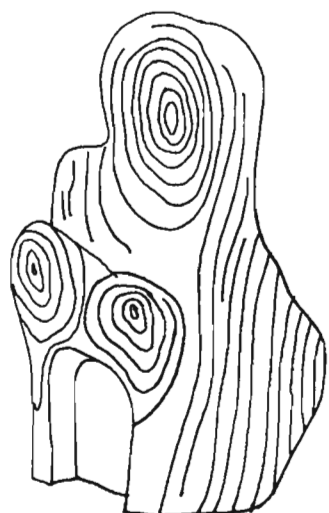
Zajímavé je porovnávat studii k poslední jmenované obrovské (2,62m) skulptuře. Celkový tvar dokazuje, že umělec vycházel už při zakládání modelu-skicy z určitého formátu materiálu, kmene stromu, který měl k dispozici. Do rozměrů daného bloku, či vlastně válce, chtěl umístit sochu. Přitom už malý náčrtek a model (60cm) působí monumentálně, ale studeně, kdežto originál přes své abnormální dimenze vyvolává dojem, že je to živá bytost. To je hlavně způsobeno kouzelnou hrou textury dřeva, která podtrhuje tvary a oživuje povrch.

Jilm zpracovával Moore s oblibou pro jeho výjimečně efektní fládr, jak vidět na jeho „Ležící figuře“ z roku 1945–46, jejíž geneze je zachycená a reprodukována řadou snímků v Readově knize věnované tomuto umělci. Snímky demonstrují, jak plastičnost postavy může být umocňována kresbou letokruhů, obíhajících po reliéfu tvarů jako vrstevnice po mapě. Oblast forem a hladký povrch umožňují, aby vynikly předností tohoto skvělého řezbářského materiálu. Zdá se dokonce, že Moore, který zřejmě poznal možnosti takto se otevírající a uměl až rafinovaně využívat kresbu letokruhů, se nechal inspirovat k naznačení plastičnosti na kresbách, např. u skupiny „Rodina“ z roku 1951 a u „Kreseb z bunkrů“ z roku 1941.

Na plastice si to výslovně uvědomoval už na „Figuře“ z roku 1931, kde je vystupující oblast na boku postavy zdůrazněna kresbou soustředných elips letokruhů. Na této figuře chtěl zřejmě též na tváři napodobit elipsy tmavšími barevnými čarami, když viděl, jak se na boku dobře vyjímají tmavší letokruhy. Podle toho vysvítá, že teprve během práce objevil tuto možnost, neboť kdyby byl chtěl, aby se vrstevnice kreslily na tváři, musel by otočit blok o 90 stupňů. Takto, v poloze, jak ji umístil v bloku, se mohly objevit jen na boční oblině, kdežto na tváři vystupovaly pouze jako paralelní pruhy. Podle toho je vidět, že Moore vytvořil tuto malou (24 cm) skulpturu ze čtvrtiny

14 H. Moore, figura z roku 1931, zimostřez, v. 24 cm. Dole řez špalkem s naznačeným výtezem použité části





15 Tatáž figura a řez špalkem s výřezem, na němž se jeví vrstevnice letokruhů

silnějšího kmene, a to z levé polovice štípy, takže ze strany od duše se mohly vytvářet elipsy letokruhů širší a markantnější. Přibývajícím stářím stromu ubývá totiž šířka ročních přírůstků, to znamená, že směrem ke kraji jsou blíže u sebe, u středu jsou více od sebe vzdáleny, a tedy tmavší čáry letního dřeva jsou řidší, jak právě pozorujeme u této skulptury. Náčrtek vysvětluje, jak došlo v případě této malé figury k vzpomenutým kresbám letokruhů a jak měl Moore volit výsek kmene, aby se mu na tváři objevily výrazné elipsy letokruhů. Velmi pěkně je poznat například na Moorově skulptuře „Ptačí koš“ z roku 1929, jak struktura dřeva, fládr, může podporovat tvary věcí. Tato skulptura, vysoká 42 cm, je řezaná z guajaku, velmi tvrdého dřeva hnědé barvy s výrazně tmavšími pásy letokruhů. Surovinou byl odřezek z kulatého kmene a figura je vkomponována (ne jako u předešlé postavy do stojatého dřeva) do ležatého, přirozeného obrysu. „Košatina a držadlo“ sledují téměř bez podstatného ubírání dřeva původní tvar válce kmene. Tvary jsou voleny a linie letokruhů obíhají po oblincích tak, že vzniká například na „držadle“ dojem, že je stočené.

Moore je jeden ze sochařů naší doby, který ve své tvorbě zachovává klasickou jednoduchou metodu bodování, kterou užívali už sochaři starého Řecka. Na snímcích, které dokumentují vznik „Ležící postavy“ z roku 1945-46, je vidět, jak se pomocí jednoduchého bodování a ztracené kresby dopracovává konečné formy. Ačkoliv měl model (ovšem ne ve skutečné velikosti) a pravděpodobně více skic, přece nepřenašel míry mechnicky bodovacím strojkem, ale naznačoval jen několik vodících bodů, a to ne po obrysu, nýbrž na středu forem. To znamená, že tyto body mu udávaly jen směr, ale neohraničovaly šířku tvarů, jak to praktikuje novodobý technik, který boduje, vysekává sochu podle modelu druhého umělce a ohraničuje tvary řadou bodů po okraji.

Moore podle těchto hlavních bodů načrtl volně na blok obrysy vystupujících partií sochy a pak prohluboval dutiny. Příznačné je, že postupoval pravouhrou projekcí tvarů a že ponechal ještě v pokročilém stadiu práce kontrolní plošky původních rovin bloku. Způsob, jak začal potom zaoblovat původně hranaté tvary (například na šikmém traverzu z pravé ruky k levému boku, kde se zřetelně rýsují stopy po hrubém osekávání sekerou), dokazuje, že tu pracoval sám mistr a ne pomocník, který by si nikdy nedovolil tak suverénně do bloku zasahovat. Podřízený pracovník nemá onu jistotu při ubírání i kdyby byl sebelepším technikem, ale spíš se stará, aby nepokazil úmysl mistra. Právě proto si pomáhá bodovacím přístrojem, kterým přenáší z modelu hustou síť bodů a ubírá podle nich postupně materiál. Nepotřebuje kontrolní plošky a roviny, neboť spoléhá na model, který mu poskytuje všechny potřebné údaje. Naproti tomu mistr, který si ujasnil formy nejdříve v představě, potom skicami na papíře a plastickém materiálu, má tímto už dostatečně zafixované tvary a vidí vlastně už v surovém bloku hotovou postavu. Vyvíjet sochu z obklopující ji hmoty je proto pro umělce přímo zážitek, který si nenechá ujít. Doslova vyvíjet, neboť jeho rukama a dlátem se jakoby „odvíjejí“ vrstvy, kterými je socha zahalena.

K tomuto máme autentické svědectví Henryho Moora, který o svém

způsobu práce při zrodu sochy v rozmluvě dne 13. 7. 1971 říká: „Podobně je to, když dělám svoje malé plastické modely. Celý čas, kdy je tvořím, vidím v duchu před sebou sochu v její konečné podobě.“

Model v tomto případě slouží k upřesnění rozložení tvarů v prostoru a jako pomůcka pro paměť. Proto ty poměrně malé rozměry Moorových modelů, které vlastně můžeme označit jako skicy. Řezbáři baroku velmi dobře věděli, jak prospěšná je jejich praxe zhotovovat model – bozzeto ze dřeva, poněvadž tento vzniká už stejným skulptivním způsobem jako konečný originál. Tato pokusná řezba totiž poskytuje správnější pohled než jiné plastické modelovací hmoty nebo sádra. Jedna pohlcuje, druhá odráží světlo jinak než dřevo, čímž se jeví např. dutiny docela jinak než ve dřevě. Hlavně však při pokusné řezbě bozzeta získá řezbář už v podvědomí přehled, kde a jak zacházet s hmotou, kde může směle ubírat, kde opatrně nechávat stát. Bozzeta, založená jen v globálních tvarech a nedokončená, představují takové pokusné řezby. Vzpomínku Gottfrieda Schadowa, že němečtí řezbáři 18. století řezali svoje modely ze dřeva, můžeme brát jako svědectví odborníka, který mohl tento způsob, za jeho doby už pravděpodobně neužívaný, znát alespoň z tradice z vyprávění svých předchůdců. Skutečnost, že tito sochaři kopírovali na svých studijních cestách do Itálie Berniniho sochy na Andělském mostě v Římě přímo na místě řezbou, nasvědčuje tomu, že jim tato praxe byla zcela běžná. Dokazuje to zároveň jejich velkou zručnost při zacházení s dlátem a dřevem. Postup řezbáře, který pracuje na základě ztracené kresby, je snazší v tom případě, že má surovinu určitého tvaru, to znamená, že se od počátku nechává inspirovat daným tvarem, zpravidla válcem kmene, který ho zlákal ke vkomponování postavy. Při tendencích dnešního výtvarného umění zjednodušovat formy, uvést je na podstatu, je přirozené, že výchozí tvar postavy je sloup, neboli válec oddělený od kmene stromu, podobně jako tomu bylo v řeckém sochařství a pravděpodobně vůbec ve veškerém sochařství, které zpodobuje člověka.

Každý sochař, který měl před sebou takový kus kmene, hladkého válce nebo i s nepravidelnými vypuklinami, poznal touhu osvozovat ze zajetí hmoty postavu tam ukrytou a svými rukama i duchem ji vzbudit k životu. A k tomu se ještě přidružuje nutkání udělat to tak, aby přirozený tvar suroviny byl co nejvíce využitý. To znamená pokusit se dokázat svým umem vytvářet dokonalou věc i v hranicích položených samou přírodou.

To platí stejně pro dřevo, kde přirozený, daný tvar materiálu je válec nebo sloup s kulatým průřezem, tak pro kámen, kde technický výsledek principu lámání z masivu skály je blok kubických forem čili hranatý pilíř.

Jinak je tomu ovšem, když dimenze skulptury požadované plánem překročí možnosti dané přírodou. To se týká především dřeva, neboť rozměry tohoto materiálu jsou prakticky omezené biologickými vlastnostmi a těžko je získat zdravý kmen o větším průměru než 80–100 cm. Tyto rozměry jsou podle druhu dřeviny maximem dosažitelných průměrů. Jakmile překročí síla stromu tuto hranici, začíná dřevo od středu odumírat a vyhnívá dutina, kterou je samozřejmě kmen znehodnocen, a tedy jen omezeně použitelný. Růst takového

stromu u různých druhů dřevin tím ovšem nepřestává, poněvadž životonosná vrstva je okrajové dřevo s kambiem, lýkem a kůrou, a proto nejsou vzácností stromy, zvláště lípy, obrovských rozměrů s vnitřní dutinou tak velkou, že se tam vejde několik osob. Přesto stabilita stromu není ohrožena.

Kámen ovšem dovoluje za určitých podmínek nalámat monolit, s kterým dřevo může konkurovat snad jedině kalifornskými mamutími stromy (*Sequoiadendron giganteum*). Proti objektům z kamene, jako jsou egyptské obelisky, balvany z Baalbeku a kryt náhrobku Theodorika v Ravenně, nemáme ve dřevě rovnocenných příkladů. Lámání takového velkého balvanu je věc spíše závislá na čase a finančních prostředcích, spojená ovšem se značným rizikem (jako např. rozlomením při dopravě nebo objevením se kazu, trhlíny apod.), což dokazují známé nedokončené kolosy v lomech na Naxu.

Dřevo naproti tomu poskytuje možnost spojování do libovolně velkých celků klížením, přičemž trvanlivost takto utvořeného bloku je závislá jen na kvalitě použité suroviny a na dodržení postupu při skládání částí.

Má-li sochař naší doby vytvořit blok dřeva větších rozměrů, zpracovává k tomu účelu řezivo, fošny pokud možno největší síly (od 70–100 mm). Materiál musí být před zpracováním a klížením bezpodmínečně suchý, poněvadž blok klížený ze syrového dřeva by se při sušení potřhal a zdeformoval. Dřevo se totiž, jak jsme poznali, při sušení kroutí, a proto by v uzavřeném bloku nastalo pnutí různých nestejněměrně se sesychajících vrstev.

Proces smršťování, resp. bobtnání se ovšem nezastaví natrvalo, poněvadž dřevo, pokud není impregnováno, zůstává vždy hygroskopické. Velmi citlivě reaguje na ovzduší a přijímá vlhkost ze vzduchu, nebo ji odevzdává v suchém prostředí. Čím více je na jednotlivém objektu hmoty, tím větší je pochopitelně v důsledku toho změna objemu, přičemž pro míru škodlivosti těchto jevů je rozhodující především časový interval, během kterého dochází ke změně. Střídání vlhkosti ve vzduchu nastává za normálních okolností (tj. jen atmosférickými podmínkami v uzavřených místnostech a budovách s hrubými zdmi, jako jsou např. kostely) zpravidla pomalu, a nemívá proto tak škodlivé následky. Nepříznivě působí ovšem přílišná vlhkost, jakmile delší dobu překračuje 80–85%. V takovém prostředí dochází k bobtnání kliču a ten se stává živnou půdou pro mikroby a plísně, které stravují a rozkládají toto organické pojidlo. Klich tím ztrácí svou lepivost a nemůže v důsledku toho vydržet pnutí při sesychání dřeva, a proto v takovém případě pak připojené partie odpadávají.

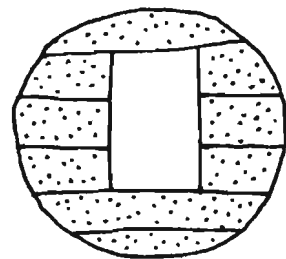
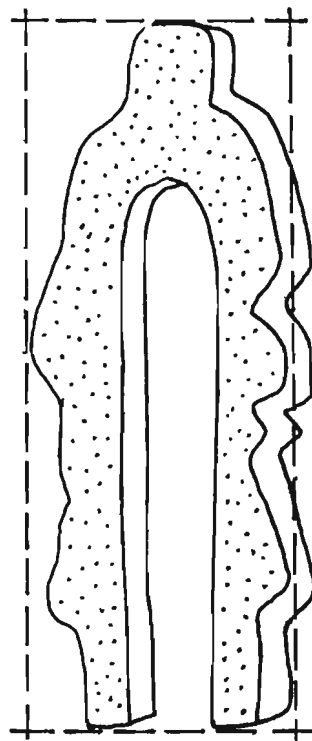
Nejvíce škodí dřevu prudké střídání vlhka a sucha, jako je tomu např. při vytápění ústředním topením. V budovách muzeí, galeriích a výstavních místnostech klesá noční teplota v zimě často k nule (pro ztrátu tepla velkými okny) a ráno během velmi krátké doby může vystoupit teplota až na + 20° C, přičemž je relativní vlhkost vzduchu kolem 25–30%. Tyto prudké výkyvy se projevují potom zkroucením soch a tabulových obrazů a uvolněním polychromie na plastikách.

Každé dřevo ovšem nereaguje na takové změny vlhkosti stejně

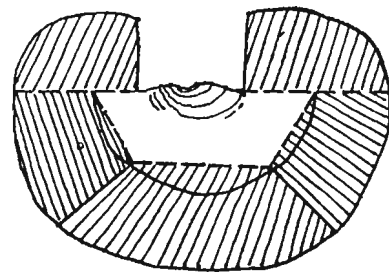
dlouho a intenzivně. Dříve se zmírňuje pohyb dřeva vyvolávaný změnou vlhkosti u druhů měkkých, zatímco tvrdá dřeva, jako dub a hruška, „pracují“ stále stejně. Jak jsme citovali z Colerovy knihy „Xylotrophia“, nedoporučovalo se v 16. století hruškové dřevo na výrobu stolních tabulí, jejichž požadované šířky se zpravidla dosahovalo klížením z více desek. Dřevo hrušky totiž pracuje tak, že „klíž to nevydrží“. Takovým způsobem byla např. poškozena Štursova soulptura „Hráč na niněru“ z r. 1919. Toto dílo je řezané z masivního bloku, klíženého z hruškových fošen různé šířky, takže půdorys bloku se podobá mozaice, nebo spíše vazbě cihlové zdi. Plastika se dostala z normálního ovzduší, na které byla zvyklá, do okolí s velmi vlhkým vzduchem, ve kterém zřejmě absorbovala značné množství vody. Jakmile byla potom přenesena do poměrně suché místnosti, začalo dřevo pracovat. Při prudkém vysýchání se bortilo, klíž, porušený vlhkostí, nevydržel a spáry se otevřely a rozpojily. Deformace jsou trvalé, pravděpodobně by se dřevo nevrátilo do původního tvaru, i kdyby se někdo pokusil celou skupinu (riskantní pokus!) rozlepit, jednotlivé dílce navlhčit a velkým tlakem v lisu vyrovnat. Též z tvorby Ernsta Barlacha se dočítáme o případu, kdy dílo bylo podobně poškozeno. V tomto případě šlo o sochu „Berserkera“, bojovníka, z dubového dřeva, které silně reaguje na změnu vlhkostního režimu v místnosti. Možná, že jádro sochy bylo poněkud vlhké a dřevo se kroutilo. Až nakonec proschla socha úplně, vrátilo se dřevo do původní polohy.

Řezbáři novodobí, kteří skládají blok z fošen a chtějí se tím vyhnout nebezpečí způsobeném pohybem dřeva, si podle modelu naměří a nakreslí ve skutečné velikosti šablonu obrysů sochy. Podle takto zjištěného obrysů vykrouží pásovou pilou materiál z určitého počtu fošen ve středu sochy, takže už při klížení vzniká dutina, kterou je socha odlehčená a možnost borcení dřeva omezená. Kromě těchto výhod proti masivnímu špalku se ušetří ještě materiál, který je ovšem upotřebitelný jen v omezené míře. Tento způsob se však uplatňuje prakticky jen u takových soch, kde postoj a draperie nejsou příliš členité. Manufaktury na výrobu sakrálních soch v jižním Tyrolsku dosud popsanou praxi běžně používají.

Následkům porušení soudržnosti klížených bloků se vyhýbají někteří řezbáři tím, že místo fošen zpracovávají štípy, tj. rozpůlené kmeny, ke kterým naklíží vzadu a z boku materiál do potřebné šířky a síly. Tento způsob je vskutku výhodný, ovšem dosti pracný, poněvadž se při tom musí z masivu část ubírat, aby vznikly dostatečně velké plochy na naklížení doplňků. Zvláště u lípy se tím podstatně zmenšuje průměr základního špalku. Lípu se málokdy podaří rozštěpit rovně, poněvadž se vyznačuje tzv. točivým růstem, takže štěpné plochy jsou někdy značně pokřiveny. Když se tyto plochy mají vyrovnávat, aby vznikly roviny na naklížení dalšího dřeva, odpadne velká část materiálu. Kromě toho je možnost kontroly při tomto volném přidávání hrubých kusů omezená, poněvadž na celém bloku není pevný bod, pomocí kterého by se dalo zjistit, zda přidávaný kus stačí na šířku nebo délku. To svádí nakonec k opatrnickému předimenzování příklížované části, aby dřeva bylo určité dost.



16 Skládání dutého bloku



17 Točivý růst lípy a řez špalkem, skládaným ze štípy a dílců

Lepší než tyto dva způsoby se ukázalo skládání bloku z řeziva, a to tak, aby dřík sochy zůstal dutý. Tento způsob má více výhod. Spotřeba materiálu je menší, blok je lehčí a manipulace s ním je snadnější. Naklíží se totiž jen tolik, kolik je třeba, poněvadž se podle modelu dá přesně zjistit, kde materiál chybí a v jaké výšce či šířce začíná nebo končí partie, kterou třeba doklížit. Tím pak odpadá pracné vyrovnávání ploch na připojování dalších kusů, neboť roviny k tomu jsou dány samotným materiálem, řezivem, fošnou. Nebezpečí deformace bloku vlivem „pracování“ dřeva v důsledku změny vlhkosti je tím také sníženo na minimum, protože objem sochy je menší a jednotlivé dílce jsou tímto způsobem dokonale mezi sebou křížem propojovány, takže se vzájemně ruší a anuluje pohyb dřeva. Tento způsob je rozhodně všestranně hospodárnější než předcházející popsané klížení masivního bloku, při němž je možnost deformace a velká spotřeba materiálu. Je také výhodnější než přidávání dílců k základnímu jádru, při kterém je značná spotřeba dřeva a navíc práce s vyrovnáváním ploch a odstraňováním zbytečně přiklíženého materiálu.

Skládání bloku z řeziva se uplatňuje hlavně u soch větších rozměrů a vysokých reliéfů, poněvadž skulptura do 100–120 cm bývá málokdy tak objemná, aby se neumístila do kmene střední velikosti. Předpokladem pro tento postup je však model a jednoduché bodovací pomůcky, tj. zvětšovací zařízení a hloubkové měřidlo. Nejlépe se osvědčil při skládání dutého bloku systém „v bedniče“, který je stejně prospěšný i při bodování a se kterým se seznámíme později. Tento systém prakticky používali už starověcí umělci, i když snad v jednodušší formě. Umělci renesanční, kteří se zabývali měřičstvím a konstrukční perspektivou, se pokoušeli zavést do tohoto systému matematické prvky. Tak například L. B. Alberti, první „novodobý“ architekt a teoretik, ve svém díle „O malbě – o soše“ popisuje bodování nebo zjištění jakéhokoliv bodu na modelu nebo v prostoru bloku pomocí svého bodovacího zařízení. Jsou to dvě kruhové desky, upevněné nad modelem a blokem, které jsou opatřené na okraji dokola stupnicí o 360 stupních. Z pohyblivého ramene, alhidadu, fixovaného uprostřed desek, je spuštěna olovnice, svislice, ze které je možno natočením ramene na kterýkoliv stupeň desky nad modelem a na odpovídající stupeň nad blokem zjistit a určit polohu jednotlivých bodů na soše.

Je jisté, že tento měřicí systém Alberti jen teoreticky vyvinul, v praxi jej však nevyzkoušel. Zřejmě jím chtěl nahradit nedokonalý způsob měření a přenášení modelu do originálu, užívaný jeho současníky – sochaři. Na konci svého díla píše:

„Přál bych si, aby tento způsob práce se vžil u mých malířů (1) a sochařů. Jak mi uvěří, vznikne jim z toho potěšení.“

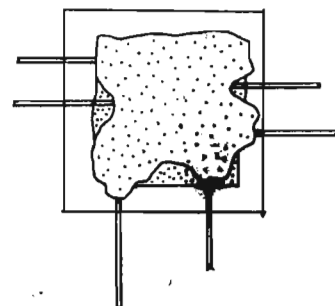
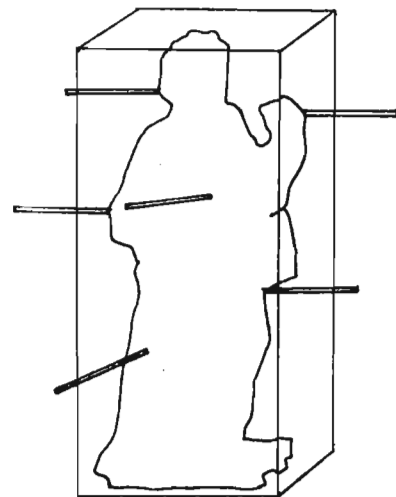
Z toho vyplývá, že do té doby užívali sochaři asi jednodušší systém bodování. Sám Alberti však svůj přístroj zřejmě v sochařské praxi nevyzkoušel, neboť v popisu zapomněl uvést velmi důležitou a potřebnou součást tohoto způsobu měření, měřidlo – sondu na zjištění horizontální vzdálenosti určitého bodu na soše od přímky olovnice, zavěšené na otočném rameni. Toto hloubkové měřidlo však jistě užívali už tehdy italští sochaři, kteří asi pracovali s olovnicí a hloubkovým měřidlem, tedy stejně jako (podle Blümela) sochaři antičtí. Teo-

reticky byl tento Albertiho návod jistě správný, v praxi by se ovšem těžko uplatňoval pro přílišnou složitost. Správný je Albertiho „stopník“ na zaměření výšky různých bodů a na přenášení z modelu na blok. Rozdělením daných rozměrů modelu a budoucí sochy na stejný počet dílců (stopy, palce a čárky) a vyznačením na dvou úhelnících (menšího pro model, většího pro originál) mohl bez přepočítávání zjistit přesnou výšku kteréhokoliv místa. Když naměřil např. na modelu vzdálenost pravého ukazováku figury od základny určitý počet stop, palců a čárek, přiložením druhého stopníku k originálu našel odpovídající čísla a naznačil čárkou na bloku. Dva různě velké stopníky pro model a originál potřeboval proto, že ačkoli mohl nanášet dělení velké i malé na zadní a přední stranu jednoho stopníku, přece by byla manipulace s velkým úhelníkem při malém modelu obtížná. Musíme si totiž uvědomit, že model i originál byly pokryty kruhovou deskou s otáčivým ramenem se svislicí, takže stopník se musel vejít pod spodní hranici této desky, aby ho mohl přiložit těsně k figuře. Je to ostatně další důkaz toho, že Alberti svůj systém měření vyvíjel jen teoreticky. Důležité ovšem je, že tento postup předpokládá model sochy, a to zřejmě podstatně menší, pravděpodobně třetinový. Jinak by totiž nepotřeboval stopníky s různým dělením, kdyby model měl skutečnou velikost budoucí sochy.

Obdobný pokus o upřesnění způsobu přenášení bodu z modelu na

originál je „bedna“ Leonardova. Při tomto systému se počítá už s modelem velikosti 1 : 1, z kterého se přenášejí míry celkem mechanicky. Ovšem tento Leonardův návrh byl též čistě teoretický, neboť nepočítal s nepřesností, způsobenou případným poklesnutím nebo vychýlením jeho měřících tyčinek v otvorech ve stěně bedny. Přitom je z technického hlediska nemyslitelné sestavit takovou bednu jednak pro obtížné ustavičné zvedání a spouštění z modelu na originál a opačně, ale hlavně proto, že Leonardo zapomněl, že stěny bedny mají být dřevěné, tedy neprůhledné a otvory pro tyče, směřující kolmo k určitému bodu (což je vlastně smysl celého zařízení), by musel sochař navrtat do stěny na slepo, poněvadž zvenku by nepoznal, zda je ve správné výšce a šířce. Můžeme si představit, že Leonardo snad počítal s tím, že v bedně by byly už navrtány souřadnice dírek označených číslicí nebo písmeny. Tento odstavec 351. z Leonardovy knihy „Úvahy o malířství“, uvedený pod titulem O soše, je dosti nejasný. Na jedné straně se zdá, že bedna měla být tak velká, aby se do ní vešel blok mramoru i kameník, na druhé straně měl být pracovník zároveň venku, aby měřil, tj. zjišťoval, o kolik vyčnívá tyčinka nad plochu bedny a zase uvnitř bedny, aby prohloubil materiál o rozdílnou vzdálenost. Leonardovy „tyčinky“, jejichž části, vyčnívající ven od určitého bodu modelu přes stěnu bedny, nabarvené na černo, vlastně představují naše hloubkové měření sondou, které Alberti opomenul uvést při svém popisu měření olovníci. Z toho vyplývá, že je třeba Leonardův i Albertiho návrh hodnotit jako pokus nacházet pomocí tehdy nových poznatků z oboru geometrie a mechaniky bezpečnou metodu přenášení modelu do definitivního materiálu. Z těchto pokusů možno usuzovat na potřebu sestavit vhodný systém

18 Albertiho „stopník“

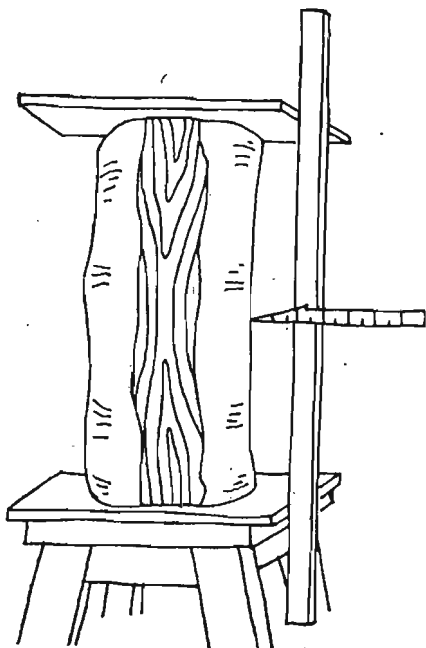


19 Leonardova „bedna“

bodování pro tehdejší dílnu sochařů, ve které pracovali podřízení pracovníci – kameníci, kteří podle mistrových modelů vysekali sochy nahrubo. Toto by poukazovalo na dělbu práce v typické době konjunkturální, jako bylo 14. a hlavně 15. století v Itálii. Poptávka byla tehdy větší než v dřívějších obdobích, kdy sochaři pracovali sami nebo s minimálním dílenským personálem podle malých skic a nepotřebovali mechanické pomůcky, nýbrž vytvořili dílo přímo v materiálu.

Stejná výtka o neupotřebitelnosti v praxi platí pro „klec na bodování“, kterou reprodukuje Hegr a Šedý ve svých příručkách o sochařství. Tento systém už poznal a pokouší se napravit omyl Leonardův o neprůhlednosti „bedny“. Bedna je zredukovaná na „klec“, kde desky s dírkami jsou nahrazeny laťovou kostrou. Poloha bodu se zjišťuje posuvným měřidlem, pohybujícím se po očíslovaných příčkách a fixovatelným na potřebném místě a hloubce. Ovšem manipulace s touto klecí je neméně složitá a možnosti pohybu omezené, takže i tuto klec možno zařadit mezi nezdařené pokusy technicky uskutečnit správnou myšlenku zjišťování a přenášení bodů pomocí nastavitelných a posuvných měřidel. Tuto potřebu řeší uspokojivě teprve bodovací přístroj 20. století se svými libovolně v kloubech posouvateľnými tyčemi a nastavovateľnou jehlou.

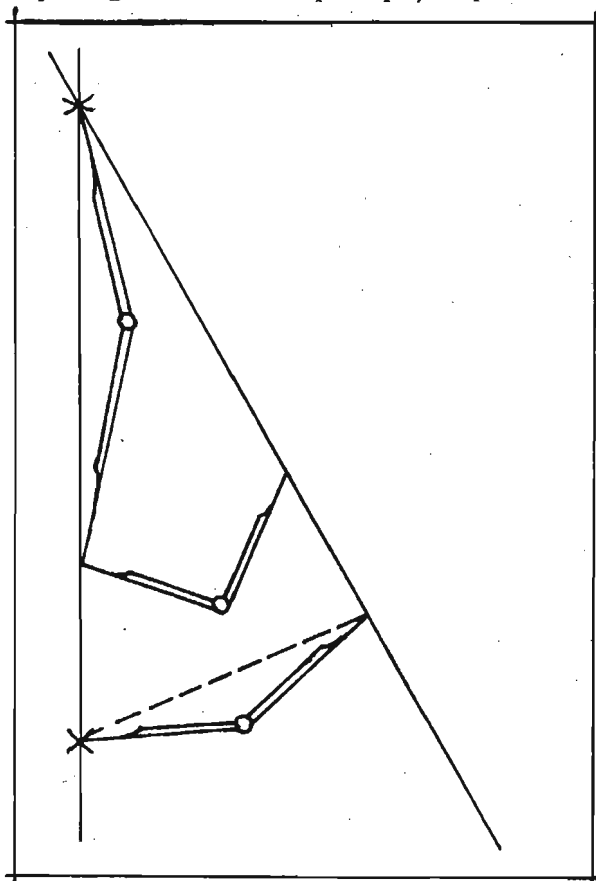
Systém bodování užívaný před vynálezem tohoto úplně mechanizovaného bodovacího přístroje reprezentuje už dříve vzpomínaná „bednička“. Tento způsob je vlastně totožný s Leonardovou modifikací, ale z jeho bedny zůstaly jen dvě desky, základní a vrchní. Blümel jistě tento systém z praxe již poznal a předpokládá ho už v antickém sochařství, zatímco Alberti navrhuje kruhové desky (limbus) se stupnicí umístěnou nad modelem i originálem. Při tomto způsobu jsou desky čtverhranné, dělené při okraji očíslovanými zářezy, odkud sochař spustí olovnici, na které sondou naměří potřebnou hloubku. Desky nad a pod modelem jsou spojeny vzadu užší latí. Tím vzniká vlastně bednička ze tří stran otevřená, takže model je přístupný pro měřicí nářadí. Obdobně k těmto deskám jsou dvě čtvercové desky nebo rámy ve stejném poměru jako model k originálu umístěny napravo k bloku nebo kmenu, ze kterého má být řezána socha. Podmínka je, aby jak nad modelem, tak nad blokem byly desky upevněny dokonale svisle nad sebou, což se dosahuje nivelací přes hranu. Z těchto desek se spustí olovnice, ale lépe je místo ní používat pevné, rovné latě, poněvadž volně visící šňůra olovnice se při doteku snadno rozkývá, což ztěžuje měření. Tato lať představuje svislici, od které se horizontálně měří tzv. odpichovacím měřidlem (sondou) hloubka bodů na modelu a pak shodně na originálu. Model se musí fixovat v bedničce, aby se zamezilo jeho posunutí při práci, čímž by byla zmařena přesnost měření. Zpravidla se model umístí tak, aby přední hrana bedničky lícovala s nejvíce vyčnívajícím bodem modelu. Totéž se provádí i na bloku nebo kládě. Poněvadž svislice – lať je libovolně posouvateľná, odpadá očíslování nebo stupnice na rámu, jak je užívali antičtí sochaři a Alberti na svém limbu.



20 Model v „bedničce“ a připravený špalek

Na zvětšování rozměrů z menších modelů do velikosti originálu jsou různé metody. Jedna je přímé přepočítávání dat zjištěných na

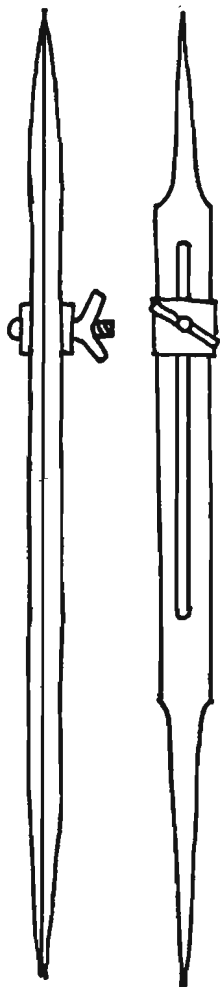
modelu, což ovšem předpokládá přesný poměr zvětšení, jako 1 : 3 nebo 1 : 2 apod. Jiné řešení je Albertiho stopník se stejným počtem dílců zvětšených v poměru model-originál, kde už na snadno dělitelném poměru nezáleží. Lepší je však mechanické zvětšování rozměrů pomocí tzv. redukčního úhlu, který se snadno sestrojí následovně: Na připravovanou desku nebo trojúhelník se nanese svislá přímka v délce originálu. Kružidlem se pak naměří výška modelu, načež se jedna špice kružidla zabodne do spodního bodu délky originálu a druhou špicí se narýsuje na desku nebo přeponu trojúhelníku oblouček. Od vrchního bodu délky originálu se potom natáhne přes nejvyšší bod tohoto obloučku přepona. Když se má přenést určitý rozměr, zjistí se na modelu žádaná vzdálenost. Pak se posouvá levá špice kružidla po svislé linii délky originálu a tak dlouho se hledá druhou špicí dotyk s vrcholem obloučku s přeponou, až se úplně kryjí. Levý hrot se potom zabodne do svislice a kružidlo se roztáhne k vrchnímu bodu délky originálu, a tím je zjištěný žádaný rozměr. Tento způsob poslouží stejně při zmenšování rozměrů, tj. je-li model větší než zamýšlený originál. Zde se postupuje opačně. Od



21 Redukční úhel

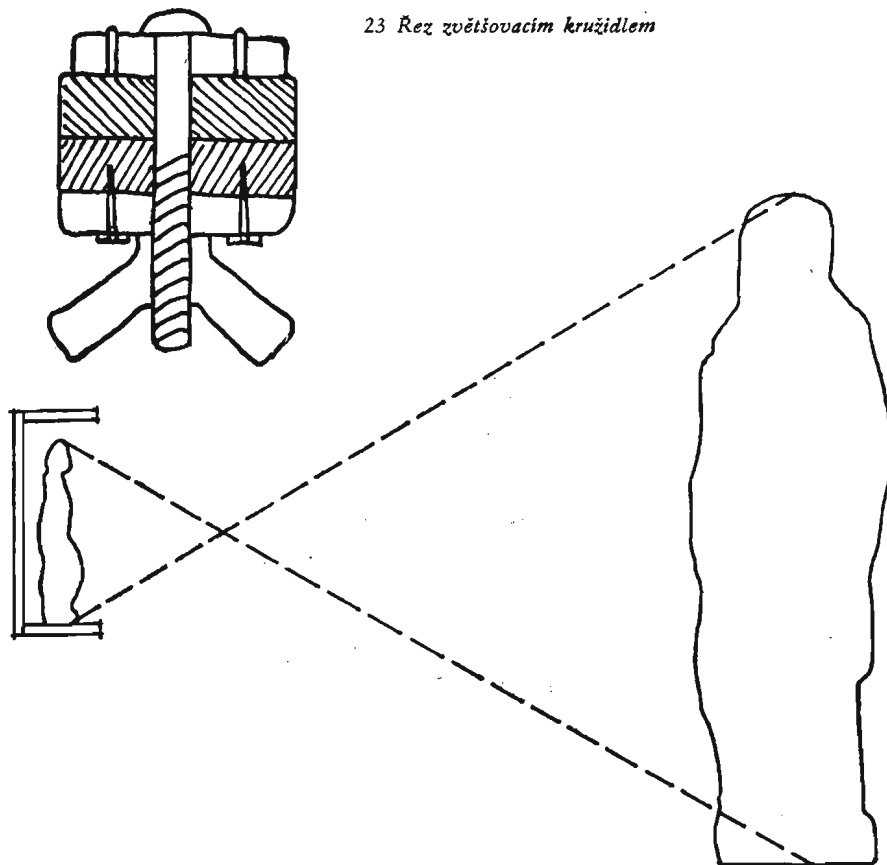
vrchního bodu svislice se odpichuje naměřená délka, načež se kružidlo stlačuje tak dlouho, až se dotýká obloučku přepony. Tato vzdálenost odpovídá zmenšenému rozměru. Hroty kružidla musí být při této operaci bezpodmínečně ostré, jinak by mohla být měření nepřesná. Tento systém se uplatňuje ponejvíce při zvětšování, resp. zmenšování sošek menších rozměrů.

22 Zvětšovací kružidlo – čapí nůsky



Jako nejpraktičtější a všestranně uspokojivé se osvědčilo další pomocné nářadí, tak zvané zvětšovací kružidlo, nebo, jak ho sochaři nazývají, čapí nůsky – Storchenschnabel. Je to kružidlo s hroty na obou koncích a posuvnou osou, takže je možno libovolně měnit výšku otočného bodu. Kružidlo bývá z pevného a nekrotivého dřeva, ukončení jsou opatřena kovovými hroty. Kružidlo se skládá ze dvou stejných polovic spojených osou s křídlovou matkou, která dovoluje posouvat osou v průběžné drážce kružidla. Osa, zakončená z jedné strany hlavici šroubu a z druhé křídlovou matkou, prochází dvěma kratšími špalíčky, které jsou přiloženy zvnějšku obou stran kružidla. Tyto špalíčky mají jednak umožnit fixaci šroubu, který prochází výřezem v těle kružidla, jednak slouží k fixování nalezeného úhlu. Model se má zvětšovat např. z 45 cm na výšku 175 cm. Stisknutí osy křídlovou matkou se povolí, otvíráním zobáku na kratší straně se naměří výška modelu a metrem se změří rozvor druhé delší strany, tj. dlouhého zobáku. Podle potřeby se pak posouvá osa tak dlouho, až rozvor zobáku na dlouhé straně ukazuje žádaných 175 cm. Osa se špalíčky se pak šroubky aretuje, aby se při manipulaci nepohnula, a tím se neměnil zjištěný poměr. Toto kružidlo může stejně posloužit při zmen-

23 Řez zvětšovacím kružidlem



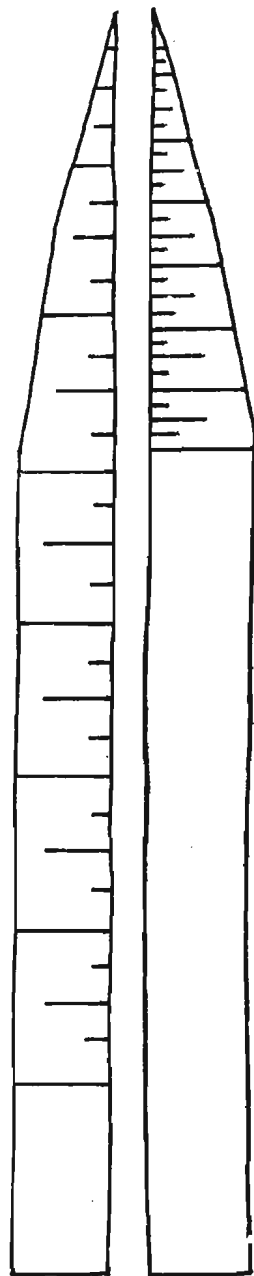
24 Systém zvětšování z modelu do originálu

šování. V tom případě se naměří dlouhým zobákem výška modelu, velikost originálu pak udává kratší zobák. Jakmile je takto stanoven a fixován správný poměr zvětšování, připravuje se hloubkové měřidlo, zmíněná sonda. Je to tenká laťka, široká asi 30 mm. Její délka

je stanovena tak, aby přesahovala největší hloubku budoucího originálu přibližně o 15 cm, aby ji pracovník mohl pohodlně přidržovat k svislici – lati. Přední konec měřidla je zašpičatělý, aby se s ním dalo měřit i v užších štěrbinách nebo hloubkách modelu. Na jedné ploché straně se naznačuje největší průměr modelu, na druhou stranu se nanese tomu odpovídající průměr originálu, zjištěný už pomocí zvětšovacího kružidla. Podobně jako navrhuje Alberti na svém „stopníku“, rozdělují se tyto rozměry na obou stranách na stejný počet dílců. Tyto se pak dělí ještě na polovičky a čtvrtky. Aby přílišný počet čárek na straně určený pro model nečinil měření nepřehledné, stačí základních 6–7 dílců. Dělicí čárky se odlišují různou délkou. Nejdelší jsou celky sahající napříč přes celou latku, polovičky jsou kratší, nejkratší jsou čtvrtky. Pro lepší orientaci se označují celé dílce číslicemi v desítkách od nuly po 60, resp. 70. Mezidělení není třeba očíslovat, poněvadž je jasné a mohlo by vést jen k zmatkům. V praxi stačí naměřit např. 40 celých, tři čtvrtky a půlku jednoho dílce. Počítá se v dílcích, desetinný systém by nebyl tak přehledný, poněvadž by vyžádal příliš hustý počet dílců, což by na straně určené pro model bylo už nepřehledné.

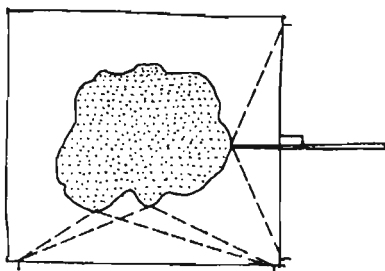
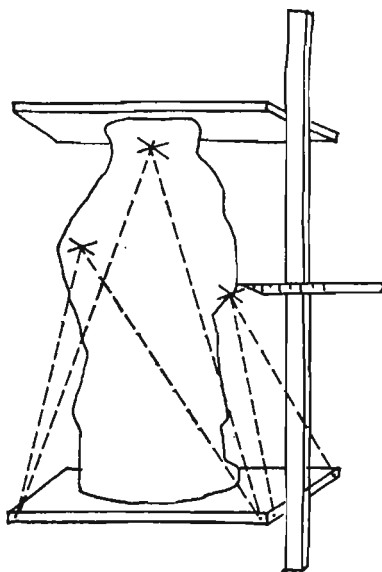
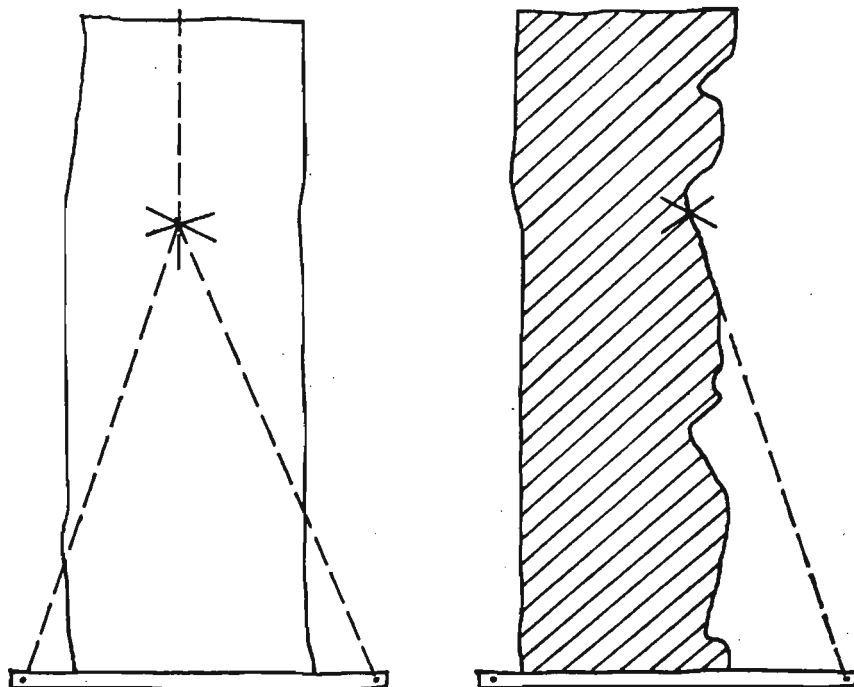
Přitom se ovšem předpokládá jako samozřejmé, že sochař používá tato měřidla jen jako pomocná zařízení pro vlastní tvůrčí práci a nepolehá na to, aby pomocí přístrojů okopíroval mechanicky vlastní model. Proto také nepotřebuje matematickou přesnost měřidel, když si jimi vlastně stanovuje jen vedoucí body, linie a plochy. Při měření popsáním hloubkovým měřidlem se přiloží svislá laťka, opřená o horní a dolní desku „bedničky“ s modelem, kolmo vzhledem k hledanému bodu, měřidlo se přisune, a to ve vodorovné poloze, a odečítá se u přední hrany laťe počet dílců na měřidle od bodu. Přiložením otočného měřidla k druhé, dlouhé lati zavěšené před blokem se ukazuje, kolik dílců odstává ještě měřidlo za přední hranu lati. To znamená, kolik třeba ubrat dřeva do správné hloubky, odpovídající poloze bodu na modelu.

Poloha bodu v prostoru, tedy na bloku se zaměří kružidlem ze základny desky pod modelem a přenesse se na blok z jeho základny normální triangulací. Ze dvou pevných bodů na koncích desky se zaměří postupně z jedné a potom z druhé strany a ostrým hrotem kružidla se lehce narýsuje na dřevě kratší úsek kružnice; kde se obloučky křížují, leží hledaný bod. Totéž se provádí z ostatních stran základny desky z odpovídajících výchozích bodů, když se hledají body na bočních partiích, kde by měření z přední strany nebylo dosti spolehlivé, nebo bod pro zakřivení povrchu skulptury pro kružidlo nepřístupný. Jednotlivé body se samozřejmě občas pro kontrolu zaměřují mezi sebou. Základní body na deskách je prospěšné podkládat olovem, aby nebyly ostrými hroty kružidla rozpíchány, čímž by mohlo vzniknout posunutí bodu, a tím nesprávné údaje. Jiný způsob, kdy poslouží jako základ měření jediný bod uprostřed dole a šířkové rozměry se zjišťují pomocí hloubkového měřidla přiloženého k střední linii, není tak spolehlivý jako předchozí systém měření ze dvou vzdálených bodů. Jednak se musí při postupném ubírání materiálu do hloubky vždy znovu narýsovat střední linie svislice, jednak mohou



25 Hloubková sonda. Vlevo dělení pro originál, vpravo pro model

26 Zaměřování určitého bodu ze tří bodů výchozích



27 Zjišťování určitého bodu latkou a bloubkovou sondou

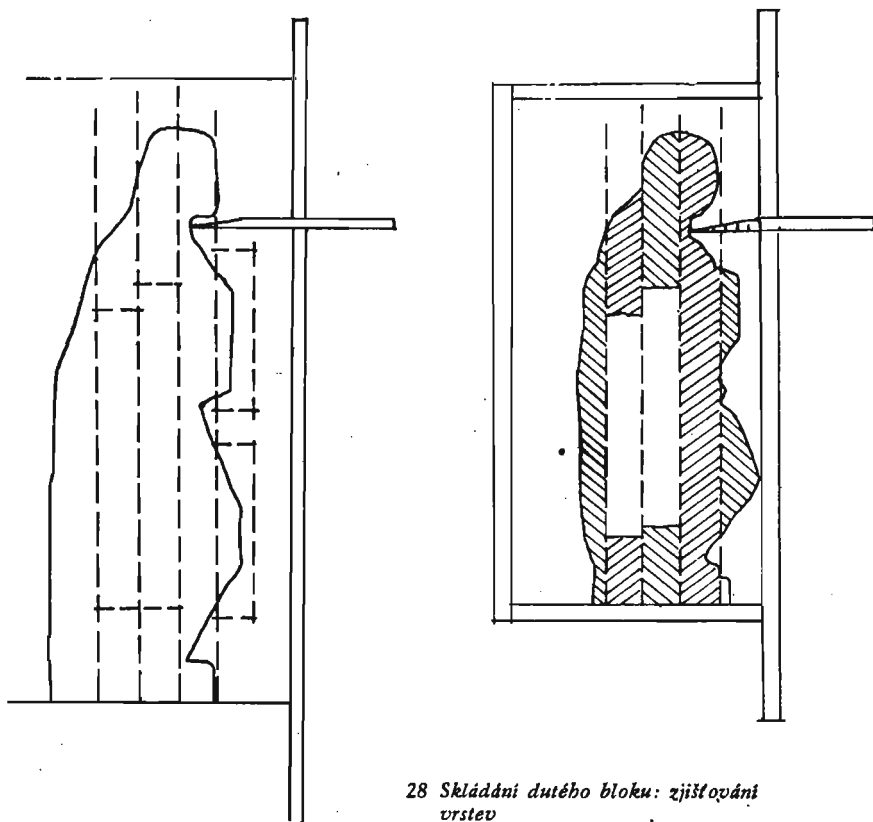
být šířkové údaje nepřesné pro možnou paralaxi při zakreslování bodů. Další metoda vychází podobně jako u prvního popsaného způsobu ze dvou základních bodů na dolní desce a třetího nahoře uprostřed. Princip tohoto měření spočívá v tom, že jistý bod v hloubce reliéfu skulptury, zjištěný kružidlem na modelu a přenesený na rovinu bloku, přesahuje skutečnou polohu hledaného bodu na originále. Při tomto postupu se musí tak dlouho prohlubovat materiál, až se střetnou nanášené obloučky ze všech tří základních bodů na jednom místě, které pak představuje hledaný bod. Tento postup je sice měřičsky docela správný, v praxi ale mnohem pracnější a přitom možnost přílišného ubírání dřeva větší. Řezbář při tomto způsobu měření předem neví, kolik má zasekat do hloubky, zatímco při sondování hloubkovým měřidlem přesně odečítá, kolik z naměřené hodnoty vyčnívá přes hranu lati, čili kolik třeba dále zavrtávat.

Toto jsou v zásadě metody přenesení modelu do originálu pomocí zvětšovacích kružidel. To znamená, že model je menší než budoucí originál. Při velikosti modelu a originálu 1 : 1 je možno pracovat obyčejným kružidlem, hmatákem, obkročákem apod. Zpravidla pracují popsányými způsoby sochaři a řezbáři, kteří nevypracují model do všech detailů, nýbrž jej používají jen jako vodítko při zakládání sochy na hrubo a vlastní tvůrčí práci vykonávají během definitivního vypracování.

Kromě těchto popsaných systémů jsou možné ještě různé kombinace a varianty a zjednodušení postupu, např. podrobnou kresbou ve skutečné velikosti v pohledu z enface a profilu (podobně jako postupovali pravděpodobně umělci starého Egypta a Řecka v archaickém období), nebo pomocí obrysového nákresu. Takto pracují někteří řezbáři hlavně při menších skulpturách, kde jsou pásovou pilou přesně ohraničené formy a vnitřní tvary se z toho pak důsledně vyvozují.

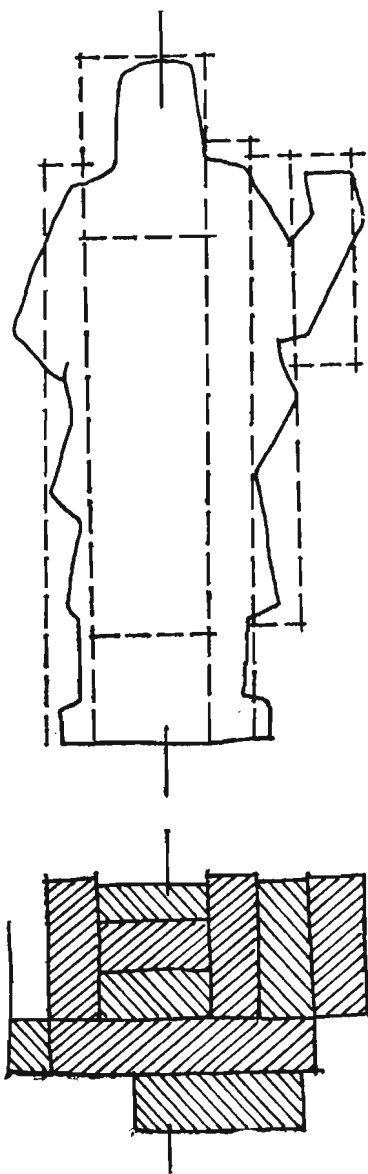
Tento způsob se uplatňuje především tam, kde je jistý model častěji reprodukován, čili v manufakturách, „výrobě“ řezbářské, kde je do jisté míry práce mechanizována. Pokud jde o individuální tvorbu klasickým způsobem, pracuje řezbář spíše na základě ztracené kresby a je odměněn za fyzickou námahu s tím spojenou svým zážitkem při tvoření.

V případě, že se musí klížit blok na větší skulpturu z důvodů dříve uvedených, tj. lepší odolnosti vůči vlivům prostředí, úspory materiálu a práce, postupuje se následovně: Po připravení modelu v bedničce, nastavení zvětšovacího kružidla a hloubkového měřidla s oboustrannými stupnicemi začíná příprava materiálu. Nejdříve se zjistí na zásobě řeziva (pokud možno o stejné síle), kterou řezbář má k dispozici, kolik dílců na stupnici pro originál vydá síla fošen, ovšem po odečítání případného úbytku hoblováním. Fošny jsou zpravidla, jak jsme poznali v kapitole o dřevě, mírně „hozené“. To znamená, že pravá strana fošny je uprostřed vypouklá, levá prohnutá. Při klížení však musí být fošna úplně rovná, a proto je třeba počítat s určitou ztrátou síly při srovnávání. U velmi širokých fošen by obnášela tato ztráta značnou část celkové síly. V tomto případě je dobře fošnu po délce rozřezat v nejvyšším hřbetě vypukliny, tím se úbytek při vyrovnávání snižuje na minimum. Po zjištění síly materiálu se zakresluje na modelu podle zmenšeného poměru měřidla počet vrstev odpovídající síle fošen. Při čisté síle fošen okolo 75 mm, po odpadnutí nerovností a při velikosti sochy (např. 175 cm) by byl poměr asi podobný jako na vedlejším náčrtku. Podle údajů zjištěných měřidlem



28 Skládání dutého bloku: zjišťování vrstev

29 Skládání dutého bloku: základní vrstva a nejblubší bod



30 Skládání dutého bloku: vytvoření dutiny a vázání vrstev

se nakreslí schema skladby bloku a očísloví jednotlivé vrstvy kvůli kontrole při větším počtu kusů. Hmota se rozděluje tak, aby pokud možno jedna základní fošna prošla přes celou postavu od soklu až k hlavě. Zpravidla lze tuto vrstvu umístit tak, aby její hmota přesahovala něco za nejhlubší bod sochy z přední strany, který bývá obvykle na krku. Tato základní vrstva dostane číslo I. K této vrstvě se naklíží zezadu na stojato dva užší dílce II A II B a tím je dáno už v zásadě jádro postavy. Vzadu se mezi stojaté dílce vklíží dva kratší kusy na hlavu III A a sokl III B, a to podle potřeby jen do jisté výšky. Na spodku obvykle tato vrstva postačí, poněvadž reliéf běžné postavy neproráží do větší hloubky. Dopředu přijde další vrstva IV, kterou většinou možno dělit ve dva kusy, větší IV A od země po krk, a kratší IV B, který obsahuje budoucí tvář. Toto dělení je důležité proto, že v kratších kusech je lepší možnost vyhýbat se sukům nebo jiným nečistotám, které se někdy ve dřevě vyskytují. Kdyby tato vrstva ještě na celou plastičnost nestačila, přidává se vrstva další. Zpravidla to vyžaduje jen kratší kusy, na vysunutě koleno nebo ruku apod. Otvor vzadu, který vznikne takovou skladbou dílců, se nakonec, často až před dokončením sochy zakrývá slabší deskou. Výhodné je proto vyměřovat základní fošnu a dva stojaté dílce tak, aby se mírně konicky sbíhaly. Podstatně to ulehčuje přesné vsazování kousků dovnitř a krycí desky vzadu. Zúžení otvoru totiž umožňuje opatrné doklepávání kusu při hoblování do tvaru. Otvor se pokud možno nechává až do skončení práce na soše otevřený, aby byla možnost v případě prosekání při práci na hrubo porušení zacelit vklíženým špalíčkem.

Po vyměření skladby celého budoucího bloku se zhotovuje rozpis materiálu, tj. délky a šířky jednotlivých dílců, na základě výšek, zjistitelných na modelu. Podle tohoto rozpisu na plánu skladby bloku se pak přiřezá materiál. Fošny se mají řezat vždy v pravém úhlu, pokud jiný způsob nevyžaduje přímo skladba; ušetří to mnoho námahy s vyrovnáváním základní plochy bloku dole. Na tom závisí, jak jsme poznali v předcházejícím, přesnost měření výšek. Každý takto nařezaný kus se označí příslušným číslem, které odpovídá číslování na plánu. Aby se toto číslování při hoblování neztratilo, píše se na plochu horního konce fošny. Očíslování kusů ulehčuje orientaci při klížení. Podle čísla se bez hledání pozná, kde a jak má být jednotlivý kus umístěn. Některý dílec je totiž konický nebo má jiný určitý tvar, takže při omylu, ke kterému došlo nesprávným otočením fošny při klížení, by mohla vzniknout potřeba práce navíc při napravování chyby.

Materiál se potom ohobluje, nejlépe na hoblovacím stroji, který materiál vyrovnává do dokonalé roviny. Dřevo se obrábí ze všech stran i z boku, samozřejmě kromě konce. Důležité je dbát na to, aby dřevo nebylo při tom znečištěno mastnotou nebo olejem, kterým strojní personál rád pokropí desku hoblovky, aby po ní těžké fošny lépe klouzaly. Též je třeba dohlížet, aby boky, tj. úzké strany fošen, byly ohoblovány přesně do pravého úhlu. Jinak by další případné náklížky neležely rovně a musely by se ručně přihoblovat. Zvyk přehnat fošny rychle přes hoblovku tak, aby brala hrubou třísku, je špatný, po-

něvadž se tím vytvoří vlnovitě nerovný povrch dřeva. Na takové nerovné ploše by vrstvy nedokonale přiléhaly a spojení by nebylo zaručené. Lepší je fošnu ohoblovat vícekrát s jemně nastaveným strojem; pak se může klížit bez dalšího ručního hlazení.

Při klížení dřeva je velmi důležité, aby směr vláken různých kusů běžel vždy pokud možno souběžně. Nikdy se neklíží dva kusy k sobě tak, aby vlákna jednoho běžela svisle a druhého napříč. Kdo by nedodržel toto základní pravidlo a klížil dřevo křížem, dočká se, že mu odpadne jeden kus, anebo, což by bylo ještě horší, druhý se roztrhne na slabším místě. Z toho důvodu se také nemají klížit nebo sešroubovávat svlaky na zadní straně reliéfu; tabule by se zaručeně roztrhala. Když je z technických důvodů třeba na takové předměty upevnit železné držáky apod., musí tyto mít otvory pro šroubky oválné, aby šroub měl možnost sledovat pohyb dřeva. Dřevo, jak známo, se při bobtnání anebo při smršťování pohybuje hlavně ve směru příčném a ve směru podélném nepatrně, takže při nesprávném skládání vrstev by došlo ke pnutí, které by přivedlo uvedené škodlivé následky.

Na klížení dřeva se používají různé techniky a různé suroviny. Donedávna se pracovalo s teplým kostním klijem nebo studeným kaseinovým klijem, dnes se uplatňují v stoupající míře syntetická lepidla, která se prodávají pod různým označením. Teplým klijem se může spojovat dřevo ovšem jen v tom případě, když je předmět určený do interiéru a do normálního prostředí. Na klížení soch pro venek se nehodí, poněvadž natáhne ze vzduchu vlhkost a rozkládá se. Prakticky se ovšem dřevěná skulptura neumísťuje v exteriéru, snad jen jako náhrobní pomníček nebo domovní znamení apod. Pak se skulptura řeže z masívu (tedy ne z klíženého bloku) a z odolného dřeva, nebo se dřevo impregnuje nátěrem. Studený klij kaseinový je vhodný tam, kde se předpokládá zvýšená vlhkost, která nemá ovšem překročit 90 %, poněvadž v tom případě je dřevo samotné vystaveno nebezpečí borcení a rozkladu. Studený klij se používá na spojování takových předmětů, u kterých je manipulace s teplým klijem obtížná pro přílišnou rozlohu klížené plochy. Klij, který se nanáší v horkém a tekutém stavu, ztrácí lepivost, když zrosolovává při zchladnutí pod jistý stupeň dřívě, než pracovník stačí natřít celou plochu. Proto se kusy, které mají být klíženy, mírně nahřívají a dílna má být po dobu klížení vytopena a bez průvanu. Studený klij zato snese déle trvající manipulaci. Při práci s takovým lepidlem není třeba spěchat s nanášením, naopak se dokonce doporučuje nechávat klij chvíli zatáhnout do povrchových vrstev dřeva, než se kusy pokládají na sebe a stahují ztužidly. Kaseinový klij se nehodí na klížení jakéhokoliv dřeva. Např. dub, který obsahuje tříslovinu, se působením čpavku, obsaženého ve studeném kliju, zabarví načerno. Blok klížený z více vrstev je pak pruhovaný s pásy dřeva světlejší přirozené barvy a s pásy tmavými, neboť tříslovina zčerná nejen přímo na spáře, ale až 15 mm do hloubky. Syntetická lepidla, tzv. umělé pryskyřice, jsou vhodná pro veškeré druhy dřeva. Jejich výhoda je v tom, že není nutno spěchat při nanášení a jsou odolná proti vlhkosti, suchu i kyselinám. Jediná nevýhoda pro řezbáře je, že pro jejich až sklovitou tvrdost velmi

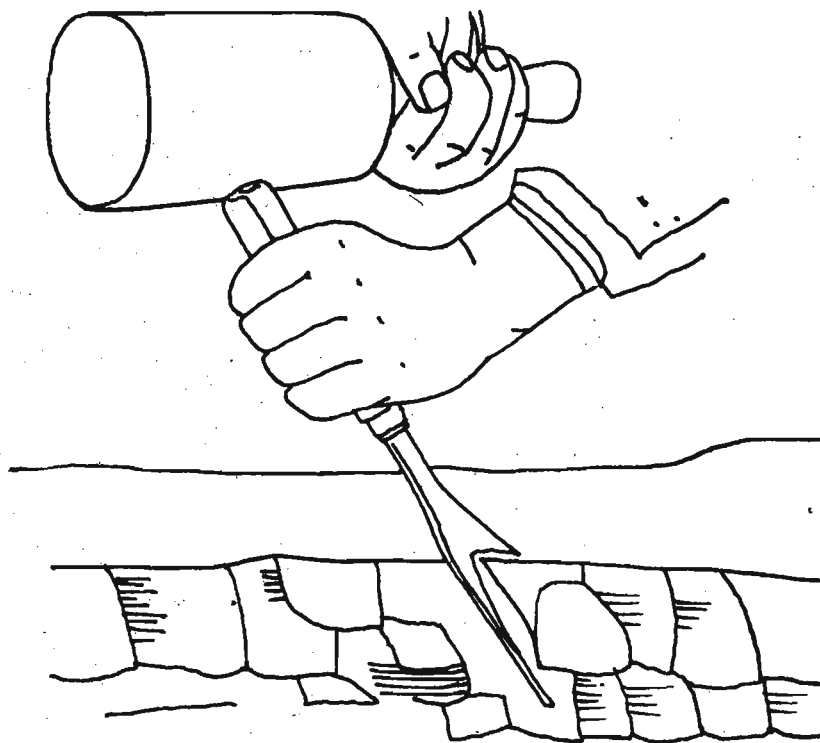
tupí dláta. Přesto se zdá, že vytlačují tradiční lepidla – klihy.

Dosud jsme poznali přípravný proces při práci novodobého sochaře – řezbáře, počínaje modelem, prostředky, kterými přenáší model do definitivního materiálu, a způsoby, jak připravuje blok, aby zajistil svému dílu co největší trvanlivost.

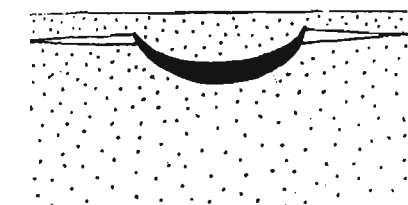
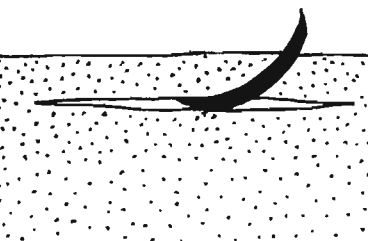
Vlastní činnost řezbářská, tj. opracování dřeva dlátý, je ovlivněna různými vlastnostmi suroviny.

Jak jsme už vzpomínali, dláto řeže dřevo pohybem dopředu impulsem, který dodá potlačením rukou nebo úder palice. Čím širší nebo hlubší je dláto, jeho řezná část – ostří (to znamená, čím více hmoty se má naráz odřezat), tím větší tlak je nutno na dláto vyvinout. Při řezání rukou je pohyb vpřed, řez, plynulejší bez pozorovatelných přerušení, pokud stačí rozpětí ruky. Princip řezu je tlak ostré hrany dláta proti materiálu a zároveň mírný, táhlý pohyb bočním směrem, takže se od masivu odděluje tenká tříška. Při sekání, kdy se pracuje paličkou nebo pevnou dlaní, podle síly třísky nebo tvrdosti dřeva, poskočí dláto každým úderem rovně dopředu. Případný kruhový po-

31 Tak se nasazuje dláto, aby odpáčilo třísku



32 Správné nasazení dláta: rožek vyčnívá nad rovinu plochy



33 Nesprávné nasazení dláta má za následek velký odpor mat řídlu

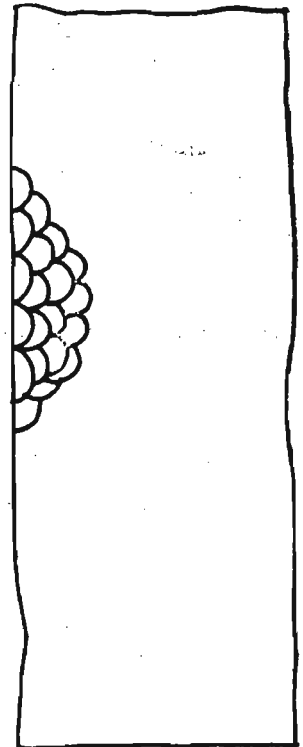
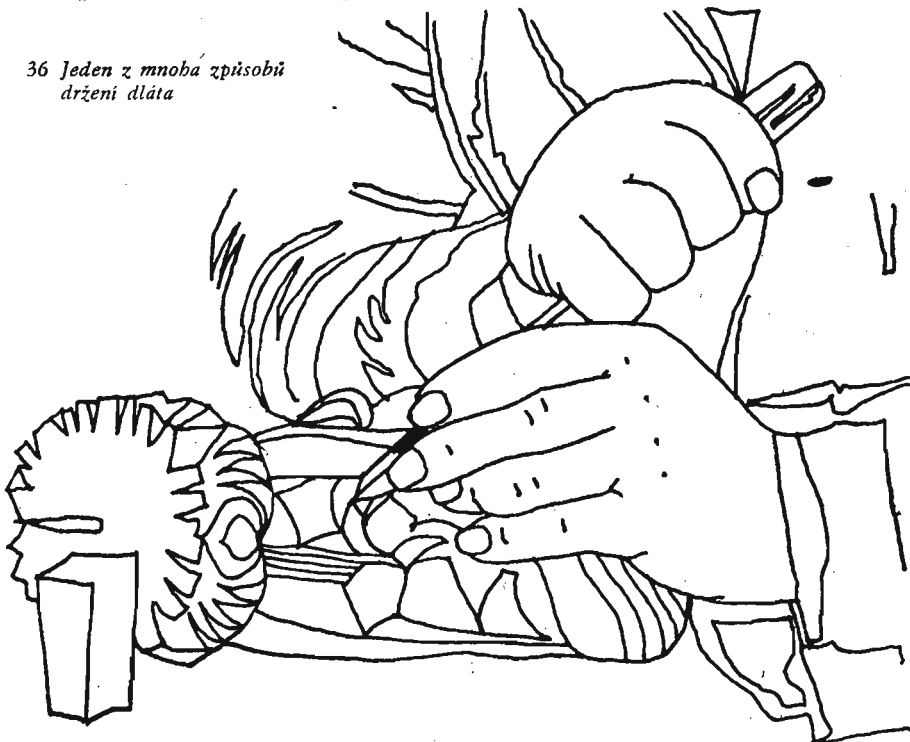
hyb dláta se přitom docílí mírným pootočením osy dláta po každém úderu. Směr řezu podmíněný šikmou fází řezné plochy dláta se při opakovaných úderech palicí posunuje ven z kompaktní hmoty dřeva, takže řezbář, chce-li dosáhnout rovný řez do hloubky, musí dláto silou držet v mírně kolmějším úhlu, než je úhel požadované plochy. Řeže se vždy tak, aby se dláto neponořilo celé do dřeva, ale aby rožek dláta maličko vyčníval nad úroveň opracované plochy. Tak totiž okrajuje třísku pěkně hladce a ostatní plocha zůstává neporušena. Zasekává-li se dláto celé do masivu, je odpor dřeva násobený a nutno vyvinout na dláto mnohem větší tlak; též by se mohla tříška rozštípnout

v nepravidelném tvaru na obě strany a dokonce nesprávně šikmý úder může zlomit dláto v tenčím krčku, když je pevně zaražené. Z toho důvodu řezbář nikdy nepoužívá na hrubé opracování a zakládání forem dlát rovných, nýbrž mírně prohnutých.

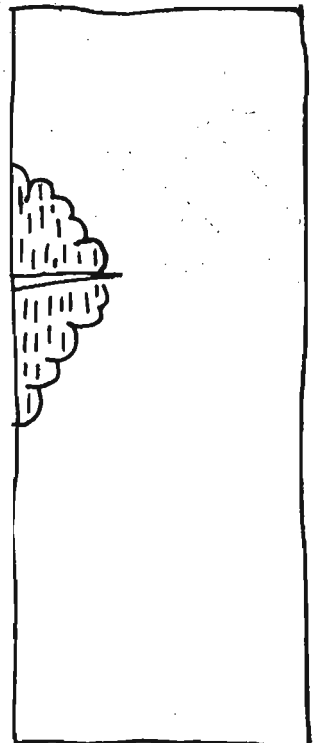
Odpor dřeva je sice nejmenší při podélném řezu, ale přesto se takto postupuje málokdy. Výhodnější je řezat napříč anebo šikmo, přičemž se vlákna lépe oddělují a tříska odskakuje. Při řezu podélném se vytvoří dlouhá tříska, která se posouvá na ploše dláta a může případně i poranit ruku, nehledě na to, že zhorší přehled. Přednost šikmého řezu je v tom, že při něm spolupůsobí páčivá síla dláta, která kromě vlastní šířky záběru odštěpuje další, podle okolností i několikrát větší partii dřeva, než je samotná šíře rezné plochy dláta. Má-li být např. vydlabána do klády prohlubenina, neodebere řezbář materiál pracně vedle sebe položenými žlábkami dutým dlátem, ale nejdříve zasekává nebo pilou zařeže na nejhlubším místě úzkou štěrbinu a potom postupně odštěpuje příčnými rýhmi hrubý materiál, využívaje přitom štěpnost dřeva ve směru vláken. Jen v hlubokých záhybech draperie, rýhách apod. řeže ve směru podélném; tam totiž by sotva docílil hladkého, oblého ukončení pouhými příčnými řezy. Ovšem i v tomto případě využívá tendence dláta mírně vystupovat během dlabu, aby žlábek nepůsobil jako hoblovaný.

Nemíníme se šířit o tom, jak řezbář drží dláto, zda je uchopí levou rukou za držadlo, malíček při násadě a palec na konci, nebo opačně, poněvadž tato práce nemá být návod, jak se stát řezbářem. Kdo k tomu má náклонost, naučí se sám zacházet s nástrojem, a to lépe než podle sebepodrobnějšího návodu. Nejlepším učitelem je podobně jako u jiných povolání zkušenost, i když její získání stojí trochu potu a snad i krve z porезaných prstů.

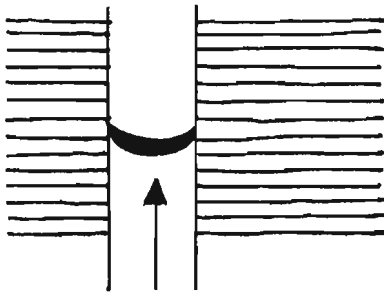
36 Jeden z mnoha způsobů držení dláta



34 Pracně odsekávání materiálu množstvím záseků

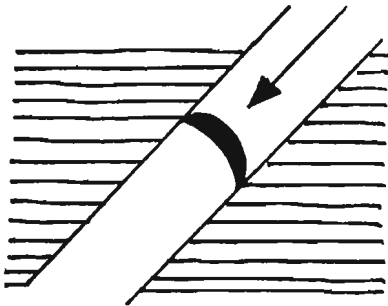


35 Úsporné odsekávání materiálu po zářezu pilou



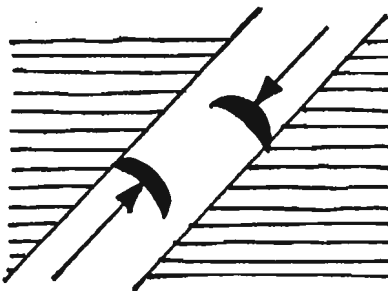
37. Řezání oblým dlátem např. vlákný

V příručkách o obrábění dřeva, ve kterých je občas zmínka o práci s dlátem, se upozorňuje na to, že pracovník nemá nikdy řezat dlátem proti sobě, ale vždy směrem od sebe. V zásadě to souhlasí, ovšem více a těžších poranění ostrým dlátem způsobí neopatrné zacházení při řezání, když pracovník (většinou amatér, neboť odborník tak nepracuje) uchopí dláto malíčkem u konce držadla a řeže pohybem od sebe a přitom drží opracovaný předmět levou rukou před sebou. Kontrola dláta je při tomto způsobu práce ztížená a v okamžiku, kdy povoluje pod tlakem třísky na opracovaném kousku, vymrštní se ruka s nástrojem na celý dosah. Pracuje-li řezbář – odborník např. na drobné sošce, drží ji v levé ruce, blízko těla, obvykle opřenou o hoblici nebo pevný pracovní stůl, a řeže dlátem k sobě. Ačkoliv to je právě způsob, před kterým se všeobecně varuje, ruka s dlátem téměř nikdy nemá takovou volnost, aby se prudce pohybovala. I tehdy, když se vysmekne, zarazí se totiž buď předloktí o tělo, nebo bok dlaně o opracovaný předmět.



38. Nečistý řez šikmo přes vlákna

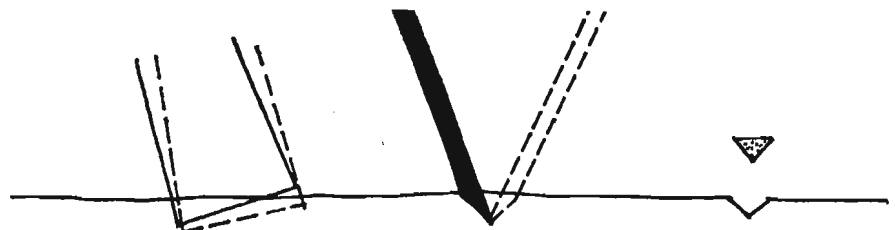
Řez dlátem ve dřevě má být především čistý, bez vydrolených okrajů. To platí nejvíce při řezech v hloubce nebo v šikmém směru. Tupým nástrojem nelze docílit hladký, lesklý řez, zvláště v měkkých dřevích, jako je smrk a topol, které řezbář ovšem zpracovává málokdy. V tom případě totiž ostří dláta nerozděluje vlákna hladce, ale hrne je částečně před sebou. Musí-li přece jenom řezbář používat měkké dřevo nebo když je dřevo lípy porušené a měkké, stačí napouštět opracovávanou partii horkou klišovou vodou. Dřevo tím do určité hloubky ztvrdne, takže materiál snese tlak dláta a vytvoří se hladký řez. Při normálním šikmém řezu dřevem krájí vždy dláto jednou stranou po vlákně, druhou proti. Řezbář skládá potom rýhu ze dvou vedle sebe běžících rýh, řezaných však ze dvou směrů proti sobě, takže čistá strana řezu běží vždy po vlákněch. Tento způsob (znázorněný na skice) je nejužívanější, málokdy se totiž vyskytuje potřeba vytvářet rýhu jen v šířce dláta. Řezbář má možnost vybrat si dláto takové šířky, aby mohl řez vytvářet uvedeným způsobem dvěma protiběžnými řezy. Tyto starosti z největší části ovšem odpadají u plnoplastické skulptury, poněvadž reliéf povrchu je tam zpravidla značně zvlněný. Štěpné vlastnosti vláken dřeva se tam tolik neuplatňují, neboť dláto krájí dřevo už ponejvíce napolo napříč. Je-li dřevo velmi kompaktní, tvrdé, a dláto ostré, anebo stoupání řezu příkré, lze řezat i proti srsti vláken. Čím více se řez blíží směru podélnému, tím větší je nebezpečí vyštípnutí třísek.



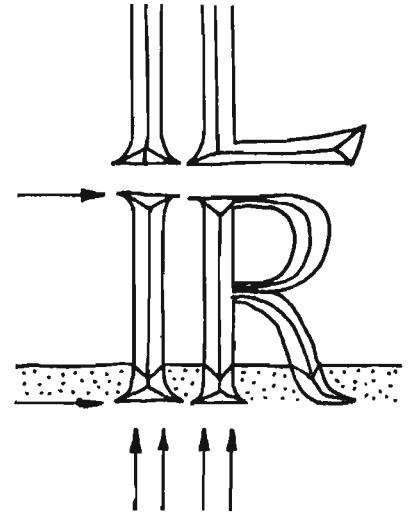
39. Čistý řez šikmo přes vlákna, směřující vždy po dřevě

Ostrá rýha na ploché desce, jako například u písma, se řeže téměř stojatým dlátem. Rožek dláta má i zde trochu vyčnívat nad úroveň desky (jinak by totiž dláto při pohybu proti vlákně zadržovalo). Pohyb dláta je táhlý nebo kývavý, jako by dláto kráčelo. Když vniká

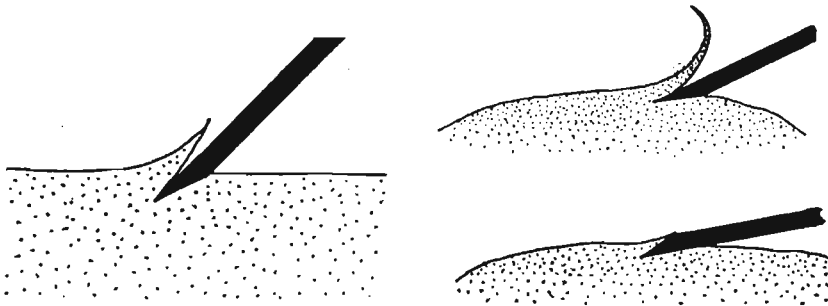
40. Kývavý řez v podélném dřevě (vlevo), zářez z obou stran a čistá rýha (vlevo)



těleso dláta do dřeva, zčásti sice krájí, zčásti však roztahuje vlákna. Při řezání písma by se mohlo proto stát, že by se rozštěpilo zbývající dřevo, zvláště je-li zářez blízko okraje nebo na místě, kde je materiál jinak zeslabený, třebaš předcházející řadou písmen. Řezbář zabraňuje takové nehodě tím, že nejdříve přetíná směr vláken napříč a teprve potom provede řez podélný. Jinak by se mohla znehodnotit celá předcházející práce a náprava takové chyby je dosti obtížná. Při řezání platí zásada, že fáze dláta, tj. zešikmená plocha leží vždy dole, a jen výjimečně se stává, že je nutno řezat opačně. Když fáze po opracované ploše klouže, lépe zvedá třísku a neproniká do dřeva hlouběji, než si vynutí tlak ruky pracovníka; v druhém případě jeví dláto sklon pronikat do hloubky materiálu. Tato tendence se projevuje zvláště při štípání špalíčku rovným dlátem, tj. takovým, které má ostří zbroušené klínovitě z obou stran. Normální dláto způsobí k řezání proniká do dřeva vždy více tou stranou, kde je ostří. To znamená, že kromě



41 Řezání písma: nejdříve se přetínají vlákna (šipky zleva), pak následuje řez podélný (šipky zdola)



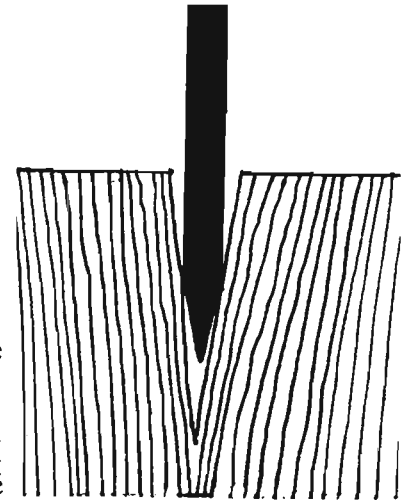
42 Nasazování dláta tak, aby zvedalo třísku

43 Nesprávné nasazení dláta způsobí, že se tříška nezvedne

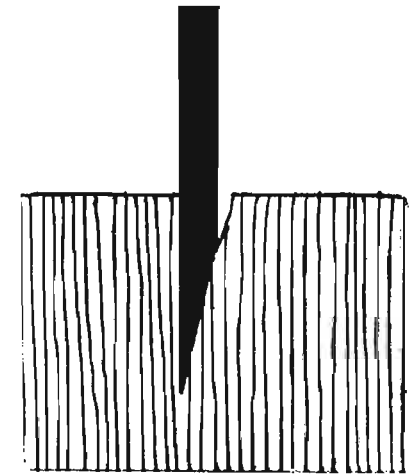
štěpící funkce uhýbá na bok, kde řeže materiál, takže nerozděluje dřevo tak hladce jako dláto rovné, stejnoměrně klínovité.

Na podobném principu jako při zařezávání ostré rýhy na písmo, tj. kráčivým pohybem, se zakládá jiný řezbářský způsob opracování ploch. Ponejvíce na soklové rovině pod nohama barokních a hlavně gotických postav pozorujeme pravidelné zdrsnění povrchu, které má zřejmě znázorňovat trávu nebo mech. Při tomto řezu se staví dláto též téměř rovně, pohybuje se však mírně kývavým postupem ze strany do strany, jakoby kráčením. Tím se vytvářejí charakteristické vrypy, užívané též na zdrsnění plochy v rytectví, kde jde o „tremolový řez“.

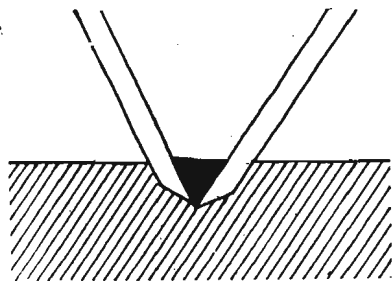
Prohlubování jistých partií řezby ostrým zářezem, jak pozorujeme například ve vlasech, draperii nebo i ornamentu, má ten účel, aby tmavým stínem vynikly okolní světlé vyvýšeniny. Toto prohlubování prováděli už antičtí sochaři takzvaným „běžícím vrtákem“. Ve dřevě se takový vrták neužíval, poněvadž vláknitost dřeva zabraňuje vytváření hladkých okrajů vrypu. Veškeré takové prohlubování na uvedených místech se ve dřevě provádí dlátem normálním prořezáváním. Vrtání nebozezem, vrtákem, může snadno vést k roztržení materiálu, zvláště kratších partií řezby, kde chybí tlak okolního materiálu, který by zabraňoval ustupování vláken před klínovitě páčivou silou nástroje. Řezbář v takovém případě vrtá raději dutým dlátem, které svým ostřím ukrajuje dřevo hladce. Dláto se uvede přitom do otáčivého pohybu kvedláním v obou dlaních.



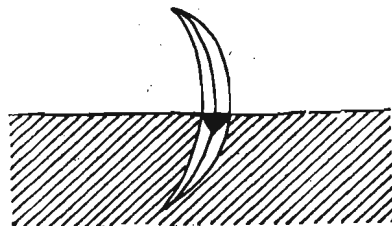
44 Štípání klínovitým dlátem



45 Řezbářské dláto nevhodné na štípání



46 Utváření řezu rovným dlátem



47 Rez oblým dlátem

Nebozezem se může vrtat kompaktní materiál, při kterém hmota dřeva nedovoluje, aby se pod tlakem nebozezu rozestoupily okolní partie. Prohlubování záhybů nebo vlasů, při němž by převzal úlohu dláta, není možné, poněvadž vrták strouhá dřevo vždy po jedné straně otvoru proti vláknu, takže okraj na tomto místě je „chlupatý“. Řez ostrým dlátem zanechává hladký až lesklý povrch dřeva, řez proti srsti ježí pouhým okem sice neviditelné konce vláken, svým množstvím se ale stávají viditelným lomem světla. Z toho důvodu se v řezbářství s vrtákem pracuje málo. Jen v tom případě, že socha byla klížena z více vrstev, nebo byly přidávány kusy a při zamýšleném umístění v poněkud vlhčím prostředí by mohlo dojít k bobtnání klišu, je výhodné zajistit jednotlivé vrstvy dřevěnými kolíky. Železné hřebíky nebo šrouby řezbář zásadně do skulptury nepoužívá, jedině snad na upevnění držadla nebo závěsného zařízení. Kolíkování se provádí následovně. Pokud možno na skrytém místě se provrtávají obě vrstvy dřeva, které mají být spojené, a do děr se zarážejí klišem napuštěné dřevěné kolíky. Tyto kolíky se nejlépe připravují z dlouhovláknitého materiálu, který se nesnadno láme. Průřez řezbářských kolíků není jako u stolařských čepů kulatý, ale kosočtvercový; kolík se mírně ke konci zúží a zašpičatí. Takový kolík, naklíněný a silou vražený do kulaté dírky po vrtáku, se roztahuje do tvaru předvrtané dírky, takže nakonec spojuje obě vrstvy lépe než železný hřebík, který nevyvíjí takový tlak na boční stěny otvoru. Nebylo-li ovšem dřevo skulptury úplně suché, tj. ve stavu největšího smrštění a stahuje se dodatečně, je nebezpečí, že kolík, který se ve směru podélném nesmršťuje, pak malinko vyčnívá nad okolní úroveň řezby.

Dosud jsme poznali mechanickou stránku techniky a řezbu samotnou. Výše popsané způsoby opracování dřeva řezbářskou technikou vytvářejí spolu charakteristický „rukopis“, který je zčásti podmíněný materiálem, zčásti přístupem pracovníka. Tento rukopis je do jisté míry závislý na účelu a určení díla; dále může být ovlivněný dalším zdokonalováním řezby polychromií nebo mořením.

Technická úprava povrchu skulptury, to znamenná stupeň, ve kterém řezbář považuje svou práci za ukončenou, se mění a podléhá výkyvům. Svým podílem přitom pomáhá vytvářet to, co se všeobecně nazývá „sloh“.

Toto tvrzení se týká samozřejmě skoro výhradně řezby figurální. Ornament, který byl až do 19. století nedělitelnou a rovnocennou součástí řezbářského projevu, ztratil v historizujících směrech 19. století význam. Kromě snah o jeho vzkříšení v secesi a v dvacátých letech 20. století, které se prakticky neujaly, ornamentální tvorba jako taková už neexistuje. Je přitom zajímavé, že obdobně jako v gotice došlo i v secesi k částečnému splynutí architektury, figurální a ornamentální tvorby. Tento proces pokračoval v kubismu a neskončil vlastně dodnes. Možno dokonce tvrdit, že dnešní tendence v sochařství směřují spíše k ornamentalizaci figury, že tu jde vlastně o podtržení rytmu a křivek, prvků v podstatě ryze ornamentálních. Tvarovací prostředky a způsoby jsou přitom ovšem čistě figurativní.

Jde-li v ornamentální tvorbě o symetrii, čistotu drobných forem a křivky pokud možno plynulé, figurální tvorba naopak tříští povrch

a napomáhá právě tím celistvosti velkých forem. Ornament podléhá zákonitosti grafiky, plošnosti a ostrému vrypu, figura vychází z oblosti, způsobené jakoby tlakem zvnitřku.

Proto řezbář-figuralista dnes zásadně netvoří plochu řezy dlátem odpovídajícím zakřivení formy, ale zaobljuje i konvexní tvary drobnými ploškami nebo dokonce mírnými dolíčky. Úmyslně ponechává znatelné stopy po opracování dřeva na rozdíl od řezbáře druhé poloviny 19. století, který pomocí rašplí a smirkového papíru vyhladil svoje sochy tak, že se u polychromovaných skulptur dalo jen po klepáním zjistit, že jsou ze dřeva a ne ze sádry, papírmaše nebo jiného náhražkového materiálu.

Charakter rukopisu určuje také druh zpracovaného dřeva. To znamená, že odpovídá možnosti ubírat větší partie, třísky, šupinky v měkčím dřevě, a naopak v tvrdém dřevě je možné ubírat menší partie a třísky. Rukopis řezbáře vyjadřuje i tímto způsobem povahu materiálu a jeho citlivé pojetí plastičnosti skulptury, jak součet drobných plošek na inkarnátu postavy a hlubších žlábků na draperii zdůrazňuje formy. Toto je tzv. „dělený rukopis“, který vzniká spontánně jako souhrn úmyslu umělce ztvárnit myšlenku a ochoty hmoty podřídit se nástroji a tvořivé ruce. Je věcí slohu a mistrovství, do jaké míry řezbář uplatňuje a využívá vlastností dřeva, jeho tvárnosti a krásy, aby podporovaly a zvyšovaly účinek tvůrčího úsilí.

Od začátku tohoto století pozorujeme snahu po opravdovosti uměleckého projevu, k práci přímo v definitivním materiálu, tedy především v kameni a dřevě nebo v keramické hlíně.

Umělce a „spotřebitele“ dnes už nezajímá tolik jako v minulosti jenom „co“, ale chce vědět i „jak“ to bylo vytvořeno. Navíc se došlo k všeobecnému poznání, že náčrtky malíře nebo bozetta sochaře reprodukuje mnohem svěžeji tvůrčí myšlenku než díla „dotáhnutá“ do detailu za cenu ztráty bezprostřednosti projevu. Rukopis práce rozeznatelný na „nedokončené“ soše hovoří zřetelně o každém hnutí myslí umělce, jak poslouchal nástroj impuls ingenia, které ovládá ruku i dláto. Aspoň částečně takto dovoluje rukopis divákovi spoluprožívat tvůrčí akt, zvláště v posledních fázích práce, kdy nejhrušší boj s hmotou je skončený a jde už jen o to osvobodit a oživit tvary, dosud vázané.

Expresionistická nadsázka dvacátých roků opracovávala dřevo velkými dláty v hrubých tvarech a nechávala tak hovořit materiál a nástroj, který je ztvárnil. Dílo vykřikovalo, co jím umělec chtěl říci. Skulptura dnešní generace nás naproti tomu svými oblými tvary a střídavými dutinami a průvlaky láká, abychom se sami dopátrali, co a jak umělec myslel. Přitom je příznačné, že jako v plastice kovové, vzniklé ne litím, ale tepáním, kamenná i dřevěná skulptura pracuje s určitými efekty, ve skutečnosti vyplývajícími z techniky tvarování kovu. Vypouklé partie jsou více vyhlazeny, v dutinách a prohlubínách jsou však ponechány řezy, resp. vrypy, tj. stopy po úderu kladiva. Tím je zdůrazněna modelace tvarů, neboť hladká vypouklá plocha odráží světlo jediným velkým reflexem, kdežto neklidný, drsný povrch rozkládá světlo i stín a změkčuje oboje.

Tyto popsané metody vznikly zřejmě tím, že velká většina dneš-

ních sochařů pracuje jak v kameni, tak dřevě i kovu a přejala určité praktiky, jako hlazení povrchu rašplí a škrabkou z techniky typické pro kov a kámen, i do řezbářství. S rašplí nebo smirkovým papírem se však řezbář zásadně vyhýbá pracovat, jednak se na dřevě hlazeném smirkem tupí dláta, objeví-li se náhodou přece jen nutnost ještě zasahovat do díla, jednak se broušením stírají stopy po opracování dláty, které jsou tak charakteristické pro jeho způsob práce a navíc vytvářejí živý vzhled povrchu díla.

Zato převzali řezbáři z kamenářské techniky práci s paličkou, s kterou dříve řezbáři pracovali jen při hrubém opracování bloku, a jinak posouvali, řezali dlátem jen tlakem ruky, tedy typickým „řezem“. Tvary vypracovali pokud možno po formě a snažili se takto docílit souvislé plochy. Dnešní způsob je opačný, umělec spíš řeže napříč formou a tvary skládá z plošek vedle sebe řazených. Tuto techniku podporuje obliba současných sochařů – řezbářů pro tvrdá dřeva, na kterých jsou už pro odpor materiálu nuceni pracovat co nejvíce paličkou, neboť pouhý tlak rukou by nestačil na to, aby dláto odkrájelo větší třísku.

Dřevěná skulptura větších rozměrů, vysekaná ve stojaté pozici, skutečně jeví velmi živý, teplý povrch, poněvadž blok pod nárazem palice a dláta vibruje a plochy řezu se tím drobně přerušují.

Chybné ovšem je, když se rukopis stává samoučelným, když řezbář opracuje svou skulpturu nejdříve na hladko a dodatečně pokrývá povrch stereotypními příčnými vrypy dutým dlátem. Takové stopy po dlátě nejsou totiž výsledkem postupu, ale vznikají uměle. Proto svou stejnoměrností působí nepřírozně a studeně.

Jistou modifikaci rukopisu představuje zdůraznění plastičnosti určitých partií hlavně u reliéfu souběžnými vroubky dutým dlátem. Tento způsob uplatňovali sochaři, jako např. Fr. Bílek. Zdá se, že tuto metodu převzali též z kamenářské techniky, kde se podobné souběžné vroubky vytvářejí prací se špičákem nebo zubákem. Takové tvarování povrchu nemá ovšem nic společného s výše popsaným umělym oživováním povrchu skulptury. Spíš při tomto způsobu pracuje řezbář podle zásad grafiky, ve které se tvary modelují podobnými prostředky. V řezbě tyto vroubky pomáhají vytvářet charakteristiku znázorněné hmoty, draperie, inkarnátu apod.

Řezbáři pracují pochopitelně těmito prvky hlavně tehdy, když má skulptura zůstat nepolychromovaná a tento odlišný způsob pojetí povrchu poslouží k diferenciaci různých ploch. U sochy polychromované převezme tuto úlohu barva, kdežto u sochy jednobarevné by mohly jednotlivé partie bez rozdílného zpracování povrchu splynout, což není vždy žádoucí. Reliéf totiž žádá většinou boční osvětlení a snese dosti velké rozdíly. U skulptury plnoplastické se takové praktiky s opracováním povrchu tolik neuplatňují, poněvadž tato žádá spíš difúzní světlo a měkkost vzhledu působí především světlo, lesk a stín.

Tyto problémy, spojené se samotným povrchem skulptury a jeho úpravou, to jest řezem, jsou typické pro novodobé řezbářství. Rukopis sochaře je jednou z forem projevu dnešního umělce, jeden ze spoluvtvůrců konečného efektu, ve kterém se uplatňuje jeho individualita.

Dnes se zdůrazňuje hlavně citový zážitek tvůrce, který jej nutí, aby zhmotnil myšlenku dílem viditelným a hmatatelným.

Viděli jsme, jak se v průběhu doby uplynulé od doznívání posledního vrcholného období řezbářské tvorby, baroka, měnily názory a technické pomůcky. V době klasicismu a historizujících slohů minulého století řezbářská tvorba upadala. Zájem spotřebitele se obracel skoro převážně na objekty reprezentace a na architekturu. Preferované materiály byly v důsledku toho kámen, mramor, bronz a štuk. Také pokud jde o oficiální umění, sochařská tvorba byla soustředěná na poměrně malý počet umělců a došlo nutně k dělbě práce. Na jedné straně navrhující umělec, na druhé nejmenovaní řemeslní praktici, kteří přenášeli do materiálu návrhy a modely vytvořené umělcem. Souběžně s tím vyvíjeli sochaři technické prostředky umožňující tuto praxi, např. dokonalé modely, bodovací přístroje a jiné pomůcky.

S úpadkem společnosti, která byla nositelem tohoto oficiálního umění, došlo po první světové válce také ke změně názorů i struktury uměleckého života. Umělec přestává být reprezentantem citění své společnosti a vyjadřuje jedině svoje vlastní emoce a názory. S tímto přesvědčením se obracel znovu k materiálu, který mu dovoluje bezprostředně uskutečňovat svoje ideje, a tím je právě dřevo. Pro toto „hledání sama sebe“ dnešního umělce nemůže být formule, podle které by bylo možno sledovat a „kontrolovat“ správnost projevu. Jediné kritérium je individuální nálada autora při zrodu díla. Tím ovšem ztrácí model svoje opodstatnění a stává se prostředkem na zachycení prchavého nápadu a upřesnění ideje.

K tomuto problému možno citovat následující věty z knihy „Myšlenky moderních sochařů“, Obelisk, Praha 1971, a to ze stati Tři základní sloupy moderního sochařství, str. 8–9:

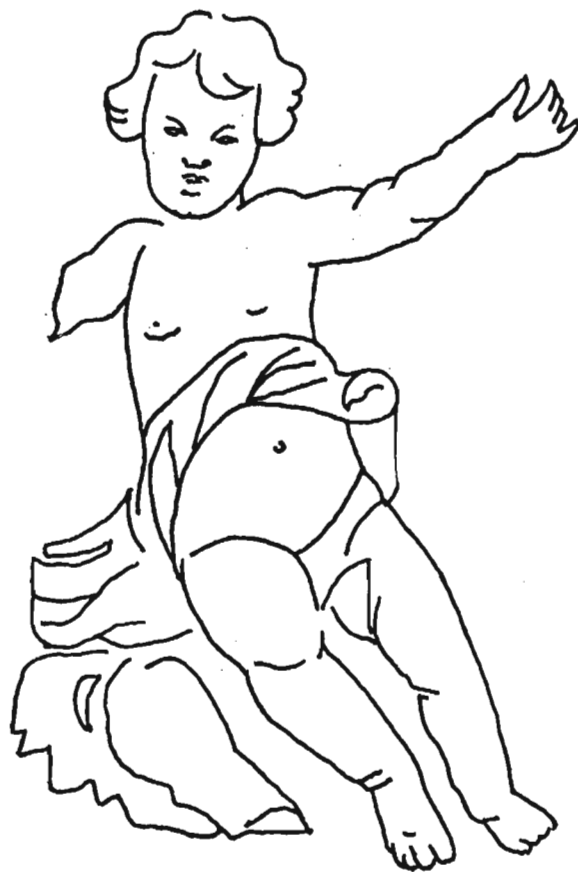
„Otázky hmotné realizace představují konečně další komplex základních problémů, které řešilo moderní sochařství v negativní reakci na předcházející období... V literatuře o dějinách sochařství 20. století není problémům hmotné realizace přičítán větší význam. Buď je celá tato problematika zcela opominutá nebo bývá redukována na otázky přímého tesání do kamene nebo konečně omezena na dosah vlivu Adolfa Hildebranta... Převrat, k němuž v otázkách hmotné realizace sochy došlo na přelomu devatenáctého a dvacátého století, však má jednak širší záběr a platnost než jsou otázky přímého tesání do kamene, jednak má základní a zakladatelský význam pro sochařství následujících desetiletí... Nešlo zdaleka jen o to, zda umělec bude tesat do kamene svou sochu sám nebo zda její vytesání bude i nadále svěřovat řemeslníkovi jako v 19. století. Nešlo ani jen o rozpor realizační metody hliněného modelu a definitivní kamenné sochy, jak problém prezentoval... Hildebrand (1893). Šlo o převrat se stejně vážnými důsledky, jaké přinesl onen, jenž byl spojen s nástupem klasicistického sochařství v druhé polovině 18. století. Tehdy se sochař vzdal provedení svého díla a soustředil se jen na navrhování, zvolil tvorbu a resignoval na výtvar...

Naproti tomu na přelomu 19. a 20. století se sochař opět vracel k sochařské práci, ale nešlo o návrat k realizačním metodám dilenským. Umělec se ocitl se svým dílem sám, tak, že mezi ním a hmotou nestálo již ani navrhování, ale ani délka práce uvnitř dílny. Hmota mohla přijmout přímý otisk jeho osobnosti. V tomto smyslu tedy také přináší sochařství 20. století novou hodnotu.“

Proto se zase uplatňuje materiál, který tvarem a rozměry nebo barvou a strukturou spolupůsobí při realizaci myšlenky. V důsledku toho ztratily na významu technické pomůcky vynalezené pro potřebu dříve uvedenou a umělec čím dál více pracuje přímo ve dřevě, které se mu nabízí svou tvárností a krásou.

Dřevo se stává zase rovnocenným sochařským materiálem, jakým bylo v minulých dobách rozkvětu umění, a uplatňuje se stejně jako tehdy hlavně tam, kam je svými speciálními vlastnostmi předurčené, tedy v interiéru.

Řezbářství baroku



Rozkvět umění je podmíněný z velké části hospodářskými poměry, potřebou a možností tuto potřebu naplnit. Zvýšený zájem vyvolaný pohnutkami ideologickými nebo kulturními podporuje růst a zdokonalení uměleckého projevu. Kde se tyto faktory uplatňují současně, dochází k vystupňovanému úsilí, které přivede umělecký výtvar k dokonalosti. Tyto ukazatele pozorujeme ve všech vrcholných obdobích výtvarného umění.

Jeden z takových vrcholů představuje slohové údobí souhrnně nazvané barok.

Řezbářské umění se v cesuře způsobené reformací udržovalo jako okrajová disciplína pro soukromou potřebu tehdejší společnosti při výzdobě interiérů obydlí šlechtice nebo bohatého měšťana. Pokud vznikaly v této době oltáře, jednalo se spíš o malířská díla, jak vysvítá ze záznamů citovaných Wintrem. Takovéto oltáře měly pravděpodobně podobu epitafu, jakých se zachovalo více v různých kostelích. Zřejmě neměly velký rozsah, jak lze usuzovat z honorářů vyplácených umělcům. Oltář v kostele Panny Marie Sněžné v Praze se svou výškou vymyká z tehdejší domácí produkce.

... Podivno jest, že do hřbitovního kostela v Rakovnicích r. 1590 maloval oltářní archu (jináče velmi sprostou) potulný německý malíř řezenský Hons. Dostal za to 60 kop a tovaryšům dáno na zproštění 30 grošů.

V Slaném měli mistra Jana, jenž r. 1600 vymaloval archu k sv. Trojici za 90 kop a dva strychy žita. Uložili mu, aby ji okrášlil zlatem a barvami, a na místech soch („maňasů“), aby ji ozdobil písmem Modlitby Páně, Desatera a Věřím.“

... V Pardubicích známe malíře Tomáše, který r. 1569 tam maloval kostelní archu za 26 kop, tedy nevalně nákladnou.“ Z. Winter, Remeslnictvo... XVI. věku, str. 215 a 216.

Můžeme mít za to, že řezbáři v této době úpadku vyráběli většinou nábytkovou řezbu, tj. vyřezávali nábytek, tak jak tehdy stolař vyráběl zároveň i řezbu k svým dílům. Můžeme o tom usuzovat ze starých zpráv. Tak cituje Winter o truhlářích a řezbářích v XVI. století v Čechách:

... S nimi v stejný čas žil na Starém Městě mistr Michal Kreycar, který měl († 1567) v domě svém u fortny zhotovené nářadí toho rázu, že ukazuje umělce. Měl stůl fládrový „štukverky“ vysazovaný, židlu „štukverky“ vysazovanou, postele i kolíbku, vrhcáby a jiné kusy vše intarsované. Také nechal po sobě „kunsty z dřeva řezané divně“, kunsty z papíru“ a kunstbuch k řemeslu truhlářskému...“

... truhlář Kašpar Hanč, jenž měl dům v Truhlářské ulici na Novém Městě, jest zajímavý tím, že r. 1598 nechal po sobě k rozdělaným truhlám kolumny řezané...“

... Také Jan Greif, jež pokládá za předního truhláře staroměstského v době Rudolfově († 1614), měl ve své dílně mimo jiné věci i dveře fasované obrázky dílem řezbářským, řezané „kaptely“ a jiné kousky toho rázu, ukazující, že snad každý čipernější truhlář byl spolu řezbářem...“

... Z Krumlova nejčastěji uvádí se rožmberský dvorský truhlář Oldřich Dexner (Taxner, Töxner), jenž byl zároveň výborný řezbář. R. 1582 pracoval na zámku v Hradci Jindřichově, r. 1600 dělal na Třeboni stop s vyřezávanými růžemi a znaky; r. 1611 mu platí Vok Rožmberský za 7 stropů 110 kop, obilí, máslo a sýr.“

... kterak truhláři pohlíželi spatra na řezbáře, to znati z jich ustanovení, že řezbář, chce-li býti přijat v cech truhlářský, musí udělati mistrovský kus jako jiný truhlář, totiž truhlu a stůl. Naproti tomu tím ochotněji byli tovaryři řezbářští přijímáni, chtěli-li v cech malířů. Mistrovský kus k přijetí ukládán jim byl ten, aby vyřezali Pannu Marii 5 čtvrtí loktů svýši. Ale truhláři takovým řezbářům překáželi, vyzdvihující je z malířského díla i s nástroji.“

Jeden z mála skutečných řezbářů, který ač v cechu truhlářském, přece se zabýval snad více figurální praxí, byl pražský Hans Peysser, který zhotovil řezbářské práce k odlití kašny Jarošovy.

Z těchto zpráv možno jasně vyrozumět, že řezbáři druhé poloviny 16. a zač. 17. století byli skutečně něco mezi řezbářem a truhlářem a zabývali se více výrobou ozdobného nábytku, kde figurální části byly jistě jen nepodstatnou složkou. Pokud se zachovala taková díla z této doby, podávají o tom výmluvná svědectví. Až druhá polovina

17. století vzkřísila zase figurální řezbu. Je zcela logické, že od řezbářů – truhlářů citovaného typu nebylo možno očekávat lepší figurální práce než ornamentalizovanou karyatidu nebo lví hlavu či masku vousatého muže. Prostě pro nedostatek zájmu o větší řezbářské dílo neměl možnost získat potřebnou zkušenost a cit pro umělecké ztvárnění lidské postavy. Nedostatek zájmu neboli jinými slovy nedostatek finančních prostředků u případných objednatelů byl zřejmě základní důvod pro nedostatečnou dovednost řezbářů. Tehdy se patrně i církve těžko odhodlávala k zadávání nových oltářů a raději se spokojila v případě nutnosti s úpravou starší práce. Wilm uvádí jako příklad pro uvedenou praxi hlavní oltář kostela sv. Jakuba ve Straubingu v Bavorsku, tedy v oblasti, kde reformační nepokoje, které vedly jinde k odstranění mnoha starších řezbářských prací z kostelů, jistě nebyly zdaleka tak citelné. A přece ani tam patrně tehdy už nebyli dostatečně schopní řezbáři, kteří by mohli vytvořit větší figurální dílo ze dřeva. Snad to byl úmyslný odklon od tohoto prostého materiálu, který spolu podmiňoval nezájem o řezbu. Je přece známo, že právě v uvedené oblasti se uplatňovala mimořádně plodná činnost italizujících sochařů Huberta Gerharta, Hanse Krumpéra, Hanse Reichela a též v Praze činného Adriana de Vriese. Příznačné pro nedostatek schopných řezbářů je skutečnost, že se o dobrozdání, zda je možné se zdarem upravovat starší dřevěné sochy, obrátili na malíře, jak poznáváme z následující zprávy:

„... z dějin hlavního oltáře (kostela sv. Jakuba v Straubingu, pozn. aut.) vysvítá, jak pronikavé byly změny, které utrpěly některé z tamějších řezaných soch sto let po jeho vzniku. Dvě z pěti dřevěných soch a sice P. Marie s dítětem a Magdalena zůstaly neporušeny. Ostatní tři byly koncem 16. stol. rozsáhlým přepracováním úplně pozměněny. Postava sv. Jakuba představovala původně Jana, socha sv. Leonarda dříve Dominika a socha sv. Tiburtia, který stojí v rytířském kroji se štítem a kopím vpravo od Marie, vznikla dokonce ze sochy, znázorňující původně Kateřinu.

Otázku po důvodech pro takové „przření památky“ (z dnešního hlediska, pozn. autora) dostatečně vysvětluje zpráva klášterní kapituly vévodovi z Mnichova z roku 1590. V ní se totiž praví, že kostel sv. Jakuba postrádá vhodný hlavní oltář. Dozvěděli se však, že ve zrušeném klášteře Augustiniánů v Norimberku je na prodej pěkný oltář, který by se hodil pro kostel sv. Jakuba. Stál by asi 800 zlatých. Nepříjemná je prý jen okolnost, že čtyři z velkých soch ve skříni představují Dominika, Jana Křt., Magdalenu a Kateřinu. Tyto by se ale nehodily pro Straubing, poněvadž na oltáři u sv. Jakuba by potřebovali vedle Marie postavy Jakuba, Tiburtia, Vavřince a Leonarda. Avšak někteří malíři a mistři, se kterými bylo o této záležitosti jednáno, jsou toho názoru, že by mohla být socha sv. Dominika „s malou námahou a nákladem“ dobře pozměněná v Leonarda a stejně by mohly být změněny i ostatní sochy, kdyby byly jen vyměněny hlavy, přeměněny v postavy patronů kostela.“ Vévoda z Mnichova k tomu vyslovil souhlas. A tak došlo k získání norimberského oltáře pro Straubing a k nesmyslnému padělání cenného starého díla.“ (H. Wilm)

Po takovém zjevném úpadku řezbářské tvorby není divu, že se na začátku 17. stol. nenašel dostatečný kádr schopných domácích řezbářů a že musely být nouzově upravovány staré sochy, než došlo přílivem mistrů z oblastí poklesem méně postižených k regeneraci řezbářského umění. Církevní řezbařina se omezovala skoro výhradně na zhotovení lavic a epitafů, oltáře se vyskytují v této době jen zřídka-kdy. Většinu významnějších prací jak profánního tak církevního rázu nacházíme v centrech obchodu a manufakturní výroby, jakými bylo tehdy několik měst ve střední Evropě, hlavně však v přímořských státech severovýchodních, v Nizozemí, Anglii a Francii.

Příliv bohatství do těchto zemí v období velkých zeměpisných objevů spojených s rozmachem zámořského obchodu, který se stěhoval na rozdíl od středověkých cest suchozemských na vodní cesty, a ne na

posledním místě kumulace moci a bohatství v rukou absolutistických panovníků a šlechty zavdaly podnět a zajistily prostředky pro závratně rychlý rozvoj umění, pro který neznáme obdobu. Ale v celé Evropě nastala po stagnaci a násilném zdržení třicetiletou válkou konjunktura, navíc podněcovaná a podporovaná protireformačním hnutím, která poskytla zaměstnání a výdělek velkému počtu umělců, kteří se při svých úlohách školili a dosáhli brzy virtuozity v ovládnutí materiálu a výrazových prostředků.

Figurální tvorba, omezená dosud ve prospěch tvorby ornamentální, uplatňuje se nyní při zařazení chrámových interiérů. V předcházející době reformační byly namnoze odstraněny oltáře a sochy z kostelů, mnoho jich bylo jistě zničeno v průběhu válečných událostí, část jich padla v další době za oběť novému vkusu jako nepěkné a nemoderní.

Místo zpusťovaných kostelů vznikly nové honosné stavby, kde naši bohaté pole práce architekti, malíři a řezbáři.

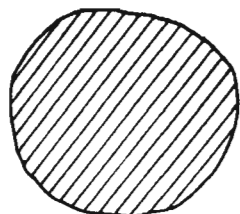
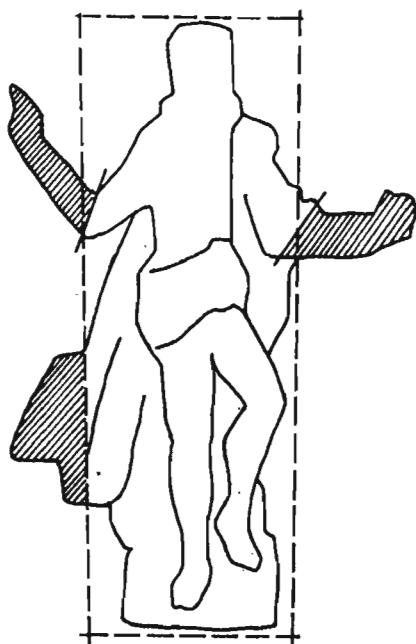
Z oblastí méně dotknutých válkou a ušetřených kulturních převratů se stěhovali mistři do nových působišť, kde se záhy objevují zase centra s všestranně uměleckou činností. Tak se objevují na Moravě vedle bavorsko-tyrolských řezbářů i přistěhovanci z Královce, tedy z oblasti třicetiletou válkou nedotknuté, kde se uchovala jednak malá enkláva katolická (diecéze Oliva), jednak se udržovala překvapivě bohatá řezbářská činnost s náboženskou tematikou v zemích kolem Baltu, přestože byly ovládnuty luteránským vyznáním.

Nebývalá poptávka, která nyní nastala a kterou při veškeré plodnosti nestačili řezbáři uspokojit, a směr slučující architekturu s ostatními výtvarnými disciplínami do jednotného konceptu, přinesly novou techniku, dosud jen ojediněle uplatňovanou, štukaturu. Rozšíření tohoto uměleckého oboru popisuje brněnský sochař, řezbář a štukatér Ondřej Schweigl ve svém spise o moravských barokních umělcích. Původ této techniky kromě toho osvětlují též jména mistrů tohoto oboru, jak je uvádí ve svém seznamu moravských umělců, kde se objevují převážně jména italská a název „stuccadore“. Avšak domácí mistři si rychle osvojili nově dovezený způsob a už druhá generace pracovala vedle tradičního řezbářského dřeva též touto technikou. Přitom ale dokonale ovládali řezbářské zpracování dřeva a vyvíjeli proto speciální postup, který je typický pro celé slohové období.

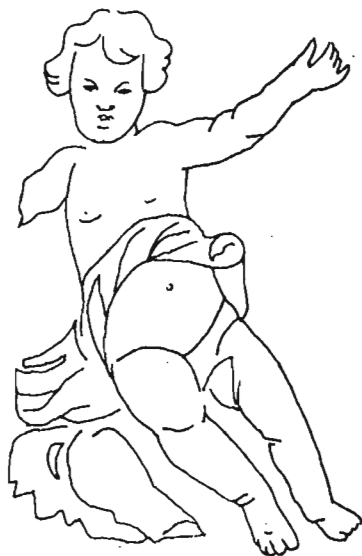
Hlavním a nejvýznačnějším znakem technologie jejich práce je suverénní zacházení s materiálem bez ohledu na jeho specifické vlastnosti a potřebu. Jedním ze základních rysů barokního řezbářství je, že skulptury téměř vždy dělali se zřetelem k budoucímu polychromování. Podle toho volili způsob skládání bloku a úpravu povrchu sochy.

Přístup barokního řezbáře k dílu a metody obrábění materiálu jsou proto docela jiné než praktiky sochaře dnešní doby, kde jednou ze složek působení uměleckého díla je struktura a barva materiálu samotného. Z toho vyplývá nutnost zacházet s ním podle odpovídající techniky a její zákonitosti.

Práci řezbáře baroku ovlivnila velká potřeba, pro kterou byl nucen pracovat velmi rychlým a úsporným způsobem. V tomto směru byl



48 Skládání barokní sochy přidáváním materiálu podle potřeby



49 Odlomená ruka andělka

podporován celkovou tendencí slohu, kde směrodatný byl celkový dojem díla a ne stupeň propracovanosti detailů.

Rozhodujícím činitelem pro tvorbu umělce byl koncept architekta. Volba materiálu závisela často na finančních možnostech investora, zda si mohl dovolit zadat postavení oltáře z mramoru, který většinou musel být dovážen z větší vzdálenosti, čímž se samozřejmě podstatně zvýšily náklady, anebo z lacinějšího dřeva nebo štuky, kterými tehdy drahý mramor napodobovali.

Monumentální pojetí nových chrámových prostorů donutilo často řezbáře, aby vytvářel sochy větších rozměrů, než dovolila dosažitelná surovina, kmen stromu. Proto musel skládat potřebné dimenze spojováním několika kusů dřeva do velkého bloku.

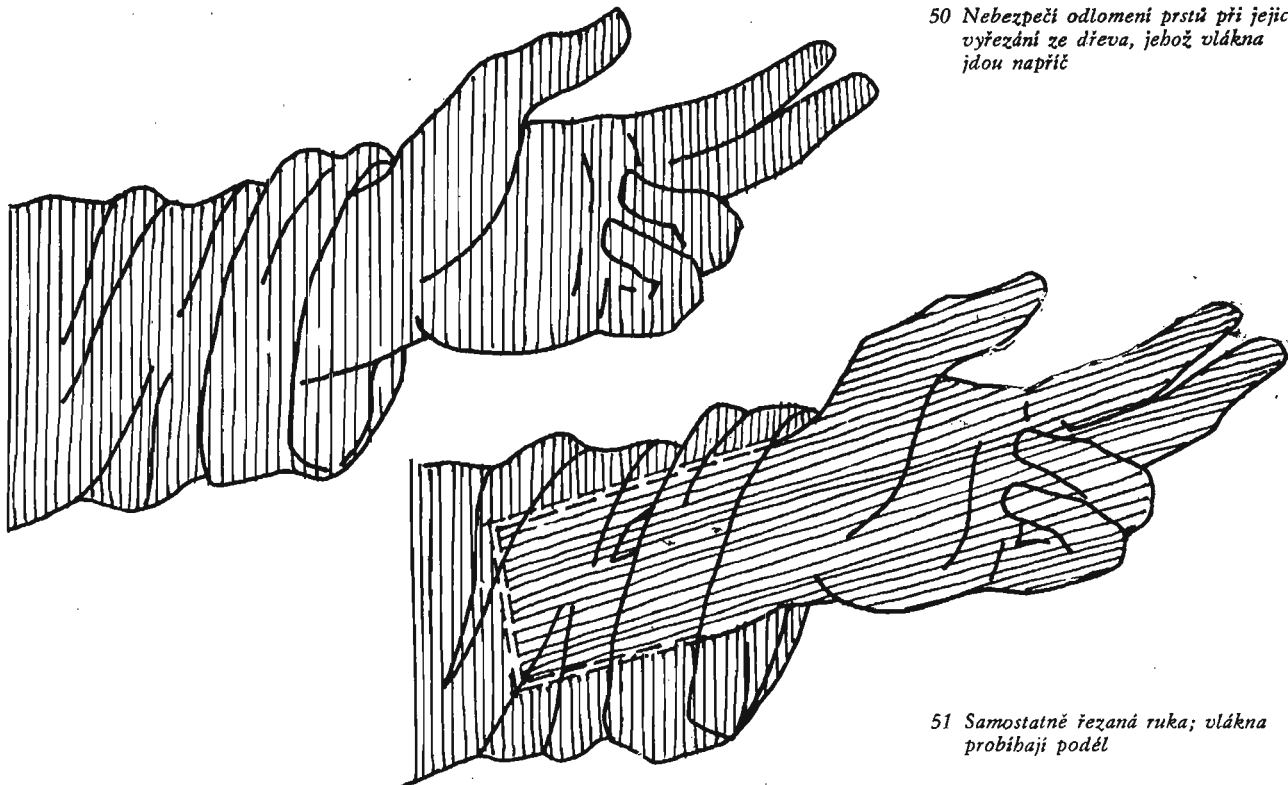
Postup novodobého řezbáře, který v takovém případě klíží blok žádaných rozměrů z více vrstev, tehdy nebyl možný pro nedostatek strojů na obrábění hrubého dřeva, s jakými pracují dnešní řezbáři, když mají zhotovit větší skulpturu. Z toho důvodu si našel řezbář baroka jiný vhodný způsob a skládal postavu spíše podle anatomické stavby těla člověka.

Při teatrálních tendencích tehdejšího umění s širokými gesty postav a rozevlátých draperií se jednalo hlavně o přidávání extrémně odstávajících rukou a nohou a částí oděvu. Takové připojování potřebných partií si mohl dovolit řezbář už proto, že spoje a spáry nakonec zakrývala polychromie, takže nebylo poznat, že postava byla skládána z dílců. Systém přidávání materiálu se především řídil zásadami účelnosti a byl podmíněný hlavně vlastnostmi dřeva, tedy směrem růstu a rozměry suroviny.

Velmi často pozorujeme, např. u menších sošek vyřezávaných z jednoho kusu dřeva, že jsou poškozeny hlavně v exponovaných partiích, jako okraje draperie, nosu a nejvíce rukou. Snadno k tomu může dojít pádem figurky při čištění nebo přenášení. Čím jemnější jsou vypracované detaily, tím větší je nebezpečí, že se přitom odlomí prstík nebo jiný poněkud odstávající drobný kousek řezby. Dřevo totiž časem ztrácí původní pružnost, nehledě na možné poškození dřevokazným hmyzem, a pak stačí třeba malý náraz a příčná vlákna se rozštěpí.

Je zajisté zcela přirozené, že vlákna dřeva probíhají v soše ve směru podélném, tedy u sochy stojaté svisle, u ležaté vodorovně. To znamená, že v prvním případě zvláště ruce odstávají od svislého trupu figury ponejvíce v poměrně tupém úhlu. V takovém případě jsou samozřejmě především prsty ohroženy už tím, že trčí do prostoru, hlavně však proto, že vlákna dřeva v nich probíhají napříč, čímž je snížena jejich pevnost při nárazu. Toto nebezpečí odlomení je ovšem podstatně menší, když vlákna dřeva v takovém exponovaném prstu probíhají ve směru podélném. Proto řezbář baroka vypracoval takovou ohroženou ruku zvláště s kusem zápěstí z podélného dřeva, v rukáve vydlabal odpovídající otvor a ruku nasadil na čep. Tento způsob pozorujeme ojedinelé už v dozrívající gotice, jako např. u některých soch Pavla z Levoče a na oltáři Světelském v Adamově. Je příznačné, že právě výtvořky tohoto období, zvláště poslední jmenované, bývají označeny jako „barokní gotika“. Dokonce u sochy sv.

50 *Nebezpečí odlomení prstů při jejich vyřezání ze dřeva, jehož vlákna jdou napříč*



51 *Samostatně řezaná ruka; vlákna probíhají podél*

Antonína poustevníka z filiálního kostela v Dravcích, okr. Spišská N. Ves, jejíž vznik možno klást nejpozději do začátku 15. století, vidíme nasazenou pravou ruku s kusem rukávu. U těchto soch ovšem je tato praktika zdůvodněna snahou vypracovat jak ruku tak partie drapérie pod ní ležící, které by jinak byly pro nástroje nepřístupné. U barokní sochy to byla rozhodně spíš uvedená obava z odlomení odstávajících částí. U sochy ze starších období, kde málokdy vybočuje ruka z uzavřených hranic bloku, si vynutila praxi přidávání jen nepřístupnost při opracovávání takových detailů, důvod, který odpadl většinou u sochy barokní, kde jsou extrémně odstávající partie prakticky ze všech stran přístupné.

Nasazování ruky bylo možné bez obtíží u barokní sochy oděné do řasnaté drapérie. Když šlo ovšem o postavu s obnaženými rukama (tedy motivu u sochy gotické poměrně řídkého, ale v baroku častěji se vyskytujícího nejen u andělů a nově se objevujícího motivu putta, ale i u mučedníků a podobných postav), nebylo už možné ukryt spoje do otvoru v rukávu. A právě u těchto soch byla nejdramatičtější gesta, nejprudší pohyby a samozřejmě i největší nebezpečí odlomení. Tento problém řešil řezbář tak, že řezal ruku zvlášť a nasazoval ji celou už od lokte. Tato praxe dovoluje natažení údů do extrémní polohy, aniž by byla ruka nebo noha ohrožena, a naopak se tím zvyšuje i odolnost proti možnému poškození při eventuálním nárazu. Část ruky od ramene po loket ve většině případů nemuseli nasazovat, poněvadž tyto partie už pro svoji polohu spadaly ponejvíce ještě do rozsahu základního bloku. V případě potřeby stačilo naklízit jen menší část, a to ve směru vláken dřeva kmene, aby vznikla dostatečně velká spojovací plocha pro nasazování předloktí. S podobnou



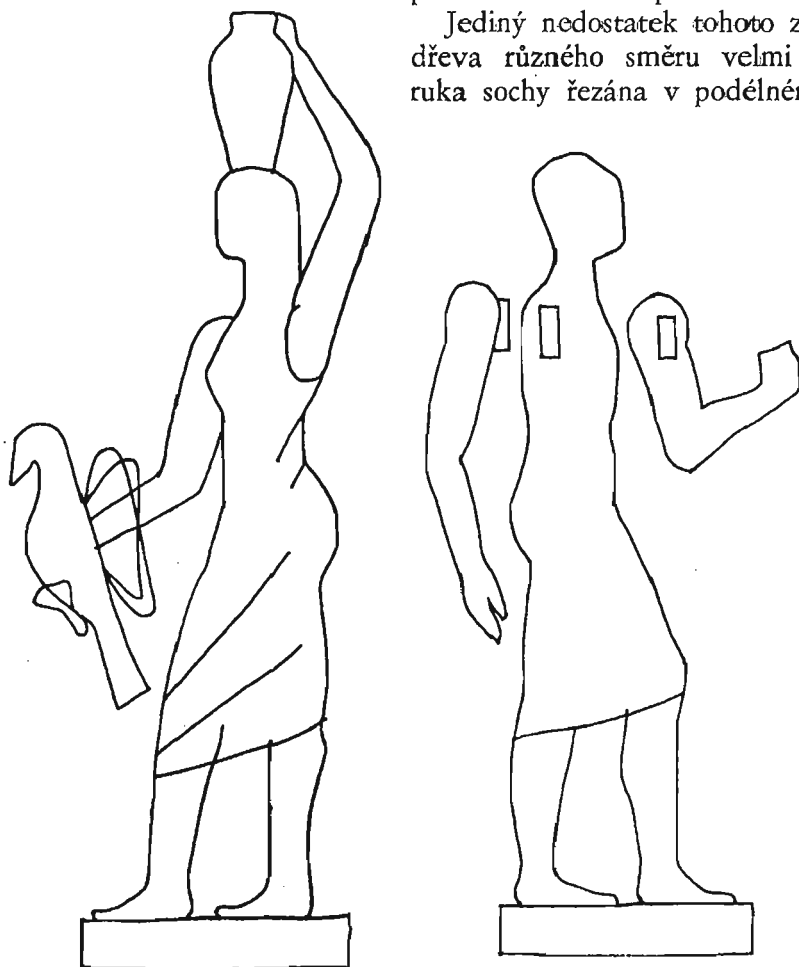
52 *Rokokový putti*



53 Nasazení končetin na čep

praxí se setkáváme už v egyptském řezbářství. Známa socha „starosty“ a mnoho jiných, jako jsou drobné sošky milodarů do hrobu a rozkošné žánrové výjevy z denního života lidu, prozrazují, že řezbář řezal ruce zvlášť a nasazoval je do ramene čepem. Taktéž sošky novodobých primitivů tzv. pastýřského umění a figurky domácích řezbářů horských oblastí, „betlémký“, jsou skládány stejným způsobem. Tyto sošky jsou silně zredukovány na několik základních typů postojů a gestikulace. Různost projevu docilují hlavně drobnými přídávky a především polychromií, kterou jsou jednotlivé části postavičky diferencovány. S praktikou barokního řezbáře to nemá nic společného, neboť jak u egyptského, tak i primitivního řezbářství vznikla nutnost přidávat ruce tím, že nástroje na obrábění dřeva nebyly zřejmě vhodné na vybírání materiálu z hloubek, prohlubní mezi trupem postavy a rukama. Ploché dláto nebo šikmý hrot nože, jakým pracuje dnešní primitivní řezbář a jaké měl asi též egyptský řezbář, jsou způsobilé na zakulacování oblých tvarů nebo vybírání ostré rýhy; vyhlubování žlábků nebo okrouhlého záhybu takovým nástrojem ale možné není. Proto museli řezat buď ruce přiléhající nebo případně jenom zářezem pily oddělené, anebo řezat a připojit je zvlášť. Dojem jisté loutkovitosti takových egyptských nebo pastýřských sošek vzniká z popsané praxe. U barokní sochy naopak právě přidávání rukou napomáhá ke zvýšené aktivitě gestikulace.

Jediný nedostatek tohoto způsobu je podmíněný okolností, že se dřeva různého směru velmi nedokonale spojují. Je-li odstávající ruka sochy řezána v podélném dřevě a nasazena v lokti k základ-



54 Nasazení rukou egyptské sošky

nímu bloku, navazuje na sebe příčné, koncové dřevo ruky a podélná plocha ramene a je nebezpečí, že se spáry časem otevrou a rozestoupí. U mnoha barokních dřevěných soch pozorujeme toto rozpojení spár přesto, že byly původně ještě zajištěny čepem nebo dřevěným kolíkem. Typické pro popsanou praxi připojování končetin k trupu postavy jsou barokní či rokokoví putti. Při veškeré životnosti gestikulace je běžná socha té doby do jisté míry statická. Takový andělíček, jakých se hemží někde tucty po oltářní architektuře mezi oblaky a paprsky, představuje přímo symbol rozpustilosti. Přes poměrně malé výškové rozměry puttů odstávají jejich ruce, nohy i křídélka tak daleko od sebe, že by řezbář potřeboval značně velký blok na vytvoření takové malé sošky. Aby ušetřil práci s odsekáním zbytečného dřeva z kmene o odpovídajícím průměru, klidně nasazoval končetiny, a to dosti přesně podle anatomického členění těla. Někdy neodhadl patrně dost přesně úhel nasazení nebo změnil koncepci. V tom případě nasazoval klín mezi spáru, aby nohu nebo ruku natočil do žádané polohy. Zřejmě vznikaly tyto putti improvizací, víceméně podle základní koncepce určené místem, kde měly být upevněny, a tím byl určen i eventuální atribut a směr pohybu. Podoba anebo držení údů jinak ale přesně předepsaná nebyla. Řezbář zde model jistě nepotřeboval a stačil mu úplně jen lehce nahozený náčrt figurální výzdoby na návrhu oltáře, jak se můžeme přesvědčit na četných zachovalých plánech výzdoby kostelů, zhotovených architektem nebo řezbářem. U těchto malých postaviček ovšem vyniká zvláště nepříjemně, když následkem rozsesychání dřeva časem vystupují kolíky či čepy, kterými byly původně zajištěny přídavky. Připomeňme si, že dřevo se smršťuje, resp. bobtná v podstatě jen ve směru příčném. Kolík, který je z podélného dřeva, nesleduje pohyb ostatního materiálu, vyvolávaný změnami objemu a je tak postupně vytlačovaný ven, takže jeho konec vyčnívá nad reliéf řezby.

Kromě rukou připojoval řezbář 18. století celé velké partie draperie, poněvadž šířka sochy v životní velikosti zpravidla přesahuje průměr běžně dosažitelné suroviny. Někdy řezali svoje sochy z celého kmene jako řezbář z doby gotiky, častěji však jen z polovice, ze štípy. Při síle lípového kmene 60 až 70 cm, což je běžný průměr zdravého stromu, by obnášela pak síla štípy 30 až 35 cm, což samozřejmě zdaleka nestačí na vyjádření rozmachu a plasticity, jakou si vyžadovala koncepce návrhu nebo modelu. Dílny řezbářů této doby, aby stačily velké poptávce a spotřebě, měly jistě sklad dřeva, a to jak kulatiny, tak řeziva. Kmeny raději rozpúlili, rozštěpili, aby předešli nežádoucímu popraskání kmene na skladě, které mohlo někdy značně znehodnotit kus. Štípa samozřejmě nepodléhá už tolik následkům smrštění při vysychání jako celý kmen. Nedostatečnou sílu takové púlky, která stačila ještě na trup neboli jádro sochy, nahrazovali jednoduše velmi vysunutými končetinami a přidávanými kusy draperie na boku a zezadu.

Ve srovnání s gotickými sochami jsou barokové skulptury málokdy starostlivě vydlabány. Obvykle je dřevo vybrané v nepravidelných prohlubeninách, což vyplývá samozřejmě z neklidného reliéfu sochy. Strídají se prudce velké hloubky s partiemi vystupujícími, takže sou-

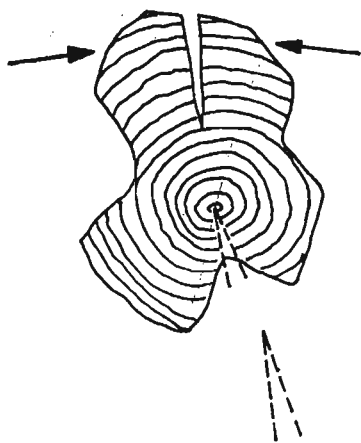


55 Nasazení končetin rokokového putti

vislá dutina není dosažitelná, tak jako u většiny gotických soch. Nacházíme však i výjimky, jako např. u soch hlavního oltáře univerzitního kostela v Trnavě, vydlabané tak dokonale, že se do dutiny klidně vejde dospělý člověk. Tyto sochy, vzniklé před r. 1640, vykazují kompozici a skladbu spíše sochy gotické. Pro pozdější období je takových příkladů méně a jedny z mála jsou sochy dvou jáhnů, sv. Štěpána a Vavřince na hlavním oltáři konventního kostela v Nové Říši, okr. Jihlava. I u nich pozorujeme vzadu takové velké otvory. To bylo ovšem umožněno jedině velmi jednoduchou traktací roucha jmenovaných postav bez hlubokých záhybů, které by si vynutily ustupující, resp. vystupující členění dutiny.

Stopy po záseku dláty patrné na těchto dutinách prozrazují, že řezbář 17. a 18. století používal dlát velikosti a tvaru jako řezbář 15. anebo 20. století. Můžeme z toho usuzovat, že už ke konci středověku vyvíjeli nástrojáři – kováři nářadí optimálně vhodné na opravování dřeva řezbářským způsobem.

U barokních soch vidíme velmi často trhliny zacelené vklíženými špalíčky anebo tenkými konickými třískami. Podle toho, že většinou se nacházely na zadní straně soch řezaných z celého válce, je vidět, že trhliny vznikaly při sušení kmene na skladě. Řezbář měl možnost umístit postavu do kmene tak, aby případné trhliny co nejméně rušily. Vložené špalíčky nebo třísky velmi často později vypadly, když kliš působením vlhka ztratil lepivost. Trhlina, která se utvořila následkem rozsušení a s tím spojeného smršťování dřeva, by se totiž aspoň zčásti zase zavírala, až by se socha dostala do relativně vlhčího prostředí kostela. Opětovnému zavírání trhliny při bobtnání dřeva ovšem zabráňují vložené klínky, takže nastane buď pozvolné vystoupení těchto klínků, nebo vydrží-li kliš, kterým jsou upevněny v trhlíně, pnutím stahujícího se dřeva dojde k pokroucení části sochy. Tyto deformace jsou trvalé a není možno ani velkým tlakem uvést takové partie do původního tvaru, nýbrž naopak v případě násilného stahování dochází k roztrhnutí materiálu na místě nejslabšího odporu na protilehlé straně. O těchto problémech najdeme bližší v další kapitole.



56 *Rez barokní sochou: trhliny se částečně ztratí, částečně zaklíní*

Metody opracování dřeva, které užíval řezbář 18. století, se jistě velmi nelišily od postupu řezbáře 15. nebo 20. století, neboť jsou podmíněny vlastnostmi dřeva a z toho vyplývající možnosti tvarování tohoto materiálu. Podstatně se liší praxe barokního řezbáře od zvyklostí doby gotické snad jedině tím, že si už zhotovoval ke svým sochám modely. Takové modely a bozzetta a jednoduché měřicí pomůcky (jako kružidla a závaží) vidíme na soudobých malbách a rytinách znázorňujících ateliér barokního umělce.

Podstatně se ale odlišují proti dnešku způsoby opracování výtvořů z uvedených období. Jedním z nejmarkantnějších prvků prací řezbářů 18. století je použití rašplí na vyrovnávání nerovností povrchu sochy. Sochaři dnešní doby pracují také někdy tímto v podstatě neřezbářským nástrojem. Neřezbářským proto, že tím vlastně zahlazují stopy po opracování dřeva dláty, tedy typické „řezy“ nebo záseky, onen „dělený rukopis“, charakteristický pro impulsivní způsob řezbáře a tvárné dřeva. Tento rukopis, nadsazovaný téměř ke karikatu-

ře v pracích sochařů 30. let 20. století, byl vystřídán způsobem dnešních sochařů, kteří pracují ve dřevě jako v hlíně i kamení hlazením velkých ploch rašplemi a smirkovým papírem. Uplatňování rašple k tomuto účelu vychází ovšem v obou obdobích ze zcela odlišných příčin. Dnešní sochař používá sice tento nástroj také na úpravu povrchu, ale jen jako první stupeň hlazení velkých oblin, které by nebylo tak dokonalé, kdyby hned užil smirkového papíru. Řezbář baroka pracoval s rašplí hlavně proto, že tím zjednodušil postup. Nemusel tak pečlivě opracovávat formy dlátem a mohl klidně nechávat tvary na hrubo řezané. Rašple se uplatňuje hlavně na oblých partiích, jako na inkarnátech postav, méně se vyskytuje na drapériích. Zdá se, že to nebyly rašple různě tvarované, jakými pracovali např. řezbáři 19. století. Tito pečlivě vyhlazovali řezbu drapérie a inkarnáty i v hloubce, k čemuž právě potřebovali různě prohnuté rašpličky. Rašple barokních řezbářů byly pravděpodobně jen rovné, neboť stopy po použití tohoto nástroje v hloubkách záhybů jejich soch nenacházíme. Zato zakulacené partie, jako tělíčka puttů, řezali jen nahrubo a hrany plošek po řezu dlátem srazili a zakulatili rašplí, čímž docílili onu měkkost a splývavost povrchu inkarnátu dětské postavičky.

Opracování rašplí se svými souběžnými rýhami vůbec nerušilo, ponevadž veškeré stopy po opracování stejně zakryla vrstva křídového podkladu polychromie. Řezbář dokonce většinou s polychromií počítal. Rozhodně si byl vědom, že křídový podklad se lépe pojí k dřevu s hrubým, zdrsněným povrchem. Podobně zdrsňuje stolař plochy, které chce klížit, speciálním zubatým hoblíkem. Řezbář věděl o účelnosti tohoto způsobu, kterým zvyšoval přilnavost vrstvy křídového podkladu. Na ornamentech, na nichž je reliéf řezby přerušovaný vroubky a zářezy nebo jinak silně členěný, takové zdrsnění totiž nepotřeboval, a proto tam nenacházíme stopy po rašplování.

Práci rašplí, jak bylo už řečeno, převzali řezbáři také pravděpodobně z praxe kamenické, nebo spíš ještě práce štukatérské. V tomto oboru se totiž právě tímto nástrojem nebo podobnou zubatou škrabkou vyrovnávají tvary plastik a ornamentů narychlo nahozené v hrubých masách. V baroku pracovali často řezbáři též ve štukě, a proto mohli převzít i některé technické prvky z této praxe, která dovolila nebo dokonce vyžadovala velmi hbité a plynulé zacházení s materiálem a nástroji. Tento způsob se nyní uplatňuje částečně i při práci ve dřevě.

O pohotovosti barokního řezbáře svědčí též nevyrovnané řezy dlátem na povrchu změkčeném rašplí, které někdy pozorujeme u soch později zbavených vrstvy polychromie a podkladu. Podle směrlosti těchto zásahů je jasné, že řezba porušuje takto vlastně dokončenou sochu. Zřejmě šlo v takových případech o dodatečný a rychlý zážitek, kdy řezbář sám anebo vedoucí mistr při prohlédnutí díla zjistil nedostatek, anebo možnost několika řezy zdůraznit účinek a zvýšit výraz. Taková místa už pak nepřešel znovu rašplí a nechal je prostě nezahlazeny. Při velké dílenské spolupráci pomocníků je taková kontrola vedoucího pracovníka a případná oprava nebo úprava několika mistrnými řezy vysvětlitelná. Účinek je v takových případech sku-

tečně překvapivý. Nezajímavý reliéf povrchu nebo mdlý pohled sochy získá někde nepatrným prohloubením nebo ostrým zářezem mnohonásobně na živosti. Zvláště v účesu ženských postav nebo puttů dodává plastičnost a hloubku několik malých stínových hnízdeček, vytvořených dodatečně v oblých vlnách vlasů.

Řezbář vrcholného baroka a rokoka se zvláště v úpravě účesu oprostil od způsobu užívaného od románského slohu přes gotiku a manýrismus, kdy naznačoval řezbář nejenom jednotlivé kadeře vlasů či vousů, ale vypracoval i drobnější dělení. Na rozdíl od praxe těchto období, kdy se modelovaly dílčí prameny vlasů ostrými zářezy v schematickém sledu, umělec v baroku podává účes zcela přirozeně jako poměrně málo členěnou měkkou hmotu. Popsanými zřídka hlubšími zářezy však tyto jinak mírně zvlněné kadeře nebo prameny artikuloval na pravém místě, takže hmota vlasů působí jako nadýchnutá a vypadá mnohem lehčeji než u pečlivě nakadeřených účesů soch dřívějších období. Náznorně to pozorujeme u malých hlaviček andělů z doby pozdní gotiky s umně vykrouženými kudrlinkami vlasů, nebo u hlaviček z adamovského oltáře s řídkými vlásy, jakoby načesanými na nedělní vycházku, ve srovnání s vlajícími kadeřemi rokokových puttů. Zajímavé je, že někteří rokokoví andílci mají naopak hlavičky téměř holé a jen málo odlišná barva pak naznačuje, kde končí tvářička a začíná temeno. Zde přechází práce barokního řezbáře skoro nepozorovaně do malby. Je to období, kdy řezbář byl často i architektem a navrhoval a vykonával se štábem spolupracovníků rozsáhlé práce při komplexním vybavení kostelního interiéru. Často tam pracoval doslova s jevištními efekty v iluzionistickém předstírání nekonečnosti prostoru pomocí oblaků a zlacených paprsků. V této hře jednotlivý detail nebo řezba neznámá nic, jejich spolupůsobení ale všechno. Architektura oltáře je vlastně jenom fasáda blýskající se zlatem na sochách a ornamentech. Zadní stranu tvoří pravidelně natřené dřevo, často sotva ohoblované. Mohutná římsa na těžkých sloupech se při pohledu zezadu jeví jako tenká skořepina z desek, vyztužená příčkami nebo přibíta dlouhými hřebíky k trámové kostře. Sloupy jsou duté bubny z tenkých desek občas vyztužené falešným dnem. Přitom jsou tyto články nábytkářskotechnicky tak konstruovány a vzhledem k jejich velikosti a zdánlivému objemu překvapivě lehké. Mezi sebou jsou mistrovsky pospojovány tak, že vyklepáním několika závor se celá impozantní stavba rozkládá do jednotlivých sektorů podle architektonického členění. Tuto fasádovost barokní architektury a s ní spojené figurální výzdoby ovšem nesmíme považovat za klamné předstírání masívnosti. Jednoduchými prostředky se jim prostě podařilo naznačit masívnost, a co nebylo vidět, nebylo též třeba vypracovat.

Stejně dřevěná socha barokní je většinou součástí oltáře, nebo stojí na konzole v interiéru či výklenku fasády, je vždy jen jedním z článků architektonického komplexu. Jako taková je komponována na jeden hlavní pohled, který určuje její pózu a gestikulaci. Veškeré kompoziční prvky, směr zraku, vysunutá noha, ukazující ruka podléhající symetrále, která není jako u antické nebo renesanční skulp-

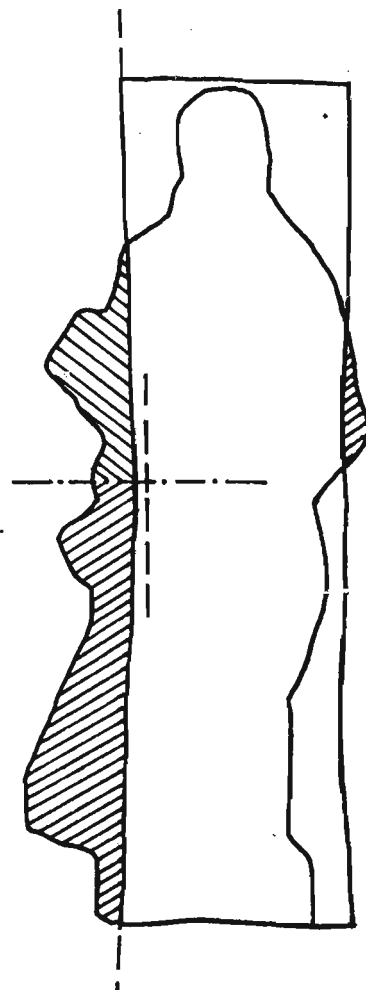
tury v ní samotné, ale spolu s architekturou a celým zařízením je zaměřena k středobodu kostela, k oltáři, svatostánku.

Že barokní řezbář, malíř a štukatér, spolutvůrcové této iluzionistické výzdoby, pracují s tímto hlavním a prakticky jediným pohledem, vidíme z toho, jak např. někdy přechází plnoplastická architektura oltáře do plošné štukové dekorace na klenbě. Téměř groteskně v takovém případě působí, když vystupuje kolmo z roviny stropu ruka nebo většinou noha figury, která dále pokračuje na ploše klenby v nepřilíš hlubokém reliéfu. Divák to ovšem za normálních okolností tak nevidí. Jedině při extrémně bočním pohledu je možno zjistit, že tu jde o rafinovaně vypočítaný přechod reliéfu do plné plastiky. Normální pohled návštěvníka je nasměrovaný souhrnem ostatních komponent, malbou a architekturou, římsami, pilíři, okny i dlažbou k bodu, kam ho chtěl uvést úmysl projektanta. Známý jsou např. ozdobné barokní železné mříže oddělující v některých kostelích loď od presbytáře, které svou skladbou vyvolávají dojem hluboké, perspektivně se zužující klenuté chodby z mřížoví.

Při těchto všeobecných iluzionistických tendencích má každý z těchto článků, architektura stavby a oltáře, nástěnná freska a plátna na oltářích, sochy a ornamentální řezby svoje vymezené místo a úlohu pro celkovou prostorovou kompozici. Socha nebo ornamentální výzdoba představuje jen dílčí moment v této geniální souhře. Každá součást této symfonie byla vypočítána pro určitý pohled. Co nebylo z tohoto místa viditelné, nebylo třeba vypracovat. Ovšem zato to, co bylo viditelné, bylo vypracováno s větší okázalostí. S takovými prvky počítal barokní sochař a s takovými též pracoval. Jinak by totiž nezvládl překotnou konjunkturu, která nastala po r. 1700. Jen tak se vysvětluje skutečnost, že tito mistři stačili vytvářet ohromné množství oltářů a soch a jiného zařízení pro kostely staré a nově budované.

Barokní řezbář byl geniální improvizátor, který ovládal bohatý repertoár tvarový a uplatňoval ho téměř neomezeně. Materiál přizpůsobil požadavkům návrhu a k tomu si vytvořil spojovací techniku, kterou mohl vytvářet blok potřebných rozměrů bez ohledu na možnosti, nebo lépe řečeno hranice dané přírodou.

Pohled na barokní sochu odzadu zřetelně ukazuje způsob, jak řezbář spojoval a přidával dřevo tam, kde bylo potřeba. Byla to praktika, kterou pracují i někteří řezbáři dnes, když potřebují blok silnější nebo širší než je rozměr klády, kterou mají k dispozici. Tento způsob jsme poznali v části věnované novodobému řezbářství. Je to volné nakližování částí k základnímu kmeni nebo často jen k polovičnímu válci rozštěpenému přes jádro. Nevýhody tohoto systému jsme poznali. Je to zvýšená práce s vyrovnáváním spojovacích ploch a další námaha s odsekáváním přebytečného dřeva nakliženého k základu jen proto, aby byla jistota, že nakližený kus stačí. Pro řezbáře baroka ovšem velká část těchto momentů nebyla překážkou nebo na závadu. Můžeme mít za to, že v první řadě se nesnažil reprodukovat svůj model přesně, jak činí sochař novodobý, nýbrž model mu byl vlastně jen pomůckou při rozvrhu hmoty. Proto jistě nezáleželo na přesném umístění detailů drapérie nebo celkové traktaci tvarů. A po-



57 Dělení přidávaných partií, aby se nemusela vyrovnávat celá plocha

tom, velkou starost s dokonalým spojováním ploch kromě toho odebrala polychromie, která tehdy byla pro chrámovou plastiku téměř obligátní. Spáry nepotřebovali tak pečlivě vyrovnávat, poněvadž připojené dílce kromě klížení ještě zajišťovali dřevěnými kolíky. Tím zabezpečovali spojení pro případ, že by klížené plochy nedoléhaly přesně na sebe. Jen tak je totiž možné považovat klížení za uspokojivé. Válec dřeva je málokdy dokonale hladký, často je křivý nebo vykazuje nepravidelné roviny a prohlubeniny. Řezbář by tak potřeboval odebrat z podstaty příliš mnoho materiálu, kdyby chtěl plochu na připojování dlouhého přídatku srovnat. V takovém případě si pomohl tak, že dělil přídavek, čímž mohl lépe využít daný tvar základního bloku dřeva s podstatně menší ztrátou. Dovnitř skloněnou plochu samozřejmě nemohl hoblíkem dostatečně srovnat, neboť tento nástroj zabírá jen v rovině. Jakmile se nachází na předmětu prohlubeň, ostří železa se nedotýká dřeva a neúčinkuje. Takovou lomenou plochu může řezbář rovnat do jisté míry hoblováním napříč. Možnost takto docílit dokonalou rovinu je přitom ovšem podstatně menší. Zvláště když se na rovnání použije dláta, není jistota, že se dosáhne jen přibližně hladké plochy. V takovém případě vložil řezbář mezi nedoléhající místa rozcupovanou koudel nebo podobnou hmotu, která ve spojení s kličem aspoň částečně vyplňovala mezery. V ostatním spoléhal na kolíky, kterými přidávané kusy spojil s masívem. Toto spojení je ovšem jen relativní a na delší dobu nedostatečné z důvodů, o nichž jsme se zmínili už výše. Většinou však nepotřeboval řezbář vyrovnávat příliš velké plochy, poněvadž naklízoval podstatně méně dřeva, než by připojil řezbář novodobý. To proto, že připojoval jisté partie, ruce atd., na čep a nepotřeboval na zajištění exponované partie širokou základnu, jakou musí mít dnešní řezbář, který připojuje dřevo k soše podélně a spoléhá na klich. Tehdy řezbář přidával pravděpodobně určité části postupně, během práce, takže potřeboval na tyto přídatky srovnat podstatně menší plochy, než musí ohoblovat jeho kolega dnes, když skládá blok předem do potřebných rozměrů podle modelu. Pokud tehdejší umělec používal jako podklad pro práci model, nebyl tento návrh, jak si můžeme snadno ověřit z mnoha příkladů, v definitivní práci přesně reprodukován. V detailech a rozměrech či poloze jednotlivých partií drapérie se jistě nedržel otrocky tvarů daných návrhem.

Základní prvek barokního umění, globálnost pohledu, samozřejmě snižuje požadavek na jednotlivou součást výzdoby; socha nebo ornament a detail hraje při tomto velkém počtu spolupůvodců celkem podřadnou úlohu. Záleželo proto o mnoho méně na jednotlivostech a vzhledem k tomu, že většina soch se nachází svým umístěním v oltářní architektuře v poměrně velké vzdálenosti od diváka, nebylo třeba vypracovat detaily tak podrobně, jak je zvyklý řezbář dneška, který pracuje více pro pohled zblízka.

Barokní expresivní nadsázka v gestikulaci a hlavně vědomí, že musí počítat s podhledem, donutily řezbáře k předimenzování určitých partií, protažení postavy a podobných prvků, aby konečný efekt odpovídal koncepci návrhu kresleného zpravidla z ideálního pohledu. Architekt, pokud to nebyl řezbář sám, mohl se spoléhat na provádě-

jícího odborníka, řezbáře, štukatéra či malíře, že správně odpovídající formou návrh přetlumochí do svého materiálu.

Řezbář nebo štukatér proto komponoval sochu ve velkých přehledných partiích s výrazným reliéfem, to znamená střídavě vystupujících a ustupujících záhybech, nebo lépe řečeno skupinách záhybů.

Na rozdíl od gotiky anebo raného baroka, kdy téměř výhradně dávali přednost polychromii, tj. pestré barevnosti, barevná úprava soch vrcholného baroka je většinou monochromní. Ve snaze napodobit drahocenný bronz nebo italský mramor jsou tyto sochy často celé, někdy jen s výjimkou atributů a inkarnátů pozlacené nebo alabastrované nebo vůbec ze slabě nažloutlého štuku. Tato jednobarevnost na jedné straně zvyšuje monumentálnost díla, na druhé straně ovšem jednotný tón zlata nebo bílé barvy v rozptýleném světle, jaké převládá zpravidla v interiéru kostela zvláště ve vyšších polohách, by vedl ke zploštění figury, kdyby nebyla utvářena v kontrastním členění postoje a drapérie.

Vícebarevná úprava, tedy vlastní polychromie, která dělí postavu odlišnými tóny různých částí oděvu, ulehčuje orientaci i na větší vzdálenost. Zároveň ovšem zmenšuje opticky výšku sochy a někdy může působit až rušivě. Zvláště markantně se to projevuje u křížů, kde je postava Ukřížovaného kolorovaná světlými tóny indiferentní barvy leskem zlacené roušky jakoby rozříznutá na dvě polovice. Jednobarevná úprava, tj. zlacení nebo běloba napomáhá však přehlednému účinku.

Řezbář, přestože tehdy nepotřeboval tak dopodrobna vypracovat detaily řezby, postupoval velmi uváženě. Právě proto, že jednobarevnost oblíbené techniky alabastrování nebo zlacení lehko smazává podrobnosti zvláště ve větší výšce a reflexy na kovové fólii rozbíjejí tvary, musel najít a také našel prostředky nejen jak se vyhýbat těmto nežádoucím jevům, ale naopak jak je ještě využít ke zvýšení dojmu.

Diferenciaci jednotlivých partií oděvu docílil především samotnou řezbou. U vrchního roucha se střídají velké plochy s hlubokými záhyby. Spodní šat je naopak dělený drobným řasením; plášť je zdobený vyšíváním nebo vroubeným kožešinou, rub často jakoby podšitý látkou s odlišnou texturou s příčným vroubkováním. Hlavní rysy drapérie jsou pojaty v kompaktních celcích hranatě a ostře na sebe narážejících. Kontrastní účinek těchto tvarů je ovšem zmírněn oživením ploch systémem vroubků nebo mírných prohlubenin rozdělených hřebínky, takže tím vzniká síť víceméně výrazných kosočtverců. V určitém období je mistři vytvářeli oblejší a hlubší, jindy, hlavně v době manýrismu v polovině 17. stol. a znovu okolo poloviny 18. stol., je vidíme plošší a hranatější. S oblibou uplatňují řezbáři této doby na rozlišování jednotlivých druhů oděvu postavy též dekor zdobených okrajů roucha. Různě podle hierarchického významu stavu osoby, druhu a povahy látky je zdobena plasticky vystupujícím lemováním, „krumplováním“, okraje jsou zvýrazněny třásněmi nebo krajkou. Různým podáním se nyní naznačuje řezbou, co dříve dosáhli pomocí polychromie. Jinak jsou pojaté těžké záhyby brokátu, jinak jemně řasené plátno, jinak šustivý pohyb hedvábí. Obzvláště v tvorbě I. Günthera, představitele vrcholného bavorského rokoka, pozorujeme opra-

cování povrchu drapérie přímo mistrovsky vyjadřující charakter této poslední textilie. Dva tři drobné mělké zářezy mírně polokulatým dlátem vedle sebe položené doprovázejí každý větší lom záhybů a hrají po zdánlivě hladké ploše drapérie. Takto znázorňují do plasty přeložené mihotání světla na hřebenech, typické pro povrch hedvábné látky v pohybu, jak přesvědčivě znázornil v malířství Watteau a jeho současníci.

Příznačná pro tehdejší bezstarostnost a nadsázku řezbáře při tractaci drapérie je zároveň skutečnost, že nebral už ohled na realitu skládání záhybů, jako to činili řezbáři vrcholné gotiky. Hlavně při polychromování, tj. vícebarevné úpravě soch, vidíme, že řezbář často nerozlišoval mezi rubem a lícem roucha. Pokud socha měla být alabastrovaná nebo celá zlacená, nebyvalo by to působilo rušivě. Jakmile však byly polychromovány nebo zlaceny jen třeba okraje, pak se objevilo, že dělení není organické. Hrana lemu přechází bezprostředně do vyduté partie a podobně, takže polychromista má potíže a musí urovnávat aspoň trochu věrohodně nedostatky. Když pomíne tyto nedůslednosti uplatňující se stejně vlastně jen při polychromování soch (divák takový moment nevnímá), z hlediska sochařského je lemová partie barokní sochy pracovaná tak, že okraj je sice poměrně slabší, přechází však vbrzku v hloubce do značné síly. Výhody tohoto způsobu si uvědomujeme, když porovnáváme drapérie barokní sochy s odpovídající partií u sochy z 19. století. Tato má okraje roucha velmi ztenčené, ve snaze napodobovat materiál, tedy látku, a tak hluboko podřezané, že působí skoro jako vystřižené z plechu.

Jednou z předností barokní dřevořezby je, že při improvizacním přístupu k dílu, jaký se projevuje v takových tendencích, podobnými nedůslednostmi naprosto netrpí celkový dojem. Zde si totiž musíme uvědomovat zásadní rozdíl v pojetí a poslání mezi individualizující sochou gotickou a sochou barokní. U první můžeme sledovat pravidelné střídání rubu a líce, zvláště u přebohaté až rafinovaně skládané kaskády drapérie, u druhé globální pojetí a začlenění do prostorové koncepce. Je to podobný rozdíl jako mezi primadonou a členkou baletu, která nemá zvláště vynikat, nýbrž působit v rámci kolektivu; první však přitahuje veškerou pozornost na sebe a podle toho je upravena a umístěna.

Rozhodující při tom všem je, že takové zjednodušení barokní sochy, při veškeré různosti výrazu a rozmanitosti tvarových variant, není na úkor výtvarné hodnoty.

V zásadě je výše vzpomenutými technickými prvky hlavně snížena pracnost postupu. Systém skladby bloku je zjednodušený; přidává se, kde je právě třeba. Když se tvary opracují dláty nahrubo a uhlažují rašplí, šetří se časem. Především však dekorativnost celého projevu, při kterém nezáleží na úzkostlivém splnění návrhu, modelu, dovoluje baroknímu řezbáři soustředit se téměř výhradně na „fasádu“ sochy, na viditelnou stranu. A této straně ovšem věnuje co možná největší vynalézavost při utváření detailů a zručnost při obrábění materiálu. Tím působí jeho dílo jako žádné jiné dojemem živosti, spontánnosti.

Už jsme poznali, že barokní řezba většinou od začátku práce počítala s dokončující úpravou na lesk pomocí zlacení nebo stříbření, případně s ohnivě barevnými lazurami nebo s alabastrováním. Tato poslední technika má nahradit leštěný štuk, „strucco lustro“, který sám o sobě už je náhražkou drahého bílého mramoru. Je to speciálně upravená běloba, která se leští jako zlato achátem. Velmi často však nacházíme celé sochy, tedy i pleťové partie, pokryté zlatou fólií. Zdá se, že taková úprava měla budit dojem, že sochy jsou bronzové. Dokonale vyleštěná hladká a hlavně rovná plocha se však jeví skoro jako černá, která podobně jako zrcadlo reflektuje světlo jen v určitém směru a poloze. Jakmile je však tato plocha rozložená do několika menších plošek nebo vln a vypuklin různého sklonu, je schopnost odrážet světlo zmnohonásobeně větší, poněvadž takto může zachytávat i rozptýlené světlo. Vzpomenuté plošky neboli žlábků drapérie barokní sochy, rozdělené od sebe hřebenem či hranou, odrážejí světlo jako fasety drahokamu skoro za všech okolností. Zvláště zlato, materiál velmi oblíbený v barokní nádherymilovné polychromii, vyniká těmito reflektujícími hranami. Hladký oblý povrch, jaký můžeme pozorovat na bronzových sochách, odráží světlo jediným velkým reflexem. Při množství drobných plošek dřevorezby se prokreslují a zdůrazňují hlavně hrany tvarů, o čemž nás přesvědčuje pohled na takovou zlacenou nebo postříbřenou sochu osvětlenou umělým světlem. Nespočetné reflexy působí přímo rušivě, o čemž ví každý fotograf nebo filmař, který se musí trápit prudkými odlesky zlacené skulptury. Při mírném světle svíček, kterými se svítilo tehdy, v době vzniku těchto prací, zářilo však zlacení a pestrá polychromie architektury v jediném akordu nádhery.

To platí také pro ornament, který hraje v barokní architektuře úlohu rovnocennou posláni figury. Z pozdně renesančních typů první poloviny 17. století se vyvíjel bořcový ornament se svými pravidelnými hrbolky jako reprezentant severského citění. Italští štukatéři, kteří se po skončení třicetileté války v rostoucí míře objevovali v našich zemích, přinesli typický ornament římského umění, akant, ve kterém se střídají hluboké brázdy s vypuklinami žeber listů. Tento plnokrevný akantový ornament byl však zanedlouho vystřídán zjednodušujícím barokem francouzským s novým prvkem, vroubkovanou stuhou, kde se štávnaté listy akantu změnilly v drobné lístečky. Konečně se objevil rocaillový ornament s motivem lastur a stromové kůry, kde vystupující plošky píšťal (nebo „fazolí“, jak je nazývá řezbář) kontrastují s tmavšími prohlubeninami, oživenými však drobným vroubkováním. Vše to mělo sloužit jedinému účelu: zachytit, lomit, odrážet světlo. Proto dokonce zabudovali do rocaillové ornamentiky i skutečná zrcadélka.

V předcházejícím krátkém odbočení jsme se pokoušeli vymezit úlohu polychromie a hlavně světla v barokním umění. Poznali jsme, jak barokní umělec počítal s využitím světla a dokonce vynašel tvary k dosažení přímo světelných efektů. Vše to napomáhá vytvářet iluzionistické pojetí barokního umění.

Dojem, že četné detaily vznikaly přitom jakoby náhodou, je klamný. Při veškeré zdánlivé náhodnosti tvarů podléhá barokní socha

i ornament přísné zákonitosti. Kontrapost a usměrněná dynamika jsou hlavními prvky, které ovládají skladbu díla, jeho tvar, rytmus a místo v rámci celku.

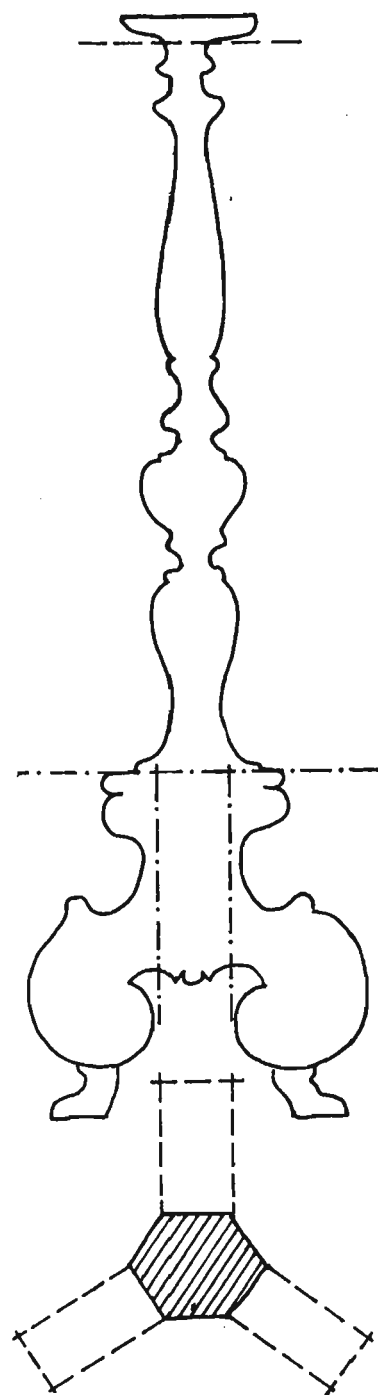
Lehkost, s kterou jsou nahozeny tvary, vyvolává pocit, že vznikly spontánně, bez dlouhé přípravy. Řezbář baroka skutečně nedbal tak úzkostlivě na to, aby přesně reprodukoval model a aby vypracoval veškeré partie své sochy ze základního bloku. Tyto přísné zásady pozorujeme u sochařů pozdní gotiky, hlavně však v praxi sochařů naší doby. Řezbář baroka přidával čistě z praktických důvodů ruku anebo část drapérie zvlášť. Klidně řezal atribut nebo jinou část a připojil je dodatečně. Ušetřil mnoho času a získal tím o mnoho pravdivější vzhled svého díla. Praxe přidávat atributy a některé ozdobné prvky vznikla nebo byla inspirována jezuiti, kteří tehdy v rámci protireformace byli z velké části iniciátory budování a výzdoby kostelů. Právě oni mohli přenést do střední Evropy zvyk, se kterým se setkáváme ve španělském baroku: oblékat sochy do skutečných šatů a navěšovat na ně šperky a nalepovat skleněné slzy. Vzpomeňme jen sošku Pražského Jezulátka, které bývá takto tradičně oblékáno dodnes. Oblékání sošky Jezulátka známe však už z pozdně gotického umění. Souvisí to snad s kultem Jezulátka, bambina, pěstovaným zbožnými sestrami v kláštorech už v 15. století. Tento zvyk patrně pochází z Itálie a byl k nám přenesen františkány, kteří zřejmě v různých zemích uplatňovali při pastoraci mezi venkovským lidem i takové prvky, jako jsou jesličky. Jinak je zvyk oblékat sochy severně od Alp rozhodně méně známý. Z gotické dřevorezby se zachovaly sošky nahého Jezulátka, které bývalo zřejmě tehdy ve vánoční liturgii oblékáno. Hubert Wilm reprodukuje ve svém díle „Die gotische Holzfigur“ (Gotická dřevorezba) takové „bambino“, které učí anděl chodit. Jezulátko bylo později, zřejmě pod vlivem vzpomínaného cizího způsobu, zbaveno řezaných vlásků a místo nich byla nasazena paruka, jakou mělo pravděpodobně i Pražské Jezulátko. Později došlo k rozšíření tohoto nesochařského zvyku i na sochy velké. Tak známe celou řadu gotických soch, převážně madon, takto upravených. Buď byly odřezány všechny vlasů a nahrazeny parukou, jako u madony z Drahanovic, Hustopeče, Zebráku aj., nebo byly jen částečně upraveny drapérií, aby mohly být oblékány, jako u madony z klášterního kostela ve Žďáru a malé madony z kláštera voršilek v Brně. dnes v depozitáři Moravské galérie. U těchto soch byla odřezaná jen část vlasů splývající na ramena natolik, aby se uvolnil krk nebo byly odstraněny partie drapérie v pase, aby bylo možno našít skutečné šatečky. V klášteře voršilek v Brně se nacházela soška Madony, pocházející z přelomu 18. století, utvořená přímo k oblékání s rukama v kloubech pohyblivými, takže se daly dokonce navlékat ruce do rukávů. Důkaz zvyku oblékat starší sochy do skutečných šatů máme i v souboru barokních rouch pozdně gotické „klasové madony“ v kostele ve Vranově u Brna. Nejen madony však byly tehdy zmíněným způsobem zmodernizovány. Velký krucifix z bočního oltáře Svatého Kříže v kostele sv. Tomáše v Brně, pocházející z konce první čtvrtiny 16. století, měl kdysi nalepenou paruku a dokonce bradu, jak bylo zjištěno při restaurování tohoto díla. Tento způsob úpravy pochází

pravděpodobně z první doby rekatolizace v druhé polovině 17. století a neměl zřejmě delší životnost. Paruka byla později (soudě podle charakteru řezby kolem r. 1720) nahrazena zase vlasy řezanými ze dřeva. Připojení brady ze dřeva bylo ovšem obtížnější, a proto tehdy nechali dolní čelist už holou. Zdá se, že tento způsob úpravy starších soch vznikl sice pod vlivem španělské zvyklosti oblékat sochy, zčásti však i z nouze, poněvadž tehdy, po válce třicetileté a s tím spojené stagnací umění, zřejmě nebyl ihned na místě dostatek schopných řezbářů figuralistů, kteří by byli dokázali vytvořit sochy nové.

Snad na základě možnosti veristického podání, které tento způsob poskytuje, vznikl v 17. a hlavně v 18. století způsob řezat u ukřížovaných trnovou korunu zvlášť. Vlasy byly vytvořeny zcela přirozeně bez trnové koruny, kterou řezbář pozdní gotiky řezal vcelku, a to někdy velmi důmyslně. V baroku upletli korunu ze skutečných trnitých větviček a nasadili ji na hlavu sochy, kde byla upevněna několika hřebíky. Tehdy se užíval (na rozdíl od způsobů gotických) i způsob vyřezávat korunu madony nebo podobné postavy zvlášť. Baňaté koruny řezbář soustruhoval a po doplňující řezbě detailů nasazoval na hlavu sochy, aniž by pro ni naznačil prohloubenou obroučku, jakou by si skutečná koruna ve vlasech vytvořila. Tato nedůslednost je ovšem typická pro toto slohové období, které se nijak nestaralo o realismus a vytvořilo si svoje vlastní zákonitosti.

Soustružník dodal řezbářovi také základní tvar žezla, atributu madony. Soustružený je též dřík dřevěného svícnu, který se jako nový ozdobný prvek začíná v rostoucí míře uplatňovat v interiéru barokního kostela. Jsou to buď obrovské kandelábry po stranách oltáře (známé krásné exempláře v kostele minoritském a v městském chrámu sv. Jakuba v Levoči a v univerzitním kostele v Trnavě, vesměs upravené jezuitu), nebo řada až dvanácti svícnu postavených na menzu oltáře.

Dřevo v těchto případech vytlačilo starší a méně atraktivní cín nebo mosaz, převzalo ovšem z velké části původní skladbu kulatého, mechanicky soustruženého dřívku na trojklanné základní noze. Oproti střízlivějšímu cínu hladkých tvarů vzniklých litím z formy též soustružené, řezbář pokrývá původní hladký tvar svého svícnu bohatým ornamentem. Dělení dřívku charakteristickými prvky, jako je hruškovitý nodus v prostředku a protilehlé protažení sloupků rozdělené menšími ořechy, prozrazuje původ soustružnický. Na zdobení těchto typicky mechanicky vzniklých tvarů našel řezbář vlastní, do nekonečna variabilní tematiku. Proti litému svícnu, u kterého přechází kulatý dřík plynule do nohy, řezbář musel hledat jiné řešení. Na vytváření trojklanné nohy vyhobloval šestihranné jádro a na tři strany tohoto jádra naklízil rozšiřující se podpěry – nohy, které potom se středním jádrem zpracoval do mírně konkávní plochy se zrcadlem nebo kartuší v prostředku. Po hřebenech volutových nohou se pne akantový list vyrostlý z ukončující spirály dole. Akantový ornament se opakuje též na člancích dřívku a někdy i na hrušce, jinde z této vyrůstají (odpovídají trojdílné základně) tři okřídlené hlavičky andílků. Stabilitu svícnu zvýšily nožky dole, opřené proti směru možného pádu. Nožky mají většinou formu prosté kuličky, někdy



58 Barokní svícen: soustružený dřík, skládaná trojnožka

mají však též zoomorfní tvary jako ptačí spáry nebo lví tlapy.

Využití svícnu tohoto typu bylo ovšem prakticky nedostatečné a neúměrné vynaložené práci. Vidět byla vlastně jenom jedna, v nejlepším případě dvě ze tří stran. A tak objevili řezbáři v druhé polovině 18. století, celkem v duchu vládnoucích uměleckých tendencí, typ svícnu, který měl vlastně jen jednu stranu, fasádu, ale tato strana přímo překypuje ozdobnými motivy. Původní tvar statického stojanu na svíčku je rozložený v asymetrické lešení neurčitých tvarů obrostlých květy a úponky, to všechno ovšem za cenu zhoršené stability. Celá stavba svícnu, která je sice podobně jako trojhranný svícen dole rozšířená, musela být nutně podepřená třetím bodem, a proto řezbář umístil vzadu jednoduchou nezdobenou podpěru. Přesto by svícen tím nebyl dostatečně zajištěný proti pádu dopředu a z toho důvodu musel být mírně nakloněn dozadu, což sice zvyšuje stabilitu, ale nepůsobí vzhledově dobře. Takové praktiky naznačují zánik tradičního řezbářského citu pro poměr a poslání tvarů.

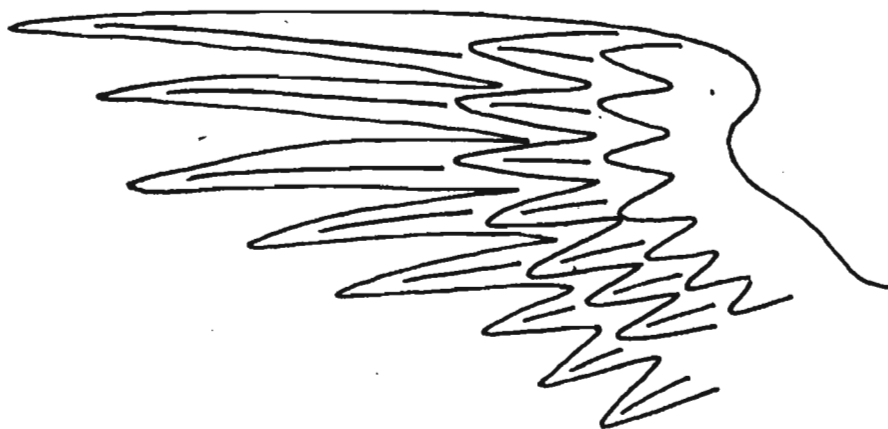
Výtvarně zdobeným svícnem jsme se dotkli už prvku, který byl v barokním umění zvlášť vyvinutý, ornamentu. Dobová slohovost se projevila snad víc a výrazněji v ornamentální než ve figurální tvorbě. O svébytném a samostatném postavení ornamentu v baroku svědčí to, že se v něm jednotlivé fáze tohoto slohu zřetelněji rozlišují než ve figuře, kde dílčí úseky slohu přecházejí mnohem plynuleji a nejeví tak pronikavé znaky módnosti. Do jisté míry lze přičíst tento fenomén živelnému rozšíření knihtisku, který zaplavoval celou Evropu knihami, brožurkami a zvlášť rytinami, kolportovanými na trzích a pouťích. Ilustrované zábavné i poučné knihy, bible a modlitební knížky, herbáře zdobené rytinami, kalendáře a letáky o událostech ve světě byly studnicí, ze které čerpali podněty řezbáři ornamentalisté. Toto nové odvětví se začalo nyní vyvíjet a odštěpovalo se ve vlastní větev řezbářského umění. Vzpomeňme též „Kunstbuchu k řemeslu truhlářskému“ z pozůstalosti pražského stolaře.

V renesanci, dědičce antického názoru na vedoucí úlohu architektury, měl ornament svoje přesně vymezené místo. V baroku však nabýval na důležitosti, kterou dosud neměl, a časem si vydobyl jakési osamostatnění a vytvořil vlastní zákonitosti a tektoniku.

Je ovšem příznačné, že tyto tendence nevznikly v Itálii nebo ve Francii, kde se vždy, i v největším rozkvětu baroku, udržela klasická nadvláda myšlenky nesoucího prvku v architektuře nad prvky nesenými – ornamentem a figurou. Severně od Alp, tedy ve střední Evropě, se vlastně nikdy neprosadily ideje renesanční, které se mohly rodit jen na půdě starého Říma a jeho kultury. Sever převzal jen vnější formy a přetvořil je rychle podle svého citění a potřeby. Už velmi brzo, kolem poloviny 16. století, začal ornament s nastupujícím manýrismem bujet přes sotva objevené tvary klasické architektury a zakrývat jejich čistotu a ušlechtilé proporce. K tomu napomáhaly „musterbuchy“, vydávané rytci a rozšířené v dílnách tehdejších řezbářů. Typický motiv řezby tohoto zajímavého období je maskaron ve všech podobách a variantách. Vedle ženských hlav s fantastickými účesy i ozdobami, vyrůstajících z ornamentů rostlinných prvků, se s oblibou objevují „diví muži“ s groteskně pokroucenými vousy. Původně lidská

podoba těchto prvků byla postupně zdeformována tak, že vznikl dokonalý ornament. Přírodní tvary obličej, oči, nos, ústa, obočí s vráskami na čele a brada jsou rozloženy do souměrných křivek. Ponderace, vyvážení pohybu, je dále důsledně prosazována např. v tom, jak ladně při veškeré stylizaci jsou utvořena pírka oblíbeného motivu křídel andělů. Křídla andělů v pozdně gotické řezbě vybíhají v ostré, malinko zakřivené hroty jako šípy. Řezbář ze začátku 17. století je sice též rozloží do plochy, vytváří však mnohem silnější perutě do ladných křivek typickým způsobem, a to tak, že špice péra je ohnutá nebo navíc na konci plasticky zesílená. Ornamentalizace tvarů je důsledně dodržena, takže chybí jakákoliv vnitřní kresba a pohyb se vyžívá jen v obrysech. Podstata péra, provedeného s tak krásnou nad-

59 Křidélko gotického anděla



60 Křídlo anděla ze 17. století



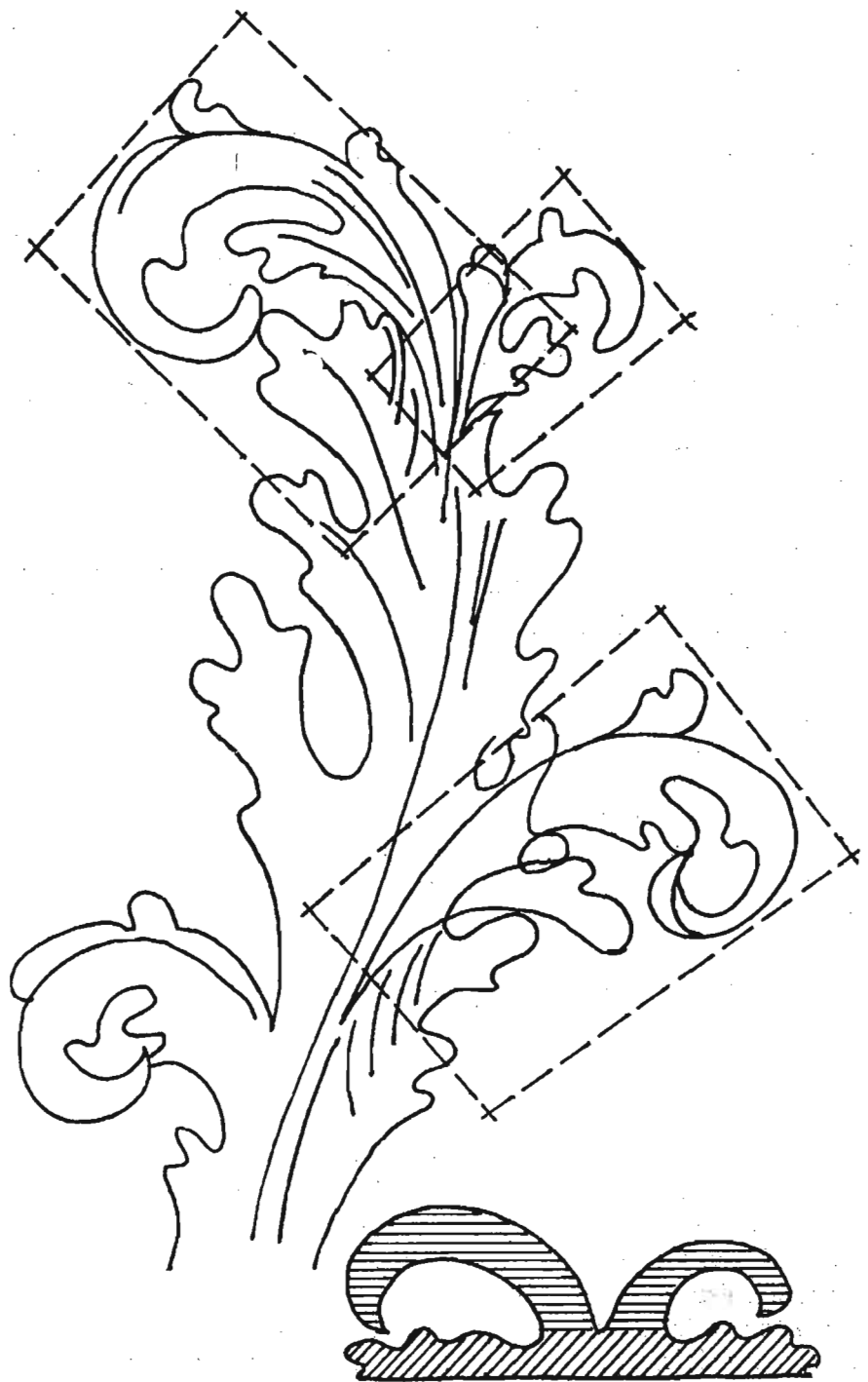
sázkou v berniniovském baroku vyznačením brku a rozčísnutých partií praporce nebo v gotice aspoň hřebenem v prostředku péra, zde chybí. Tento raný barok (nebo pozdní renesance) je vysloveně plošný; pokud se objevují náznaky plasticity, vznikají spíše vrstvením než skutečným vnitřním životem, sochařským cítěním. Všeobecný charakter ornamentu je nábytkový, stolařský a s pravým řezbářstvím předcházející gotiky a následujícího vrcholného baroka má málo společného. Dřevařské technice je naprosto cizí tehdy vládnoucí směr „Rollwerku“ a „Beschlagwerku“ se svými motivy (např. truhlice nebo kočárový kufr), připomínajícími pobíjení plochy koženými pásy nebo plechem. Na takový ornament nepotřebovali řezbáře. Jednoduché vybírání pozadí mezi víceméně geometrickými tvary ornamentu a na-

podobniny kulatých a diamantových hřebíků stačil udělat stolař. Tyto práce prováděli mistři jako Wintrem vzpomínání pražští truhláři Michal Kreycar a Jan Greif a krumlovský Oldřich Dexner. Motiv voluty nebo spirály, jeden ze základních prvků ornamentiky, se sice už tehdy objevil, ale v tendencích celkového plošného cítění nevystupují tyto tvary do prostoru, nýbrž jsou zmáčknuty na bok a zdeformovány do oválu. Tyto motivy, připomínající práce z kovu, klempiřské nebo pasiřské, nebyly ovšem převzaty z tvarosloví těchto řemesel, nýbrž vznikaly na deskách rytců, ilustrátorů knih. Virgil Solis, Jost Ammann a jiní zdobili titulní listy svých knih a orámovali obrázky fantastickou architekturou, složenou z figur a medailonků s drobnými výjevy. Pro „horror vacui“ zaplnili plochu po okraj těmito nearchitektonickými prvky. Společně s boltcovým ornamentem, který z toho vyrostl a dosáhl vrcholu koncem století, tvoří rozdíl mezi plošností těchto ornamentů a plošností pozdně gotické řezby, jaká zdobí často truhlice a jiný nábytek z tohoto období. Nejčastěji to můžeme pozorovat na kostelním nábytku, jako jsou lavice a podobná sedadlová zařízení. Gotický ornament je pojatý čistě řezbářsky a vytváří zdání plastičnosti s minimální skutečnou hloubkou, a to prostředky až rafinovaně jednoduchými. Ornament pozdní renesance a raného baroku rozvine svou dynamiku jedině do šířky, kaligraficky, a zdeformuje tvary podobně jako irská knižní malba.

Teprve ke konci druhé poloviny 17. století, když přinesli italští štukatéři a řezbáři z Tyrolska akantový motiv, se znovu uplatňují možnosti ryze řezbářské techniky. Plasticita tohoto akantu, i když je už dílem řezbáře, se drží ještě v jedné základní vrstvě, tak jako u štukatéra, který pokrývá plochy klenby nanášeným ornamentem. Také řezbář aplikuje svoje řezby jen jako doprovodný prvek na architekturu a takto doplňuje a kráší přísné tvary stavební.

Z tohoto poměrně málo prostorového typu řezby akantu se vyvíjí dále objevením dalšího prvku, stuhy, zdokonalený ornament. Stuha vznikla pravděpodobně z původního kmene, stvolu akantu, z něhož široké listy vyrůstají. V této fázi vývoje slohu se ornament dokonce často osamostatňuje a stává se složkou svébytnou, která nahrazuje do jisté míry architekturu. Současně se v koncepci stavby oltáře upouští od staršího typu retabulové stěny, utvořené podle klasických zákonů skladby architektury, tedy dělené v sokl, ve střední risalit se sloupy a architrámem a v nástavcovou část, která se někdy opakuje podobně jako druhé a třetí patro, zcela podle skladby skutečných budov. Středem tohoto oltáře staršího typu byl zpravidla obraz, po stranách mezi sloupy velké sochy, v nástavci též druhý, menší obraz a nad ním na římsě a na archivoltách po stranách andělé apod. Menza oltáře, dosud pevně zabudovaná do této impozantní architektury, se v dalším oddělila a byla posunuta dopředu, takže mezi ní a retabulovou stěnou vznikl průchod pro liturgické obřady. Menza tím nabývá na důležitosti a v důsledku toho je spolu se svatostánkem výtvarně bohatěji vybavená. Svatostánek bývá nyní vyšší, se spodní schránkou na ciboria a horní pro monstranci. Tato schránka má často otáčecí korpus s třemi výklenky. Dva hlubší pro monstrance se mohou natáčet podle potřeby dopředu. Ve stavu klidu jsou otočeny dozadu

a vpředu se nachází třetí, mělčí výklenek, ve kterém je stabilně umístěna obyčejně skupina Kalvárie. Po stranách svatostánku, často členěného ještě archivoltami a drobnější řezbou, se umístily nově k tomu účelu vytvořené typy andělů – adorantů, takže z původní čistě účelové části retabulového oltáře se stává samostatná složka, vyzdvižená i z liturgických potřeb. V tom případě je někdy zadní stěna úplně potlačena a původně plastická architektura je jenom iluzionisticky malovaná na stěnu, na které visí ústřední obraz. Tento typ ovšem



61 Akantová architektura složená z ploché vrstvy a listů

představuje jen výjimku, většinou je naopak střední partie dokonale mimořádně plasticky vyzdobená.

Architektonicky členěná plocha je pak zredukovaná, sokl odpadl, když se svatostánek osamostatnil, a tím odpadl i základ pro členitý systém těžkých sloupů a říms. Nakonec zůstal jen střední obraz s rámem.

V tomto rámu, který vlastně převzal úlohu architektury, vystupňovali ovšem řezbáři veškeré rejstříky své vynalézavosti a ukázali, co je možno ze dřeva vytvářet. Dříve poměrně plošný akant se změnil v šfavnatou kaskádu už ne jednotlivých, ale celých svazků listů, vyrůstajících a zase se vracejících kolem ústředního kmene. Tento kmen představuje hustě napříč vroubkovanou stuhu, která snad ve své stylizaci naznačuje kůru. Technická skladba tohoto bujného rostlinného útvaru je velmi jednoduchá a odpovídá fasádovosti baroku. Ve skutečnosti celá kostra bohaté řezby je z jedné fošny ne příliš silné, kolem 5–6 cm. Na potřebnou šířku tohoto někdy značně vybočujícího základu spojuje řezbář několik kusů a zajišťuje je zezadu příčkami, nespoleháje příliš na klížení. Fošny jsou většinou jen nahrubo ohoblovány a spojky, stejně probíhající napříč, proto na klížení nezpůsobivé, jednoduše přibíjené dlouhými hřebíky. V tom se projevuje typická lhostejnost barokního řezbáře k zásadám skladby dřeva a k použití materiálu. Vyplývá to ovšem z vědomí, že pro plánovanou polychromii a vzdálenost řezby od diváka hřebíky a případně nedoléhající spáry vidět nebudou. Na tento plochý základ jsou aplikována jednotlivá silně plastická seskupení listů zhotovených zvláště z relativně krátkých kusů dřeva z půlených kmenů. Efekt této praxe je úžasně dynamická řezba, která zvrátila veškeré zásady o postavení ornamentu v architektuře a stala se sama architekturou. Tyto dílce akantu nejsou samozřejmě samonosné a bývají vzadu upevněny k trámové konstrukci, na kterou jsou přibity. Prostorovost ornamentu zesilují vhodně (na eventuálně hluchých místech) rozmístěné kytice velkých květů, okřídlené hlavičky andílků nebo celí putti, jakoby podpírající těžkou řezbu. Tím, že tyto doplňky nejsou organicky spojeny s hmotou řezby, nýbrž volně přibity nebo upevněny na delších stoncích, vzniká mezi nimi a základnou stínová oblast, která zvyšuje zdání hloubky. Velké listy jsou rozmístěny symetricky, ale ne úzkostlivě přesně, takže zůstává vždy dojem živého organismu. Přidávaný list sleduje vždy tendenci základního vzoru, který má však vedle hlavního kmene, nakřiveného do jednoho směru, menší odnože, z nichž může kdekoliv, kde to dovoluje nebo vyžaduje zákon ponderance, vystřelovat obloukem samostatná větev do nového směru. Obrysy listu i jejich profily jsou v přímé souvislosti. List, jak jej nazýváme, je komponovaný podle zásad reliéfu, tj. naznačuje prostorový pohyb nebo hloubku tam, kde ve skutečnosti není. Je totiž utvořený tak, jako bychom ze strany viděli jen jednu polovičku v půli přehnutého listu. Divák si nevědomky doplňuje v mysli list do celé šířky, což v tomto případě znamená představu dvojnásobné hloubky.

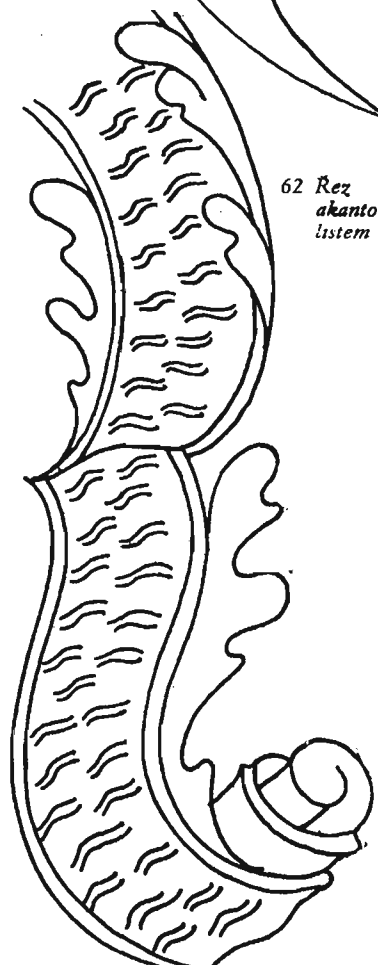
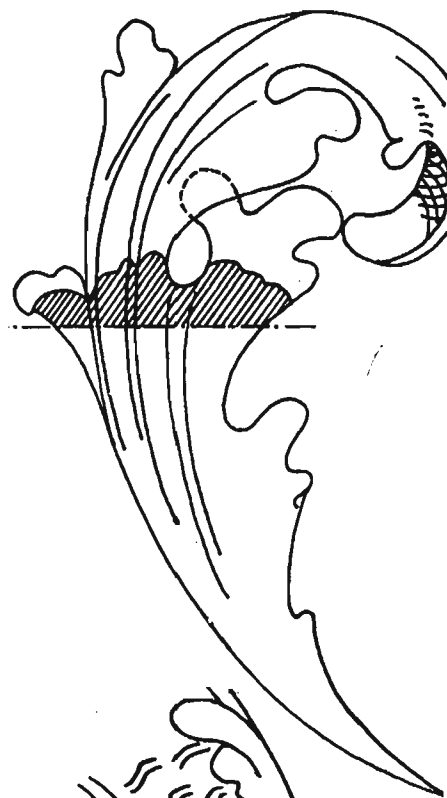
Plastika listu samotného i základní plochy je obdobná jako u symetrického řeckého akantu, to znamená, že hlubokému zářezu, který dělí jednotlivé laloky, odpovídá vypouklina korpusu listu, kdežto

střed laloku je víceméně prohloubený. Ústřední žebro listu a odvětvení v lalocích je naznačeno několika řezy úzkým žlábkem. Odvětvení vybíhají v krásných křivkách od středního žebra, ležícího v hloubce při kraji. Průřez reliéfem listu ukazuje tento systém, který je pochopitelně v menších listech méně propracovaný. Přitom je list tak důkladně odlehčený „podřezáním“, že někdy, jak ukazuje čárkovaný obrys na připojené kresbě, část laloku zabíhá pod těleso druhého listu. Popsaný systém členění profilu listu platí ovšem jen pro vzestupnou partii. V sestupné je to obráceně. Tato část je podstatně kratší a podtrhuje hlavně dynamiku stoupání první. Z důvodu zvýšené stability se často vybíhající špice listu mírně vrací z největší hloubky a střetává se se skloněnou špicí laloku z druhé strany. Celý tento útvar barokního přepisu antického akantového vzoru vznikl jako důsledek nadsázky z počáteční formy rozložené po ploše architektury. Vzniká z toho výtvar krajně vystupňované virtuozity v opracování dřeva. Výsledkem ovšem není deformace nebo groteska, nýbrž výjimečně ladná souhra křivek a vypuklin, představující, obdobně jako pozdně gotická řezba vinné révy, vrchol řezbářské dovednosti a využití materiálu.

Ve skutečnosti lze toto vystupňování tvarů zcela logicky vysvětlit rostoucí zručností mistrů při utváření těchto řezeb, kdy každý další objekt láká k větší složitosti, smělejšími křivkami, dramatictějšímu střídání rýh a hřbetů. Tato skutečnost nás neudivuje, když si uvědomíme, že vývoj jednotlivých popsaných typů barokního ornamentu začal, vrcholil a končil vždy v průběhu asi dvaceti roků, tj. v rozmezí působení a činnosti jednoho mistra, od jeho osamostatnění po vrchol jeho růstu. Uvedené zdokonalení forem projevu mohlo vzniknout jedině z pouhé radosti z tvoření, z přirozené touhy překonat dříve zhotovené a snahy ukázat, jak řezbář ovládá materiál a nástroj. Není to afektovanost, vyumělkovanost manýristického ornamentu 2. poloviny 17. století, poněvadž nový ornament vznikl a vyrostl z forem organicky odpovídajících použité surovině.

Jistou afektovanost ovšem nemůžeme upírat ornamentu, který se dále vyvíjel z tohoto bohatého šťavnatého vzoru jako přirozená reakce. Stuha, která se objevila už u akantových rozvilin jako podřadnější nosný moment, nyní mohutní na úkor akantu, který postupně zakrní a vegetuje nakonec jako mdlé úponkovité lístečky v paždí spirál nebo při krajích stuhu. Tato svou šířkou ovšem potřebuje oživení a proto se dřívější střídavé vroubky začínají vlnit napříč povrchem stuhu, která tímto nabývá značné plasticity. Stejně jako se pravá stuha nejlépe vyjímá, když probíhá lomenou linií, pozorujeme i u této masivní stuhu, jak se náhle z počátečního směru odvrací a nastupuje v opačnou stranu, aby se zakrátko znovu prudce vrátila do původního směru. Poněvadž oživení plochy pouze vroubky by nebylo dosti pestré, objevili a uplatňovali řezbáři nový vděčný motiv stylizovaných tulipánů, zavěšených po ploše v podobě složených lístků nebo pupat v různých stadiích vývoje. Motiv zátoček, spirál a volut zatočených na koncích stuhu, z nichž tato vlastně vyrůstá a je jimi zakončena, nabývá na důležitosti. Zároveň se zvětšuje a tak vzniká umně skládaný výtvar, silně vybočující přes samostatnou plochu či hranu řezby.

Stavba oltáře, tedy pevné stěny nebo vlastního stavebního článku,



62 Řez akantov listem

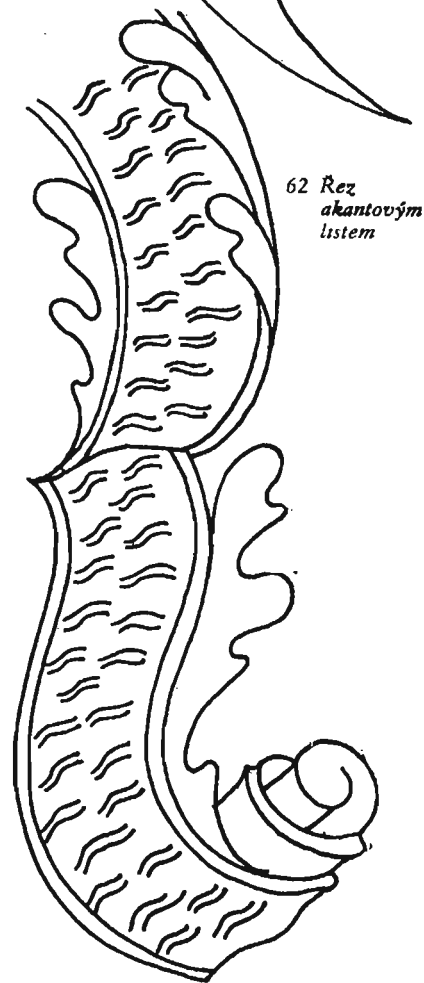
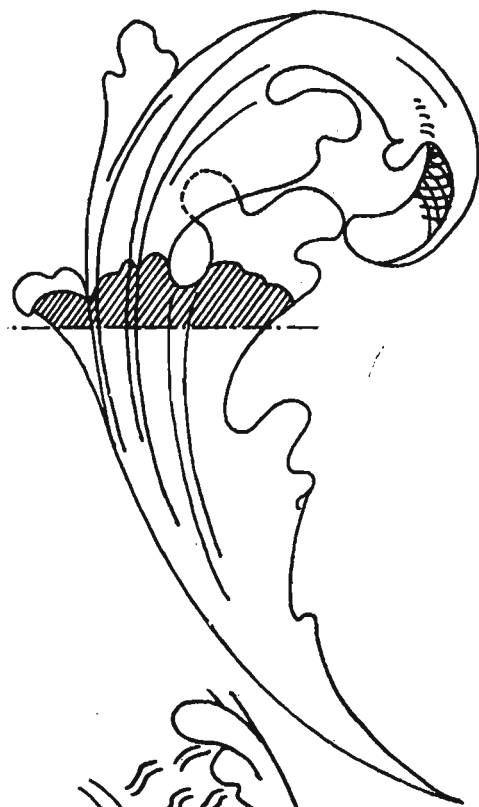
63 Vrubovaná stuha

střed laloku je víceméně prohloubený. Ústřední žebro listu a odvětvení v lalocích je naznačeno několika řezy úzkým žlábkem. Odvětvení vybíhají v krásných křivkách od středního žebra, ležícího v hloubce při kraji. Průřez reliéfem listu ukazuje tento systém, který je pochopitelně v menších listech méně propracovaný. Přitom je list tak důkladně odlehčený „podřezáním“, že někdy, jak ukazuje čárkovaný obrys na připojené kresbě, část laloku zabíhá pod těleso druhého listu. Popsaný systém členění profilu listu platí ovšem jen pro vzestupnou partii. V sestupné je to obráceně. Tato část je podstatně kratší a podtrhuje hlavně dynamiku stoupání první. Z důvodu zvýšené stability se často vybíhající špice listu mírně vrací z největší hloubky a střetá se se skloněnou špicí laloku z druhé strany. Celý tento útvar barokního přepisu antického akantového vzoru vznikl jako důsledek nadsázky z počáteční formy rozložené po ploše architektury. Vzniká z toho výtvar krajně vystupňované virtuozity v opracování dřeva. Výsledkem ovšem není deformace nebo groteska, nýbrž výjimečně ladná souhra křivek a vypuklin, představující, obdobně jako pozdně gotická řezba vinné révy, vrchol řezbářské dovednosti a využití materiálu.

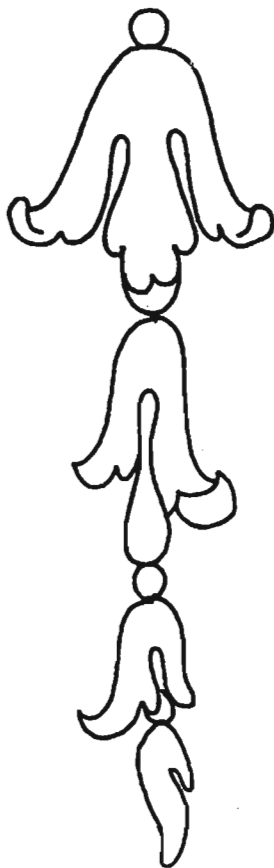
Ve skutečnosti lze toto vystupňování tvarů zcela logicky vysvětlit rostoucí zručností mistrů při utváření těchto řezeb, kdy každý další objekt láká k větší složitosti, smělejšími křivkami, dramatictějšímu střídání rýh a hřbetů. Tato skutečnost nás neudivuje, když si uvědomíme, že vývoj jednotlivých popsanych typů barokního ornamentu začal, vrcholil a končil vždy v průběhu asi dvaceti roků, tj. v rozmezí působení a činnosti jednoho mistra, od jeho osamostatnění po vrchol jeho růstu. Uvedené zdokonalení forem projevu mohlo vzniknout jedině z pouhé radosti z tvoření, z přirozené touhy překonat dříve zhotovené a snahy ukázat, jak řezbář ovládá materiál a nástroj. Není to afektovanost, vumělkovanost manýristického ornamentu 2. poloviny 17. století, poněvadž nový ornament vznikl a vyrostl z forem organicky odpovídajících použité surovině.

Jistou afektovanost ovšem nemůžeme upírat ornamentu, který se dále vyvíjel z tohoto bohatého šfavnatého vzoru jako přirozená reakce. Stuha, která se objevila už u akantových rozvilin jako podřadnější nosný moment, nyní mohutní na úkor akantu, který postupně zakrní a vegetuje nakonec jako mdlé úponkovité lístečky v paždí spirál nebo při krajích stuhy. Tato svou šířkou ovšem potřebuje oživení a proto se dřívější střídavé vroubky začínají vlnit napříč povrchem stuhy, která tímto nabývá značné plasticity. Stejně jako se pravá stuha nejlépe vyjímá, když probíhá lomenou linií, pozorujeme i u této masivní stuhy, jak se náhle z počátečního směru odvrací a nastupuje v opačnou stranu, aby se zakrátko znovu prudce vrátila do původního směru. Poněvadž oživení plochy pouze vroubky by nebylo dosti pestré, objevili a uplatňovali řezbáři nový vděčný motiv stylizovaných tulipánů, zavěšených po ploše v podobě složených lístků nebo poupat v různých stadiích vývoje. Motiv zámotků, spirál a volut zatočených na koncích stuhy, z nichž tato vlastně vyrůstá a je jimi zakončena, nabývá na důležitosti. Zároveň se zvětšuje a tak vzniká umně skládaný výtvar, silně vybočující přes samostatnou plochu či hranu řezby.

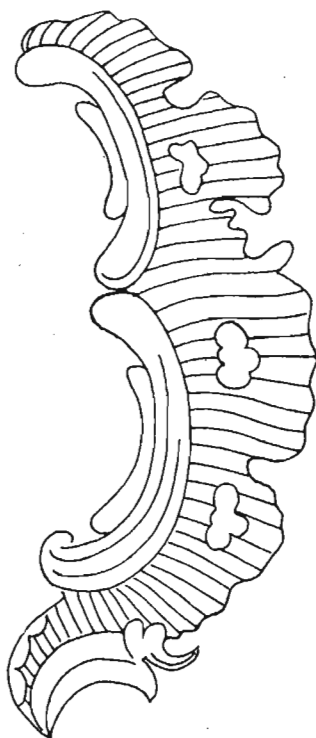
Stavba oltáře, tedy pevné stěny nebo vlastního stavebního článku,



62 Rez akantovým listem



64 „Tulipány“ pozdně barokní řezby



65 Rokajový ornament, vrubovaná a děrovaná plocha

téměř celá negovaná v předcházející éře akantových rozvilin, začíná v dalším vývoji znovu nabývat na významu, ovšem už ne v oné suverénní mohutnosti jako v druhé polovině 17. století, kdy se vyvinula zároveň barokní architektura. V nynějším období konjunktury dochází zřejmě častěji k odstranění starších zařízení gotických kostelů a k znovuvybudování jednolitého pozdně barokního interiéru. Úměrně proporcím daného prostoru je stavba oltářního retabula silně převýšena, sloupy se protahují, římsy se lámou ve stále se stupňujícím členění. Tato architektura není dílem stolaře jako v pozdní renesanci nebo raném baroku, ale pracuje skoro výhradně jen řezbářskými prvky a prostředky. Stavba je zpestřena opět aplikovaným ornamentem, který v důsledku toho, že se může opírat o pevnou plochu, už nemusí mít výraznou vlastní plasticitu, jako měl akantový ornament, ale může být poměrně subtilně řezaný. V duchu tohoto všeobecného odlehčení tvarů se uplatňuje nový motiv, mřížka, která často rozděluje anebo dokonce nahrazuje pevné plochy. Zdá se, že tento prvek převzali řezbáři z uměleckého kovářství této doby, kdy byl motiv mřížky oblíbený a virtuózně obměňovaný. Stejně jako kovář zdobil i řezbář střed křížujících se prutů malou naklízovanou růžičkou. Na rozdíl od železa, kde mřížka skutečně vznikla z prutů spojených nýtem, řezbář musí prořezávat z pevné hmoty desky čtvercová okénka mřížky, což je naprosto proti duchu materiálu. Normální dřevěné mřížky se skládají stejně jako železné z rovných latí, což ovšem v oltářní ornamentice není vhodné.

Je zřejmé, že takové motivy nepřinesli do své praxe řezbáři sami, ale že tento prvek vycházel od architektů, navrhujících už nyní celou stavbu i s interiérem v jednotném duchu, architekti také určovali výrazové formy bez ohledu na materiál, v kterém měly být provedeny. Tak se objevují vedle sebe stejné motivy v bohaté ornamentální malbě, ve štukatuře, dřevořezbě i v kovářství v jednom interiéru kostela nebo zámku.

Neméně suverénně vnucuje řezbářskému dřevu cizí formy rokoko, které se logicky vyvíjelo z dřívějšího řádu. Jako v éře akantových rozvilin vznikly i hravé tvary rokokového ornamentu z nadsázky, z touhy vystupňovat lehkost, s jakou jsou používány prvky, kterými nyní oplývá repertoár umělce. Palmety ve všech možných deformacích a vroubkované plochy neurčitého a libovolně se měnícího tvaru připomínají stromovou kůru a doslova bují po architektuře, často bez organického odůvodnění nebo spojení.

Je víc než jisté, že takové tendence neodpovídají řezbářské technice a možnostem dřeva. Pravděpodobně docházelo ke vzniku těchto bizarních tvarů v praxi štukatérské, které je přirozená skicovost, hbitost při nanášení a nepřiliš hluboká plasticita ornamentu. Tyto prvky byly převzaty a uplatnily se nyní už i v řezbářství. Typické vroubkování rokokového ornamentu skutečně odpovídá technice nanášeného štku, který dovoluje svou amorfností obrábění všemi směry. Ve dřevě je však možné vytvářet takové vroubky jedním tahem jedině při řezání napříč dřevem. Když se má opracovávat tímto způsobem větší zvlněná plocha, musí se delší vroubek skládat dvěma i více řezy proti sobě a tím je, do jisté míry, narušena plynulost linie. A právě sou-

vislost řezu je jednou z prvních podmínek pro správný dojem ornamentu. Je vskutku obdivuhodné, jak se podařilo řezbářům té doby úspěšně řešit problém, jak překládat do svého materiálu tvary a prvky vyvinuté a vhodné pro surovinu a techniku naprosto odlišnou.

Zřejmě to vycházelo hlavně z celkové tendence tehdejších výrazových prostředků třístit velké plochy. Umělec této doby už záměrně počítal se světlem a tento fakt vědomě využíval, neboť nyní proudí mnohem více světla velikými okny s čirými skly (na rozdíl od dřívějších starých kostelů, kdy bývala okna malovaná a v důsledku toho celkový prostor poměrně temný). Svoje řezby a štukatury vytvářeli umělci tak, aby plně zachytily a odrážely záplavu světla. Proto už nezáleželo na přesnosti celkových i detailních tvarů jako u akanťového ornamentu, který pomáhal dotvářet architekturu na určených místech a v přesně vymezené intenzitě. Proto baroková ornamentální řezba, při veškeré stylizaci, vychází vždy z konkrétních prvků odvozených z tvarů přírodních. Rokokový ornament připomíná už jen vzdáleně přírodu, dokonce se o to ani nesnaží, naopak chce spíše rozložit pevnou hmotu a nahradit ji světlem a chvěním.

Je nesporné, že se umělcům podařilo tímto způsobem dopracovat se překvapivých efektů.

Tyto snahy však nesly v sobě už zárodky zániku ornamentální tvorby. Řezbářské výtvořiny z poslední čtvrtiny 18. století vypadají tak jemně až neduživě (a ve skutečnosti i takové křehké jsou), že obdivujeme už jen virtuozitu řezbářů, kteří mohli vytvářet tak tenoučké lupénky, úponky a palmety. Tak křehoučké mohly být proto, že se už zase pnou v znovu se objevujícím pevném řádu po chladných plochách štukového mramoru, který v tomto období vytlačoval dřevo jako materiál pro stavbu oltáře.

Je příznačné, že souběžně s poklesem citu pro plastičnost pozorujeme i úpadek citu pro barvu, která je vždy nedělitelnou složkou kompozice architektury, skulptury a ornamentu. Jak pozdní gotika, tak i raný barok dával přednost jednoduché barevnosti v přehledných plochách. Vrcholný barok si oblíbil pestré mramorování architektury s velkými skupinami zlacených soch a ornamentálních řezeb. Rokoko zjemňuje jak formy architektury, tak řezbářskou výzdobu i barevné ladění celku. Stále víc se pak objevují chladnější tóny štukového mramoru, fialové a šedavé, tedy vysloveně akoloristické. Tyto tendence vrcholí pronikáním bílé barvy s lehkým zlacením do architekturní i figurální tvorby.

Snaha po odhmotnění se projevuje i v barevnosti polimentového podkladu zlacení. Od tmavočervené až hnědé v gotické polychromii přes sytou červen barokní po světle červený nebo téměř oranžový podklad rokokového zlacení obráží přibývající odvrát malíře polychromisty od barvy.

Tato krátká exkurse do oblasti polychromie, která jinak do řezbářství nepatří, přesto dokazuje, jak daleko dospělo splynutí různých technik umělecké tvorby v druhé polovině 18. století, vyvolané sjednocujícími vlivy barokního architektonického citění.

Nyní už nevystupují jednotlivé obory, malířství, řezbářství, jako v gotice, kdy každý svým dílem přispíval k výzdobě samostatně.

V tomto období se smazaly rozdíly mezi různými odvětvími a umělec tvořil často ve více technikách jako sochař, řezbář, štukatér a architekt. To mělo přirozeně za následek, že převzal nejen určité praktiky z jednoho oboru do druhého, ale přestal už i myslet a cítit jako specialista.

Tím končila jedna velká éra rozkvětu řezbářské tvorby. Empír a klasicismus neměly pro dřevo uplatnění a se zánikem řezbářství zanikly i znalosti a praktiky barokních řezbářů.

Řezbářství gotiky



Když postavíme vedle sebe novodobou sošku znázorňující lidskou postavu, podobnou práci barokního umělce a sochu od středověkého řezbáře, vidíme nápadný rozdíl (kromě celkového slohového charakteru) v uplatňování výrazových prostředků. V prvních dvou jmenovaných érách umělecké tvorby pozorujeme snahu o vyjádření individuality znázorněné postavy, která se projevuje zdůrazněním aktivity v postoji a gestikulaci. V jistých dobách se vystupňovala tato aktivita do takových forem, že hraničí s afektovaností, jako v manýrismu pozdní renesance v Itálii a v počínajícím baroku severně od Alp. Stejně prvky pozorujeme u doznívajícího rokoka.

Nás ovšem nezajímají příčiny těchto jevů, jako jsou uplatňování osobnosti umělce, jeho snaha dokázat plnost vlastního ingenia, suverénnost ovládnutí materiálu a virtuositu práce. Chceme zjistit technické prostředky jeho projevu, kterými uskutečňoval svoje ideje, hledáme poznatky o volbě materiálu a způsobech jeho tvarování, o využití daných možností a starostlivosti o zabezpečení trvanlivosti svého výrobku.

Při porovnávání práce řezbáře všech slohových období od konce gotiky s výtvořem řezbáře doby gotické jeví se nám téměř diametrální rozdíl v pojetí, výrazu a pracovních metodách obou velkých uměleckých sfér.

Na jedné straně vidíme sebevědomé vystupování postavy i umělce, na druhé straně pokorné podřízení se základní ideologii a anonymitu osoby umělce. Není to ovšem podmíněné jen relativně větším počtem záznamů z novější doby, ale postavením osoby umělce v řádu, který ovládal život společnosti do konce středověku. Umělec tehdy neměl naprosto pocit, že jeho práce představuje něco výjimečného, co by zasluhovalo zmínky; on zaplňoval svoje místo v žebříčku hodnot společenstva lidí, tak jako je zaplňoval tehdy každý; papež a císař, rytíř i mnich, řemeslník i rolník – takové pořadí vidíme malované v „tanci smrti“ té doby. V této době zvýšených styků s orientem se objevila v Evropě často „černá smrt“, mor, která završovala příčinu k těmto malbám. Letopočty malované na zdi „Staré knihovny“ nad kaplí sv. Jiřího při kostele sv. Jakuba v Levoči hlásají pod stručným titulem „pestis“ častý výskyt moru, téměř každé desetiletí. Toho si byli vědomi tehdy všichni, hrůzná skutečnost jim to stále připomínala a podle toho jednali ve svém životě. Toto bylo kritériem, podle kterého každý věděl, že bude hodnocen podle toho, jak hospodařil se svou hřívnou.

Trvalo velmi dlouhý čas, než se umělec oprostil od těchto představ. Znamý trpký postesk Albrechta Dürera na cestě do Itálie a za pobytu v Benátkách „zde jsem pánem a doma příživníkem“ dokazuje a osvětluje sdostatek tento problém.

Přitom máme dosti záznamů o činnosti umělců té doby, malířů, řezbářů, kameníků – smlouvy o práci, soudní a dědické spisy. Až na malé narážky o ideálním hodnocení práce mistra díla pozorujeme však zarážející strohost těchto záznamů. Pracovní smlouva o dodání díla, oltáře nebo sochy apod. překvapuje tím, že menší část je věnována provedení práce. Někdy se poukazuje na předložený návrh, jindy se jen vyjmenují postavy, které se tam mají znázorňovat, s pří-

padným udáním výšky a materiálu. Mnohem více místa zabírají věci související s finanční stránkou, dobou a způsobem úhrady za práci a poznámky pro nás nezvyklé, co a kolik dostane paní mistrová po dokončení a postavení díla. Kupříkladu: „Roku 1509 byla objednána a zakoupena tabule od mistra Michala Wohlgemuta v Norimberku za 600 Fl a jeho paní 10 Fl na litkup.“

Takové zprávy jasně vymezují postavení umělce, fluidum, ve kterém žil, a charakter společnosti, jíž byl členem.

Z té doby se zachovaly ovšem též nápisy, které vyjadřují mentalitu doby a pocity tehdejšího umělce. Zmiňujeme se jen na okraj o zápisu malíře Lukáše Mosera na oltáři v Tiefenbronnu, ve kterém žaluje úpadek umění a nezájem (zápis, o jehož autentičnosti jsou pochyby), anebo nápis na soklu sochy Panny Marie z r. 1199 v státním muzeu v Berlíně, která pochází z kláštera camaldulských mnichů v Borga San Sepolcro.

„A. D. M. C. L. X. X. X. VIII. I. Mense genvarii /in gremio matris fulget sapientia patris/ factum e(st) aute(m) h(oc) opus mirabile. Donni (Domini) petri ab(b)atis tempore /presbyteri Martini labore. Devoto ministrato amore.“

„Léta Páně 1199, v měsíci lednu. Na klíně Matky září moudrost Otce. Toto obdivuhodné dílo bylo vytvořeno za času pana Petra opata, prací kněze Martina. Věnováno z oddané lásky.“

Pro výjimečnost tohoto díla v době jeho vzniku je charakteristické, že se nápisem nejdříve vysvětluje specifikum předmětu, právem je to pak označeno za dílo obdivuhodné, s poukazem, kdy vzniklo a kým bylo vytvořeno. Zároveň však zdůrazňuje pocity, které naplňovaly při práci jeho tvůrce.

Na tehdejší dobu a umělce, mnicha, je to opravdu nezvyklý nápis, který však právě proto svědčí o vážnosti a významu tohoto díla, dokumentujícího mistrovství autora a pokornou lásku, věnovanou jím pro glorifikaci ideí, kterým sloužil on a jeho současníci.

Podobným dokladem je nápis Giovanniho Pisana, který napsal r. 1312 na slavnou kazatelnu v Pise:

„Laudo deo verum per quem sunt optima rerum, qui dedit has puras hominem formare figuras. Hoc opus hic annis domine sculpsare Johannes arte manus sole... Christe miserere, cui talia dona feure... amen.“

„Chválím pravého Boha, tvůrce veškerých věcí, který daroval člověku vytvořit tyto čisté postavy. Toto dílo vytvořily v těchto letech svým umem ruce Jana... Kriste, smiluj se nad ním, kterému bylo dáno takové nadání...“

Podobně píše tentýž autor na soklu sochy zvané „Madona Aréna“ v Padově:

„Deo gratias, opus Johannis magistri Nicolii de Pisis“.

„Chvála Bohu, dílo Jana, syna mistra Nicolý z Pisy.“

Umělec zde vyjadřuje radost a vděčnost, že mu bylo dopřáno vytvářet taková díla. Proto stručně volá: „Bohu díky“, neboť si byl vědom, že šťastně dokončil dílo mnoha roků, které mohl při práci chybným zásahem poškodit, a tak zmařit namáhavou a usilovnou práci.

S oprávněnou hrdostí nad dokončeným dílem, o jehož kvalitách ve srovnání s pracemi druhých velmi dobře věděl, píše na kazatelně:

„Johannes iste dotatus Artis sculpture pre cunctis ordine pure Sculpens in petra, ligno, auro, splendida...“

... Plures sculptores: remanent sibi laudis honores.“

„Jan, který všechny překonávající vytvořil podle pravidel umění skvělá díla v kameni, dřevě i zlatě...“

... Sochařů je mnoho, jemu zůstává chvála a sláva.“

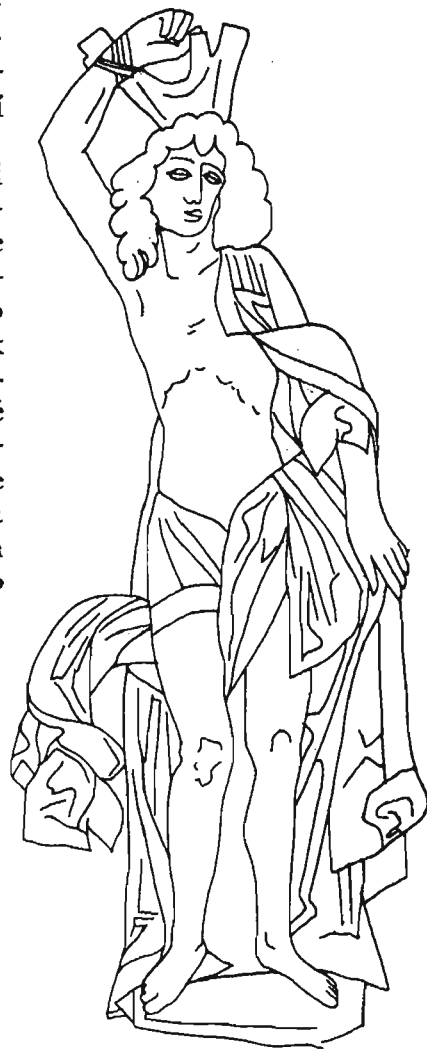
Přes toto oprávněné vědomí o kvalitě své práce přece si nepřisvojuje hlavní zásluhy pro sebe, ale vzdává dík tomu, kdo mu pro-

půjčil talent, aby svým duchem a rukama chválil svého tvůrce. A tato pokora, to vědomí, že je jen nástrojem, vyzařuje z každého projevu středověkého umělce. Touto pokorou jsou též naplněny jeho postavy, proto mlčky nastavují nástroje, kterými byly mučeny, a ukazují svoje poraněné údy.

Tato zdrženlivost v gestikulaci ovšem nevyplývá z neschopnosti umělců vyjádřit živější pohyb. Na mučednických výjevech znázorněných malíři nebo řezbáři té doby pozorujeme, že tehdy velmi dobře dokázali znázorňovat i dramatickou akci, spíš ale vyjadřovali střídmost gestikulací, že se pro světce nesluší chovat se nápadně. Pohyb a gesta jsou vázány formou, která se podobá rituálnímu tanci, jak pozorujeme zvláště na sochách z osmdesátých let 15. století, a to nejen u takových, jako jsou figury z tzv. tance Morisků z mnichovské radnice anebo „Zlaté stříšky“ v Innsbrucku, ale též u soch Stossových a jeho současníků – řezbářů. K tomu můžeme poznamenat, že není jistě náhodou, když postavy pastýřů z výjevu narození Krista na reliéfech té doby ve své selské prostotě stojí a chodí zcela přirozeným způsobem, kdežto na výjevech klanění králů tito kladou nohy jako osoby s dobrým chováním umělym zkříženým postojem.



67 Neznámý řezbář z konce 15. století,
Sv. Michal



66 T. Riemenschneider, Sv. Sebastián



68 Sv. Marie Magdalena z Danišoviec
ve Spišském muzeu v Levoči

Pro člověka snad tehdy ty sochy na oltářích představovaly i hru, tak jako to viděl při slavnostech církevních, kdy na pódiu před kostelem hráli o svátcích mysterium „Umučení Páně“ apod. Tak, jako měli odměřené pohyby aktéři hry při tom obřadě, tak stály i sochy v oltářních skříních.

Je to tedy záměr a ne nedostatečná schopnost, který přiměl řezbáře v době gotiky, aby umístil svoje postavy do uzavřené formy bloku dřeva, kmene stromu. Postoj a gestikulace vázané určitým tvarem bloku odpovídají pocitu vázanosti tehdejšího umělce i diváka – věřícího.

Základní prvek, který takto pozorujeme u gotické sochy, je, že se drží rámce rozměrů a formy, daných surovinou, ze které byla řezána. Že to bylo dobrovolné omezování, vidíme z toho, že velmi dokonalým způsobem dokázali, kde to bylo třeba, spojovat i více kusů do jednoho celku, a to postupem velmi důmyslným a účelným, jakým nepracovali už pozdější řezbáři baroku ani dnešní, kteří vládou mnohem lepšími možnostmi a pomůckami při obrábění dřeva.

U gotické sochy někdy pozorujeme, že řezbář připojoval partie, i když mohl podle našich názorů anebo praktik sochu výhodněji řezat z celého masivu. Za příklad možno považovat kaskády cípů roušky u soch Ukřižovaného ze 14. století řezané zvláště a přiklížené přesto, že kus dřeva, z kterého je postava řezána, byl dostatečně veliký, jak dokazuje šířka ramen přesahující šířku boků. Takové metody jsou pro nás téměř nepochopitelné. Dnešní řezbář by bral tak veliký kus dřeva, aby nemusel zbytečně klížit.

Velká většina gotických dřevěných soch je ovšem pravidelně vkomponována do válce dřeva, odřezaného podle žádané výšky z kmene odpovídajícího průměru.

Převážná část gotických soch, které se zachovaly do naší doby, tvořila původně součást oltářní výzdoby, tedy skříně s křídly a případně s figurální predelou a nástavcem. Sochy ve skříně a predele stály opřené o pozadí, a nebyly proto zezadu vypracovány, nýbrž vydlabány a mírně zploštělé. Vzhledem k nepravidlostem růstu lípy, resp. jiných listnatých stromů, které většinou bývaly tehdy zpracovávány na sochy, mívají spíš oválný průřez, není možno přesně stanovit, kolik ze základního celého špalku při tomto zploštění řezbáři odštěpili. Poměr šířky sochy k její hloubce je asi 3 : 2 až 5 : 3, pravidlem to ovšem nebývá. Hloubka sochy se řídila podle hloubky skříně a ta byla spíš podmíněna místem, kde měl být oltář postaven. Výšku sochy mohl řezbář podle potřeby volit jednoduchým odřezáním potřebné délky z dlouhé kulatiny. Gotických dřevěných soch v nadživotní velikosti, které by žádaly abnormální šířku kmene, je poměrně málo ve srovnání s počtem menších soch. Ústřední postavy hlavního oltáře u sv. Jakuba v Levoči od mistra Pavla, Stossova skupina „Smrt Panny Marie“ z hlavního oltáře kostela Panny Marie v Krakově, skupina Andělského pozdravení v Norimberku od téhož mistra a několik monumentálních Kalvárií představuje asi maximum, co bylo vytvořeno v tomto oboru v gotickém řezbářství. Problémem totiž nebyla výška postavy, ale její šířka, chtěl-li řezbář dodržet osvědčený a praktický zvyk vytvářet sochu z jednoho kusu kmene. Šířka průměrné gotic-

ké dřevěné sochy o výšce 150–160 cm je okolo 45–50 cm. Lípa, překračuje-li průměr 70–80 cm, začíná se od jádra kazit a kmeny lip o větším průměru, jaké se dosti často vyskytují, jsou zpravidla už duté. Zdravý strom o průměru 90–100 cm, jakým byla lípa, z které mistr Pavel vyřezal Madonu levočského oltáře, je dnes a byla jistě i tehdy vzácností. Je možné, že tehdy pokáceli několik stromů, než našli jeden se zdravým jádrem, možná, že našli jeden, kde byl jenom spodek shnilý, a stačilo odřezat jen tuto kazovou část. Duše stromu, tedy střed kmene, se u gotické sochy těžko zjistí, neboť je ponejvíc vydlabána, takže zůstala vlastně jen skořápka obvodového dřeva. Pokud u takové sochy nesáhá výdutina až dolů a sokl je celistvý, je vidět, že jádro je položeno excentricky. Průměr takového stromu byl tedy oválný, což je zvláštností stromů rostoucích na volném prostranství, jako jsou z větší části lípy. Oválný kmen vzniká tím, že letorost, tedy šířka ročního přírůstku, je na jedné straně (podle názoru dřevařských odborníků na závětrné) podstatně širší než na straně opačné. Aby řezbář pokud možno využil průměru válce dřeva na šířku sochy, odštěpil jednu z těch stejně už plošších stran, takže využil celou maximální šířku kmene.

Na základě četných případů výskytů suků, zarostlé kůry a podobných kazů, anebo stop po zacelení takových vad je zřejmé, že řezbář tehdy nevybíral kus bezvadný, jak jsme zvyklí vidět u řezbáře dnešní doby. Rozhodující pro tuto lhostejnost starých mistrů ke kvalitě suroviny nebyla cena dřeva, která jistě nebyla tehdy vyšší než dnes, spíše naopak. Řezbář gotiky prostě nedbal vad, poněvadž jednak dokázal chyby zacelit, jednak věděl, že případná bandáž takových míst a následující polychromie zakryje všechny vady dřeva. Až ke konci éry gotického řezbářství, kdy zůstaly často sochy nepolychromovány, zřejmě už musel řezbář hledat čistý kmen bez tmavých suků a podobných kazů. Z této doby známe i několik předpisů o kvalitě zpracovaného dřeva.

Kromě poznatků o volbě materiálu a přístupu umělce přímo pozorovatelných, máme ještě jiné doklady, ačkoli velmi zřidkavé, o pracovním postupu řezbáře gotiky. Každý autor, který se zabýval touto látkou, je cituje nebo reprodukuje, poněvadž jsou to prakticky jediné současné dokumenty o tomto oboru. Reprodukuje se známý reliéf z lavice v Pöhlde, dnes v muzeu v Hannoveru, kde je znázorněn řezbář sedící před pracovní stolicí, v které s palicí a dlátem v ruce opracovává kus opěradla, a na stěně visí řada dlát. Uvádí se kresba v „Hausbuchu“, kde je na výjevu Merkura řezbář stojící před stolem, ve kterém je upevněna zhruba vysekaná socha. Dále jsou to dřevorezy H. Burkmaira s touto tematikou, kde je pěkně vidět pracovní stolicí řezbáře, a podobný obraz z Bocaccia z r. 1573, obraz z Polydora Vergila „O vynalezení věcí“ z r. 1537, kde se mezi různými nástroji řemeslníků nacházejí též dláta a palice řezbáře; výjev řezbáře při práci, jak nahrubo sekerou osekává kmen, svorkami připevněný k dřevěné koze, na dřevorytu norimberského monogramisty z r. 1550 nebo obraz v knížce Josta Amanna ze série řemeslníků, znázorňující řezbáře ve své pracovně. Všechny tyto dokumenty kromě výjevu na lavici z Pöhlde ovšem podávají jen subjektivně pojaté svědectví. Do-



69 *Madona z bradu Buchlova, 2. čtvrtina 14. století. Příklad kompozice sochy do kmene*

konce i tento prvně uváděný se musí brát s rezervou, ačkoliv řezbář se tu sám zobrazil v jakémisi fiktivním portrétu. Ostatní jsou viděny už očima malíře nebo rytce a je dostatek důkazů, že souhlasí se skutečností jen podmíněně.

V žádném případě nejde tu o konkrétní reportáž, ale víceméně o symbolickou představu zaznamenanou umělcem jiného oboru, který se nesnažil reprodukovat věci dokumentárně, nýbrž vyzdvihoval jen charakteristické prvky pro něho zajímavé a efektní. Od znázorňovaných výjevů nebo předmětů nemůžeme očekávat podobu docela věrohodnou tím spíš, že v zásadě je na těchto rytinách vidět jenom několik kusů náradí a prostředí dílny řezbáře.

Především vidíme, že si všímají nástrojů řezbáře, dlát. Dláta středověkého řezbáře se nezachovala, ale můžeme si jejich tvar rekonstruovat. Velmi pěkně je totiž rozeznat velikost a tvar řezné plochy dlát mistrů minulých dob podle záseků, zjistitelných u starých soch zezadu vydlabaných. Tyto záseky nebyly vyhlazeny, a proto tam zůstaly po dlátech zřetelné stopy. Na tuto hrubou práci ovšem řezbář používal jenom větších dlát od 50–70 mm šířky řezné plochy, jaké byly zjištěny např. při odlévání zmíněných výžlabků v dutině soch Mistra Pavla z Levoče v průběhu dokumentárního průzkumu jeho díla. Šířku a profil menších dlát žlábkovitých, řezbáři nazývaných dutými dláty, ukazují typické okrouhlé začátky prohloubených záhybů drapérie gotických soch anebo charakteristické zářezy, jakými tehdy řezbář naznačoval zvlněné prameny vlasů. Podle těchto zjistitelných záseků se dláta starých mistrů tvarem a šířkou shodují s dláty užívanými dnes. Jak je vidět na vzpomínaných starých dokumentech, je i adjustace dláta v dřevěné rukojeti dodnes stejná, tak jako i dřevěná palice, kterou klepe řezbář na držadlo, aby je popoňnal vpřed do materiálu.

Dláta starých řezbářů měla pravděpodobně kromě průřezu či profilu i celkový tvar dnešních nástrojů, tj. mírně konicky se zužují od ostří dozadu a teprve těsně u rukojeti se zužují prudce. Tvary dlát (jak je ukazují uvedené staré rytiny a kresby), poměrně úzké při rukojeti a stejnoměrně se rozšiřující k ostří, můžeme považovat za nadsázku rytce. Ztupením dláta a opakovaným ostřením, broušením totiž ubývá materiálu a začas by se značně zúžila, zkrátila řezná plocha, takže zbývající délka dláta by byla nepotřebná.

Dláta, která se směrem k ostří rozšiřují, jak je nacházíme zobrazená na starých rytinách a reprodukováná v novodobých publikacích o práci středověkého řezbáře, používá řezbář i dnes, ale jen pro určité, poměrně zřídka se vyskytující případy. Tyto speciální tvary, ohnuté na způsob lžičky, dovolují vybrat materiál ve větší hloubce záhybů, kam se není možno dostat přímo působícím dlátem. Podle všech zjistitelných stop měl řezbář středověku poměrně malý sortiment dlát různé šířky a tvarů, a to nejvíce do 15 kusů. Rovná se to přibližně počtu dlát, kterými pracuje řezbář-figuralista naší doby.

Přístup starého řezbáře byl ovšem ve srovnání s dnešní praxí velmi odlišný. Podívejme se, jak to popsal slavný spisovatel a štrasburský kanovník Gailer von Kaisersberg koncem 15. století:

„Řezbář, když chce vysekat a udělat sochu, vezme lipový kmen nebo jiné dřevo a nedělá nic jiného, než jen osekává a odebírá; odseká větve, potom kůru z kmene, hned toto pryč,

potom ono pryč, vždy jen něco odebere a od tohoto odebrání zbývá pěkná, cenná, zdobená postava. Malíř, ten musí přidávat, chce-li namalovat obraz, zde něco přilepuje, tam zas ono...“

Jak vidět, zkušený literát a bystrý pozorovatel několika slovy podal výstižně podstatu práce řezbáře. Jistě to poznal a napsal z vlastní zkušenosti, tak jak znal svoje současníky v tomto bohatém a uměnilovném kraji.

Zajímavé je, že z tohoto, i když velmi povrchního, v zásadě však správného popisu by se dalo usuzovat, že řezbáři tehdy zpracovávali dřevo surové, tj. čerstvý kmen. Může to být míněno jen symbolicky, ale vzpomínka na odsekání větví a kůry poukazuje na tuto možnost. Kdyby vzal řezbář kus suchého dřeva, byl by se snad vyjadřoval takto, „Vybere ze skladu vhodný kmen...“

Slova spisovatele, pravda, v tomto případě nemají takovou váhu jako obrazové zpodobnění řezbáře při práci, jak je podávají zmíněné kresby, rytiny či řezba. Neboť obrazy mají pro nás vždy dokumentační charakter, ačkoliv je jejich autoři tehdy nevytvořili s tímto záměrem.

Kromě rytiny Burkmairovy, kde pracuje řezbář na dřevěné figurě zapnuté do speciální pracovní stolice, přitom má palici a několik dlát při ruce, nepředstavují ostatní příklady docela věrohodný obraz skutečnosti. Na kresbě v Hausbuchu autor zřejmě nevěděl, jak upevňuje řezbář sochu ke stolici, neboť ji znázorňoval přivázanou ke stolu několikerým omotáním provazu. Jistě tento způsob neodpovídá skutečnosti, bylo by to velmi nepraktické. Řezbář na dřevorytu norimberském pracuje s velkou sekerou a přitom má už dosti podrobně vypracované listy koruny na hlavě postavy. Listy koruny se však vždy řezaly zvláště a nasazovaly do korpusu koruny už hotové, protože řezat je vcelku by bylo zbytečně obtížné a snadno by se mohly ulomit při manipulaci a otáčení sochy. Ostatně u soch s podobně složenou korunou dokazují dírky po čepu, pomocí kterého socha byla upnuta do pracovní stolice, že socha přiléhala kompaktním dřevem hlavy nebo koruny k vrchnímu čelu stolice, a nemohla tedy mít koruna ještě na konci křehké listy.

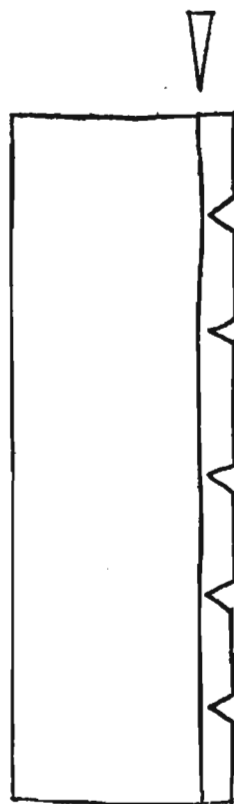
Sekerou skutečně tehdy opracovávali do jisté míry sochu nahrubo, jak dokazují stopy po tomto nástroji na zadní straně takových soch. Částečně sloužila sekera při vydlabávání dutiny, hlavně ale při odsekání největších partií zbytečného materiálu a zploštění původně oválného válce. Někdy, jako např. u sochy sv. Antonína poustevníka z filiálního kostela v Dravcích u Levoče, je rozeznat, že řezbář zasekával v dvaceticentimetrových intervalech vruby, aby se dřevo nezaštěpilo hlouběji, což by bylo snadno možné při točivém růstu lípy, kdyby chtěl odštěpit celou plochu najednou.

Správný je asi způsob upevnění špalku při tomto předběžném okřesávání, kdy kus je pomocí svorek fixován napolo leže k nízké dřevěné koze, jak vidíme na uvedeném dřevorytu. Tak je též zřejmě správný přístup k figurě Burkmairova řezbáře i řezbářky Varronis z jiné rytiny tak, aby hlava opracovávané sochy byla vlevo od řezbáře. Oba dva jsou zřejmě praváci, tozn. že vedou dláto pravou rukou a pracují směrem od nohou k hlavě, která leží vlevo od pracovníka.

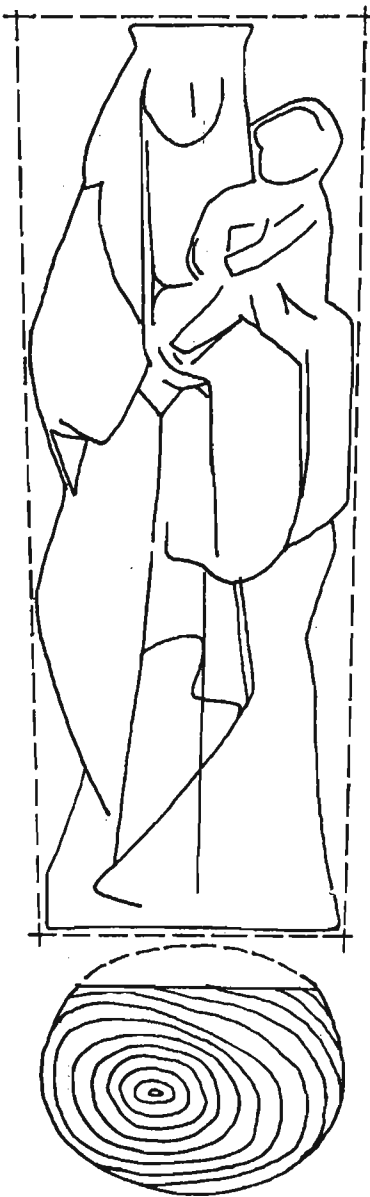
Výsledek řezbářovy práce, pokud postupuje tak, jako gotický řez-



70 Nasazení listů do koruny



71 Opatrné odštěpení materiálu zezadu kvůli točivému růstu lípy



72 Kompozice postavy do špalku;
vzadu odštěpená část

bář, je určován několika komponentami. Především spolupůsobí tvar materiálu, který, jak jsme viděli, byl daný biologickými vlastnostmi suroviny. Ačkoliv se nám zachovaly příklady o velmi důmyslné technice spojování dřeva, přece se řezbář v tehdejší době dobrovolně omezoval ve většině případů na základní válec kmene stromu.

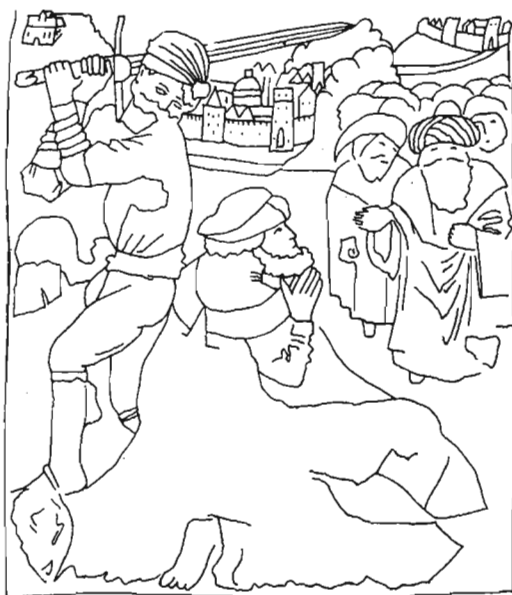
Další komponentou je omezování volné myšlenky fixními rozměry a tvarem suroviny a s tím spojená nutnost směřovat postavu do tohoto daného prostoru. Z toho vyplývá rozvázný postup, přičemž třeba počítat předem s hmotou, kolik odstranit a, co je ještě důležitější, kolik nechat; toto předvídaní tvarů zatím zakrytých, ale pomalu každým úderem dláta se měnící povrchový reliéf, tento podle přísné zákonitosti se odvíjející růst díla vznikajícího pod umělcovými rukama a přímá radost ze zápasu s hmotou nenahradí žádný jiný způsob sochařské práce. V usměrnění umělce tvarem výchozí suroviny se střetávají praxe novodobého sochaře s praxí řezbáře 15. století.

Na průměrné soše 15. století se zřetelně odráží postup řezbáře. Jak jsme už poznali, zásadně vypracoval svoje dílo z jednoho kusu. Pohled na spodní stranu sochy nám ukazuje zpravidla téměř neporušenou obrysovou linii původního tvaru průřezu kmene, ovšem bez odštěpené partie vzadu, kde byl zploštělý, aby socha přiléhala k pozadí archy. Celistvost plochy je samozřejmě porušena vydlabáním sochy odzadu, někdy méně, kde to tvary nedovolují, jinde velmi starostlivě, aby zůstala co nejmenší část hmoty.

Při kompozici sochy vycházel starý řezbář ze vžitých pravidel. Originálnost díla, kterou dnešní sochař hledá především, byla pro tehdejšího řezbáře pojmem prakticky neznámým. Jak dokazují četné případy, používali tehdy nejen malíři jako předlohy pro svoje práce kresby a rytiny, ale též řezbáři neváhali překládat tvary z grafických listů do dřeva, a to cele anebo částečně. Zvláště od druhé poloviny 15. století, tedy od objevení a rozšíření dřevorytu a později mědirytu, se tato praxe vžila a nebyly to jen méně významní mistři, kteří pracovali s použitím takových předloh. Možná, že se tak stalo někdy i na výslovné přání zákazníka. Ale též jiná skulptivní díla posloužila jako vzor. Vandrovní tovaryši se postarali, aby práce slavných mistrů byly opakovány anebo kopírovány, a to podle schopností epigonů s větším či menším úspěchem. Příklad sochy sv. Jakuba z hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči, opakující dosti věrně postoj Stossovy sochy sv. Rocha z kostela Sta. Maria Annunciata ve Florencii, dokazuje, jak používal jeden mistr, případně s malou úpravou, práci druhého. Někdy vznikla určitá nesrovnalost jako v tomto případě, kdy pohyb pravé ruky sv. Jakuba z Levoče je neodůvodněný. Opakuje totiž stejné gesto jako Rochus Stossův, který ukazuje dolů na vřed nad kolenem. Nápadné u těchto dvou soch je však časový rozdíl mezi vznikem jedné i druhé. Socha sv. Rocha z Florencie vznikla údajně r. 1509, kdežto oltář levočský byl postaven už r. 1508. Zmínka o tomto datu v diáriu levočského městského písaře Konráda Spervogela, který zaznamenává mezi událostmi tohoto roku postavení velkého oltáře, ovšem neuvádí, zda tehdy v této části, tedy v retabulu, byly už i sochy, ačkoliv je to pravděpodobné. Sochy z tohoto oltáře totiž (ve skříni uprostřed i skupina Poslední

večeře v predele) ukazují stejný slohový charakter jako sochy z oltáře sv. Mikuláše tamtéž, které též autor datoval 1507. Vykazují však značné rozdíly (jsou plastičtější) proti pracím z r. 1516 (oltář ve Spišské Sobotě) a 1519 (oltář sv. Janů v Levoči). Tehdy, r. 1508, postavili zřejmě jen hotovou skříň s predelou. Fialový štít oltáře tehdy nebyl ještě postavený, o čemž svědčí neporušené plochy spodku fiál a základny, jak bylo zjištěno při rozebrání oltáře v r. 1952. To znamená, že s hřebíky nebylo do té doby hnuto, poněvadž vyta-hování velkých hřebíků by bylo zanechalo stopy a otláčky na fiálách i základně. Z dalšího záznamu ve zmíněném diáriu z r. 1522 víme, že oltář stál delší čas bez polychromie. Byl tedy postavený zatím bez polychromie, a až když došlo po získání potřebných prostředků k dokončení díla do dnešní podoby zlacením a malováním tabulí na zadní straně křídel, byl oltář rozebrán. Toto rozebrání by jistě zanechalo stopy, poněvadž hřebíky původně spojující jednotlivé části nástavce byly dlouhé až 27 cm! Kronikář by asi nebyl zaznamenal jako pozoruhodnou událost, kdyby byli tehdy postavili jen prázdnou archu bez soch.

Mistr Pavel při řezbě sochy sv. Jakuba pro Levoču i Vít Stoss při tvorbě sochy sv. Rocha pro Florencii se mohli ovšem opírat o jinou starší sochu sv. Rocha řezanou asi také Stossem, která se však nezachovala do naší doby. Jistě nemohl vzniknout levočský Jakub bez předlohy představující sv. Rocha. Kromě předlohy pro sochu sv. Jakuba zpracoval Pavel na tomto oltáři další starší vzory. Tak je s malou úpravou reliéf Stětí sv. Jakuba komponován podle leptu V. Stos-



73 Kompozice s použitím grafických předlob, obobacených řezbářem

sa stejného námětu. Pavel však přidal pro zpestření a obohacení děje do pozadí město s krajinou a skupinu statistů. Obdobný je reliéf na druhém křídle, Sv. Jan na ostrově Patmos, překladem mědirytu M. Schongauera, stejně jako Mučení sv. Jana, ke kterému Pavel používal dřevoryt A. Dürera se stejným námětem. Dürerovu postavu muže s turbanem z jeho mědirytu „Turecká rodina“ použil s malou obměnou Riemenschneider pro postavu setníka ze skupiny Ukřižování na



74 A. Dürer, Turecká rodina. Detail rytiny z let 1498-1500



75 *Setník z oltáře*
od T. Riemenschneidera
v Dettwangu



76 *Detail reliéfu*
Oplakávání
v brněnském
minoritském
kostele,
zhotoveného
podle rytiny
A. Dürera

oltáři v Dettwangu. Stejnou postavu dále použil řezbář, od kterého pochází skupina *Oplakávání* v minoritském kostele v Brně.

Takové rytiny však jako předlohy pro řezbáře posloužily jen částečně. Podoby převážně většiny jednotlivých postav světců, malovaných na tabulích oltářů anebo ztvárněných ve formě soch ze dřeva a kamene, vznikly postupně od nejstarších projevů křesťanského výtvarného umění. Jsou to typy, které mají základ v starokřesťanské malbě v ojedinelých reliéfech sarkofágů a v byzantských mozaikách. Později, při rostoucí úctě k mučedníkům a po objevení katakomb, přenášely se do celé Evropy ostatky svatých a při zpodobování těchto postav se pro lepší diferenciaci od sebe odlišovaly přidáváním atributů. Takto vznikly standardní představy o podobě jednotlivých světců a umělci už potom pracovali podle těchto vzorů, které byly každému srozumitelné. Proto umělci, respektující dané slohové prvky, nemohli kromě menších úprav, charakteristických pro určitou zemi, měnit nic na typu znázorněné osoby, aby neporušili základní požadavek srozumitelnosti.

Podkladem pro zpodobnění postav byly jednak literární předlohy, jako životopisy svatých, případně miniatury v rukopisech, evangeliářích apod., jednak jiné pomůcky jako pečetě, zlatnické práce a samozřejmě skicáře a paměť umělců. Zmíněné už rytiny byly vydávány několika umělci a předávány jako devocionálie při církevních slavnostech a poutích, jak víme např. o Dürerově obchodu rytinami.

Především z tohoto fondu představ a vzorů čerpal řezbář 15. století, když přistupoval ke špalku, ze kterého chtěl vyřezávat sochu svatého. Názory zákazníků i tehdejších umělců byly velmi málo náročné vzhledem k zásadám umělecké tvorby. Ty se vyvíjely postupně, a to hlavně v Itálii v průběhu obnovy uměleckého citu pro krásu v renesanci. Pro gotického řezbáře ještě neplatila ctižádost a snaha po originalitě, kterou byli například podněcováni Ghiberti, Brunellesco nebo Donatello a jiní florentští umělci, aby vzájemně vystupňovali svoje úsilí o nejdokonalejší dílo. Obdoba soutěže na zhotovení bronzových vrat baptisteria ve Florencii nebyla tehdy severně od Alp myslitelná. V době, kdy sochu florentského umělce už posuzovali podle kritérií estetiky i obyčejní občané, pro člověka na severu, a to pro zákazníka i umělce, byla socha ještě jen obrazem božské osoby nebo světce, a proto na ni platila jiná měřítká.

Kromě toho byly sochy gotického řezbáře zpravidla menších rozměrů, a používal-li řezbář ke kompozici postavy vžité schéma, nepotřeboval pomůcku – model, který byl už téměř nezbytný pro renesančního umělce v Itálii, tvořícího individuálně a vždy podle nové a překvapivé invence.

Přestože tvorba gotického umělce byla vázaná tradičním rámcem, přece jeho sochy naprosto nepůsobí stereotypně. Řezbář uměl uplatňovat dané prvky v nekonečných variantách, takže každá socha je zase novým dílem. Zásoba tvarových prvků, kterou disponoval, byla vlastně poměrně malá, ale obdivuhodná je možnost a schopnost tyto základní prvky obměňovat podle okamžité potřeby, místa a materiálových dispozic.

Zcela bezprostředně ovšem řezbář tehdy ke zhotovení sochy ne-

přístupoval, jak by se podle uvedeného zdálo. Předně poměrně zřídka měl za úlohu vytvořit jednotlivou sochu, jak byly ještě „krásné madony“ českých sochařů. Jako při tvorbě dnešního sochaře i tehdy si řezbáři vypracovali náčrt, návrh, plán objednaného díla – oltáře. Většina zachovaných smluv na zhotovení oltáře se zmiňuje o předloženém návrhu. V takovém návrhu nebo rysu byly aspoň zhruba pro informaci zákazníka i pro provádějícího technika zaznamenány základní údaje a podoby soch resp. výjevů, reliéfů i maleb.

Velmi poučná je v tomto směru sbírka kreseb a plánů gotických oltářů reprodukováných Huthem. Mezi nimi je ovšem řada návrhů kreslených zřejmě malířem a ne velmi vhodných na realizaci v dané podobě. Některé, a to hlavně starší, ukazující více technických detailů, pravděpodobně posloužily jako pracovní skicy pro tu složku řezbářské dílny, která se zaměřila na výrobu oltářní skříně a příslušné ornamentiky.

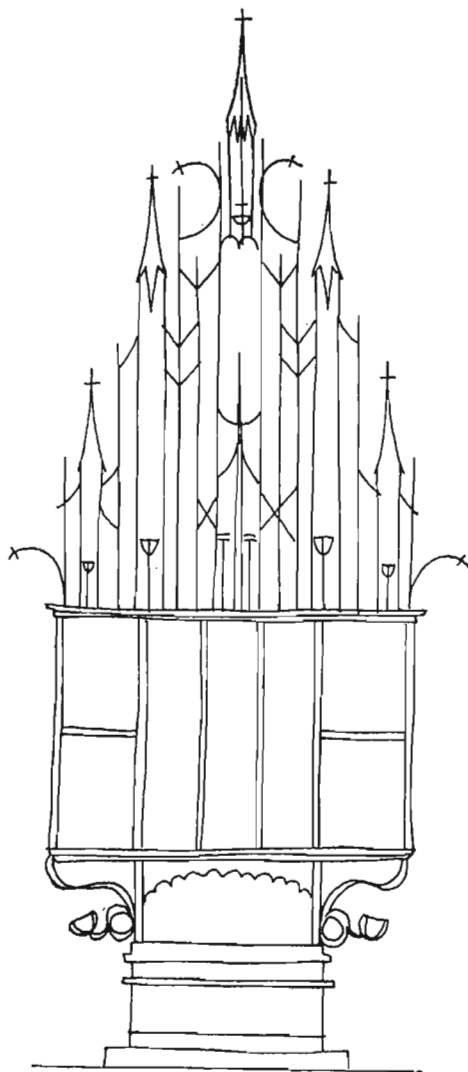
Na rozdíl od práce figuralisty, který se musí řídit jen globálně místem pro sochu v oltářní skříně, ten, kdo stavěl architekturu oltáře, retabula, potřeboval předem znát přesné rozměry díla a samozřejmě i místa, kde měl být oltář postavený. Tedy výšku prostoru, a to velmi podrobně, jak dokazuje hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči, kde poslední křížový květ na konci střední fiály se přesně dotýká klenby, dokonce je přimontovaným železem fixován v otvoru v klenbě. Ačkoliv tento rozměr mohl řezbář do jisté míry upravovat v průběhu montáže, přece s tím musel počítat už při celkovém rozvrhu.

Je zajímavé, že často jsou na těchto plánech figurální partie podány jen náznakově, zatímco architektura je vypracována podrobněji. Tyto návrhy možno skutečně považovat za technické nákresy, podle nichž mohl stolař nebo řezbář pracovat. Zřejmě pocházejí tyto rysy od odborníka dřevaře, který dbal už při návrhu na možnosti event. provedení, kdežto jiný, např. malíř, při kreslení návrhu hleděl více na zajímavost nebo bizarnost tvarů architektury a neuvažoval, jsou-li realizovatelné.

Příprava materiálu na části architektonické a ornamentální byla podstatně složitější, protože se jedná o více dílců na sebe navazujících nebo do sebe zapadajících, záleží tedy na co největší přesnosti jednotlivých sektorů. Přesnost už není tak důležitá v části figurální, kde nezáleží na několikacentimetrovém rozdílu.

Zvláště důležité to bylo u takového díla, jakým je archa bez vnitřní nosné konstrukce např. hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči. Skříň tohoto oltáře a výklenek predely jsou složeny z jednotlivých desek a sloupů, zapadajících do sebe a dosedajících do drážek v základní a krycí římsě. Linie nosných sloupů přechází od základny (jakoby kořene) přes vrchní desku predely, která je zároveň spodní deskou – základnou skříně, dále prostupuje vrchní deskou skříně a končí nad ní zkroutená do oblouku. Při takové funkci a poloze sloupu by byla nepatrná odchylka od svislice velmi nápadná. Kromě toho, a to je ještě významnější, každá nepřesnost ve výšce jednotlivých sloupů a pravouhlého tvaru desek na pozadí a bočnic by znamenala přímo ohrožení stability této jedinečné konstrukce. Zkušební montáž na místě byla při obrovských dimenzích tohoto oltáře (jeho

77 Schéma blavního oltáře v kostele sv. Jakuba v Levoči

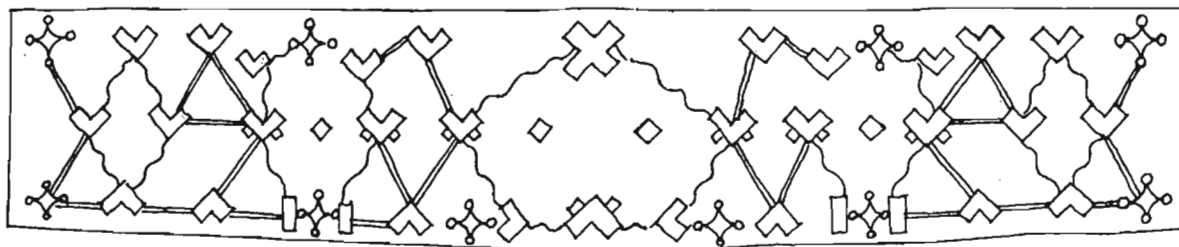


výška je 18,62 m, archa sama vysoká 4,25 m a široká 6,25 m) byla proto sotva proveditelná. Taktéž dílnu pravděpodobně neměl Mistr Pavel tak prostornou, aby v ní oltář mohl sestavit aspoň částečně. Musel se nutně spoléhat na přesnost provedení a dodržení rozměrů. Zřejmě měli tehdy provádějící pracovníci podrobný nákras, rys s přesnými kótami, z kterého přenášeli rozměry na desku, na kterou rýsovali tvary, průřezy sloupů a šířku zadních desek ve skutečné velikosti. Rýsování vykonali přitom rýsovací jehlou, jejíž stopy je možno vidět ještě dnes na takových místech, kde rýsovali osy protilehlých dílců apod. Vryp jehly je totiž ostřejší a nestírá se při manipulaci, jako se může snadno stát při použití dnes oblíbené tužky. Uhel nebo hruška resp. křída, které tehdy používali na kreslení, pro svou podstatně hrubší čáru nebyly vhodné na precizní značkování.

Řeziva, tedy desky, zpracovali asi velmi zřídka, a to jen v nejn nutnějších případech. Desky se tehdy musely řezat jen velmi pracně ručně. Mechanické pily na vodní pohon, tzv. katry, u kterých vícere sdružené pily řezou naráz celý kmen, se objevily až v 16. století. Zato pozorujeme často na zadní straně dílců stopy po štěpení, nezahlazené anebo jen nahrubo opracované. U opakujících se dílců, jaké jsou např. u mnohosedadlových chórových lavic, vidíme, že celkem bezstarostně se nesnažili o dosažení stejné síly nebo šířky stejných článků, ale každý je individuálně opracovaný. Různost těchto rozměrů, ačkoliv je malá, přece je tak značná, že záměna dílců při montáži je prakticky vyloučena a každý kus dosedává jen na to místo, pro které je určen. Pro tuto individualitu jednotlivých článků oltářní architektury nebo stavby lavic působí originální práce příjemně na rozdíl od napodobenin z 19. století, přesně opracovaných, ale přitom chladných a neosobních, navíc zpravidla velmi hmotných a těžkých.

Charakteristické pro praxi řezbáře 15. století je suverénní ovládnutí forem architekturních i ornamentiky. Zmíněné návrhy a kresby oltářů totiž často ukazují jen schematické tvary. To znamená, že provádějící řezbář věděl, co si navrhující na tomto místě představoval.

Kromě toho se dá s jistotou předpokládat, že při realizaci díla se mistr (který byl pravděpodobně ve většině případů zároveň navrho-



78 Řez nástavcem blavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči

vatelem i provádějícím) sám zúčastnil práce a mohl přitom tovaryšovi, který řezal detail, nakreslit svůj vzor přímo na kus dřeva, ze kterého měl být zhotovený. Důkazy o tomto postupu máme ve smlouvě na postavení kamenného pastoforia (svatostánku) v podobě věžičky pro kostel sv. Vavřince v Norimberku. Zde sochař Adam Kraft píše, že na předloženém plánu není možno zakreslit všechny detaily, zákazník však má důvěřovat v jejich provedení.

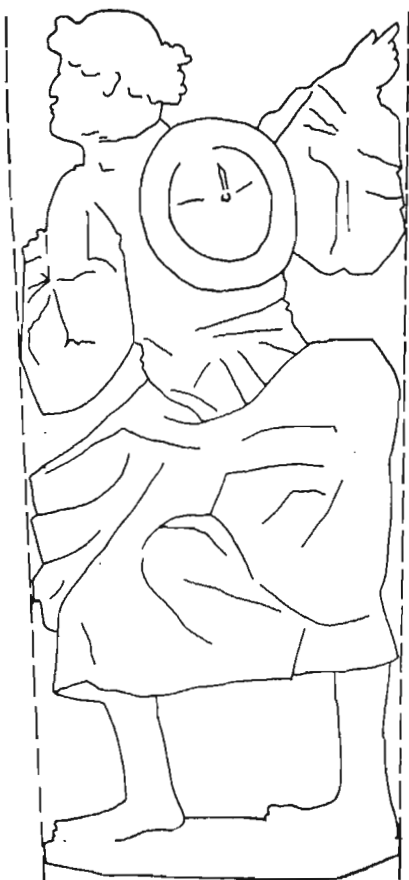
Stavba i výzdoba gotického oltáře je utvořena podle jistých formulí a doplňuje se podle pravidel, kde se má který prvek uplatňovat. Časem se jen s rostoucí dovedností mistrů měnil stupeň bohatosti, resp. fantastičnosti. Tvarosloví a virtuozita ve vypracování detailů se vytříbily zkušeností a zručností provádějících pracovníků.

V podstatě se opakují na oltářním retabulu prvky z architektury chrámové. Korpus je archa nebo skříň na základní predele se stupňovitě vystupujícím štítem neboli nástavcem, ve kterém je často zabudována část figurální tematiky. Do jisté míry se odvozovaly tyto prvky z tzv. celového oltáře, kde uprostřed pod baldachýnem byla postavena socha. Tento oltář měl vlastně tvar ciboria, které bylo možno zakrýt, a to z obou bočních stran celými, z přední strany dvěma polovičnými křídly. Zčásti zde spolupůsobily při postupném vzniku typického pozdně gotického dřevěného retabula práce zlatnické, jako skříňky na ostatky svatých s figurálními nebo ve smaltové technice provedenými obrázkovými vložkami, ve tvaru ostensoria čili monstrance. Zvláště retabulum druhé poloviny 15. století silně připomíná skladbu takových bohoslužebných předmětů. U monstrancí této doby pozorujeme podobně jako u oltáře rozšířenou nohu, základ, v tomto případě menzu oltáře. Predela, začátek vlastní stavby, se oproti šířce menzy vždy zúží a rozšiřuje se zase do šířky archy. Stejně se u monstrance zužuje část nodu (ořechu) na držení a rozšiřuje se obdobně do střední části, schránky pro eucharistii. Od této největší šířky zase ustupuje štít jak na oltáři tak na monstranci, utvořený ze skupiny fiál nesoucích miniaturní klenby, pod kterými stojí sochy určité tematiky. Tyto sochy nebo skupiny se vztahují k náplni tematiky oltáře, jako např. v Krakově na zmíněném už hlavním oltáři mariánského kostela, kde výjev „Smrti Panny Marie“ ve skříni je dovršen skupinou „Korunování Panny Marie“ ve štítě. Jinde je to skupina Kalvárie (jako v Banské Bystrici a v Sankt Wolfgangu), patron kostela (sv. Jakub se skupinou 12 apoštolů na hlavním oltáři v Levoči), anebo speciální patron úmyslu donatora, jako v případě oltáře Vir dolorum v témže kostele. Tento oltář je ve zvláštním věnování nazvaný skvostem krále Matyáše a královny Beatrice, a proto stojí na vrcholku oltáře pod baldachýnem socha sv. Ondřeje, patrona šťastného manželství.

Veškeré technické články těchto oltářních architektur jsou vypracovány poměrně jednoduše, jsou lehké a až překvapivě útlé vzhledem k smělosti celé stavby. Stabilitu těchto křehkých mřížových fiál zajišťuje důmyslný systém vzpěr a zavětrování mezičlánky, kterými jsou jednotlivé fiály mezi sebou propojovány. Jen výjimečně je architektura nástavce podporovaná železnými kotvami, zasazenými do zdi zezadu anebo z boku.

Stavební prvky se mění v ornamentální, a tak se mění i přírodní tvary rostlin anebo draperie. Vše je stylizováno do určitých „znaků“, podobně jako u písma. Tato ornamentalizace tvarů se nezastavuje ani před figurou, v níž se objeví a uplatňuje nadsázka, hraničící někdy s karikaturou nebo groteskou.

Umělec doby gotické pracuje formulemi tvarů a jeho schopnost je kombinovat a uplatňovat je fantastická. Přitom skladba figury nebo



79 Apoštol dómu v Gústrowu:
kompozice postavy do bloku

draperie není náhodná, ale vcelku zdůvodněna anatomickými vlastnostmi lidského těla a znázorněné látky, resp. charakteru oděvu. Na rozdíl od velké většiny pozdějších slohových období malíř nebo řezbář gotiky znázorňuje často postavu v oděvu své doby. To znamená, že s určitou úpravou, podmíněnou stylizací tvarů, podává stříh a povahu materiálu oděvu svých současníků s překvapujícím smyslem pro realitu. Proto jsou jejich výtvoři jedinečným dokumentem kulturně-historickým, z kterých čerpáme poznatky o životě, práci a smýšlení tehdejšího člověka.

Pro takto omezený tvarový fond a velký počet děl se stejnou nebo podobnou tematikou se stává, že řezbář opakuje jisté typy a prvky. Vždy to ale činí jakoby náhodně, improvizovaně; je poznat, že mistr se dlouho nerozmýšlel, nýbrž nahodil všechno pod vlivem okamžité nálady anebo propozic daných materiálem.

Když neužíval model, podle kterého pracuje dnešní řezbář, mohl začít svoji postavu jen pomocí tzv. ztracené kresby, to znamená, že ji rozvrhl v hrubých rysech na materiál přímo. Při postupném propracování detailu vždy nanášel kresbu podrobněji, ovšem jen potud, pokud to bylo pro orientaci třeba. Hlavně se však nechal vést obrysem špaluku, což snadno zjistíme, když přiložíme lať a objedeme jí po obvodu sochy. Jak už naznačeno, spodek sochy nebo základ, často podaný jako mírně oblý drn s pravidelnými vrypy znázorňujícími trávu, zachová zpravidla původní obrys kmene. Většinou leží vrcholné body draperie v rovině špaluku a přiložená laťka se dotýká těchto vrcholků. Někdy, zvláště u prací z konce 15. století (např. u sochy sv. Petra a Jana z ústřední skupiny krakovského oltáře, ale též u prací Riemenschneiderových), pozorujeme, že jedna strana sochy zachovává málo porušenou linii okraje kmene, zatímco druhá je oživena pohybem postavy a draperií. Tato praxe vycházela pravděpodobně ze zásady využít materiál do krajnosti, zčásti též asi z bravurního pocitu, že řezbář dokáže umístit postavu do omezeného prostoru špaluku. Tuto praxi uplatňuje řezbář nakonec i tam, kde to není podmíněné tvarem suroviny. Tak pozorujeme např. u Riemenschneiderových postav císaře Jindřicha II. a jeho manželky Kunhuty na jejich náhrobku v dómu v Bamberku, že umělec zachovává linii pláště stejnou přísnou obrysovou linií, jako by byla vtěsnaná do daného bloku dřeva. Je vidět, že Riemenschneider byl nepochybně původně řezbář, poněvadž kamenná deska, z níž jsou tesány tyto postavy, svou šířkou dovolila překračovat pomyslnou hranici, kterou si mistr v tomto případě stanovil. Podobné tendence pozorujeme též u děl Michelangelových, zvláště u nedokončených otroků pro náhrobek Julia II., u nichž se také zachovaly původní roviny hranatého bloku ve vrcholných bodech končetin.

O způsobech opracování dřeva tehdejším řezbářem nás poučují případy, kdy se zachovala část sochy jen nahrubo opracovaná. Takové možnosti se vyskytují zřídka, neboť gotický řezbář vypracoval svou sochu víceméně jako fasádu. V podstatě jsou sochy podány jen pro pohled zřepředu s výjimkou takových, které stály volně, jako sochy z Kalvárií nebo z nástavce oltáře. Tyto sochy jsou celoplastické, tedy řezané také zezadu. S ohledem na umístění daleko od pozorovatele

jsou řezány ovšem jen v sumárním podání s nepřilíš členěnou draperií, ale přece vypracované.

Případy, že zůstala nedokončena dřevěná socha, jsou velmi vzácné. Možná, že dva malé korpusy Ukřižovaného z Kunstsammlungen v Basileji, které zobrazují Huth a Murbach, jsou jediné takové zachovalé exempláře. Blümel, který rekonstruoval postup práce řeckého sochaře na základě studia nedokončených kamenných soch antických, mohl mít takového studijního materiálu víc. Socha z kamene, která nebyla dokončena pro objevující se kaz, trhlinu nebo jinou příčinu (jako násilný zánik dílny apod.), zůstává ležet a odklízí se jako neupotřebitelný odpad. Vzpomeňme slavnostního „pochování“ pokaženého bloku v středověké stavební huti. S dřevěnou sochou je to jednodušší. Jakmile se během práce objeví kaz v materiálu, je možné takové místo poměrně snadno zacelit jiným kusem zdravého dřeva, vsazením nebo naklizením. Kdyby byl kaz tak veliký, že se nedá napravit (což jistě přišlo málokdy v úvahu, poněvadž hrubé vady poznává odborník na špalku většinou už před započítím práce při výběru kusu), pak může tento špalek ještě posloužit jako palivo v kamnech. Z toho důvodu se prakticky nezachovala dřevěná nedokončená socha. Vždyť můžeme tvrdit, že dřevěné sochy středověku, které se nám zachovaly, představují jenom minimální zbytek dokončených soch. Dřevo asi také nebylo tak drahé, že by museli šetřit a přepracovat anebo jinak využít pokaženou figuru nebo vadný špalek. Sotva bychom našli v oblasti řezbářství obdobu k případu dalšího využití pokaženého bloku, ze kterého mladý Michelangelo vytvořil sochu Davida. U takového materiálu je to podstatně jiné. Náklad na získání bloku tak obrovských rozměrů (9 loktů vysokého = 5,30m) a jeho dopravu z lomu do Florencie byly tak velké, že je pochopitelná snaha majitele bloku, který do něho investoval už značnou částku, aby tento drahý materiál mohl být sochařsky využit.

Jedna z mála možností poznávat na hrubo osekane partii se nám nabízí u soch skupiny „Poslední večeře“ z predely hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči. Tam se nacházejí dvě dvojfigury apoštolů, sedících zády k divákovi, a dva apoštolové z čelních stran dlouhé tabule. Tyto figury jsou téměř plnoplastické, zatímco tři skupiny zadní jsou poměrně zploštělé a přiléhají k pozadí. Možnost, i když omezená, vidět přední sochy částečně z boku donutila řezbáře, aby tyto sochy aspoň zaoblil s náznakem tvarů bez podrobného vypracování detailů. Pozorujeme, že tyto hrubé tvary velmi jednoduše naznačil rovným dlátem. Všechno je ve velkých plochách, hraničících a ostře na sebe narážejících. Tak si musíme těž představit, že řezbář založil sochu i z přední strany. Podle uhlem nebo křídou naznačené lineární kresby význačných tahů draperie zasekával nejprve naostro obrysy do dřeva, potom vybíral postupně dutým dlátem materiál do hloubky mezi hřebeny záhybů.

Podrobné vypracování a hlazení takto založených hrubých tvarů (typických, ale ne stereotypních) bylo záležitostí poměrně mechanickou a mohlo být provedeno zkušenými pracovníky. Rozvrh postavy, tj. členění partií inkarnátu a draperie, vykonávala ovšem jistě vedoucí síla, mistr.



80 T. Riemenschneider, Sv. Alžběta

V tom je totiž podstatný rozdíl mezi postupem novodobého sochaře a řezbáře 14.–16. století. Nepočítáme-li ojedinělé současné umělce sochaře, kteří tvoří ve dřevě čistě individuálně bez pomocné síly, popř. ji používají jen na přípravu materiálu, je novodobá dílenská praxe většího ateliéru kamenosochaře nebo řezbáře založena na kolektivní dělbě práce, a to v podstatě na specializaci jednotlivých odborníků. Základní složkou je model, podle kterého připravují pomocné síly materiál a vypracují sochu do téměř hotového tvaru. Autor modelu vykonává případně jen poslední úpravy povrchu. Řezbáři středověku tyto způsoby neznali, nýbrž pracovali tak, že hlavní složku, založení figury, musel provádět mistr. Popsané způsoby dělby práce se vyvíjely až v době konjunktury na počátku renesance. Florentští sochaři, kteří pracovali v odlévačských technikách a k tomu potřebovali samozřejmě nezbytný model ve skutečné velikosti, poznali výhody modelu i pro skulptivní práci v kamení a přešli asi už velmi brzo k práci s větším pomocným modelem. Pochopitelně tak pracovali sochaři, kteří ve své dílně zaměstnávali více pomocných sil, aby stačili na zvýšenou poptávku. Že Michelangelo používal z velké části jen malých plastických skic, je známo. Poněvadž pracoval vždy sám, nemusel mít takový podrobný model a nepracoval výše uvedeným způsobem ani v tom případě, že ho netrpělivost zákazníků nutila, aby zadal část objednávky jiným sochařům, jako např. některé sochy z kaple Medicejských. Při technické dokonalosti jeho současníků – sochařů by byli tito reprodukovali takový model jistě tak, že by nebyl téměř rozdíl mezi výtvozem jejich a Michelangelovým. Rozdíly jsou ovšem velmi patrné v případě zmíněných soch.

Obdobnou poptávku a konjunkturu zažili řezbáři severně od Alp v druhé polovině 15. a na začátku 16. století.

Ze starých záznamů víme, že cechovní zřízení tehdy různými předpisy regulovalo pracovní zvyklosti, použití materiálu a výchovu odborného dorostu. Původně měly tyto předpisy udržovat kvalitu výrobků a schopnost konkurence menších dílen. Aby nedošlo k nadprodukcí pomocníků, která mohla vést k škodlivému úpadku cen, omezovali počet učňů. Tak v Mnichově, Krakově, Praze a Augsburgu r. 1517, jak cituje Huth, nebylo řezbáři dovoleno vychovávat víc než dva učně. Počet víceméně samostatných tovaryšů byl taktéž omezený, ačkoliv v dílnách slavných mistrů s početnými a rozsáhlými objednávkami na oltáře byl počet větší (4-6). K této problematice nacházíme zase doklady praktik u nás v 14. a 15. století, zaznamenané Wintrem na str. 705 jeho Dějin řemesel:

... aby mezi mistry cechovními rovnost byla co do objemu produkce, ne jeden cech určoval, kolik mistr smí tovaryšů mít, kolik učedníků.

... v též asi čas (1494, pozn. autora) pražští malíři usnesli se, aby mistr choval jednoho tovaryše maláře, druhého cuprejtyře (Zubereiter, pozlacovač) a třetího řezáka; kdo by měl víc jich, propadne pokutě, lečby mistr vznesl na starší, a byla toho příčina hodná, aby starší dali povolení.“

Všechny tyto předpisy směřovaly k tomu, aby přílišnou spoluprací podřadnějších pracovníků nebyl poškozený zákazník, který práci zadal dílně vyhlášeného mistra v naději, že tam bude kvalitněji provedena. V některých případech, jako např. v zmíněné smlouvě na postavení pastoforia v Norimberku, si zákazník vymínil, kolik pracovníků a jakou účast musí mít mistr na díle. Jakmile podstatnou část

práce na díle vykonali pomocníci, byla též odměna nižší. Tak dostal Riemenschneider za sochy Adama a Evy pro fasádu kaple Panny Marie ve Würzburgu po 50 zlatých a nakonec mu přidali ještě po 10 zlatých. Za další sochy výzdoby této kaple, sochy Krista a 12 apoštolů stejné velikosti jako předešlé, dostal po 10 zlatých, tedy cenový rozdíl velmi příkrý vzhledem k tomu, že kvalita těchto druhých soch je taková, že se i u nich může předpokládat účast vedoucího mistra. Ovšem postavy Adama a Evy jsou skutečně unikátní práce, zatímco ostatní představují spíš typy v této dílně opakované a běžné. Efektivní podcenění soch apoštolů deseti zlatými osvětluje kromě jiného honorář, vyplacený Erasmu Grasserovi za známé figurky Morisků v Mnichovské radnici. Za 16 figur podpoloviční životní velikosti dostal 172 zlatých, tedy skoro 11 zlatých za kus a víc než Riemenschneider za kamenné a podstatně větší sochy apoštolů. Je ovšem možné, že honorář za Morisky obsahuje i odměnu za polychromii, která tehdy byla někdy ceněna výše než řezba, pravděpodobně pro cenu materiálu k tomu použitého, jako zlato apod.

Samostatný tovaryš mohl jistě v dílně s větším provozem vyřezávat sám sochu běžného typu. Socha od samostatného pomocníka, obeznámeného během dílenské praxe s tvaroslovím mistra, vykazuje pak sice charakteristické prvky vedoucího mistra, rukopis ovšem jeví poněkud odchylné znaky. Pomocník mohl sice opakovat nebo variovat předlohu nebo náčrt z ruky mistra, při vypracování detailů převládá však jeho individuální způsob řezby, jeho osobní rukopis. Takovou dílenskou práci představují oltáře filiálního kostelíka v Sásové u Banské Bystrice, připomínající práci Pavla z Levoče. Rozdíl mezi sochami oltáře v kapli sv. Barbory farního kostela v Banské Bystrici, které reprodukuje charakteristické znaky vlastnoruční práce Mistra Pavla z Levoče, a postavami na dvou oltářích v sousední Sásové zjevně poukazují na zmíněnou praxi. Pro méně významný objekt filiálního kostela a snad i v návalu jiné, důležitější práce přenechal mistr podstatnou část provedení úlohy zkušenému spolupracovníkovi. Přitom je však zajímavé, že ornamentika obou oltářů, tj. řezby vinné révy, vyplňující prostor archy nad sochami, je shodná s obdobnou řezbou na hlavním oltáři kostela sv. Jakuba v Levoči. Je proto oprávněný názor, že tu jde o práci jednoho řezbáře. Je možné, že autor ornamentiky byl v obou případech specialistou na takové ornamentální práce v dílně mistra Pavla a zároveň mohl podle Pavlových návrhů řezat i figurální partie. V Sásové se to zdá pravděpodobné v případě hlavního oltáře, kdežto reliéf se sv. Helenou a sv. Jiljím na bočním oltáři jeví zcela odlišný charakter nejen v rukopisu, ale hlavně v celkové koncepci postav. V osobě řezbáře tohoto reliéfu jde snad o samostatného staršího tovaryše – mistra, který byl zaměstnán v dílně Pavlově a který mohl mít už svůj osobní sloh.

Musíme si uvědomit systém výchovy mladého řezbáře, učně v dílně řezbáře 15. století (shodný pravděpodobně se způsobem v době barokní a v 19. století). Jednou z podmínek pro přijetí do učení byl původ učně. V cechovních předpisech této doby jsou velmi přísné předpisy, aby přijetím nestavovských živlů nebyla snižována vážnost

řemesla. Do jaké pro nás nepochopitelné příkrostiti se rozrůstala taková cechovní nařízení, čteme u Wintra v jeho Dějinách řemesel na str. 685:

... svého času také lazebníci byli kastou, ale nestáli o ni, jako řezníci. Byli kastou nucenou tím, že jejich synů nechtěla jiná řemesla v sebe přijímatí jakožto povržených. Svrchu vylouženo, že staroměstští první tuto nespravedlnost sociální snažili se rušiti (r. 1439), ale ještě r. 1474 Vladislav král musil připomínati majestátem, že lazebníci mohou ke každému řemeslu, a přesto čteme v statutech krejčí strakonických (dle řádu píseckého zhotovených), že do učení nebudou přijímány děti pištců, lazebníků, hudců ani židů, aby řemeslo nebylo zlehčeno."

Mistři se pochopitelně snažili odkázat svoji zavedenou dílnu synovi. Důležitý činitel, mistrovské právo, získal syn mistra mnohem levněji a bez překážek, které se činily často cizímu. Získání mistrovského práva bylo u nás, na rozdíl od jiných zemí, podle Wintra snadnější. Na straně 683 píše k tomu:

„Tedy... cechy u nás byly všem odborným řemeslníkům přístupny, ale... vstup byl závislý na podmínkách...“

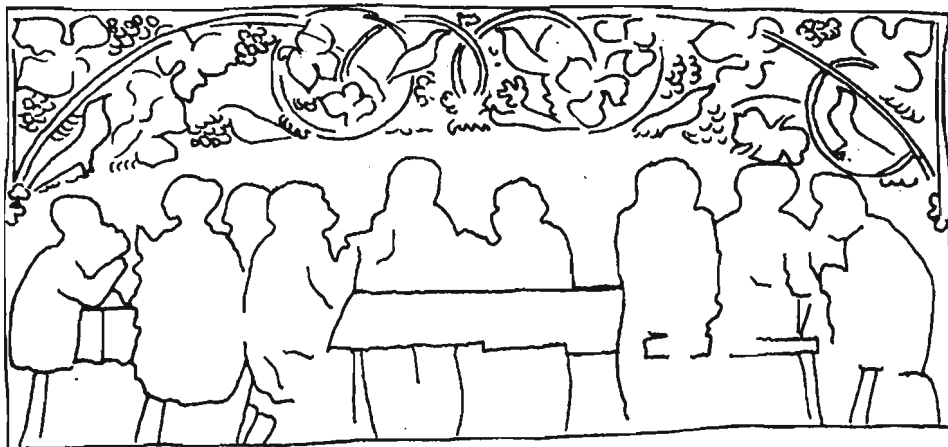
... nejsnadnější přístup v cech členové mistrovských rodin měli. Žena již tím, že se vdala za mistra, byla oprávněna vésti prodej jeho produkce... vdova po mistrovi stala se dokonce samostatným členem cechovním, i u malířů v seznamech členských začasté shledáváš se s malířkami (picatrix)...

... že syn mistrův dědí živnostenské a cechovní právo po otci, že výhody a úlevy stran přístupu v cech mají ti, kdo si vezmou dcery mistrovské či vdovy, to shlédali jsme již na začátku periody předešlé (r. 1324) a to trvá pak vždy. Nebyl to jen zdejší zvyk a právo, bylotě tak ve Francii, v Polště, v Němcích a všude..."

Velmi často se stávalo, že vdova vedla po úmrtí mistra dílnu dále tzv. vdovským právem. Starší tovaryš si potom často vdovu vzal a s ní získal i dílnu a mistrovské právo.

U učedníka v uměleckém povolání se samozřejmě předpokládala především záliba nebo nadání pro obor. Ze spisů Vasariových známe několik případů, kdy se mladý adept umění dostal touto svojí touhou i přes překážky do dílny umělce zlatníka a odtud k umění malířskému nebo sochařskému. Takový učeň se od prvního dne vstupu do dílny musel zapojit do dění v kolektivu, aby poznal pracovní zvyklosti, pokud to jako syn mistra nepoznal už v dětském věku, když ze zvědavosti navštěvoval otcovu dílnu. Materiál poznal postupně drobnými pomocnými pracemi; totéž platí o zacházení s nářadím, neboť obě zkušenosti se navzájem doplňují. Podle své síly a dovednosti mohl už po určité době učení vykonávat menší dílčí práce při přípravě materiálu nebo drobnější řezby. Těch bylo dostatek třeba na oltářní architekturu, počínaje malými kraby, stříškami a křížovými květy na fiálách, po náročnější řezby baldachýnů a mřížkových ornamentů a ozdobnou řezbou vinné révy konče. Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči je všestrannou vzorkovnicí práce řezbáře, specialisty na architektoniku, ornamentální řezbu i figuru, přičemž je každá složka stejně náročná na dokonalost provedení. Každá síla se v tehdejší dílně uplatňovala podle dovednosti, jak poznáme na tomto oltáři např. velmi názorně na jedinečné řezbě vinného loubí nad skupinou Poslední večeře v predele. Je to virtuózní práce vrcholné kvality, na níž vyniká plynulost kresby a preciznost v řezbě samotné. Výsledek je ukázkou techniky bezvadné řezbařiny, bez chyb anebo neopatrných zásahů, které by vedly k porušení celistvosti materiálu v zeslabených místech. U takové prolamované řezby je nebezpečí polámání detailu prudkým úderem anebo páčivou silou dláta velmi velké; přesto nedošlo na tomto objektu k žádné takové

nehodě. Proti této skvělé ukázce řezbářského umění, jedinečné i z hlediska technického svou velikostí a virtuózním provedením, působí školácky dřevěné řezby s obdobnou tematikou v těsné její blízkosti. Jsou umístěné před pozadím konzol, kterými se rozšíří stavba oltáře od užší predely do šířky archy. Místo dynamických prutů vinné révy nad středním výklenkem připomínají řezby na bocích spleť polosu-

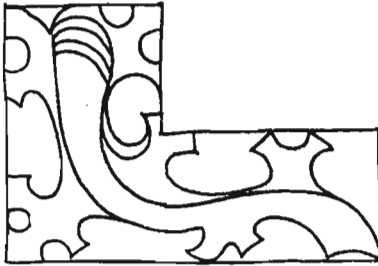
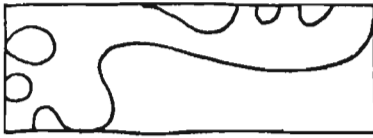


81 Predela hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči: dokonalá řezba loubí tvořeného úponky vinné révy

chých větviček a zvláště úponky révy, v střední partii jakoby nadané samostatným životem, na řezbách postranních jsou strohé a schematické. Nepřekonatelná je nenásilná lehkost, se kterou spodní obrysové linie řezby nad výklenkem zachovává téměř neporušený mírný oblouk. Takový způsob známe též z dřevorytů v herbářích té doby, kde bylina anebo strom zcela vyplňují hranatou plochu štočku, ale nenuceně a virtuózně, při dokonalém zachování charakteristiky znázorněné byliny.

Dnes je ovšem linie oblouku přerušena, jakoby vykousána na dvou místech po stranách středního kořene. Stopy po dodatečném opracování na těchto místech dokazují, že tu došlo k zásahu, který toto přerušení zapříčinil. Reprodukce oltáře v díle „Umění na Slovensku“ z r. 1938 ukazuje stav dnešní. Fotografie, která sloužila jako podklad pro reprodukci oltáře v knize „Magyar oltarok“ z téhož roku, ukazuje na jedné ze zmíněných proluk ptáka, který se nohama vzhůru drží hroznu. Obrys hřbetu ptáka dokresloval původně celistvou linii. Autor této knihy měl zřejmě k dispozici starší fotografii oltáře, důkaz, že k odstranění tohoto ptáka došlo v novější době. Z důvodů symetrie odřezali tehdy jednoduše druhou figurku ptáka, když protějšek byl už ztracený.

Při práci na ornamentálních řezbách nebylo ve velkém počtu se opakujících dílčích kusů třeba přílišné preciznosti tvarů. Naopak, každý kus, fiála, krab či křížový květ je řezaný individuálně, bez náznaku mechanického opakování. Pravděpodobně si nejdříve zhotovili šablony všeobecných obrysů předmětů, podle kterých narýsovali jejich tvar na připravený kus materiálu. Zřejmě pak naklížili na desku k tomu účelu vhodnou řadu kusů, pilou nahrubo vyřezaných do hranatých obrysů, aby je mohli pohodlně řezat do definitivní podoby. Slabé stopy po klíhu na zadní stěně takových řezeb dokazují, že je



82 Typický ornament gotického
řezbářství: krab a list vinné révy

nenakližovali po celé ploše; na přechodné upevnění kusů na podložku stačil jen lehký dotek kličovým štětcem na dvou, třech místech. Po dokončení řezání stačilo lehké klepnutí na dláto vsunuté mezi desku a řezbu, aby slabé klížení povolilo a hotový kus odskočil. Potom se ještě opracovala řezba odzadu, což bylo velmi důležité, poněvadž se tím zvýšila plastičnost tvarů. Občas, jako například u hlavního oltáře dómu v Košicích, nachází restaurátor desku se stopami ořezávání zabudovanou na méně viditelném místě do stavby gotické skříně. Zřejmě se tu jedná o desku, která sloužila jako podložka při vyřezávání součástí ornamentiky, a zářezy přibližně ve tvaru ornamentů znamenají, že při řezání dláto zasahovalo ještě podložku okolo.

Fantazie řezbáře této doby byla ve vynalézání tvarů nevyčerpitelná. Je vskutku neuvěřitelné, jaké varianty na dané téma vymýšlel kupříkladu při zdobení baldachýnu, vyplňujícího prostor skříně nad hlavami ústředních soch nebo nad reliéfy nebo malbami na polích křídel oltáře. Velmi často totiž nedosahuje pozadí výjevů, ať se jedná o krajinu se stafáží nebo rytý a zlacený koberec, až nahoru k rámu, nýbrž asi jedna pětina plochy je vyplněná ažurovou řezbou. Plocha za ní ležící je obvykle barvená modře, protože na modrém pozadí se lépe vyjímá většinou na lesk pozlacená řezba. Motivy této řezby jsou buď rostlinné vzory, nebo, zvláště u starších typů, mřížka geometrických vzorů čili kružby. U mnohočetných tabulí velkých křídel, na příklad na hlavním oltáři košického dómu, střídá pak řezbář podle možnosti vzory a montuje je křížově „na přeskáčku“.

Neobvyčejnou rozmanitost ukazuje ornamentální výzdoba tzv. konselských lavic, devatenáctisedadlových stall v kostele sv. Jakuba v Levoči. V bohaté ornamentice tohoto díla se nenachází jediný kus, který by byl shodný s druhým. Stally se skládají ze tří pětisedadlových a jedné čtyřsedadlové partie, které jsou odděleny vždy mřížkovou stěnou. Podle stop dodatečného opracování byla ovšem i tato poslední část pětisedadlová a byla zkrácena asi proto, že v původní šířce přesahovala místo, o které je opřena. Různá je i šířka jednotlivých polí; nejširší pole je na epištolní straně, tedy na pravé, a zdá se, že to souvisí s postavením osob, které tam měly sedět (představenstvo města apod.). V této části je pochopitelné i jednotlivé sedadlo širší než v ostatních, kratších odděleních. Část na pravé straně je též lépe zdobená než ostatní. Rozměry dělicích bočnic, šířka mezistěn a opěradel pro ruce se značně rozcházejí. Příznačné ovšem je, že uvedené různorodosti technických částí si nikdo nevšimá, poněvadž divák zajímá hlavně rytmus a ozdoby opěradel. Tak jako v části konstrukční vládne neomezená volnost i v ornamentice. Vzor ažurové řezby rostlinného dekoru na stříšce nahoře mezi fiálami, ačkoliv sleduje stejnou celkovou kompozici, v detailech se ani jedenkrát neopakuje. Totéž platí o plošné řezbě na kostře opěradlové stěny. Vzor na těchto listách je vcelku shodný (typická vlnovka stylizované rostliny, asi révy), ale tak duchaplně variováný, že z něho přímo vyzařuje radost řezbáře z možnosti, že na takovém místě může povolit uzdu svému improvizacímu umění. Neméně mistrovsky se projevil ve výzdobě plochy opěradla za každým sedadlem. Až na tři výjimky je na těchto plochách vyřezáno mírně prohloubené čtvercové pole s mo-

tivem květu, stylizované hlavy bodláku nebo chrpy. Také tato řezba je nahozená s lehkostí, prozrazující perfektního technika. Podle všech náznaků si řezbář tyto vzory nijak zvlášť pečlivě nepředkresloval, ale zřejmě naznačil jen čtverec a ostatní řezal přímo podle okamžitého nápadu.

Zajímavý je způsob samotné řezby. Jasně rozeznatelné zářezy ukazují, že pracoval hlavně téměř rovným dlátem, jímž tahem řezal rýhu rovných čar. Na vytvoření oblých forem nepoužíval dlát s víceméně prohýbaným ostřím, jak by to činil řezbář 19. století, nýbrž pracoval poměrně úzkým, asi 8 mm širokým dlátem, kterým vedle sebe zabodávanými vpichy vytvářel okrouhlé tvary vzoru. Zřídka kdy používal také tzv. kozí nožky, hlavně jen v takovém případě, kde nemohlo nastat při práci shrnutí materiálu, tedy ponejvíce při řezbě ve směru podélném.

Vzpomínané výjimky vzoru na opěradlech se původně vztahovaly pravděpodobně na stav nebo postavení osoby tam sedící. V jednom poli je znázorněna zahrádka, obklopená ohradou upletenou z prutů; v zahradě stojí jablň, ve které je zapletena stuha s letopočtem 1494. Druhé pole s odlišnou tematikou ukazuje dřevěný škopík s dvěma uchy, ze kterého rostou větvičky s lístky. Třetí pole je jen prázdná hladká plocha bez ozdoby. Tyto nápadné odchylky jistě vznikly podle určitého záměru, nám skrytého. Letopočet 1494 se opakuje ještě jednou v jednom z květů nebo plodů, zdobících střed opěradlové výplně. Poněvadž je to datum významné státní návštěvy (v tomto roce se v Levoči sešli dva bratři, králové Ladislav uherský a Jan Albrecht polský), je možné, že byly zhotoveny narychlo k této příležitosti pro vznešené hosty. Určité zmíněné improvizace v technické části i řezbě, které ovšem ani v nejmenším nesnižují vzhled a uměleckou kvalitu, by mohly nasvědčovat tomu, že dílo vzniklo ad hoc bez dlouhé přípravy a z materiálu, který byl po ruce. V levočském kostele sv. Jakuba se zachovalo kromě této lavice ještě několik menších exemplářů tohoto druhu. Zřejmě jsou to práce těžé dílny, jak ukazují shodné způsoby stavby a prvky ornamentiky. Zvlášť jedna z nich, která je trojsedadlová a nazývá se „lavice bílé pamí“, opakuje přesně stallu první. Dokonce je ještě bohatší, neboť nad římsou mezi fiálami jsou vloženy řezby oslích hřbetů, vyplněných jemným vzorem rostlinným s figurkami ptáků. Podle podobných prvků, jak je nacházíme také u slavných stall v Ulmu a Blaubeurenu i jinde, měly být zřejmě též na velkých stallách v Levoči takové fiály a mřížky. Na jeho horní římsě se ovšem nezachovaly stopy, že by tam byly někdy připevněny. Zdá se, že k zhotovení těchto článků už nedošlo. V ploché ornamentální řezbě na bočnici malé stally je možná skryta značka mistra. Je to malá sova, jakou vidíme i na bočnici stall v kostele v Smrečanech, okr. Liptovský Mikuláš, které vznikly zřejmě též v dílně řezbáře levočských lavic. V řezbě vinné révy nad výklenkem predely hlavního oltáře v Levoči, úplně uprostřed vpředu v trojúhelníku vzniklém křížením dvou prutů révy sedí také malá plnoplastická sovička. To připouští domněnku, že autor těchto řezeb tam skryl svou signaturu, případně narážku na svoje jméno. Dosud nerozluštěný nápis na stuze vyřezávané v bočnici dalších stall z této dílny v Levoči

snad poukazuje na zálibu autora pro podobné hříčky. I když nacházíme mezi dalšími chórovými lavicemi v evropských chrámech objekty bohatší a snad i slavnější, zdobené množstvím figurálních výjevů, přece dovolují právě levočské stally svým improvizacním charakterem lépe poznat způsoby práce starých řezbářů, jejich pohotovost, nevyčerpatelnou fantazii a virtuozitu ve zpracování materiálu. Kromě umělecké kvality tohoto díla obdivujeme řemeslnou dokonalost provedení. Mřížky z rozličných vzorů stylizovaných rostlin jsou tak tenké a prořezávané, že se větvičky dotýkají navzájem jenom místy, a přesto tam najdeme jen ojedinělé případy, kde zjistíme, že se při práci polámaly a musely být zesíleny podklížením. Je to tím překvapivější, že podle všeho takovéto ornamenty řezali tehdy velmi rychle, bez dlouhého přípravného procesu, jen podle nahozené kresby.

Pracovník v dílně řezbáře té doby, který se vycvičil v ovládnutí nástroje, materiálu a v čistotě práce nejdřív na podřadnějších řezbách a tím postupně zdokonalil svou zručnost, mohl nakonec též pomáhat mistrovi při vypracování detailů drapérie sochy. Pochopitelně, že hlavní partie, tvář, vlasy, ruce, řezal mistr a pomocník byl činný spíš při zpřesnění a hlazení tvarů roucha. Prvky drapérie se opakují v četných variantách, ale s použitím několikerych základních tvarů, jako jsou ostře se prohlubující začátky záhybů, občasné boční zúžení dlouhých tahů, místy jako kontrast vpředu šikmé příčné zploštění, mostíky, kterými jsou spojované dva téměř paralelní záhyby, anebo formy, kterými vybíhá lomený záhyb dole do trojúhelníku, který doznívá v malé rozšiřující se kuželce. Všechny tyto detaily poznával mladý řezbář během učení. Možná, že mu pomohla praxe při broušení podkladu polychromie, protože v takové slavné dílně pravděpodobně též prováděli polychromii soch. Křídovou masu podkladu, nanášenou v tři až pětkrát opakovaném turnusu, bylo třeba vyhladit a vypracovat. Za tepla nanášená tekutá křídová masa má totiž tendenci stékat z vyvýšenin a zaplňovat prohlubeniny. Tyto nežádoucí změny proti původnímu tvaru řezby se napravovaly broušením svazky sušené přesličky a ostrými tvarovanými škrabkami, „raffietti“, jak je nazývá a popisuje Cennini ve svém „Traktátě“. Na všech sochách z dílny mistra Pavla je patrné, že formy řezby byly dodatečně po nanášení podkladové vrstvy přečištěné a to nejen mechanicky, ale s velkým smyslem pro správný tvar řezby a vrcholně citlivě. Je pravděpodobné, že tuto velmi zodpovědnou fázi přípravy polychromie v této dílně vykonával odborník – řezbář.

Ernst Barlach postřehl při studiu známých soch apoštolů z dómu v Güstrowě, že jejich autor řezal tyto skvělé ukázky řezbářství poslední severské gotiky zcela volně do dubových špalků. Podle názoru tohoto jistě povolaného odborníka svědčí celková kompozice těchto soch o tom, že je navrhoval a řezal zkušený mistr. Suverenitu, s jakou tento řezbář nahodil tvary, dokazuje mimo jiné i to, že si například dovolil „potlačovat“ nohu postavy, která se mu nevešla do špalku.

Z této poznámky pro nás vyplývá zajímavý závěr. Invenci přenášel mistr bez mezičlánku (podrobný náčrt nebo model + práce pomocníka) přímo do dřeva. To ovšem znamená, že hrubou práci, spo-

jenou s poměrně velkým fyzickým úsilím, musel tedy vykonávat vedoucí pracovník – mistr. Podíl pomocníků při tvorbě soch v Güstrowě, jak Barlach správně usoudil, se omezoval na vypracování, hlazení detailů drapérie atd., kromě tváří a rukou, které jistě dokončoval mistr sám. Není myslitelné, že by se odvážil nejzkušenější řezbářský tovaryš pracovat tím způsobem, že by mu mistr dopodrobna načrtl na blok ztracenou kresbu postavy, podle které by mohl pak samostatně vytvářet sochu. Pojmenování „ztracená kresba“ naznačuje, že kresba se při práci postupně zruší a musí být vždy obnovována, resp. detailně zdokonalována. Hrubé založení postavy ve dřevě, v kulatém bloku, zabere poměrně málo času. Znamenalo by nepochopit úkoly mistra a tovaryše v dílně pozdně gotického řezbáře, kdybychom si představovali postup tak, že by mistr na blok načrtl a vždy po krátkém čase obnovoval kresbu, kterou by tovaryš otrocky dlátem obtahoval. Takto může interpretovat práci řezbáře jen ten, kdo nezná radost z tvoření, kdy se postupně každým úderem dláta mění tvar suroviny a postava vystupuje z mrtvého materiálu. Právě tato fáze řezbářovy práce, i když je tělesně nejnamáhavější, poskytuje na druhé straně největší tvůrčí požitek.

A samozřejmě, abychom se vrátili k apoštolům v Güstrowě, kteří nám mohou reprezentovat všechny ostatní dřevěné sochy té doby, tovaryš si nemohl dovolit „potlačovat nohu“ postavy, jak výstižně řekl Barlach. Naopak, kdyby mistr při předpokládaném načrtávání na blok nohu „zapomněl“, podřízený pracovník by ji postrádal a úzkostlivě by upomínal mistra na takový nedostatek.

Při tvorbě ornamentiky řezali jistě tyto součásti oltářní architektury víceméně zkušení učni a tovaryši, kteří při tom získávali zručnost v ovládnutí materiálu a nástroje. Pokud se nejednalo o tvary stereotypní nebo častěji se opakující (jako kraby a křížové květy), postačil případný mistrův náčrt, který byl pak tovaryšem překládán do dřeva. Takové dílenské kresby jistě nebyly provedeny na tehdy ještě drahém papíře nebo dokonce pergamenu. Dostatečně k tomuto účelu posloužila hladká deska, pokud mistr vzorčky nenakreslil přímo na připravovaný kus dřeva. Tak se např. našly při restaurování oltáře sv. Anny v kostele sv. Jakuba v Levoči na spodní straně horní římsy predely takové mistrem nahozené kresby. Šlo o uávrh řezby delfínů, umístěné vedle skříňky nástavce, a o náčrt krátkého úseku listovce, provedeného pak na profilu dotyčné římsy. Při kresbě delfínů jde o ideovou skicu, originál pak řezbář v detailu pozničil. Kresby jsou provedeny rudkou (delfín) a křídou (listovec) a zachovaly se proto, že byly naneseny na tu stranu desky, která byla vmontována obráceně, kresbou dolů, a tím skrytá až do otevření dutiny predely v průběhu restaurování oltáře v r. 1970.

Velký počet soch a oltářů z konce 15. a začátku 16. století, připisovaných s velkou pravděpodobností určitým mistrům, jako např. Stossovi, Riemenschneiderovi anebo Pavlovi z Levoče, dokazuje na dnešní poměry téměř neuvěřitelnou plodnost těchto řezbářů, zvláště když si uvědomujeme, že část tvorby těchto mistrů se jistě nezachovala.

Při pracovním postupu, uplatňovaném sochaři nové doby, není naprosto myslitelné, aby během svého života vytvořili takové množ-

ství práci. Spolupráce pomocníků v dílně starého řezbáře nebyla nějak zvlášť vydatná. Víme, že počet dorostu, učňů, a tím i tovaryšů, byl regulovaný a možnosti samotného uplatnění tovaryšů omezené. Pracovní den řemeslníka byl sice tehdy podstatně delší než dnešního zaměstnance; ještě v 19. století trvala pracovní doba denně podle ročního období až 16 hodin. Ale ani tím se dostatečně nevysvětluje, jak v dílně mistra mohlo vzniknout tolik a tak obrovských děl.

Vysvětlení však najdeme, když si uvědomíme postup práce řezbáře té doby. Doba mezi objednávkou na dílo a jeho dokončením, kterou máme archiválně zjištěnou ve vícerych případech, ovšem nemůže být zcela spolehlivým vodítkem. V takové větší dílně se mohlo pracovat současně na několika objednávkách, jak dokazuje oltář sv. Mikuláše v kostele sv. Jakuba v Levoči, dokončený podle datování (1507) rok před postavením hlavního oltáře tamtéž. V klauzuli ve smlouvě o postavení kamenného pastoforia v kostele sv. Vavřince v Norimberku se výslovně poukazuje na to, že mistr smí věnovat denně nanejvýš 1 hodinu na jiné práce současně prováděné, což také ukazuje na možnost současné práce na více zakázkách. Jinde možná byla práce usměrňovaná a postupovala podle finančních možností investora, které mohly být ovlivněny různými nepříznivými faktory. O relativně rychlém postupu práce řezbáře svědčí známý případ skupiny „Andělské pozdravení“ norimberského řezbáře Víta Stossa, o kterém pojednáme podrobněji v jiné kapitole. Není ovšem správné posuzovat práci řezbáře 16. století podle praktik, které používají někteří dnešní řezbáři, kteří začínají kresebnými studii, pak zhotovují model, který potom přenáší tovaryš pomocí bodování do bloku, a mistr provádí sám jen dokončovací práce. Dnešní sochař, který uskutečňuje svoje myšlenky přímo do dřeva, stejně jako řezbář 15. a 16. století bez mezičlánku, modelu, vždy pracuje velmi rychle a až nedočkavě, ovšem pokud má jistotu v zásahu do materiálu. To znamená, když ovládá techniku, což je ale možno u gotického řezbáře předpokládat. Bez této jistoty by se totiž při přísných předpisech tehdejšího cechovního zřízení nemohl stát mistrem.

Řezbářovi tehdy ulehčilo práci, že myslel v jistých typech, schématech postav, pohybu a uspořádání drapérií. Novodobý umělec naproto tomu, pokud nepracuje podle modelu, hledá často definitivní formu až během práce, a musí proto postupovat obezřetněji a vždy se znovu orientovat v stále se měnících formách rozpracovaného bloku. I v případě, že tvoří sochu pro jeden hlavní pohled, musí stejně starostlivě počítat se základními zákony statiky a sochu propracovat ze všech stran. Kdo ví, jak nepříznivě působí „padající“ socha, tj. s osou vychýlenou na bok nebo dozadu, a na druhé straně zná typickou sochu gotickou, která je téměř vždy z důvodu bezpečnosti nakloněná dozadu, ten ví, kolik času a starostí si ušetřil gotický řezbář. Gotický řezbář navíc potřeboval vypracovat v zásadě jen přední pohled – boční drapérie je zpravidla zjednodušena a sumárně pojata, poněvadž pohled na sochu z boku obyčejně nebyl možný, když byla umístěna v hlubokém výklenku.

Pomocník dnešního řezbáře, i když je sebejistější technik, nepracuje zdaleka tak rychle, jako pomocník gotického řezbáře. Jednak proto

že nevníkal do intence autora modelu, ale jeho zájem se soustřeďuje na povrch, který reprodukuje, jednak proto, že zacházení s přístrojem, pomocí něhož přenáší míry z modelu do materiálu, zabere mnoho času, poněvadž musí postupovat pomalu bod po bodu a stroje mu musí nahradit chybějící jistotu. Reprodukující se musí držet modelu a je v práci vázaný. Tato nevýhoda odpadá u toho, kdo tvoří přímo podle vlastní invence, neboť ten je zodpovědný jen svému svědomí a v případě menšího omylu původně plánovanou koncepcí pohotově mění a improvizuje.

Model, se kterým pracují dnešní sochaři, umožňuje sice dělbu práce, na druhé straně však zavazuje i autora a konečný výtvar často pozbývá svěžest původní myšlenky za cenu většího zabezpečení před možným omylem.

Při základním tvaru suroviny, ze které gotický řezbář tvoří sochu, tedy z kmene s kulatým průřezem, je praxe použití modelu vyloučena proto, že řezbář musí vycházet z hranic daných blokem. Obrazně řečeno, řezbář doby gotické měl před sebou jakoby skleněný válec tvaru a velikosti kmene a v něm viděl skrytou sochu tak, že všechny vyčnívající partie, jako hřebeny drapérie, se v zásadě dotýkají pomyslné stěny. Novodobý i barokní sochař nejdřív vidí před sebou sochu a pro ni vytváří tuto „skleněnou klec“, utvořenou podle nejširších bodů figury. Tato pomyslná skleněná klec kolem barokní sochy by měla pravděpodobně tvar pilíře s průřezem nepravidelného víceúhelníku. Barokní i novodobý sochař si musel skutečně vytvořit blok žádaného tvaru a rozměrů naklizením materiálu kus po kuse, ať už řezivem hranatým, hrubými fošnami (dnešní praxe) anebo půlenými kmeny nebo částí kmene (řezbář v době baroku). Když si to uvědomíme, teprve pochopíme, jakou výhodu měl řezbář 15. století, který se spokojil s tvarem suroviny daným přírodou a využíval ho.

Je proto nemyslitelné, že by gotický řezbář měl model vytvořený podle volné představy, přitom ale tak důmyslný, že by různé partie nepřesahovaly přes rámec kulatiny kmene. Model volně komponovaný by neměl smyslu a minul by se účinkem, protože by se musel při definitivní práci přizpůsobit surovině. Je naprosto absurdní uvažovat o takové praxi, při které by autor modelu při rozvržení hmoty sochy měl před sebou kmen a podle jeho rozměru anebo tvaru, často nepravidelného, by řídil prostorové hranice předpokládané sochy. Pochybovali bychom o smyslu pro praktičnost člověka té doby, kdybychom mu přisuzovali tak složitý postup.

Řezbář při návrhu oltáře vycházel především z dané dispozice místa, tj. výšky a šířky prostoru, do kterého dílo bylo určeno. Dále to byla tematika, předepsaná objednavatelem, případně nutnost přizpůsobit nový oltář stávajícímu už protějšku. Stejný význam pro rozměry díla mělo určení oltáře, šlo-li o oltář hlavní nebo vedlejší. V 15. století stavěly různé cechy, bratrstva apod. oltáře svým patronům, proto bylo oltářů mnoho a některé se musely umístit k sloupům anebo k boční stěně.

Tak Winter cituje ve svých „Dějínách řemesla a obchodu v Čechách v 14. a 15. věku“ na str. 211 o oltáři bratrstva malířů v Praze: „Jakož svrchu připomenuto, malíři a sklenáři pražští obdrželi od krále Václava r. 1380 nové

stvrzení... svých statut... možná, že také tehda právě malíři do kostela Týnského, jak tak hotového, přenesli si oltář bratrský z nepatrného chrámečku Panny Marie na Louži“.

Rozmístění oltářů se řídilo podle důležitosti v žebříčku hierarchie světců, anebo významu korporace, která nadaci založila. Nechtěla-li korporace, aby se jejich vyvolenec zařadil mezi řadu jiných patronů, a měla-li dostatek finančních prostředků, mohl být oltář postaven na odděleném místě. Některé vlivné rodiny si mohly nechat přistavovat zvláštní kapli k stávajícím kostelům na pochovávání svých zemřelých. Tak vznikla zřejmě kaple sv. Barbory při farním kostele v Banské Bystrici jako kaple havířů, nebo kaple rodiny Zápolských při katedrále v Spišské kapitule a kaple sv. Jiří při kostele sv. Jakuba v Levoči, která je zasvěcena patronu tam pochovaného mecenáše. Tento posledně jmenovaný chrám názorně dokumentuje odstupňovanou důležitost a z toho vyplývající výšku různých oltářů. Nejvyšší je pochopitelně oltář hlavní, který dosahuje až k temeni vysoké klenby a na němž stojí na čestném místě vedle ustřední postavy madony patron kostela, sv. Jakub. Po tomto oltáři výškou následují oba oltáře na čele bočních lodí, a to na pravé (heraldicky) straně oltář P. Marie Sněžné a naproti oltář Bolestného Krista. Ačkoliv podle pravidel o liturgickém významu by umístění mělo být opačné a oltář s Kristem jako božskou osobou na čestném místě, pro tento případ se naskytuje dostatečné a zajímavé vysvětlení, o kterém bude zmínka později.

Proporce díla, tedy oltářní skříně s křídly, byla samozřejmě ovlivněna též tematikou. Ve starších oltářích (z hlediska vývoje a vyvrcholení tohoto typu řezbářského díla v druhé polovině 15. století) se zvláště pod vlivem nizozemské tvorby nacházejí retabula s mnohofigurovými výjevy s pašijovou tematikou. Občas, jako vidíme například na ztv. Znojenském oltáři ve Vídni, je to jeden výjev, jinde jsou uzavřené jednotlivé skupiny spojeny jednotným rámcem. Tento typ je zastoupený známým oltářem z Bordesholmu. Častěji se vyskytují také oltáře vyplněné celou skupinou. V tom případě jsou skupiny buď složeny z více dílců, jako u oltáře v Adamově a Krakově, nebo jsou vyplněny celou skupinou, jako u oltáře Narození v Bardějově a z Hlohovce, nyní v Národní galerii v Bratislavě. K tomu můžeme ještě řadit hlavní oltář kostela sv. Jiří v Spišské Sobotě, kde je ve střední skříně velký a hluboký reliéf sv. Jiří na koni. K oltářům složeným z vícefigurové skupiny možno počítat ještě oltář Korunování Panny Marie v Sankt Wolfgangu, Nanebevzetí Panny Marie v Greglingen a Poslední večeře v Rothenburgu. Stejně tak, ne-li víc, je rozšířený typ trojfigurové archy. Mezi těmito oltáři nacházíme jedny z největších gotických řezbářských objektů vůbec, počínaje hlavním oltářem kostela sv. Jakuba v Levoči, dále v Košicích, v Prešově, Lipanech, Banské Bystrici, Moosburgu, Kefermarktu, Blaubeuremu a mnoha jiných.

U všech těchto oltářů musel řezbář řešit dva problémy. První je, jak už naznačeno, otázka formátu. Až na ojedinělé typy s jednou figurou si obvykle samotná tematika vyžádala spíš formát ležatého obdélníku anebo přinejmenším formát čtvercový. Prostor chrámu sledoval však tendenci vertikální v poměru šířky k výšce 1 : 2 – 1 : 3, takže retabulum, odpovídající výšce sochy nebo skupiny, by bez dalších přídavek esteticky nezapadalo do daného místa. Aby formát

archy oltáře řezbář aspoň poněkud přizpůsobil proporcím prostoru chrámu, dal jí tvar stojatého obdélníku. Tím ovšem vznikl nepoměr mezi výškou soch a prostorem archy. Tento prázdný prostor však řezbář dokázal vyplnit vhodnými architektonickými nebo ozdobnými prvky, které k tomu účelu vyvíjel. Pod sochy umístil proto ozdobný článek, sokl, buď rovný, jako na košickém oltáři, nebo odstupňovaný, jak to vidíme například na levočském hlavním oltáři, nebo ještě výrazněji v Blaubeurenu. Tím se mu podařila ještě diferenciací výšková pro hlavní postavu patrona uprostřed a asistenční osoby na stranách. Velmi originálně tyto sokly řešil Pacher na oltáři v St. Wolfgangu a Griesu, kde je jako příliš technický prvek oživil přehozeným kobercem, neseným malými andílky.

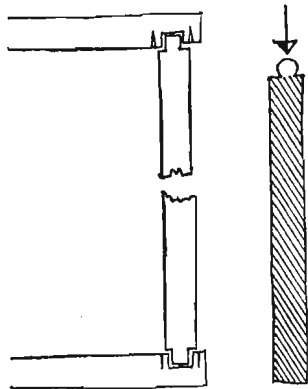
Zbylé volné místo nad sochami vyplňovali tehdejší řezbáři velmi svéráznými architektonickými články, baldachýny. Tyto útvary známe už, i když ve zjednodušené formě (podmíněné samozřejmě materiálem, kamenem, který nedovoluje zvláště jemné vypracování detailů) z výzdoby ostění portálů gotických chrámů. V úžlabcích těchto ostění jsou umístěny sochy, stojící na soklech a pod baldachýny, který tvoří zároveň sokl pro další sochu. Na portálu chrámu P. Marie před Týnem v Praze je vidíme, ovšem bez soch, a velmi dokonale se zachovaly u bočních bran chrámu sv. Štěpána ve Vídni. Baldachýn neboli stříška chrání sochu jako součást vnější architektury před povětrnostními vlivy, deštěm a prachem. Uvnitř v oltářním retabulu samozřejmě tato funkce z větší části odpadla a baldachýn se stal čistě ozdobným prvkem, ve kterém se uplatňovala obrazotvornost a dovednost umělce řezbáře, i když hlavním účelem bylo zamaskovat vyvýšený rámcový prostor skříň. Nezvykle, ba až téměř neesteticky působí například střední část oltáře v dómu v Aarhusu v Dánsku, práce řezbáře Bernta Notkeho z Lübecku. Skříň tohoto oltáře má tvar ležatého obdélníku bez baldachýnů a sochy jsou jakoby stísněny nízkými oslími hřbety, které jsou součástí ukončující řezby nad nimi.

Pro stavbu gotického retabula je typické, že veškeré tyto články se montovaly po částech. Lavičku nebo sokl pod sochami u menších oltářů, kde sokl není tak odstupňovaný jako u oltářů velkých, tvoří vlastně volně vložená deska, která spočívá buď na podložkách, anebo je vsunuta do drážek v bočnicích. Otvor vpředu se zakrývá ornamentální fasádou kružeb anebo řezbou rostlinného vzoru. Někdy je tato ažurová řezba podložena modře natřenou deskou, před kterou se lépe odráží zlatený ornament. Menší oltáře mají často místo bohatých prostorových baldachýnů jen přední stěnu, buď řezbu tvaru kružeb anebo révoví. V prvním případě předstírá vzor klenbičky (jako na oltáři Bolesného Krista v Levoči), někdy řezba spočívá na sloupcích, dělicích opticky jednotlivé postavy (tak to vidíme na vzpomínaných oltářích Bolesného Krista a sv. Mikuláše v Levoči). Jinde představují tyto sloupky kmeny stromů, realisticky podaných s pahýly odřezaných větvíček (jako v Sásové na zmíněném oltáři sv. Heleny a sv. Jiljí, kde řezba nahoře tvoří vlastně jejich proplétající se koruny projektované rozloženě do svislé roviny). Vyvinutý baldachýn je důmyslný článek, skládaný podle všech pravidel architektury. Vi-

děno z podhledu tvoří řádné klenby o zmenšených rozměrech s více-
rými čtverci (jako v Levoči na hlavním oltáři), nebo jednu samostat-
nou klenbu nad každou postavou (jako v Košicích, Kefermarktu
a jinde). Tyto klenby jsou jako u skutečných utvořeny z žeber, na
nichž leží ve falcích segmenty klenebních polí (Košice, hlavní oltář
dómu), anebo jsou vyřezávané z masívu jako v Levoči (hlavní oltář
u sv. Jakuba). Klenbičky jsou úplně vypracované, se zlacenými žebrý
a modrou plochou polí, ačkoliv normálně nejsou viditelné. Mistr
Pavel si na levočském oltáři dovolil znázorňovat na svornících klen-
biček různé figurální prvky, jako šaškovskou čepici, měšec na peníze,
proplétající se trojúhelníky a jiné. Tyto tvary měly pravděpodobně
symbolický význam jako droalerie na gotických stavbách a kůrových
lavicích. Fasáda před baldachýny, sestavená z typických architekto-
nických článků jako oslích hřbetů, fiál, krabů a křížových květů, je
zdobena někdy i figurálně. Na hlavním oltáři v Levoči jsou to fi-
gurky čtyř církevních otců, v Košicích na oltáři Navštívení jsou to
sošky Adama a Evy, v St. Wolfgangu a Griesu postavičky plesají-
cích andělů. Baldachýny zakrývají svou prolétající se houštinou
volný prostor nad klenbami, takže tento se vůbec opticky neuplat-
ňuje. Proto zůstává nepozlacený a je obvykle vybarvený modře.

V první čtvrtině 16. století se již objevují v tvorbě řezbářů prvky
renesanční, jaké se uplatňují už na oltářích sv. Janů a sv. Anny Sa-
motřetí v Levoči, kde podhled baldachýnu tvoří valená klenba zdo-
bená kazetovými poli. Úměrně počtu soch je klenba buď jednoduchá
(oltář sv. Anny), anebo zdvojená (u sv. Janů), anebo ztrojená (v Li-
panech).

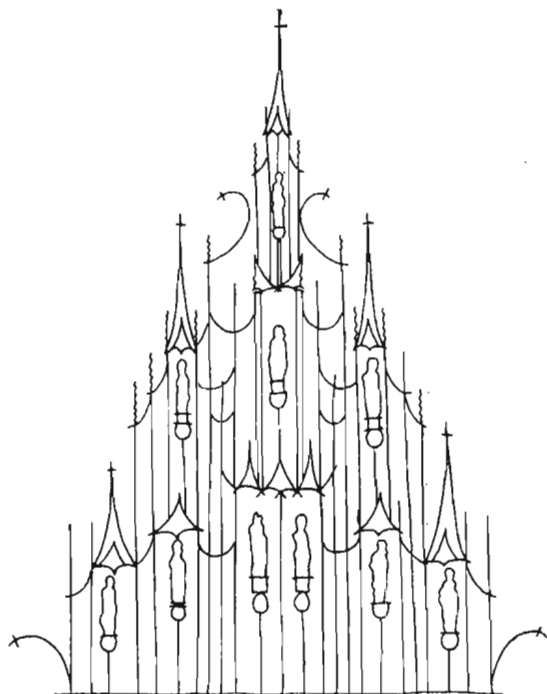
Prostor archy je obvykle u menších oltářů utvořený na způsob
jednoduché skříně. U velkých oltářů je ovšem archa složena z dů-
vodů technických i uměleckých z dílců. Např. na levočském hlavním
oltáři a na oltáři sv. Barbory v Banské Bystrici plní tyto dílce zá-
roveň funkci konstrukční i zdobnou. Na košickém oltáři jsou však
aplikované jen na neviditelnou kostru skříně, utvořené z hrubých fo-
šen. Skříň levočského oltáře se skládá z profilovaných pilířů, do je-
jichž výžlabků jsou zasunuty zadní stěny. Velmi originální je též
způsob, jakým řešil Mistr Pavel upevnění křídel. Při jejich obrovských
rozměrech nechtěl asi užívat obvyklých závěsů, jaké ještě mají oltá-
ře Panny Marie Sněžné a Bolestného Krista. Křídla hlavního oltáře
se otáčejí na čepech v ložiskách, zapuštěných do spodní i vrchní římsy.
Tato křídla proto není možno odmontovat odšroubováním závě-
sů ani vyřazením středního čepu, který spojuje obě polovice zá-
věsu, jak je to možné u jiných oltářů. U tohoto díla je možno vy-
jmout křídla jen po nadzdvíhnutí vrchní římsy. Menší oltáře z dílny
Mistra Pavla v Banské Bystrici, Lipanech a Spišské Sobotě opakují
tento typ skříně, složené z dílců. Sloupy u levočského hlavního oltá-
ře jsou ještě mohutné a plnoplastické, u ostatních jmenovaných oltářů
jsou už zredukovány na ploché lizény. Architektura košického oltáře
je obdobně složena z dílců, ovšem vnitřní stěny výklenků už nemají
funkci nosnou (převzala ji rámová konstrukce), ale jen ozdobnou.
Tak jako u levočského i u tohoto díla jsou zadlabány stěny výklenků
do sloupů a společně v základní a stropní desce tak, že výklenek má



83 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba
v Levoči: osazení křídel pomocí
čepů zapuštěných v ložiskách

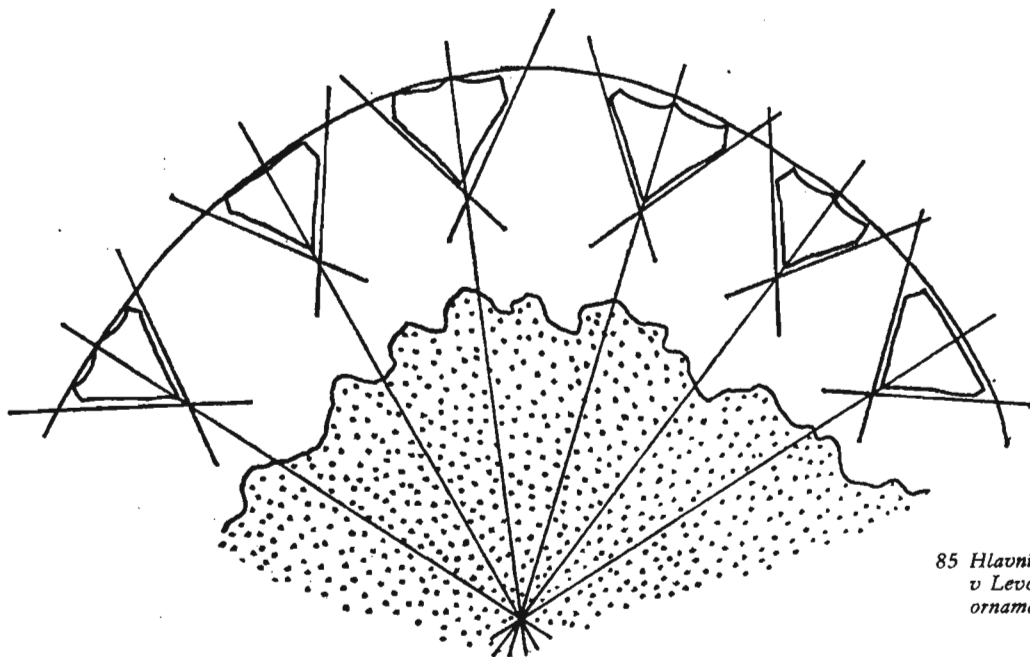
tvar tří stran mírně zploštělého šestiúhelníku. Tento systém skladby skříně se uplatňuje hlavně pro svou praktičnost při montáži velkých děl; zacházení se skříní velkých rozměrů, jako je např. levočská, bylo velmi namáhavé. Výhody tohoto způsobu uplatňoval nakonec Mistr Pavel též u jiných menších oltářů, jako sv. Janů v Levoči, a také malých, jako bylo retabulum, ze kterého se zachovala jen predela, která je dnes zabudována v oltáři sv. Anny ve farním kostele v Hrabušicích u Spišské Nové Vsi. I u této malé predely nacházíme zadlabané obrysy sloupů a pozadových desek. Tento oltářík musel být podstatně menší, stejně jako oltář staršího typu sv. Mikuláše v Levoči z r. 1507, oba pocházejí z dílny Mistra Pavla. U tohoto posledního oltáře je skříní ještě zhotovena v celistvosti. Je vidět, že Mistr Pavel užíval typ skladby z dílců, který je při sestavování velkých skříní nutný a pro pohodlnější manipulaci vhodný i u malých.

Nový výtvarný prvek se začal užívat v druhé polovině 15. století. Je to nástavec neboli fiálový štít oltářního retabula. Místo střídmych trojúhelníků nad horní římsou skříně a křídel, nesoucích zpravidla malované polopostavy proroků (jak vidíme u východoslovenských oltářů v Matějovcích, Bardějově a sv. Kateřiny v Levoči), nastupuje tento velmi dekorativní moment architektonického štítu. Nejdříve je to jenom jednoduchá mřížka vystupující za těmito trojúhelníky, jako v případě oltáře Panny Marie v Spišské Sobotě. Mimořádná výška nástavce hlavního oltáře v Levoči si vynutila pochopitelně velkou hloubku této stavby a místo jedné fronty fiál a podpěr nacházíme je v pěti řadách za sebou, takže je možno mezi nimi chodit. Mistr tím dosáhl takové statické jistoty, že štít o výšce 11 m při šířce základu 70 cm stál bez dalšího zabezpečení nepohnutě od r. 1517. Nástavec tvoří trojúhelník, základna je horní římsa archy, vrchol křížový květ, dotýkající se klenby. Linie tažená od tohoto bodu k špicím ohnutých fiál po stranách základny by se dotýkala špicí všech stojatých fiál a pyramid nad baldachýny, pod kterými stojí sochy 10 apoštolů ve třech patrech. Celý štít je skládaný z fiál, baldachýnů a podpěr tak, že na vrchní ploše spodních baldachýnů stojí nosné sloupy baldachýnů horních. Jen krajní baldachýny nesou ukončující pyramidy. Přesnost a dokonalost, s jakou jednotlivé články do sebe zapadají (délky fiál jsou totiž sesazené z více dílců), dokumentuje, že veškeré dílce jsou spojené jen čepy bez dalšího zajištění přibíjením. Jedině baldachýny byly spojené s hlavními fiálami hřebíky, a to způsobem mimořádně důmyslným. Masiv korpusu baldachýnu má nepatrnou sílu a bylo jistě velmi nesnadné zasáhnout materiál tak, aby hřebíky nerozštěpily dřevo anebo nevyšly bokem. Pro hřebíky o délce až 27 cm zřejmě tehdy předvrtali přes dřív fiály a do baldachýnů vodící dírky, ve kterých hřebíky pokračovaly už takto určeným směrem. Jedině tak je možné v daném případě dostat tak dlouhý hřebík do dřeva. Jeho dráha je totiž lomená; nejdříve jde vodorovně přes fiálu a pak pokračuje šikmo nahoru do klenby baldachýnu. Hřebíky byly ručně kované obvyklého kónického tvaru a docela zachovalé, na rozdíl od úplně zkorodovaných hřebíků, kterými byly při opravě v r. 1918 přibíjeny některé řezby. Klenby baldachýnů nad sochami apoštolů rozmístěných ve třech patrech štítu, jsou ře-



84 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba
v Levoči: systém skladby nástavce

zány v celistvosti, klenby obklopující ozdobné fasády z proplétajících se oslích hřbetů a fiál jsou však aplikované. Mřížkové řezby, křížové květy a krabi na stříškách jsou řezány zvlášť a nasazeny na čep, resp. přibíjeny hřebíčky. Sochy apoštolů stojí na konzolách tvaru stylizovaných stromů. Kmeny jsou charakterizovány pahýly odřezaných větvíček, anebo stočeny z vícero tenkých prutů. Koruny se též proplétají, každá jiným vzorem. Tyto koruny představují ukázky dokonalé řezbářské techniky, jak se zjistilo při rekonstrukci poškozené koruny zkrouceného stromu pod volutou predely na epištolní straně. Proti svému protějšku na druhé straně měla tato koruna před restaurováním nepravidelný hruškový tvar, namísto mírně zploštělé koule ostatních konzol. Jak ukázal lístek z r. 1874, vložený pod krycí desku, byla tato zdeformovaná koruna tehdy pomocí několika neumělých doplňků spojována se zbytky koruny původní, která se asi pádem roztříštila. Při restaurování v r. 1953 se daly původní části snadno identifikovat, jednak podle charakteristické řezby, jednak podle starého zlacení, které se objevilo pod zčernalým bronzováním z r. 1874, které pokrylo celou korunu. Při rekonstrukci se postupovalo tak, že se ze suchého lípového dřeva skládala nová koule velikosti a tvaru protějšku ze dvou polovic, s úmyslem rozštěpit ji po dokončení řezby, aby bylo možno vybrat materiál zevnitř. Původní koule je totiž dutá a stěna má sílu asi 3 cm. Na takto připravenou novou kouli se nakreslil původní vzor, zjištěný ze zbytků staré koruny, a tyto se potom vsazovaly na patřičné místo tak, aby licovaly s povrchem koule. Potom se vzor dořezal po celé kouli prohlubováním zbývajícího materiálu mezi vzorem. Ukázalo se, že vůbec nebude třeba znovu rozpúlit hotovou kouli. Při prohlubování vzoru správným způsobem, tedy odpovídajícím zachovalé části, se sešly zářezy kolem vzoru z obou stran v hloubce asi 3 cm. Jádro, které se mělo vybrat z rozpúlených sférických částí, se takto zredukovalo na nepravidelný



85 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči: systém vytvoření ornamentální duté koule

podélný oříšek nebo struk, který se snadno vybral otvorem dole, jímž se potom nasadila hotová koruna na dřík kmene.

Uvedený způsob, tj. vybrání jádra tím, že se průřezy mezi vzorem, prohlubované ze všech stran střetnou uprostřed, a tak vznikne uvnitř prázdný prostor, tehdy využívali řezbáři velmi často. Vidíme to na oblíbeném motivu prolamované řezby, vinoucí se stylizované vinné révy, břečtanu anebo dvou či tří zkroucených prutů, jaké se nacházejí v hlubokých žlabech říms gotických oltářů. Taková řezba nevznikla vyvrtáním jádra dlouhým nebozezem jako u roury dřevěné studny. Rourovitý prolamovaný útvar vzniká jednoduše tím, že v podobě šupinek vypadne materiál při řezání kroutícího se vzoru. Je to tak, jako když se střetnou v prostředku koule všechny díry navrtané kolmo k povrchu. V případě řezby se střetnou samozřejmě dřívě, protože zářezy byly nasazeny šikmo pod korpus listu nebo prutů, čili byly podřezány, jak to nazývá řezbář. Taková řezba představuje velmi efektní motiv. V praxi se poměrně jednoduše řeže, neboť tahy vzoru, listu nebo stvolu jsou mezi sebou spojovány střídavě se dotýkajícími výběžky. Možná, že během hrubé práce nechával řezbář pro zajištění stability více takových mostíků a odřezal je až po dokončení celé řezby.

Popsané příklady dokumentují prozíravost řezbáře pozdní gotiky a jeho zručnost až virtuozitu při opracování materiálu. Na takových úlohách získal potřebnou jistotu, aby nakonec mohl vytvářet to nejtěžší, postavu lidskou.

Tak jako autor návrhu se řídil při kompozici retabula proporcemi prostoru, důležitostí oltáře a případně tematikou, tak způsob práce a podobu díla předpisovaly do jisté míry i technické možnosti, tj. materiál a zručnost řezbáře. Jednodušší to bylo, když zákazník si přál v oltářní skříni umístit jednotlivé sochy, ať už oddělené stěnami výklenku (jako v případě oltářů v Blaubeuren, Košicích a Kefer-

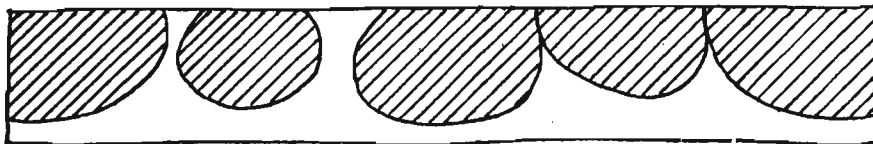


86 Systém řezby dutého vřetce ornamentu

marktu) anebo rozdělené jen opticky sloupky (jako to vidíme na oltáři Bolestného Krista a sv. Mikuláše v Levoči). Oltáře mistra Pavla v Levoči, Līpanech a Banské Bystrici se zřikají i tohoto oddělení a sochy stojí vedle sebe, rozdělené snad jen symbolicky svislicemi pilířů, které spojují jednotlivá pole v pozadí.

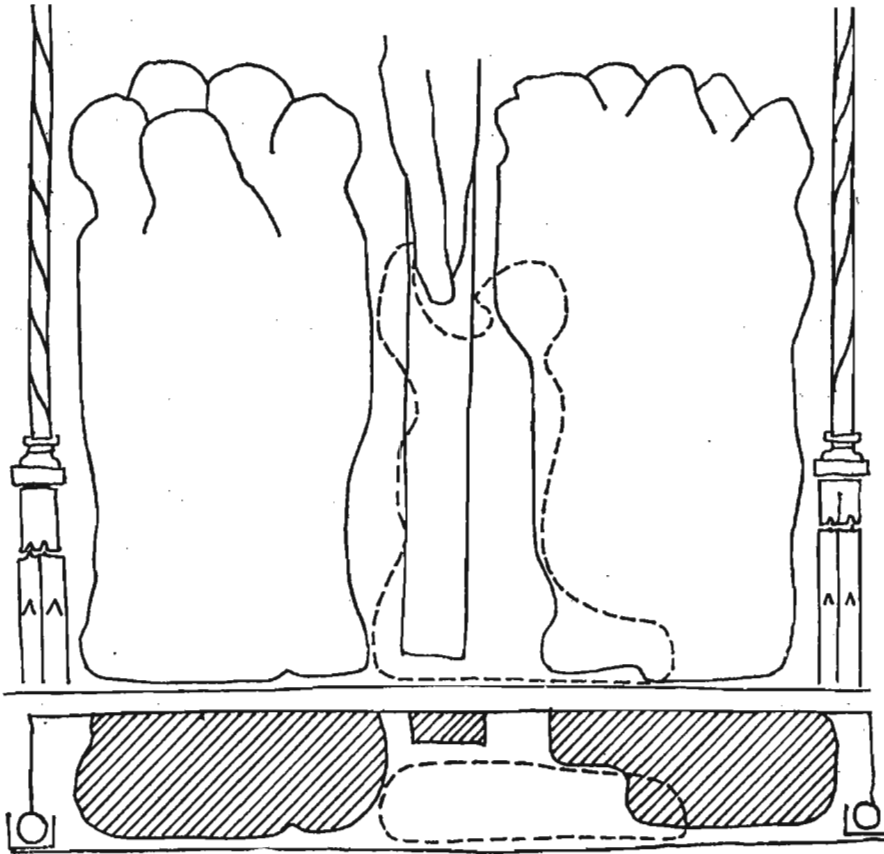
Z technického hlediska bylo složitější, když téma představovalo výjev, který v sobě spojoval více postav. Pokud šlo jen o statické postavy, jaké jsou Riemenschneiderovy sochy apoštolů v Mnichově, sedící na trůnech se stejným opěradlem, anebo skupina sv. Anny Samotřetí, sloužilo opěradlo trůnu, na kterém sedí obě postavy, jako spojující článek. Spoje zakrývaly případné draperie anebo ruce postav. Když však šlo o dílo větších rozměrů, vyvstal problém dělení, resp. spojování dílců. Řezbář musel už při kompozici skupiny uvažovat o rozmístění jednotlivých postav, protože musel brát v úvahu možnosti materiálu, hlavně průměr kmene, a respektovat i tehdy všeobecně uplatňovanou praxi vyřezávat sochy z jednoho kusu. Nebylo pro něho technicky nemožné spojovat dokonalým způsobem více kusů dohromady, o čemž máme názorné příklady (viz reliéf z Hlohovce); obtížné bylo ale s takovým kolosem manipulovat. Pokud to dovoľovala tematika, sesazoval proto řezbář výjev z volně vedle sebe stojících postav, jak to vidíme na střední skupině krakovského oltáře, představující výjev Smrti Panny Marie. Velikost soch znázorněných apoštolů představuje téměř maximum únosnosti jak pro zacházení a přenášení, tak pro možnost vyřezávat sochu z jednoho kmene. Bylo otázkou režie rozmístit sochy v prostoru archy tak, aby nevznikaly ani mezery ani shluky nepříjemné pro kompozici a přehlednost.

Tak to řešil Riemenschneider na oltáři Dvanácti apoštolů ve Windsheimu, kde ve skříni stojí uprostřed Kristus Salvator a po každé straně volně postavené sochy tří apoštolů, další apoštolové byli po třech na křídlech. Náznak perspektivní hloubky dociluje tím, že při krajích stojí dvě postavy šikmo za sebou a po obou stranách Krista stojí po jedné figuře, při čemž sv. Petr stojí úplně volně.



87 Skladba soch ve skříni oltáře od T. Riemenschneidera ve Windsheimu

Apoštol naproti je umístěný tak, že sokl neboli jeho plinta je rohem zasunuta za sokl Kristův, takže obě postavy jsou opticky spojené. Obdobně je to na oltáři s výjevem Ukřížování v Dettwangenu od téhož autora. Situace je zde ulehčena tím, že po obou stranách kříže stojí dvě samostatné skupiny, na jedné plačící ženy s Pannou Marií a naproti Longinus se žoldnéři. Výjev se nezachoval v původní podobě, neboť chybí spojovací partie, článek vyplňující trapnou mezeru v obou hloučcích postav. Původně se tam nacházela zřejmě socha Maří Magdalény, klečící zády k žoldnéřům a objímající kříž. Soklová partie sochy Maří Magdalény původně spojovala obě proti sobě stojící skupiny tak, že ke skupině žen se připojila na hladko nárazem, na druhé straně zakrývaly její nohy část krajního žoldnéře. Důkazem toho je



88 Umístění figurálních skupin ve skříni oltáře v Dettwangu

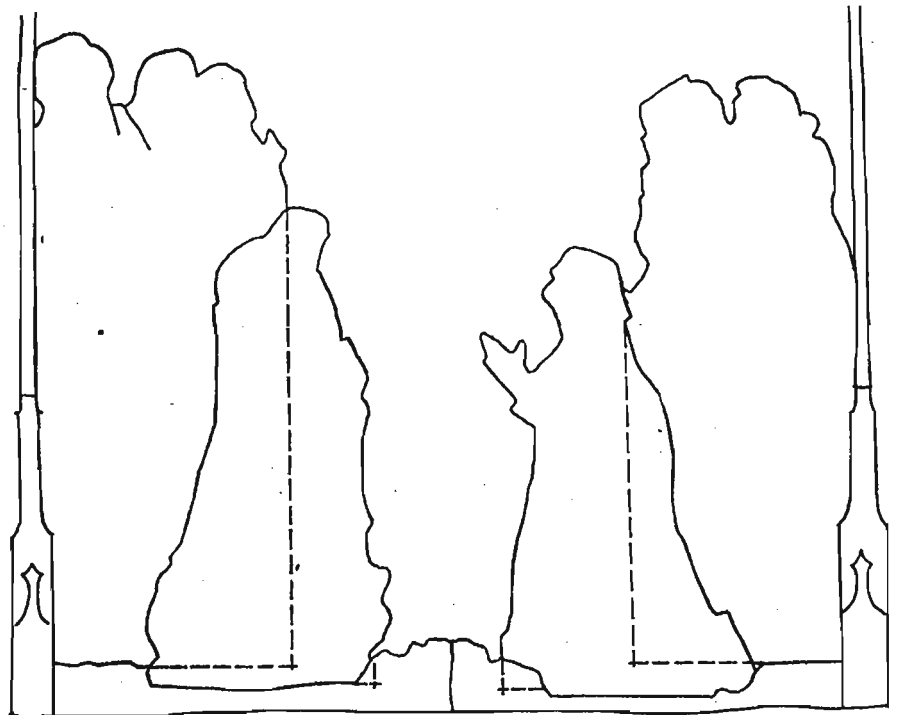
vybrání v soklu této skupiny a trochu chudobně vypracovaná spodní partie postavy vojáka, která byla původně zčásti kryta zády sochy Maří Magdalény.

Náročnější bylo spojování u skupiny Oplakávání z Gross Ostheimu téhož autora. Sedící Panna Marie s Kristem napříč na klíně položeným a postava Nikodéma jsou vypracovány v celistvosti z jednoho bloku, socha sv. Jana a sochy plačících žen jsou však přistavovány zvlášť. Je ovšem jisté, že postava Nikodéma s příslušnou partií Kristových nohou byla řezána z připojeného druhého kusu. Skupina je polychromována a spáru není vidět. Pravděpodobně jsou tyto dva kusy sklíženy a spojeny čepem.

Ještě složitější je případ výjevu Poslední večeře z oltáře Přesvaté krve v kostele sv. Jakuba v Rothenburgu. Toto Riemenschneiderovo dílo je jako mnoho jiných z tvorby tohoto řezbáře nepolychromované, a proto jsou vidět spáry tam, kde řezbář spojoval jednotlivé dílce. Socha Jidáše v prostředku zakrývá dělicí linii mezi dvěma dílci, z nichž jsou řezané postavy Krista a ostatních apoštolů. V prostředku pod postavou Jidáše je vidět spoj obou krajních dílců, neboť sokl Jidášův nemá sílu soklů ostatních soch jako v případě Dettwangu, ale je plošší a zapuštěný odshora do roviny dlaždic. Přejít byl původně nenápadný, sokl je totiž užší než samotná figura, takže přední část chodidla postavy přesahuje přes dlažbu (sokl) druhé partie sedících apoštolů. Tím zamýšlel řezbář odvrátit pozornost od nutné technické spáry. Až se časem dřevo smrštilo, staly se dělicí spáry viditelnými.

Praxi, jak zamaskovat čáru spojů, pozorujeme také na některých reliéfech křídel krakovského oltáře. Je jasné, že při šířce těchto reliéfů nemohou být vyřezány z jednoho kusu, nýbrž musí být spojeny ze dvou nebo více dílů. Nedá se zjistit, je-li toto spojení klížené, tedy je-li pospojovaná celá šířka reliéfu do jedné tabule, poněvadž polychromie zakryje všechny spoje. Jisté je však, že u některých reliéfů pozorujeme, že jsou vyřezávány ze dvou dílů a volně vedle sebe sesazeny. Jsou to reliéfy s výjevy Obětování Panny Marie, Zvěstování, Narození Páně, Klanění králů, Obřezání, Krista v předpeklí, Ženy u hrobu a Noli me tangere. Nápadný je spoj jedině u reliéfu prvního, kde se i kompozičně dělí plocha na levou polovici s postavami tří žen a polovici pravou s malou osobou Marie, vystupující po schodech do chrámu. U ostatních reliéfů jsou postavy rozmístěny tak, aby dělicí spára neřezala postavu; tedy kompozičně se řezbář podřídil rozměrům materiálu. V případě reliéfu Obřezání stojí v prostředku sloupek podpírající klenbu chrámu a vedle sloupku probíhá takto nenápadně skrytá linie spoje.

Podobnými prvky pracoval též Riemenschneider na oltáři Nanebevzetí Panny Marie v Creglingen. Tento výjev je také sestavený z několika částí, a to ze dvou skupin apoštolů a Panny Marie nad nimi, kterou odnášejí tři andělé do nebe. Základ pro postavy apoštolů tvoří vprostředku dělený pražec, představující skalnatou zem. Na této rovině stojí napolo v pozadí dvě vícefigurové skupiny stojících apoštolů, vypracované zřejmě z jednoho kmene. Před nimi, částečně



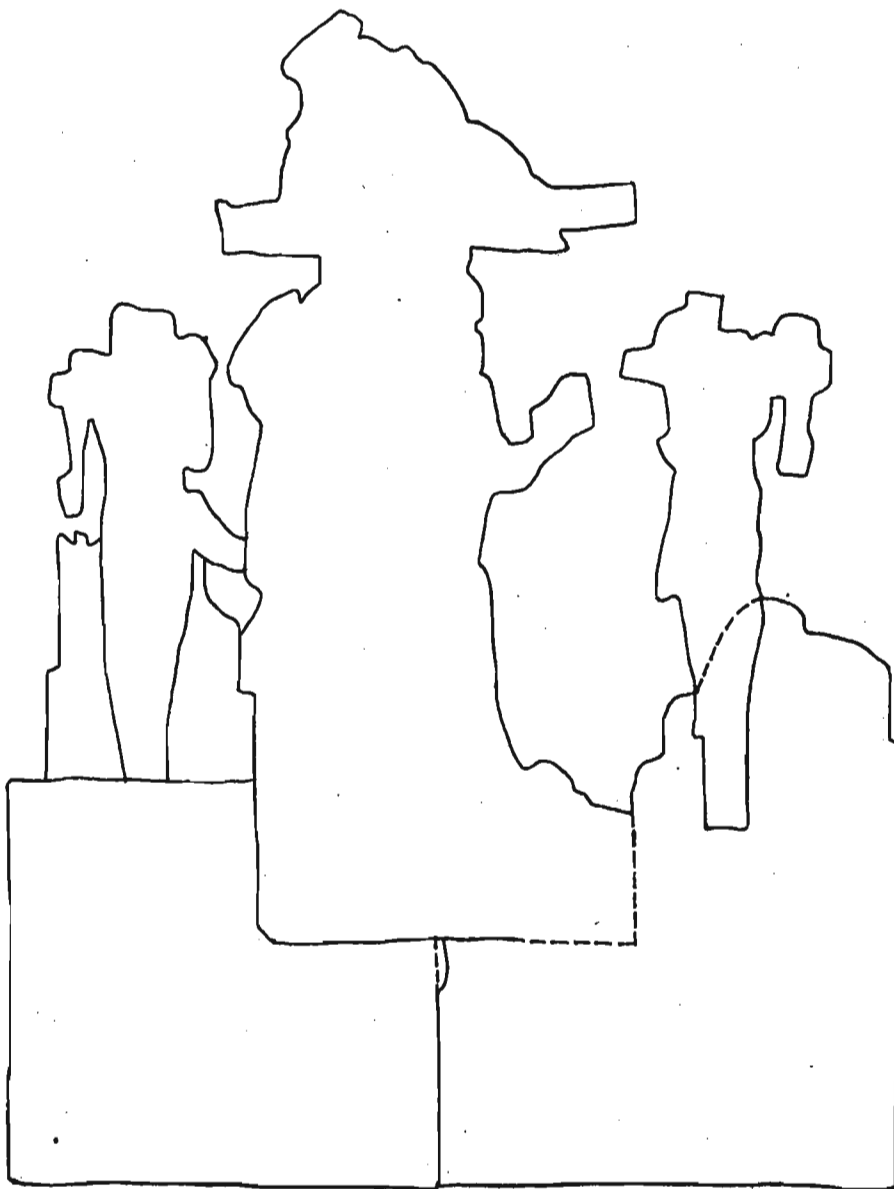
89 Sesazení figurálních skupin v oltáři od T. Riemenschneidera v Creglingenu

je zakrývající, se nacházejí blíže ke středu symetricky umístěné postavy klečících apoštolů Petra a Jana. Podstavce těchto dvou soch nestojí však v rovině ostatních, nýbrž jsou zadlabány níže do základního

pražce, čímž docílil řezbář aspoň náznaku stoupání terénu směrem dozadu a iluzi perspektivní hloubky prostoru.

Skladba skupin soch adamovského oltáře opakuje v zásadě toto schéma. I zde se rozestupují jednotlivé skupiny apoštolů uprostřed, kde je vidět roh tumby, kolem které se odehrává děj. Dělicí spára běží otevřeně svisle přes korpus hrobky. Původně snad nebyla patrná, ale deformací materiálu se spoje časem otevřely.

Výjev tohoto oltáře, Nanebevzetí a nad ním Korunování Panny Marie, je rozdělen do tří samostatných vrstev, v spodní vrstvě je 12 apoštolů, rozdělených do menších skupin. Ve středním pásmu je postava Panny Marie nesená anděly, tento střední díl je ovšem sestavený z více kusů. Figury andělů, které doprovázejí tuto hlavní postavu po stranách, jsou řezány ze samostatných kusů. Nahoře svatá Trojice tvoří zase jeden celek, ale klížený z více kusů. Tato vrstva je doplněna též drobnějšími samostatnými figurkami andělů a obláčky.



Skladba dílců u reliéfu Snímání z kříže od G. Geilera v curyšském muzeu

Není možno rozeznat, kde probíhají dělicí spáry, poněvadž dílce se částečně překrývají, stejně jako to pozorujeme na oltáři v Creglingen, Rothenburgu a Mauer.

Tematika těchto oltářů, kromě oltáře v Rothenburgu, ovšem této praxi přeje. Výjevy představují dvě či tři dějová pásma nad sebou. Velikost objektu dovoluje kromě toho dělit i jednotlivé vrstvy do skupin. Figury jsou rozmístěny a sestaveny jako statisté na jevišti, které představuje skříň retabula.

Ojediněle se vyskytují práce, kde reliéf vyplňuje celou skříň, je však složený z více kusů tak, že dílčí skupiny jsou poskládány do jednoho celku na způsob mozaiky. Tento způsob je neobvyklý tím, že se řezbář vyhýbá nastavovat dřevo na délku, poněvadž takto vznikají těžko zaretušovatelné příčné spáry. Takový příklad spojení kusů po délce je ústřední výjev oltáře švýcarského řezbáře G. Geilera v Landesmuseum v Zürichu. Reliéf, nepříliš plastická řezba, vysoký 141 cm, představující Snímání s kříže, je poskládaný z pěti samostatně řezaných partií. Dělicí spáry probíhají zčásti podélně, zčásti příčně. V předním plánu jsou skupiny postav Marie se sv. Janem na jedné a plačících žen na druhé straně. Prostřední díl s Josefem a Nikodémem, kteří snímají tělo Kristovo s kříže, je situován výše a navazuje na výřezy v spodních partiích. Po obou stranách jsou další dílce s lotry na kříži. Dělicí spáry, ačkoliv se je snažil řezbář zakrýt v skalnaté krajině, jsou přece patrné.

Na rozdíl od výše popsaných prací v Rothenburgu a Creglingen, kde se řídil řezbář v kompozici podle šířky kmenů a dělicí spáry ukryl co možná nejlépe, Geiler dělil dřevo podle potřeby skupin postav. To znamená, že nejdřív vypracoval návrh s rozmístěním postav a podle toho upravoval délku a šířku partií, ze kterých skládal reliéf. Když nechtěl, aby dělicí spára řezala figuru Nikodéma, stojícího pod křížem, napříč přes nohy, byl nucen zapustit tuto skupinu řezanou vcelku do výřezů v spodních dílcích. Tento způsob volil ovšem podle okolností, podmíněných tematikou výjevu a potřebou komprimovat skupinu co nejvíce, aby nevznikl prázdný prostor mezi skupinami klečících žen a centrálním výjevem Ukřižovaného s Nikodémem a Josefem.

Velkou většinu menších oltářních výjevů nebylo možno tak snadno dělit na menší dílce. Jako příklady nám poslouží výjevy Smrt Panny Marie nebo Mettercie, kde (na rozdíl od ikonografického typu stojící sv. Anny s Ježíškem a Marií v podobě děvčátka na rukách) sedí sv. Anna vedle Panny Marie, která má podobu dospělé matky, a Ježíšek je mezi nimi. Ačkoliv známe výjimečné případy z tvorby Riemenschneiderovy, kde je skupina složená ze dvou soch, zpravidla řezali řezbáři takové výjevy z celého bloku, klíženého z více kusů. V takovém případě ovšem bylo nebezpečí, že časem vlivem tepelných a vlhkostních změn dojde k deformaci a rozklížení spojovaných celků. Při této metodě musel řezbář dodržovat jistá pravidla pro spojování dřeva.

Pokud taková skulptura nebyla příliš plastická, to znamená pokud neměla velkou prostorovou hloubku, mohl se blok klížit z rozštěpených, půlených kmenů nebo z ještě tenčího dřeva – fošen. Aby

skulptura zbytečně tím nenabyla na váze, řezaly se zvláště reliéfy určené pro křídla ze slabšího řeziva, jak je zřejmé např. ze smlouvy města Münnerstadt ve Francku s würzburgským řezbářem Tilmannem Riemenschneiderem na zhotovení oltáře sv. Maří Magdalény. Síla reliéfu na křídlech je tam udána na 2–3 prsty, to znamená 4–5,5 cm.

Pravidlem při skládání takového bloku nebo tabulí bylo, že je řezbář skládal a klížil z užších pásů dřeva, bez ohledu na kompozici výjevu. Tato metoda je v podobných případech uplatňována dodnes. Problémem je přitom ovšem spolehlivost klížení. Za nepříznivých okolností se může stát, že klížení povolí, když se dřevo zkroutí vlhkostí, a tak se může znehodnotit úsilí řezbáře. To platí především o tabulích poměrně plochých, kde je obtížné vsadit čepy na zajištění podélné spáry a spojení je odkázáno jen na lepidlo – klíh.

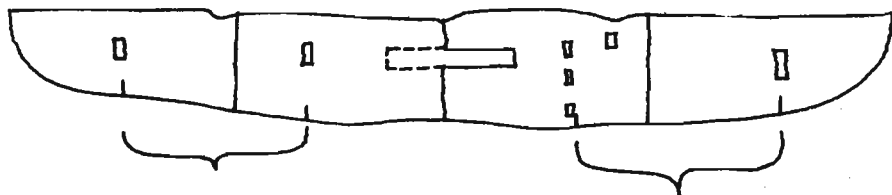
Při tomto způsobu samozřejmě není možné brát ohled na kompozici výjevu a je nutné řídit se jen nevhodnějším a nejspolehlivějším způsobem spojování dřeva. Otázku bobtnání dřeva vlivem vlhkého prostředí a borcení tenkých desek vyřešili tehdy dokonalým opatřením, jaká užívají v podobných případech stolaři i dnes. Jak je známo, deska se bortí vždy směrem ke své levé straně, tedy od jádra stromu. Čím širší je deska, tím větší je proto odklon krajových bodů od roviny. Při šířce desky průměrného vyzrálého stromu 40–50 cm může dosáhnout odklon 10 mm i více. Aby se tato nepříjemná vlastnost dřeva nemohla projevit, rozřezávají se široké desky nebo fošny po délce v prostředku a plocha se klíží znovu z polovičních fošen. Reliéfy uvedeného oltáře z Münnerstadtu nám poskytují názorný příklad této praxe, neboť část křídel oltáře zůstala nepolychromovaná, a proto je na nich možné rozeznat linie spojů. Při všeobecných uměleckých kvalitách řezby jsou po technické stránce provedeny s mimořádnou pečlivostí, takže dodnes se ani jedna spára nerozklížila. Pravděpodobně je to zásluhou určité praxe, kterou zřetelně pozorujeme na těchto reliéfech. Desky jsou totiž kónické a poskládané tak, že vždy jedna leží širším koncem dolů a užším nahoře, druhá naopak. Při šířce takového reliéfu 101,5 cm je každá z pěti desek, z nichž je složen, široká od 17–25 cm. Protože je tedy složený z polovičních fošen, odpovídalo by to stromu o průměru 43–45 cm za předpokladu, že jádro stromu neleží v prostředku, ale zpravidla je posunutě víceméně na stranu. Je možné, že způsob skládání fošen výše popsaným střídáním široké s úzkou vznikl z praxe využívání celé šířky dřeva. Kmen, a tedy i fošna nebo deska z něho řezaná je kónická, to znamená spodní konec je širší než vrchní. Střídavým skládáním desek dosáhli řezbáři toho, že tabule spojovaná z více dílů tím nabyla přibližně stejné šířky. V případě, že by se desky neskládaly střídavě, byl by rozdíl znásobený a tabule na jednom konci velmi široká, na druhém zase velmi úzká, takže rozdíl do pravidelného tvaru by se musel doklízit klínem.

Zdá se ovšem, že vzpomenuuté střídání šířek užívali řezbáři spíš na základě poznatků, že takto složená tabule nejeví sklon k borcení. Plochy křídel levočského hlavního oltáře, na nichž jsou na venkovní straně malované obrazy, na vnitřní vmontované reliéfy, jsou složeny uvedeným systémem. Skutečně nebyla na těchto tabulích zjištěna

nejmenší deformace, ačkoliv síla desek je jeden palec, tj. asi 26 mm. Šířka pásů, z nichž jsou tabule klížené, je od 9–16 cm. Není pravděpodobné, že by zpracovávali kmen jen o průměru 25 cm, poněvadž takové dřevo je považované i dnes za nedostatečně vyzrálé, a proto málo hodnotné. Pravděpodobně brali z širokých desek pokud možno ze středu kmene jen okrajové části s hustými rovnými letokruhy, tzv. šlicht, střední partii s širokými otevřenými letokruhy jako nespolehlivou odřezali. Pásky řezali přitom tak, aby dostaly kónický tvar.

Kromě těchto poznatků nám potvrzuje uvedenou praxi záznam Leonarda da Vinciho, ve kterém výslovně doporučuje klížení tabulí na deskovou malbu střídáním šířek pásů z toho důvodu, že se tím zabraňuje borcení.

Reliéf z bočního oltáře sv. Heleny a Jiljí z filiálního kostela v Sásové je klížený tímto způsobem ze čtyř kusů různé šířky od 20,5 do 31 cm tak, že se střídají fošny anebo pravděpodobněji půlené kmeny podle zásady široká dole, úzká nahoře a opačně. Styčné plochy jsou při síle reliéfu tak veliké, že zaručily dostatečné spojení kličem. Pro jistotu však spáry zezadu i zředu přelepili bandáží z hrubého plát-



91 Spojovací dílce u reliéfu sv. Heleny a Jiljí v kostele v Sásové

na. Kromě toho je střední spára probíhající mezi postavami zabezpečená šikmo nasazeným silným dřevěným spojovacím čepem a zředu dvěma železnými svorkami. První z nich se nachází na spodku několik centimetrů od kraje, kde je nejsilnější dřevo, druhá v krajíně pozadí ve výši hlav postav. Je docela možné, že řezbář obě polovice klížil a řezal zvláště a před dokončením oba dílce spojil definitivně. Dva a dva kusy mohl klížit pohodlně, poněvadž nebyly tak těžké. Při klížení je stačilo připojit přechodně zatlučenými železnými svorkami, jaké užívají dodnes tesaři na suché spojování dřeva. Tento způsob aspoň dokazují hranaté dírký po takových kramlích vzadu ve všech dílcích. Dvojitá dírka v druhé části odleva dokazuje, že řezbář zde nasadil svorku asi dvakrát. Možná, že kramli nejdříve nasazoval výše, pak ale považoval výše položenou za nevhodně umístěnou, poněvadž bylo nebezpečí, že by se při řezání objevila dírka po kramli vpředu v řezbě, a proto změnil původní polohu špice a přeložil ji níže. Manipulace při spojování dvou velkých dílců byla už obtížnější, klížení tudíž méně spolehlivé, a proto řezbář volil uvedené zajišťování spáry svorkami a čepem. Bandáž měla dodatečně zabezpečit klížení a zakrýt spáru. Tuto praxi pozorujeme zvláště u soch z dílny a okruhu Pavla z Levoče.

Spolehlivost výše popsaného způsobu klížení větších celků je evidentní a skutečně se u takto zajištěných klížených bloků ukazuje velmi zřídka pozdější otevření spáry.

Názorně ukazuje následky nedostatečně zajištěného klížení skupina Panny Marie Ochránitelky z kostela sv. Anny v Annabergu v Sasku v NDR, vzniklá v době kolem r. 1500. Tato skupina, vyso-

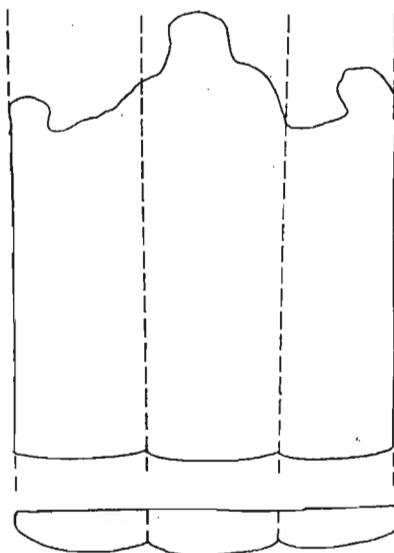
ká 150 cm a široká 94 cm, je klížená ze tří kusů púleného kmene, jak je vidět jednak podle mírně vypouklých dílců, ale též podle trhlin nebo, lépe řečeno, otevřených spár. Tyto probíhají uprostřed mezi korpusem Panny Marie a postranními skupinami drobných postav, klečících pod ochranou široce rozhrnutého pláště Panny Marie. Částečně nese vinu na rozpojení zřejmě porušení materiálu následkem rozkladné činnosti červotoče. Spáry se totiž neotevírají hladce, ale mírně klikatě, což nasvědčuje tomu, že oslabené dřevo kolem spár nevydrželo nápor borcení.

Na poslední vzpomínané skupině je též vidět, že je klížená podle známé metody střídání šířek. Postava Panny Marie je nahoře širší, dole užší, postranní partie opačně. Je však pravděpodobné, že řezbáře k tomu vedla spíš snaha po využití materiálu než úvahy o vhodnosti střídavého klížení, které, jak jsme poznali, má význam spíš u tenkých desek.

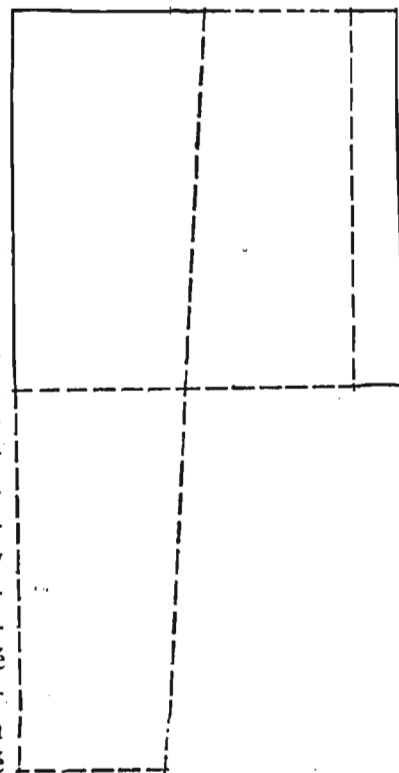
Obdobnou praxi využití formátu suroviny pozorujeme také na reliéfech křídel oltáře v kapli sv. Barbory v Banské Bystrici, zvláště např. u výjevu se sv. Voršilou. Reliéf je klížený ze tří kusů, dvou širších a úzkého pásu vpravo. Podle rozeznatelných spár je vidět, že levý kus je nahoře širší, dole užší, střední opačně. Když přeměříme šířky dílců, poznáme, že zde řezbář rozřezal kónickou, pravidelně se zužující fošnu na dva kusy a skládal je proti sobě. Když si uděláme maketu dílců, zjistíme, že úzký konec prvního navazuje na široký konec druhého, takže spojením obou kusů dostal rovnostranný obdélník, který do potřebné šířky doklížil úzkým pásem.

Tímto způsobem klížili řezbáři ovšem hlavně plošší tabule a reliéfy. U vysokého reliéfu nebo zploštělé figury se nemuselo postupovat tak obezřetně s ohledem na možné borcení, poněvadž styčné plochy jsou v tomto případě přece podstatně větší, a tím je spojení jistější.

Gotický reliéf se nedrží ve velké většině zásad klasického reliéfu, u kterého kompozice vychází z malířských zákonů a nedostatečná skutečná hloubka prostoru je nahrazena iluzivní hloubkou konstruovanou pomocí zkratk a perspektivy. Kromě výjimečných případů (např. krucifixů) totiž ani gotická socha vlastně nepředstavuje sochu plnoplastickou podle klasických zásad a reliéf doby gotické spíš vzniká zploštěním sochy. Skutečně nacházíme početné zástupce takových přechodných tvarů od téměř plnoplastických soch až po velmi zploštělé o síle několika cm. Přitom umělci zredukovali tvary a rozměry jen v třetí dimenzi. Reliéfní figura má přitom jen zadní stranu jako by odřezanou a ruce a hlava jsou víceméně vypracovány plnoplasticky. Tato praxe pravděpodobně vznikla tím, že tyto reliéfní figury byly umístěny na křídlech oltářů, kde často stojí před indiferentním pozlaceným pozadím, tak jako jinde malované postavy. Proto vlastně nepotřebují pozadí jako klasický reliéf, kde jsou postavy vypracované vcelku i s pozadím z materiálu uzavřeného formátu a rozměru. Prostorová iluze, mistrovsky zvládnutá např. v reliéfech renesančních sochařů Ghibertiho a Donatella, je u gotického reliéfu jen částečně naznačena krajinou nebo stafáží ve velmi zjednodušené formě. Reliéfy jako „Narození“ z Bardějova a Hlohovce anebo na oltářích



92 Skladba dílců u reliéfu P. Marie Ochranitelky v Annabergu



93 Reliéf sv. Voršily v Banské Bystrici, vytvořený z jedné desky

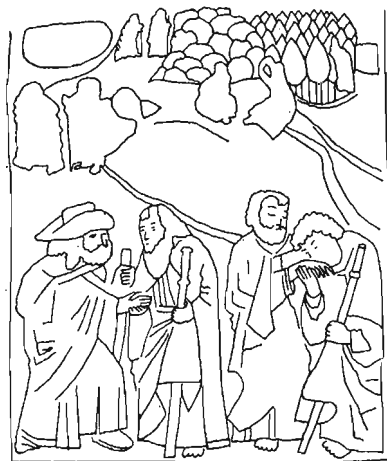
v Sásové sice znázorňují pozadí, ale velmi nedostatečně. Mezi hlavními postavami v popředí a krajinou v pozadí chybí totiž střední plán, který by měl vlastně předstírat rostoucí prostorovou hloubku.

Řezbář zřejmě spoléhal v tom případě na podporu ze strany malíře, který svým podílem dotvářel chybějící nebo jen naznačené přechody. Skutečně pozorujeme u takových reliéfů, např. vzpomínaného už bočního oltáře sv. Heleny a Jiljí v Sásové, toto doplnění malířským dílem. Postavy uvedeného reliéfu klečí na louce, znázorněné malovanými květinami a trsy trávy okolo. Ke skalnaté krajině v pozadí s hradem za postavou sv. Heleny a městem s kostelem za sv. Jiljím je přimalovaná klikatá cesta, zužující se perspektivně dozadu, což je zdůrazněno zmenšujícími se rozměry kamenů, roztroušených po cestě.

Obdobně, ovšem v mnohem dokonalejší podobě to pozorujeme na reliéfech křídel krakovského oltáře. Malíř, asi Stoss sám, doplňuje tam hloubkové iluze kupříkladu dozadu se zmenšujícím stromoradím, hradem, drobnými postavami lidí a zvířat v pozadí a květy a bylinami úměrné velikosti pod nohama postav v popředí.

Mistr Pavel řešil tento problém na reliéfech křídel levočského oltáře už sochařskými prostředky. Např. ve výjevu „Stětí sv. Jakuba“ rozmístil mezi hlavními postavami v popředí a drobnou krajinou v pozadí skupinu diváků v perspektivním zmenšení. Proporce těchto postav sice nepodal správně, jejich hlavy jsou totiž značně předimenzované, což vzniklo ze snahy podávat co největší různorodost charakteru. Ačkoliv se při kompozici tohoto reliéfu opíral částečně o grafickou předlohu, a to o lept Víta Stossa „Stětí sv. Jakuba“, aby výjev přizpůsobil ostatním reliéfům na oltáři, obohatil jej o stafáž krále a obecnstva a města za lesem tam, kde Stoss v originále má jen rozbrázděnou skálu. Je zřejmé, že Stoss měl na mysli málo členěnou plochu v pozadí, obdobně jako u reliéfu krakovského oltáře, kterou měl dotvářet ve skutečnosti malbou. To znamená, že tento lept byl zřejmě míněn jako sochařský návrh provedený grafickou technikou. Další rytiny Stossovy s postavou Panny Marie a sv. Jenovéfy jsou prakticky též viděny očima sochaře, obdobně jako jeho lept s hlavicí sloupu. To neznámá, že Stoss kreslil návrhy na sochy složitější technikou, ale jak poznáme z jeho skutečných „sochařských návrhů“, např. z rysů Mettercie budapeštské a z návrhů na bamberský oltář, pokusil se o rytectví, a jako sochař neznal speciální požadavky této techniky a kreslil postavy tak, že vypadají jako sochy.

Pavel z Levoče však nespoléhal na malířské doplnění řezby, ale přiblížil se správné reliéfní technice a pracuje, ač nedokonale, perspektivními efekty, jako ubírání výšky stromů směrem dozadu v partii lesa před městem v pozadí. Ještě lépe se mu to podařilo na reliéfu s výjevem „Rozchod apoštolů“. Námět samotný tomu přál a tak vidíme na tomto reliéfu za skupinou dvou dvoufigur v předním plánu na různé strany se rozcházející dvojice apoštolů směrem dozadu se zmenšujících. Tematiku tohoto obrazu poskytl zřejmě investor, pravděpodobně duchovní, znalec evangelia. O sv. Jakobovi se totiž vědělo málo, třebaže to byl poměrně populární světec (stětí, dvě zmínky v evangeliích). Nebyly k dispozici legendární výjevy, které by se mohly výtvarně zpracovat jako legendy o jiných svatých. Exis-

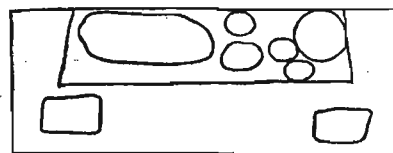


94 Reliéf znázorňující Rozchod apoštolů na hlavním oltáři kostela sv. Jakuba v Levoči: perspektivní zmenšení

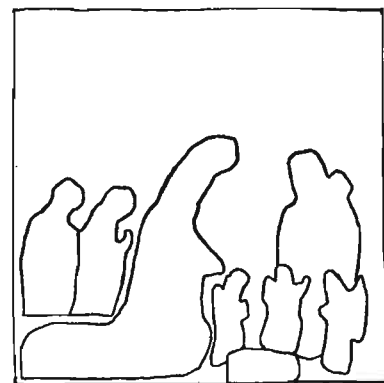
tují sice práce z 15. století s tematikou svatojakubskou, jako např. na tzv. oltáři Svatojakubském, typickém výtvaru vrcholné české malby gotické z let 1430 až 1440, jehož jednotlivé tabule jsou dnes roztroušeny po různých evropských sbírkách. Jednotlivý výjev, vytržený z tohoto cyklu, by se ovšem nehodil pro charakteristiku světce. Je proto pravděpodobné, že Mistr Pavel se nemohl opřít o grafickou předlohu jako v případě ostatních reliéfů, ale musel samostatně výtvarně řešit námět literární. Způsob, jak se jednotlivé dvojice obrací na různé strany, perspektiva, dosažená pomocí rozdílné výšky postav a stromů, a žánrový výjev dvou odpočívajících apoštolů při prameni (čímž je vtipně přerušovaný opakující se motiv odcházejících dvojic) dokazuje, že mistr poznal a správně uplatňoval zákony perspektivy.

Z rukou tohoto vynikajícího řezbáře se nám zachoval další dokument o jeho smyslu pro architekturu, který uplatňoval např. ve velmi dokonalých proporcích hlavního oltáře kostela sv. Jakuba. Je to skupina „Narození“, dnes na barokním oltáři na západním konci severní boční lodi téhož kostela. Původní umístění této skupiny není známo, je ale velmi pravděpodobné, že sochy nestály volně jako sošky dnešních betlémů, nýbrž byly umístěny v oltářní skříni. Sochy byly objeveny r. 1698 v zapomenuté sklepní místnosti na levočské radnici, jak víme ze současného nápisu na zdi tzv. Staré knihovny nad kaplí sv. Jiřího a z Hainovy levočské kroniky. Kdy se dostaly tyto výjimečné práce do radnice, nevíme. Zřejmě byly do r. 1550 v kostele, poněvadž radnice s téměř celým městem vyhořela do základů při velkém požáru r. 1550. Tehdy se v podstatě zachránil jen kostel. Toto přemístění soch je o to zajímavější, že město bylo tehdy (od r. 1544) už ovládnuté luteránským vyznáním a popud ke změně vyznání vyšel spíše ze strany laiků, a to ne bezvýznamných, kteří do sídla moci v městě – radnici – ukryli později tyto náboženské předměty.

I dnešní způsob rozestavení jednotlivých postav na oltáři rozhodně neodpovídá původnímu. Jednak jsou postavy dvou pastýřů na dnešním místě obráceny víceméně zády k divákovi, takže tyto charakteristické postavy skoro nevyniknou, hlavně ale tím vznikla perspektivní disharmonie. Hluběji postavené sochy Panny Marie a sv. Josefa jsou totiž podstatně vyšší než dvojice pastýřů. Když si však uvědomíme, jak komponovali tehdy takový výjev na malbách a reliéfech jiní mistři, poznáme, že zde jde též o perspektivní záměr, vyjádřený však sochami prakticky plnoplastickými. Do předního plánu patří Panna Marie, před ní ležící Ježíšek a tři okolo klečící andělé. Malinko dozadu a asi o stupeň výše patří sv. Josef, který je oproti Panně Marii nižší, a ještě více dozadu a na další vyvýšení dva pastýři. Kromě Panny Marie a sv. Josefa nejsou tyto sochy vydlabány odzadu, jak bývá zvykem u většiny soch umístěných v oltářní skříni. Andělé zůstali celiství asi proto, že byli umístěni tak, že byli viditelní ze všech stran; i na nich bylo stejně velmi málo hmoty, která mohla popraskat. Taktéž pastýři jsou členěni tak, že z velké části odpadlo jádro, které za normálních okolností způsobuje popraskání kulatých špalků. Sochy Panny Marie a sv. Josefa však jsou vydlabány, poněvadž jsou podstatně hmotnější a svou polohou v prostoru nejsou



95 Narození Krista na oltáři levočského kostela: dnešní nesprávné umístění postav



96 Narození Krista na oltáři levočského kostela: původní rozmístění postav ve skříni

jejich zadní strany viditelné. Zvláště u sv. Josefa tvoří otvor velmi hluboký, úzký žlab. Na soklu všech postav je rozeznat téměř neporušený obvod původní kulatiny, u klečící Panny Marie je přiklížena partie bohatě dozadu rozvinuté draperie.

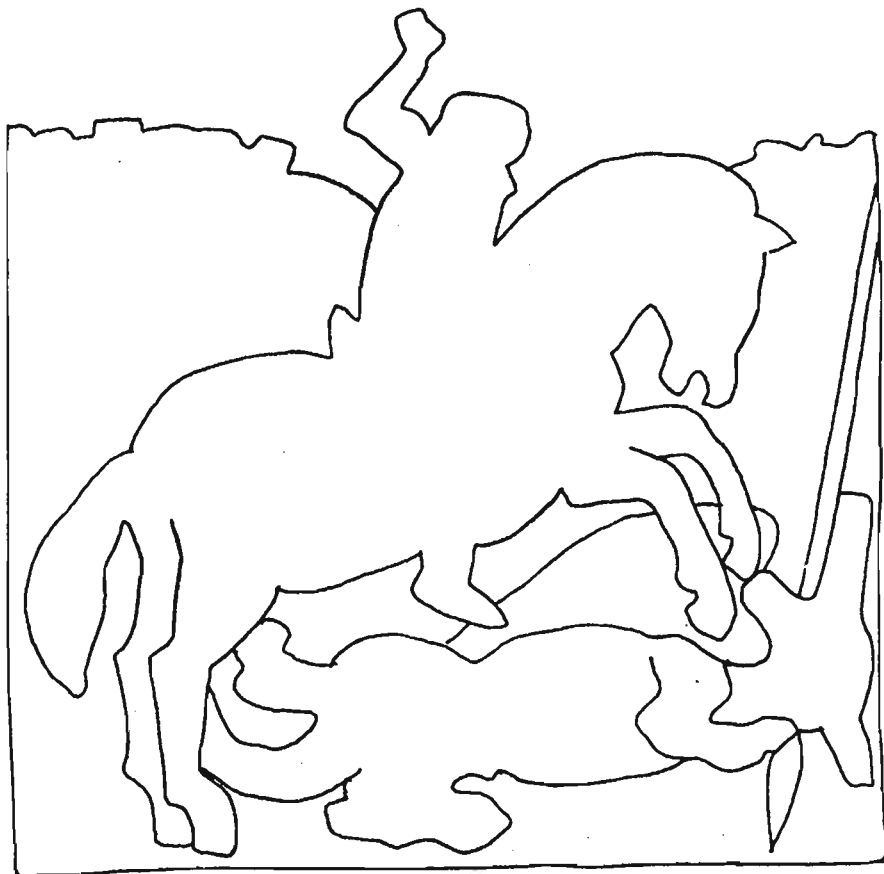
Zásada, že řezbář z doby gotiky vyřezával sochu vždy z jednoho kusu a že komponoval postavu tak, aby se vešla do tohoto daného tvaru nanejvýš s výjimkou jedné ruky držící atribut apod., má platnost jen potud, že jde o sochu v postoji stojatém anebo tak malou, že i v jiné pozici její šířka nepřesahuje průměr normálního zdravého stromu. Vyskytly se však náměty, kde tato síla materiálu nestačí na šířku kompozice. V tom případě (u zmíněné sochy P. Marie) spojoval řezbář dva i více kusů dohromady, aby docílil potřebné dimenze.

Takové exempláře máme ve skupinách „Poslední večeře“ v oltářích v Levoči a v Spišské Sobotě. První je tak rozměrná, že nebylo myslitelné vytvořit komplex tak abnormální šířky, a proto mistr rozdělil scénu do jednotlivých skupin. Odpovídaje prostoru, který měl k dispozici, a počtu zúčastněných osob, vytvořil čtyři dvojice, sedící proti sobě na dlouhých stranách stolu, ústřední skupinu o třech postavách uprostřed vzadu a dvě jednotlivé sochy na úzkých koncích stolu, kolem kterého se děj odehrává. Poměrně silná deska stolu volně spočívá na kolenou okolo sedících osob. Ubrus spadající se stolu je z tenkých destiček a vyplňuje vlastně jen volná místa mezi skupinami, tj. uprostřed mezi předními páry, kde je širší mezera, aby pohled na hlavní postavy Krista s Petrem a Janem nebyl zakrytý. Dvě figury na koncích stolu jsou vyřezávány každá z jednoho špaluku, ale dvojice a střední skupina jsou spojeny každá ze dvou kusů. Zadní skupiny jsou poměrně pro omezené místo zploštělé a představují vlastně jen přední poloviny postav. Jejich těla jsou hloubkově zredukována tak, že partie uprostřed mají jen nepatrnou sílu dřeva a prostorově vystupují ruce a hlavy a pod stolem kolena. O to plněji mohl autor vytvářet figury sedící před stolem, zády k divákovi. Ačkoliv i do nich je zařazena deska stolu, přece u těchto postav převládá prostorovost, podtržená oddělenou volnou nohou lavice, na které sedí. Na zadní skupinu stačily poloviční kmene, ale na přední potřeboval celé válce. Tyto jsou jen na jedné straně ohoblovány do roviny, aby přiléhaly a utvořily styčné plochy na klížení. Princip umístění postav do daného bloku je ovšem stejný jako u stojící figury, takže i u nich zřetelně vidíme při zkoušce přiloženou latí ještě původní obvod válce kmene.

Skupina z predely oltáře ve Spišské Sobotě, která má podstatně menší rozměry, je na rozdíl od levočské řezaná v celistvosti, klížená ovšem do bloku z více kusů. Obdobně jako levočská je i spiškosobotecká skupina z celých válců, mírně zploštělých, při čemž také u ní dělení do dvojic, resp. do jednotlivých figur a střední trojfigurové skupiny, udávalo počet dílců. U této skupiny uplatňuje mistr už zákony perspektivy a redukuje potřebnou hloubku prostoru šikmo stoupající deskou stolu.

Jedinečným dokumentem o technickém zabezpečení uměleckého díla před deformací vlivem změn povětrnosti je ústřední skupina u vzpomínuté skříně hlavního oltáře ve Spišské Sobotě. Je to reliéf

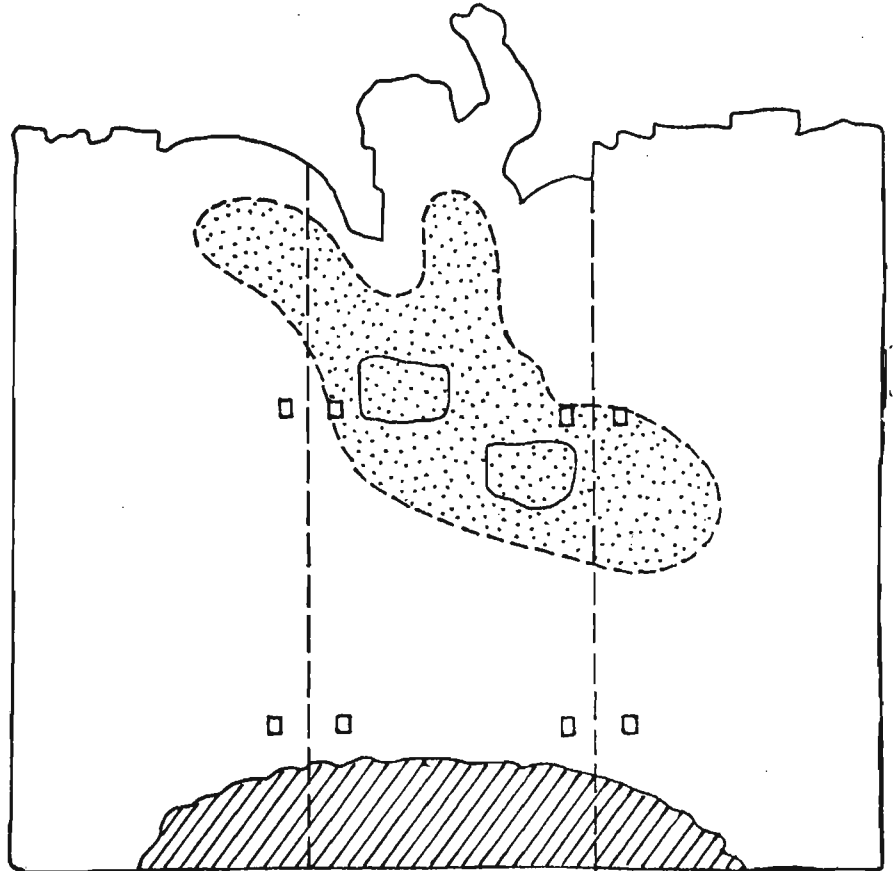
sv. Jiří, sedícího na koni a rozpřahujícího se mečem proti drakovi, povalenému na hřbet ranou kopím, jehož rozštěpený konec mu trčí ze zubaté tlamy. Reliéf je složený ze tří kusů tak silných, že korpus koně i jezdce jsou téměř plnoplastické, ačkoliv přiléhají ke skalnaté krajině s hradem a postavou princezny s ovečkami v pozadí. Jako velká většina gotických soch umístěných v oltářní skříni i tento vysoký



97 Reliéf sv. Jiří na hlavním oltáři kostela ve Spišské Sobotě

reliéf je zezadu vydlabán. Překvapivé je ovšem to, že na rozdíl od běžných soch zůstala zde zadní strana celá krytá. To znamená, že tělo koně i jezdce jsou duté, otvor ale nevznikl tak, jak to vidíme u některých soch, které byly vydlabány a otvor zase zakryt deskou. Na tomto objektu pozorujeme naprosto nezvyklou praxi, totiž že zadní plocha je až na dva malé okrouhlé otvory celistvá. Poněvadž přes tyto díry nemohl řezbář vybrat materiál tak dokonale do poměrně tenké skořápky a jiný přístup k dutinám není, je tato skutečnost zdánlivě nevysvětlitelná. Když si ovšem blíže všimneme vnitřku dutiny, zjistíme, že hrany vydlabaného prostoru na spojích jednotlivých kusů si docela neodpovídají a že rozdíl velikosti dutin obnáší několik centimetrů a je tam vidět hladké plochy spojů. To připouští jediné vysvětlení. Dutiny musel řezbář vydlabat z boku, tedy dříve, než klížil blok dohromady. Vydlabat dutinu mohl samozřejmě teprve tehdy, až měl zjištěný tvar předmětu, sochy. Skutečně také pozorujeme na zadní straně skupiny po stranách obou pár pravidelné hranaté dířečky. Jsou to stopy po železných svorkách, kterými byly tři dílce

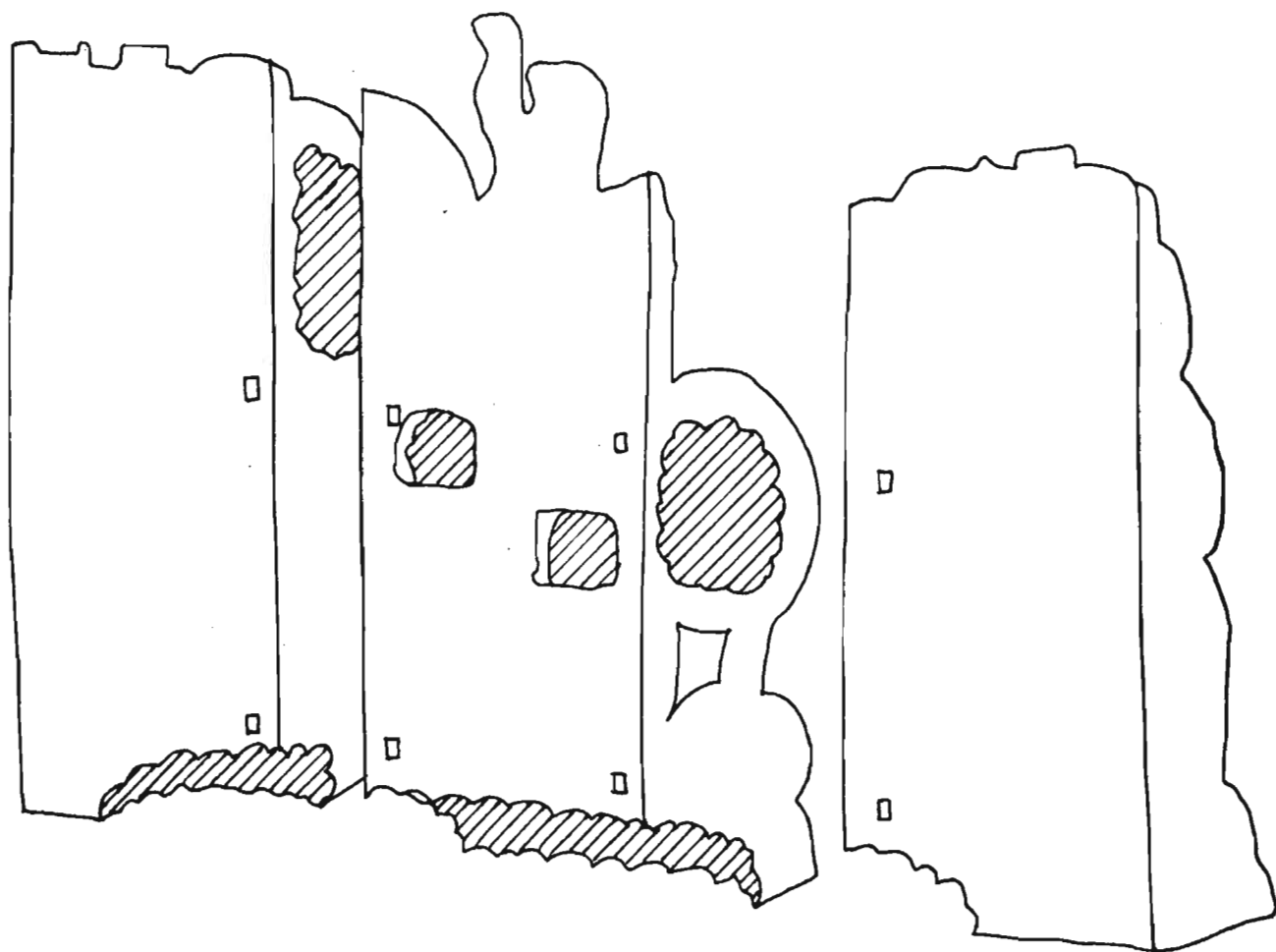
při vysekávání prozatímně spojeny. To znamená, že řezbář spojoval blok nejdříve na sucho, vyřezal sochu do značně pokročilého stavu a potom uvolnil spojující svorky. Tím se blok zase rozpadl do tří dílců, takže řezbář mohl dobře ze strany vydlabat přebytečný materiál. Dutinu dlabal od oka tak, aby skořepina měla jistou tloušťku bez ohledu na to, zda síla zbývající jednotlivé části přesně odpovídá sí-



98 Kryté dutiny a stopy po svorkách na reliéfu sv. Jiří ve Spišské Sobotě

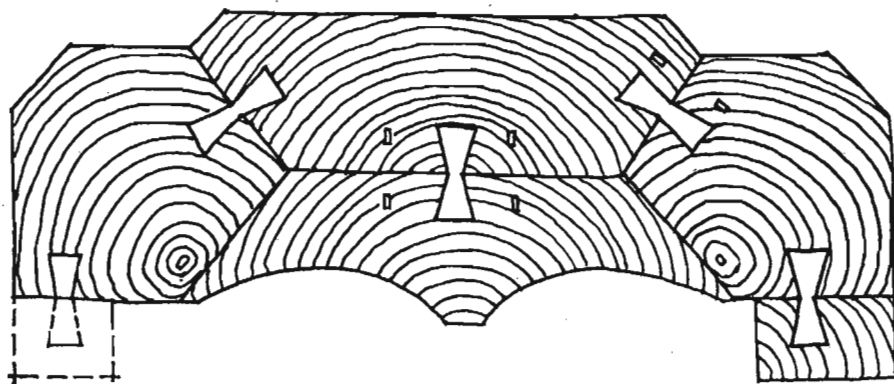
le protilehlé partie. Až potom klížil zase sochu definitivně a dokončil opracování povrchu. Tento poměrně složitý postup volil jistě ne z bravyry, aby ukázal technickou vyspělost, anebo proto, aby nebylo vidět, že socha je vydlabána. Stejně vlastně pohled na zadní stranu sochy nebyl možný, poněvadž byla umístěna ve skříni. Mistr se možná obával, že by se časem tenká skořápka pozadí reliéfu vedle kompaktního těla koně s jezdce zkroutila a nastala by deformace, která by mohla znehodnotit celé dílo. Takový postup práce předpokládá ovšem velkou zkušenost a znalosti o reakci materiálu na vlivy prostředí.

Podobně výjimečné svědectví o praktikách řezbářské dílny představuje skupina „Narození“ z bývalé zámecké kaple v Hlohovci, dnes ve sbírkách SNG v Bratislavě. Blok této vynikající dřevorezby z konce 15. století je velice důmyslně skládaný ze šesti dílců způsobem, který dokazuje nejvyšší pochopení pro požadavky dřeva. Hlavní korpus skupiny je složen ze dvou velkých kusů, a to, jak lze soudit podle dobře rozeznatelných letokruhů, z půlek jednoho, po délce rozštěpeného nebo rozřezaného kmene. Z boku jsou zvláštním zkosením



připojeny dva větší kusy a další dva, z nichž se zachoval ale jen jeden kus, na zesílení zadních okrajů. Dílce jsou skládány podle zásady „pravá strana dřeva k levé“, čemuž lze připisovat naprostou celistvost mohutného díla, vysokého 192, širokého 113 cm. Materiál je lípa, motýlky, kterými jsou jednotlivé kusy zajištěny, jsou z buku. Korpus skupiny je zezadu značně vydlabaný. Zvláštností je další, průběžně prodlabaný otvor za postavou klečící P. Marie, jímž je tato jinak velmi hmotná partie podstatně odlehčená. Toto nezvyklé opatření jistě nemělo funkci snížení váhy, ale rozhodně mělo odhmotnit korpus a tím zmenšit nebezpečí pracování dřeva a trhání bloku. Jak

99 Rozpojené dílce a dlabání z boku na reliéfu sv. Jiří ve Spišské Sobotě



100 Reliéf Narození Krista z Hlohovce ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě: skladba bloku



101 Reliéf Narození Krista ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě: pohľad ze predu a rez

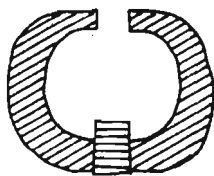
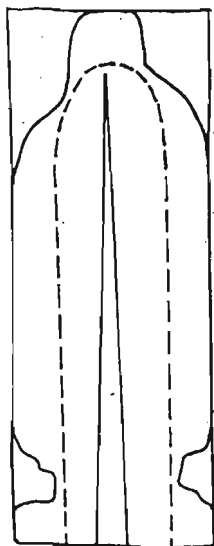
dokazuje skutečnost, byl to velmi účinný způsob zajišťování díla proti event. pozdějšímu rozpadnutí.

Kresba znázorňuje složení bloku, další schematický nárys a řez A, B přes střed řezby.

Ke kostelu sv. Jakuba v Levoči byla, jak jsme se už zmínili, koncem 14. století přistavěna kaple, ve které byl pochován r. 1392 zemřelý fundátor Georgius Ullenchach (podle náhrobní desky z červeného mramoru, zapuštěné do podlahy). Oltář této kaple byl později přenesen do kostela a pravděpodobně je to malá archa se čtyřmi soškami sv. Jana Ev., Jana Křtitele, Jakuba a Jiřího, která do nedávného restaurování byla umístěna nad oltářem sv. Kateřiny. Skříňka a malba na křídlech vznikla v poslední čtvrtině 15. století, sloh sošek ovšem ukazuje na dobu kolem r. 1400. Ve zmíněné kapli se nachází jiné dílo Pavla z Levoče, jezdecká socha sv. Jiří, probodávajícího draka. Skupina stojí poměrně vysoko na konzole na zdi vpravo. Figury jsou plnoplastické a složeny z většího počtu samostatných kusů. Kůň s jezdcem, drak i základní plocha jsou řezané zvlášť a volně sestaveny, aniž by byly spojeny klíny nebo hřebíky. Při výstavě díla Mistra Pavla v r. 1967 byla skupina snesena a přitom se zjistilo, že trup koně je zřejmě kvůli odlehčení dutý. Nohy jsou nasazeny na čep a přes tyto otvory je vidět, že trup je vydlabaný. Jelikož celá plastika je polychromovaná na křídovém podkladě a spáry, ve kterých jsou nasazeny nohy, byly přelepeny bandáží, nedalo se zjistit, jakým způsobem mohl řezbář vytvořit dutinu. Pravděpodobně v dosti pokročilém stavu výroby rozpůlil figuru koně, vydlabal a znovu sklížil.

Způsob, jak Mistr Pavel skládal a vydlabal koně u zmíněné jezdecké skupiny sv. Jiří, nám objasňuje podobný námět z Germanisches Museum v Norimberku. Je to socha „Kristus na oslici“, jaké se o Květné neděli vozily po dědinách na památku příjezdu Krista do Jeruzaléma. U norimberské sochy je vidět spáry, kde jednotlivé dílce byly spojovány. Jedna spára odděluje trup Krista od trupu oslice, další svislá rozpolcuje její hřbet a další spára ukazuje, že chvost byl nasazen zvlášť. Můžeme si dobře představit, že podobně byla složena i skupina v Levoči, jenže spáry jsou tam tak dokonale zabandážované, že kromě těch, kde jsou nasazeny nohy, se žádná jiná spára neotevřela.

K této skupině, označené v katalogu muzea v Norimberku jako dílo školy Víta Stossa kolem r. 1500, možno říci, že na ní nacházíme zcela přesvědčivě výtvarné prvky typické pro díla mistra Pavla z Levoče: široké, poněkud zploštělé čelo, rty a utvoření vousů a charakteristické dělení článků prstů. Skupina vykazuje stossovské prvky, není však připisána ruce tohoto mistra, nýbrž správně jeho škole. Když víme, že mezi tvorbou Stossovou a Pavla z Levoče jsou zjevné spjitosti, jak dokazují mezi jiným sochy sv. Rocha ve Florencii od Stossa a Pavlova Jakuba z levočského oltáře, vtírá se nám otázka, zda norimberská skupina Krista na oslici nebyla vytvořena mistrem Pavlem. Je zcela možné, že pracoval jako starší tovaryš v dílně Stossově v Norimberku. Datování norimberské skupiny kolem r. 1500 tuto možnost nevylučuje, neboť datování levočského oltáře 1508 připouš-

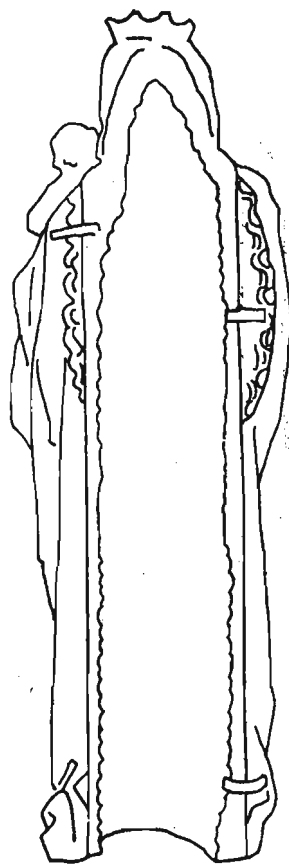


102 So. Antonín poustevník v kostele v Dravcích: skladba špalku, dlábání před řezáním.

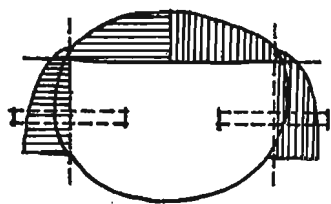
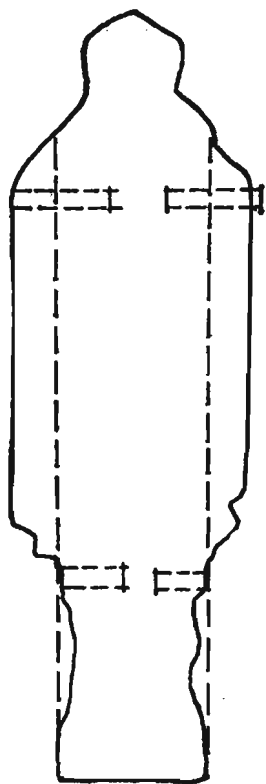
tí, že Pavel přišel do Levoče kolem r. 1500, kdy mohl opustit Stosovu dílnu.

Gotický řezbář ovšem klížil z vícerych dílců nejen takovou sochu nebo skupinu, která pro velkou šířku nemohla být řezaná z jednoho kmene. Také menší sochy, jejichž šířka nepřesahuje sílu průměrného kmene, spojoval z kusů. Zcela nezvyklý způsob spojování pozorujeme např. na soše sv. Antonína poustevníka z filiálního kostela v Dravcích, okr. Spišská N. Ves. Tato socha, vysoká 147,5 cm, široká 50 cm a hluboká 28,5 cm, vznikla kolem r. 1400. Šířky se nedosáhlo extrémně odstávajícími partiemi, nýbrž tím, že je pěkně vyplněna korpusem sochy. Půdorys sochy tvoří ovál a poměr hloubky k šířce je tak značný, že řezbář, aby nemusel ze silného kmene odštěpit mnoho materiálu, raději spojil dva slabší kmene, aby dostal žádanou šířku. Tato socha zřejmě nebyla určena pro oltářní skříň, v tom případě by mohla zůstat po vydlabání otevřená. Původně zřejmě byla určena pro postavení na konzolu, poněvadž je téměř ploplastická a řezaná i zezadu. Podle stop záseků na zadní straně je vidět, že řezbář tam tesařským způsobem odsekal část materiálu širokou sekerou. To znamená, že v kratších intervalech zasekal kolmé vruby a potom partie mezi záseky odštípal. Tak se postupuje u materiálu, kde krouktivost růstu nedovoluje odštěpení delších partií pro nebezpečí, že by se štěpná linie stáčela dovnitř, čím by mohl být blok do jisté míry znehodnocený. Lípa, jak známo, má sklon ke kroutivosti růstu a z lípy je udělána i tato socha. Dřík sochy sv. Antonína je značně vydlabán, otevřená je jen úzkou štěrbinou uprostřed vzadu. Při bližším zkoumání je vidět, že socha je složena ze dvou kmenů tak, aby spára probíhala uprostřed. Polovice sochy nejsou klíženy k sobě přímo, ale vpředu je mezi nimi vsazený klín, široký v soklové partii 5 cm a ztrácející se ve výši krku. Štěrbina vzadu zůstala otevřená kromě soklu, kde je vložený klín. Podle všeho se zdálo řezbářovi po patřičném opracování dílců celková šířka nedostatečná, a proto rozšířil blok vloženým klínem. Tato praxe je naprosto neobvyklá, neboť řezbář, když potřebuje naklíněním rozšířit nedostačující blok, spíš utvoří hlavní část z jednoho kmene a přidává potřebné kusy po stranách. Tato praxe se používá proto, aby spáry pokud možno neprobíhaly přes důležité partie sochy (jako tvář, ruce apod.). Tak to vidíme u sochy madony z filiálního kostela v Želešicích u Brna. Na této soše v životní velikosti je poznat, že ke střednímu hlavnímu kusu jsou přidávány po stranách další dílce, spojené kličem a železnými svorkami, které jsou velikostí a tvarem jako ty, které se nacházejí na reliéfu v Sásové. Řezbář draveckého Antonína si byl zřejmě jistý, že jeho spára probíhající přes obličej nepovolí, což se skutečně stalo, ačkoliv kostel v Dravcích byl až do nedávného odvodnění mimořádně vlhký.

Velmi názorně možno pozorovat uvedený způsob přidávání bočních kusů na soše sv. Mikuláše v kostele v Bystranech u Spišského Podhradí. Tato socha, vysoká 102,5 cm, široká 31 cm a hluboká 14 cm, pochází z druhé poloviny 14. století. Ačkoliv nepatří mezi vynikající práce, přece poskytuje velmi zajímavé poučení o pracovním postupu řezbáře té doby. Socha je vydlabána a vzadu otevřená, to



103 *Madona kostela v Želešicích: přidávání materiálu po stranách*



104 Sv. Mikuláš kostela v Bystranech: přidávané partie a zajišťovací kolíky

znamená, že byla původně určena pravděpodobně pro oltární skříň. Sv. Mikuláš je znázorněn v obvyklém biskupském rouchu. Kaskády záhybů spadají po obou stranách přes lokty. Obě předloktí chybějí, ale podle náznaků pravoúhle ohnutých paží držel původně knihu a pedum. Partie drapérie po stranách jsou přiklizené. Tato skutečnost dosti překvapí, protože šířka sochy je tak minimální, že takovou šetrnost dnes nepochopíme. Na přídávky po stranách zpracoval řezbář část kmene, odštěpenou vzadu od válce. Styčné plochy spár vyhladil jen povrchně, aby ztratil co možná nejméně ze síly materiálu, spíš je vlastně jen sekerou trochu srovnal. Je to poznat kromě jiného též podle toho, že dole při zemi se zachoval neporušený obrys kmene, samozřejmě bez partie zploštění vzadu. Kdyby byl chtěl umělec srovnat styčnou plochu hoblíkem, byl by musel srovnat celou délku plochy. Podle tvaru průřezu přídavek a jejich rozměrů poznáme, že řezbář odštěpil od válce asi 6 cm silný segment, který zase znovu rozštěpil na polovičku a ty přiklízil po malé úpravě po obou stranách. Odstraní-li kůru z kmene, objeví se hladký povrch dřeva; ten nechal řezbář neopracovaný jak na zadní straně korpusu, tak na přídávkách. To dokazuje, že počítal s tím, že pohled na sochu z boku není možný pro její umístění v hlubokém výklenku archy.

Podle téměř celistvě zachovaného obrysu měl kmen průřez mírně oválný jako většina lip, dlouhá osa měří 22 cm, krátká asi 20 cm. Síla přiklizených částí odpovídá chybějící části kmene vzadu, tj. odštěpené partie z kratší osy, a obnáší asi 5–6 cm.

Poněvadž nedostatečně vyhlazené styčné plochy obou částí, korpusu a přípravků, by dostatečně nezaručovaly soudržnost přídavek, zajistil řezbář tyto partie ještě čepy anebo kolíky, které narazil přes přídávky do korpusu. Kolíky, dva na každé straně, jsou z tvrdého dřeva (buku) asi 15 mm silné a mají hranatý průřez. Hranatý kolík naražený do kulaté díry svými ostrými hranami se částečně zařezává do stěny dírky, částečně se zdeformuje do kulata a za normálních okolností je téměř nemožné ho vytáhnout. I v tomto případě držely přídávky pevně kolem kolíku, který však pohyb dřeva časem částečně vytlačil z korpusu sochy. Současně se posunuly i přídávky, ve kterých držely kolíky pevněji než v korpusu. Dřevo se vlivem změny vlhkosti střídavě smršťuje a nabobtnává a tento pohyb je tím větší, čím více hmoty předmět obsahuje. Pohyb dřeva, tzv. „pracování“, působí téměř jen v příčném směru, a tak se stalo, že oba přídávky byly sice kolíky přidržovány, ale s mezerou asi 6 mm od korpusu. Plátěná bandáž, kterou byly spáry před nanášením křídového podkladu přelepeny, nestačila tak značný pohyb vyrovnat a popraskala. Výhodu takového zajištění kolíky dokazuje skutečnost, že přídávky odstávaly ve stejné vzdálenosti od korpusu, ačkoliv z původních čtyř kolíků zůstaly aktivní jen dva. Když se totiž nemohl řezbář spolehnout na klížené spáry, přídávky ihned na počátku práce připevnil kolíky k hrubému kmeni, špalku, a teprve potom sochu vyřezával. Při vypracování detailů postupně zjistil, že kaskády po stranách nemusí být tak dlouhé, jak je přidáváný materiál, a proto je dole zkrátil. Přitom ovšem odpadla partie se spodními kolíky. Zbývající vrchní kolíky však stačily svou silou přidržovat celé přídávky.

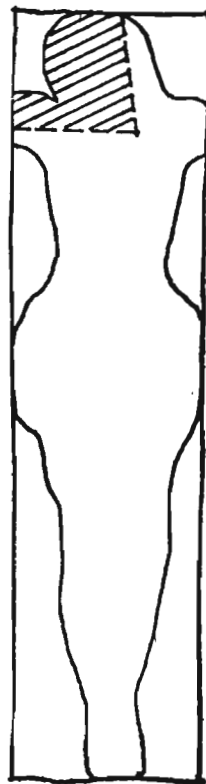
Z řezbářského hlediska je tato socha vypracovaná málo detailně. Řezy nejsou vyhlazené a řezbář spoléhal zřejmě na dotváření polychromií. Dokazuje to zcela vyhlazený povrch vrstvy křídového podkladu, i když se zachoval jen z malé části. Socha byla totiž zřejmě nešetřeným způsobem umyta a z původní polychromie se zachovaly jen zbytky. Podle těchto zbytků, zjistitelných ještě v prohlubinách, nanášel mistr štafír poměrně hrubou vrstvu tmavě zbarveného podkladu, možná sádrovce s popelem, kterým vyrovnal a vymodeloval dopodrobna formy a změkčil hranaté plochy řezu. Dalším bílým křídovým podkladem vyhladil povrch.

Poněvadž techniku hrubé řezby, nezahladené plošky, pozorujeme také na jiných objektech z této doby na východním Slovensku (např. u madony a reliéfu z Lomničky, dnes v SNG v Bratislavě), můžeme tento způsob práce považovat za záměrný. Dokazuje to, že řezbáři tehdy velmi dobře věděli o nedokonalém spojení křídové vrstvy s příliš hladkým povrchem řezby. Proto štafír řešil tento nedostatek někdy tím, že povrch celé sochy vypracované řezbářem nahladko zdrsnil křížem kráčem vrypy ostrým nástrojem, jak to názorně vidíme na madoně z Erbachu v Kunstmuseum v Düsseldorfu. Popsaný způsob domodelování forem na hrubé řezbě připouští názor, že u soch nešlo o práci dvou mistrů, řezbáře a štafíře, ale že řezbář sám svoje sochy též polychromoval. Tuto praxi pozorujeme i v pozdější době. Sochy Mistra Pavla se vyznačují takovou dokonalostí opracování povrchu podkladu, takovým citem pro plastičnost, jaký těžko můžeme předpokládat u specialisty malíře a pozlačovače.

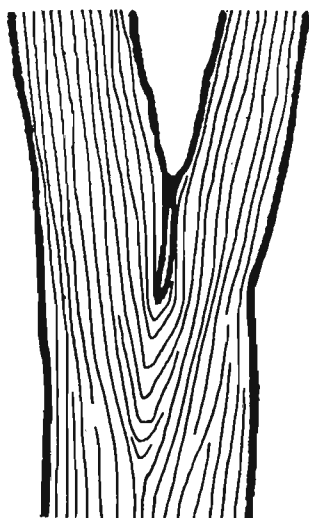
Hrubý až lasturovitě opracovaný povrch řezby pod hladce vybroušenou vrstvou podkladu polychromie pozorujeme též na krucifixu ze Spišské Belé z druhé poloviny 14. století. Tento malý krucifix je pozoruhodný tím, že se u něho zachoval původní kříž tvaru stromu s odřezanými bočními větvíčkami. Příční ramena tohoto kříže tvaru Y jsou vsazována do svislého břemena čepy. Nápadné je, že u ukřížovaného jsou postranní kaskády roušky také připojeny, asi proto, že se lépe řezaly zvláště než v celistvosti s korpusem. Důvod, pro který řezbáři připojovali další dílce k základnímu špalku, tzn. jeho nedostatečná šířka, v tomto případě nepřichází v úvahu, poněvadž šířka korpusu je kolem 15 cm, což představuje podprůměrnou šířku kmene zdravé lípy.

Vsazování menších kusů dřeva na zakrytí kazů nebo dírek, vzniklých prosekáváním při vydlabání, je u soch této doby dosti obvyklý zjev. Ponejvíce ovšem zalepili řezbáři případnou díрку čtvercem hrubého plátna.

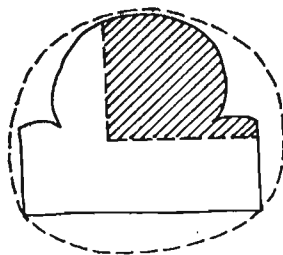
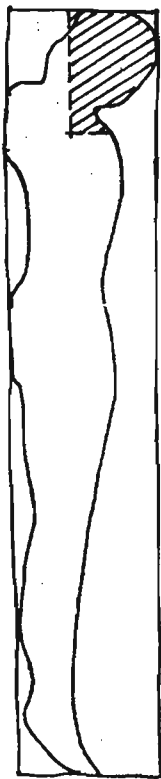
Šetrnost a krajní využití materiálu byla zřejmě běžnou praxí gotického řezbáře, jak ukazuje příklad krucifixu z malého kostela v Domaňovcích, okr. Spišská Nová Ves. Část hlavy Ukřížovaného je nasazena z jiného dřeva, což dříve vedlo k domněnce, že tu jde o pozdější doplněk poškozené hlavy. Podobnější průzkum ovšem ukázal, že nasazený kus je původní a že je asi náhradou za kazovou partii dřeva. U lípy se místy vyskytuje kaz, tzv. zarostlá kůra. Při živelném růstu lípy se stává, že na rozdvoje, tj. tam, kde odbočuje silná větev od kmene, tato partie zarůstá, zvláště když ve vidlici zůstala ne-



105 Krucifix kostela v Domaňovcích: doplněná blava Krista



106 Zarostlá kůra ve kmene lípy



107 Krucifix kostela v Domaňovicích: nabrzení vadné části.

čistota, jako prach apod. Kůra, resp. lýko, se v úžlabině mezi prudce rostoucí dřevinou hlavního kmene a odvětví nestačí tak rychle proměnit v dřevo a zůstává skrytá a napolo umrtvená pod přerůstající vrstvou dřeva. Na povrchu špalku je takové místo někdy poznat podle mírně zvlňného povrchu. Jinde je šev zacelený a řezbář až během práce zjistí kaz v podobě tmavé dvojité vrstvy natěsnané kůry mezi jádrovým dřevem. Takové místo je nutné buď pracně vysadit zdravým dřevem, anebo vůbec celý kus zahodit a začít znovu v jiném bezvadném dřevě.

Ukřižovaný z Domaňoviců zřejmě představuje takový objekt, na němž se během práce objevil kaz tohoto typu a řezbář volil první postup, poněvadž už asi práci věnoval určitý čas a námahu. Čára spoje dosazovaného kusu probíhá mírně šikmo od levé strany hlavy přes čelo a levé oko k bradě, lomí se téměř v pravém úhlu napříč pod bradou až k pravému rameni a částečně zasahuje ještě deltový sval pravého ramene. Tento způsob nasazování poukazuje na typický případ výměny kazové partie za zdravý kus v prvních fázích práce. Kdyby bylo došlo k poškození hotové sochy, lom by v partii zdravého dřeva na rameni nepokračoval, i kdyby se odštěpila tvář. To znamená, že působení síly, která mohla vyvolat odštěpení určité exponované partie, v tomto případě hlavy, by končilo na vyčnívající bradě a nebývalo by zasahovalo až do hrudníku. Takovým případem je známá Riemenschneiderova socha Panny Marie ze skupiny Zvěstování v Bavorském nár. muzeu. Tam je celá tvář jako maska odřezána nebo odštěpena a znovu nasazena. Na domaňovském Kristovi je vidět, že nový kus byl napojen na málo opracovaný základ. Poznáme to podle toho, že nový kus zasahuje ještě tenkým zbytkem vrchol deltového svalu, hlavně však podle nevelmi dokonalé linie spoje na hrudníku, kde nový kus navazuje na původní materiál korpusu. Kdyby byl řezbář nasazoval druhé dřevo aspoň po hrubém opracování figury, jistě by ho nechal končit na krku, takže spára by byla aspoň částečně zakryta bradou. Takto vsazoval nový kus podle kazové čáry a tvary nakonec při vypracování detailu končily tak, že se objevila nepřijemná příční spára na hrudníku. Když totiž odřezal partii se zarostlou kůrou a místo toho nasadil zdravý kus, měl jednu styčnou rovinu maličko podřezanou. Nahoře na povrchu sice spoje dosedaly na sebe, v hloubce však zůstala mezera. Až se při vypracování tvarů dostal do definitivní hloubky, objevilo se nedoléhání kusů, které dočástečně zacelil vklíženým klínem. To je další důkaz, že kazovou partii zaklížil během hrubého opracování. Na objektu tak nepatrných rozměrů by měl za hodinu natolik zjištěnou polohu jednotlivých hlavních partií, jako hlavy, kolen, vrcholku hrudníku, že by nebyl podstoupil riziko nedostatečně doléhající spáry a zasáhnutí doplňku do korpusu, ale upravil by spáry podle forem plastiky. Raději věnoval zvýšené pracovní úsilí a čas na tento způsob vsazování jiného dřeva. Dnešní sochař by v podobném případě obětoval vybraný špalek a našel by si jiný zdravý špalek a kus s kazem by eventuálně zpracoval na menší předmět. V tehdejší době patřila lípa k levným materiálům (viz tarify dřeva ze začátku 17. století, respektive z konce 16. století) a také pracovní čas zřejmě nebyl tehdy drahý. Jediným důvo-

dem k této praxi tedy je skutečnost, že při zručnosti tehdejšího řezbáře zabrala výměna kazové partie méně času než opatření jiného kusu materiálu.

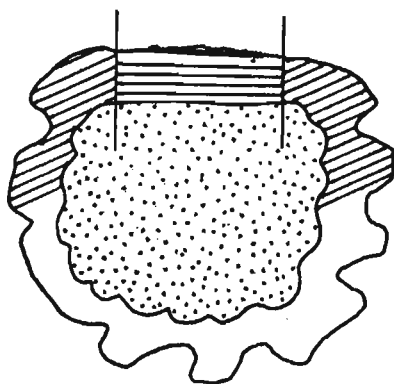
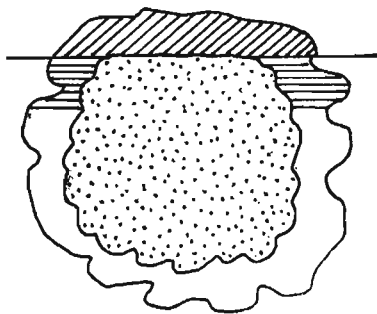
Navíc si byl řezbář vědom, že polychromie se svou hrubou vrstvou křídového podkladu zakrývá místa spojů, a proto jako dobrý hospodář si uměl pomoci a zpracoval kus dřeva, který si pro realizaci svého záměru vybral.

K tématu Ukřížovaného je třeba se zmínit, že přes někdy značné rozměry korpus zpravidla nebývá vydlabaný. Kříže dělali tehdy poměrně štíhlé a šířka břevna by těžko byla zakryla případný otvor vzadu. Korpus nebylo ani vlastně třeba vydlabávat, poněvadž větší část dřeva, která mohla způsobit popraskání, u soulptury tohoto typu odpadla.

Kde už výjimečně tělo ukřížovaného vydlabali (jako u Krista ze 14. století, dnes ve Vlastivědném muzeu v Olomouci), celý otvor přelepili hrubým plátnem a kompletně polychromovali, aby nebyl patrný při případném pohledu z boku.

Vydlabávání soch prováděl ve své praxi gotický řezbář důsledně až na ojedinělé výjimky a dosáhal při tom speciální dokonalosti. V Itálii zhotovovali oltáře sice z mramoru, ale kříž, který měl být umístěn nahoře, řezali ze dřeva. Stejně tak i řezbář severně od Alp postavil na svoje dřevěné oltáře nebo skupiny Kalvárie, umístěné na příčném trámu ve vítězném oblouku, sochy odlehčené vydlabáním. Odlehčení, tj. snížení váhy, ovšem nebyl hlavní důvod, proč pracně a někdy velmi rafinovaně vydlabali sochu do dutého bubnu. Hlavním důvodem byla jistě snaha zabránit prasknutí válce celého kmene, ze kterého řezali svoje sochy.

Na rozdíl od sochy, určené do oltářní skříně (a tedy do jisté míry zploštělé), která mohla být vydlabána a otvor zezadu zůstat nezakrytý, socha viditelná ze všech stran musela být řezána též zezadu. Pokud socha byla jen tak velká a široká, že stačila polovička kmene střední síly, nebyla obava z prasknutí. Materiálu se totiž ubíralo tolik, že zbývající už nevyvíjel tak velké pnutí, aby mohlo dojít k roztrhnutí podélnými trhlinami. Jakmile však měla mít socha takové rozměry, že na ni bylo třeba použít celý válec (což bylo pravidlem u soch tzv. Kalvárie, jak je známe z Wechselburgu, Halberstadtu, Bardějova a Spišské Soboty, umístěné na trámu ve vítězném oblouku nebo na boční empoře, jako v Košicích a Levoči), musela být vydlabána. Takovou sochu vydlabali řezbáři jednak proto, aby zabránili roztrhnutí, ale též aby ji odlehčili. Otvor zakryli deskou, kterou řezbou opracovali, takže nebylo poznat, že socha je vydlabána. Desku upevnili kromě klišu ještě dřevěnými kolíky a spáru před nanášením křídového podkladu přelepili pruhy plátna. I v případě, že dřevo pracovalo, přece se trhlina spáry neobjevila, poněvadž pružné plátno vyrovnalo eventuální pohyb. Tak jsou např. sochy Panny Marie a sv. Jana z levočské Kalvárie vydlabány nepříliš velkými obdélníkovými výdlabky. Zato sochy Panny Marie a sv. Jana v kostele ve Spišské Nové Vsi (a k této skupině náleží socha sv. Maří Magdalény ve filiálním kostele v Hnilci od téhož mistra, která sem byla asi v 19. století zavlčena z původního místa) jsou vydlabány velmi pečlivě



108 Zakrytí otvoru podle Wilma
(nahoře) a obvyklým způsobem
(dole)

a do poměrně tenké skořápky. U těchto soch šlo o objekty v životní velikosti, které by měly značnou váhu. Sochy levočské Kalvárie stály na kamenném parapetě, takže nepotřebovaly tolik odlehčit a mohly být vydlabány jen na ochranu proti prasknutí. Obdobně sochy Panny Marie a sv. Jana z košické Kalvárie, vzniklé na přelomu 14. a 15. století, jsou taktéž značně vydlabány, protože pro jejich nadživotní velikost byla manipulace s nimi obtížná. Dokonale vydlabané jsou dokonce i hlavy těchto soch. Jako kuriozitu a doklad o jejich obrovských rozměrech možno uvést, že v hlavě sv. Jana hnízдили ptáci, kteří tam přilétali otvorem po čepu nahoře. Při předběžné petrifikaci uvedených soch byla odtud vybrána tři vědra ptačích hnízd a nečistoty.

Otvory na vydlabání sochy zasekával řezbář zpravidla pokud možno pravouhle, aby měl ulehčené vsazování krycí desky, kterou při tomto způsobu opracování otvoru mohl snadno nasadit. Ojedinelý a rozhodně ne obecný byl způsob (jak uvádí Wilm), při kterém řezbář odštěpil zadní stranu kmene, kterou po vydlabání zase naklížil. Pro krouvitost vláken je totiž poměrně obtížné a riskantní odštěpit z lípy větší plochu v celistvosti.

Pro metodu vydlabání sochy je typické, že nepečlivěji vydlabané exempláře nacházíme mezi nejstaršími. Pokud jsou duté sochy ze 14. století, bylo vydlabání provedeno velmi dokonale tak, že zbyly 2–3 cm materiálu. Sochy z 15. a 16. století už nevykazují takovou pečlivost a barokní řezbář odbývá vydlabání už celkem povrchně.

Poptávka ve 14. století nebyla tak velká, a proto řezbář mohl věnovat svému dílu mnohem více času a vůbec pojal svou práci s větší vážností. Řezbář pozdní gotiky ve stavební horečce dlabal sochy sice z nutnosti, poněvadž trvanlivost díla to vyžadovala, ovšem nevěnoval tomu více času, než bylo nutně potřeba. Barokní řezbář hleděl spíš na fasádu své sochy a vydlabání považoval za nutné zlo.

Při vybírání materiálu z dutiny došlo často k proděravění sochy přílišným prohlubováním, a to nejvíc v mimořádných hloubkách, jako v hlubokých záhybech a pod lokty nebo na spodních partiích soch. Takové díry zakrýval řezbář vsazeným dřevem anebo přelepením plátnem, což bylo jednodušší. U soch ze 14. století nebylo nebezpečí proražení tak velké, neboť dřív postav bývá válcovitý a drapérie obeníná tělo v nepřilíš vyčnívajících nebo ustupujících záhybech. Větší nebezpečí proražení je v případě, že drapérie je hluboce členěna a je těžké odhadnout nebo případně nahmatat sílu materiálu, a tím odhadnout i možnost přesného prohlubování.

Po těchto technických prvcích můžeme uvést ještě jeden z nejdokladnějších prvků, kterým pozdně gotický řezbář dosáhl efektního vyvrcholení zručnosti v opracování dřeva. Je to způsob vytváření vlasů postav, typických pro celé toto období. Dokonce možno bez nadsázky tvrdit, že v tom ukázali mistři osmdesátých let 15. století a první čtvrtiny 16. století bravuru, jaká nemá obdoby.

Abychom pochopili a mohli ocenit tento charakteristický prvek tvorby řezbáře té doby, třeba si znovu objasnit princip řezby, tj.

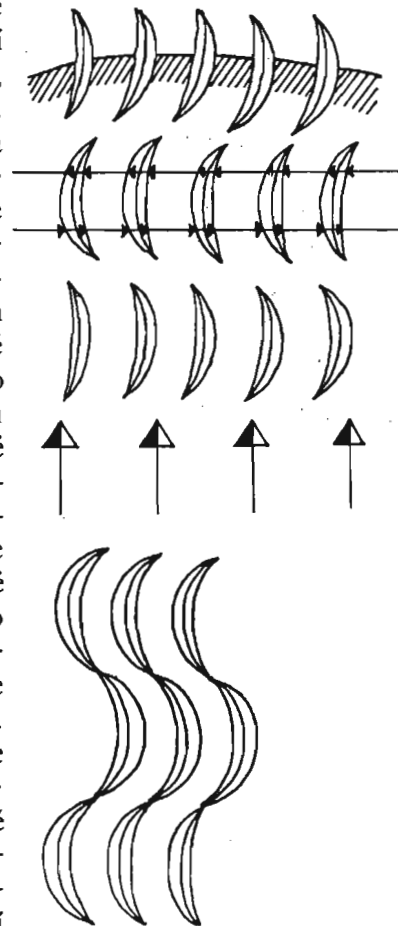
opracování dřeva dlátem. Už v kapitole o nástrojích řezbáře jsme poznali, že tzv. kozí nožka je na podobnou práci, jako je rýhování vlasů, naprosto nevhodná. Kozí nožka se výhodně uplatňuje tam, kde se má udělat rýha trojúhelníkovitého tvaru v podélném dřevě. Jakmile má být tato rýha zvlněna do strany a zpět, naráží jedna z řezných ploch tohoto dláta na protisměrná vlákna dřeva a vytváří nečistý, drsný řez. Zvlněnou rýhu ve dřevě je možno řezat tak, že řezbář táhne nebo potlačí rovné dláto ve dřevě v určitém úhlu nejdříve z jedné, potom z druhé strany, takže pak odpadne tříška trojúhelníkovitého průřezu. Tímto způsobem je možno pracovat ovšem v podstatě zase jen na rovné nebo málo zvlněné ploše. Je však možné docílit rýhu i na značně zvlněném povrchu, a to dlátem polokulatého nebo hlubšího průřezu, tzv. žlábkem. Vlasy pozdně gotických soch mají však téměř výhradně rýhy hranatých průřezů, a proto je možné uvažovat jen o jednom způsobu, tj. řezání nebo lépe řečeno sekání tvarovaným dlátem ze dvou stran. Řezbář k tomu použije dlát různého rádia řezné plochy podle velikosti zvlnění kadeří, které chce docílit. Dláto zaseknuté do materiálu nejdříve z jedné, pak z druhé strany vyhazuje třísku trojúhelníkovitého průřezu a půlměsíčkového tvaru, tedy tvaru, který odpovídá segmentu kružnice dláta. Střídavým zaseknutím doprava a doleva a zdvojením nebo násobením vedle sebe zaseknutých rýh vzniká typický tvar zvlnění vlasů gotické sochy.

Toto je princip řezání čili vytváření prohlubní v kompaktní masě dřeva, představující vlasy sochy. Kombinováním zářezů v mnohotvárných variacích této možnosti vznikaly charakteristické kadeře pozdně gotických soch. Efekt zvlněných vlasů vzniká ve spolupůsobení s polychromií, resp. zlacením. Tak se uplatní střídání lesku (světla, hladkého povrchu) a stíněných hloubek (rýh – záseků), které rozdělují vyvýšené plochy vlasů.

Tvary zvlnění a skládání kadeří podléhaly v průběhu doby výkyvům módy nebo slohu stejně jako dokonalost provedení. Začátkem jsou kaligraficky rozložené prameny vlasů či vousů apoštolů z portálu dómu ve Štrasburgu, vrcholem tohoto období jsou vývrtkové kadeře madon a brad starců Pavla z Levoče nebo Mistra adamovského oltáře, které představují pravděpodobně vrchol řezbářské dovednosti a možnosti zpracování materiálu.

Uvnitř těchto dvou mezníků můžeme skutečně sledovat počtem vytvořených děl rostoucí odvahou řezbářů. Jejich zpočátku nasmělé pokusy o odhmotnění materiálu vyvrcholí v pracích uvedených posledních zástupců řezbářského umění před jeho úpadkem v třicátých letech 16. století.

Popsaný způsob vytváření vlasů platí samozřejmě jen pro práce ve dřevě. V kameni se nemusí skládat zvlnění vlasů zářezy kulatým dlátem, nýbrž ploché dláto kameníkově svou hranou vytváří rýhu opakovaným sledováním a prohlubováním prvního mělkého náznaku vlnovky podélným záběrem. Dláto řezbářovo však musí přetínat vlákna dřeva napříč. Vlasy kamenné sochy spadají volněji, poněvadž vznikaly vlnovkou jakoby kreslenou rukou, zatímco ve dřevě vznikaly zářezy dlátem určitého tvaru, jehož stopy reprodukuje stále stejné základní prvky.



109 Řezání vlasů gotické sochy: systém záseků (nahore) a plynulé spojení záseků do hloubkých pramenů (dole)



110 Kadeře madony ze 14. století



111 Vlas apostola z kostela sv. Jakuba
v Brně

Přes toto zdánlivé omezení danými formami našli však řezbáři možnost vytvářet kadeře tak bohatých a nehmotných forem nebo tvarů právě využitím těchto stereotypních řezů.

Rozmanitost a dokonalost tvarů není však vždy na stejném stupni. Od začátku 15. století, ve kterém vyvrcholila pozdní gotika, až k jejímu doznívání v 16. století pozorujeme rostoucí virtuozitu řezbářů v tvarování dřeva, vytríbení forem, což nakonec vedlo k jistému manýrismu.

Do jaké míry počáteční střízlivost vyplývala z pocitu vázanosti vůči nosné ideji nebo z nedostatku zručnosti, nemůže být předmětem této práce. Stejně tak není možno zcela jednoznačně zodpovědět otázku, zda ona až neuvěřitelná jistota ve zpracování dřeva pramení jen ze snahy řezbáře uplatňovat mnohými pracemi získanou dovednost, nebo zda je to výsledek renesančního sebevědomí a sebeoceňování. Pravděpodobné je, že zde spolupůsobily všechny složky, poněvadž i z „temné doby“ se zachovala díla dokazující, že i tehdy byli umělci, kteří silou svého ducha a rukou nezůstali pozadu za svými předchůdci a zároveň byli průkopníky, protože jejich práce položila základy k novému rozmachu řezbářského umění. Možnost k získávání větší dovednosti a jistoty ještě poskytla konjunktura v druhé polovině 15. století, kterou můžeme považovat za stimulující prvek při růstu řemeslné dokonalosti, projevující se mezi jiným i ve vytváření kadeří soch této doby.

Vlasy sochy sv. Jana z Kalvárie v kostele Panny Marie před Týnem v Praze působí téměř jako oblá kompaktní hmota, členěná jen skoro mechanicky zářezy zprava, zleva. Pouze na konci vlasů se dělí celistvá hmota v jednotlivé kadeře, ale ani tyto nejsou přespříliš plastické.

Velký krok dopředu znamenají práce nejvýznamnějšího řezbáře doby přechodu Hanse Multschera, který u svých soch na oltáři ve Sterzingu užívá sice ještě trochu schematické rozčísnutí vlasů v prameny stejné kvantity, oživuje však povrch vedle grafického bočního vlnění už také vlněním hloubkovým.

V sedmdesátých letech se přechodně uplatňuje i v plastice módní úprava účesu hustě stočenými drobnými kadeřemi. Takové pozorujeme u madony řezbáře Jakuba Kaschauera z oltáře ve Freisingu, na bronzovém náhrobku Jörga Truchsessu ve Waldsee a u sochy sv. Jana na korvinském oltáři v Levoči.

Přelom nastal zanedlouho po tomto umělém výstřelku na začátku 80. let, kdy se pod vlivem nizozemských realistů vyvíjí nové pojetí utváření vlasů. Jednotlivé prameny se oddělují a stávají se silně plastickými. Přitom jsou zcela pravidelně podélně brázděny drobnými rýhami, jak dokazují sochy na hlavním oltáři kostela sv. Jiřího v Nördlingen. Dělení vlasů v jednotlivé silné kadeře, které jsou vývrkovitě stočené, je dokonale provedeno už u madony z Dangolsheimu. Je to nový prvek, který dokazuje už obezřetnější postup řezbáře, poněvadž na vytváření tak plastických pramenů musel již od prvo počátku vysekání sochy nahrubo pamatovat a nechávat stát silné válce dřeva. Než tyto plnoplastické „polotovary“ příčnými zářezy v krátkých intervalech „stočil“ do vývrtek, musela jistě taková roz-

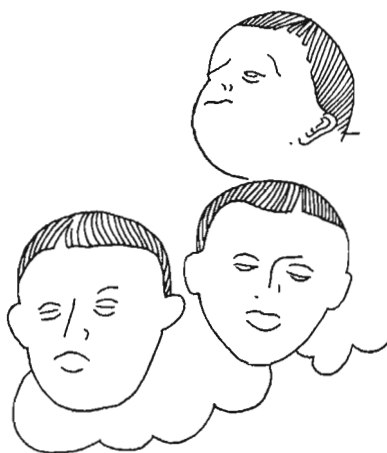


112 Vlasy sochy z poslední čtvrtiny
15. století

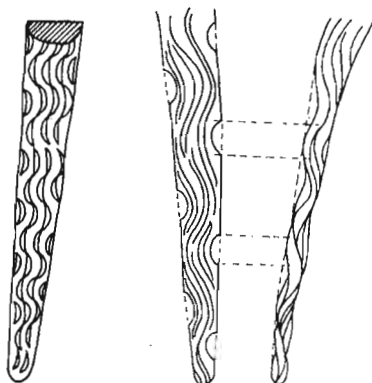
pracovaná socha poskytovat podivný dojem. Neuvěřitelně odhmotněné kadeře jsou ještě po celé délce dělené drobnými zářezy, pracně vyřytými ve stejné šířce. Rostoucí plastičnost duté kadeře umožňuje vznik nového efektního prvku, a to prolínání několika pramenů. Zde už jde o vrcholně dokonalý postup, dokazující, že řezbář ovládal dřevo a s ním dosažitelné tvary natolik, že si sám stavěl problémy, aby je mohl překonat. Je to technický fenomén, neboť předpokládá neobyčejnou předvídatost autora. Chce-li řezbář, aby pohyb obou nebo více pramenů působil plynule, musí postupovat při příčném dělení hrubého válcovitého útvaru, ze kterého chce řezat kadeř, velmi obezřetně, poněvadž jediný přehmat anebo neopatrný zásek by zmařil celou práci. Laik těžko změní pracnost a složitost tohoto postupu. Při pohledu na tyto umné výtvořiny vzniká skoro dojem, že tu jde čistě o „umění pro umění“. Jistě tomu tak ale nebylo, spíše z toho vycítujeme radost ze získané zručnosti a snahu udělat další složitou řezbu lépe než předcházející.

V období kolem r. 1480 pracovala řada vynikajících mistrů řezbářů podle tohoto nového způsobu, který přinesl štrassburský Nicolaus Gerhardt do Švábska a Podunají. Na oltáři Michala Pachera v Sankt Wolfgangu (1471–1481) pozorujeme také vzpomínané prolínání kadeří a vývrtkovité stáčení s pravidelným rýhováním.

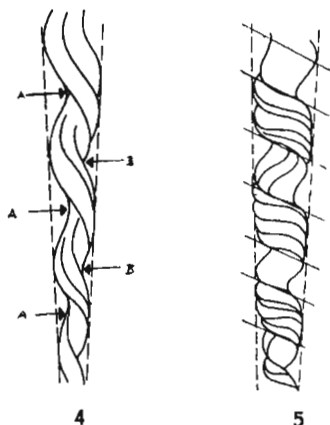
Avšak už řezbář oltáře v Kefermarktu (1480–1490) obohacuje tyto formy o nový prvek, který měl nadále ovládat způsob tvarování vlasů soch po celé zbývající období pozdní gotiky. Oproti dosud užívanému pravidelnému rýhování poměrně mělkými zářezy začíná dělit kadeř hlubokými ostrými zářezy v hlavní nejširší pramen, který provázejí tenčí vedlejší taHy, a tím jeho účín podtrhují. Přitom pohyb samotné kadeře vybočí na obě strany méně, než by se ztálo, poněvadž silně vlnité vedení plošky hlavní čáry je docíleno střídavými hlubokými zářezy po stranách, takže se hlavní pramen dotýká hned levého, hned pravého okraje faktického ohraničení kadeře. Nejryzeji ukazují tento systém sochy apoštolů z Blütenburgu a Wiener Neustadtu (kolem 1490) a stejně výrazně, ne-li dokonaleji, sochy Pavla z Levoče ze zač. 16. století. Totéž pozorujeme u tvorby dalšího z velkých řezbářů té doby, Riemenschneidera, který je současníkem posledně jmenovaného. Zvláště markantně se rýsuje tento úsporný způsob např. u jeho krucifixů; jedna kadeř spadá zpod trnové koruny na pravé straně a dotýká se ramenního kloubu. Tento útvar, jinak strohý, je řezaný uvedeným střídáním zářezů, takže vzniká výsledný dojem lehce spadající volně složené kadeře. Oba řezbáři, Riemenschneider i Pavel, uplatňují další výrazný moment utváření účesu u postav mladých mužů a dětí: vedle sebe položené kroužky vlasů. Nejsou to už ony hustě kroužkované kudrlinky, jaké má socha Jörga Truchsesse nebo socha sv. Jiří ve Stockholmu, ale volně stočené kudrlinky s velkou vnitřní dutinou. Hluboký stín v těchto dutinách vyvolává dojem lehkosti a jemnosti vlasů. Tento prvek se uplatňuje zvláště u větších souborů soch a cyklů apoštolů, jako např. u Riemenschneiderových skupin ve Windsheimu a Creglingen a u Pavlovy Poslední večeře v Levoči a Spišské Sobotě. Vzpruhou k tomu byla řezbářovi snaha po lepší diferenciaci jednotlivých postav (moment, který dosud



113 Načesané kadeře andlíků světelského oltáře v Adamově.



1 2 3



4

5

114 Systém řezání vlasů gotické madony: 1) strobé dlabání zářezů – pohled zprava a zleva, 2) plynulé splývání „copu“ – pohled zepředu, 3) pohled na tentýž útvar z boku, 4) uvolněná linie kadeře vytvořená bočním vyběráním, 5) dutá kadeře.

nepotřeboval u soch stojících většinou po třech v oltářní skříni) a ctí-
žádost zvládnout i tento problém.

Zčásti měl ovšem pomoc v tradičně stanovené podobě některých apoštolů, která pochází např. u Petra a Pavla už z prvních století křesťanské éry. Stejně poznáváme dlouhou bradu sv. Ondřeje a kudrnatý vous sv. Bartoloměje v tzv. Kapucínském cyklu z vrcholné tvorby českého gotického malířství. Přesto můžeme považovat výrazné charaktery, jaké vytvářel Pavel na skupině v Levoči nebo mistr adamovského oltáře, za samostatný přepis a vytříbení tradičních forem.

U mistra adamovského oltáře se projevuje už i další vzor účesu, pomocí kterého odlišuje některé postavy. Tento způsob se stal nakonec charakteristický pro mistry tzv. slohu „paralelních záhybů“. Jedním z projevů slohu paralelních záhybů byly stroze česané vlasy, které se asi objevily jako reakce na módní výstřelek vývrtkových kadeří. Zpočátku se tento způsob česání uplatňoval většinou jen u méně významných a asistenčních postav (např. u Riemenschneiderova reliéfu Oplakávání z Maidbronnu a některých andlíků kolem Nanebevzetí Panny Marie na oltáři adamovském), potom se ale už objevuje i na postavách důležitějších, jako je pijící apoštol z Poslední večeře v Levoči.

Socha pijícího apoštola se spolu se svým protějškem, „jedlíkem“, vymyká z tradičních podob apoštolů a vyjadřuje nový realistický pohled umělce té doby na život kolem něj.

Někteří z andlíků Světelského oltáře v Adamově mají řídké dětské vlásky pěkně načesané, jiní (a tím nutně musí končit popis o úpravě účesu gotické sochy) jsou zcela holohlaví. Holohlaví jsou i někteří andílci na oltáři v Mauer u Melku, který vznikl podobně jako adamovský ke konci první čtvrtiny 16. století.

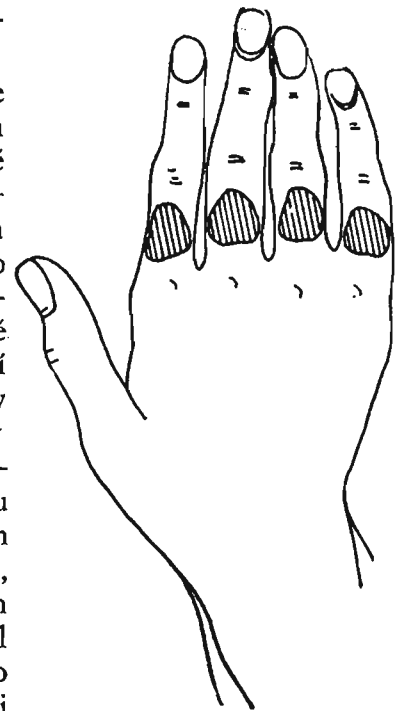
Není bez zajímavosti, že prvek andílka bez vlásků se objevuje i v tvorbě řezbářů rokoka, který představuje, podobně jako doznívající gotika, manýristické vyvrcholení slohu.

K technologii řezání vývrtkových kadeří soch kolem r. 1500 možno ještě dodat, že tyto vývrtky vznikly zcela logickým vývojem z volných plošných pramenů vlasů, spadajících u madon a svatých panen přes záda a ramena. Nejdříve byly tvořeny poměrně kompaktně a plošně děleny do náznaků vlasů po celém povrchu střídavými zářezy polokulatým dlátem, přičemž původní obrys „polotovaru“ zůstal zachován (obr. č. 1). Větší přiblížení přírodě pak zřejmě nabádal řezbáře, aby pramen, který byl členěný zpočátku jen jakoby graficky, oživoval též hloubkově, při stejném rytmu spádu, avšak protáhlejšími běhu vln. Přitom vznikala malá půlměsíčková vybrání, která změkčila strohý útvar (obr. č. 2). Pohled z boku (obr. č. 3) ilustruje způsob zplastičnění vlasů, od kterého byl pak už jen malý krok k dalšímu zdokonalení. Je to systém předstírané plastičnosti při poměrně malé síle materiálu, jaký užívali ornamentalisté i u plochých řezeb vinoucích se stuh stylizované révy, popsany už dříve u ornamentu. Z původního válce vlasů zůstala přitom jen silná kadeř, zvlněná střídavým stažením (obr. č. 4), přičemž zvlnění je zdůrazněno občasnými ostrými zářezy. Malou nadsázkou potom, přidáním na plastičnosti

a opětovným nahuštěním počtu závitů se automaticky vyvinula vývrtka, jak ukazuje schematická skica (obr. č. 5). Pavel z Levoče dotvářel tento systém v nepřekonatelných křivkách kadeří svých madon na hlavním oltáři a na oltáři Narození v kostele sv. Jakuba v Levoči. Neméně mistrné vykroužení vlasů soch sv. Jana Evangelisty a brady sv. Jakuba nacházíme tamtéž. I tento řezbář zdůrazňoval hustotu závitů ještě dělením kadeře příčnými ostrými zdvojenými zářezy, takže vzniká optický dojem, jako by závitů byly téměř souběžné. Přes poměrně malou plasticitu kadeře znázorněné na obr. č. 4 řezbář pouhým prudkým podřezáním hran A s pozvolným přechodem u B dosáhl vytvoření stínových „kapes“ a dojem hloubky tam, kde ve skutečnosti nebyla. Tím spíš pak u plnoplastických vývrtek, kde „cop“ je podstatně silnější. Naprosto přirozeným důsledkem utváření závitnic bylo, že řezbář nakonec prohluboval z obou stran „podřezání“, takže vznikl otvor – trubice vývrtky. Je zřejmé, že na to nemohl užívat vrtáku, ale že stačilo polokulaté dláto; tak jak nevyvrtal nebozezem kulaté dírky v drobných kudrlinkách na hlavě ježíška nebo andělíčka. Polokulaté dláto v ruce zručného řezbáře vrtá lépe než vrták, poněvadž ostře vybírá materiál, což ostatně bylo už řečeno v kapitole o nástrojích řezbáře.

Pavel z Levoče nebo mistr oltáře v Adamově jistě nemohli vývrtkové kadeře sv. Jana a hadovitě zkroucené prameny brady holohlavého starce vytvářet tak úžasně křehké bez určitých, dnes už nepostréhnutelných pomocných praktik. I když uvažujeme, že lipové dřevo, zvláště čerstvé, dovoluje velmi jemné detailování řezby, přesto představují zmíněné ukázky řezby technický div. Pravděpodobně nechávali mistři zpočátku mezi jednotlivými kadeřemi malé spojky, které odstranili až v konečném stádiu. Jinak by nebyli mohli vypracovat kadeře vlasů a vousů tak jemně a odděleně, jak vidíme na vzpomenu- tých sochách.

Při tomto rozboru některých detailů pozdně gotické řezby by se nemělo zapomínat na ruce soch. Přestože ruce představují jeden z podstatných výrazových prvků, nevěnovali většinou řezbáři, kromě několika výjimek, vypracování rukou mimořádnou péči. Vcelku možno označovat ruce gotické sochy za útlé, a to hlavně pokud se týká šířky. Některý řezbář je pojal poměrně jednoduše, jiní mistři (jako Stoss, Erhardt a Riemenschneider) se překonali v charakterizaci rukou svých postav. Prsty ruky gotické sochy bývají dosti tenké, mírně ke konci zašpičatělé, klouby výrazné. Nápadné je dost často zúžení třetího článku prstu a v důsledku toho vznik poměrně široké mezery mezi prsty, která je zvláště patrná při sevřené ruce. Tyto mezery a z toho vyplývající zúžení prstu vznikají jako výsledek techniky řezu. Tuto skutečnost dostatečně vysvětluje následující schéma průřezu ruky. Žlábky mezi prsty totiž nemohl řezbář vytvářet úzkým kulatým dlátem, poněvadž takový nástroj vybírá stejnoměrně širokou rýhu, proto byl nucen používat rovné dláto a vybrat třísku podélným řezem z obou stran. Poněvadž šířka prstu je největší blízko dlaně, musel ubírat více materiálu na bocích, aby prorazil na druhou stranu. Do krajnosti dotáhl tento princip ve své individualistické expresivnosti řezbář oltáře v Adamově při charakteristice rukou starců, rybářů.



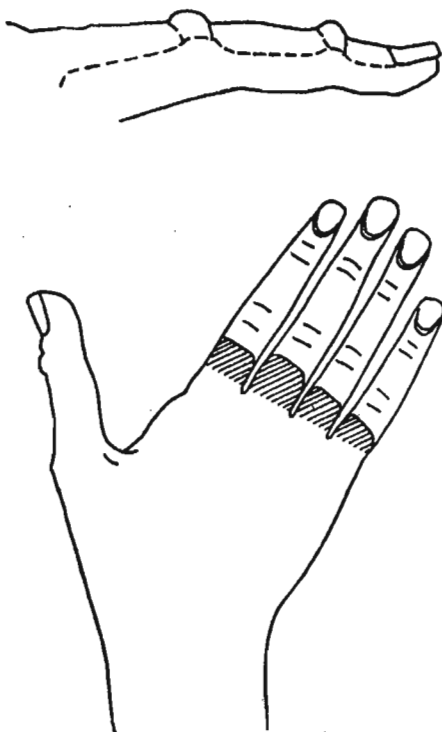
115 Schéma ruky gotické sochy

Vrásčitou kůží a zduřelými klouby připomínají spíše kořeny než dílo řezbáře; je to nadsázka, kterou pozorujeme na tomto díle i v bizarní drapérii a střevovitých oblacích. Příznačné je, že na tomto oltáři jsou téměř všechny ruce postav řezané zvláště a nasazeny do rukávů, kde jsou zachyceny průběžnými hřebíky. Tuto techniku pozorujeme nejvíce u barokního řezbářství, ojedinele ještě i u Pavla z Levoče, který vytvářel ruce svých postav mimořádně krásné. Svou výjimečností jsou dokonce jedním z vodících motivů při identifikaci díla tohoto mistra. I tak dlouhé ruce, jaké má jeho madona z oltáře Narození, jsou pevné, nevykazují zeslabení mezi klouby a nejsou tak zašpičatělé ke konci. Naopak prsty se málo zúžují, končí krátkým obloukem a, což je nezvyklé, jsou téměř hranaté. Tento vynikající řezbář užíval zřejmě na rozdělení prstů nápadně úzkou štěrbinou jiný prostředek nebo nástroj. Běžnými dláty není v takovém případě možné vybírat materiál mezi prsty a bylo by obtížným technickým problémem, projet tenkou čarou mezi prsty úzkým žlabovitým dlátkem, aniž by nezůstaly stopy na boku. Řešení této otázky je ale jednoduché, když se prořezou mezery pilou. V tom případě má řez jen šířku rozvoru zubů, boky podle jemnosti pily mohou zůstat poměrně hladké a snadno se vyčistí pilníčkem.

Podle všech náznaků prořezával Mistr Pavel prsty svých soch pilou. Členění kloubů, které vzniká při prořezávání dlátem víceméně automaticky, zde ovšem chybí. Aby prsty, pokud nejsou přímo ohnuté, měly přesto markantní klouby, musel je vytvářet zvlášť. Proto ony nápadné mezičlánkové klouby, odsazené od plochých hřbetů prstů dvěma příčnými řezy, charakteristický to útvar, který pozorujeme běžně u rukou Pavlových soch. Tuto techniku vypracoval Mistr Pavel, protože chtěl u svých soch dělat štíhlé ruce. Dřívější technika používala dláta, které svým mírně zaobleným řezem automaticky vytvářelo rozšíření v místech mezičlánkových kloubů. U štíhlých rukou nebylo možné vybírat materiál mezi prsty dlátem, proto volil Mistr Pavel řez pilou a umělé naznačení kloubů. V tomto případě klouby u prstů zůstávají hranaté, protože se při řezbě samočinně nezaoblují. Pavel z Levoče tento problém zvládl zcela originálně.

Když jsme probrali detaily řezby gotického mistra, zbývá ještě zmínit se o problému kompozice soch v oltární skříni. Jde o prostředky, kterými umělec skloubil aspoň do pomyslné jednoty postavy, určené na svoje místo jedině z důvodů ikonologických. U vícefigurové kompozice určitého děje, jakou jsou skupiny Smrti Panny Marie, Seslání Ducha Svatého a Nanebevzetí Panny Marie, oblíbených témat pozdně gotického umění, nevznikaly problémy. Postavy asistečních figur jsou většinou dosti pravidelně seskupeny kolem ústřední postavy. Stejně jednoduché to bylo např. u výjevu boje sv. Jiřího s drakem. Tam rozhodoval prostě moment, že aktivní ruka, tedy pravá ruka s mečem nebo kopím, byla položena na venkovní straně.

Jiná situace je u prací, u kterých se jednalo o dvě nebo většinou tři postavy, postavené k sobě bez vnitřní souvislosti. V takovém případě měl umělec možnost najít společný prvek jen v korespondujícím postoji. Wilm uvádí k této otázce, že je možno s velkou pravděpodobností podle postoje jednotlivé sochy určit, zda stála na pravé



116 Ruce soch zhotovených Mistrem Pavlem z Levoče; nahoře poloprofil prstu

či levé straně archy. Není tomu tak! Umístění sochy ve skříni záviselo aspoň na dvou faktorech, z nichž umělecký, tj. samotná kompozice z hlediska estetiky, byl jistě jen druhořadý.

První byl rozhodně aspekt hierarchický. Jak už bylo naznačeno dříve, u hlavních oltářů střed archy tvořila často madona, i když kostel byl zasvěcen jinému patronu. Tak je to v Levoči a Košicích, Banské Bystrici, Sankt Wolfangu a dalších. Zde stojí vždy patron kostela po pravé (heraldicky) straně madony. U těch oltářů, kde stojí uprostřed socha patrona, nachází se po její pravé straně výše postavená osoba, jako např. v Kefermarktu po pravé straně sv. Wolfganga stojí sv. Petr, jako přední z apoštolů, po levé sv. Krištof. V Lauterbachu je na čestné straně vedle Madony sv. Jan Křtitel, na druhé sv. Jan Evangelista.

V hierarchii světců stojí totiž výše sv. Jan Křtitel. Ve skříni, kde stojí s Madonou uprostřed sv. Kateřina, Barbora nebo Markéta, je na čestném místě socha prvně jmenovaná. U oltářů dvoufigurových, jako Navštívení, je na čestném pravém místě Panna Marie, u oltáře Petra a Pavla je to sv. Petr, který zaujímá pravou stranu (viz oltáře v Košicích, Levoči, Hallstadtu a dveře v Irrsdorfu, které jmenujeme za mnoho a mnoho jiných).

Postoj sochy se samozřejmě řídil především podle umístění, směr kontrapostu je podmíněný vnější příčinou. Kontrapost je u gotické sochy na rozdíl od renesančních italských soch jednoduchý. Hlava je vždy nakloněna na stranu vysunutého boku, protilehlé koleno je vpředu. Tím vzniká typická esovitá křivka postoje gotické sochy. U soch Madony záleží pochopitelně na tom, na které ruce nese dítě, v případě, že dítě leží napříč, zase určí většinou zatížení, a tím všechny ostatní ukazatele (vysunutý bok, hlava, koleno) ta strana, kde je hlava dítěte. Proto známe madony, u kterých je vysunuté pravé koleno, u jiných zase koleno levé.

Když stojí po každé straně madony po jedné soše, nutně musí jedna z nich opakovat linii postoje madony. Podle tohoto schématu se mohou obě asistenční sochy dívat buď ke středu (tedy vzor centrický, směrem k ústřední postavě), nebo od oltáře ven, jakoby k lidu (tedy exentricky).

U tzv. viereraltaru, tedy tam, kde hlavní socha uprostřed je po stranách doprovázena ne jednou velikou, ale dvěma menšími soškami nad sebou, mají tyto někdy vysunutou stejnou nohu či koleno jako hlavní postava. Tak to vidíme na oltáři z Lomničky a Tiefenbrunnu, kde mají menší sochy vesměs venkovní koleno vysunuté. U tzv. oltáře Veroniky Magerové v kostele sv. Jiljí v Bardějově však má horní dvojice vysunuté venkovní koleno, dolní pak vnitřní koleno.

U některých oltářů, jako např. v Rothenburgu a v Blaubeuren, jsou asistenční sochy umístěny po dvojicích, u kterých může být pohled nasměrovaný do středu (Blaubeuren), nebo se postavy jedné dvojice dívají k sobě, takže vždy jedna ze soch stojí zády k ústřednímu ději či postavě.

Různorodost systému skladby děje a umístění soch ve skříni oltáře ukazují schematické skicy připojené níže.

Není možno tvrdit, že existuje určité schéma, podle kterého by se

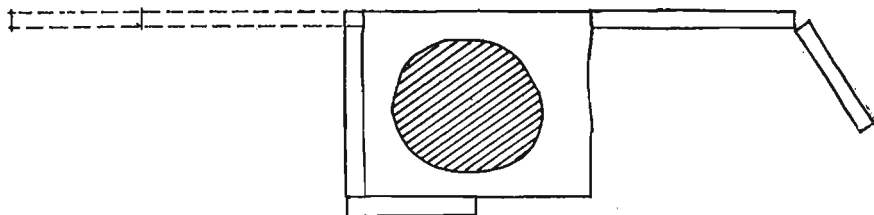
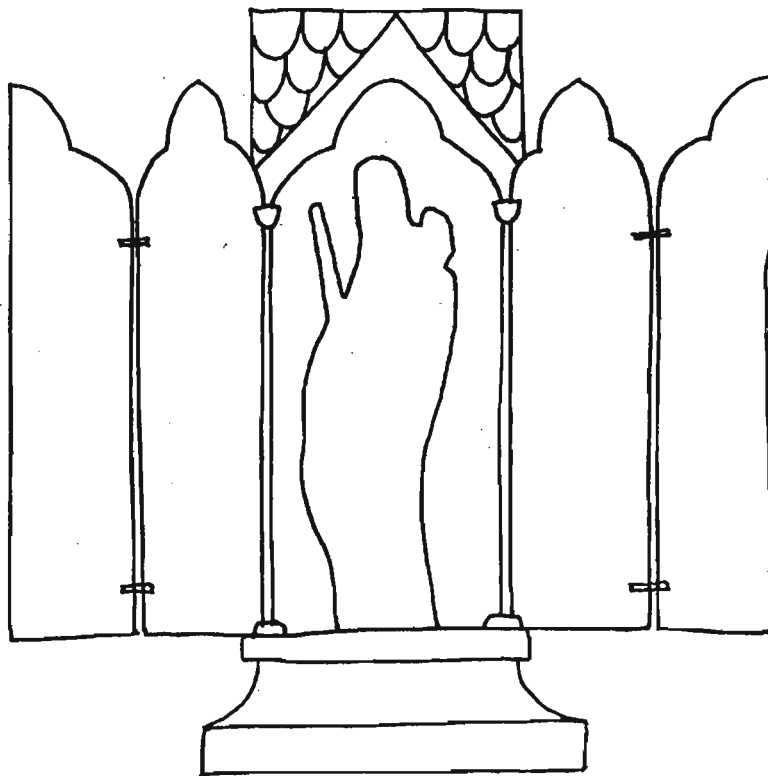
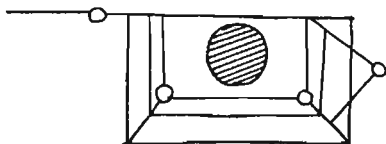
dalo jednoznačně stanovit, jak řezbář pozdní gotiky komponoval sochu jednotlivou nebo ve spojení s jinými.

Všeobecné podmínky ikonografické a jeho obrazotvornost variovaly nekonečně a byly mnohotvárné jako samotné umění.

Následující sestava schematických náčrtků a řezů nejznámějšími typy gotických retabulí není seřazena přesně chronologicky ani nechce být vyčerpávajícím přehledem. Má jen ukázat, jaké varianty poskytovala tematika, jak řezbář řešil problém umístění soch a jaké prostředky našel, aby vytvářel díla stále nová a pestré obměny dané základní formy.

Jeden z nejstarších typů je tzv. celový (podle lat. *cella* = schránka, komora) oltář. Tento velmi originální tvar se uplatňoval ovšem více u menších objektů a speciálně u malých domácích nebo cestovních oltářků, jaké sebou vozili vysocí světští a církevní hodnostáři. Ovšem i z doby pozdější se vyskytují exempláře tohoto typu, jak dokazuje boční oltářik z konce 15. stol. v kapli hradu v Norimberku. Ve stavu otevřeném představuje takový oltářik baldachýn se soškou, se zaklapnutými křídly je z něho úhledný kufřík. Na křídlech bývala většinou

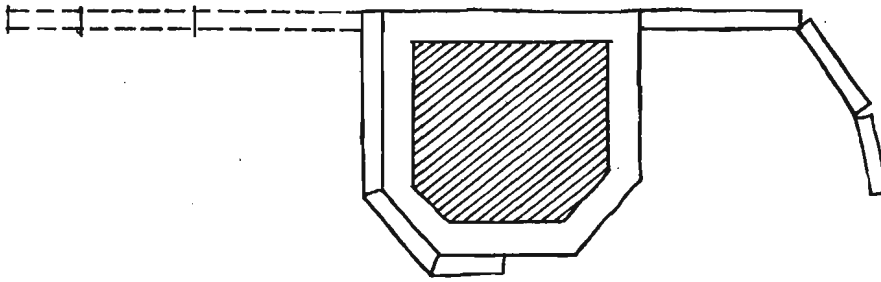
117 Schéma celového oltáře
(Norimberk)



118 Celový oltář z Vojňan ve
Slovenskej národnej galérii
v Bratislavě

malba nebo velmi plošné reliéfy. Ve sbírkách Moravské galerie v Brně se nachází takový oltářik patrně italského původu s alabastrovou soškou Madony a s malovanými postavami světců v řadách nad sebou na křídlech. Oltář z Vojňan v SNG v Bratislavě představuje tento typ sice v poněkud rustikálnějším provedení, ale jinak zcela vyvinutý.

Systém celového oltáře se používal zřejmě ještě v pozdějších dobách, patrně pro vyjimečně hodnotné starší sochy, které tím chtěli takto zvlášť opatrovat a chránit. Jako v případě oltáříku v Brně a Vojňanech jsou to vesměs madony, jako u zmíněného oltáře z norimberského hradu, půdorysu čtvercového, ve kterém pod baldachýnem s poměrně jednoduchou řezbou kružeb stojí skvostná dřevěná socha Madony z doby kolem r. 1500. Socha je obklopená plošně řezanou aureolou, která přesahuje i do křídel. Tato křídla – boční stěny – jsou v závěsech otevíratelná a kryjí každé jednu boční a polovinu přední strany. Ve stavu zavřeném zapadají do výstupků v soklu



119 Celový oltář v kapli sv. Rainolda v Gdaňsku

a horní římsce. Obdobný je oltář v kapli sv. Reinolda při chrámu P. Marie v Gdaňsku. Socha Madony nadživotní velikosti na tomto oltáři je z kamene a pochází z konce 1. čtvrtiny 15. století. Skříň je téměř o třetinu vyšší a měří kolem 240 cm. Též tato madona je obklopená aureolou, sahající přes křídla. Půdorys skříně – celý – je složitější než u dosud popsáných příkladů. Přední hrany celý jsou široce zkoseny, takže křídla – bočnice musí být na rozdíl od norimberské celý dvakrát lomeny. Kresba půdorysu názorně ukazuje skladbu obou těchto pozdně gotických celových oltářů.

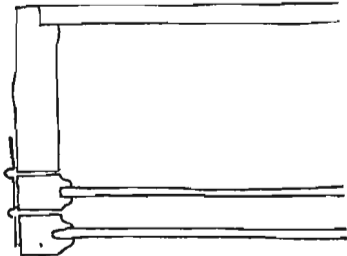
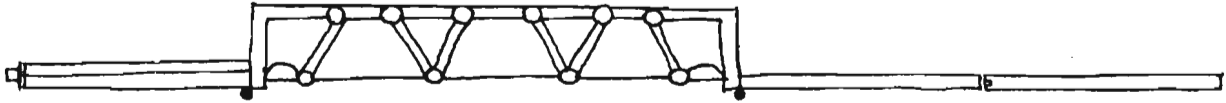
Na gotických obrazech s námětem „Mše sv. Řehoře“ vidíme většinou znázorněno jednoduché retabulum, tj. skutečnou tabuli s malbou, s postavou umučeného Krista, obklopeného nástroji mučení.

Podobně si můžeme představovat typ oltáře, který sem sice nepatří, pro doplnění typu jej však je možno uvést. Je to retabulum kamenné, pevně spojené s mensou a případně se sloupem, o který je opřené. Tento typ nacházíme v bývalém minoritském kostele v Levoči, dnes je ovšem zakrytý před ním stojícím barokním oltářem. Ve farním kostele tamtéž je právě takový oltář, vlastně malba na kamenném pilíři, představující „Arma Christi“.

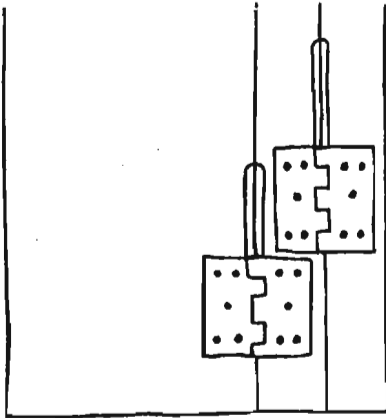
Tolik úvodem k otázce tvaru gotického oltáře, resp. retabula. Normální retabulum má téměř vždy podobu skříně, která je opatřena křídly, jimiž se tabule mohla občas zakrývat. Obyčejně to byl jen jeden pár křídel, dosti často a hlavně u větších oltářů byla křídla

zdvojená, takže byla možná trojí projekce. Sváteční strana při otevřeném prvním páru křídel, kdy byla odkryta slavnostní strana – vnitřek skříně a na těchto vnitřních stranách křídel byly malby nebo ploché reliéfy s výjevy z legendy patrona. Při zavřeném prvním páru křídel ukazovaly výjevy často mariánský cyklus, a když se zavřela i tato křídla, ukazovaly venkovní, postní strany pašijový cyklus. Závěsy prvního páru křídel byly připevněny k boku skříně a závěsy druhého páru se nacházely na venkovní hraně prvního páru křídel, jak vidíme

120 Schéma blavního oltáře dómu v Košicích



121 Zavěšení dvojitých křídel na blavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu



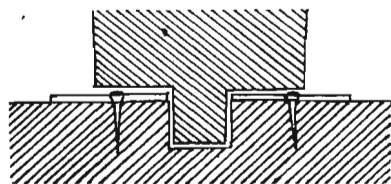
122 Zavěšení dvojitých křídel na blavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu – pohled na rozpojené závěsy

u košického oltáře. Jinde byly oba páry křídel montovány za sebou, takže se nejdříve otevřel jeden pár a potom druhý. Závěsy byly montovány vedle sebe anebo i nad sebou, když křídla byla velká a těžká. Tak jsou montována křídla většiny oltářů. Způsob nasazování křídel velkých retabulí, kde pro svou velkou váhu nemohla být křídla montována současně se skříní, ukazuje Pacherův oltář v St. Wolfgangu (viz reprodukci sochy sv. Floriána z tohoto oltáře v knize „Dílo Michaela Pachera“, Schroll Wien 1940 č. 42). Vedle sochy sv. Floriána je na bočnici archy vidět dvojitý závěs, přibitý velkými hřebíky. Aby mohl být při montáži nasazen střední čep, který spojuje obě polovice závěsu, přibitý každá zvlášť ke korpusu archy, a boky rámu křídla, je v hraně obou nad závěsem vybraný žlábek v délce a síle čepu. Při nasazování se vsunulo křídlo patřičnou částí závěsu do sebe, čep se shora spouštěl drážkou dolů do závěsu a těžká křídla seděla pevně. Zvláštní způsob upevnění křídel lze pozorovat, jak už výše poznamenáno, u některých retabulí Mistra Pavla z Levoče. Stejný systém usazování křídel pozorujeme u šatníků první poloviny 19. stol. a podobně u primitivních vrat selských stodol. Na horním a spodním okraji křídla je upevněný čep, který se otáčí v odpovídajících ložiscích v soklové a vrchní desce či trámu, jak vysvětluje kresba. Tento způsob byl proto výhodný zvlášť u velkých a těžkých křídel, která takto nemohou odpadnout vytržením hřebíku při event. použití obyčejných závěsů, připevněných ke stěně skříně a křídla.

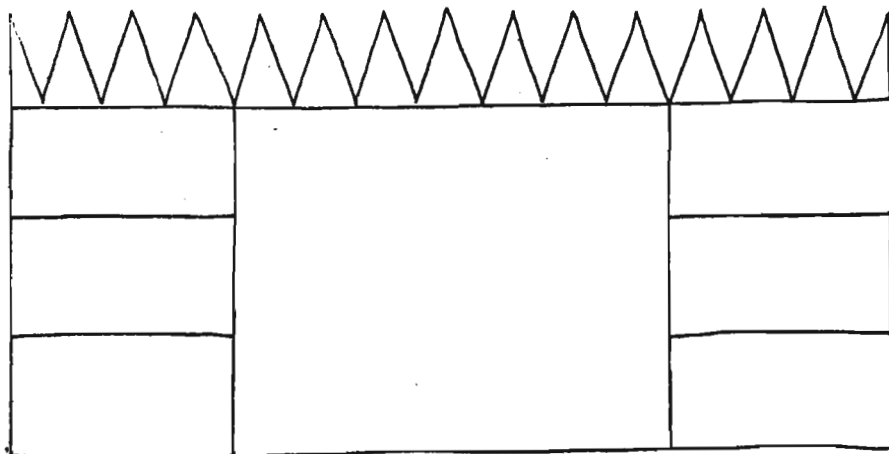
Po této krátké exkurzi do techniky upevňování křídel gotického dřevěného retabula se vrátíme zase k tvarům oltářních skříní.

U starších typů byla místo nástavce nahoře archa ukončena řadou trojúhelníkových štítů, jaké vidíme na oltářích v Doberanu, Bardějově a Matějovicích. Odpovídající počet trojúhelníků se nachází také na křídlech, takže při zavřených křídlech štíty na nich kryjí štíty na skříní. Štíty na křídlech byly proto malovány oboustranně, kdežto na skříní byly zdobeny jen zpredu. U oltáře v Bardějově jsou nad archou dva štíty, v Matějovicích čtyři, v Doberanu je jich dokonce sedm. V tomto posledním případě je nad každým křídlem po třech celých a jedné polovině štítu.

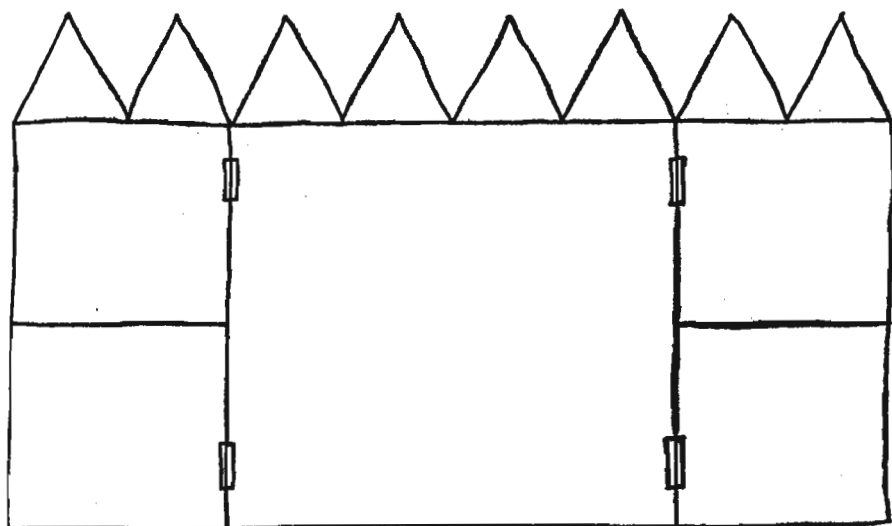
Na rozdíl od pozdějších retabulí, u kterých zpravidla vidíme ve skříní jen několik velkých soch, starší typy ukazují s oblibou více



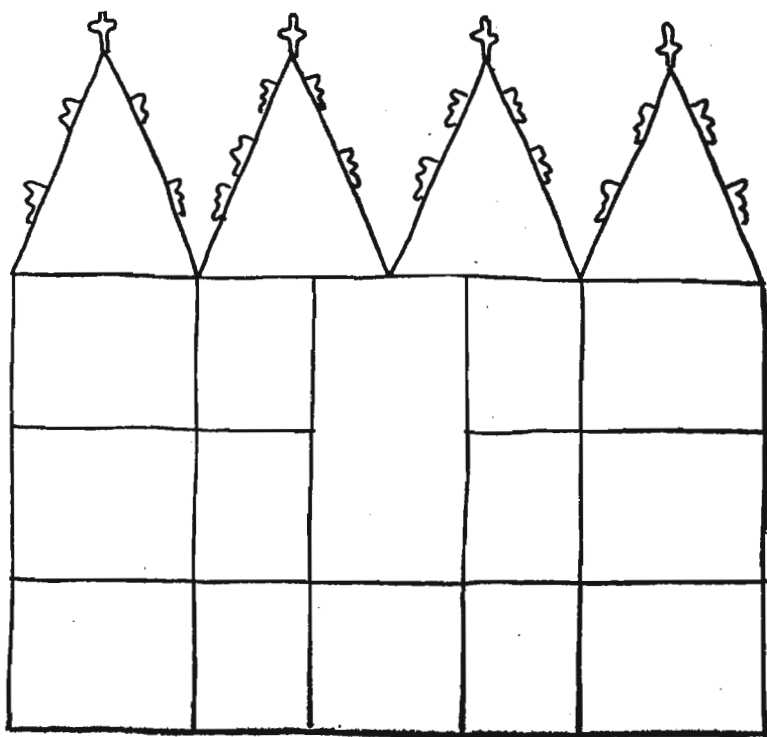
123 Čep křídla v ložisku u blavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči



124 Oltář se štíty v kostele v Doberanu



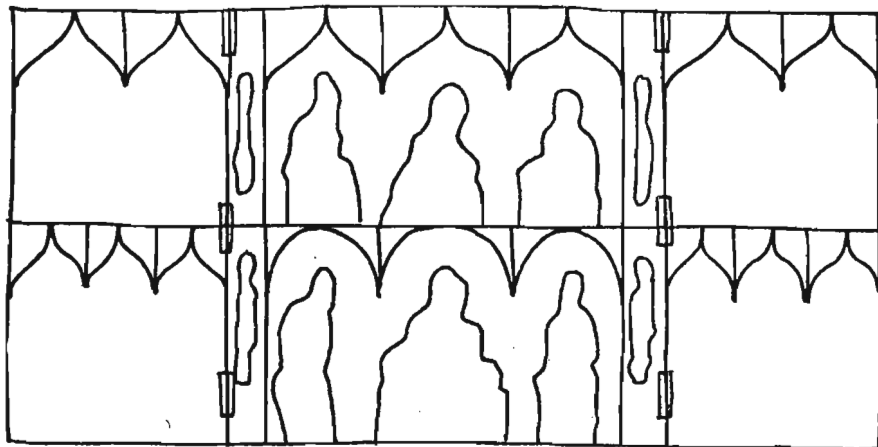
125 Archa se štíty v Matejovicích



126 Archa se zdobenými štíty v Bardejově

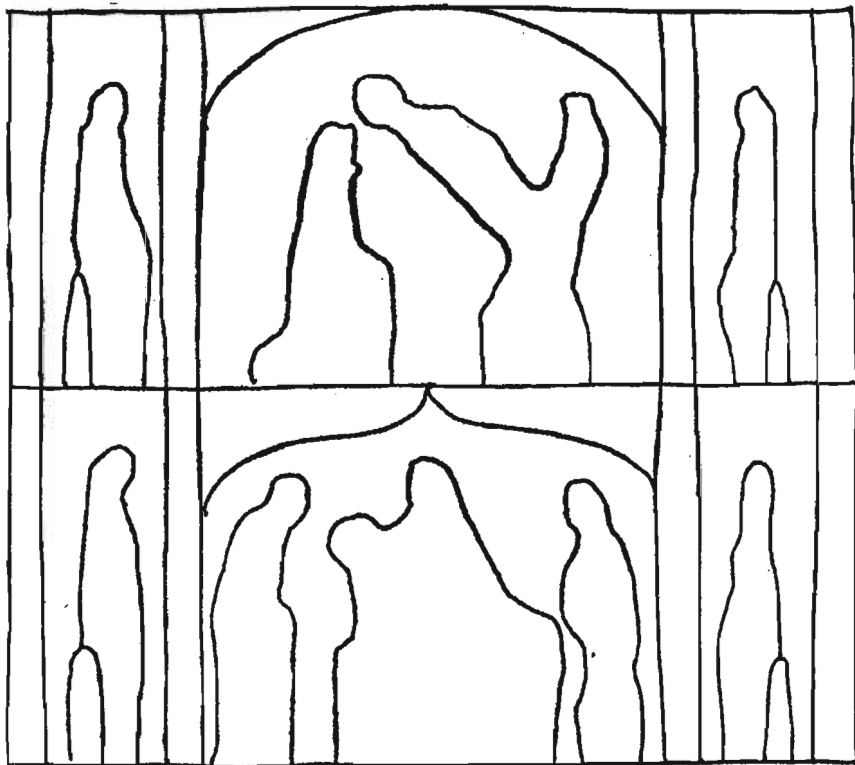
menších výjevů malovaných (Bardějov) nebo reliéfních (Doberan, Salzwedel). Tyto výjevy jsou umístěny ve dvou i více řadách nad sebou, zvláště na křídlech.

Vyskytují se však i případy, že také archa je dělená na dvě patra, jak vidíme u oltáře z Wiener Neustadtu u sv. Štěpána ve Vídni. Ve spodním patře tohoto oltáře z r. 1447 stojí tři jednotlivé menší sochy, v horním patře stojí skupina. Vrchní polovina archy je ukončená



127 Horizontálně dělená archa svatoštěpánského dómu ve Vídni

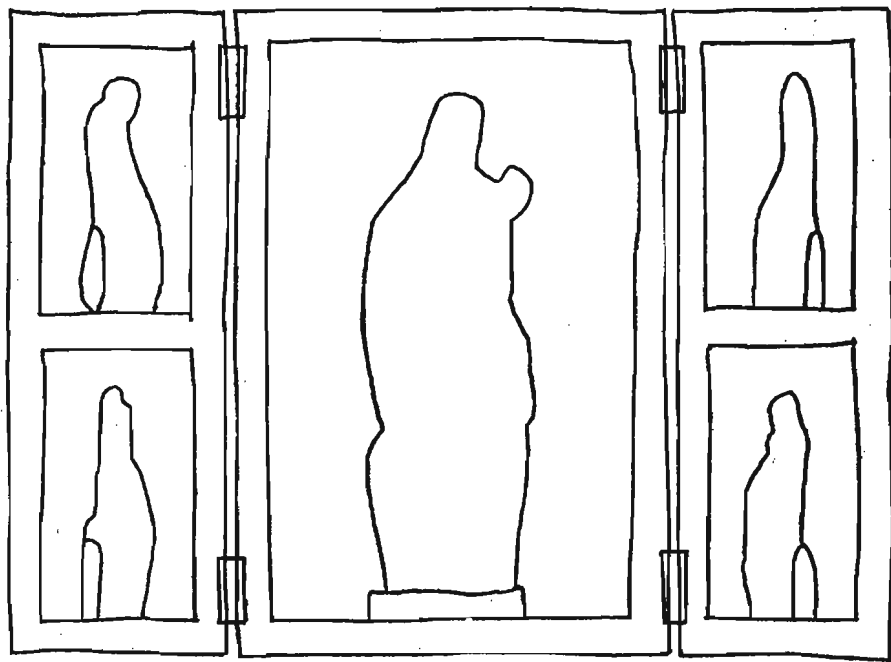
běžnými baldachýny, spodní jen obloukovou řezbou. Baldachýny, podle menší hloubky křídel samozřejmě zploštělé, dělí též výjevy na křídlech. Zajímavé je, že jak ve skříni, tak na křídlech jsou výjevy umístěny asymetricky. V dolní polovině křídel jsou seskupeny po třech, v horní po dvou. Mezi hlavními výjevy ve skříni a bočníci archy vidíme pod samostatnými baldachýny drobnější sošky nad



128 Horizontálně dělená archa kostela v Tiefenbronnu: vzor tzv. viereraltaru

sebou umístěné podobně, jak je pozorujeme u velkých chrámových portálů této doby. Takové menší doprovodné figurky nacházíme častěji u velkých oltářů, např. v Krakově, St. Wolfgangu a jinde.

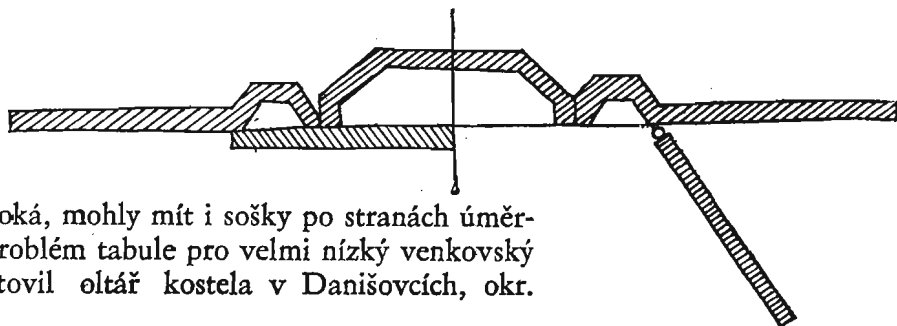
Druhý takový oltář s dvoupatrově dělenou archou je v kostele v Tiefenbrunnu z r. 1464. Výjevy v obou polích tematicky souvisejí. Nahoře je Snímání s kříže a dole Oplakávání. Zde zase pozorujeme, že řezbář se při vytváření ornamentálního ukončení nikdy nad žádnou skupinou neopakuje. Horní je uzavřená řezbou kruhového tvaru, dolní oslím hřbetem. Po stranách ústředních skupin, ale odděleně v samostatných nikách stojí větší sochy světic, takže tento oltář můžeme už označovat jako tzv. „Viereraltar“, typ, který byl velmi rozšířený a vyskytuje se v mnoha variantách. U oltářů zasvěcených Panně Marii většinou představují čtyři doprovodné postavy oblíbenou trojici Kateřinu, Barboru a Markétu. Jako čtvrtá se střídá Dorotea, Apolonia, Alžběta a jiné. Není to však pravidlem, neboť známe i takové „Viereraltare“, na kterých se nacházejí kombinované postavy světic a světců nebo i andělů. Typ viereraltarů se vyskytuje už v první polovině 15. století (oltář z Lomničky), ale ještě také ke konci století



129 Typ viereraltar kostela v Lomničke

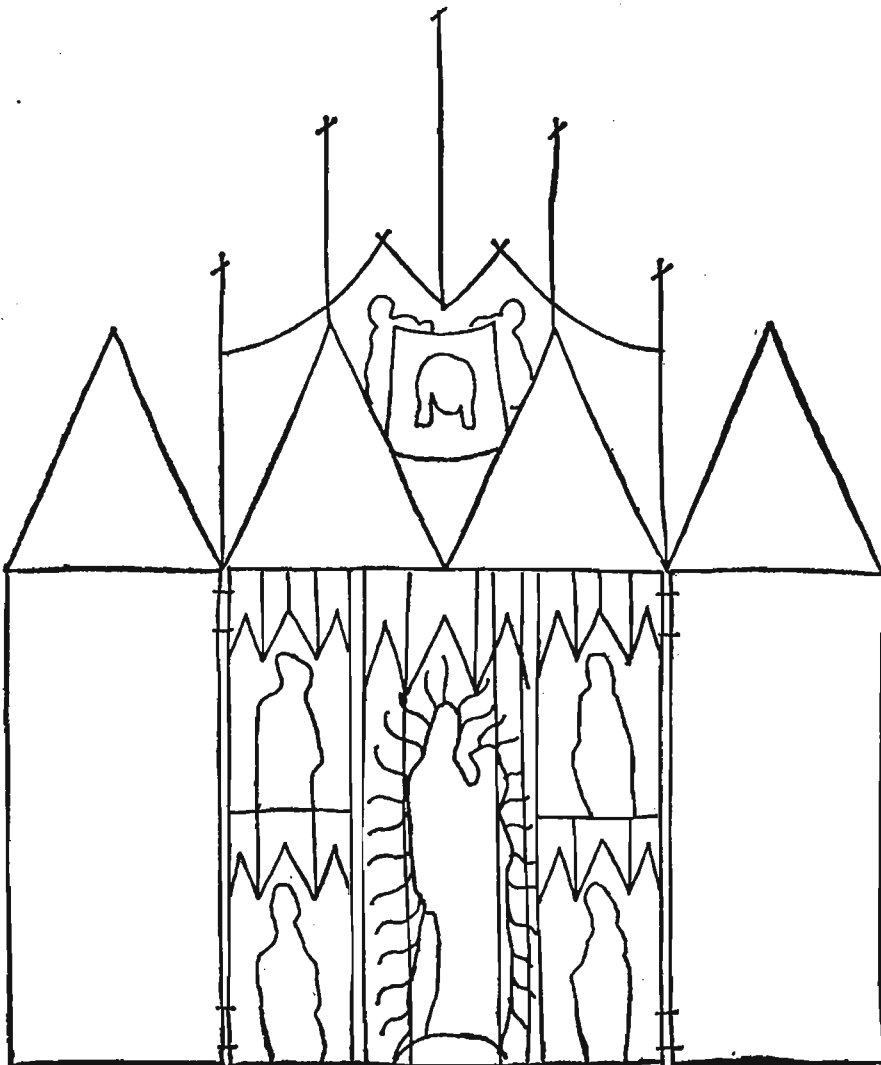
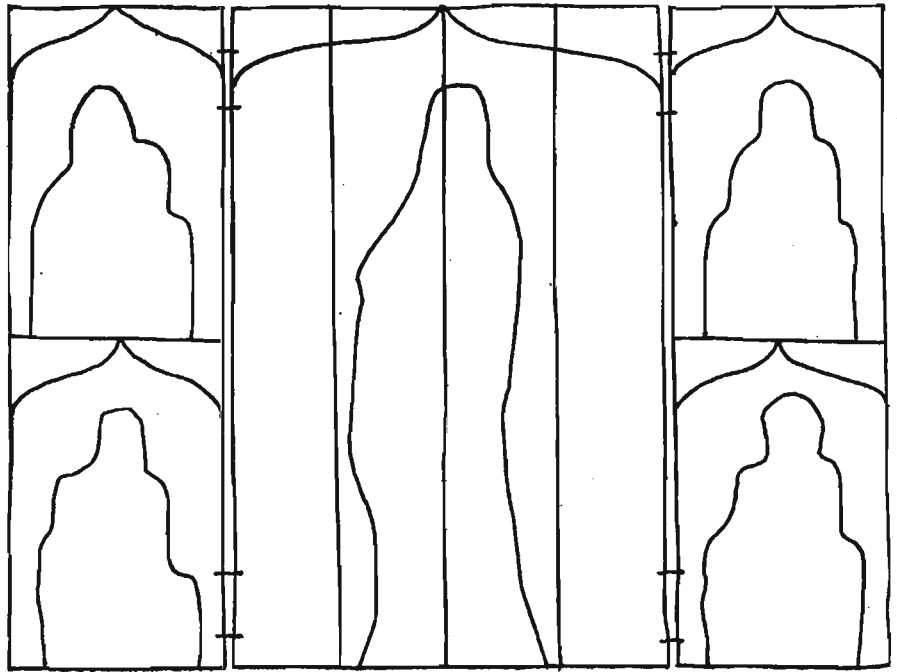
(oltář Panny Marie Sněžné v Levoči). Řez touto archou ukazuje skladbu skříně s ústřední nikou pro velkou sochu madony a postranní mělčí žlábkovité výklenky pro sošky světic. Pokud byla socha ve

130 Řez ústřední nikou a bočními výklenky oltáře P. Marie Sněžné v Levoči.



středním výklenku dosti vysoká, mohly mít i sošky po stranách úměrnou výšku. Zajímavě řešil problém tabule pro velmi nízký venkovský kostelík řezbář, který zhotovil oltář kostela v Danišovcích, okr.

131 Danišovský oltář ve Spišském
muzeu v Levoči

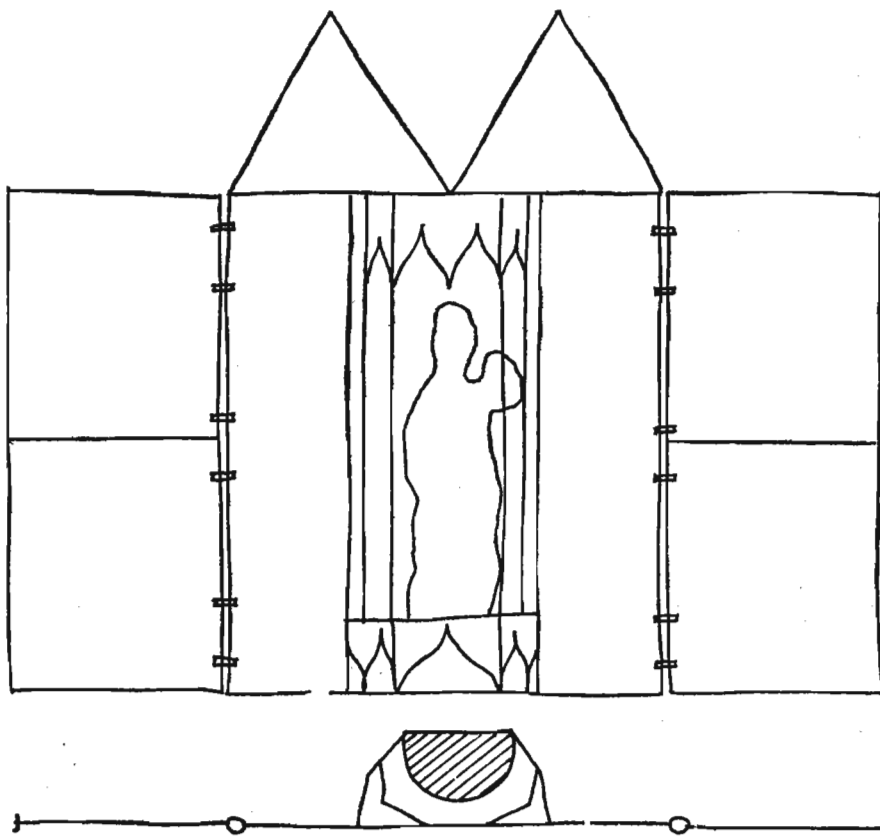


132 Kombinace štítů a nástavce
u oltáře P. Marie ve Spišské
Sobotě

Spišská N. Ves, dnes ve sbírkách Spišského muzea v Levoči. Tato poněkud rustikální práce první čtvrtiny 16. století ukazuje, jak autor přes nepříznivý poměr prostoru našel způsob, aby doprovodné sošky nemusely být příliš drobné, jak by to bylo nutné při normálním podání. Jednoduše je znázornil sedící, takže mohly mít větší hmotnost, a tím lépe zaplnil výklenek než postavami stojícími. Obměnou typu viereraltaru je malý oltář v kapli Vincentina ve Freiburgu (Breisgau), kde v bočních polích stojí sošky po dvou.

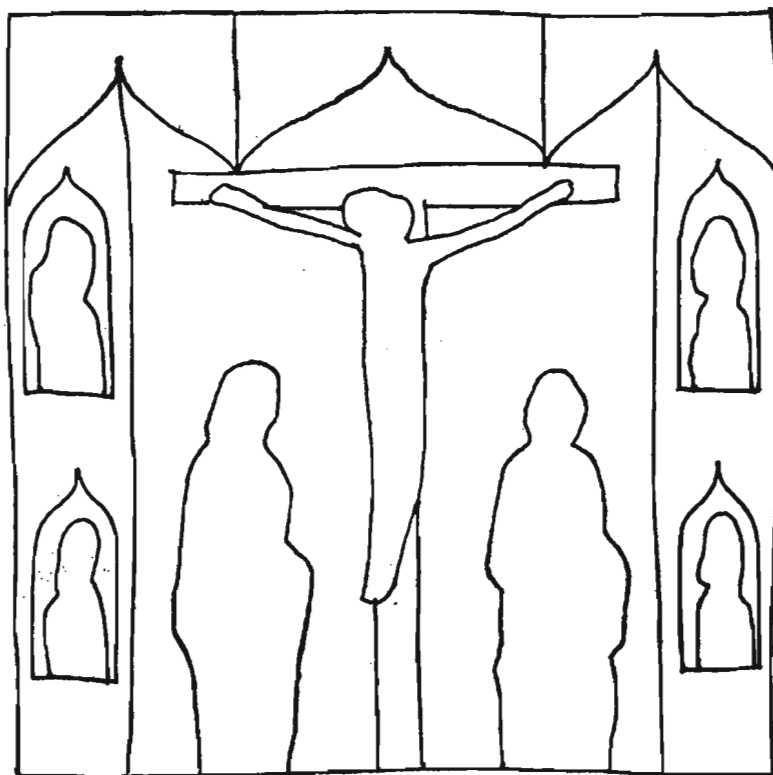
Oltář Panny Marie v Spišské Sobotě je jedním z mnoha viereraltarů, zvláštností u něho je ale kombinace nástavcové mřížky s figurální vložkou a trojúhelníkových štítů. Variantou tohoto typu a pravděpodobně výtvořem stejné dílny, v níž vznikl uvedený oltář spišsko-sobotecký, je oltář sv. Kateřiny v Levoči. Podobně jako u prvního je zde ve středu nika se sochou, místo mělkých výklenků po stranách se čtyřmi soškami nacházíme zde dvě po délce nedělené rovné tabule s dvěma malovanými postavami.

Zcela originálně řešil kompozici figurální části autor oltáře sv. Kříže v Bardějově. Středem archy je skupina Kalvárie, tj. P. Maria a sv. Jan Evangelista po stranách Ukřižovaného. V šikmých svislých stěnách bočnic skříně vyhloubil řezbář výklenky, po dvou na každé straně, a do nich vsadil polofigurky proroků, jejichž proroctví se vztahuje k tematice oltáře. Nezvyklé u tohoto retabula je také pojetí pozadí za sochami. Místo obvyklého kobercového nebo rostlinného vzoru, který bývá u většiny oltářů vyrytý a zlacený, je to zde vzor geometrický. Kosočtvercový vzor, značně plasticky řezaný do neoby-

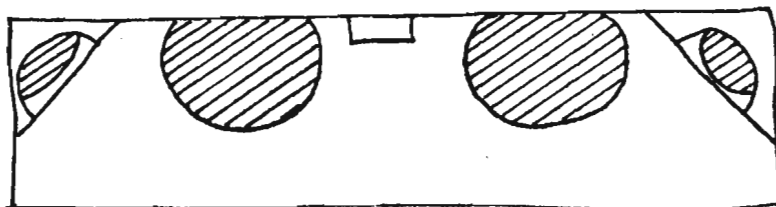


133 Jednoduché štíty u oltáře sv. Kateřiny v Levoči

134 Oltář sv. Kříže v Bardejově
s bystami ve výklencích – nárys



135 Oltář sv. Kříže v Bardejově –
půdorys



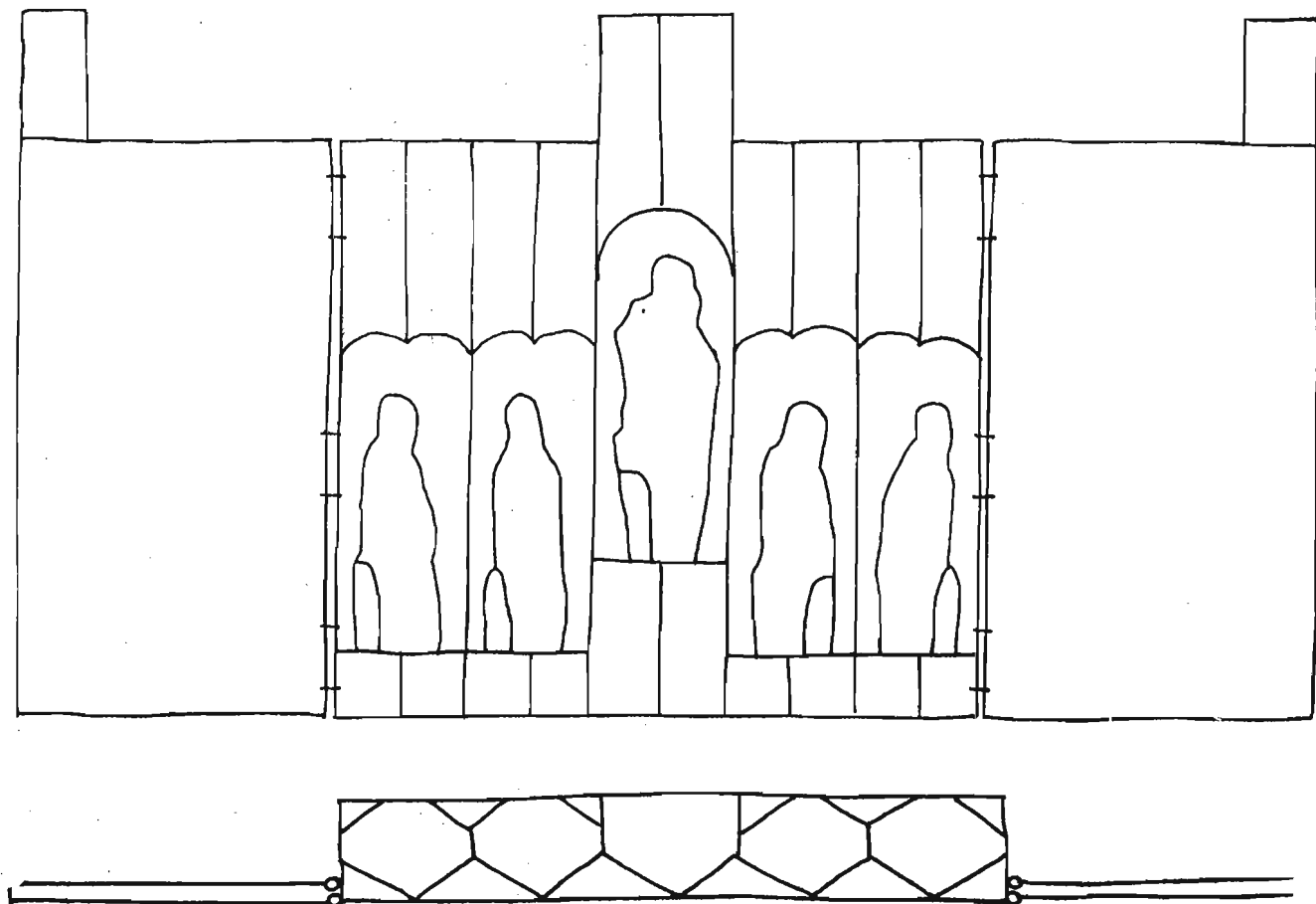
čejně silné podkladové vrstvy, působí svými kontrastními fazetami velmi efektně. Tento až rafinovaně složený vzor představuje klasický příklad, jak lze poměrně jednoduchými prostředky, tj. shodně komponovanou kresbou fazet, využít tón světla k oživení větší plochy, která by jinak byla bezvýrazná a hluchá.

Z velkých retabulí vzniklých v druhé polovině 15. století se významávají některé větším počtem soch, rozmístěných ve skříní. Typický zástupce tohoto druhu je hlavní oltář farního kostela sv. Jakuba v Rothenburgu, dílo mistra Herlina z r. 1466. Jeho vzhled je charakteristický pro řadu podobných děl, kde se zaplňuje poměrně velká skříně relativně malými sochami, a odlišuje se od retabulí další kategorie, zastoupené pracemi Stossovy a Pavla z Levoče. Skříně typu oltáře z Rothenburgu jsou podstatně širší než vyšší, opticky to však tak nepůsobí, poněvadž prostřední partie je stupňovitě vyvýšena (jako v případě Rothenburgu) a je na ní umístěna skupina ukřižování. Celá kompozice je na této tabuli vypočítaná na svislou tendenci. V porovnání s oltářem sv. Kříže v Bardejově je kříž v Rothenburgu tak převýšený, že postavy Panny Marie a sv. Jana stojící po obou stranách musí mít téměř vyvrácené hlavy, aby jejich pohled směřoval nahoru k Ukřižovanému. Prázdný prostor mezi hlavami asistenčních

soch a příčným břevnem kříže, resp. baldachýnem, zaplnil řezbář malými letícími andílky, motivem, který se potom častěji opakuje. Při této výslovně vertikální tendenci ústřední skupiny je zřejmé, že nemohla zaplnit prostor skříně, jak je to např. u hlavního oltáře v kostele sv. Jiří v Nördlingen, kde jsou asistenční sochy vyšší, kříž méně vysoký, letících andílků méně. V Rothenburgu postavil řezbář v části skříně po obou stranách Kalvárie po páru soch, které však nemají k ústřední skupině vztah ani tematický, ani kompoziční. Tyto sochy stojí tak, že každý pár je obrácený k sobě, vnější koleno vysunutě, takže vzniká rytmický obraz. Sochy stojí na vyšších hlavicovitých konzolách a zbývající prostor ve skříně nad nimi je vyplněný prostorově členěnými baldachýny s proplétajícími se oslími hřbety a fiálami.

Podobnou kompozicí a stejnými efekty pracoval řezbář Michel Erhardt na oltáři klášterního kostela v Blaubeuren. Zde nacházíme zase vyvýšenou střední partii skříně, pod kterou stojí na vysokém soklu madona doprovázená po stranách na nižších soklech po dvou postavách světců. Výška soklu a baldachýnu má dohromady asi polovinu výšky skříně. Jak ukazuje schematický nákres, jsou postaveny na roh, aby vznikl dojem ještě větší prostorové hloubky, než je skutečná hloubka skříně. Sochy po stranách madony jsou komponovány centricky, tj. vesměs se dívají do středu k postavě madony, každý pár má vysunutě vnější koleno. Přesto zde nejde o typ „santa conversa-

136 Oltář s vysokými sokly
a baldachýny v Blaubeurenu



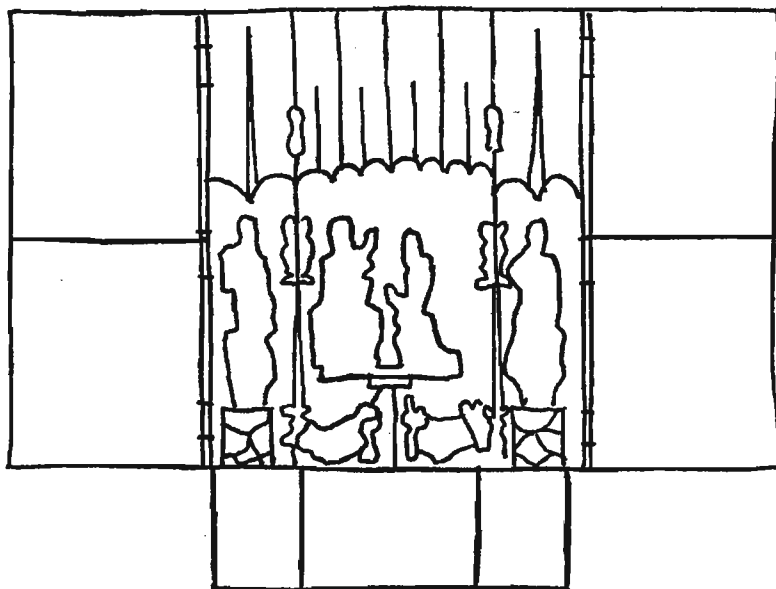
cione“ renesančního umělce, nýbrž o kompoziční schéma, typické pro celé pojetí gotického umění.

Do kategorie těchto retabulí s odstupňovanými sokly a přebohatými ornamentálními baldachýny a zčásti s množstvím drobnějších figurek a andílků možno zařadit oltář v Kefermarktu a Pacherovy



137 Řez kefermarktskou aicbou;
čárkovaná linie původního křídla

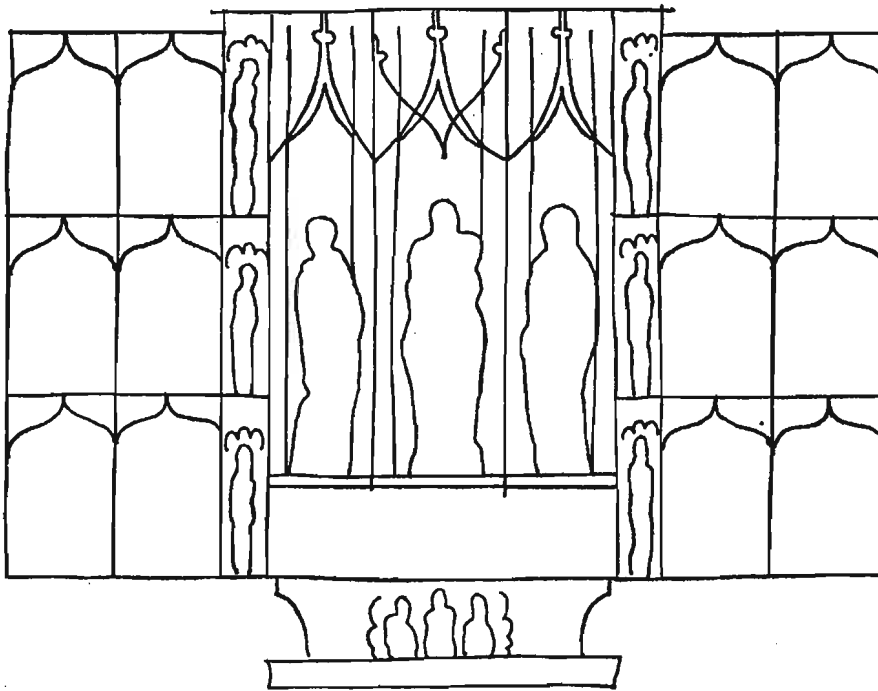
oltáře v Griesu a St. Wolfgangu. Sochy a skupiny zde stojí na výškově značně diferencovaných ornamentálních soklech a, co je nový prvek, v hlubokých výklencích, takže jsou od sebe zcela oddělené. Stěny výklenků jsou smontovány ze samostatných dílců, sesazených k sobě ve spojovacích pilířích.



138 Hluboké výklenky pro sochy,
figurální sokly a baldachýn
hlavního oltáře kostela ve Sv.
Wolfgangu

Tento systém výklenků nacházíme velmi zřetelně vyvinutý u hlavního oltáře dómu v Košicích. Řez architekturou tohoto oltáře názorně ukazuje systém stavby z pilířků a desek. Sloupky a do nich zasazené pozadové desky jsou zapuštěny do odpovídajících drážek v podlaze a do slepého stropu, který je zespodu krytý klenbičkami a zepředu mřížkou baldachýnu. Zde už vidíme, že sochy jsou podstatně vyšší (mají životní velikost) a stojí na společném soklu v jedné rovině. Tento sokl, nebo lépe řečeno podlaha, je nedělená deska, zapuštěná do stěny skříně. Dutina pod ní je zepředu krytá průběžnou fasádou s řezbou rostlinného motivu, končícího kalíšky s polopostavami moudrých a pošetilých panen.

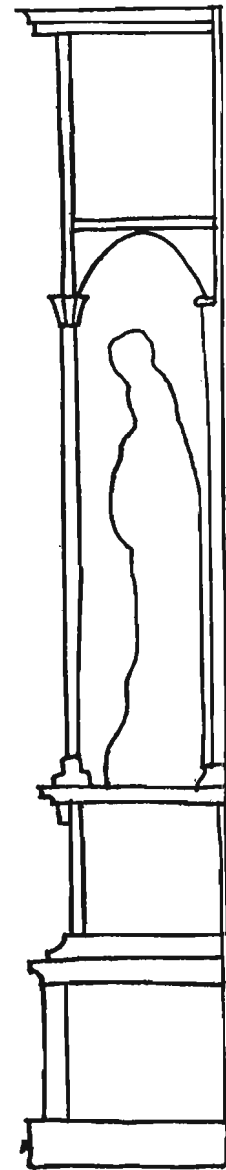
Stejně jako u výše uvedených retabulí jsou skládané výklenky oltáře v Lautenbachu. Sochy zde stojí už zcela realisticky na rovině podlahy skříně. Přestože jejich výška činí slabou polovinu výšky skří-



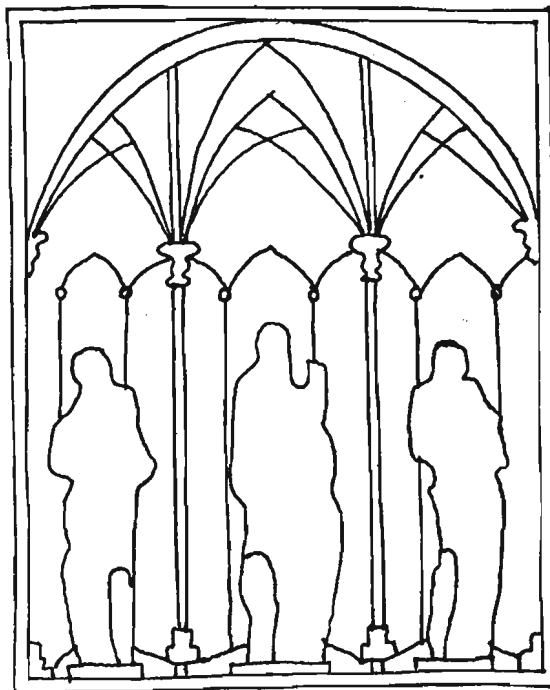
139 *Figurální sokl a výklenky pro šest plastik na hlavním oltáři Košického dómu*

ně, nepůsobí prostor nad nimi prázdně. Řezbář postavil sochy do zaklenutého interiéru, jakoby do kaple, zcela volně vedle sebe. Odděleny jsou jen opticky sloupky na pozadí, které nesou klenbu s žebry ozdobenými révovím.

Převážná většina gotických řezbářských retabulí je ale menších rozměrů a nevyžaduje proto tak složitou technickou skladbu jako velké oltáře. V zásadě je malý oltář vlastně dvojkřídlová skříň. Stěny této skříně zpravidla navazují pravouhle, jako např. u oltáře Bolest-



140 *Přitčný řez archou Košického dómu*



141 *Vysoké sochy bez soklu a baldachýmu v „kapli“ oltáře v Lautenbachu*

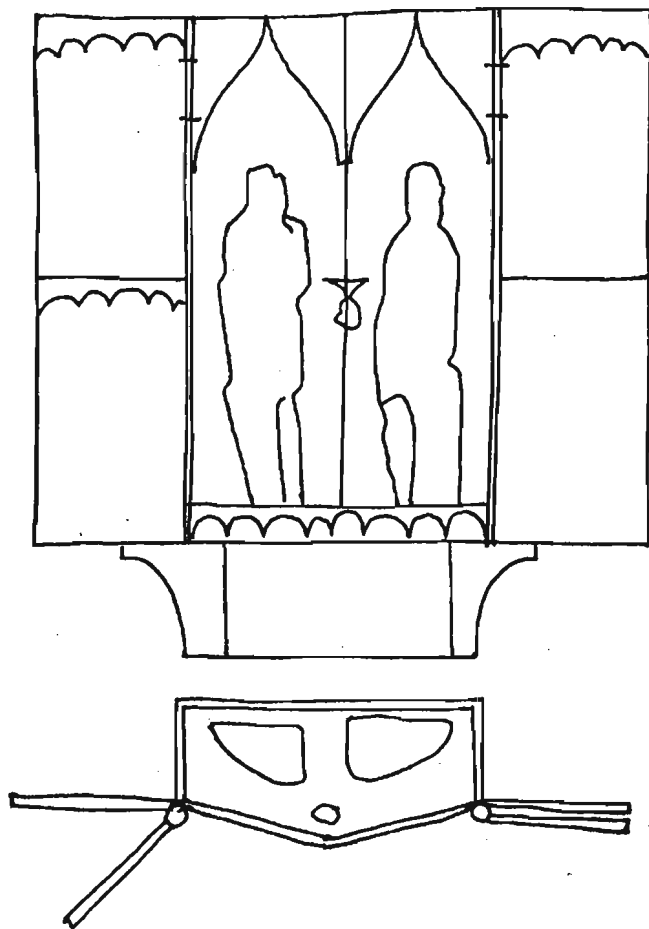
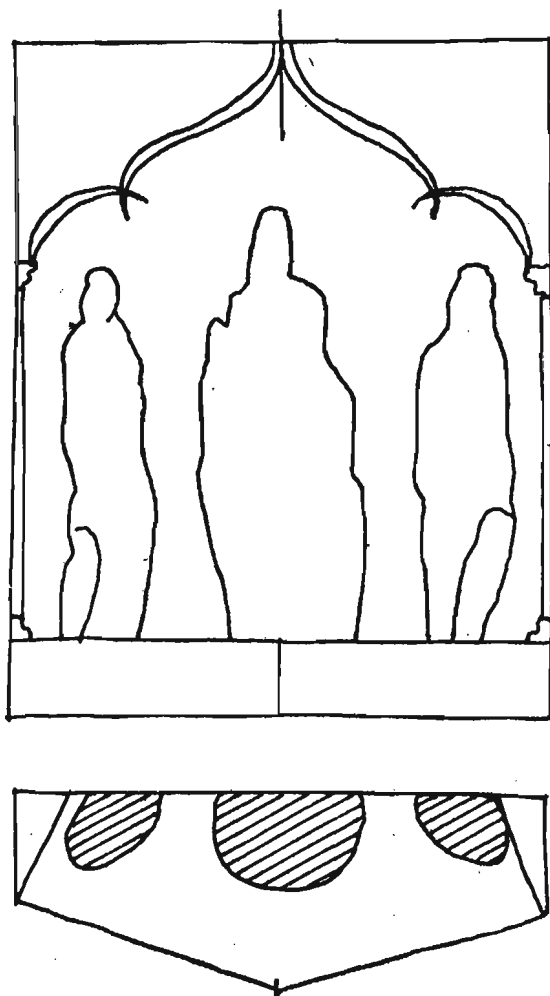
ného Krista v Levoči. U jiných, zvláště je-li skříň jen širší nika, má zkosené hrany, jak ukazují řezy oltáře Panny Marie Sněžné a sv. Kateřiny v Levoči. Skříň je zhotovena obyčejně z palcových desek, tj. o síle 26–28 mm, zadní strany jsou někdy jen nahrubo ohoblované.

U posledních dvou oltářů vidíme archu dělenou místo pevnými stěnami jen tenkými sloupky, podpírajícími křehkou mřížku řezby, která u nich zastupuje baldachýn.

V některých případech archa nemá půdorys obdélníkový, ale střed je poněkud předsunutý. Takový je oltář sv. Petra a Pavla v Levoči. Tento tvar vznikl pravděpodobně z toho důvodu, že při normálním obdélníkovém půdorysu působila skříň jako příliš hluboká, poněvadž sochy jsou značně vysoké, a tedy v poměru k celkové výšce objemné. Vzhledem k tomu komponoval autor sochy tak, aby bylo vysunuté vnitřní koleno, takže hloubka soch byla největší uprostřed. Zde nacházíme také mezi sochami dělicí sloupek s ozdobnou konzolkou pro malou sošku, která se však nezachovala.

Podobně jako popsany oltář má i oltář z Pippingu (Bavorsko) dopředu vytažený střed, asi proto, že socha sedícího sv. Wolfganga ve středu archy je podstatně hmotnější než menší postavy stojících

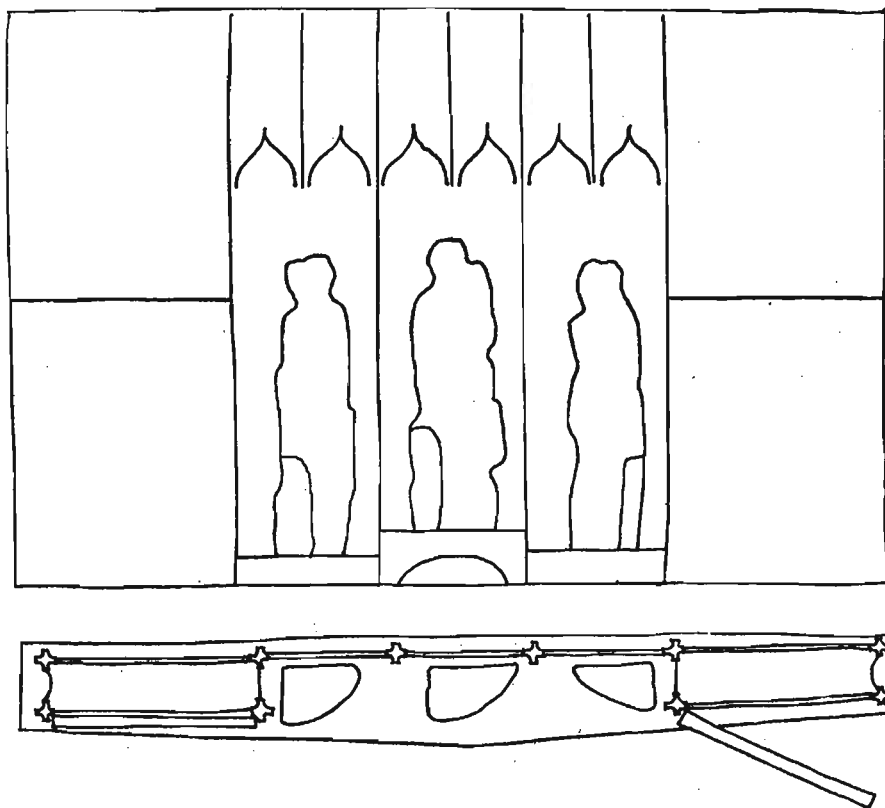
142 Oltář sv. Petra a Pavla ve svatojacobském kostele v Levoči s předsunutým středem: pohled a řez



143 Oltář v Pippingu s předsunutým středem: pohled a řez

jáhnů po stranách. Řešení s vysunutým středem se zde naskytlo víceméně automaticky. Ačkoliv v této skříní se nacházejí také tři postavy, a šířka skříně je proto úměrně velká, přece řezbář nerozděloval sochy sloupky patrně proto, že postavy po stranách nejsou samostatné sochy světců, nýbrž doprovod k ústřední postavě. Můžeme z toho usuzovat, že to byly především kompozičně-technické důvody, které pozměnily tvar archy s dopředu vytaženým středem, a nikoliv ohledy estetické. V této souvislosti je třeba poznamenat, že i u hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči archa nemá obdélníkový půdorys, nýbrž podobně jako dva uvedené oltáře střed poněkud vysunutý. Rozdíl není tak markantní jako u prvních, obnáší jen asi 10 cm. Tento rozdíl není ale postřehnutelný a linie říms archy se zdá probíhat rovně. Kdyby linie říms probíhaly rovně, možná by se zdály být konkávní. Zde bychom měli důkaz o znalostech autora o zákonitosti perspektivy, které mohl získat empiricky na jediném podobném díle přibližně stejných mimořádných rozměrů, na krakovském oltáři Víta Stossa.

Některé oltáře mají dva páry pohyblivých křídel. Když jsou oba páry zavřeny, má celé retabulum jen šířku archy. Jsou to např. oltáře v Blaubeuren, Košicích aj. Známý oltář v Kefermarktu má jen jeden pár pohyblivých křídel. Je to nezvyklý jev, poněvadž křídla neměla jen funkci nositele dalších ikonografických výjevů, nýbrž jejich hlavním účelem bylo podle postní liturgie zakrývat slavnostní stranu. V případě Kefermarktu se naskytá otázka, zdali křídla původně nebyla pohyblivá nebo zdali oltář neměl ještě další pár pohyblivých křídel. Sochy sv. Jiří a sv. Floriána, umístěné dnes na konzolách na stěně kostela vedle oltáře, mohly být původně jako v St.



144 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči s mírně předsunutým středem, k němuž jsou napojena pevná a pohyblivá křídla

Wolfgangu umístěny na vnějším boku archy. Při otevřených křídlech byly pak zakryté a teprve po eventuálním fixování původně pohyblivých křídel do dnešního stavu přeneseny na dnešní místo.

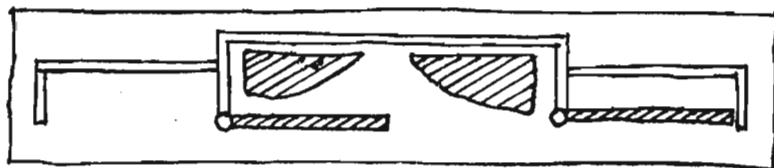
Kromě těchto arch s dvěma páry pohyblivých křídel byly i takové, kde se zavíral jen jeden pár křídel, druhý, vnější zůstával stále otevřený a pevně fixován k boku skříně. U takového oltáře se nemění šířka archy, i když jsou přední křídla zavřená. V kostele sv. Jakuba v Levoči je tento typ zastoupený hlavním oltářem, dále oltáři P. Marie Sněžné, Petra a Pavla a dvěma dalšími menšími oltáři sv. Janů a Mettercie.

Zcela výjimečný je hlavní oltář ve Schwabachu. Toto retabulum je vedle levočského a krakovského nejvyšší (16 m) a má dva páry pohyblivých a jeden pár pevných křídel.

Skladba levočského hlavního oltáře byla už popsána. Neobyčejná hloubka skříně tohoto oltáře dovolila, aby Mistr Pavel výtvarně využil a zdobil i vnější strany skříně a predely. Na obou bočnicích predely je zajímavý řezbářský útvar zkrouceného kmene stromu se stylizovanou korunou, která sloužila snad původně jako konzola na umístění nějakého předmětu. Na boku archy zvenku stojí na vysokých stromových konzolách dvě sochy apoštolů, zbývajících deset umístil mezi fiálami nástavce.

U vzpomínaných menších oltářů Mistra Pavla je hloubka boku skříně opticky zredukovaná posunutím pevných křídel přibližně o po-

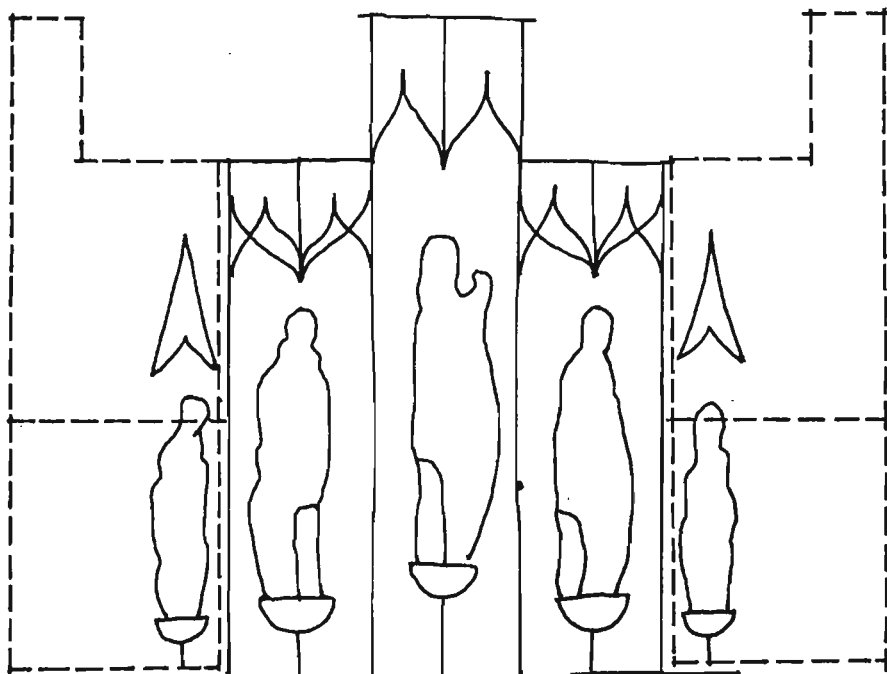
145 Oltář sv. Janů ve svatojakubském kostele v Levoči s pevnými a pohyblivými křídly



lovinu dopředu. Na konci pevného křídla je zase slabší bočnice, takže vzniká mělký výklenek, do kterého zapadají pohyblivá křídla, když jsou otevřená, a tím jsou pevná křídla zakrytá.

O skladbě a montáži takového oltáře jsme už psali, že v základní a vrchní desce jsou vydlabány tvary dílců a ložiska čepů křídel, takže se celá stavba sestavuje bez hřebíků a šroubů jako stavebnice.

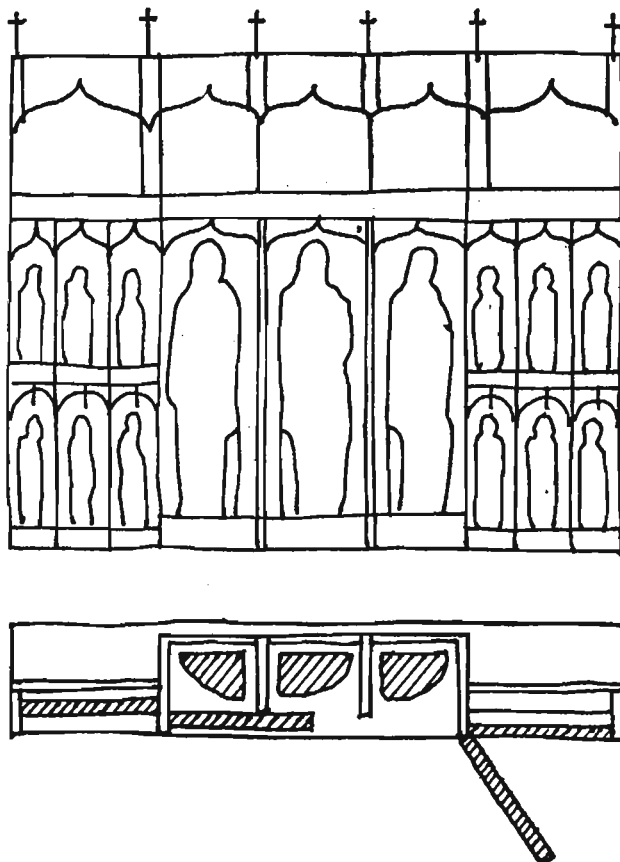
Ojediněle nacházíme též oltáře bez křídel, jako například hlavní oltář u sv. Kastula v Moosburgu v Bavorsku. Zde vidíme zase vyvýšenou střední partii skříně, aby byla zdůrazněna postava madony ve středu, která převyšuje postavu hlavního patrona kostela, sv. Kastula po její pravé straně a druhého patrona po levé. Strohlost boků skříně, nápadně vysoké k její šířce, zmírňuje další řezbářská výzdoba zvenčí, po jedné soše pod baldachýny a na konzolách. Tím je linie archy výtvarně dokonale odstupňována. Dosud nebylo zjištěno, zdali měl tento oltář původně křídla nebo zdali dnešní stav odpovídá původnímu. Na zdi vedle oltáře jsou však zavěšeny čtyři reliéfní tabule s výjevy z legendy sv. Kastula, které mohou skutečně pocházet z křídel, později odstraněných. Oltář byl v novější době polychromován, takže je těžko zjistit stopy po případných závěsech, kterými byla tato křídla případně připevněná. Z liturgických důvodů by se zde dala křídla



146 Oltář sv. Kastula v Moosburgu: archa, u níž jsou čárkovaně vyznačena původní křídla

předpokládat. Kromě toho neodpovídá dnešní umístění reliéfů na zdi posláním těchto prací.

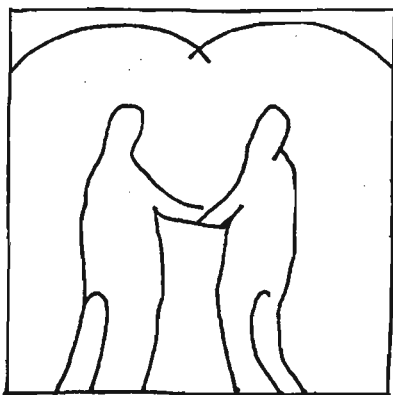
Problém příliš úzce působící skříně při zavřených křídlech řešil Pacher u oltáře v St. Wolfgangu tím, že umístil zvenčí vedle skříně



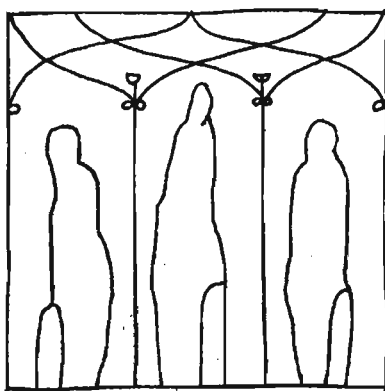
147 Oltář v Aarhusu s nezvykle nízkou arcbou a baldachýnem

na konzolách sochy, zcela správně nazvané „Schreinwächter“, strážcové archy. Jsou to sv. Jiří a sv. Florián. Tyto sochy jsou stejně jako eventuální pevná křídla po celý rok zakryté a objevují se teprve v době postní, kdy jsou křídla zavřena.

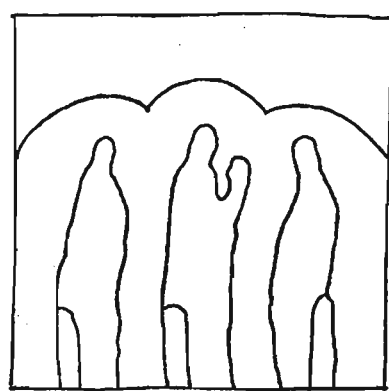
Nakonec zbývá ještě se zmínit o zajímavém oltáři v Aarhusu v Dánsku (který jsme už dříve vzpomínali), který se zcela vymyká dosud uvedeným a nejvíce užívaným vzorům. Skříň tohoto oltáře je neobyčejně nízká. Nad ní se nachází vyklenutá stříška, jaké vidáváme zpravidla u chórových lavic. Křídla jsou velmi drobně dělena pro malé sošky anebo reliéfy, jak to vidíme častěji u retabulí v přímořských oblastech Německa, v Meklenbursku a okolní oblasti. Např. oltář v Doberanu s reliéfky vysokými jen 42 cm a oltář v kostele Panny Marie v Salzwedelu ukazují takto dělené plochy. Úměrný epické šířce legend vyobrazených na těchto tabulích je i jejich formát. Na rozdíl od jižnějších krajů, kde dávali při návrhu retabula přednost spíše stojatému obdélníku a nepoměr k výšce soch zamas-



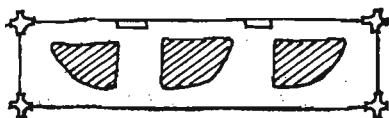
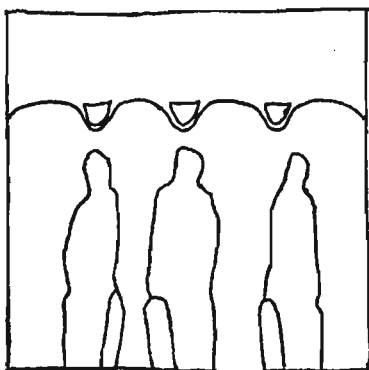
1



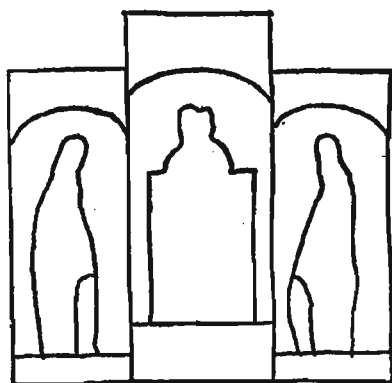
2



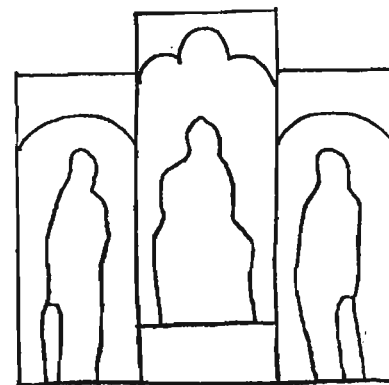
3



4



5

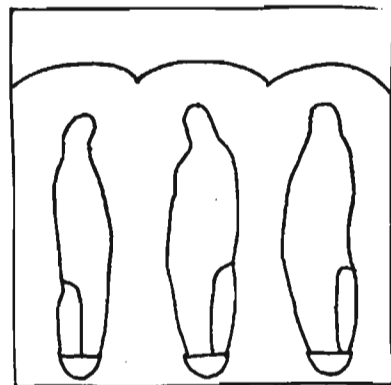


6

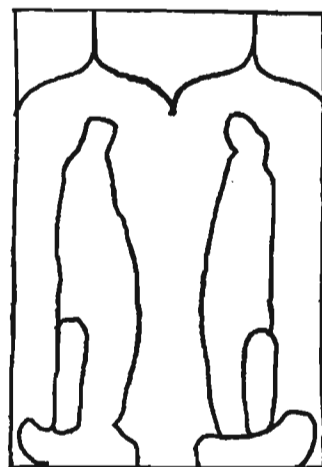
kovali umnými baldachýny, na severu s oblibou volili ležatý obdélník. V případě Salzwedelu je poměr výšky k šířce 5 : 7. Tato tendence však nebyla pravidlem a vyskytují se oba typy ležatého a stojatého obdélníku, poněvadž jsou v podstatě podmíněny především tematikou oltáře.

Pro ilustraci zmíněného způsobu kompozice archy a soch, spojených do jednotného celku bez dějového spojení, ukazujeme ještě několik charakteristických půdorysů. Postoj sochy, tj. vysunuté koleno, je naznačen schematicky, jako ostatně u všech uvedených náčrtků.

Prozkoumáme-li nyní na základě přehledu tvarů zachovaných gotických retabulí staré návrhy na oltáře (Altarriss) vyobrazené Huthem, docházíme k zajímavému zjištění. Huth reprodukuje celkem 17 plánků, z nichž dva (č. 27 a 28) jsou zjevné návrhy na nástavce. Osm návrhů je na retabula s křídly (č. 18, 20, 21, 22, 23, 31, 33, 34) a osm návrhů (č. 19, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 35) jsou retabula bez křídel. Poslední počet překvapí tím více, že ve skutečnosti dnes taková retabula téměř neznáme. Oltář u sv. Kastula v Moosburgu sice ve svém dnešním stavu odpovídá podobě návrhů na retabula bez křídel, není však pravděpodobné, že původně křídla neměl. Zavěšování reliéfních výjevů z legendy patrona oltáře na zdi kostela vedle archy, jak je dnes vidíme, by byl případ ojedinělý. Archa tohoto oltáře je zcela gotická, přestože na figurální části pozorujeme už silný renesanční vliv. U soch pozorujeme skutečně nejen v tvarované drapérii, ale i v postoji nové formy. Proti obvyklé esovité základní linii gotické postavy vidíme zde podobně jako u soch kolem náhrobku císaře Max-

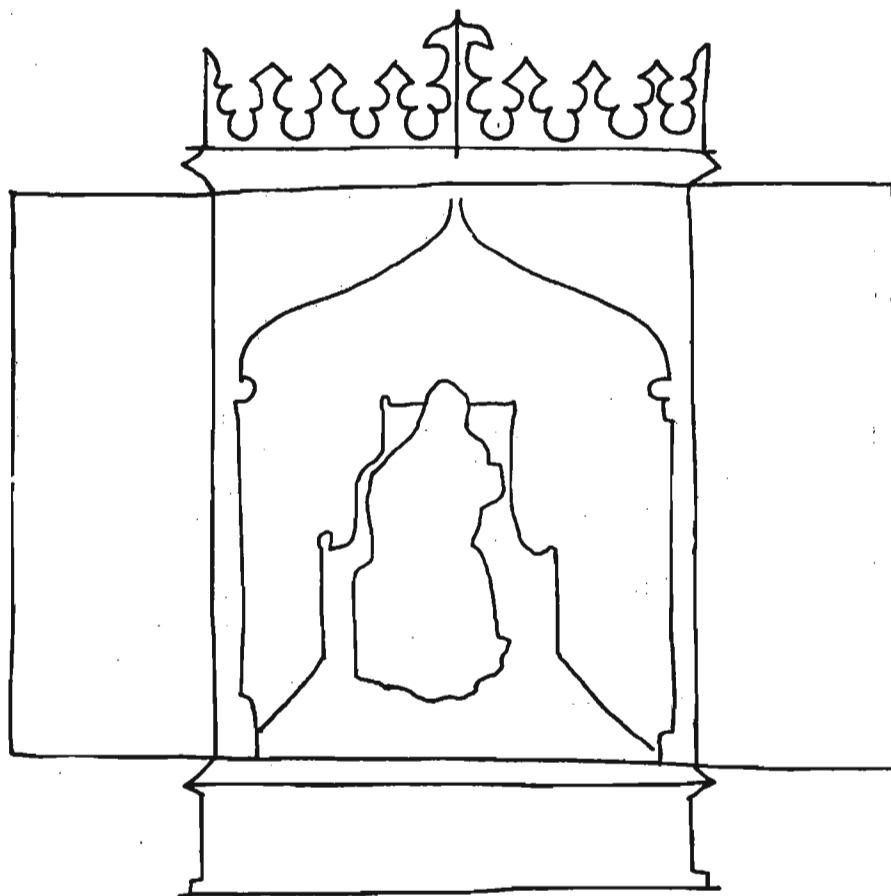


7



8

- 148 Systém kompozice soch v oltářní skříní: 1) oltář Navštívení P. Marie v Košicích, 2) oltář sv. Mikuláše v Levoči, 3) Friesach, 4) Banská Bystrica, 5) Colmar, 6) Talbeim, 7) Lipany, 8) Bamberg (kamenný náhrobek)



- 149 Výkresy oltářů podle Hutha (č. 18)

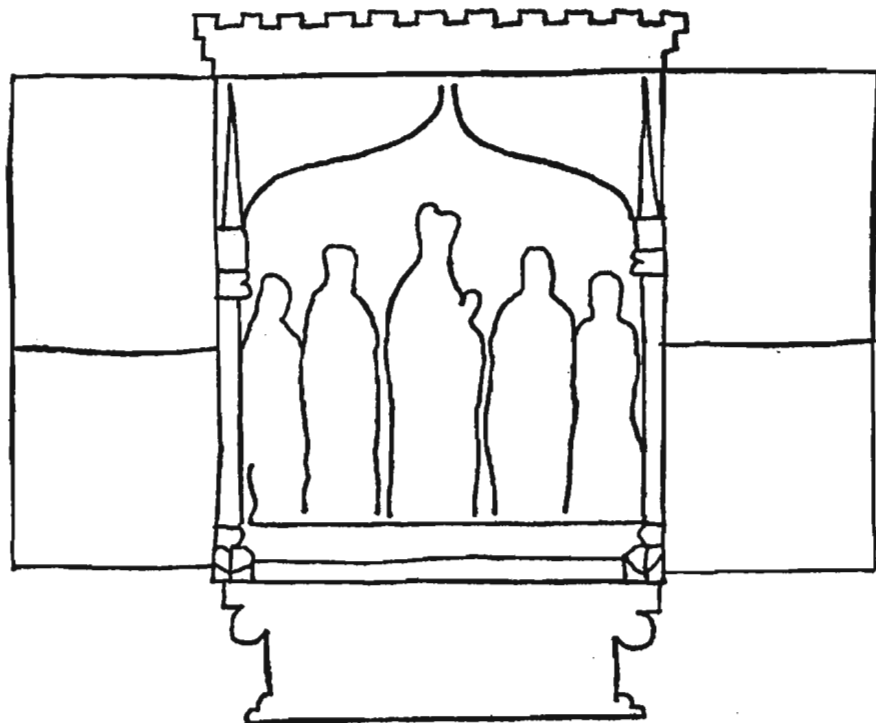
miliána v Innsbrucku složitější kontrapost, který je obligátní u italské skulptury Donatellovy.

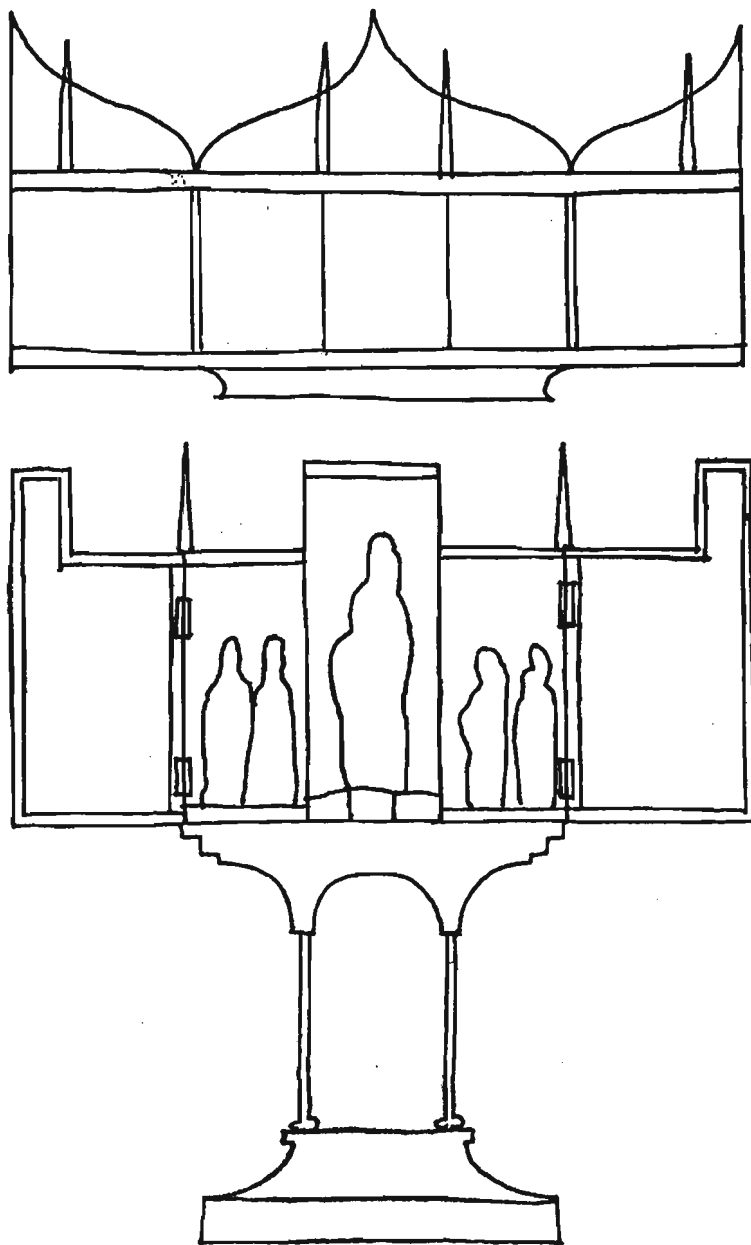
Huitem uvedené „rysy“ oltářů s křídly mají zčásti podobu retabulí, jak je běžně známe, tj. s predelou, archou a nástavcem s figurami pod baldachýny mezi fiálami nebo jen s ukončující mřížkou z kružeb a ústředním křížovým květem. První rys (č. 18) je zvláště zajímavý tím, že tam nacházíme zakreslené rozměry. Podle nich to byl velmi malý oltářík, neboť zřetelně čitelný záznam výšky predely „ein Span hoch“ (= jednu píď vysoká) dovoluje vypočítat ostatní rozměry méně čitelné. Šířka predely odpovídá přesně čtyřnásobku výšky a obnáší (při délce jedné píďe = 22 cm), počítáno mezi nejzazšími body římsy, resp. základny, 88 cm. Výška archy bez nástavcové mřížky je 4,5 krát výška predely, tj. 99 cm, nástavec po vrchol křížového květu 1,5 krát, tj. 33 cm. Celý oltářík měl tedy výšku:

predela	22 cm
archa	99 cm
nástavec	33 cm
	154 cm

Šlo tedy o oltář skutečně výjimečně malých rozměrů. Proti tomu je archa nápadně hluboká; podle plánu měla mít 3 píďe (III dieff), to znamená 66 cm. Tato hloubka byla patrně tak značná proto, že tam měla být umístěná socha sedící madony.

U dalšího rysu oltáře č. 20 vidíme pět soch ve skříni. Jako u starších retabulí stojí na soklu poněkud vyvýšeně nad úroveň základny. Tato skříň byla patrně také hlubší, než bývají většinou zachované exempláře. Soklová lávka trochu ustupuje a mezi ní a přední hranou archy stojí sloupky nesoucí fasádovou řezbu, zatímco vzadu vidíme základy klenbiček pnoucích se nad sochami.

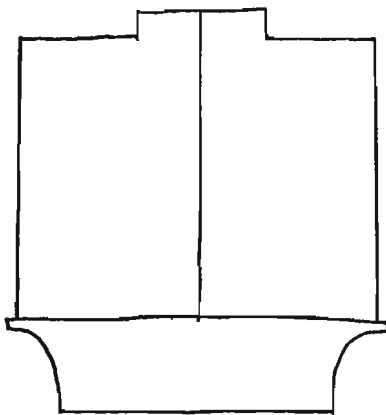




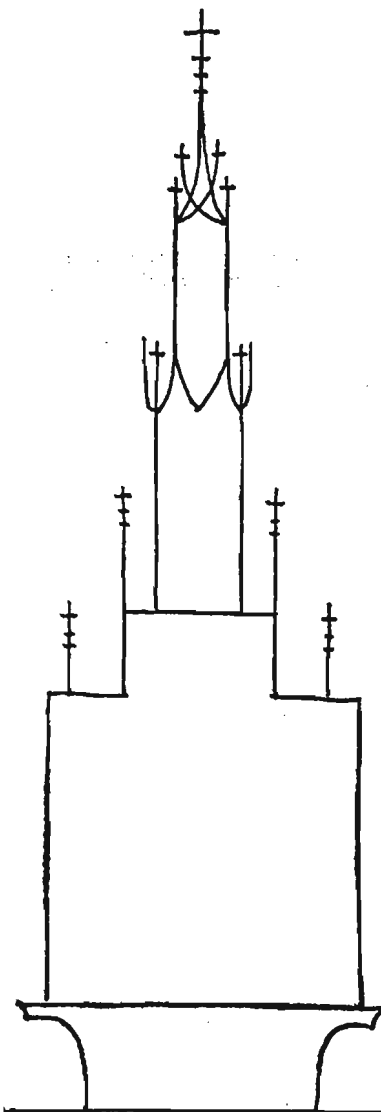
151 Vykresy oltářů podle Hutha
(č. 21): horní a dolní

Problématické jsou dva rysy na tabuli 21. Vrchní, zřejmě navrhovaný pro malované tabule, ukazuje typ s ukončujícím nástavcem tvaru oslího hřbetu a křídla jsou pochopitelně tvaru polovice hřbetu. U tohoto rysu ale postrádáme naznačení závěsů (šarnýrů), kterými křídla měla být upevněna ke skříni. Nahoře i dole vidíme sice vodorovnou římsu nezvykle širokou, odpovídající svislé boky archy však nejsou širší než dělící lišty mezi jednotlivými tabulemi. Byla by to síla dřeva, která by sotva unesla váhu značně širokých křídel.

Tento rys může být návrhem z ruky malíře, který se spoléhal, že provádějící řezbář nebo stolař sám vyřeší technické detaily. Podobně je to u druhého rysu na téže straně dole. Už Huth upozorňuje na nesourodou kombinaci archy s vyvýšenou střední částí a křídly odpovídajícího tvaru na straně jedné a nemožně vysokou predelou, která



152 Výkresy oltářů podle Hutba:
nahoře zavřený (č. 22), dole
vpravo otevřený (č. 23)

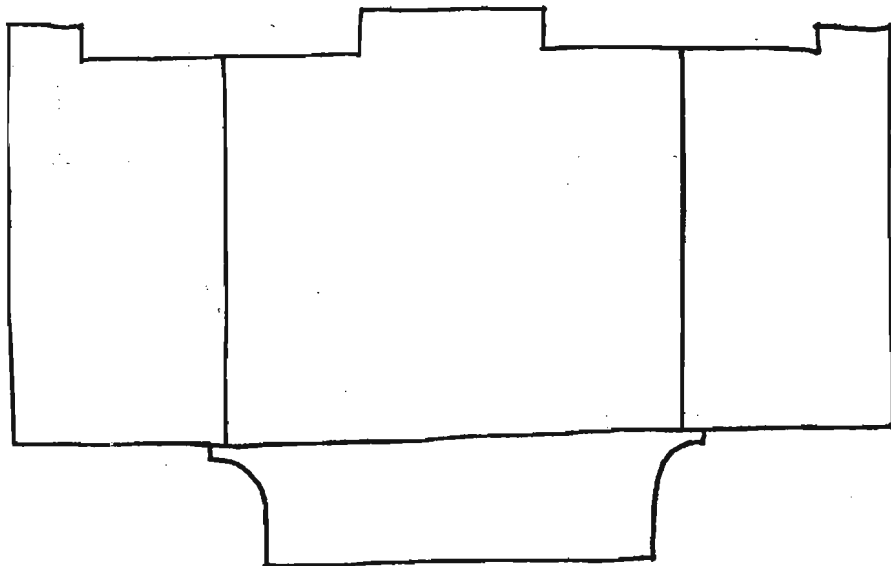


153 Výkresy oltářů podle Hutba
(č. 33, 34)

by byla příliš úzká, než aby unesla a stabilizovala široký vrch, na straně druhé. Zřejmě zde nejde o dodatečně spojené detailní nákresy (list je totiž slepený ze dvou kusů), poněvadž predelový sokl je stejně široký jako archa a v případě, že jako původní predela měla sloužit jen její vrchní část, byla by základna příliš úzká.

U tohoto rysu vidíme zřetelně naznačené šarnýry, podobně jako u rysu na tab. 20 a 18. Je nahozený z volné ruky, kdežto ostatní jsou víceméně pečlivě kresleny úhelníkem a kružidlem.

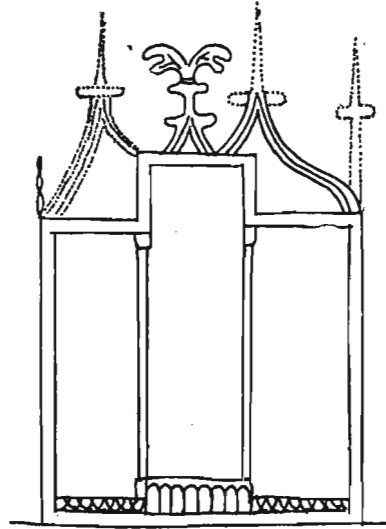
Technicky zajímavý je další rys (tab. 22 a 23). Autor se pokoušel o maketu oltáře a velmi vtipně nalepil pomocí proužků pergamenu pohyblivá křídla, takže reprodukce na tab. 22 ukazuje oltář ve stavu



zavřeném, na tab. 23, když se přilepené listy rozevřely, ve stavu otevřeném. Zdá se, že i tato tabule měla být malovaná. Výška postav ve skříně činí přes 5/6 výšky prostoru; je to nezvyklá výška pro sochu, která obnáší většinou kolem poloviny výšky vnitřního prostoru archy.

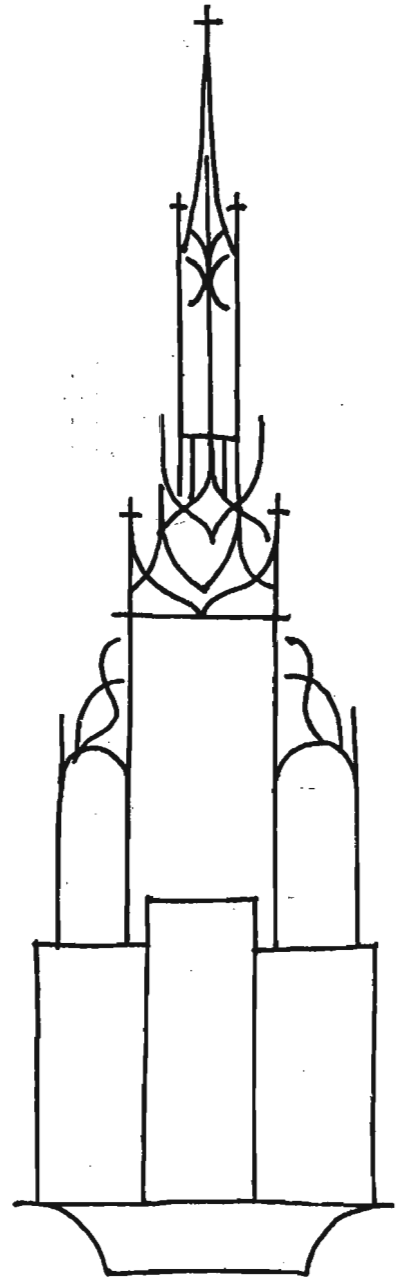
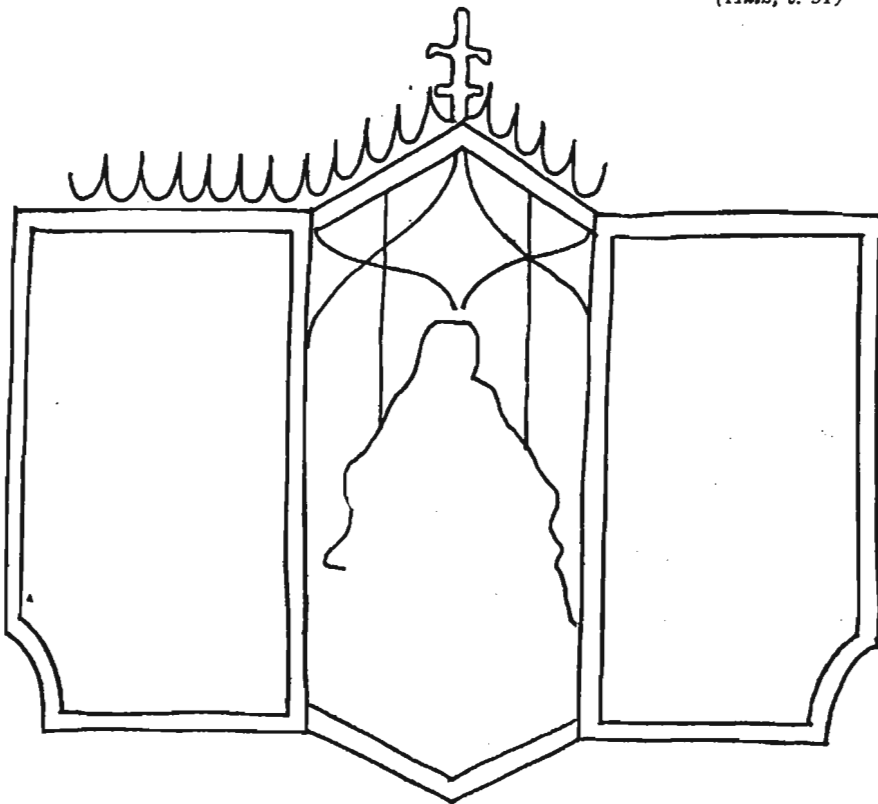
Na první pohled je jasné, že další rysy (tab. č. 33 a 34) jsou retabula s křídly, ačkoliv tato nejsou naznačena. Jejich schematické podání bez vypracování detailů dokazuje, že to jsou skutečně dílenské nákresy. Křídla nemusela být zakreslena proto, že jejich tvar vyplýval automaticky z tvaru skříně. Podobně je to u rysu 31. Neúplná podoba, v jaké se prezentuje tento návrh, vznikla z toho, že původní kresba asi olůvkem téměř zmizela a byla zřejmě později jen zčásti vytažena čérem.

Problematické jsou návrhy retabulí bez křídel, nejvíce snad rys č. 19. Zde vidíme vedle střední niky útvary, které připomínají křídla, ve skutečnosti to však být nemohou. Zvláštní čtvrtkruhový výřez dole na bočních obrazových stěnách křídel nemá odůvodnění a ve stavu zavřených křídel by byl pak uprostřed polokruhový otvor. Jedině to mohl být typ křídel pevných. Tento rys je ale pozoruhodný tím, že patrně nika měla půdorys pětiúhelný, o čemž svědčí náznak lomu v pozadí a vysunutý střed vpředu. Autor tohoto návrhu, místo

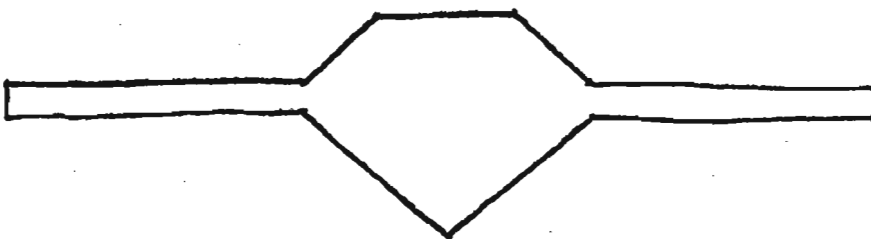


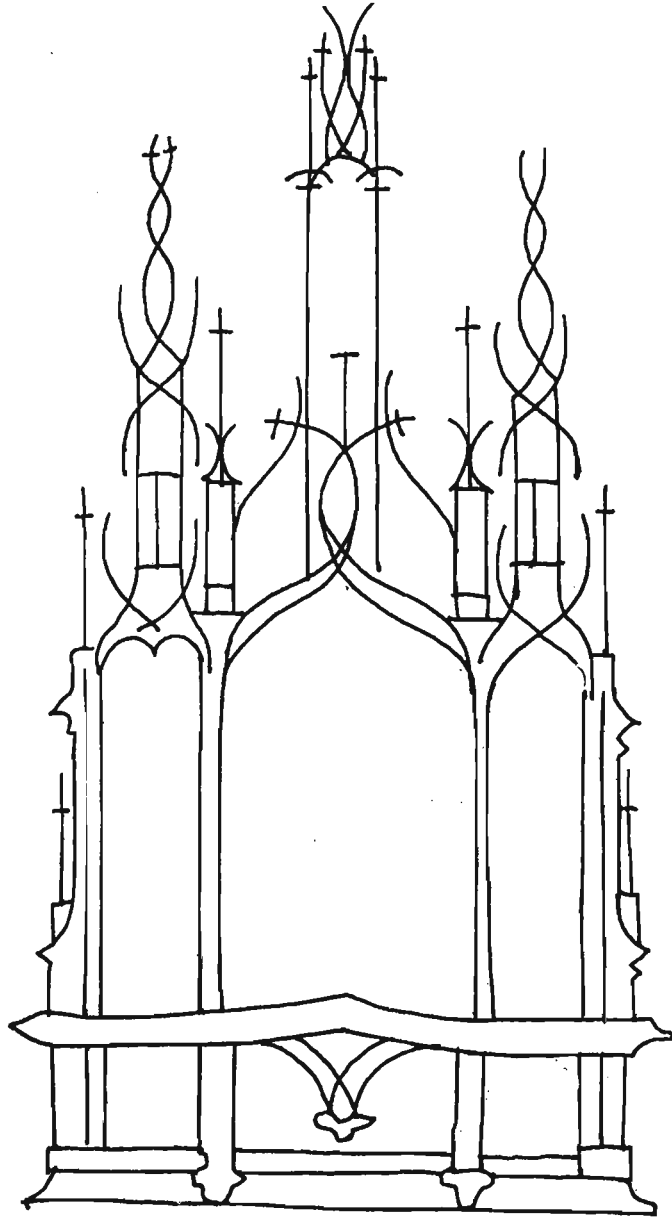
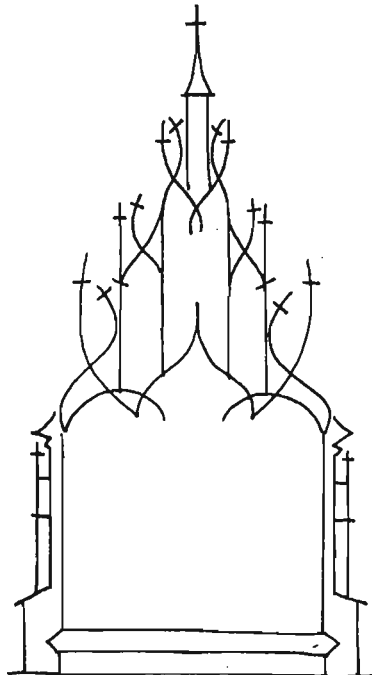
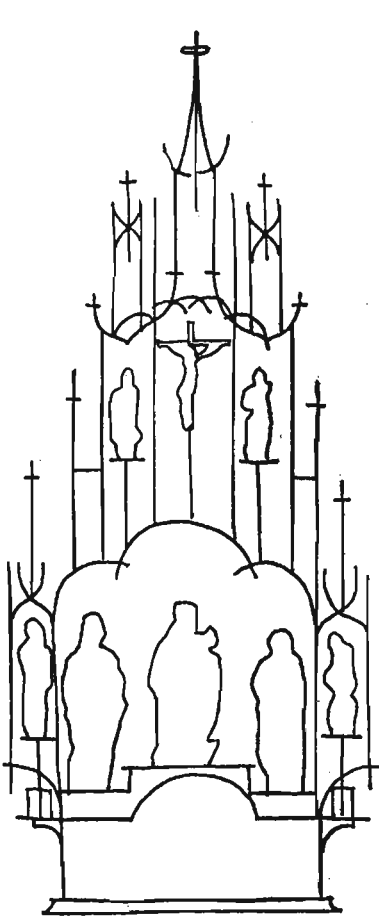
154 Výkresy oltářů podle Hutba
(č. 19): pohled a řez; silně
předsunutá nika

(Hutb, č. 31)



(Hutb, č. 34)



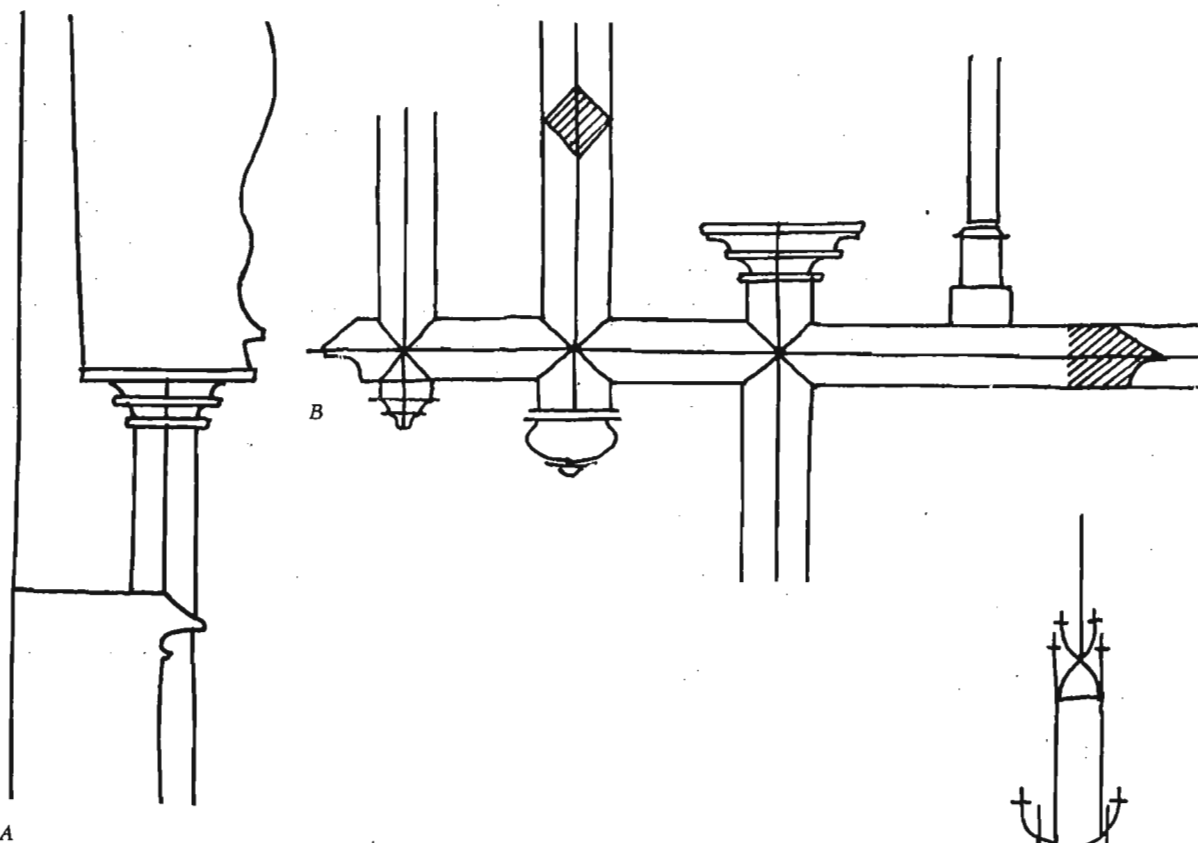


aby vyjadřoval zajímavý tvar výklenku v půdorysné projekci, což by bylo jednodušší, pokoušel se o perspektivní pohled, a to ne dosti přesvědčivě. Trojúhelný útvar nahoře by mohl sice být nástavcem, obdobný útvar dole má však jasně představovat vyčnívající špicí niky.

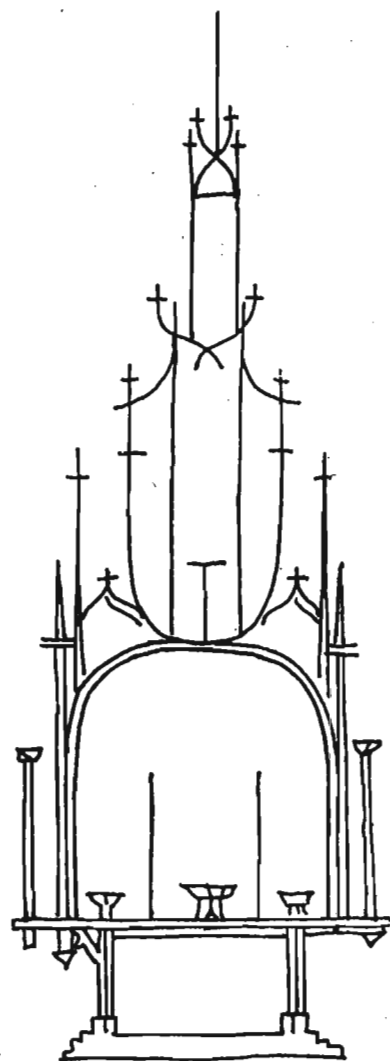
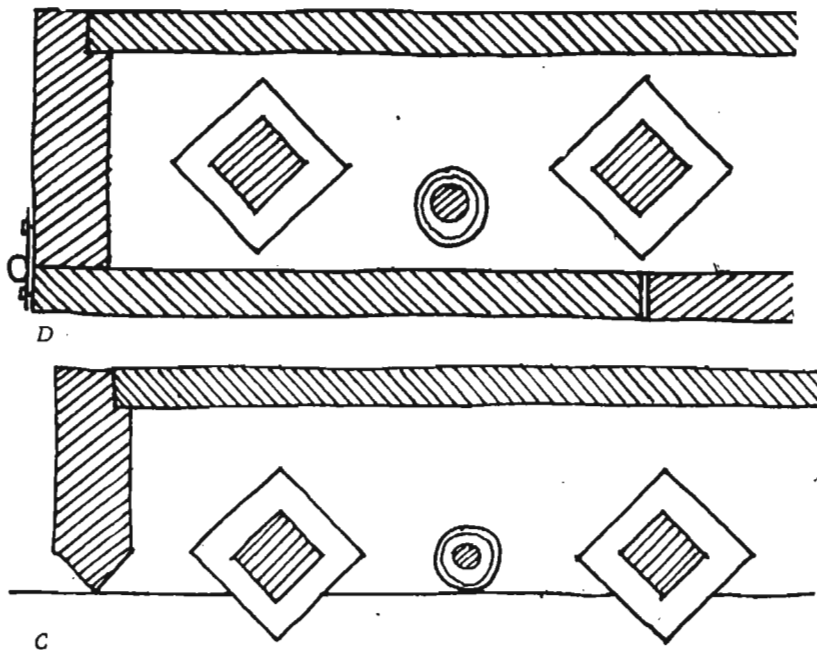
Oltáře na dalších rysech č. 25, 26, 29, 32, 35 v podobě, jak je kreslil autor, nemohly mít křídla. U návrhu č. 25 to není pravděpodobné proto, že by byl příliš subtilní a měl by velmi složitě odstupňovanou skříň pro střední výklenek predely, ukončenou segmentem kružnice, která přesahuje do roviny skříně.

U návrhu č. 26 nedovolují umístění křídel boční opěrákové výstupky s krátkou fiálou, ležící v přední rovině skříně.

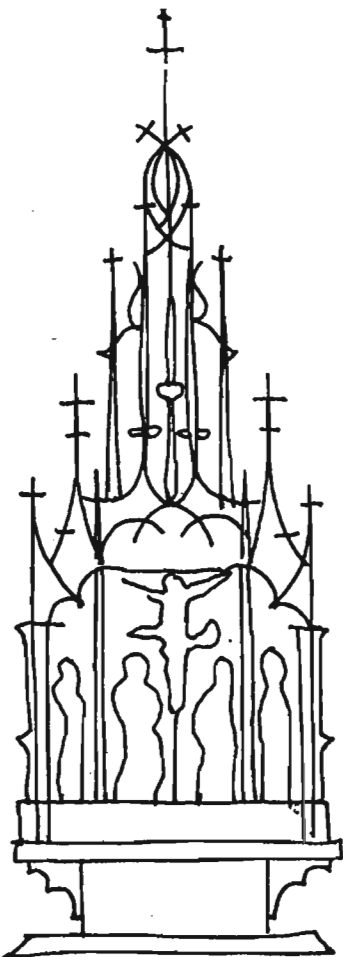
Stejně je to u rysu č. 29. U tohoto retabula by musela být čtyři křídla, a to zvláště na postranní výklenky a zvláště na střední, který má také dopředu vysunutou špicí. Autor tohoto rysu ovládal perspek-



157 Výkresy oltářů podle Hutba (detaily č. 32): C) podle rysu, D) jak měl řezbář upravit rys, aby se mohla zavírat křídla



156 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 32): pohled a detail; A) podle rysu, B) prolínání sloupků a říms

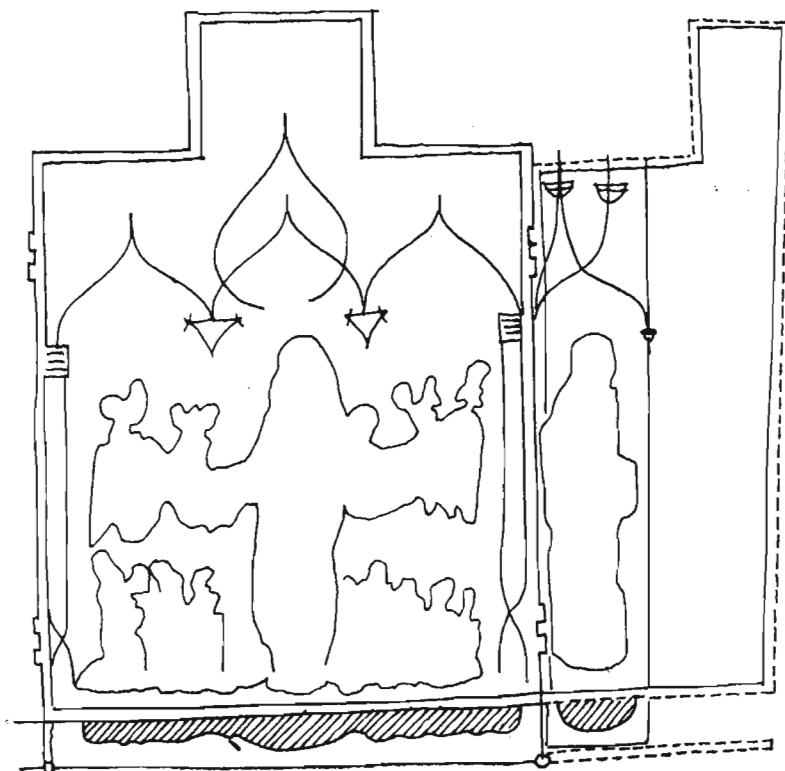


158 Výkresy oltářů podle Hutba
(č. 35)

tivu lépe než mistr, který kreslil rys č. 19. Vysunutá konzola je zde viděna maličko z podhledu a zřetelně naznačuje svůj trojúhelný tvar. U horního ukončení ovšem nelze rozeznat, zdali je rovné, nebo tak jako konzola vytažené do hrany. Proti umístění křídel kromě uvedených důvodů možno uvést, že dělicí sloupky jsou kulaté, a tedy na upevnění šarnýrů nevhodné.

U návrhu č. 32 jsou postranní opěráky také v rovině přední hrany skříně a všechny konstrukční části jsou postaveny přes roh, takže upevnění křídel by bylo obtížné. Hlavně by ale zabránilo zavírání eventuálních křídel konzoly pro sochy. Dřívky postranních konzol vyrůstají bezprostředně z bočnic predely a mají značně se rozšiřující krycí desky. Ve skutečnosti by vyčnívaly konzoly přes přední rovinu skříně, takže by se nedala zavírat křídla. Že u toho rysu jde skutečně o oblíbený motiv prostrčených říms, je vidět z toho, že paty sloupků nesoucích fasádu baldachýnové řezby jsou kresleny tak, že stojí na rovině podlahy archy, kdežto všechny ostatní římsy a nosníky se prolínají.

Podobně je to u návrhu č. 35, kde vidíme velmi důmyslně zakreslený řez nástavcem. Tento řez je sice velmi efektní, pro zkušeného řezbáře ale zbytečný, poněvadž tvar nástavce pozná už ze schematického náčrtku (rysy č. 33 a 34). Nesmíme totiž zapomínat, že výtvarné prvky, a to jak tvary globální, tak detailní, byly běžně užívané a obměňované. V zásadě se liší kompozice nástavce jen bohatostí nebo složitostí článků. Tvar baldachýnu v nástavci se řídil počtem soch nebo skupin tam umístěných. Velikost a tvar byly odstupňovány a ubývaly směrem nahoru. Obyčejně tvoří půdorys otevře-



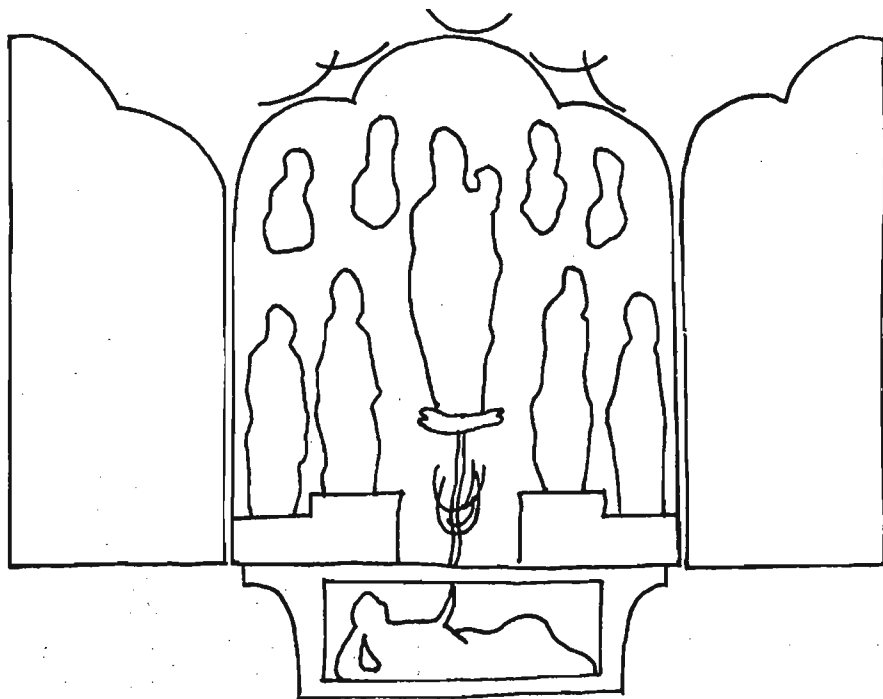
159 Oltář ve Freiburgu-Breisgau
s ustupujícími bočními partiemi

ného baldachýnu v nástavci polovinu z šestiúhelníku, zvláště tehdy, jestliže tam měly být umístěny dvě sochy. Pro jednotlivou sochu to byl na roh posazený čtverec a v tom případě vynechali přední podpěru.

Retabula na zbývajících rysech č. 24 a 30 by eventuálně mohla mít křídla, ač poslední působí svým složitým systémem prolínajících se profilů poněkud akademicky.

Nejspíš ještě by byla myslitelná křídla u rysu č. 34. Jeho skříň má jednoduchý pravouhlý tvar s malým vyvýšením střední partie. Baldachýny po stranách skříně mohly ve skutečnosti trochu ustupovat, takže otevírání ani zavírání křídel nic nepřekáželo. Retabulum tohoto typu se zachovalo, ovšem dnes už bez křídel, v dómu ve Freiburgu (Breisgau). Je to tzv. „Locheraltar“ řezbáře Sixta von Staufen z r. 1520–1524. Zde nacházíme veškeré prvky posledního popsaného rysu, pravouhlou skříň s vyvýšeným středem, postranní baldachýny se sochami. Ve skříni je vysoký reliéf Panny Marie Ochránitelky, která měří jako obvykle u řezbářských oltářů přibližně polovinu výšky vnitřního prostoru archy, a ostatní prostor je vyplněný bohatou fasádovou řezbou. Boční baldachýny poněkud ustupují za přední hranu skříně, takže se před nimi utvořil volný prostor, kde bylo pak místo pro křídla ve stavu otevřeném. Že tento oltář měl křídla, vidíme ze zbylé poloviny šarnýrů připevněných k boku skříně.

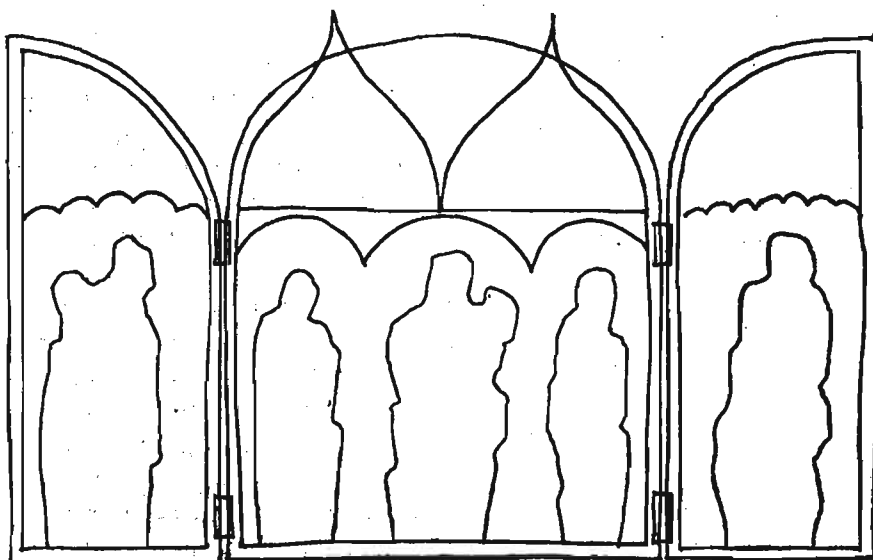
Častěji a zvláště u pozdějších rysů pozorujeme, že místo u starších prací obvyklé pravouhlé skříně eventuálně s vyvýšenou střední partií je zde skříň nahoře ukončena obloukem, a to jednoduchým nebo trojitým. Z Huthových rysů je to č. 25, 26, 29, 32 a 35. V praxi se tento typ pravděpodobně uplatňoval méně, poněvadž proti velkému počtu retabulí prvního typu známe poměrně málo exemplářů typu s kruhovým ukončením. Podle slohových znaků se zde jedná ponejvíce o návrhy a práce z první čtvrtiny 16. století, kdy potřeba už klesla a k realizaci četných návrhů už možná nedošlo, možná též pro určité technické problémy, spojené s provedením kruhového ukončení. Tyto uměle konstruované tvary nebyly oblíbené u provádějících řezbářů. Z velké části se totiž zdá, že tyto fantastické plány pocházejí z rýsovacího stolu profesionálních „návrhářů“, kteří s technickou stránkou stavby oltáře nebyli dostatečně obeznámeni, jinak by se totiž vyvarovali nakreslit tvary v praxi těžko proveditelné. Skříň retabula běžného typu má bočnice, podlahu a strop obvykle ze silnějších desek (1 palec i více), záda však ze slabších ($\frac{3}{4}$ palce až 1 palec). Záda jsou k bočnicím připevněna dřevěnými kolíky. Statická pevnost takové skříně je značně velká, takže snadno unese několikapatrový nástavec se sochami. Fiály a konzoly, z nichž se nástavec skládá, nejsou obvykle zadlabány přímo do stropu skříně, nýbrž do zvláštní základní desky, která se pak připevnila nahoře. Jinak je to u skříně se segmentovým ukončením. Zde nejsou bočnice dostatečně provázány pevnou stropní deskou, nýbrž jen zády, která pochopitelně nemohou zaručit dokonalé spojení všech částí. Stropní konstrukce takové skříně vypadá pak následovně: záda skříně jsou nahoře ukončena obloukem, bočnice však sahají jen po konec rovné části. Spojování bočnic zepředu obstará fasádová řezba z kružeb nebo většinou z rostlinných



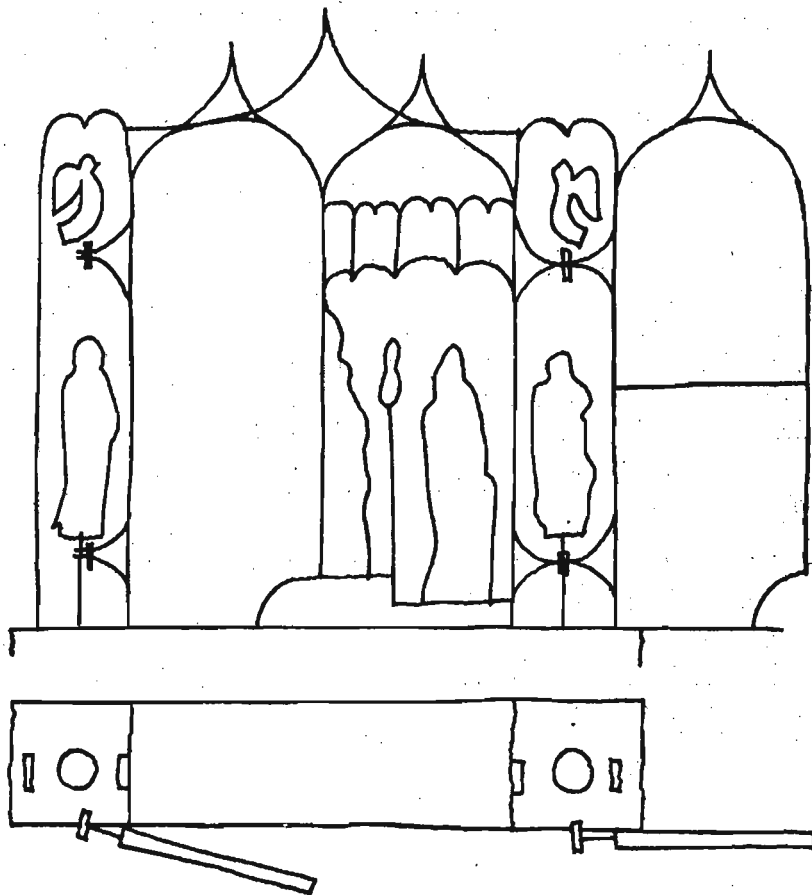
160 Oltář ve Valerii ob Sitten, jemuž pro slabé polokruhové zakončení chybí nástavec

motivů. Toto spojení zdaleka není tak spolehlivé, jak by bylo pevnou stropní deskou. Fasádová řezba je prolamovaná a sama o sobě velmi vzdušná, navíc zpravidla klížená z několika kusů. K základním prutům této řezby je zezadu naklíženo zesílení, na kterém pak spočívá strop. Strop je utvořen z poměrně tenkých destiček (půlpalcových i méně), výhoblovaných natolik, aby se daly natvarovat ohýbáním do žádaného oblouku. To však znamená, že tyto tenké destičky neunesou těžší nástavec, a bylo by těžko možné do nich zakotvit základní desku pro nástavec.

Zajímavý oltář tohoto typu (jeden z mála) se zachoval v klášterním kostele ve Valeria ob Sitten, Kt. Wallis, ve Švýcarsku. Skříň se



161 Předstírané polokruhové zakončení pravoúhlé archy v Bregenzu



162 Důmyslný systém upevnění křídel
vysunutými závěsy u oltáře
v Kaufbeurenu

sochami a predela jsou zachovalé, fasádová řezba však je pro svou křehkost velmi dolámaná, nástavec chybí a zřejmě ani nebyl.

Uvedeným technickým potížením, spojeným se stavbou oltářní skříňe s kruhovým zakončením, se chtěl vyhnout švábský řezbář Jakob Maurus, když zhotovil malý oltář, který se dnes nachází ve Vorarlbergisches Landesmuseum v Bregenzu (č. kat. 174). Tento oltářík má na první pohled také kruhové zakončení. Ve skutečnosti jsou však takto utvořeny jen přední fasádová řezba a křídla, skříňka sama má rovný strop, který málo prosvítá přes hustou clonu fasádové řezby. Zde odpadla obtížná konstrukce valeného stropu a skříň neztratila na pevnosti.

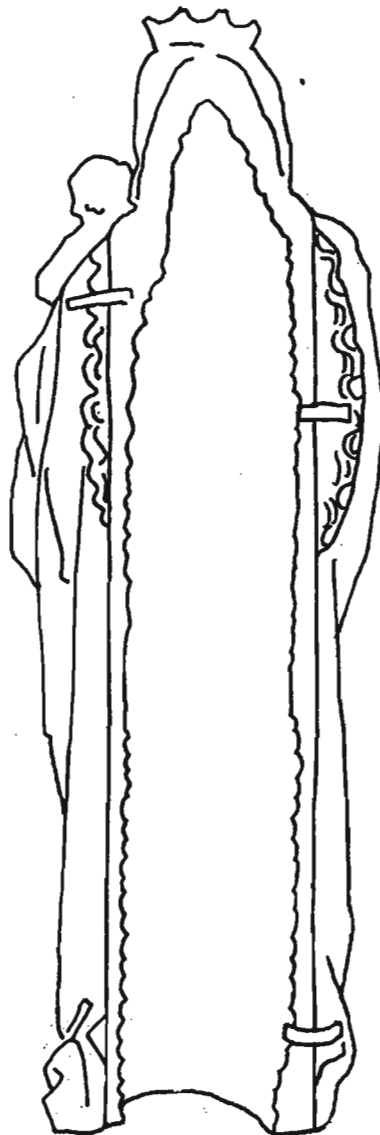
Upevňování křídel u retabulí, na nichž se nacházejí vedle skříňe křehké baldachýnové útvary s menšími sochami, geniálně vyřešil řezbář, který postavil oltář v kapli sv. Blažeje v Kaufbeurenu ve Švábsku. U normálního křídlového oltáře jsou závěsy křídel jako u šatníku přišroubovány k bočnici skříňe. Zde vymyslel mistr speciální závěsy tvaru zdvojeného ležatého X s otočným bodem v křížení obou ramen. Ve stavu otevřeném (na kresbě vpravo) je těmito závěsy křídlo vysunutě až za baldachýnovou partii, jsou-li křídla zavřena (na kresbě vlevo), trčí jen poloviny závěsů do prostoru baldachýnů, resp. soklů postranních soch. Tento princip zavěšování křídel by řešil případně otázku křídel u rysu č. 25 u Hutha, kde nacházíme ostatně i čtvrtkruhové výřezy v dolních rozích jako u oltáře v Kaufbeurenu.

Závěrem možno říci, že technická skladba gotického retabula odpovídala ve většině případů podmínkám a možnostem daného materiálu a způsobu jeho opracování a spojování. Pokud navrhující byl zároveň provádějícím, je to samozřejmé. Když návrh pocházel od jiného umělce, byť i příbuzného oboru (malíře), byl provádějící řezbář nucen předložené tvary přizpůsobit tak, aby mohly být realizované ve dřevě.

Na takové technické úpravy, které mohly měnit vzhled díla, se, jak uvádí Huth, snad vztahovaly občas v kontraktech se objevující klauzule, aby se z „Visirungu ničeho neubrало“, to znamená neměnilo. Není ale vyloučeno, že tyto poznámky platily na to, aby řezbář neudělal méně, než bylo stanoveno smlouvou, ke které byl podkladem předložený plán. Tedy že to nebyly estetické ohledy, aby ten nebo onen tvar nebyl pozměněn, ale spíše důvody hospodářské, které přiměly opatrné investory k uvedeným podmínkám, aby se provádějící řezbář držel plánu vypracovaného jím samým nebo druhým. Pacher měl na oltáři pro Mondsee (St. Wolfgang) zaplnit eventuálně prázdný prostor vedle soch řezbou a námět pro ni přenechali jemu.

Bohatost zachovaných dřevěných oltářů dovoluje usuzovat na to, že tehdejší řezbář, i když se jako každý řemeslník živil svou prací, přece měl přitom velké potěšení a radost z krásných soch a ornamentů, které vznikaly pod jeho rukama ostrým dlátem ve tvárném dřevě.

Řezbářská technika



Autoři publikací o středověkých řezbářských pracích, gotických oltářích a sochách, obdivují skvostnou polychromii těchto děl a nemohou dost vyzdvihovat kompaktnost zlacení, svítivost barev a jemnost vypracování detailů. Právem považují pozdně gotickou polychromii za technicky vrcholně dokonalou. Přestože od vzniku takových vynikajících objektů uplynulo okolo půl tisíciletí, vzdorovaly vlivu někdy velmi nepříznivého prostředí. Tuto skutečnost lze přičítat hlavně pečlivosti přípravy podkladu a pojidlu barev, temperě, která daleko předčí později se vžívající pojídlo olejové. Barviva, tj. pigmenty a křidy, které používali tehdejší polychromisté, asi nebyly lepší jakosti než dnešní. Jen klišy, pojídla křídového podkladu, měly lepší lepivost, takže vydržely někdy skoro beze změny místy vysokou vlhkost, střídání teploty a jiné škodlivé vlivy prostředí.

Když prostudujeme staré receptáře pro malíře, pak si uvědomíme důvody této neobyčejné zachovalosti staré polychromie. V Cenniniově traktátu o malířství, v oné studnici poznatků o středověké malířské technice, je zmínka o tom, že tehdejší mistři velmi dobře znali vlastnosti různých materiálů a uměli je využívat, aby dosáhli co nejlepšího účinku. V kapitole 111. pojednává o temperě (klišu), vhodné na rozdělávání modrých barev. Na rozdíl od jiných barev modrá totiž může nesprávným pojídlem nebo pokostem značně měnit tón, což tehdy bylo zvláště důležité při vysoké ceně např. za ultramarín. Je-li však tento Cenninim doporučovaný kliš nejlepší pojídlem pro modrý pigment, na klížení křidy by vhodný nebyl. Cennini to také ihned zdůvodňuje, když píše:

„Je to kliš, který se dělá z postružin pergamenu... Byl by dobrý i na rozdělávání sádry, je však příliš hubený a sádře, na níž se má zlatiti, svědčí kliš mírně mastný.“

Skutečně můžeme pozorovat neobyčejnou kvalitu starých křídových podkladů (pokud nebyly porušeny dlouhodobým působením plísní), které se dají po důkladném vlhčení stáhnout jako dosti souvislá blána, kdežto podklad rozdělávaný s novodobým klišem se po krátkém vlhčení rozloží v kašičku. Dnešní pozlacovač, který zná uvedený nedostatek klišu na rozdělávání podkladu, přimaštuje si ho glycerínem apod. Podklad musí být dostatečně pružný a nanášený v silnější vrstvě, aby vydržel tlak kamene při leštění. Cennini užívá slovo „sádra“ pro označení podkladové hmoty, kterou dnes namícháme z klišu a křidy (boloňské, plavené, rujanské, šampaňské). Pokud to není ovšem jen nedostatek překladu a skutečně vyráběli tehdy podklad ze sádry, pak to jistě nebyla naše dnešní alabastrová nebo štuková sádra (síran vápenatý CaSO_4), ale patrně drcený surový sádrovec. Podle většího počtu fyzikálně-chemických rozborů podkladu polychromie gotických soch z východního Slovenska a Spiše se zdá, že v uvedených oblastech skutečně používali tehdy na hrubý spodní podklad sádrovec (možná z místních zdrojů) a teprve na závěrečnou vrstvu vzali dováženou, a proto dražší křidu. Jako příklad možno uvést sochu sv. Mikuláše z druhé poloviny 14. století v kostele v Bystranech, okr. Spišská N. Ves. Polychromie této sochy, dlouho odložené na půdě, je z největší části ztracená, v hloubkách řezby se však zachovaly souvislé partie se silnou vrstvou tmavě zabarveného podkladu, kterou podle všeho domodeloval pozlacovač tvary, tehdy

poměrně hrubě řezané. Navrchu byla tenká vrstva z bílé křídly. Cennini, který i zde může být „konzultován“, doporučuje na obyčejné práce (a tedy lacinější) jako spodní podkladovou vrstvu jen prosátý popel a navrch dle libosti křídly. Pozlacovači 19. století užívali jako základ vrstvu z horské křídly, která snese větší díl klišu a svou zrnitostí zaručuje lepší přilnutí další vrstvy křídly. Dodnes nanášejí zkušenější pozlacovači na staré řezby (kde je nebezpečí sanitrovitosti) vrstvu z prosátého (dřevěného) popela se šelakem jako izolaci.

Můžeme se tedy domnívat, že praxe a recepty užívané už Cenninim (a zřejmě i staršími mistry) dožívají dodnes, což neudivuje, když problémy týkající se dokonalé a trvanlivé polychromie jsou stále stejné.

Tolik k otázce pečlivosti přípravných prací při polychromování středověké plastiky.

Kromě jakosti polychromie, kterou se vyznamenávají gotické dřevorezby, musí každý, kdo měl možnost studovat a prohlížet větší počet takových prací, zaznamenat pozoruhodnou skutečnost. Málokdy jsou totiž sochy poškozeny svislými trhlinami. Je vskutku nápadné, že podobné trhliny nenacházíme u soch z 15. a začátku 16. století, tedy z období vrcholného rozkvětu řezbářství pozdně gotického, zato jsou běžným zjevem u soch dalšího období konjunktury v 18. století, z éry baroka a rokoka.

Toto zjištění nám napomáhá při rekonstrukci pracovního postupu řezbáře gotiky, kterým byla podmíněna zmíněná neobyčejná zachovalost gotických soch.

Pokusíme se nyní na základě zjistitelných faktů o definici z nich vyplývajících závěrů.

Jak už podotknuto, trhliny otevřené nebo zacelené nacházíme u gotické sochy zřídka, pokud nevznikly později násilným poškozením nebo rozrušením dřeva červotočem. Můžeme předpokládat, a to jak na základě starých záznamů, tak pozorováním na objektech a podle provedených testů, že zjištěná přednost prací starších dob vyplývá z jistých dílenských praktik, zaniklých pravděpodobně v česure mezi uvedenými údobími řezbářské tvorby. Je známo, že téměř v celé Evropě došlo v druhé polovině 16. a první polovině 17. století k rapidnímu úpadku figurální dřevorezby a sakrálního umění vůbec. Pokud v této době byla vytvořena větší díla, i profánního charakteru, nesou z větší části známky nedostatku školení a zkušeností, neboť je zřejmé, že za tohoto období, naplněného nepokoji převážně z náboženských pohnutek, nebyla celkem potřeba ani prostředky na rozsáhlejší podnikání v řezbářství. Tak lze vysvětlit, že některé dílenské praktiky (dílenská tajemství to jistě nebyla, neboť byla zřejmě všeobecně známá a užívaná) upadly v zapomenutí. Až došlo k další konjunkturu řezbářství v druhé polovině 17. století, znalosti starých řezbářů nashromážděné v dlouhodobém kontinuálním vývoji a rozmnožené generacemi pracovníků zůstaly řezbářům tohoto nového období neznámé, ačkoliv je můžeme považovat za vynikající umělce.

Jedna z těchto technických znalostí, o které barokní řezbář nevěděl a které děkujeme za obdivuhodnou celistvost středověkých dřevěných soch, je práce v čerstvém dřevě. O této praxi někteří odborní autoři

zčásti uvažovali, jako Hubert Wilm, nesledovali ji ovšem do důsledku.

Vrátíme se proto ke kapitole o dřevě, abychom si zopakovali, proč a jak vlastně vznikají ve dřevě trhliny. Proces vysušování poraženého kmene, následky sušení, popraskání válce a příčiny toho jsou tam rozvedeny. Podélné trhliny v bloku vznikají napětím mezi dřívě vysychajícími vrstvami válce a mezi jádrem, které v hlubších vrstvách pomaleji vysychá, a má tedy ještě větší objem. Trhliny se pak mohou objevit nejen na celém válci kmene, ale i na štípách, tj. půlených kmenech, nejsou-li chráněny proti příliš rychlému vysoušení, ačkoliv možnost odpařování vody, obsaženého ve dřevě takto po délce rozpůleném, je zdvojená. Dokonce u fošen, řeziva, a to nejen hrubších, ale ještě i 50milimetrových, kde je poměrně malá síla 25 milimetrů na jednu i druhou stranu, neměla by tato téměř klást překážky v odpařování vody. Přesto zde dochází často k popraskání, když jsou vystaveny prudkému slunci. Z lípového dřeva trpí více kompaktnější lípa zimní než řídkší letní velkolistá lípa, ač u obou druhů nacházíme téměř diametrální vlastnosti co do tvrdosti a hustoty dřeva a odolnosti vůči vlivům povětří.

Když tedy známe tyto skutečnosti a počítáme s nevyhnutelným popraskáním každého kmene v průběhu normálního procesu sušení a přitom na druhé straně víme o velkém počtu soch z určitého období, vytvořených někdy z celého válce, většinou aspoň z válce jen málo zploštělého, nutně se nám vtírá jediné vysvětlení této překvapivé skutečnosti. Vysvětlení takové, že tyto sochy musely být zhotoveny dřívě, než mohlo dojít k popraskání materiálu, čili jinými slovy že byly řezány z čerstvého dřeva.

To ovšem neznamená, že řezbáři tehdy zpracovávali dřevo krátce, měsíc nebo dva, po porážení stromu. Vysoušení kmene nastává totiž pozvolna, zvláště když kmen zůstává určitý čas v kůře, jak je běžná praxe. Lípa a několik jiných druhů dokonce obsahují tolik vody, že ještě na jaře druhého roku může dojít, pokud kmen neležel v suchém prostředí, k rašení spících pupenů a vytvoření až 50 centimetrových prýtů. Pro tento vysoký obsah vody hlavně ve vrstvě lýka dochází u takových dřev po delší době k hnilobě okrajového dřeva, způsobené plísněmi, které tam nacházejí potřebnou vlhkost k vegetaci. Proto, ač se mezi dřevaři doporučuje nechávat ležet dřevo rok na povětří, v dešti a mrazu, v druhém roce se má zbavit kmen kůry a uskladnit na chráněném, ale vzdušném místě.

Ale i v případě, že je zpracováno dřevo čerstvě poraženého stromu, jakost výrobku tím nikterak netrpí.

Opracováním, řezáním je možnost odpařování vody z válce podstatně zvýšena. Je to ulehčeno samotným reliéfem skulptury, kterým jsou otevřeny, odkryty různé vrstvy materiálu, někdy do značné hloubky. Plocha na odpařování ve dřevě obsažené vlhkosti se tím samozřejmě mnohonásobně zvětší. Úměrně tomu je zrychlený postup a pronikavost vysušování, které u plného válce trvá značně dlouho. Podle síly kmene, druhu dřeva a místa uložení může trvat pět roků i více, než se prosuší kmen dostatečně tak, aby byl schopný zpracování určitým způsobem. Urychlenému odpařování vody, a tím vyschnutí dře-

věné skulptury napomáhá vydlabání dřívku, té části, která zpravidla obsahuje nejvíce hmoty.

Vydlabávat se může ovšem socha až potom, když byly aspoň zhruba stanoveny tvary. Jinak by se totiž mohlo stát, že při podrobném vypracování by se potom místy nedostávalo dřeva. Středověké skulptury byly pravděpodobně vydlabány skoro vždy až po dokončení řezby. Výjimky od uvedeného postupu, jaké jsme poznali u sochy sv. Antonína poustevníka v Dravcích a skupiny sv. Jíří z hlavního oltáře ve Spišské Sobotě, vznikly sice velmi originálním způsobem skládáním a vydlabáním bloků, potvrzují však, hlavně v případě sochy z Dravců, správnost názoru o vydlabávání soch až po dokončení. Vydlabávat sochy, kromě požadavku odlehčení, které je druhořadé, má ovšem jiný hlavní účel. Vybráním přebytečného dřeva zevnitř sochy se může zbývající hmota nerušeně sesychat a smršťovat a nic nebrání zmenšení objemu. Vydlabáním je tedy eliminována příčina popraskání vnější skořápky sochy.

Z příslušné literatury máme několik důkazů pro uvedenou praxi, ačkoliv dosud v této spojitosti nebyly citovány.

Všeobecně je mezi dnešními odborníky dřevaři, řezbáři a stolaři, rozšířený názor, že dřevo se nemá zpracovávat syrové, ale naopak, že má být po kácení uskladněno nejméně dva roky, než je vhodné na zpracování. Tyto zásady vycházejí ovšem ze stolařské praxe a pro řezbáře jsou směrodatné jen podmíněně v tom případě, když připravuje blok klížením. To ovšem není radno dělat z nedostatečně vyschlého dřeva. Miroslav Hégr píše ve své knize „Technika sochařského umění“ na straně 157:

„Teprve zcela suché dřevo sklízíme a zpracujeme. Tešeme-li sochu z celého špalku nebo kmene, musíme se smířit s pozdějším popraskáním dřeva na povrchu, protože jeho vysychání pokračuje uvnitř pomaleji, kdežto povrch vysychá rychleji a smršťuje se.“

Proč vlastně Hégr klade tento požadavek? Dřevo, jak bylo uvedeno, se smršťuje sice ve směru podélném jen nepatrně, do 0,4 %, zato ve směru příčném může rozdíl šířky desky suché a syrové činit podle druhu dřeva až 11,8 %. Kdyby tedy stolař klížil desku stolu z několika desek čerstvého nebo i jen nedostatečně vyschlého dřeva, došlo by po umístění nábytku ve vytápěné místnosti ke zmenšení objemu, šířky a síly dřeva. Jednotlivé desky by se zbourily a rozešly, protože ani klíž na takovém dřevě patřičně nedrží. Deska by se jednoduše rozpadla. V normální stolařské dílně je zpravidla atmosféra vlhčí než v bytě. Proto v obytné místnosti, zvláště je-li vytápěna ústředním topením, může nastat zvýšené sesychání a kroucení nábytku, i když k jeho výrobě bylo použito dílensky suchého dřeva. Novodobé překližky a podobné materiály takovým nežádoucím následkům sice podléhají jenom minimálně, stolaři dřívějších dob s tím však museli počítat, a proto sesazovali nábytek z rámcových dílců a výplní. V tom případě stačila šířka části výplně kryté falcem vyrovnat úbytek, když se v suchém prostředí sesychala.

Pokud řezbář 15. století zhotovoval oltářní skříň s křídly, tedy práci v zásadě nábytkovou, musel postupovat tak jako stolař a používat dřeva suchého. Klimatické podmínky, tj. hlavně vlhkost vzduchu, jsou v kostelích rozhodně podstatně vyšší než v bytě, takže nebezpečí sesychání desek tam jistě není tak veliké. Přesto pozorujeme

na malbě křídel gotického oltáře, i když ne v té míře jako na nábytku v bytě, stopy sesychání desek, třebaže v kostelním prostředí bychom mohli očekávat mírné bobtnání dřeva.

Křídla gotického oltáře jsou totiž jako dveře skříně (šatníku) utvořeny z rámu a výplní, vsunutých do drážek v profilu. Jako výplně u nábytku nejsou tyto tabule napevno vklíženy do rámu, aby mohly volně sledovat pohyb dřeva v důsledku smršťování, respektive bobtnání



163 *Rez gotickým rámem*

nání při déle trvajících změnách počasí. Břevna rámu se ale po délce nesesychají jako šířka desek, a proto spatřujeme téměř všude u takových starých maleb menší či větší mezery mezi vrstvou malby tabule a malbou rámu, kde vystupuje pás čistého dřeva, původně skrytý v drážkách falce. Na rozdíl od barokního nebo dnešního malíře, který obraz maluje na plátno, napnuté na pomocný rám, a vloží jej po dokončení do ozdobného rámu, obraz malíře gotiky byl malován na dřevěnou podložku a spojený s rámem, který takto zároveň sloužil jako výztuž pro tabuli. Tyto tabule tehdy připravovali malířovi zčásti specialisté, tzv. „cuprejtyři“ = Zubereiter, jako víme například z korespondence Albrechta Dürera s Jakobem Hellerem, ve které na urgenci Hellera sděluje, že tabule k oltářnímu obrazu je už v dílně zubereitra. Další doklad přináší Z. Winter ve své knize „Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku“ na str. 155:

„... a druhému podružnému oboru – cuprejtyřům – náleží dělati bílé dílo hlazené a pozlacovati je ... (Cech. řád z r. 1598).“

O cuprejtyřích se zmiňuje též František Petr ve své knize o restaurování dřevořezeb. Není známo, zdali tito připravovali jen křídlový podklad pro malbu na desku dodanou stolařem nebo řezbářem, nebo dodali i tabuli samotnou. Podle znění zmíněného Dürerova dopisu (z r. 1507) tabuli klížil stolař a cuprejtyř jen nanesl podklad a zlacení:

„Tabuli jsem od stolaře vyplatil a poslal cuprejtyřovi, který ji bílil, barvil a přišti týden pozlatil...“

Není vyloučeno, že i na přípravu dřevěné tabule, svým způsobem velmi zodpovědnou práci, byli aspoň v městech s větší malířskou produkcí takoví specialisté. Podle Dürerova „Deníku nizozemské cesty“ (str. 19) byla skutečně dvojí profese: stolař, který dodal desku, a cuprejtyř – pozlacovač. Dürer píše:

„Dal jsem 14 stübrů za 3 destičky. Dále 4 stüby za bílení, cuprejtvání.“ (1 holandský zlatý měl tehdy 24 stübrů.)

Na svědomitě a odborně vybraném materiálu a pečlivosti klížení závisela zčásti trvanlivost malířova díla. O metodách výběru dřeva a klížení desek víme ze zmínky Leonarda da Vinciho, že „ta deska se méně zbortí, jež je dělána ze severní strany kmene. Trhliny má nejrovnější ten kmen, který rostl nejdále od kraje lesa, nejkřivější ten, co rostl na jižním okraji. Chceš-li, aby dřevo při sesychání nedostalo žádnou trhlinu, dej je dlouho vyvářeti v obyčejné vodě nebo ležeti na dně řeky, až jeho rašivá síla se stráví. Chceš-li, aby se prkna nebortila, rozřež je po délce a slož pruhy tak, aby jednou byl kus

oddenkem vzhůru, jednou špičkou vzhůru.“ Leonardo si jako malíř a bedlivý pozorovatel přírody všiml vlastností různých materiálů a znal jistě praktiky svých současných řemeslníků, kteří připravovali malířům tabule. Na předpokládanou existenci takových specialistů se vztahuje možná záznam o prodeji lípového dřeva z panství Pirnaw v Sasku z r. 1613. Nenakupovali tito „přespolní“ nákupčí lípu, jinde málo ceněnou, na výrobu tabulí pro malíře? Skutečnost, že gotická tabule je technologicky nedělitelný celek s rámem, není dosti respektována a často i odborníci na ni pohlížejí jako na jiný galerijní obraz. Tento mylný názor pochází pravděpodobně z velké většiny gotických tabulových obrazů ve sbírkách a muzeích, z nichž málokterý zůstal v původním rámu. Ponejvíce byly součástí oltářních cyklů v minulosti po zrušení oltářů vybrány z původních rámu a vloženy do nových ozdobných rámu podle způsobu galerijního obrazu. Z takto vzniklého a všeobecně rozšířeného názoru vyplynula asi poznámka Katalogu výstavy „Herbst des Mittelalters“ v r. 1970 v Kolíně n. R. k obrazu „Sv. Lukáš maluje Madonu“. V popisu obrazu stojí: Jeho už rámovaný obrázek je téměř dokončený . . .“ Pisatel zřejmě nevěděl, že tehdy byly rámovány a křídovány tabule dřívě, než je dostal malíř do ruky. Barokní obraz se vybere z rámu jednoduše vytažením vzadu umístěných upevňovacích hřebíků nebo krycích lišt. Na vybírání gotické tabule se musí rozebrat spoje rámu v rozích a případně v příčkách rám rozložit, aby se desky uvolnily a mohly vytáhnout. Podklad pro polychromii rámu i malby byl nanesen celistvě po celé ploše. Jakmile došlo postupně k sesychání desek a zmenšení jejich šířky, odtrhala se podkladová vrstva od vrstvy na rámu a objevila se právě zmíněná část čistého dřeva, která do té doby byla zakryta rámem.

Obdobně postupoval řezbář u architektury oltáře, která byla sestavována z více do sebe zapadajících dílců. Proto musel na výrobu těchto součástí používat suché dřevo, neboť každá změna rozměru následkem sesychání by znamenala nejen deformaci tvarů a porušení estetického dojmu, ale ohrožení stability stavby vůbec.

Jinak to bylo ovšem u figurálních součástí oltáře. Tyto práce představují podstatnou složku tematiky velkého počtu gotických oltářů a většinou nechybí ani tam, kde nejen na křídlech, ale i ve středu archy byl umístěn obraz. V nástavci byly skoro vždy zakomponované sochy nebo celé skupiny. Velmi často stála i na trámu ve vítězném oblouku skupina Ukřížování nebo visela na řetězech socha Madony. U těchto objektů nebyla otázka rozměrů tak důležitá jako u architektury, poněvadž sesycháním se měnila především šířka a síla, kdežto u výšky se to projevilo nepatrně. I v případě, že šlo u výzdoby archy o reliéf nebo skupinu sestavenou z více dílčích sektorů (jako na oltářích v Krakově, Creglingenu a Adamově), byla buď tolerance místa dostatečně velká, že mohly být mezery, nebo se řešil problém tak, že dílce byly vytvářeny ze širších kusů a definitivně vsazovány do určeného a přesně vymezeného prostoru archy až po vyschnutí. Následky této poslední praktiky se objevily při restaurování oltáře sv. Anny Samotřetí v Levoči. Autor toho díla, řezbář Mistr Pavel, zapojil ústřední skupinu do archy dokonce až po zlacení. Prozrazují to místa na bocích soch a reliéfu anděla s kobercem na pozadí, kde

je řezba a zlacení porušené nezahmlazeným odsekáním vyčnívajících partií, pro které zřejmě nebylo možné zavírat křídla.

Kromě uvedených poznatků o zpracování syrového dřeva na figurální práce, které je možno pozorovat u objektů samotných, zachovaly se zmínky týkající se této problematiky v různých cechovních předpisech a smlouvách. Cechy měly v 15. století svými předpisy o užívání materiálu, pracovním pořádku a počtu pomocného personálu na zřeteli nejen ochranu zájmů cechu, ale též, a to nakonec zase ku prospěchu stavu, i zájmů zákazníka. Představení cechů přísně dohlíželi na pravost použitých surovin a jakost práce, neboť výtka nespokojeného zákazníka by padla na celý cech, který ručil za výrobu. V nejvyspělejších centrech umělecké tvorby ve Flámsku, Antverpách a Bruselu, existovala dokonce kontrola jakosti. Cech svou pečeti nebo značkou, vypalovanou zezadu do sochy nebo tabule, potvrdil, že výrobek odpovídá normám.

Předpis cechu v Hamburku o uskladňování dřeva ve sklepích, který cituje Volavka, se může vztahovat jen k opatření, aby dřevo před zpracováním zůstalo co nejdéle vlhké. To znamená, aby surovina nevysychala ve stavu nezpracovaném a nedostala přitom trhliny. I v tom případě, že se uskladněním ve sklepě zpomalil proces sušení, nebezpečí popraskání se tím neodstranilo a dodatečně by mohla potom popraskat nová socha. Udržování dřeva ve stavu vlhkém podporuje zpracovatelnost; je to skutečnost, o které tehdy velmi dobře věděli. Jednoznačně o tom svědčí zákaz cechu řezbářů v Antverpách, podle kterého nedostatečně vyschlé skulptury nesměly být polychromovány. Tento předpis by neměl smysl, kdyby byla pravidlem a samozřejmostí praxe dnešních stolařů nebo řezbářů zpracovávat jen vyschlé dřevo. Podle této metody dnešních dřevozpracujících řemesel měli tehdy v Antverpách zakazovat zpracování syrového dřeva. V citovaném zákaze se ale výslovně uvádí, „polychromování nedostatečně vyschlých skulptur“. Podobně nacházíme ve smlouvě o postavení oltáře sv. Anny v kostele sv. Mikuláše ve Feldkirchu ve Vorarlbersku z r. 1515 (kterou uvádí Huth, str. 133) passus, který, i když ne tak jasně jako předpis antverpských řezbářů, poukazuje na zvyklost zpracování syrového dřeva. Investor si vymínil:

„... a všechny tyto obrazy (tzn. sochy pozn. aut.) má nechat řezat co nejčistší z čerstvého zdravého dřeva...“

To může znamenat „z ne příliš dlouho skladovaného dřeva“, ale také „ze syrového dřeva“, takže bychom zde měli další svědectví o prozíravé praxi starých řezbářů na zabezpečování jejich výrobků.

Ze zákazu v Antverpách vysvítá, že se předpokládalo, že sochy mohly být řezány z čerstvého dřeva, musely však zůstat do úplného vyschnutí, než mohl pozlaccovač nanášet podklad a polychromovat. Zřejmě toto dosušování netrvalo zvláště dlouho. Jistě vysychala hmota už během řezání sochy a z celého syrového špalku zůstala po dokončení a vydlabání jenom tenká skořápka, silná několik centimetrů a místy i méně.

A jaké jsou důvody pro zákaz polychromovat syrové dřevo?

Vrstva křídového podkladu nanášená na nedostatečně vyschlé

dřevo vytváří zakrátko střechovitě zvednuté hřebeny, odstává a odlupuje se, když se podložka, dřevo, vysuší, a tím ztrácí na objemu.

Přesvědčivým důkazem jsou škody na středověkých polychromovaných dřevořezbách a deskových malbách uchovávaných v místnostech s ústředním topením. Potvrdil to i test, při kterém byla řezba lípového dvouletého dřeva, tedy dva roky po kácení, polychromována metodou obvyklou v 15. století. Řezba zlacená na křídový podklad a poliment byla uložena v místnosti s relativní vlhkostí vzduchu kolem 65 ‰, tedy značně vyšší, než bývá ve vytápěných prostorech. Po dvou měsících vykazovala stejné příznaky uvolnění vrstvy polychromie, jaké pozorujeme na přesušených starých dřevořezbách.

Jedinečné svědectví k tomuto problému se nám dochovalo v známé skupině „Andělské pozdravení“ v kostele sv. Vavřince v Norimberku. O tomto objektu máme záznamy, podle nichž můžeme usuzovat na dobu potřebnou na vyřezávání a polychromování. První z 12. března r. 1517 svědčí o tom, že bylo zapláceno za jednu lípu a její dopravu do dílny řezbáře Víta Stossa 6 liber, druhý ze dne 17. července 1518 zachytil datum, kdy hotové dílo už bylo zavěšováno v kostele. Wilm bere jako odborník skutečnost, že podle těchto zpráv uplynulo mezi dodáním lípy a dokončením díla něco přes jeden a čtvrt roku, jako překvapivou, ale přijatelnou. Soudě podle dnešních zvyklostí, zdá se uvedené rozmezí téměř neuvěřitelné, i když by bylo eventuálně možné předpokládat, že lípa byla do Stossovy dílny dodána o něco dříve, než uvádí datum účtu. Zápis totiž zachycuje den zaplacení na dovoz, který se nemusí krýt se skutečným dnem dovozu lípy. Rozhodně však byla dotyčná lípa poražena v zimním období, jak tehdy bylo zvykem. Tím by byla možnost posunout dobu kácení přibližně o dva až tři měsíce, pro nás je však rozhodující, že den dodání, od kterého mohl Stoss začít zpracování, nebyl pravděpodobně příliš vzdálený ode dne zaplacení za dovoz. V zimě, v době vegetačního klidu, je však obsah vody ve dřevě podstatně nižší než v době růstu, takže hotové sochy této skupiny mohly být po vydlabání suché a schopné polychromování skutečně v uvedeném časovém limitu. Wilm připouští, zřejmě pod dojmem zkušeností a názorů současných řezbářů, že ve zmíněném případě mohlo jít o náhradní dodání dřeva za lípu, kterou Stoss použil ze svých zásob na zhotovení dotyčných soch.

Obecně rozšířená teze o dvou letech, které má dřevo před zpracováním schnout, může mít platnost jedině pro desku palcovou, tj. o síle 26 milimetrů. To je základní dimenze dřeva zpracovaného nábytkovým stolařem nebo řezbářem ornamentalistou, který představuje převážně zástupce řezbářství v době, kdy vznikly práce autorů jako Wilma, zabývajících se problémy figurálního řezbářství a středověké dřevěné plastiky.

Když jsme si ujasnili, že dřevo o větších průměrech, zvláště kmeny, jaké zpracovávali řezbáři v 15. století, nejsou po dvou letech zcela prosušeny, musíme považovat za mylné názory tlumočené takovými autory prací o dřevořezbě. Těmto autorům zůstala totiž neznámá skutečnost, kterou jejich informátoři neznali, anebo ji jako neodbornou odmítali, totiž že se může klidně a bez obav zpracová-

vat dřevo syrové, pokud výrobek není součástí nábytku apod. U těchto prací odborníci, u nichž autoři odborných publikací čerpali svoje poznatky a vědomosti o dřevě, ovšem správně zavrhovali užití dřeva nedostatečně vyschlého z důvodů výše uvedených. Neznámé proto zůstaly těmto autorům možnosti, které poskytuje zpracování syrového dřeva v řezbářství figurálním. Těmito možnostmi se nyní vysvětluje, proč vynikající řezbáři kolem r. 1500, jako Riemenschneider, Stoss, Pavel z Levoče a jiní, mohli v neuvěřitelně krátkém čase vytvořit pro naše chápání nepředstavitelné množství dřevěných soch a řezb.

Mnohem lépe se totiž opracovává dřevo syrové než vyschlé, které má hmotu tužší, zhuštěnou smrštěním dřevě. Z toho důvodu se musí na opracování suchého dřeva vynakládat mnohem více síly, větší tlak na dláto, silnější úder palicí. Syrové dřevo se naproti tomu téměř krájí dlátem, vlhkost, která naplňuje cévy, udržuje dřev ve stavu „kyprém“. Dláto proniká proto snadněji hmotou a není zdaleka třeba vynaložit tolik námahy na její zpracování. Velmi názorně to prozrazují stopy po dlátech, zjištěné v dutině vydlabaných soch. Dláto se totiž při každém úderu palice vysunuje ze svého směru a vytváří tak na ploše řezu docela patrné schodky. Podle délky těchto záseků, ohraničených schodky, můžeme sledovat, o kolik pohnal úder palice dláto dopředu. To, co nám tyto schodečky prozrazují, je velmi poučné.

Není sporu o tom, že dláta novodobé výroby nejsou o nic horší než dláta starých řezbářů. Totéž můžeme předpokládat o tělesné konstituci lidí 15. století, soudě podle jejich nástrojů a zbraní, které se z té doby zachovaly. Jak si potom tedy vysvětlit, že zmíněné stopy po dlátech v soše dnešního sochaře nebo z 18. století ukazují, že jedním úderem proniklo dláto o přibližně stejné šířce do dřeva 1–1,5 cm, zatímco v pozdně gotické soše jsou schodky vzdáleny od sebe 2–3 cm i více. To platí o lípě, kterou jsme považovali za nejvhodnější porovnávací materiál. U dřeva tvrdého je poměr přibližně stejný, ne-li ještě větší v neprospěch suchého.

Na základě výše popsaných rozdílných vlastností suchého a syrového dřeva se zřetelem k možnosti opracování můžeme přijímat jediné zdůvodnění: pouze v syrovém dřevě je možné jedním úderem palice zasekávat dláto do udané hloubky.

Když prohlížíme barokní dřevěnou sochu, zjistíme několik faktů poukazujících na to, že řezbář této doby zhotovoval svoje sochy ze suchého dřeva. Jak bylo uvedeno v kapitole věnované tomuto plodnému období, přesahuje rozpětí postoje a gestikulace barokní sochy možnosti, které poskytují kmeny běžně dosažitelné.

Zpravidla řešil tehdy řezbář problém, jak docílit potřebnou šířku, tak, že přidával k základnímu bloku materiál do potřebných rozměrů. Přidávky klížil a zajistil kuličky, odstávající extremity řezal zvlášť a nasadil na čepy. Aby mohl tyto kusy přiklázat, musel mít pochopitelně dřevo suché. Tato okolnost ovšem sama o sobě není dostatečným důkazem o tehdejší způsobu zpracování suchého dřeva, neboť za jistých opatření se může klížet i dřevo neúplně proschlé, i když není záruka trvanlivosti klížení. Rozhodně ale můžeme na práci v suchém

dřevě usuzovat ze zmíněných trhlin, které zjišťujeme v barokních sochách. Tyto trhliny se nacházejí někdy na přední straně soch, většinou ale vzadu.

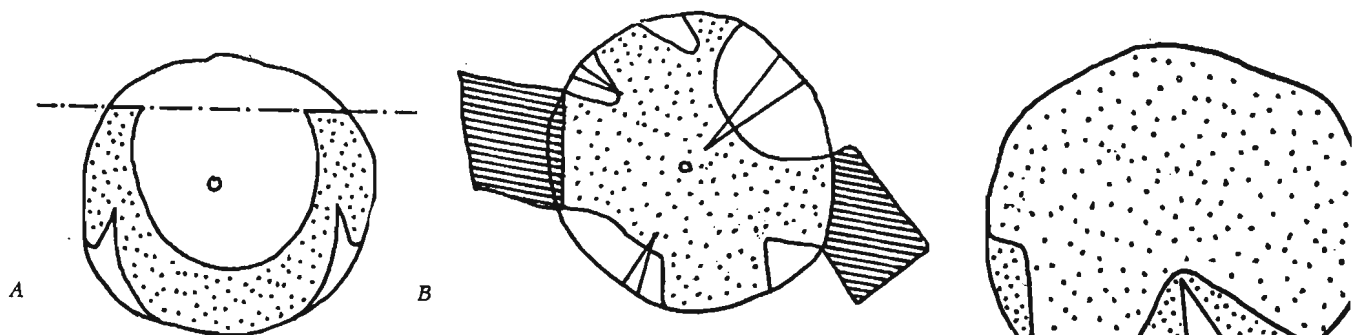
Na dřevu, tj. kmenu pokáceného stromu, vznikají při postupném vysychání podélné trhliny. Obvykle směřují radiálně ke středu, někdy je to jedna velká, jindy několik menších trhlin různé šířky.

Řezbářská dílna 18. století měla jistě sklad dřeva a v případě potřeby si z něho vybral mistr vhodný kmen. Barokní socha stejně jako gotická tvořila často součást oltářní architektury a podle toho byla komponována. Jako socha gotická měla i ona hlavní pohled, s kterým řezbář počítal. Na rozdíl od statické sochy gotické ale znázorňoval řezbář baroku svoje postavy ve vrcholné akci. Pozornost diváka, pokud si v této symfonii tvarů a zlata všiml detailu, se soustředila především na fasádu sochy, a proto nemusel řezbář věnovat pro diváka neviditelné straně větší péči. Když připravoval blok na sochu, natočil jej jednoduše tak, aby trhlina ležela vzadu, při větším množství trhlin umístil dozadu největší z nich. Kromě toho měl ještě možnost upravovat tvary postavy tak, aby případně menší trhliny na přední straně nebo boku odpadly. Pokud ještě nějaké v hotové figurě zbyly, pak je zacelil klíny nebo tmelem. Proto pozorujeme u většiny barokních soch širokou trhlinu vzadu v hlavě a soklu, nebo u některých na vypouklých partiích vpředu mělké zbytky trhlin, vyplněné tenkou třískou. Šířky trhliny totiž ubývá směrem ke středu, a tak se mohou, zvláště kde je více menších trhlin, trhliny ztratit v hloubce reliéfu tvarů.

Zajímavým příkladem popsané praxe barokního řezbáře je socha sedícího Krista z farního kostela ve Svatce na Českomoravské vysočině. Skulptura představuje Krista bičovaného, sedícího na špalku, hlava spočívá na levé dlani, loket je opřený o levé koleno. Tato socha vykazovala též širokou trhlinu, a to zcela nezvykle uprostřed vpředu, ale jen v soklu. Je zřejmé, proč řezbář v tomto případě natočil blok tak, že trhlina byla vpředu. Celá postava tvoří tříčtvrtní oblouk, kolena jsou od sebe vzdálena a celý korpus sochy je umístěný v zadní, zdravé polovici kmene, takže z trhliny zůstalo jen to, co připadalo na sokl. Tematika napomáhala tomu, aby sochař mohl rozmístit postavu do bloku tak, že roztrhnutá část z největší části odpadla.

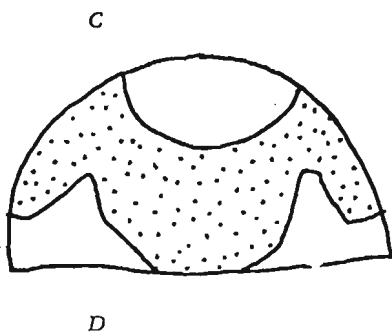
Nejlépe demonstruje rozdílné výše popsané způsoby umístění postavy do bloku a z toho vyplývající polohu eventuálních trhlin v soše schematický náčrt průřezu sochy z různých slohových období. Obr. A představuje průřez gotické sochy, komponované s využitím tvaru válce kmene. Druhé dva obrázky jsou sochy barokní, z nich obr. B je typický pro polohu postavy v bloku vzhledem k trhlinám, obr. C je zmíněný výjimečný případ, kdy rozložení hmoty figury přimělo řezbáře, aby trhlinu umístil dopředu, kde tím odpadla celá rozpoltěná hmota válce kromě odpovídajícího podílu v soklu.

Při podélném řezu je názorně vidět rozdíl v obsahu hmoty sochy gotické (obr. D) a barokní (obr. E). P = předek postavy, O = osa kmene nebo duše. Přerušovaná čára v zadní polovině gotické sochy

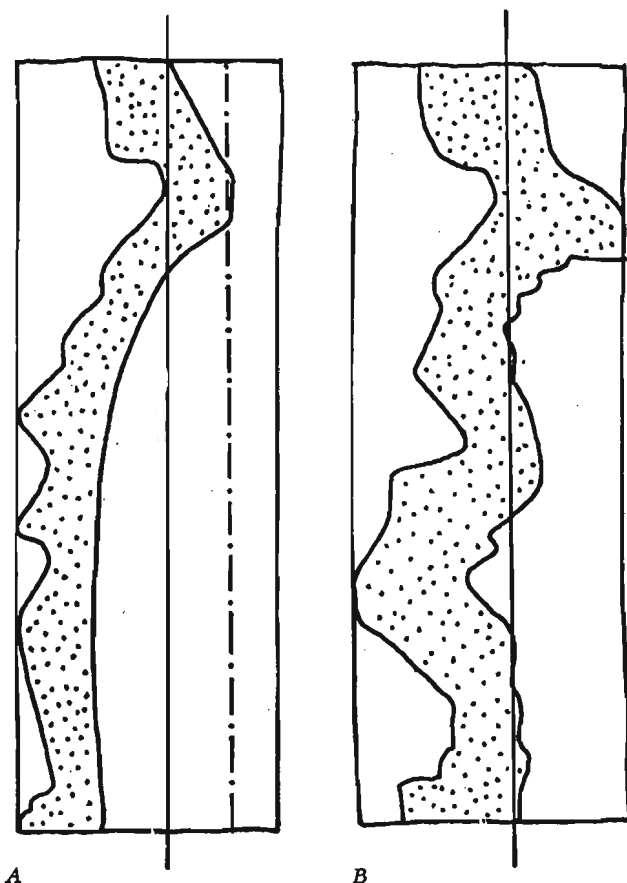


ukazuje, kolik z původního obrysu válce odštěpil řezbář tehdy, byla-li socha určena pro archu.

Sochy z nástavce oltářů jsou vesměs menších rozměrů, takže na ně stačila půlka kmene, štípa, jak ji nazývá řezbář. Tyto sošky jsou zpravidla jen málo vydlabány, neboť nebezpečí popraskání dřeva štípy nebylo tak velké jako u sochy z celého kmene, ale také proto, že reliéfem tvaru postavy odpadlo obvyčně tolik hmoty, že zbytek už jen nepatrně reagoval na proces smršťování při schnutí. U takových sošek (zvláště gotických) pozorujeme, že jsou umístěny do štípy tak, aby obrysová linie válce ležela vzadu. Je to opačné než u sochy velkých rozměrů, kde postava je komponována do kulatiny a zploštělá partie leží vzadu. Tento princip lze pozorovat na dvou malých soškách uherských králů z Národní galerie v Praze, pocházejících z vý-



164 Řez sochou s obledem na umístění figury ve špalku: A) gotická plastika, B) barokní plastika (největší trhliny jsou vzadu), C) Bičovaný Kristus ze Svatky s atypickým umístěním figury, D) drobná gotická plastika ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě



165 Podélný řez figurou: A) gotická socha se souvislou dutinou, B) barokní plastika s nepravidelně silným zbytkem materiálu

chodního Slovenska, nyní ve sbírkách SNG v Bratislavě. Zřejmě zapadají do tvorby Pavla z Levoče a pravděpodobně tvořily původně figurální výzdobu fialového nástavce oltáře. Komponované jsou tak, že největší šířka štípy, tj. průměr kmene, je vpředu. Skutečně jsou jen málo vydlabány, neboť hmota je řezbou značně redukována. Viz obr. 164.

Tolik k rozdílnému postupu v tvorbě řezbáře gotiky a baroku. Postup sochaře naší doby vzhledem k problému popraskání podává v citovaném popise M. Hégr. Moderní sochař buď klíží blok z fošen, v tom případě je popraskání téměř vyloučené (neboť k tomu používal materiál už suchý; mohou se jen vlivem nevhodného prostředí otvírat spáry, když povoluje lepidlo), nebo zpracovává kmen čerstvý a musí se smířit s tím, že se při sušení utvoří trhliny v soše. Abychom tomuto procesu porozuměli, musíme si uvědomit zásadní rozdíl ve způsobu tvorby řezbáře starších dob a umělce – sochaře dneška. Z velké části to souvisí s funkcí uměleckého díla. Až do 19. století mělo umělecké dílo skoro výhradně sakrální charakter, dnes se naskytne příležitost vytvořit sochu do sakrálního prostoru jen ojedinele. Dříve dostával umělec objednávky s konkrétní tematikou, dnes tvoří z vlastního popudu podle invence emocionální. Dřívější mistři pracovali spíš na základě řemeslného zřízení, dnes se předpokládá akademické školení. Tehdy měly k dispozici dílny s pomocníky i učně, sklady dřeva a vše, co k provozu patří. Dnešní umělec není specializovaný na určitý obor, nýbrž pracuje v různých materiálech podle toho, jak se naskytne příležitost. Proto často nemůže tak dokonale ovládat rozličné techniky obrábění, jak to vyžadují různé materiály. Z toho důvodu přenechává někdy definitivní provedení příslušnému odborníkovi. Proto také nemá samozřejmě sklad dřeva nebo kamene, nýbrž obstarává si potřebné suroviny od případu k případu. Někdy je dokonce inspirován k tvorbě surovinou příležitostně získanou. Tak vznikla poznámka Hégrova o práci v čerstvém dřevě a důsledky z toho vyplývající.

Tematika dnešního umělce často nepřipouští, aby uplatňoval způsob zajišťování sochy před popraskáním, i kdyby je ovládal. Vydlabávání dřívku bylo možno provést u gotické sochy statické, oděné do bohatého roucha. Horší to bylo u sochy barokní pro její členitý pohyb ale nemyslitelné by to bylo u sochy moderního umělce. Řezbář mohl vydlabat sochu určenou pro gotický oltář, protože stála buď opřena o stěnu archy, nebo, když měla být viditelná i zezadu, dovolila tractace roucha ve většině případů vyhloubení a opětovné zakrytí dutiny. Socha barokní, ponejvíce součást architektury, byla také vázána na určitý pohled a mohla být vydlabána a umístěna tak, aby dutina nebyla viditelná. Dnešní sochař, tak jako sochař antický nebo renesanční, vytvoří svoje dílo volně stojící a viditelné ze všech stran. Proto je musí vypracovat se stejnou pečlivostí ze všech pohledů. Je absurdní představa, že by moderní sochař vytvořil akt a vydlabal záda, kde zůstalo nejvíce hmoty dřeva, dutinu pak opět zakryl deskou, kterou by potom opracoval do patřičných tvarů. Proto se musí smířit s popraskáním sochy, pokud neobjeví eventuální možnost zabránit poškozování dřeva při schnutí.

Poznatky o pracovním postupu řezbářů, získané studiem velkého množství dřevěných soch vzniklých v průběhu posledních 6 století, vedly autora k sérii pokusů, které měly ověřit správnost předpokládaných metod.

Test č. 1: lípa, zpracovaná tři měsíce po kácení. Téma: Ukřížovaný, výška 140 cm, celý válec. Možnost opracování: velmi dobrá, dřevo vlhké. V průběhu práce naklízované menší partie na hlavě vpředu. Zbylý materiál: 45 %. Povrchová úprava: polychromie na křídovém podkladu. Umístění: v prostoru o vyšší vlhkosti vzduchu (60–70 %). Trhliny: žádné. Polychromie: 30 roků po provedení beze změn.

Test č. 2: lípa velkolistá, zpracovaná 1,5 roku po kácení. Téma: dívka s košem. Výška: 99 cm. Možnost opracování: velmi dobrá, dřevo ještě vláčné. Během práce po týdnů povrchové schnutí a změna barvy následkem oxidace. Polychromie: přírodní dřevo bez úpravy. Zbylý materiál: asi 50 %. Umístění: půl roku na půdě, potom ve vytápěné místnosti. Trhliny: do půl roku množství drobných trhlin, které se později v relativně vlhčí obytné místnosti zavíraly, dále neporušeno.

Test č. 3: švestka, uschlá ve stoji. Zpracování: 8 roků po kácení. Zbylý materiál: 50 %. Téma: akt. Výška: 42 cm, celý válec s jádrem. Možnost opracování: velmi těžko, dřevo tvrdé. Povrchová úprava: voskováním. Umístění: v obytné místnosti vytápěné na 20°. Trhliny: po týdnů s hlasitým praskotem trhlina stočena po celé délce, později se poněkud zúžila. Dále nezměněno.

Test č. 4: břek, zpracovaný jeden rok po kácení. Téma: akt, dvě postavy se proplétající. Výška: 128 cm, celý válec, duše odpadla dutinami (prolukami) mezi figurami. Zbytek materiálu: asi 40 %. Možnost opracování: asi do hloubky 2 cm dřevo proschlé a tuhé, dále nasycené vlhkostí a tmavé a dobře opracovatelné. Během práce povrchové proschnutí a oxidace. Povrchová úprava: šelakování a voskování. Umístění: v místnosti vytápěné na 20°. Trhliny: jen v soklu a partii nahoře, kde zůstala duše, menší deformace při schnutí, dále nezměněno.

Test č. 5: břek, zpracovaný 2 roky po kácení. Téma: akt, tříčtvrtní kompaktní postava, celý válec 119 cm. Zbylý materiál: asi 60 %. Možnost opracování: dřevo tuhé, suché do hloubky 3–4 cm, dále vlhké a lépe opracovatelné. Povrchová úprava: šelakování a voskování. Umístění: vytápěná místnost na 20°. Trhliny: několik menších kolem dřívku.

Test č. 6: břek, zpracovaný 3 roky po kácení. Téma: akt. Výška: 124 cm, celý válec, postava štíhlejší, končetiny volné. Umístění: vytápěná místnost na 20°. Zbylý materiál: asi 50 %. Možnost opracování: dřevo proschlé do hloubky 5 cm, tuhé, kolem jádra vlhké a lépe opracovatelné. Povrchová úprava: šelakování a voskování. Trhliny: většího rozsahu v dřívku, široká trhlina v soklu, která se později zase částečně zavírala. Dále nezměněno.

Test č. 7: břek, doba zpracování 3,5 roku po kácení. Téma: akt, 123 cm, celý válec, postava štíhlejší. Zbylý materiál: asi 50 %. Možnost opracování: dřevo proschlé do hloubky 5 cm a tuhé, jádro kolem duše ještě vlhké. Povrchová úprava: šelakování a voskování. Umístě-

ní: vytápěná místnost na 20°. Trhliny: několik drobnějších v dříku, široká v soklu. Dále beze změn.

Test č. 8: hruška. Doba zpracování: první etapa půl roku po kácení, druhá etapa rok po kácení: Téma: Madona. Výška: 86 cm, půlka válce – štípa, vysoký reliéf. Možnost opracování: zpočátku dřevo vlhké, poměrně dobře opracovatelné. Rychlé povrchní schnutí a oxidace. Během krátké doby nehluboké trhliny, které se zase zavíraly. Zbylý materiál: asi 50 %. Povrchová úprava: lakování a voskování. Umístění: vytápěná místnost na 18°. Trhliny: nejsou viditelné.

Při vyhodnocování těchto testů pozorujeme, že nejvýhodněji se pracuje v čerstvém dřevě a že:

1. nejméně podléhá popraskání ten objekt, u kterého byl největší odpad jádrového materiálu, tj. u testu č. 1 a 4. Lípa má zřejmě menší sklon k popraskání než dřevo tvrdé. Břek je druh jeřábu (sorbus) a má jako všechny ovocné stromy dřevo velmi tuhé. V testu č. 1 se dokonce netrhala hlava, kde přece zůstal kousek jádra, a v testu č. 4 se deformovaly jen ty partie, kde duše neodpadla.
2. Povrchové trhlinky způsobené jistě prudkým sušením se zase zavřely, až celá hmota proschla nejen u řidšího dřeva lípy (test č. 2), ale i u hustšího dřeva hrušky, takže hustota materiálu na to neměla vliv.
3. Čím více hmoty socha obsahuje, tím širší trhliny se utvořily (test č. 5).
4. Nejvíce překvapil test č. 3, neboť se dalo předpokládat, že dřevo uschlé v důsledku přirozeného umrtvení dřeva, tj. ztrátou funkce výměny vláhy, navíc uskladněné mimořádně dlouhou dobu mezi kácením a zpracováním, nebude reagovat na změnu prostředí.
5. Zpracovatelnost je tím lepší, čím více vlhkosti dřevo obsahuje.
6. Opracování zvyšuje tendenci odpařování vlhkosti ze dřeva nejen u řidších druhů (lípy), ale i u velmi tvrdého dřeva (hrušky).

K tomu ještě možno dodat, že doba od započetí díla po jeho dokončení byla u testu č. 1 asi 6 týdnů, u testu č. 2 asi 2 týdny, u testu č. 3 asi jeden týden, u testů č. 4, 5, 6 asi 4 měsíce, u testu č. 7 tři měsíce, u testu č. 8 asi 10 měsíců pro přestávku v práci. Od kácení do začátku opracování zůstaly kmeny v kůře, kmen u testu č. 1, 2 na nekrytém místě, u testů č. 3 – 8 v nevytápěné místnosti v sutérenu s poměrně velkou vlhkostí vzduchu (nad 70 %).

Výsledky testů v zásadě potvrzují možnost zpracování celého válce syrového dřeva a výhody tohoto způsobu vzhledem k snadnějšímu opracování a schopnosti dřeva sesychat bez popraskání nebo jen s minimální možností utvoření trhlín.

Na potvrzení toho uvedeme další praxe dřevozpracujícího oboru, který sice s řezbářstvím nesouvisí, pracuje však na stejném principu jako u středověkých skulptur předpokládaných a testy ověřených metod, jak zabránit popraskání hotového výrobku ze dřeva. Jde o obor velmi starý a spadající do tzv. lidové výroby, dnes už téměř zaniklý: výroba koryt, necek, mís apod. Tak jako řezbář pozdní gotiky i dnešní dřevař má stejný, ne-li dokonce větší zájem, aby jeho výrobek nepopraskal, a tím nebyl znehodnocen. Postup při jeho práci

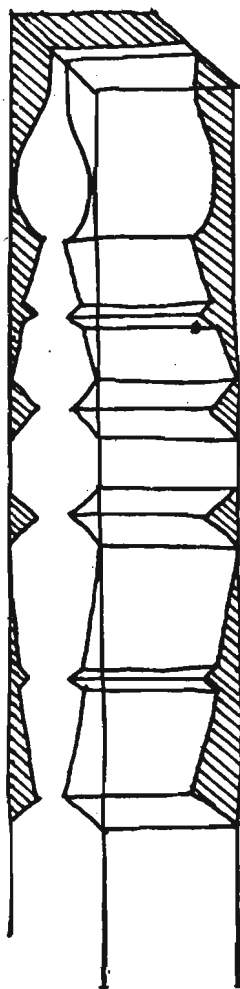
je shodný s praxí středověkého řezbáře. Jako nářadí používá téměř výhradně sekeru, sekáček a eventuálně poříz. Jako hlavní surovina k výrobě mu slouží dřevo osiky, topolu a vrby, které mají velký roční přírůstek délky i šířky a velmi řídké dřevo. Stromy kácení tito dřevaři v kteroukoliv roční dobu i v plné míze, dřevo opracovávají ihned na místě, ihned vybírají válec vhodné délky a rozpůlí. Velmi zajímavé jsou způsoby, jak dostat z jedné štípy co nejvíce výrobků s nejmenší ztrátou materiálu. Znalosti těchto neckářů o dřevě, jejich zručnost při opracování, rychlost a čistota práce uvedou diváka v úžas. Pomocí nejprimitivnějších nástrojů vyštípují z jedné půlky kmene řadu koryt, od největšího na paření prasat, necek na prádlo, díže na těsto až po dětskou hračku v délce pídě. Všechny jsou stejného typu a vzhledu. Zdánlivě monstrózní sekerou opracují dřevo neuvěřitelně čistě a hladce, vytesají velkou dutinu koryta a drobný ozdobný vrubořez na okraji. Tato virtuosita projevu a rychlost práce je možná ovšem jedině v syrovém dřevě. Materiál je krajně racionálně využitý, stěny koryt jsou tenké, a výrobek proto lehký a přitom pevný. Dřevo nasycené vodou vysychá bez komplikací a jen výjimečně se stává, že se utvoří malá trhlinka ve zbytku středu jádra kolem duše.

Tento obor, neckářství, je podle všeho rudiment kdysi velmi rozšířený dřevoobrábějících praxí, kdy se obydlí člověka a mnoho nářadí a věci denní potřeby vyrábělo ze dřeva, zatímco později nastoupily jiné, trvanlivější hmoty. V krajích s vyspělejší řemeslnou výrobou vystřídaly původně výše jmenovanou praxi bednáři, kteří skládali koryta a necky podle svých způsobů z desek, a jen v některých krajích, ovšem i tam velmi vzácně, žije výroba, která si uchovala po staletí zajímavou a praktickou metodu opracování dřeva.

Avšak ani v řezbářství, zdá se, všude nevytizela zcela znalost a zvyklost vyřezávat sochy z čerstvého dřeva. Je velmi zajímavé, že se ještě dnes setkáváme s řezbáři, kteří pracují tímto způsobem právě v Tyrolsku, speciálně jižním, kde, jak víme, nikdy neupadalo figurální řezbářství úplně jako v jiných oblastech. Ve Val Gardeně, Grödenském údolí, se na základě výskytu suroviny pro řezbářské účely velmi vhodné vyvíjela rozvětvená výroba. Napolo už řízenou manufakturou, napolo domácí prací i individuálně zpracovávají tamější limbu v bohatém výběru od soch svatých přes žánrové figurky po upomínkové předměty pro cizinecký ruch. Vedle běžné produkce možno tam uvidět řezbáře při práci způsobem, který zcela odpovídá metodám předpokládaným v dílně řezbáře pozdní gotiky. Stejně jako řezbář v 15. století postaví zde na pracovní stůl válec dřeva uříznutý z čerstvého kmene pilou. Bez modelu, jen s předběžnou ztracenou kresbou naznačí několika mistrnými údery sekery jako řezbář na známém dřevorytu hrubé obrysy, hlavní body postavy, traktaci drapérie. Se stejnou zručností si počíná při vypracování detailů a dokončení povrchu. Jistě získá řezbář takovou virtuositu, ne-li bravuru, zčásti opakováním stejného nebo podobného motivu. Tuto praxi podporuje snadná opracovatelnost dřeva limby. Podobnou zručnost musíme přisuzovat ale též mistru řezbáři pozdní gotiky a syrová lípa je stejně dobře opracovatelná. Rozhodující je, že v Tyrolích sochy

těž vydlabávají nebo ohromnými nebozezy vyvrtávají, a to jen proto, že znají ze zkušenosti nutnost odstranit plné, vlhké jádro sochy, aby nepopukalo. Tento fakt zaznamenáváme u Grödenských skulptur dnešních stejně jako u těch, které vznikly před sto lety v době, kdy odtud zaplavovali řezbáři svými výrobky celou Evropu. Můžeme se právem domnívat, že tento způsob zdělili a užívají ze stejného důvodu a se stejným výsledkem jako řezbáři pozdní gotiky.

Lidové umění



Neměli bychom ukončit náš pohled na techniku řezbářství různých dob, aniž bychom se aspoň ve zkratce nezmínili o jednom z projevů výtvarného cítění člověka, o lidovém řezbářství.

Toto odvětví lidového umění bývá různě nazýváno: umění pastýřské, primitivní, lidové. Ani jeden z těchto výrazů ovšem nevystihuje podstatu věci.

Nejen pastýři nebo sedláci jsou původci těchto často vrcholně výtvarně nebo kulturně-historicky zajímavých výtvorů. Pod pojmem „primitiv“ rozumíme dnes přece poněkud jinou oblast, ačkoliv se např. řezbářské práce Papuánců nebo Eskymáků v určité sféře kryjí s výtvary evropských „lidových řezbářů“. Na druhé straně označuje historie umění s oblibou 14. století jako „století primitivů“. Výraz „lidové umění“ je stejně nevyčerpající pomocný název jako ostatní uvedené názvy. Atribut „amatérské nebo insitní“ by snad přiblížil název smyslu pojmu, který hledáme, ačkoliv zvláště první má pro nás příliš široký význam a druhé zcela nevyjadřuje jeden ze základních prvků zmíněné výtvarné činnosti.

Společným jmenovatelem všech názvů pro tyto „lidové autory“ je skutečnost, že to nejsou profesionálové, ale amatéři – samouci.

Snad se zabývají vyřezáváním nejčastěji osoby z venkovského, selského, pastýřského prostředí. Město, zvláště novodobé, je nevhodnou půdou, kde by se mohla vyvíjet potřeba a možnost uplatnění neovlivněného výtvarného projevu. Člověk ve městě při rozmanitých kulturních a zábavních možnostech těžko najde pro takovou zálibu čas. Pokud z přirozeného nadání nebo potřeby hledá způsoby výtvarně se projevat, pak mu poskytují osvětové besedy, večerní kursy a podobné instituce tuto možnost v hojně míře. Pod vedením pedagogů nebo výtvarníků tam získávají zájemci v kroužcích malířských, grafiky nebo sochařství technické znalosti oboru. Výběr uchazečů přitom zaručuje úspěšnou činnost, a to ve prospěch žáků.

Výtvarný projev absolventa takového školení ovšem už není „původní“, ačkoliv ve své podstatě vychází ze stejných pohnutek jako u pastýře nebo dřevorubce, tj. malbou nebo řezbou vyjádřit svoje vidiny.

Je jasné, že právě lidové řezbářství, na rozdíl od jiných projevů lidové tvořivosti (např. hudby a tance), má dnes stále se zužující prostor, podobně jako se život na dědině prostřednictvím masových sdělovacích a dopravních medií přibližuje životu ve městě.

Na rozdíl od základních malířských nebo grafických technik, kde materiál a potřeby (štetce, barvy, plátno a papíry) jsou běžně k dostání v příslušných odborných obchodech, sochařské techniky vyžadují speciálních nástrojů, jen omezeně dosažitelných. Této okolnosti vděčíme, že se stal malířem Jan Zrzavý, který jednou na otázku „Co bylo podnětem k Vašemu prvnímu obrazu?“ sdělil: „Jako chlapec jsem chtěl dělat sochy. Když jsem však nemohl sehnat materiál a nástroje, tak jsem začal kreslit.“ U sochařské praxe, kterou se mohou zabývat zmíněné výtvarné kroužky, jde z toho důvodu ponejvíce o modelování a více méně jednoduchou keramiku. Vhodnou hlinu na takovou figurku, která pouhým sušením získá určitou trvanlivost, na-

chází zájemce v každé cihelně nebo si ji nabere ve výkopu u novostavby. Nejlepším nářadím na modelování jsou prsty, a pokud by potřeboval nějaký nástroj na jemnější propracování detailů, na vpičky a vrypy, stačí přibrušovaný špejlek. Horší je to ale, má-li se tesat do kamene nebo řezat do dřeva. Zde už naráží zájemce při opatrování potřebných nástrojů na větší, ne-li nepřekonatelné potíže. Pro tuto objektivní překážku při skulptivní činnosti se věnuje amatérskému malování podstatně více zájemců. K tomu se druží další moment, který odradí často i toho, kdo už získal aspoň pár základních dlát. Je to jejich udržování v takovém stavu, aby bylo možno s nimi pracovat. Dláto se zvláště v ruce neodborníka snadno tupí a těžko se brousí. Výsledek námahy zvláště v nevhodném dřevě pak zdaleka nesplňuje očekávaný efekt. Uvedené zkušenosti potvrdí každý odborník sochař a řezbář, který měl příležitost sledovat pokusy amatérů, podniknuté s velkou chutí, které většinou žalostně ztroskotají. Celkem malicherné potíže mohou zchladit nejlepší předsevzetí a chuť do další činnosti, chuť pokračovat a vydržet tak dlouho, až dílo se vzrůstající dovedností ztratí počáteční nedostatky technického charakteru.

Uvedené potíže nezná druh lidí, z nichž se z velké části rekrutovali lidoví řezbáři dřívějšíka, takzvaní „betlémáři“ a výrobci figurek. Zčásti to mohli být řemeslníci, kteří ve svém povolání pracovali s dřevem a dřevoobráběcími nástroji, jako stolaři, tesáři, a ještě několik příbuzných oborů. Byli to i lidé z dědin nebo samot, kteří si z nedostatku řemesel ve svém širokém okolí museli sami vyrábět nebo opravovat nářadí a věci denní potřeby.

Výrobky takových samouků (kteří ostatně často dosáhli značné zručnosti a někdy svou činností dali i popud ke vzniku celých manufaktur) vykazují na rozdíl od prací řezbářů profesionálů zjednodušené tvary a schematické pojetí figurek. Tuto skutečnost můžeme vysvětlovat nedostatkem vhodných nástrojů, ale také zčásti zpracováním neřezbářských druhů dřeva.

V jedné z dřívějších kapitol jsme se zmínili, že takové manufaktury vznikly pravděpodobně z činnosti nadaných jednotlivců nebo rodin, a to především v horských oblastech. Tam tato činnost vychází z běžné praxe dřevorubecké, neboť dřevo a jeho zpracování bylo a je dodnes v těchto oblastech hlavním zdrojem obživy. Odloučenost obydlí za dlouhé zimy, ovládnutí jednoduchých nástrojů a znalost vlastností suroviny jsou rozhodující činitelé při vzniku dřevařské výroby typu Oberammergau a Val Gardena. Podobně se vyvíjela výroba sošek příbramské „Svatohorské madony“, rozšířená v mnoha exemplářích různé velikosti v českých domácnostech, které vznikaly z potřeby a možnosti vedlejšího výtvarného díla poblíž hojně navštěvovaného poutního místa. Nemalou podporu nacházela tato výroba ve sklonu havířů k ručním pracím. Havíři si po krušné práci pod zemí takto krátili volný čas. Obdivuhodně citlivě vyřezávané a sestavované makety dolů a šachet v muzeích báňských oblastí dokazují, že vedle svého hrubého nářadí železka a mlatku dovedli prostí havíři zacházet i s nožem a pinzetou.

Otázka vzniku lidového řezbářství ovšem pro nás není důležitá. Nás zajímá, zda a do jaké míry je ovlivněno místními podmínkami, materiálem nebo jinými výrobními možnostmi.

Výběr materiálu, zdá se, kromě zvláštních objektů, kde si určení výrobku vyžádalo volbu určitých druhů dřeva, nebyl specializován a řídil se asi jen dosažitelností dřeva. Tento moment se vztahuje většinou na případy, kde hlavním požadavkem není zdobnost, ale funkčnost předmětu. Myslíme zde především na charakteristické pastýřské hole nebo čerpáky na žinčici s figurálně pojatým držadlem, jaké známe ze slovenských muzeí. Hole jsou vyráběny většinou z dvou až tříletých rovných lískových výhonků. Tyto typické výhonky vyrůstají z hlavního pařezu, často tzv. lopatovým náběhem. To znamená, že zpočátku roste obloukem ven od pařezu a teprve potom směřuje rovně vzhůru. Když se prut opatrně nahýbá, odlomí se a strhne sebou větší kruhovitou plochu dřeva náběhu o průměru cca 8–9 cm. Tato plocha se zesíleným náběhem se svým tvarem přímo nabízí, aby byla s malou námahou upravena do tvaru hlavy zvířete nebo lidské postavy. Podobně je to u dalších druhů dřevin, u nichž často z kořenů vyhánějí rovné pruty. Odkopaná odnož s kouskem oddenku poskytuje ideální polotovar pro znázornění kozlí hlavy, hada apod. U čerpáku je výchozí surovinou smolnatý svor, tj. přízemní část slabšího kmínku jedle, jasanu nebo javoru, poškozený vývratem, sněhem nebo okusem zvěře. Dřevo takového pařízku je hustě srostlé a případně prosycené pryskyřicí, a tím vyhovuje požadovanému účelu. Vhodnou úpravou, s dnem nasazeným před vyschnutím a smrštěním tenké skořápky obvodového dřeva, stává se z něho nerozbitná nádoba, která nepropouští tekutinu. Výtvarně zdobená bývá u těchto čerpáků úchytkou tvarovaná na prsty ruky, se zakončující figurkou z prostředí salašnického.

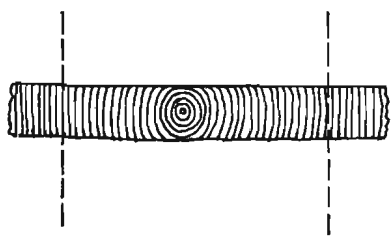
U těchto a řady jiných předmětů podobného charakteru a určení je zdobný element vytvářený nejprimitivnějším nástrojem, kapesním nožem, ev. vypalováním. Jsou to tedy obráběcí nástroje, jaké se předpokládají u každého muže s uvedeným nebo podobným povoláním.

Základní tvar výrobků a způsoby tvarování dřeva jsou dány omezenými možnostmi, které takový obyčejný nůž poskytuje. Nůž s rovným ostřím a hrotem dovoluje v podstatě jen rovný řez nebo vryp, a to téměř jen napříč nebo šikmo přes letorosty. Typickou ukázkou této techniky jsou starogermánské runy. Jejich tvar je složený výhradně z rovných řezů, což nasvědčuje tomu, že byly skutečně řezány do hůlek s kruhovým nebo polokruhovým průřezem. Německý název pro tato písmena – litery, „Buchstabe“ = buková hůlka, zachovává původní způsob tohoto „psaní“. Tvary tohoto písma se mohou úspěšně řezat jen do kulatých hůlek, poněvadž souvislý řez hrotem nože do rovné desky se podaří jen velmi nedokonale, zvláště při řezu napříč letorosty. Není to jistě nedostatek cviku, který způsobuje hrbolaté tahy iniciálek, jaké nacházíme ve velkém množství vřezané do trámů a zábradlí na místech navštěvovaných turisty. Taktéž přemnoho kostelních lavic nese stopy píle generací mladých majitelů kapesního nože. Křivé vrypy jsou podmíněny střídáním měkkých a tvrdých partií letokruhů, po nichž hrot nože uhýbá.

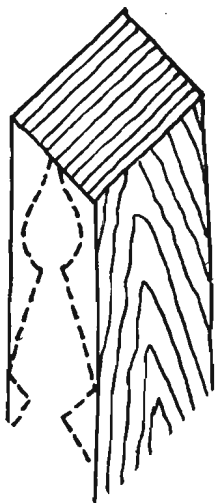
Pokud se ostřím nože má zařezávat či oddělovat a štípat ve směru podélném, je tento nástroj dokonce vhodnější než dláto. O tom svědčí roztomilé „stroměčky“, smrčky z hranolků, na nichž jsou na-



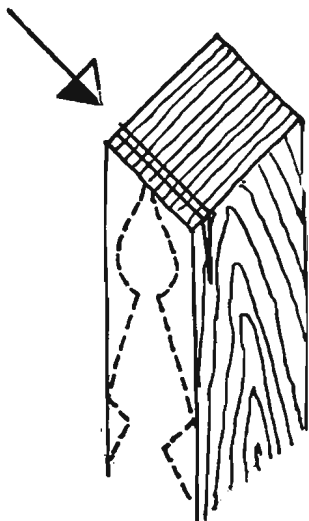
166 Svatoborská madona zhotovená v příbramské manufaktuře.



A



B



C

řezány, ale ne zcela odřezány a pak ohýbány dlouhé třísky. Stejně známé jsou „holubičky“, skládané z tvarovaných špalíčků, rozštípaných do tenkých peříček a pak vějířovitě rozložených.

Holubičky možno považovat za příklady dokonalé znalosti a využití vlastností dřeva. Je velmi důležité, aby se k jejich výrobě použilo vhodné dřevo (smrk, jedle), a to pokud možno z okraje středové desky, která má husté a rovnoběžné letorosty. Ještě větší význam pro zdárné provedení této hříčky je umístění vzoru ptáčka v surovém špalíčku. Není totiž jedno, jak se daný kousek dřeva do výchozího tvaru tělíčka nebo spojených křídílek opracuje. Pokud nacházíme v odborné literatuře (pro lidové školy umění) návod na zhotovení těchto milých a křehkých svědků lidské dovednosti, tak na uvedenou skutečnost úplně zapomínají. Na kresbách k takovým textům vidíme znázorněny dílce, z nichž se holubička skládá. Jsou tam naznačeny i podélné čárky, jak se mají naštípat jednotlivá pířka. Kdyby ale někdo neznal správnou polohu vzorku členěného obrysu pírek ve špalíčku a pokoušel se například o štěpení prkénka mezi vrstvami letorostů, byl by velmi překvapený, že mu čepel nože uhýbá libovolně na stranu. Správné je štípat kolmo k směru čar letorostů. Kresba A ukazuje, které části desky jsou vhodné na výrobu štípaných holubiček, kresba B špatné umístění dílce ve špalíčku a kresba C umístění správné. Dřevo se štěpí vždy ve směru radiálním, tedy od kraje stromu k duši, ne v tangenciálním. Kdo měl možnost štípat kulatý špalek palivového dříví, ví, že ve směru k duši je možno (pokud ve špalku není hrubý suk) naštípat zcela pravidelné, dokonce velmi tenké klíny. Při štípaní ve směru tangenciálním, zvlášť u tvrdších dřev dubu a buku aj., však lze naštípat často jen kratší část nepravidelně jazykového tvaru.

Tyto práce dokonale využívají vlastností dřeva a nástroje, pod pojem „vyřezávání“ je ale můžeme zařazovat jen podmíněně.

Jakmile se mají nožem nebo ševcovským knejpm zasazeným kvůli lepšímu držení do dřevěné rukojeti odřezávat třísky ve větší hloubce, nastává problém. Řezání proti směru vláken nebo vybírání materiálu z dutiny tak, aby plocha řezu byla aspoň trochu hladká, je skoro nemožné.

U figurky zvířete nebo lidské postavy, což jsou většinou náměty lidových řezbářů, se však uvedenému požadavku řezbář těžko vyhýbá. V kapitole věnované baroknímu řezbářství jsme už naznačili tuto otázku a zhruba vysvětlili praktiky, kterými betlémář 19. století (stejně jako egyptský výrobce hrobních milodarů) řešil tento technický problém.

Pokud šlo o sošku Jana Nepomuckého nebo zjednodušenou postavu Madony, kde ruce víceméně přiléhají k tělu nebo jen minimálně odstávají na bok, mohly být odděleny od trupu zářezy pilou. Avšak kráčející postavu, jako konička nebo volka či ovečku do jesliček anebo pastýře se zdviženou rukou, řezbář jednoduše dělil pěkně podle anatomické skladby na trup s hlavou a volné končetiny, které pak připojil kličem a kolíky. Poněvadž tito řezbáři samoukové působili většinou v poměrně úzkém okruhu a sotva měli podstatné styky s ostatními pracovníky stejných zálib, nemohla se vyvíjet jednotná

technologie, jak tomu bylo u profesionálů. Každý si musel najít nejlepší kompozici figury a postup práce. Že nakonec vycházel z těchto snah mnoha různých pracovníků relativně jednotný způsob práce, je jistě podmíněno nástrojem, který si v zásadě vynutí nejjednodušší postup. Systém práce ale zřejmě nebyl uplatňován stereotypně, nýbrž podle námětu a daných možností byl obměňován, ku podivu velmi vtipně a pohotově.

Řezbář samouk ve své naivitě není omezován nebo usměrňován tradicí ani vžitými názory ani pracovními zvyklostmi. Jedno však mají všechny projevy lidového řezbářství společné: mnohem zřetelněji než u prací profesionálů jsou postup práce a výrazové prvky přímo závislé na materiálu a nástrojích.

Když si všimáme prací „samorostlých“ řezbářů (zatím nechme stranou manufaktury), pak vidíme, že jejich výtvořby byly zřejmě především určeny pro vlastní rodinu nebo úzký okruh dědiny. Jistě to byly hlavně zdobené předměty v domácnosti, jako čerpáky, tlučky na prádlo, formy na sýr a máslo a hole. Ze složitějších možno jmenovat hračky, jednoduché panenky (miminka), zvířátka, a to asi ponejvíce z kulturní sféry výrobce, tedy ovečky, koníčky, krávy. Odtud to byl pro trochu rutinovanějšího řezbáře jen krůček k vytvoření lidské postavy, k bačovi s ovečkou a psíčkem. Dřevorubec vyřezával skupinku „kácení stromu“, havíř horníky a nakonec došlo na jesličky a náboženské motivy. Je v samé podstatě určení těchto prací, že kromě několika málo výjimek jsou sošky primitivních řezbářů malé (nanejvýše do 50 cm) až miniaturní. K výjimkám počítáme krucifixy u cest s korpusem Ukřižovaného nebo jen se symboly umučení, náhrobní pomníčky a známé úly. Tyto náměty lidových řezbářů spadají ovšem častěji už mezi výtvořby venkovských řemeslníků, tesařů apod., nebo, i když jen ve své elementární formě, do přece poněkud vyspělejší kategorie selské kultury. Zvláště ve starších dobách vykonávali hospodáři sami jednodušší stavební práce (ve dřevě), hlavně kolářské a stolařské. V tom případě používali už dalších speciálních nástrojů, sekery, teslice, tj. sekačky s příčným ostrím, poříz a snad i rovná, silná dláta. Tyto nástroje dovolují už jiný způsob opracování dřeva, ovšem víceméně jen u hrubších předmětů. Hlavním nástrojem, zvláště těch řezbářů, kteří se zabývali figurální tvorbou, byl vždy jen nůž nebo příbrušovaný hrot.

Na objasnění zvláštní problematiky této speciální lidové tvorby nutno zdůraznit, že jen u několika typů prací, kde se mohla na užitkovém předmětu objevovat figurální výzdoba, povaha jeho užívání vylučovala barevnou úpravu (čerpáky, tlučky, hole). Téměř všechny ostatní výrobky (hračky, sošky svatých apod.) byly polychromovány. Možno dokonce tvrdit, že lidový řezbář s barevnou úpravou svých výrobků nejen počítal, ale že na ni byl přímo odkázán. Diferenciace různých částí oděvu a podobné detaily totiž jeho primitivním nástrojem nebylo možno provést, a tuto funkci musela převzít barva.

Lidový řezbář asi neměl dílnu s potřebným zařízením na upevnování opracovaného kusu, nýbrž špalík dřeva držel prostě v ruce. Když jeho nástroj nebyl tak pohyblivý jako řezbářské dláto, musel otáčet opracovávaným předmětem, a proto ho už z tohoto důvodu nemohl



168 Sv. Jan Nepomucký: přidaná ruka s atributem

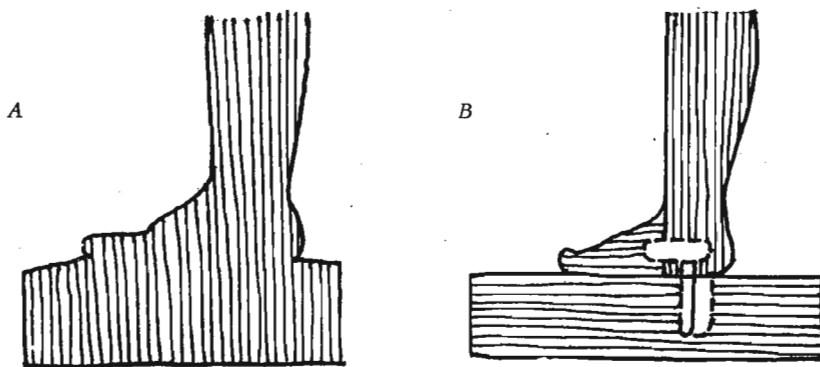


169 „Polotovar“ na pastýřskou hůl

170 Způsob modelování chodidla:

A) profesionálním řezbářem,
B) „kudlářem“.

napevno utáhnout, jak musí řezbář profesionál, který pracuje dlátý. Řezbář – nožař mohl tedy prakticky řezat jen jednou rukou, nanejvýš mohl palcem druhé ruky, která držela opracovaný kus, trochu přitlačit na hřbet nože. Řezbář profesionál, který pracuje dlátý, občas musí takto opracovat také menší sošku. Od lidového řezbáře – nožaře se však rozeznává snadno. Profesionál mívá jizvy po poranění dlátem na prstech levé ruky, kdežto u nožaře nese stopy ostří nože především poduška palce jeho pravé ruky. (Předpokládáme samozřejmě praváka, u leváka by to bylo opačné). Pořezaný palec je ten, kterým se opírá o opracovaný špalíček, zatímco ostatními prsty se přitahuje nůž, zařezaný do dřeva k sobě. Tímto systémem se mohou ořezávat především předměty kulaté nebo válcovité, proto ten sumárně pojatý, málo dělený obrys a vnitřní kresba sošek lidových řezbářů. Proto se také lidový řezbář musí snažit komponovat tvary tak, aby co nejméně musel řezat větší partie napříč, tj. čelním dřevem. Sokl postavy a přední partie chodidel řeže z toho důvodu zvlášť a sesazuje je pak dohromady s trupem, tedy přesně tak, jak to praktikoval řezbář sta-



rého Egypta. Nárt nohy, vypracovaný u sochy profesionála se soklem z jednoho kusu, je u figurky lidové řezaný zvlášť v podélném dřevě se sestupnými vlákny. Postava ovšem musí být zajištěná, a proto ji většinou najdeme čepy nebo hřebíky upevněnou k soklu. Ruce takových sošek, zvlášť menších, bývají často celé řezány zvlášť a v žádané pozici připevněny k trupu. U větších figurek, kde například ohyb ruky v lokti by znamenal zpracování většího kusu dřeva napříč (což, jak víme, bylo pro něho poněkud obtížné), řešil problém jednoduše tak, že dělil celou délku v lokti jako u loutky a spojil pak oba dílce čepem. Takto mohl utvořit značně dlouhou ohnutou ruku ze dvou hladkých, a tím snadno opracovatelných kusů. U postavy v občanském oděvu, v jakém ve své prostotě znázorňoval většinou pastýře v jesličkách, nebyly větší potíže s vypracováním šatů. Když to ale měla být soška sv. Floriána nebo podobné postavy v řasnatém rouchu nebo dokonce ve vlajícím plášti, řezal prostě z kulatiny figurku a z rovné desky plášť a ten pak klidně přibíbil vzadu.

Hlubkový pohyb takové drapérie je ovšem zcela minimální, pokud to není vůbec pouhá deska, nanejvýš bývá obrysová linie málo zvlněná. Když se pokouší lidový řezbář o náznak vnitřního členění drapérie u sukně nebo rukávu, jsou to zpravidla jen paralelní zářezy a vroubky. Stejně pozorujeme u vlasů nebo vousů postav globální

partie nebo jejich nepatrné dělení podélnými rýhami. Dokonce se vyskytl případ, kdy větší gotické sošce (kol. 80 cm), které byly snad v 17. stol. odřezány vlasy a pravděpodobně nahrazeny parukou, dědinský všeumělec přidělal po ztrátě paruky vlasy nové, dřevěné. Provedl je zcela v technice krytí dřevěné zvonice jako miniaturní šindele, připevněné k lebce kolíky. Nehledě na poněkud nezvyklý vzhled tohoto účesu, musíme obdivovat bezstarostnou odvahu, s kterou tento prostý člověk hledal a našel řešení problému, jak opatřit hladkou lebku a krk přece aspoň do jisté míry přiléhajícími kadeřemi. Před tímto problémem by stál odborník jistě poněkud v rozpacích a pravděpodobně by zčásti odebral materiál z podstaty, aby připojil kusy dřeva, z nichž by pak řezal vlasy.

Z takového příkladu je jasné, že naprosto nelze srovnávat práce lidových řezbářů a řezbářů profesionálů. Na výtvor odborníka se kladou jiná měřítka, což je nakonec zcela v pořádku.

Nikdo od amatéra neočekává technickou dokonalost výrobku, poněvadž přes základní podobnost věci samé vychází projev obou ze zcela rozdílných emocionálních podkladů. Proto nesou práce amatéra, i když prošel odborným školením, vždy známky „lidovosti“. Stejně tak by se jistě odborník marně snažil o napodobení „slohu“ primitivního řezbáře. Přednost projevu obou leží v rozdílné rovině a kouzlo lidového umění je v jeho upřímnosti a dojemné prostotě.

Na rukou a tváři lidových sošek velmi dobře pozorujeme, že výrobce i divák nehledá anatomickou nebo technickou správnost. Právě na těchto místech se zvláště citelně projevuje nedostatečná způsobilost nože nebo hrotu na vypracování jemnějších detailů. Z tohoto důvodu musí řezbář – betlemář nechávat prsty u figurek spojené, nanejvýše ještě odděluje palec od ostatních prstů, které často jen naznačuje. Pokud má figurka v ruce držet předmět, hůl apod., pak vyřezává sevřenou pěst a jen malým otvorem, provrtaným nebo zezem, prostrčí dotyčnou věc. Hlavu figurky strouhá okrouhlou, a poněvadž nemá nástroj, kterým by mohl vybírat žlábek nebo důlek oční, odsazuje nos ostrými zářezy od čela a tváří. Ústa, horní i dolní ret, zařezává ostře napříč, uši naznačuje jen zřídka a spíše se snaží zakrýt je vlasy. Pokud se o náznak uší pokouší, tak jsou jen neurčitého tvaru a nasazuje je zpravidla příliš vysoko.

Největší potíže způsobují lidovému řezbáři oči figurek. Nacházíme sošky s velmi plošným přechodem od nadočnicového oblouku k lícni kosti, oči jsou sotva naznačené. Většinou ale vytváří oční bulvy spíše vystouplé, víčka příliš výrazně oddělená ostrými zářezy od bulvy. Někdy naznačuje panenku dírkou, a to především u větších sošek. V ostatním spoléhá na pomoc barvy, kterou nahrazuje nedostatečnou možnost řezby. Řasy maluje zřetelně, duhovka bývá malá, panenka vždy černá nebo velmi tmavá.

Celková plastičnost je u lidové figurky spíše potlačena a jen obrysy vykazují silnější vybočení, ovšem jen relativně k hloubce. Veškeré tvary jsou redukovány na zploštělé kužele a jsou ve své podstatě kubické. Tyto prvky nacházíme ovšem především tam, kde soška byla řezána z části polena nebo štípy. Soška nebo část sošky zhotovená z celého válce slabšího kmínku nebo větve je zase naopak značně

kulatá. Tato tendence souvisí samozřejmě s potíží při opracování dřeva nástroji, kterými se větší partie speciálně ve větší hloubce odřezávají jen velmi nesnadno. Při vytváření základních forem si mohl pomáhat zářezy pilou, a to až po určitý bod obrysu, ke kterému pak z obou stran šikmo ostrouhal materiál. Z pochopitelných důvodů je téměř nemožné vytvářet nožem pohyb zvlněný, protože řez musí probíhat spíš přímočaře.

Omezená možnost organicky vytvářet drapérii, která je jedním ze základních prvků tvorby profesionála, vede lidového řezbáře k tomu, aby rozlišoval dva typy kroje či oblečení figurek. Je to oblek civilní a šat sošky svatého. Aby přitom charakterizoval postavu, musí se snažit vyhýbat se náhodným detailům a zato zdůrazňuje typické prvky oděvu.

Rozsah repertoáru lidového řezbáře je poměrně úzký; zvláště když zpracovává náboženské motivy, je silně ovlivněn výtvořmi profesionálního umění. Překvapivě věrně zachycuje samozřejmě prostředí svého povolání, zvířata, jako ovečky, ptáčky, pastýřské, myslivecké nebo hornické výjevy. Znamenalo by neznat skrytý pramen veškerého umění a lidového umění obzvláště, kdybychom nepochopili tuto skutečnost. Právě v lidovém výtvarném projevu více než kdekoli jinde prorážejí napovrch symbolické, ne-li magické prvky z nitra tvůrce.

Velký vliv na lidové umění vykonává bezesporu vzor spatřený v kostele, u souseda nebo od dětství vnímaná praxe v rodině. Je zcela pravděpodobné, že nadání k výtvarnému vyjádření je skryté ve větším množství jedinců, než se skutečně projevuje. Nedostatek možnosti nebo příležitosti vidět a získat aspoň základní prvky praktického uplatnění nechává zakrtnět možná leckterý talent. Jsou to někdy prapodivné okolnosti, které mohou probudit nebo utlumit zjevné umělecké nadání.

Je zřejmé, že příklad řezbáře nebo vzor kdesi spatřený mohou vyvolávat silnou touhu po napodobení. Chlapci, zvláště na venkově, mají lepší možnosti k nejprostším řezbářským úkonům. Prut z vrby u potoka poskytuje materiál pro výrobu píšťalek, kůra z borovice na lodičku, na letadélko nebo autíčko. Kdo z nás nezná z vlastní zkušenosti takové první pokusy o „plastiku“? Málokterá výtvarná praxe, pozorovaná náhodně u profesionála, tak přitahuje jako řezbářství. Když má vnímavé dítě možnost pozorovat řezbáře, třeba jen „nožíře“ ve svém sousedství, je jen zcela přirozené, že se pokouší samo vyrábět takovou hračku, zvláště když náradí k tomu má v kapse. Z takových náhodou animovaných jednotlivců se mohou časem vyvíjet celé dědiny „betlémařů“, jakých známe více. Kdysi jen figurky, zvířátka, hračky podomácku vyráběné; při rostoucí poptávce se jich ujala jednoduchá mechanizace a začaly se zhotovovat soustruhované hračky. Dnes z těchto nesmělých začátků výroby figurek řezaných kudlou je celé odvětví průmyslu a továrny chrlí po tisíci kusech upomínkové předměty a sošky, rozmnožované pomocí kopírovací frézy.

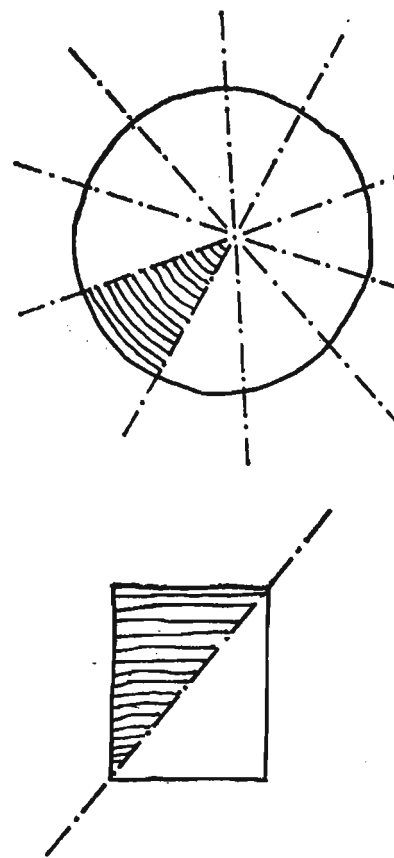
Dříve než se rozvinula tato velkovýroba, existovaly dílny nebo domácnosti, kde se zhotovovaly kříže a madonky ve větších sériích. Na rozdíl od prací pastýřů nebo dřevorubců jsou výrobky těchto lidových řezbářů řezány už pomocí několika dlát, i když podstatnou část ještě

opracovali pořízem a sekerou. Tyto práce ovšem ještě nemají charakter řemeslných výrobků, nýbrž stále ještě vycházejí z rukou samouků, i když se tu může už mluvit o určité manufaktuře. Většinou představují výrobky těchto lidových řezbářů poutní madonky (vzpomínanou Svatohorskou, Šaštínskou, Starohorskou), Jana Nepomuckého, Floriána a několik málo dalších. Aby tyto sošky mohly být co nejlevněji prodávány na poutích pokud možno nejširšímu okruhu kupujících, museli si jejich výrobci práci ulehčit zavedením určité racionalizace postupu. Ukřížovaný a madonka ukazují značně zjednodušené tvary. Několika řezy, pravděpodobně pořízem, se naznačovaly základní formy, které se pak pomocí jednoho či dvou dlát, a to nepřilíš širokými žlábký, upřesnily sumárně pojatou drapérií a kresebními vroubky. Častým opakováním stejných úkonů, dosti stereotypně prováděných, získal dotyčný pracovník značnou zručnost, takže zhotovení takové sošky zabralo poměrně krátký čas.

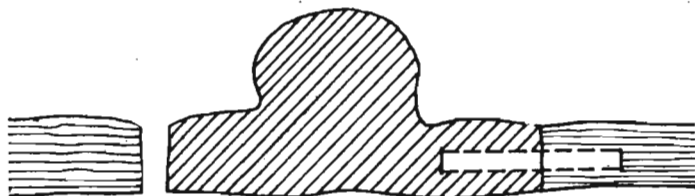
Materiál těchto prací je většinou jehličnaté dřevo, jakého je dostatek v horských krajích, kde tyto manufaktury sídlily. Podle toho, že řez čelným dřevem u jejich figurek nevykazuje známé shrnutí měkkých jarních partií letorostů, lze tvrdit, že i tyto sošky byly řezány v syrovém dřevě. Zdá se, že jako výchozí tvar známé Svatohorské madony sloužil buď hranol, který rozštěpením poskytl materiál pro dvě sošky, nebo je vyráběli ze segmentů, odštěpených z kulatého válce kmene v počtu asi 10–12 kusů. Průřez touto charakteristickou soškou ukazuje na nejvyšším bodě trojúhelníku vysunutě koleno postavy a loket pravé ruky, takže se celá postava vejde do základní hmoty trojúhelníkového průřezu špalíku. Na zadní straně těchto sošek pozorujeme obyčejně jen povrchně zahmlazené stopy po štěpení sekerou. Typické baňaté korunky P. Marie a Ježíška jsou soustruhované a po malé řezbářské úpravě dvěma zářezy pilou nasazené na vodorovně přiřezané hlavičky.

Velmi podobné prvky technologie postupu jako u madonek nacházíme též u korpusu Ukřížování. I zde známe globální tvary, rutinizované řezy naznačující anatomické detaily, několika zářezy členěné drapérie bederní roušky a vlasů. Charakteristickým znakem této výroby je systém upevňování samostatně řezaných paží. Od doby gotiky přes barok do dneška vidíme je u prací profesionálů přiřevněny skoro bez výjimek kolmo k tělu, kde jsou na podporu klížení zajištěny kolíky. Řezbáři zmíněných manufaktur je naproti tomu usazovali jinak. Na ramenním kloubu dělali hluboký zářez trojúhelníkového tvaru, do kterého zapadá do odpovídajícího tvaru seříznutá paže.

U všech výrobků těchto rutinizovaných lidových řezbářů můžeme zjistit různou kvalitu a rozdílný stupeň dokonalosti provedení. Zčásti vyplývá tato skutečnost jistě z větší či menší zručnosti pracovníka. Jistě byly jak u profesionálů, tak i u lidových výrobců práce začínajících pracovníků méně povedené než u zkušených. Můžeme ovšem mít za to, že zčásti se už tehdy vyrábělo zboží různé kvality, a tím se různily i ceny. Přesto tyto výrobky už představují určitou sériovou práci. Poněkud lepší kvalitu ukazují skupiny Ukřížování s postavami P. Marie a sv. Jana po stranách kříže, jak je známe pod typickým skleněným „šturcem“. Tyto skupiny pocházejí zřejmě už z 19.

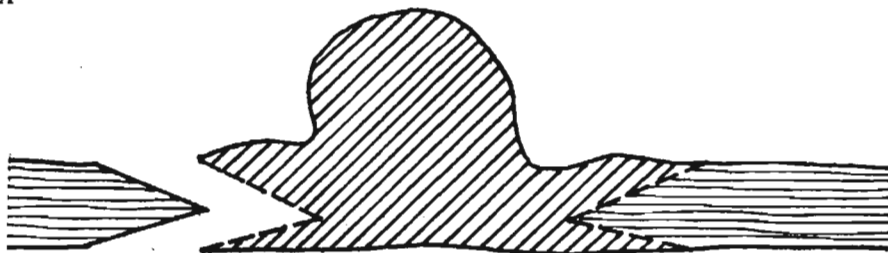


171 Štěpení výchozího špalíku v manufaktuře



A

172 Systém nasazení Kristových rukou:
A) odborníkem, B) samoukem



B

stol., opakují však v dražším nebo lacinějším provedení pozdní barokové schéma i formy. Jako práce „lepší“ mají tyto skupiny většinou i cennější polychromie. Na rozdíl od typických „lidovek“ nebo figurek domáckých manufaktur, polychromovaných obyčejně pestře lakovými barvami, zmíněné „Kalvárie“ jsou celé pozlacené. I když toto zlacení není pravé, nýbrž jen tzv. „vašgold“, tj. stříbření, potažené žlutým průsvitným lakem, přece to znamená už řemeslný dokončovací proces. Tyto práce už zcela nenáleží do čistého lidového umění. Zato zcela do sféry lidového výtvarného projevu zařazujeme řezbářské práce, vzniklé téměř výhradně v oblasti pastýřské. Jsou to řezby, vtvářené s noužitím materiálu určitého tvaru, daného samotným stromem. S výrobou tzv. samorostů však tato tvorba nemá nic společného. Samorost je v zásadě deformace dřeviny, kořen, zkroucený růstem mezi balvany apod., nebo nadzemní část, kmen či větev, vzhálená nebo zkřivená z různých příčin. S iistou dávkou fantazie vidíme v nich různé postavy zvířat nebo lidí. Ačkoliv nacházíme mezi těmito samorosty skutečně roztomilé hříčky přírody, přece nebo právě proto je nemůžeme považovat za umělecká díla. Činnost člověka není zde podstatná a omezuje se vždy jen na různou úpravu povrchu, seřiznutí nebo podobný zásah.

Jiné je to, když člověk záměrně vyhledává surovinu zcela určitého tvaru, která nese v sobě už základní formy plánovaného díla. Pochopitelně je výběr motivů, proto které se mohou najít přírodní „polotovary“, značně omezený. Nejméně jsou to ještě zmíněné už pastýřské hole a krucifixy. – Hákovitý tvar hole, kterou pastýř vvtáhne ovce ze stáda, vzniká tím, že se dlouhý prut s lopatkovitým náběhem neodděluje od kmene pouze s přirojenou růstovou základnou, ale s ním se odřeže ještě část kmene. Polotovary pak vvpadá tak, jak ukazují přirojená kresba. U prací tohoto typu nestačí malá úprava přírodou daného tvaru, nýbrž kromě vyhledávání vhodného kusu je důležitý správný výběr výřezu a pak teprve vlastní tvarování této zesílené partie. Podobně je to u krucifixů. Zde vyhledává řezbář – pastýř – dřevorubec slabší kmen s pokud možno symetricky odbočujícími větvemi. Větší-

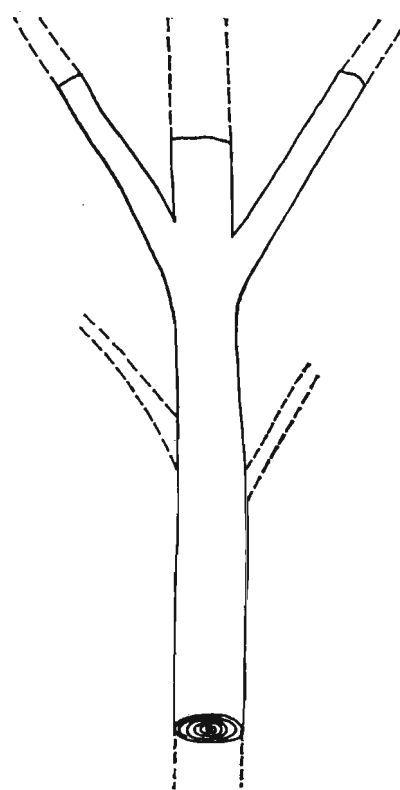
nou vyhovuje mladý výhonek dubový, jaké rostou hojně z pařezů. I tuto práci vysvětluje kresba lépe než slovo. Je zřejmé, že příroda tu poskytuje ideální základ pro daný námět. Zpracované ve stavu čerstvém se toto jinak jinak značně tuhé dřevo dobře opracovává nožem, výlučným nástrojem této kategorie lidových řezbářů. Je-li kmen ještě ke všemu trochu zduřelý nebo pokroucený, prospěje to jen možnosti utvořit tělo s větším pohybem, resp. bohatším řasením bederní roušky či trnové koruny. Výhoda tohoto postupu je, že odpadá pracné připojování paží, a proto též nemůže později dojít ke ztrátě nebo odlovení takových partií, což pozorujeme dost často u krucifixů vytvořených podle způsobu profesionálů nebo v manufakturách „herrgott-schnitzerů“.

Poměrně silná plastičnost krucifixů řezaných z celého válce slabšího kmene je samozřejmě ovlivněná právě kulatým průřezem suroviny.

Jeden ze základních prvků tvorby řezbářů samouků je nedostatek technických pomůcek a širšího výběru nástrojů na opracování dřeva. Proto si musí záměrně vybírat surovinu určitého tvaru nebo velikosti, jako ve vzpomenutém případě korpusů, nebo omezuje rozpětí hloubky, aby se vyhnul odřezání velkého množství materiálu. Pohledem na postavu z boku se zabývá jen málo, poněvadž je při jeho pojetí sochy opravdu nepodstatný. Proto pozorujeme u lidových sošek všeobecnou tendenci ke zploštění. Jsou to v podstatě vlastně jen vysoké reliéfy, kde nedostatečná hloubka je vykompenzovaná lineárním oživením plochy vroubky. Tyto vlastnosti lidových sošek vznikají sice zčásti tím, že pro jejich tvůrce existuje v podstatě jen „fasáda“ postavy, zčásti ale proto, že prostě není schopen svými nedokonalými nástroji vybírat materiál z hloubky.

Výjimkou jsou staré úly, „špalky“, jaké známe především z oblasti slezské. Tyto svérázné dokumenty lidové tvořivosti vznikly, jak už naznačuje jejich název, z dutých stromů obývaných původně divokými včelami. Staří brtníci pak odřezali z dutého stromu delší válec a postavili ho na zahradě pro svoje včely. Takový hladký kmen se ovšem přímo nabízel, aby byl vyzdoben řezbou. Účel věci si ale vyžádal, aby tvar válce byl co nejvíce zachován, a proto bývají tyto úly jen mělce řezány. Většinou jsou to motivy antropomorfní, postavy lidské, ovšem v podstatě v tvaru sloupu. Pouze hlava je artikulována, ostatní, ruce, nohy a případně atributy jsou jen naznačeny nehlubokými zářezy. Ostatní detaily dostaly barevné nátěry, které zde kromě toho měly funkci konzervační. Měkké dřevo, z něhož jsou ponejvíce zhotoveny tyto úly, by jinak podléhalo brzy rozkladu působením povětrnostních vlivů. Tyto výtvoři potvrzují pravidlo, že lidový řezbář se vyhýbal silnému hloubkovému členění sochy a zaměřil se především na kresebné oživení mírně vypouklé plochy.

Že toto omezení je podmíněno právě nástrojem a materiálem, a nikterak nedostatkem citu pro plastičnost, ukazují přesvědčivě figurální práce lidových hrnčírů. V jejich materiálu, hlíně, vzniká soška přidáváním plastické hmoty, přičemž hrnčír prakticky nenaráží na větší obtíže. Problematika této technologie je jiná. Zde mohou popraskat takto skládané figurky při sušení, poněvadž hlína se při su-



173 Příprava výchozí suroviny samoukem

šení značně smrštuje, což může při větších rozdílech průměru různých částí vyvolávat roztrhnutí na slabším místě. Výchozí tvar hliněné figurky je válec, uhnětený na stole nebo v ruce, a pouhým přitisknutím tvarovaných válek vzniká prostorový útvar libovolné členitosti. Postavení figurky nebo celého výjevu, jaké známe z rukou lidových hrnčírů, by znamenalo pro lidového řezbáře úlohu mnohem pracnější a složitější.

Není prostě možné vytvářet v každém materiálu jakýkoliv tvar. To si uvědomujeme, když víme, že mezi výtvořiny lidového řezbářství nacházíme nápadně málo zastoupeny práce ornamentální. Tato skutečnost překvapuje tím více, že právě ornament je jeden z výtvarných prvků, ve kterém se umělecký cit lidu projevuje ve své nejčistší podobě. Vzpomeňme jen malovaných domů v Čičmanech nebo žuder na jižní Moravě, pestrých výšivek, kouzelně jemných vzorů na kraslicích a bravurních tahů štětce dědinských hrnčírů.

Nemůžeme si prostě představit pojem „lidové umění“, aniž nás hned napadá vedle dřevěné sošky madony nebo hliněného džbánku též malovaná truhla, posetá pestrými květy. Jak si vysvětlit, že v řezbářském odvětví lidového umění postrádáme ornamentální tvorbu? Je to snad tím, že jehla a štětec jsou především nářadím pro ženské ruce? Na jižní Moravě a asi také jinde obstaraly vždy občasnou výzdobu domu „maléřečky“. Nikoho by jistě nenapadlo očekávat u venkovské ženy „zavírák“, zatímco zcela samozřejmě velká většina správných kluků takový má a dovede s ním zacházet. S pomocí „kudly“ ale není myslitelné vytvářet při nejlepší vůli typický akantový ornament, motiv, který nás bezděky napadá, když se vzpomíná slovo „řezba“. Pod tímto pojmem se totiž všeobecně rozumí ornamentální dřevořezba, kdežto figurální je chápána jako socha. Na druhé straně víme, že je skutečně možno vytvářet nožem dílo, které nese většinu znaků sochařských prací, ale nožem je skoro vyloučeno vykroužit něco aspoň vzdáleně podobného akantovému ornamentu. Nožem lze iistě řezat ornamentální prvky, ale prakticky jen negativním způsobem, to znamená lineárně pojatou rýhu nebo vrub, tedy prohloubenou čáru. U takové negativní kresby působí především stín, kdežto u vypouklé řezby barokní apod. hraje roli hlavně světlo, které se zachytává na oblých tvarech. Tuto „antiornamentální“ stránku řezby nožem nebo hrotem dále zesiluje skutečnost, že lidový řezbář většinou pracuje, jak už bylo zdůrazněno, s druhy dřeva ve své podstatě neřezbářskými. Tato vlastnost typických dřev horských oblastí (s výjimkou limby), smrku, jedle a borovice, se u figurální práce projevuje jen v omezené míře. Tam má pracovník možnost a snahu vést nástroj pokud možno po vlákně. V tom případě se ale uplatňuje rozdílná tvrdost letorostů sotva znatelně. Při vedení hrotu nože napříč směrem vláken, čemuž se není možno vyhnout při tvoření rostlinných nebo jen lineárních motivů, různá tvrdost způsobuje křivý a hrbolatý řez. A právě čistá linie je jeden ze základních požadavků při ornamentální řezbě.

Nedostatečná, technicky podmíněná možnost projevovat ornamentální citění v lidovém řezbářství je však na druhé straně plně vyvážená samotnou tvorbou figurální. Lidový řezbář je nucený jednak pro po-

tíže technického charakteru, jednak ve snaze zachytit typické prvky postavy, figuru co nejvíce stylizovat. Tento proces se ovšem odehrává nechtěně, to znamená, že ornamentalizace lidské podoby se neděje v myslí autora záměrně, nýbrž zcela automaticky, jako přímý důsledek výše uvedených faktorů, tj. nedostatečné schopnosti vytvářet v nevhodném materiálu a jednoduchým nástrojem potřebné tvary.

Nezávisle na těchto problémech lidové řezby, vznikajících souhrnem nepříznivých okolností (z hlediska profesionála), jako je omezená možnost obrábět dřevo nožem, méně vhodné dřevo, nedostatek technického školení, ovlivňuje dílo lidového řezbáře zcela výjimečně ostých před zpodobením člověka. Ačkoliv, což bylo už výše vzpomenu, právě lidská postava je převážně námětem těchto řezbářů, přece zjistíme nevšední pozorovací a reprodukční schopnost autora tehdy, když má znázorňovat zvíře. Zato jeho pozorovací talent je jakoby vymazaný v případě, že má zpodobňovat člověka. Tento velmi zajímavý úkaz lze jen částečně vysvětlit nedostatkem zručnosti nebo nevhodným nástrojem, když vidíme, s jakou odbornou znalostí jsou zachyceny a reprodukovány např. charakteristické detaily zvířecího habitu.

Tyto „zábrany“ při zpodobení člověka se uplatňují ale nejen v případě, že má lidový řezbář ztvárnit vlastní ideu, nýbrž stejně to pozorujeme tehdy, když se řezbář samouk pokouší o kopii výtvarného díla, jako sochy z kostela apod. Přesto, že se může opírat o vzor nebo reprodukci, výsledek je vždy podobný. Jistě jsou v takovém případě potíže o to větší, že zpravidla jde o postavu zahalenou v řasnaté drapérii, kterou svými jednoduchými nástroji napodobuje jen velmi nedokonale. Stejně je to však i tehdy, když jde o napodobení díla profesionála, který pracoval se stejným nářadím a materiálem jako kopírující samouk. Tento fakt může ilustrovat příklad z praxe. Venkovský zedník doplňoval štukový rám na klenbě kostela. S kouskem profilu chyběla také jedna ze čtyř okřídlených hlaviček andílků. Přesto, že tento poctivý mistr, který provedl odbornou stránku nanášení štukové hmoty zcela bezvadně, měl na dosah ruky originály hlaviček, jeho výtvar se naprosto podobal typické masce, jakou vidíme na apsidách a portálech románských kostelů. Jako v tomto případě z 20. století pozorujeme stejnou rozpornost vždy, když se lidový umělec pokouší o zpodobení člověka. V takovém případě ale rozhodně nejde o nedostatek zručnosti při opracování materiálu nebo nevhodný nástroj. Tuto zjevnou diskrepanci v zpodobení zvířete a člověka primitivním umělcem snad vysvětlí psycholog. Na jedné straně vidíme neuvěřitelný realismus v podání charakteristiky zvířete, na druhé straně vrcholnou stylizaci forem lidské postavy, ať jde o práci lovce mamutů nebo dřevorubce z Beskyd.

Kompozice lidové figurky mají jeden společný znak. Vesměs se vyznačují nápadným předimenzováním hlavy na úkor dolních končetin. Bylo by příliš jednoduché zdůvodnit tento fakt pouze tím, že takový řezbář samouk začíná svou figurku u hlavy a na nohy mu pak prostě nestačí materiál. Do jisté míry je to sice pravda, ale ne docela. Neboť i on rozvrhne sošku do daného špalíku, i když ne tak důsledně jako sochař profesionál, jenž pracuje s několika rovnocen-

nými činiteli, kteří spolu podmiňují vzhled a efekt díla. Jsou to postoj, gestikulace, mimika postavy a případně traktace drapérie. Když však s tím porovnáme sošku lidového řezbáře, vidíme, že všechny jmenované prvky se u této práce uplatňují jen ve velmi redukované formě a intenzitě. Postoj sochy profesionála je důmyslně vypočítaný, ať už je postava v akci nebo stojí klidně. Figurka lidového řezbáře se jen „prezentuje“ v čistě frontálním postoji. Autora nezajímá, zda postava se naklání dozadu nebo padá dopředu. Gestikulace je jednoduchá. Ruce po loket většinou přiléhají k tělu, v případě nutnosti většího pohybu jsou předloktí nebo aspoň dlaně nasazeny. I tehdy, když jsou obě paže připojeny od ramene, je jejich pohyb skoro souběžný s osou postavy a jen zcela výjimečně vybočují mírně na stranu. Pokud drží postava nějaký předmět, jsou ruce pravouhle v lokti ohnuté, volná ruka visí volně a je jen nepatrně pokrčená. Dlaně či pěsti mají málokdy zřetelněji naznačeny prsty. Někdy ale naopak najdeme ruce s paprskovitě odstávajícími prsty. Drapérie je často jen naznačena, okraje jsou hladké, někdy najdeme taili zdůrazněnou opaskem a krk límcem.

Často pozorujeme, že lidový řezbář, který naprosto nezná historizující tendence, užívá kroj a jiné emblémy své doby i u výjevů historických, a vytváří tak někdy roztomilé anachronismy.

S mimikou, pokud u lidové figurky o takové lze vůbec mluvit, má primitivní řezbář pochopitelně největší potíže. Velké oči, okrouhlá tvář, ústa nanejvýše v strnulém úsměvu, vlasy a vousy jen nepatrně členěné nebo naopak pravidelně zbrázděné rýhami, to vše vyvolává onen „románský“ charakter lidové figurky. Je jasné, že lidový umělec ve své nekomplikované mysli a ve snaze o co nejsilnější výraz hledí především na tvář a na hlavu postavy a zcela nevědomky ji nepoměrně zvětšuje. Zde působí především emocionální prvky. Umělec, i ten primitivní, vyjadřuje, co cítí a myslí, a samozřejmě je to na prvním místě tvář, která je nositelem výrazu a významu.

Do značné míry je ovšem možné připisovat veškeré výše uvedené vlastnosti lidové figurky technickým nedostatkům jak výrobce, tak nástroje a materiálu. Výraz „nedostatky“ platí zde ale jen podmíněně, poněvadž přes všechnu nedokonalost tvarovou vyzařuje lidová soška kouzlo čistoty a původnosti, která ji proměňuje v jedinečný dokument.

Umělcovo dílo, dokument doby



Vznikem a funkcí uměleckého díla po stránce historické a estetické se zabývá věda už dlouhou dobu. Umělec a jeho tvorba byli odedávna předmětem úvah a zkoumání historiků a tyto otázky jsou zvláště u předních mistrů nebo škol dopodrobna probádány. To znamená, že zájem historie umění se soustřeďoval hlavně na podobu díla a jeho popis a dále na spjitosti a myšlenkové proudy, které vedly k jeho vzniku. Zájem historiků se však obracel také na osobu autora, na jeho umělecký růst, na vlivy, které přijímal, a případně sílu, kterou jeho tvorba působila na současníky nebo další generaci mistrů.

Ikonologie obrací směr svého bádání především na otázku, proč bylo znázorněno určité dílo právě takovým způsobem. Tedy na rozdíl od první disciplíny, která zkoumá, co bylo umělcem vytvořeno, ikonologie se táže, co znamená postava nebo děj znázorněný umělcem. Ikonologie se zajímá ne o formy, ale o význam uměleckého díla.

Je skutečností, že do nedávné doby (nedávné v myslí historie lidstva) vznikalo umělecké dílo v převážné většině jako „spotřební zboží“. Jakkoliv zní toto označení banálně nám, kteří pod tímto výrazem myslíme spíše na výrobky průmyslu, přesto je třeba si uvědomit, že pravděpodobně od nejstarších dob ti, kteří tvořili svou duševní emoci, pracovali bezprostředně ve službách společnosti. Kde jsou hranice, kterými se odděluje individuální potřeba jednotlivce zhmotnit svoje myšlenky od nadreálného smyslu díla? Estetické prvky se projevují při ztvárnění představ až sekundárně. Už u nejstarších uměleckých projevů pozorujeme neuvěřitelnou schopnost pozorovací, spojenou se stejně překvapivou schopností reprodukční, která se však neřídí tendencemi naturalistickými.

Přední a základní prvky podmiňující „potřebu“ umění byly aspekty rituální a historické. Rituály v převážné části různých náboženství žádaly zpodobení božstev nebo aspoň zkrášlení posvátných míst, obětíšť a chrámů. Činy bohů a heroů, apoteózy panovníků požívajících božské úcty, od křesťanské éry život Krista, P. Marie a legendy o životě a skutcích svatých se staly hlavními náměty pro tvorbu umělců. Tyto prvky platily pro kameníky, kteří zdobili pagody, stupy a jeskyně v Číně a Indii; víra v posmrtný život pohnula egyptské umělce, aby otesali skály a naplnili areály chrámů a pohřebišť nepřehlednými řadami soch a obrazů, mezi nimiž nacházíme nejroztomilejší žánrové výjevy v historii umění; přesvědčení o přítomnosti bohů při oběti vane z ovzduší antického chrámu, v jehož zšeřelé cele trůnila kdysi podoba boha, vytvořená největším umělcem své doby ze zlata a slonoviny, nebo současně jako idol krásy, ztělesněný do mramoru. Jaká to víra a obětavost křesťanského člověka a umělce v nadšené anonymitě otesávajícího tvrdý kámen na stavbu strmých věží, ukazujících k nebi, nebo na stavbu divů stavitelské techniky, kopulí velechrámů, klenoucích se nad hroby svatých, ale též malých kostelíčků v zapadlé dědině, mezi jehož křivými stěnami stojí socha utvořená ne z drahých surovin, ale z obyčejného dřeva.

Umělecká tvorba vzniklá jako následek ideologických požadavků, jaká byla téměř výlučně až do 18. století, se odlišuje podstatně od volné umělecké činnosti, jakou známe hlavně od druhé poloviny 19. století po dnešní dobu.

Umělec pozdního středověku se nutně musel podrobit předem dané zákonitosti. Autor díla byl vázán předepsanou tendencí a ikonologickou srozumitelností díla. Jeho výtvar měl totiž zvláště v starších dobách (biblia pauperum) funkci didaktickou a umělec netvořil jen pro vyšší vrstvu vzdělanců, ale naopak hlavně pro nejširší obec věřících a svůj projev musel přizpůsobit vrstvě průměrného „konzumenta“.

Takové omezování svobodného projevu tehdy ovšem umělec nepocítoval, poněvadž byl vlastně sám součástí toho řádu, v kterém byl sice usměrňovaný, ale na druhé straně zároveň nesený. Tradice ho sice vázala, poskytovala mu však možnost svůj projev zformulovat do určitých zkratk, které byly každému srozumitelné. Naopak možno tvrdit, že právě z nejstarších památek raně křesťanského a románského umění jasně vysvítá, že výklad obrazů zredukovaných na symboly nebo dokonce znaky musel být jednoznačný.

U gotického umění, na které se soustřeďuje náš zájem, možno aplikovaně předpokládat, že každý, kdo viděl před sebou na stěnách kostela anebo na křídlech oltáře malované výjevy ze života patrona kostela nebo oltáře, poznal znázorněnou figuru nebo děj z často opakovaného vyprávění evangelia a životopisu svatých. Umělecké vyobrazení a zpestření děje mu bylo pomůckou pro lepší porozumění a potom požítkem pro oči.

Srozumitelnosti umělcova projevu napomáhalo, že pole jeho působení se omezovalo na relativně malý počet ikonografických typů podložených literární předlohou (preferovány byly biblické texty). Fond těchto daných neměnitelných výjevů se postupem času jen nepatrně rozšířil o nové prvky, o bohatší vyprávění, o postavy světců zvláště uctívaných v jedné zemi nebo určitou vrstvou obyvatelstva. Obdobně se vyskytly nové podněty přenesením relikvií svatých dosud neznámých anebo divotvornými zjevením.

V každém případě našel tehdy malíř nebo řezbář brzo výrazové schéma na výtvarné znázornění myšlenky a její zpřístupnění obecnstvu.

Umělci tehdy pracovali samozřejmě způsobem, který dnes označujeme jako „řemeslný“, tj. na základě objednávky, v intencích zákazníka a s velmi přesně vymezeným programem. Tím byly stanoveny hranice pro vlastní iniciativu a obrazotvornost umělce. Přitom ale mohl v takto daném rámci plně uplatňovat invenci ve zpestření výjevu tím, že umístil děj do své současné doby a prostředí. Dnes víme a oceňujeme, že jeho osobní svoboda projevu tím nijak netrpěla, ale naopak, že nám zanechala zdroje poznání o životě tehdejší společnosti.

V této spojitosti není bez zajímavosti zmínka jednoho z nejlepších sochařů první poloviny 19. století Gottfrieda Schadowa, která prozrazuje dílenskou praxi minulých dob. Píše svému příteli Böttigerovi: „Někdy si připadám jako počestný mistr, který v městě vykonává svoje řemeslo podle toho, jak lidé u něho objednávají. On má svou dílnu, svoje tovaryše a učně, a co spadá do jeho oboru, u něho najdete.“
„Nejvíce z mého času mi zabírají objednané práce, zřídka kdy mně zbývá hodinka, kterou bych mohl věnovat svým zálibám.“

Jak ve srovnání s výše popsanou víceméně řemeslnou praxí vypadá způsob, kterým pracuje dnešní umělec – malíř, sochař? Především

musíme brát v úvahu, že od konce 18. století silně poklesla poptávka po sakrálním umění, které do této doby poskytovalo většině umělců obživu. Zato nastoupil nový „spotřebitel“, měšťanstvo. Nyní už nepředepisovala církev umělci program, který měl svou tvorbou naplnit, zčásti dokonce přebírá umělec vedoucí úlohu při vzniku životního slohu. Máme však i doklady situace, kdy místo náboženské ideologie určovalo sloh a žánr malířského umění sebevědomí bohatého měšťanstva. A příklad Rembrandta ilustruje, s jakými těžkostmi musel bojovat ten, kdo se nechtěl podrobit jednou přijatému vkusu a názoru společnosti.

Je jasné, že vedle ikonologických prvků stejným dílem ovlivňují uměleckou tvorbu ekonomické podmínky.

Velmi výstižně to vyjadřuje sochař Ernst Barlach, když v září 1917 konstatuje:

„Ke každému umění je potřeba dvou, jednoho, který tvoří, druhého, který to potřebuje.“

To znamená, řečeno jinými slovy, že podle běžných zákonů ekonomiky platí také ve výtvarném umění pravidlo o poptávce a nabídce. Když se díváme z tohoto hlediska na zjevnou cykličnost v rozdílech kvantity i kvality umělecké činnosti během posledních šesti století, ukazuje se ořímá souvislost vlivu výše vzpomínaných ideologických a ekonomických činitelů. Udanou časovou mez třeba považovat za jediné směrodatnou proto, že máme příliš málo dokumentů ze starších dob, speciálně o řezbářských pracích, které by dovolily utvořit obecnější rozbor této umělecké činnosti. Všeobecně je však možno tvrdit, že lze pozorovat v udaném časovém rozmezí, že údobí zvýšené umělecké aktivity bylo zpravidla dost prudce vystřídáno unavením impulsu a úpadkem tvorby.

Konjunktura pro výtvarné umělce nastala vždy v době horlivého rozšíření nových podnětů kulturních a rituálních, jako byly bezesporu např. křížácká tažení nebo Tridentický koncil. Dále to byl hospodářský rozkvet způsobený objevením nových trhů, a tím zdroji bohatství, rozšířením obchodu a řemesel. Neméně podporovala umění ve svých konečných důsledcích těžba drahých kovů, vzpomeňme jen Kutnou Horu a její jedinečné stavební památky, oblast saskoslezskou a báňská města na středním Slovensku, nemluvě o fantasticky bohatých katedrálách v městech Střední Ameriky a stříbrných španělských flotilách v této oblasti, které daly základ k vzniku španělského baroka. Podobně nastává někdy zvýšená umělecká činnost v dobách poválečných, kdy byla místa nebo předměty kultury zničeny a nastaly vhodné podmínky pro opatření nutných prostředků na obnovení zničených objektů, jak tomu bylo v českém baroku po třicetileté válce.

Deprese nastala přirozeně v opačném případě, ať už odvrácením zájmu lidu jiným směrem, vlivem duchovních proudů, které nepřály výtvarnému umění – anebo zchudnutím a nejistotou vlivem válečných událostí.

Že touha po umění byla vždy živá i v dobách poklesu možnosti uplatnění výtvarného umělce, dokazuje memorandum rakouského malíře Amerlinga z r. 1848:

„Umění bude proto vždy pro člověka potřebou, i když občas pro nepokoje v zemi anebo jiným hmotným zájmem se podřídí. Pohlédme zpět na minulé doby, na nádherné a krásné výsledky umění, poezii, architekturu, sochařství, malířství, hudbu...“

Pro začátek 19. století lze vysvětlit nezajem o výtvarné umění jistě „nepokojem“ a změnou materiálních zájmů v důsledku ideologických převratů ke konci 18. století a vyčerpáním Evropy v době následující. Totéž platí pro první polovinu 17. století, ve kterém ovšem došlo už částečně k regeneraci a španělské a nizozemské malířství dosáhlo vysoké úrovně. Impuls k novému rozkvětu nastal ve střední Evropě protireformačním hnutím, které poskytlo podnět k novému slohu, baroku.

Pronikavý pokles, ba úpadek skulptury v druhé třetině 16. století, která předtím dosáhla nebývalé výše, byl jistě vyvolán reformací a jejím zavržením „modloslužebných soch“.

*Stvořil jsem krásu v díle mnohém
italským i německým slobem.
Jenže dnes umění nic neplatí,
ač bych moh sochy řezati
neoděné, jak živé přesto,
pro celou zem i každé město.
To však už nelze dělati,
tak musím si cos hledati.
S bařpartnou se do služby dát
a knížete mocného hlídat.*

Tak si stěžuje řezbář v Ammannově knížce o řemeslech 1568.

Následkem bylo nejenom zastavení výroby, ale dokonce obrazoborecké bouře, při nichž byly ve velké části střední a severní Evropy zničeny nebo aspoň decimovány památky řezbářského umění.

V ostatních krajinách Evropy, hlavně jižní, došlo částečně též k úpadku řezbářské tvorby. Hlavním důvodem bylo asi nasycení trhu. Úplně tam asi umění nepohaslo, o čemž svědčí původ velkého počtu mistrů, sochařů, architektů, štukatérů a řezbářů, kteří v průběhu nové konjunktury po skončení třicetileté války přišli do střední Evropy právě z těchto oblastí.

Změny zájmu renesančního měšťanstva na „materiální“ požadavky se uplatňovaly snad více v malířství, zlatnictví a drahocennosti odívání, případně ještě v nábytkové kultuře. Na udržování většího počtu řezbářských dílen pro figurální tvorbu ale nestačila omezená poptávka.

Nový spotřebitel, měšťanstvo, nevěnuje už jako v dřívější době korporativně do kostela archu nebo tabuli s náboženskou tematikou, ale sebevědomí bohatých patricijů našlo pro svoje uplatnění nový prvek, epitaf. Winter píše dále na str. 510–511 o těchto ovšem spíše malířsky pojatých pracích ve víceméně architektonicky zdobených rámech:

„Zevrubnější sháňkou shledá se víc epitáfův a votivních kusů kostelních, neboť tehdá epitáfy malované byly u nás modou. Maloval je z předních malířů kde který; vímet, že je maloval Hutský, Radouš, Ledecký, De Blonde aj. Když umíral malíř Ledecký (1592), měl v dílně čtyři epitafia veliká nedodělaná. Na epitáfech malovány podobizny zemělých zhusta jakožto hlavní předmět malby... Na epitáfu řezníka Střízky ve Stříbře v kostele P. Marie z r. 1585 klečící osoby vyplňují skoro všecek obraz... Obraz prohlášen za dobrý, ač charakteristika jest pouze ve tvářích mužských. Měkké tváře žen neznámý mistr odlišovati neuměl, což děje se nejednou malíři dosud... Výborně dělané a skutečnosti podobné jsou podobizny mužské též na epitáfě Adama Hrušky z Března v Srbči z r. 1581. Je na něm deset osob v životní velikosti...“

Příklady, které zde Winter uvádí, se vztahují jistě především na osoby zámožnější nebo takové, u kterých se dá předpokládat širší rozhled a zájem o výtvarné umění (Melantrich). Že to tehdy ještě byly výjimky poměrně vzácné, vysvítá z dalšího záznamu u Wintra na str. 513–514, kde uvádí:

„Naskytá se otázka, kterak v této periodě práce malířská jeví se na obrazech v měšťanských domácnostech. Kdo prohlíží inventáře pražské, brzo pozná, že proti době předešlé obrazů přibývá, ale proti době následující jest jich vždy ještě málo... V této periodě čteš ještě zhusta o bohaté domácnosti, hojně drahými věcmi i knihami, ale obrazu přítom není.“ 4) Poznámka: „Bohatý pražský měšťan Matouš z Těchnic († 1575) měl dům, knihy... ale malovaného nic. (Arch. praž. č. 1171, 130.) Rovněž tak zámožný Florián Pretlík († 1583), který měl bohatství víc, knih víc, klenotů víc, ale obrazu v bytě neměl. (Tamtéž 239, a stejně tak jiní.)“

Rysy příznačné pro tuto dobu a zájem spotřebitele o umění dostatečně vysvítají z výše citovaných úryvků z Wintra. Téměř polovinu svého díla O řemesle a obchodu v Čechách v 16. století věnuje práci umělecké. První kapitola této části jeho knihy jedná o architektuře a zahrnuje do toho také podíl sochařství, tedy práce v kameni, druhá kapitola je věnována malířství. O řezbářství, řezbářích nebo jejich pracích se sotva objeví zmínka. Zřejmě nenašel při svých studiích tehdejších řemesel a uměleckých oborů více materiálu tykajícího se řezbářství, a proto neměl, na rozdíl od prvních dvou odvětví umělecké tvorby, o dřevořezbě co psát. Tento nedostatek písemných záznamů od roku 1526, tedy od nástupu Habsburků a vzrůstajících se proudů reformačních, o řezbářství, tedy o uměleckém oboru, který dosáhl v předcházejícím období neobyčejného rozmachu a umělecké a technické výše a významu, dostatečně osvětluje, že řezbářská činnost se odmlčela v 16. století, a pokud zůstaly zbytky, tak mohlo jít jen o zcela podružnou řezbu nábytku převážně ornamentálního charakteru.

O příčinách úpadku figurálního řezbářství v této době podává výmluvné svědectví zpráva, kterou nacházíme dále u Wintra na str. 470:

„Celkem již napřed lze říci, že v XVI. věku u nás stavěno kostelů nových málo. Zámorský naříká, že lidé staví raději pivovary, dvory i krčmy; o kostelu prý říkají: ‚co jest potom? Však jest prve kostelů dosti, zboří-li se jeden, jinej blízko.‘ (Postila 171)“

K tomu opravdu není třeba komentáře. Jisté je, že předcházející perioda vladislavské gotiky bohatě zaplnila mezery ve stavu uměleckých prací stavitelských, malířských a řezbářských vzniklých v 15. století, a tím byla nadlouho kryta potřeba. Více zaráží lhostejnost k předmětům církevního umění. Nejenže tehdy nestavěli kostely, čehož zřejmě opravdu nebylo třeba, ale hlavně že stávající neudržovali. Budova, která zůstává jen 20 až 30 roků bez běžné údržby střechy, oken, dveří, velmi brzo chátrá a zařízení, dřevěné oltáře a obrazy malované temperou na deskách a zlacené se rozkládají atmosférickými vlivy.

Nebylo tedy vůbec třeba přímého obrazoborectví. Stačí nezájem a lhostejnost a ostatní vykonaly živly, když se jim nebránilo ve zhoubném působení.

A když zřídka došlo přece k postavení nové anebo k obnovení poškozené archy, tak většinou to zřejmě nebyla práce pro řezbáře, ale dílo provedl malíř.

Důkazy o úpadku řezbářství v 16. století, tedy v době reformační,

se zračí též v seznamu řemesel v Čechách mezi rokem 1526–1620. V seznamu řemesel z r. 1599 na Starém Městě Pražském nenajdeme řezbářů, taktéž na Novém Městě r. 1600 a r. 1637, na Malé Straně r. 1577 a stejně tak v r. 1614 a r. 1619. Řezbáři bývají v Praze jako jinde vždy v cechu spolu s malíři a sklenáři. V uvedených letech se uvádějí malíři se sklenáři a, což je příznačné, s krumpléři, o řezbářích ale není zmínka. Právě nápadné objevení nebo rozšíření krumplářství, oboru, který prováděl plastické vyšívání hlavně zlatými nitěmi na drahocenných šatech (zachovalo se několik krásných ukázek této techniky na kazulích ze 16. století) ukazuje, kterým směrem se obrátily „zájmy spotřebitele“.

Řezbářství, které dříve náleželo mezi vyšší řemesla, ztratilo asi z největší části umělecký charakter dřívější doby, kdy spolu s malířstvím tvořilo převážně pro liturgickou potřebu, a stalo se nyní jakýmsi přidruženým oborem truhlářiny. Winter (str. 318) uvádí mezi jiným též dobu učení u řemesel v 16. století, která se prakticky traduje jistě z rozkvětu řemesel v starších dobách:

„Požadavek nejméně čtyřletého učení shledávám při 16 % řemeslech. Jsou v nich kameníci, zlatníci, hřebenaři, uzdaři . . . šmukýři, ale i punčocháři. Konečně pod pět let nechťelo učedníka pustiti k učení 8 % řemesel. V tom malém počtu jsou jen řemesla umělecká, malíři, krumpláři, řezbáři a z obyčejných řemesel zlatotepci.“

Podle toho je vidět, že řezbáři nepatřili mezi „obyčejná řemesla“; tím více udivuje, když je najdeme ke konci 16. století v područí truhlářského cechu, přesvědčivý důkaz o nepatrném významu řezbářství v této době.

Zdá se, že oltáře, pokud došlo k zřízení nových, byly tehdy malovány a měly asi podobu epitařů. Winter (str. 215) píše:

„V Slaném měli mistra Jana, jenž r. 1600 vymaloval archu k sv. Trojici za 90 kop a dva strychy žita. Uložili mu, aby ji okrášlil zlatem a barvami, a na místě soch („maňasů“), aby ji ozdobil písmem Modlitby Páně, Desatera a Věřím.“

Už výraz „maňas“ dokazuje vrcholné opovržení této doby k řezané soše, když proti tomu porovnáme obdobné smlouvy z předcházejícího období pozdní gotiky, kdy žádají „postavy svatých“. Že z takového postoje sotva může vzniknout opravdu pozoruhodná tvorba řezbářská, je evidentní, a proto nemusí být více zdůvodněno na prosté odmlčení kdysi bohaté a plodné činnosti řezbářů. Tyto ukazatele úpadku nepozorujeme však jen u nás; stejné příčiny měly podobné následky všude, kde mohly působit. Dokazuje to mimo jiné příklad o cechovním zřízení v Norimberku, jednom z nejbohatších měst Německa. Po sociálních bouřích řemeslníků žádali malíři městskou radu r. 1534 o udělení cechovního řádu. Ten jim byl udělen ale teprve v r. 1596. Sochaři žádali zřejmě současně s malíři, jak píše Huth na str. 9:

„Též sochaři dostali tehdy odmítavou odpověď s odůvodněním: když sochařů není víc jako jeden (!), nepotřebuje cechovního pořádku.“

Když s tím porovnáme počet dílen příbuzných řemesel z dřívějších dob, jeví se nám význam a počet řezbářů v předcházejícím období. G. Lill píše v knize „Hans Leinberger“, Bruckmann 1942, v poznámkách na str. 286:

„Pro porovnání uvedu počet malířů a řezbářů ve dvou jiných jihoněmeckých městech přibližně ze stejné doby. V Mnichově bylo od r. 1470 až 1520 podle obšírné sestavy 47 malířů a jen 12 řezbářů. Ve Würzburgu bylo proti tomu mezi 1470 až 1530 podle . . . výpočtu v cechovní knize 27 malířů, jeden malíř skla (náš sklenář) a 8 řezbářů.“



1 *Moravský mistr (?): Třešňanská madona,*
80. léta 13. stol.
Polychromované dřevo, v. 37,8 cm
Hlavní oltář far. kostela P. Marie
v Brně-Tufanech. Foto M. Budík

2 *Moravský mistr: Buchlovská madona,*
2. čtvrtina 14. stol.
Lipové dřevo, v. 158,7 cm. Moravská
galerie v Brně, inv. č. Z 2753.
Foto M. Budík



- 4 Porýnský mistr: Trublice (detail čelní stěny), 15. stol.
Tónované ořechové dřevo, v. 72,5 cm.
Moravská galerie v Brně – sbírky
užitého umění, inv. č. 445d.
Foto M. Budík



- 3 Mistr Michelské madony: Apoštol
z Vaverské Bítýšky, 40. léta 14. stol.
Polychromované dřevo, v. 39 cm.
Moravská galerie v Brně,
inv. č. E 608. Foto M. Budík

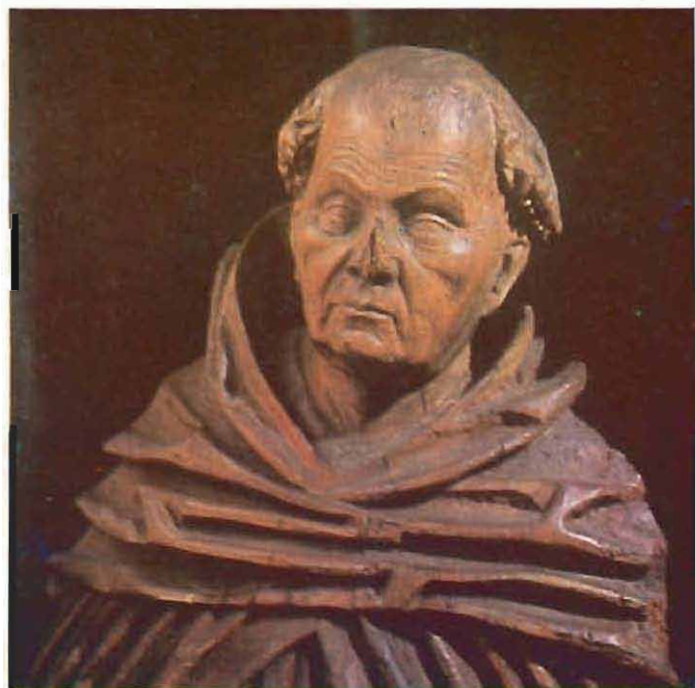


- 5 Moravský mistr: Loděnické písa, kolem
poloviny 15. stol. Farní kostel sv. Markěty v Loděnicích
Foto M. Budík
Polychromované dřevo, v. 85 cm.

7. *Moravský mistr: Oplákováání z Dolan, 1510–1515*
Polychromované dřevo, v. 49 cm, d. 127,2 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 681. Foto M. Budík



6. *Moravský mistr (†): P. Marie vranovská, 80. léta 15. stol.*
Polychromované dřevo, v. 76 cm. Farní kostel P. Marie ve Vranově u Brna. Foto M. Budík



8. *Antonín Pilgram: Dominikánský (?) svátec (detail), před r. 1510*
Dřevo, v. 133,5 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 170. Foto M. Budík

- 9 Podunajský mistr: Apoštol z tzv. Světelského oltáře, 1516–1525. Tónované dřevo, životní velikost. Boční oltář far. kostela sv. Barbory v Adamově. Foto M. Budík



- 11 Moravský mistr: Vyškovská madona, 20.–30. léta 16. stol. Polychromované dřevo, v. 118 cm. Muzeum Vyškovska ve Vyškově, inv. č. H 110. Foto M. Budík

- 10 Moravský mistr: Narození Křtusa, kolem r. 1520. Polychromované dřevo, v. 109 cm, š. 92 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 14. Foto M. Budík





13 *Emerich Thurn: Chórové lavice (detail) počátek 17. stol. Tónované a zláčené dřevo. Kněžstvě býo, jezuitského kostela v Brně. Foto M. Budík*



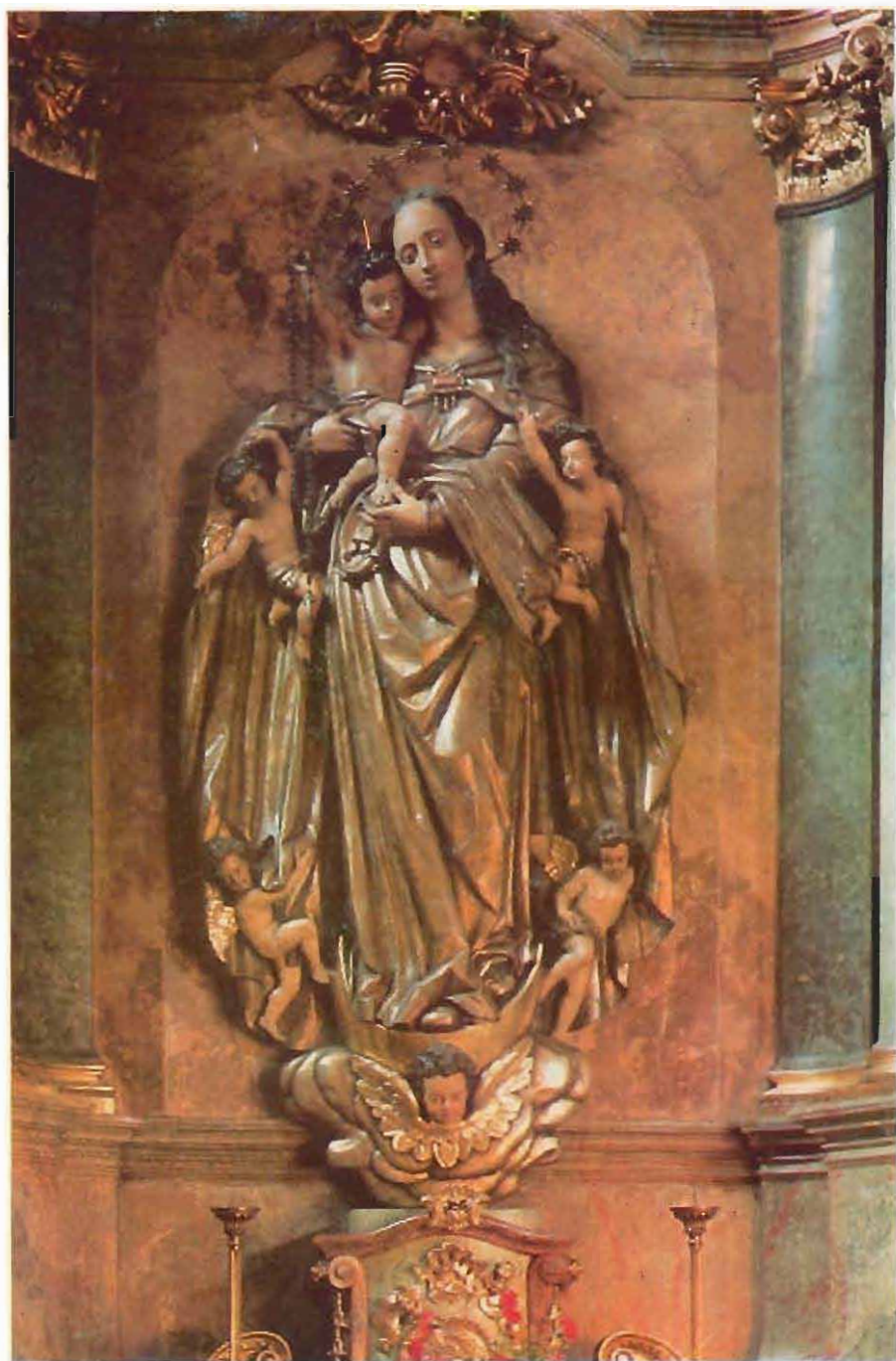
12 *Severoitalský mistr: Noha truhlice ve tvaru lva, konec 16. stol.(?) Polychromované a zláčené dřevo, v. plastiky 25,5 cm. Moravská galerie v Brně – sbírky světého umění, inv. č. 5994. Foto M. Budík*

14 *Neznámý řezbář: Boční čelo chrámových lavic, 60.–70. léta 17. stol. Tónované dřevo, v. 93 cm. Loď býo, jezuitského kostela v Brně. Foto M. Budík*





16 *Bruňenský mistr: Boční čelo chrámových lavic, kolem r. 1700*
 Tónované dřevo, v. 98 cm. Loď
 býv. dominikánského kostela v Bruě.
 Foto M. Budík



15 *Jan van der Furth: Madona, 1670*
 Polychromované zlatené dřevo,
 v. 290 cm. Oltář v boční kapli
 býv. jezuitského kostela v Bruě.
 Foto M. Budík



17 Giovanni Giacomini: Jidášův polibek ('mollelutto'), počátek 18. stol.
Dřevo, v. 40,5 cm. Muzeum města Brna, inv. č. 50 052. Foto M. Budík



18 Ignác Lengelacher: Světec, 20. léta 18. stol.
Stříbrné dřevo, v. 48 cm (bez podstavce). Moravská galerie v Brně, inv. č. E 104. Foto M. Budík



19 Brněnský mistr (?): Domácí oltář se Josefa od brněnských voršilek, 2. čtvrtina 18. stol.
Zlacené a polychromované dřevo, v. 43 cm. Muzeum města Brna, inv. č. 50 128. Foto M. Budík

20 *Ondřej Zahner: Bůh Otce (moduletto), 30. léta 18. stol.
Zlacené dřevě, v. 26,5 cm. Moravská galerie v Brně,
inv. č. E 747a. Foto M. Budík*

22 *Neznámý mistr: Hráč na gambu, 1755. Polychromované
dřevě, v. asi 120 cm. Varbanní skříň býv.
dominikánského kostela ve Znojmě. Foto M. Budík*



23 *Neznámý mistr: Hráč na tympány, 1755
Polychromované dřevě, v. asi 120 cm.
Varbanní skříň býv. dominikánského
kostela ve Znojmě. Foto M. Budík*

21 *Josef Leonard Weber: Alegorická socha
Persie (?), 1745–1749
Polychromované dřevě, v. 200 cm.
Knihovna býv. augustiniánského kláštera
na Starém Brně. Foto M. Budík*



24 Jiří Antonín Heintz: sv. Markéta,
po r. 1755
Zlacené a polychromované dřev,
v. 180 cm. Oltář v boční kapli
býv. dominikánského kostela
ve Znojmě. Foto M. Budík



26 Ondřej Schwoeigel: Adorant, 70. léta
18. stol.
Polychromované a zlacené dřev,
v. 180 cm (bez podstavce). Boční kaple
býv. jezuitského kostela v Brně. Foto
M. Budík



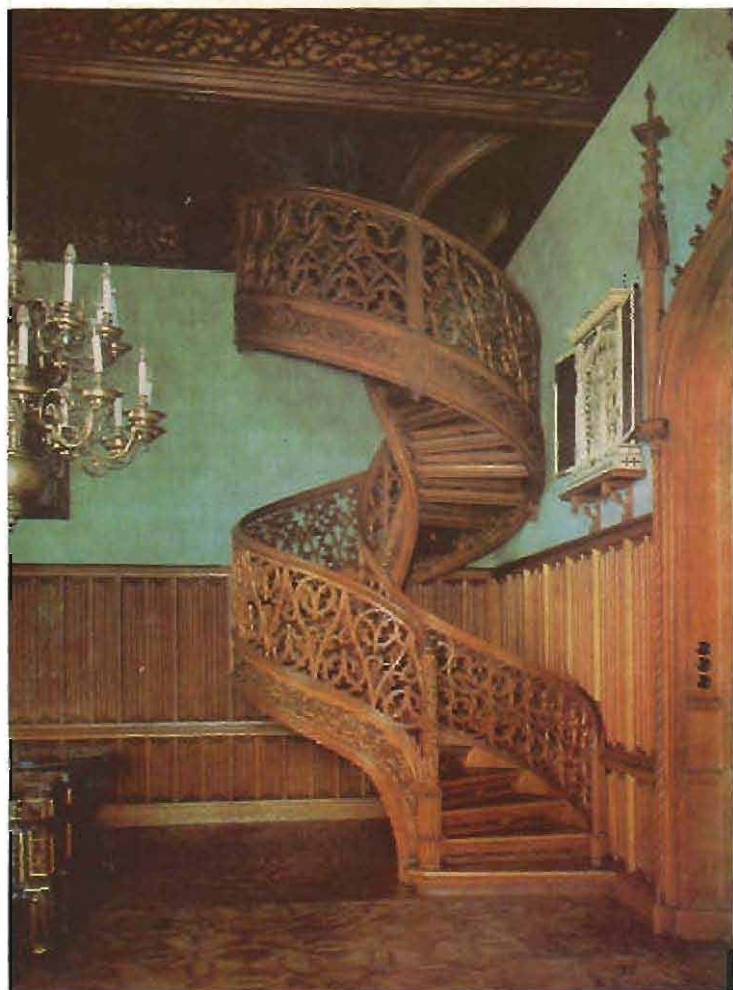
27 Brněnský mistr: Půlavec postavy
brněnských tesařů, konec 18. stol.
Polychromované a zlacené dřev,
v. 77,5 cm. Muzeum města Brna,
inv. č. 107 456. Foto M. Budík

25 Ondřej Schwoeigel: Sv. Jan Křtitel
(detail), 1771–1776
Zlacené dřev, v. 155,5 cm. Muzeum
města Brna, inv. č. 50 258.
Foto M. Budík

28 *Český mistr: Boční opěradlo pohovky ve tvaru sfingy, 1. čtvrtina 19. stol. Polychromované a zlatené dřevo, v. 25,5 cm. Moravská galerie v Brně – sbírky užitého umění, inv. č. 19 505. Foto M. Budík*



29 *Brněnský mistr (?): Kentaure s hadem, 2. čtvrtina 19. stol. Zlatené dřevo, v. 39 cm. Muzeum města Brna, inv. č. 56 955. Foto M. Budík*



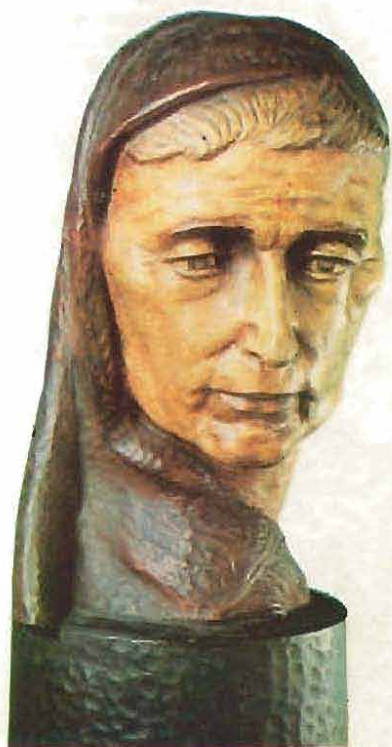
30 *Jiří Wingelmüller: Sebodtův, před r. 1858. Třísované dřevo, v. asi 350 cm. Knihovni sál zámku v Lednici. Foto J. Secký*



31 František Bílek: Muž, vládce země,
1920
Tónované dřevo, v. 96 cm. Soukromý
majetek. Foto M. Budík

32 Josef Kubiček: Žebrák, 1922
Polychromované modřinové dřevo,
v. 136 cm. Muzeum města Brna,
inv. č. 56 716. Foto M. Budík





33 *Josef Kubíček: Matka, 1949*
Polychromované lípové dřevo, v. 59 cm.
Muzeum města Brna, inv. č. 50 263.
Majetek autora.

35 *Václav Kautmann: Ptáci a ryby, 1965*
Exotická dřeva, kabinetní velikost.
Majetek autora.

34 *Jiří Marek: Hirošima, 1963*
Tónované dřevo, v. 165 cm. Oblastní
galerie v Brně, inv. č. 100.
Foto M. Budík



36 Sylva Lacínová-Jilková: *Vináři*, 1967
Tónované dřevo, v. 68,5 cm. Muzeum
města Brna, inv. č. 60 474.
Foto M. Budík

38 Alois Mikulka: *Samson a lev*, 1968
Polychromované dřevo, v. 51 cm.
Muzeum města Brna, inv. č. 57 911.
Foto M. Budík





37 Heřman Kozrba: *Judita*, 1968
Břekové dřevo, v. 123 cm. Majetek
autora. Foto M. Budík



59 Zdeněk Macháček: *Srdce*, 1969
Tónované dřevě, v. asi 160 cm.
Ze skupiny monumentálních plastik
v areálu Ústavu pro další vzdělávání
středních zdravotnických pracovníků
v Brně. Foto M. Budík



40 Miloš Vlček: *Lod-budba*, 1977
Tónované lípové dřevo, v. 155 cm,
š. 122 cm. Brno, Stará radnice.
Foto M. Budík

Nesmí nás překvapit, že se tu objevuje nepoměrně větší počet malířů než řezbářů. Mezi malíři jsou totiž jak malíři obrazů, tak pokojů a podobná odvětví, kdežto řezbáři představují jen jedno určité povolání.

Jedinečný úkaz o rozkvětu uměleckých řemesel podává sestava, kterou uvádí Wackernagel ve svém díle „Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance“.

„Ve Florencii bylo v 70. letech 15. století: 84 ateliérů řezbářů a intarzistů, 54 dílen na dekorativní práce v mramoru a kameni a 44 mistrů zlatníků a stříbrníků. Když bereme vedle těchto řemesel počet živností, které kryly materiální potřebu, 70 řezníků, 66 speciálů (obchody s potravinami), drogerie a lékárny, tak je očividný široký rozvoj oněch pracovních odvětví související s velkou poptávkou. Neboť též v umělecké produkci se řídila výroba podle současné spotřeby.“

Florence je případ výjimečný a těžko by se našla obdobná kumulace umělecké produkce. Bylo jistě více komponentů, které na tomto místě podmiňovaly jedinečný rozkvět umění; bohatství, národní hrdost a ctižádost jednotlivce, smysl pro realitu i krásu, počínaje obyčejným občanem po nejvyššího držitele moci, snahou, aby se stala Florence syntézou živého umění vůbec. Na druhé straně však nám příklad Florence dovoluje usuzovat na víceméně obdobné podmínky rozkvětu nebo zániku umělecké tvorby v jiných krajích.

Ve 14. století souvisela tato skutečnost jistě s rostoucím blahobytem a s tím spojeným sebevědomím měst, ale též se zvýšenou intenzitou náboženského života obyvatelstva, možná i s objevením častých epidemických chorob, „černé smrti“, nebo davové hysterie „tance sv. Víta“, což dalo popud pro početné nadace oltářů v nových velkých městských chrámech. Nadace znamenaly vlastně stanovený obnos peněžní nebo výnos pozemkového majetku s desátky poplatníků, stanovené na udržování kněze „oltářníka“, který měl za to věnovat svou modlitbu a bohoslužbu pro blaho duší rodiny zakladatele (viz kaple sv. Jiří při kostele sv. Jakuba v Levoči, která byla přistavována z prostředků a na památku tam pochovaného Georga z Ulebachu). Patronu osoby nebo stavu, kterému osoba příslušela, nebo mimořádné události v životě zakladatele byly pak oltář nebo kaple zasvěceny. Vzpomínáme např. úcty Karla IV., kterou choval k sv. Kateřině za záchranu z velkého nebezpečí a za vítězství v Itálii na den sv. Kateřiny, jak popisuje ve svém vlastním životopise.

Známe nadaci císaře Karla IV., který založil pro poutníky z Čech ve slavném korunovačním chrámu v Čáchách oltář sv. Václava s podmínkou, že oltarista musí ovládat češtinu. R. 1455 jím byl Zikmund z Jihlavy, kanovník ze Staré Boleslavi. Po příkladě Karlově patrně zřídili podobné nadace další čeští donátoři, jak vysvítá ze zpráv reprodokovaných F. Tadrů v díle „Kulturní styky Čech s cizinou“, Praha 1897, str. 67:

„... vydali bratři Petr, Oldřich a Jan z Rožmberka již dne 6. března 1378 nadační listinu pro český hospic v Římě v tom znění, že uznávají císařovy (Karla IV., pozn. aut.) úmysly jako ke spasení duší

směřující . . . ze svých dědičných statků 19 1/8 kopy grošů českých stálého a věčného platu . . . v úplný majetek onomu domu, hospici čili hospitalu připsali, věnovali a postoupili. Přitom nařídili, aby 1. v dotyčném domě . . . na útěchu jeho nemocných obyvatelů v pravidelný čas služby Boží se konaly a proto aby v něm jeden oltář byl zřízen a patřičným způsobem od biskupa vysvěcen na jméno sv. mučedníka Václava . . .“

Dále uvádí na str. 132:

„Roku 1380 zřídil týž arcibiskup pražský a nadal nový oltář ke cti sv. Václava v kostele mišenském i místo oltářníka při něm . . .“

Odpovídající rozšiřující se diferenciaci složek obyvatelstva, řemesel a sociálních zřízení, bratrstev a cechů a jejich obránců-patronů vznikaly pak nařízení ze strany církevní vrchnosti, jako např. návrh otců provinciálního koncilu v Trevíru v r. 1310:

„Aby v každém kostele před, za, nebo nad oltářem malovaný anebo vyřezávaný obraz onoho světce byl umístěn, kterému oltář je zasvěcený.“

Když se takový návrh začal v praxi uplatňovat, vyvolal živou činnost umělců, sochařů, především ale malířů a řezbářů. Na rozdíl od skulptury katedrální (tj. spojené s architekturou, kde primární požadavek trvanlivosti určil i surovinu, z které měla být zhotovena, tedy kamene) oltářní výzdoba umístěná v interiéru dovozovala užití mnohem tvárnějšího materiálu – dřeva. Dřevo sloužilo buď jako nositel tabulové malby, hlavně ale na čím dále bohatší řezbářské oltáře.

Uvedenou zvýšenou aktivitu městského obyvatelstva dokazuje Wackernagel (Lebensraum, str. 214) na příkladě Florencie (shodně jistě pro celou oblast Střední Evropy), když na základě tam vytvořeného množství uměleckých děl píše:

„Ještě v celém 15. století, kdy daleko převažovaly zakázky z oblasti církevního umění, nefigurují jako objednatelé samy církevní vrchnosti nebo řádové společnosti, tak jako dnes.“

Iniciativa a též finanční zajištění, výběr a dozor nad vykonávajícími umělci hlavně leží úplně v rukou městských pověřenců. A sice byly to na jedné straně bohaté cechy, vedle toho různé menší spolky, duchovní bratrstva a podobné. Především však mnozí soukromí dárcové jednotlivých soch, oltářů, kaplí . . .“

Kromě těchto výše citovaných poznatků o souvislosti mezi materiálním podkladem a ideologickým impulsem, podmiňujícím vznik uměleckého díla, máme velmi zajímavou zprávu přímo z péra spoluvtvůrce moravského baroku. Byl to velmi plodný sochař, řezbář, štukatér a architekt Ondřej Schweigel, brněnský rodák, který podle tehdejšího způsobu práce s kolektivem spolupracovníků (tovaryšů) během více než padesátiletého působení vybavoval zařízením mnoho kostelů na Moravě. Jeho otec, Anton Schweigel, přišel do Brna v 20. letech 18. století z Tyrolska, tedy alpské krajiny, kde, jak jsme vzpomínali, zřejmě nezanikla řezbářská tradice ani v době největšího úpadku v 17. století. Řezbářskou dílnu převzal, jak tehdy v době cechovního zřízení často pozorujeme, po zemřelém mistru a stal se zakladatelem typické rodiny řezbářů, která působila na Moravě bezmála 100 let. Jedna jeho dcera se vdala za řezbáře, který se usadil ve Znojmě, druhá dcera zase za řezbáře v Brně. Ondřej Schweigel se vyučil v otcově dílně, několik let byl ve Vídni na Akademii a po smrti otce vedl dále zavedenou dílnu, kterou na základě svého všestranného odborného vzdělání pozvedl na jednu z předních ve své vlasti. Ke konci svého života sepsal několik pojednání spadajících

do oboru, jako seznam prací provedených jeho rukou a dílnou, dále seznam umělců – malířů, sochařů, rytců atd. v Brně od r. 1588 do r. 1800. Hlavně však je pro nás významné jeho „Pojednání o výtvarném umění na Moravě“. V tomto spise uvádí výslovně příčiny rozkvětu, vrcholu a zániku umělecké činnosti a slávy v 18. století. Vzpomíná horlivé stavební činnosti císaře Karla VI. a založení Akademie ve Vídni. Píše:

„Svobodná akademie ve Vídni, kde mohl každý bezplatně svobodně studovat. Naši moravští géniové pilně ji navštěvovali, mnozí z nich šli dílem na útraty některých uměnímilovných knížat, jiní za vlastní prostředky do Říma a vrátili se jako zkušení umělci do vlasti. Naštěstí nastala tehdy příhodná doba, že všichni bohatí kavalíři velký příklad (císaře Karla) napodobovali... budovali nádherné zámky, kláštery je následovaly, stavěli nejkrásnější chrámy a zdálo se, že výtvarná umění, která předtím... jen jako by byla nevlastními dětmi země... rodným dětem se začala vyrovnávat.“

„Toto je jasný důkaz, že tehdy jako dnes mnozí moravští kavalíři, opatství, kláštery rostoucí a přibývající umění na Moravě po dnešní dobu udržovali a podporovali.“

„Akademická škola, vychovatelka umění, soutěžení žáků, každý chtěl druhého... samotnou horlivostí předstihovat, neboť živobytí jim nechybělo... nadto početné práce v zemi je vedly, tím vystoupili velikou zkušeností skoro na nejvyšší vrchol, o čem nás jasně poučují jejich díla, vytvořená po víc jako polovinu tohoto století.“

Ke konci tohoto plodného období, kdy sochařům nechyběla práce, a tedy ani možnost se zdokonalovat, nastal však úbytek poptávky a v důsledku toho i kvantity a kvality práce. Schweigl v pokračování svého spisu píše:

„Ale pro nedostatek práce chybí příležitost se zdokonalovat, umění začíná být zbytečným...“
 „Jen toho si přitom přejeme, aby některé z vynikajících prací jako trvalá ozdoba země pro pozdější doby a znovuvzkříšení umění, napodobňování a zlepšení zachovány byly a nestaly se obětmi práchnivění.“

Toto dobové svědectví, psané výkonným umělcem, hovoří přesvědčivě o tom, že úspěšný rozvoj umělecké činnosti byl vždy a především podmíněný hojností práce. Kde tento stimul chyběl, došlo k poklesu nejen v množství, ale také v dokonalosti tvarové a technické. Na potvrzení toho možno ještě uvést dopis francouzského malíře Bartelémy Menna z r. 1835 z Říma (Künstlerbriefe, str. 883), ve kterém posuzuje slavného sochaře Berthela Thorwaldsen a jeho umělecký růst takto:

„Přišel do Říma, když tam nebylo jiného, měl vždy velký počet objednávek, takže mohl vyvíjet všechna nadání, která měl a bez této pomoci podle mého náhledu nevzniká velký umělec.“

Ze všech výše uvedených zpráv, jednajících o nezájmu o uměleckou tvorbu nebo naopak o horlivé činnosti umělců v minulých dobách, možno učinit jasný a jednoznačný závěr. Nejvýstižněji to jistě říká výpověď Mennova, který velikost Thorwaldsenovu připisuje především možnosti vyvíjet svoje nadání v množství práce. Přímou poukazuje na to, že bez této možnosti nemůže vznikat velký umělec. Konstatuje tedy, že Thorwaldsen měl mnohá nadání, když do Říma přišel, přitom ale jen tím, že je mohl uplatňovat, že se mohl zdokonalovat na zadaných úkolech, jedině tím se mohl stát velkým. Formulováno jinak, antitezí, vyplývalo by z toho, že kdyby Thorwaldsen v Římě nebyl našel tolik možností uplatňovat svoje nadání, nebyl by se stal tím předním umělcem své doby. Stejně v zásadě vyznívá tvrzení Schweiglovo o vzestupu umění na Moravě a jeho úpadku v 18. století. Umělci nacházeli tehdy zpočátku „početné práce“, takže „velkou zkušeností vystoupili téměř na vrchol“. Je skoro neuvěřitelné, že ještě za života Schweiglova mohla nastat tak pronikavá deprese poptávky a stalo se, že „... pro nedostatek práce chyběla

umělcům příležitost se zdokonalovat“. Tedy nastalo ono „nasyčení trhu přílišnou výrobou“, o kterém píše Amerling ve svém návrhu, jak by se prostřednictvím veřejných úkolů měla podporovat výtvarná umění.

Do řady zajímavých původních dokumentů, ve kterých umělec posuzuje svou dobu, patří známý nápis na oltáři sv. Maří Magdalény v kostele v Tiefenbronnu ve Švábsku. Oltář vznikl ve druhé čtvrtině 15. století, prakticky v „údolí“ mezi dvěma dobami krajní vyspělosti, tj. mezi „krásným slohem“ a pozdní gotikou. Mistr tohoto skvělého malířského díla si dovolil trpkou kritiku na nezámě a napsal:

„Křič, umění, křič, a naříkej velmi, tebe už nikdo nežádá. Tak, ó běda. Lukáš Moser, malíř z Wylu, mistr tohoto díla, pros Boha za něho.“

Z této doby je v Střední Evropě nápadně málo malířských nebo řezbářských památek. Byla to doba „temna“, jak ji nazýval Pinder, doba zmatená. Nebyl to ovšem ani první ani poslední pokles, po kterém však vždy následoval nový rozkvět umění.

Objasnění příčin takových cyklických jevů v umění je úkolem všeobecné historie. Pro nás je důležité, že ze všech uvedených faktů vyplývá, jak citlivě reaguje umělecká tvorba na každou změnu ve struktuře společnosti, ať už ekonomickou nebo ideologickou. Umění je obrazem, zhmotněním smýšlení a citů člověka své doby. Víc jako ostatní dokumenty civilizačního procesu, který má vzestupnou tendenci mnohem pravidelnější, umělecké výtvořky svým kolísavým množstvím a technickou dokonalostí obrazy proudy hýbající lidstvem. Lépe než svědci materiální kultury představují umělecké památky zrcadlo společnosti a doby.

Doslov

Není toho příliš mnoho, co se mi podařilo zjistit a zaznamenat o technice řezbářství vzhledem k mnohotvárnosti tohoto oboru. Tato mnohotvárnost vyplývá nejenom ze samotných slohových prvků a z různých praktik, užívaných v jednotlivých dílnách, ale zčásti též z materiálu.

Sepsal jsem to proto, že vím, jak je cenný každý poznatek, každá zmínka o tomto dosud málo známém tématu, o zanikajícím, a přece tak zajímavém uměleckém oboru.

Často jsem se mohl přesvědčit, jak fascinující je pro diváka práce řezbáře. Domnívám se, že je to proto, že pozorovatel vidí, jak v poměně krátkém čase, třeba během půl hodiny, se mění v hrubých rysech téměř bezcenný kus dřeva v postavu. Právě postup práce řezbáře je tak bezprostřední a jeho surovina tak všední povahy, oproti praxi třeba kameníka nebo kovolijeckých oborů, že tím je rozdíl nápadnější. Než může kameník nebo slévač započít s výtvarným zpracováním materiálu, musí proběhnout dosti zdlouhavý přípravný proces, takže tím jsou tyto obory diváku poněkud vzdáleny a jejich materiál se zdá hodnotnější. Řezbář však může ze špalíčku dřeva, který jiný třeba nedbale odsunuje nohou, vytvářet hodnotné dílo. Divák má možnost sledovat, jak obyčejný kus dřeva každým úderem dláta mění tvar a jakoby kouzlem se ze surové hmoty stává uměleckým dílem.

Jedině snad práce hrnčíře by zde snesla přirovnání. U něho je též vidět, jak se pod jeho rukama skoro zázračným způsobem beztvárná hrouda, jakoby nadaná životem, proměňuje v křehký džbánek.

Poněvadž vím, že souhrn všech vědomostí a znalostí lidstva byl nasbíraný a posnášený během staletí, chtěl bych touto svojí prací též přiložit cihličku k této stavbě.

Bylo mi vždy líto, když jsem si při pohledu na krásnou sochu nebo mistrovsky vykroužený ornament a každý detail, utvářený se suverénní jistotou, uvědomil, že tvůrci těchto krás, před kterými dnes stojíme s obdivem a trochou závisti v srdci, nenapsali ani slovo o tom, jak je vytvořili. Poznal jsem z každého řezu dláta, že pracovali vždy vrcholně účelně, že nic, co dělali, nevznikalo náhodně, nýbrž vždy pracovali s určitým záměrem.

Vím, že příležitost studia starých uměleckých děl řezbářských mi během restaurátorské práce poskytla mimořádnou možnost získat poznatky technického charakteru. Chtěl bych proto, aby tyto poznatky a vědomosti o práci starých mistrů, které mi bylo dopřáno nasbírat v dlouhých letech mé řezbářské praxe, byly užitečné i jiným. Snad přispějí nejen k hlubšímu porozumění starým řezbám, ale vzbudí také lásku k nim, lásku k řezbářské práci.

Strana 17

H. Grimm, Das Leben Michelangelos, str. 467.

Ausserdem waren ihm die jüngerer Florentiner Bildhauer wenig geneigt. Leo X. hatte verlangt... Michelangelo solle die für die Fassade bestimmten Statuen im Modell, gross wie sie später ausgeführt würden, herstellen, damit andere danach arbeiten und das Ganze rascher zustande käme. Michelangelo war nicht dazu zu bewegen, er fertigte nichts als die kleinen Modelle an, nach denen er allein zu arbeiten imstande war. Dies hielten die Jüngerer für absichtliche Missgunst. Er wollte alles allein tun, um alles zu verdienen und um ihnen die Gelegenheit abzuschneiden, ihm seine Kunst abzulernen.“

Strana 21

E. Murbach, Form und Material in der Spätgotischen Plastik, str. 66.

„In der Regel weiss der Kunsthistoriker, wenn er nicht gerade ein besonderes Interesse an dem Materialen hat oder aus „antiquarischen“ Gründen über die Werkstoffe Bescheid weiss, nicht viel über diesen Gegenstand. Eine eigentliche Kenntnis der Werkstoffe, ob es sich um die verschiedenen Farben oder um die festen Materialien der plastischen Kunst handelt, kann erst gewonnen werden, wenn sich der Theoretiker selbst im künstlerischen Arbeiten versucht hat. Wie dies möglich ist, ist eine andere Frage, wünschenswert bleibt es auf alle Fälle.“

Strana 22

G. Schadow, Künstlerbriefe, str. 282.

„Kommen deutsche Bildhauer an, um in meinem Atelier zu arbeiten, so muss man sie abweisen oder von neuem unterrichten, denn sie kennen diese Methode nicht.“

Strana 24

G. Schadow, Künstlerbriefe, str. 277.

„Seit geraumer Zeit hatte ich es im Sinne, Ihnen, verehrter Freund, Nachricht zu geben, gewissermassen eine Rechenschaft abzulegen von meinem Künstlerleben. Aber zum Schreiben gehört eine besondere Stimmung, und die kommt uns selten; Lust dazu, möchte ich sagen, gar nicht; Lust haben wir Künstler nur zu unserer Arbeit.“

Strana 30

J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, str. 31.

„Aus Holz wurden so wie die Gebäude, als auch die Statuen, eher als Stein und Marmor gemacht. In Ägypten werden noch jetzt von ihren alten Figuren von Holz, welches Sycomorus ist, gefunden; es finden sich dergleichen in vielen Museis. Pausanias macht die Arten von Holz namhaft, aus welchen die ältesten Bilder geschnitzt waren; und es waren noch zu dessen Zeiten an den berühmtesten Orten in Griechenland Statuen von Holz. Unter anderen war zu Megalopolis in Arkadien eine solche Juno, Apollo und die Musen, ingleichen eine Venus und ein Mercurius von Damophon, einem der ältesten Künstler. Diagoras, welcher unter den Gottesverleugnern des Altertums berühmt ist, kochte sich sein Essen bei einer Figur des Hercules, da es ihm an Holz fehlte...“

Tamtéž, str. 281.

„Bis an die 147. Olympias und bis zum Siege des Lucius Scipio, des Bruders des älteren Scipio Africanus, über Antiochus den Grossen waren die Statuen der Gottheiten in den Tempeln zu Rom mehrenteils nur von Holz oder von Ton.“

Strana 32

A. Dürer, Tagebuch der Reise in die Niederlande, str. 62.

„Item ich hab gesehen am Sonntag nach Unser Lieben Frauen Tag Himmelfahrt den grossen Umgang... wo die ganze Stadt versammelt was von allen Handwerken und Ständen... Es hätt auch ein jeglicher Stand und Zunft ihr Zeichen, darbei man sie können möcht... Also sahe ich in der Gassen... gehen... nahend aufeinander. Die Goldschmied, Maler, Steinmetzen, Seidenstricker, Bildhauer, Schreiner, Zimmerleut, Schiffer, Fischer...“

Strana 34-35

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 120.

... ist ein abred und gedingeines sacramentsgeheuss zu machen zwischen herren Hansen Imhoff dem eltren auff einem und maister Adam Chrafft pildhauer anders tails geschehen... Zum ersten hat der obgenant meister Adam dem egenantten herren Hannsen Imhoff versprochen und zugesagt, ein schon wolgemacht kunstlich und werklich sacramenthaus von stainwerck zu machen...“

Strana 38

M. Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance, str. 210.

„1457 wird der Bildschnitzer Johannes Enrici de Alemania von der Signorie nach Rom hin empfohlen als „scultor egregius praesertim in crucifixis effingendis.“

Strana 58

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 17.

„In Hamburg galten besondere Vorschriften für Schnitzereien, die in das feuchte Marschland geliefert werden sollten.“

Tamtéz, str. 54-55.

„Bei der Verwendung von Holz bevorzugten einzelne Gegenden besondere Arten. So schrieben die Hamburger und Lüneburger Zunftordnungen die Benutzung von Nuss-Eichen oder Birnbaumholz vor...“

Grösster Wert musste auch auf die Auswahl des Holzes gelegt werden. Die Genter Zunftordnung verbot ausdrücklich die Verwendung von Splintholz oder von Holz mit Astlöchern.“

Strana 60

Münster Heft 5, Jahrgang 1968, str. 387.

„Florenz. Frau Prof. Margrit Lisner glaubt vor einigen Jahren, eine Holzplastik von Michelangelo Hand aus dem Jahre 1493 wiedergefunden zu haben. Auf der Michelangelo Ausstellung in Rom 1964 fand sie sehr bald starken Widerspruch. Der Kunsthistoriker Prof. Alessandro Parronchi glaubte, beweisen zu können, dass ein grosses Holzkreuzifix in der Kirche San Rocco bei der Festé der Malaspini in Massa Carrara das von Condivi erwähnte und später verschollene Werk Michelangelos ist. Des Meisters Biograph sagt ausdrücklich, dass die Figur fast Lebensgrösse hatte, während das von Frau Prof. Lisner entdeckte knapp 1,33 m gross ist. Aus dem Vergleich der beiden Christusdarstellungen ergibt sich ohne weiteres die Überlegenheit jener zu Massa Carrara, in welcher jene kraftvolle Hand zu spüren ist, welche der Menschheit etwa den leuchtertragenden Engel, die Statuette des H. Petronius in Bologna und bald darauf die erste „Pieta“ schenken sollte.“

Der Gekreuzigte im Kloster Sante Spirito mit dem handwerksmässig aus Werg, Leim und Stuck hergestellten Haar und ohne Perizoma ist eine schwächliche, fast hermaphroditische Gestalt, eher Knabenhaft und, was schwer ins Gewicht fällt, in vielen Einzelheiten anatomisch unhaltbar - wie etwa die ganze linke Hüftseite...“

Strana 61

Beschreibung allerhand. . . Merkwürdigkeiten . . . in Europa str. 340.

„Von Norwegens Beschaffenheit.“

Nach Norden werden gemeiniglich dreierley Schiff-Fahrten angestellt: Die erste nach Norwegen auf den Herings- Fang und zu Abholung des Holtzes; denn Norwegen hat vortreffliche Wälder, daraus sonderlich denen Holländern eine unzählige Menge Eichen überlassen werden.“

Strana 62

A. Dürer, Tagebuch der Reise in die Niederlande, str. 30.

„Ich hab 3 Stüber geben für zwei flädrene Schälein. Solcher zwei hat der Felix meinem Weib geschenkt, und ein solches Schälein hat auch Meister Jacob, Maler von Lübeck, meinem Weib geschenkt.“

Strana 73

J. Colerus, Oeconomia, 1 kap., str. 163.

Von der Höltzung.

„Weil ich bis anhere von Gärten etwas geschrieben / wil ich nun in diesem Buch auch von der Höltzung etwas melden . . . das ich nur eine kleine geringe Anleitung gebe in etlichen Sachen / die ich selbst gesehen unnd erfahren habe. Wer aber etwas in der Höltzung lernen unnd erfahren will / der neme die Heydereuter / Holtzhawer / Bawersleute / und andere Holtzwürmer zu rath / die teglich mit solchen dimgen umgehen / da wird er wol mehreren bericht hiervon bekommen. Denn weil sie solche sachen teglich in Henden haben / und ohne unterlass damit umgehen / so kann man von solchen Leuten viel ertahren unnd lernen / das andere nicht also wissen und verstehen. . . .“

„Allein daran muss man sich nicht kehren / da bisweilen dieser also / der ander aber auff ein andere Weis von der sachen redet / man schreibe eines jeden meinung auff / und nehme darnach des Werk selber in die Hand / und versuche es / so wird ihn die erfahrung wol lehren / wer recht oder unrecht hat / denn eigene erfahrung lehret alles.“

Strana 74

Tamtéz, str. 185.

„Theophrastus sagt in libro de tempore, im ende des 1. Traktats: Ein jedes Holtz das gefellet ist oder abgehawen wird / in Balsamischen Zeichen / das ist / wenn die Sonne im Stier, Steinbock oder Jungfrauen ist / das wird nicht wurmstichtig, faulet auch nicht balde, sondern / weret zum allerlengsten. Es muss aber im abnehmenden Monde geschehen unnd gleich in den ersten drei Tagen.“

„Wenn die Zimmerleute im Lande zu Braunschweig Eichen oder Erlenholtz zum Bawen fellen oder hawen wollten / so tun sie es nur im Ende oder letzten Viertel im Michaelis Monden...“

„Welches Holtz gehawen wird von dem Vollmond an / bis auff das letzte Viertel / das faulet nicht.“

H. Sieg, Gottesehen der Kräuter, str. 301.

„E. von Etzdorf, erzählt aus seinen Erfahrungen, dass je nach den Mondphasen der Saft der Bäume steigt oder fällt, und zwar vom Neumond bis zum Vollmond steigt er, vom Vollmond bis zum Neumond strömt er herab. Dies spielt beim Holzfällen eine grosse Rolle. Um den Neumond gefällte Bäume liefern gutes Brennholz und trocknen rasch, um den Vollmond geschlagene dagegen trocknen schwer, und ihr Holz ist nicht dauerhaft. Darum soll man die Stämme im letzten Mondviertel schlagen.“

In den grossen Holzländern Südamerikas werden sogar bei den Bestellungen kontraktlich die Mondzeiten ausgemacht, in denen – je nach den Zwecken – das Holz gefällt werden soll. Die Verträge auf Lieferungen für Möbel, Bauholz, Eisenbahnschwellen legen den grössten Nachdruck auf das Schlagen der Bäume beim abnehmenden Mond.“

Strana 80-81

Mitteilung der Technischen Universität Dresden.

„In den Ostseerandgebieten in der Gegen von Lübeck dürfte in den natürlichen Waldgesellschaften namentlich die Traubeneiche (*Quercus petraea*) vertreten gewesen sein. Nach Scamoni herrschte im mecklenburgischen Gebiet und in der Uckermark der Buchen-Traubeneichen-Wald vor, nur im nordöstlichen Gebiet der DDR, südlich des Darss und Rügens, war weiter auch der Buchen-Stieleichen-Hainbuchen-Wald verbreitet. (A. Scamoni: Über die Verbreitung der natürlichen Waldgesellschaften im Gebiet des Diluviums der DDR. Archiv für Forstwesen, Band 1, 1952.) In Holland wiederum, in der belgischen Ebene und dem westlichen Teil Schleswig-Holsteins sowie in den Nordseemarschen und auf den Nordseeinseln fehlt nach Büsgen die Traubeneiche oder ist recht selten. (M. Büsgen: „Die Cupuliferen“ in der Lebensgeschichte der Blütenpflanzen Mitteleuropas von Kirchner u. a. 1912.)

Inwieweit die in der Literatur angegebene Verbreitungsgrenzen im einzelnen immer ganz richtig sind, lässt sich im übrigen schwer entscheiden, weil auch heute noch diese beiden Eichenarten auf Grund der beobachtbaren Übergänge oft nicht auseinandergehalten werden ...“

Strana 81

J. Colerus, Oeconomia Xylotrophia, str. 184.

Das V. Capitel, Welches das herteste Holtz sey.

Die Handwerksleute haltens darvor, / das das aller hrtset Holtz das Maulbeeren Holtz sey, ... Sonsten ist das Hainbuchen Holtz das herteste / daraus die Stellmacher die Rade unnd Axen / unnd anderen Handwerksleute die Stiel in ihre Zeuge machen. Das Rotbüchen Holtz brauchen die Stellmacher auch zu den Felgen unnd anderen Sachen. Zu Tischen ist kein besser Holtz / als von weis Erlen Brettern / die sein wie Ahörnen Bretter / man brauchet auch dazu Linden Bretter / Birken Bretter / Birnbaum Holtz brauchet man auch / aber es will nicht halten / der Leim halt es nicht aus. Sonsten ist es aber zu Formengut. Zu Tischgerüsten nimmp man gemeiniglich Eichen Holtz / welches auch unter das herteste Holtz mit zu zehlen pteget / allein es bricht leichtlich.

Man sollte auch hier von dem unterschied der Hölzungen sagen / denn wird mancherlei Eichen / mancherlei Buchen / mancherlei Weiden / etc.

Aber das lehret einen jeglichen die erfahrung wol, und ich habe mich hie rit vorgekommen / gar gründlich unnd ordentlich von diesen Dingen zu schreiben.“

Strana 83

Tamtéz, str. 187.

Pirnaw Im Steinischen Walde.

Linden

„Den Ampts untertanen do es nicht verhandeln

Ein zweyklefftrige umb 10 groschen

ein anderthalb klefftrige 7 groschen

ein einklefftrige 6 groschen

Den Fremden aber so es verhandtieren

Ein zweiklefftrige Linde umb 25 groschen

ein einhalbklefftrige 18 groschen

eine einklefftrige 16 groschen

Tamtéz, str. 188.

Radeberg Auf der Lausnitzer Heyde

Eine anderthalb klefftrige Buche umb 30 groschen

1 einklefftrige Buche 24 groschen

1 liegende Buche 18/16/15 groschen

1 eineinhalbklefftrige Eiche 30 groschen

1 einklefftrige Eiche 24 groschen

1 liegende Eiche 20/18/16/15 groschen

1 Schindelbaum 18 groschen

1 eingriffige Weistanne 15 groschen

1 Schwemmichte Kiefer 15 groschen

1 schleiss Kiefer 8 groschen

1 Eichen Strumpft 12 groschen

1 hole Linde 10 groschen

Strana 84

Der Zeichner und Kupferstecher
 Ich bin ein Reisser frü und spet /
 Ich entwürff auff ein Linden Bret /
 Bildnuss von Menschen oder Thier /
 Auch gewechs mancherley monier /
 Geschrift / auch gross Versal buchstaben /
 Historj / und was man wil haben /
 Künstlich / dass nit ist auszusprechen /
 Auch kan ich diss in Kupffer stechen.

Strana 91

Der vaterländische Pilger ... für Ungarn, Kaschau, 1834, str. 199.

Alter und Dicke merkwürdiger Baumarten.

„Die Linde, welche 1476 bei Freiburg bei Gelegenheit der Schlacht bei Murten gepflanzt wurde, hat gegenwärtig 13' 9" (= 13 stop 9 palců) Durchmesser, woraus sich ein jährliches Wachstum von 2" ergibt.

Eine Linde beim Schless Chaillé, Dep. des deux Sévres, hatte im Jahre 1804, 45' Umfang, sie mochte damals 538 Jahre alt seyn. Die von Trons in Graubündten, war schon 1424 berühmt und hatte 1798 nicht weniger als 51' Umfang.“

Strana 92

H. Sieg, Baum und Strauch, str. 165.

„... die fast tausendjährige Linde zu Neuenstadt am Kocher. (Es heisst auch Neuenstadt an der Linde.)

Der Präzeptor Jacob Frischlin beschreibt sie im Jahre 1606. „Vor dem oberen Tore zu der Neuenstadt stehet ein wunderbarlich grosser Lindenbaum, so gross und dick, dergleichen keinen in Europa zu finden ist, welches Äste ringsherum liegen auf viel mehr als 100 Säulen. Ist mancher Ast so dick als ein grosser Baum. Hat jeder Ast bis zum Stamm 30 Schritt und ist der Stamm 30 Ellen dick.“

Im Jahre 1504, also hundert Jahre früher, heisst es in einer Beschreibung:

„Bei Newstadt eine Linde stat,
 die 67 Säulen hat.“

Neue Berechnungen des Dr. med. Waldser, Leutkirch, stellen ein Alter von 936 Jahren fest.“

Strana 111

G. Schadow, Künstlerbriefe, str. 278.

„... ich schweige aber davon, weil das bloss Beschreiben solcher Dinge doch keine anschauliche Vorstellung hervorbringt, Hat es mir doch selten gelingen wollen, jemandem, der vom Formen und Giessen nichts weiss, einen Begriff davon beizubringen...“

Strana 123

Ausstellungskatalog H. Moore, München 1971.

„H. M. ... In a similar sense I make my little plaster maquettes. As I do them in my mind all the time is the full sized final sculpture.“

Strana 148

H. Wilm, Die gotische Holzfigur, str. 95-96.

„... Jakobskirche zu Straubing ... die Geschichte des Hochaltars, in dessend Schrein sich fünf spätgotische Schnitzfiguren aus der Werkstatt des Michael Wohlgenut befinden ... Und doch geht aus der Geschichte des Hochaltars hervor, wie einschneidend die Veränderungen waren, die einzelne seiner Schnitzfiguren hundert Jahre nach seiner Entstehung erleiden mussten. Zwei von den fünf Holzbildwerken, und zwar die Maria mit dem Kinde und die Magdalena, sind in ihrem plastischen Bestand unberührt geblieben. Die übrigen drei Schnitzfiguren sind zu Ende des 16. Jahrhunderts durch eingreifende Überarbeitungen vollkommen verändert worden. Die Figur des Jakobus war ursprünglich eine Johannesstatue gewesen; die Figur des Leonhard war ehemals eine Darstellung des Dominikus und Tiburtius, der jetzt in Rittertracht mit Schild und Lanze bewaffnet rechts von der Maria steht, ist gar durch die Verfälschung einer ursprünglich die Katharina darstellenden Holzfigur entstanden.“

Die Frage nach den Gründen für diese im ausgehenden 16. Jahrhundert vollführten Denkmalschändung lässt sich aus einem Bericht des Kapitels an den Herzog von München ausreichend beantworten. Dort heisst es nämlich, dass es der Jakobskirche an einem passenden Hochaltar fehle. Man habe aber in Erfahrung gebracht, dass im abgegangenen Augustinerkloster zu Nürnberg ein schöner Altar zu kaufen sei, der sich für die Jakobskirche wohl eignen würde. Er werde etwa 800 Fl kosten. Ärgerlich sei nur der Umstand, dass die vier grossen Bilder (Schnitzfiguren) des Altars Dominikus, Johannes d. T., Magdalena und Katharina darstellten. Sie würden sich für Straubing nicht eignen, denn für den Hochaltar der Jakobskirche brauche man ausser der Marienfigur die Gestalten des Jakobus, Tiburtius,

Lorenz und Leonhard. Doch seien einige Maler und Werkleute, mit denen man die Gelegenheit besprochen habe, der Meinung, dass die Figur des Dominikus „mit schlechter Mühe und Unkosten“ wohl in die Gestalt des Leonhard verändert werden könne und ebenso könnten auch die übrigen Bildwerke, wenn man die Köpfe auswechsle, in die Darstellungen der Kirchenpatrone umgeändert werden. Der Herzog von München gab seine Zustimmung. Und so kam die Erwerbung des Nürnberger Altars für Straubing zustande und damit auch die Ausführung einer sinnlosen Verfälschung eines wertvollen alten Altarwerks.“

Strana 176

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 92.

„1509 Schwabacher Pflicht und Ausgabebuch:

„Die Tafel im Chor ist bestellt und kauft von Meister Michal Wolgemut in Nürnberg um 600 fl., und der Frau 10 fl. zu Leykauf...“

Strana 180-181

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 55.

„Ein bildhauer wenn er wil ein bild hauwen vnd machen so nimpt er ein lindenbaum oder ein ander holtz vnt thut nüt dann das er hinweg thut, stets hauwet er daruon, er houwt die est ab, darnach die rinden von dem stammen, darnach dis hinweg darnach dz hinweg, er tut nüt dann das er daruon huwet, vnd würt von dem selben vonthun ein semlich hübsch kostlich wol geziert bild...“

Strana 269

A. Dürer, Schriften und Briefe, Helleraltar, str. 127.

„... Euer Tafel... hab ich sie doch vom Schreiner gelöst und das Geld geben... Und hab sie zu einem Zubereiter getan, der hat sie geweißt gefärbet, und wird sie die ander Wochen vergülden.“

A. Dürer, Tagebuch der Reise in die Niederlande, str. 18-19.

„Mehr hab ich 14 Stüber für 3 Täflein geben. Mehr 4 Stüber zu weissen, darvon zu bereiten.“

Strana 271

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 133.

„... vndd' solche Bild alle sol Er von frischen gesundnem Holtz vf das rainisch schneiden lassen...“

Strana 300

G. Schadow, Künstlerbriefe, str. 277.

„Manchmal komme ich mir vor wie ein ehrsamer Meister, der in der Stadt so sein Gewerbe betreibt, nachdem die Leute es bei ihm bestellen. Er hat seine Werkstelle, seine Gesellen und Buben, und was in sein Fach schlägt, ist bei ihm zu haben.“

„... Meine meiste Zeit nehmen bestellte Arbeiten weg, selten bleibt mir eine Stunde, die ich meiner Laune weihen kann...“

Strana 301

Barlach im Gespräch, str. 22.

„Zu jeder Kunst gehören zwei; einer der sie macht, und einer der sie braucht.“

Strana 302

Künstlerbriefe, Amerling, str. 448.

„Die Künste... werden... stets für den Menschen ein Bedürfnis sein und bleiben, wenn sie auch zeitweise durch Unruhen eines Landes oder anderes materiellen Interessen untergeordnet werden.“

„Sehen wir zurück auf die Vorzeit, auf die so wunderbar schönen Resultate der Künste, Poesie, Architektur, Bildhauerei, Malerei und Musik...“

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 71.

„Viel schöne Bild hab ich geschnitten

Künstlich auf welsch und deutschen Sitten

Wiewol die Kunst jetz nimmer gllt,

Ich künnt dann schnitzen schöne Bild

Nacket und die doch leben thäten,

Die wären veil in Mark und Städten

So aber ich daseib nit kann.

Muss ich ein anders fahen an

Und will nüt meinen Helenbarten

Eins grossmüchtigen Fürsten warten.“

Strana 304

H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, str. 9.

„Auch die Bildhauer wurden 1534 abschlägig beschieden,“ weil der Bildhauer nicht mehr als einer ist „brauche er keine Ordnung“.

G. Lill, Hans Leinberger, str. 286.

„Ich setze zum Vergleich die Zahl der Maler und Bildhauer in zwei anderen süddeutschen Städten in ungefähr der gleichen Zeit bei. In München waren von 1470–1520 nach einer umfassenden Zusammenstellung 47 Maler und nur 12 Bildhauer nachweisbar. In Würzburg waren es dagegen zwischen 147 bis 1530 nach der ... Aufzählung im Zunftbuch 27 Maler, 1 Glasmaler und 8 Bildhauer.“

Strana 306

M. Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der Florentischen Renaissance, str. 214. „Als Auftraggeber der noch im ganzen 15. Jahrhundert weit überwiegenden – kirchlichen Aufgaben ... erscheinen keineswegs – wie heute – die kirchlichen Behörden selbst oder die Ordensgenossenschaften ... Vielmehr liegt die Initiative und auch die geldliche Sicherstellung, die Auswahl und Überwachung der ausführenden Künstler ... ganz und gar in den Händen bürgerlicher Sachwalter.

Und zwar sind das einerseits die grossen reichen Zünfte, daneben verschiedene kleinere Verbände, geistliche Bruderschaften und dergleichen. Vor allem aber die vielen privaten Stifter von Einzelbildwerken, Altären, Kapellen ...“

Strana 307

A. Schweigl, Bildende Künste in Mähren, SAB.

„... aber die grösste Erziehung von Mähren gabe die ungefehr um Anfang dies 17-te Jahrhundert. Unter der glorreichen Regierung Carl des VI. mit grossen Kosten errichtete freie Academia in Wien, wohin jeder freundlich ohne Endgelt frei studieren, seine Kenntniss und gemachten guten Fortgang bei der Natur selbstn Verbessern konnte.

Unsere Mährische Genies gingen fleissig dahin, viele davon gingen mit schon erwäktem erfinderischen Geiste teils durch Hilfe einger kunstliebenden Fürsten, teils auf eigene Umkosten nach Rom, und kamen als geprüfte Künstler in unser Vaterland.

Zu ihrem Glücke ist fast damal in glückseliger Zeitpunkt eingefallen, dass alle reiche Cavallier den grossen Beispiel dieses Bau und Kunst liebenden Monarchen Carls des 6ten nachahmten, bauten herrliche Schlösser, die Stüfter eiferten nach, errichteten die schönste Gotteshäuser und es schiene, dass die bildete Künste, die vormals und am meisten nur Stiffkinder der Erde anzugehen, als welche bar von den Überflusse ernähret anfangen gleich denen leiblichen Kindern zu werden ...“

„Dieses ist ein klarer Beweis, das formalen und noch jetzt vile – Mährische Cavalier und Abteiliche Stiftungen die anwachsende und zunehmende Künste in Mähren bis zu jetziger Zeit erhalten und befördert haben.

Ich betrachte immer die Academische Schule als eine Erzieherin der Künste, die auch bei ihrem Anfang in Wien mit so waren Gründen als uninteressierter Liebe die Schüler zur schönen richtigen Zeichnung der Antiquen und der ausgesuchten Natur und ihren waren Eigenschaften geführt, dass sie auch deren vile geborene und gefühlte Schüller fast bis zu ihren Vollkommenheit gebracht, als unter ihren war ein Wettstreit, jeder wollte es den anderen, aber nicht aus Neid, Hass, nein: Aus blossen Eifer hervortun, sie liebten einander gebe jeder den derves verdient ihr Lob, dann Nahrung manglete ihren fast nicht ... die vile Arbeiten dazu im Lande führte dieselbe bei der Hand, stiegen durch die grosse übung bis fast an ihre Gränze, welches aus denen Werken, die bis über die Hälfte dieses Jahrhunderts verfertigt und gelifert worden deutlich abzunehmen ...“

„... aber Gelegenheit verhindert aus Mangel der Arbeit es (zu) wieder zu verbessern, die Kunst fangt fast an zum Überflusse zu werden ...“

„... nur ist dabel zu wünschen, dass die noch etwelche treffliche Werke als ein immerwährende Zirde des Landes vor die spätere Zeiten und der wieder anzuhoffender Aufnahme der Künste zu einer Aufmunterug nachahmender Verbesserung vorsichtig erhalten, nicht etwann gar ein Breis des Stauben wurden.“

Künstlerbriefe, Bartélemy Menn 1835, str. 881.

„Thorwaldsen ... Er kam nach Rom, als es dort keinen anderen gab, hatte stets eine grosse Anzahl von Aufträgen, so dass er alle Gaben, die er besass, zur Entwicklung bringen konnte, und ohne diese Hilfe gibt es nach meiner Ansicht keine grossen Künstler.“

Strana 308

Tiefenbronn, Magdalenenaltar.

„schri . Kunst . schri . und . klag . dich . ser . din . begert . iecz . niemen . mer . so .
o . we . 1431, Lucas . Moser . maler . von . wil . maister . des . werx . bi* . got . vir . in

- dell Antonio Cyril, Die Kunst des Holzschnittens. Ravensburg 1921
- Alberti Leone Battista, O malbě. A. D. 1435. – O soše. A. D. 1464. Praha 1947
- Alberti Leone Battista, Deset knih o stavitelství. Praha 1956.
- Amann Gottfried, Bäume und Sträucher des Waldes. Berlin 1954.
- Baťa Leontin – Sýkora Ladislav, Užitékové rostliny starověku. Praha 1945
- Blažíček Oldřich, Jan Jiří Bendl, pražský sochař časného baroku. Památky archeologické, N. Ř. IV–V, 1934–1935
- Blümel Carl, Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin 1941
- Boeck Wilhelm – Schmidt-Gassner Helga, Der Hochaltar in Blaubeuren. München 1950
- Cennini Cennino, Kniha o umění středověku. Praha 1946
- Cínek František, Basilika Velehradská. Brno 1939
- Clemen Paul, Belgische Kunstdenkmäler I–II. München 1923
- Colerus Johannes, Oeconomia. Wittenberg 1613
- Compendiose Cosmographia, oder Geographisch-Historische Beschreibung allerhand auserlesener Merkwürdigkeiten, so in Europa zu finden. Augsburg 1764
- České umění gotické 1350–1420. Praha 1970
- z Donína Bedřich, Cestopis. Praha 1940
- Dumek Josef, Kniha pro každého rolníka a hospodáře. Olomouc 1876
- Dürer Albrecht, Tagebuch der Reise in die Niederlande. Leipzig [1914]
- Durst Allan, Wood Carving. London 1938
- Dvořák Max, Italské umění od renesance k baroku. Praha 1946
- Feulner Adolf, Kunstgeschichte des Möbels. Berlin 1927
- Flesche Herman – Beyer Günther – Beyer Klaus, Tilman Riemenschneider. Dresden 1957
- Fründt Edith, Sakrale Plastik. Hanau 1966
- Fründt Edith, Spätgotische Plastik in Mecklenburg. Dresden 1963
- Graul Richard, Das Hausbuch. Bilder aus dem deutschen Mittelalter von einem unbekanntem Meister. Leipzig [1934]
- Grimm Hermann, Das Leben Michelangelos. Leipzig 1940
- Grimme Ernst Günther, Deutsche Madonen. Köln 1966
- Hain Caspar, Zipserische oder Leütschauerische Chronika. Levoča, b. d. v.
- Hálová-Jahodová Cecilie, Brno. Stavební a umělecký vývoj města. Praha 1947
- Hamkens Freerk Haye, Der Bordesholmer Altar Meister Brüggemanns. Leipzig [1936]
- Hausrath Herbert, Der Deutsche Wald. Leipzig 1914
- Hégr Miloslav, Technika sochařského umění. Praha 1959
- Heidenreich Ludwig H., Leonardo. Berlin 1943
- Hempel Eberhard, Das Werk Michael Pachens. Wien 1940
- de Hevesy André, Das Triptichon der Madeleinekirche in Aix. Pantheon II, 1930
- Huth Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967
- Jäger Adolf, Veit Stoss und sein Geschlecht. Neustadt 1958
- Jundrovský Rudolf, Sochařství pro praktickou potřebu sochařů, stavitelů a škol odborných. Praha [1912]
- Kieslinger Franz, Ein spätgotisches Goldschmiedemodell. Pantheon III, 1939

- Komenský Jan Ámos, *Orbis sensualium pictus*. Leutschau 1685
Kriegbaum Friedrich, *Michelangelo Bunarotti. Die Bildwerke*. Berlin 1940
Kutal Albert, *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962
Kutal Albert, *České gotické umění*. Praha 1972
Kutal Albert – Líbal Dobroslav – Matějček Antonín, *České umění gotické I, stavitelství a sochařství*. Praha 1949
- Lange Kurt, *Ägyptische Kunst*. Zürich–Berlin 1939
Lehner Ferdinand Josef, *Dějiny umění národa Českého I/1–3*. Praha 1903–1907
Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*. Praha 1941
Lill Georg, Hans Leinberger. München 1942
Lutze Eberhard, Veit Stoss. Berlin 1938
- Matějček Antonín, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1950
Mathioli Pietro Andrea, *Herbář aneb bylinář (1596)*. Praha 1924
de Michaelis Maria, *Picasso literární dílo*. Praha 1967
Michelangelo, *podoba živé tváře*. Praha 1964
Miller Albrecht, *Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*. Kempten 1969
Murbach Ernst, *Form und Material in der spätgotischen Plastik*. Basel 1943
Myšlenky moderních sochařů. Praha 1971
- Neuburger Albert, *Die Technik des Altertums*. Leipzig 1921
Neumann Jaromír, *Český barok*. Praha 1974
Neuwirth Josef, *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen*. Prag 1893
- Paatz Walter, Bernt Notke. Wien 1944
Palladio Andrea, *Čtyři knihy o architektuře*. Praha 1958
Pešina Jaroslav, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*. Praha 1950
Petrie Flinders, *Mechanical Methods of the Egyptians*. *Anthropological Journal* 1883
Pinder Wilhelm, *Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*. München 1925
Pinder Wilhelm, *Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts*. München 1924
Planiscig Leo, *Donatello*. Wien 1939
Plinius Secundus Gaius, *Knihy o přírodě*. Praha 1974
Plinius Secundus Gaius, *O umění a umělcích*. Praha 1941
Poche Emanuel, Matyáš B. Braun. Praha 1937
Pollak Marga – Lange Herbert, *Der Altar von Kefermarkt*. Wien–Linz–Frankfurt/Main b. d. v.
Pospíšil Valentin, *Nejstarší chráněné stromy na Moravě a ve Slezsku*. *Acta dendrologica čechoslovaca* 1958
Polo Marco, *Milión*. Praha 1961
- Raban Josef, Václav Kautmann. Bratislava 1966
Rados Jenő, *Magyar oltárok*. Budapest 1938
Read Herbert, Henry Moore. München–Zürich 1967
Reiners Heribert, *Burgundisch-Alemannische Plastik*. Strassburg 1943
Rolland Romain, *Michelangelo*. Praha 1947
Rozmahel Jakub, *Světelský oltář v Adamově*. b. m. v. 1936
- Sawicka Stanisława, *Ryciny Wita Stwosza*. Warszawa 1957
Schult Friedrich, *Barlach in Gespräch*. Leipzig 1963
Schweigel Andreas, *Bildende Künste in Mähren. Malerei*. Státní oblastní archiv Brno G 11, sign. 196

- Sedláček August, Paměti a doklady o staročeských mírách a váhách. Praha 1923
- Sieg Hilde, Baum und Strauch. Berlin 1939
- Sjovold Thorleif, Der Osebergfund. Oslo 1964
- Staré letopisy české. Praha 1959
- Svoboda Pravomil, Lesní dřeviny a jejich porosty. Praha 1955
- Šamánková Eva, Architektura české renesance. Praha 1961
- Šedý Václav, Práce s dřevem. Praha 1968
- Šedý Václav, Sochařské řemeslo – základ sochařského umění. Praha 1953
- Šourek Karel, Umění na Slovensku. Praha 1938
- Thormann Richard, Der Holzbildhauerlehrling. Leipzig 1920
- Tietze Hans, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdom in Wien. Wien 1931
- Uhde-Bernays Hermann, Künstlerbriefe über Kunst. Dresden 1957
- Vasari Giorgio, Životopisy umělců. Praha [1927]
- Veit Andreas, Volksfrommes Brauchtum und Kirche. Freiburg 1936
- Vitruvius Pollio Marcus, Deset knih o architektuře. Praha 1953
- Volavka Vojtěch, O soše. Praha 1959
- Wackernagel Martin, Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Leipzig 1938
- Waetzold Wilhelm, Dürer und seine Zeit. Wien 1935
- Wertheimer Otto, Nikolaus Gerhardt, seine Kunst und Wirkung. Berlin 1929
- Wilm Hubert, Die Gotische Holzfigur. Stuttgart 1940
- Winckelmann Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums. Berlin 1942
- Winter Zikmund, Český průmysl a obchod v XVI. věku. Praha 1913
- Winter Zikmund, Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století. Praha 1906
- Winter Zikmund, Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách. Praha 1909
- Wit Stwosz – Le Rétable de Cracovie. Warszawa 1953
- Katalogy výstav a sbírek:
- Sbírka starého umění Národní galerie Praha. Praha 1949
- Romantik in Österreich. Krems 1964
- Jihočeská pozdní gotika 1450–1530. Hluboká 1965
- Gotik in Österreich. Krems 1967
- Marienburg im Rheinland. Essen 1968
- Herbst des Mittelalters. Köln 1970
- Spätgotik am Oberrhein. Karlsruhe 1970
- Henry Moore. München 1971
- Umění české a slovenské gotiky. Praha 1972

- 1 Tak zhotovili fiálu v 19. století (vpravo), takto v 15. století (vlevo)
- 2 Špičák kamemka a profil dláta řezbáře
- 3 Dláto řezbáře
- 4 Lžičkovité dláto a koží nožka; nahoře vpichy
- 5 Na rytinách nesprávně reprodukováný tvar lžičkovitého dláta
- 6 Upínání špalku na pracovním stole šroubem
- 7 Šroub na upínání špalku a utabovací matice s bránatým otvorem
- 8 Rezbářská stolice podle starých rytin
- 9 Díra v hlavě sochy po brotu v pevném čele stolice (A); partie s dírou odpadla s kouskem dřeva (B)
- 10 Stopy záseků po dvojbrotu v posuvném čele stolice
- 11 Rezbář osekává špalek nabruho sekerou (podle rytiny)
- 12 Zafixování na upínání maněch soch
- 13 Sochař při modelování. Přerušovaná čára znázorňuje zorný úhel, který podmiňuje výšku bozzetta 35 až 47 cm
- 14 H. Moore, figura z roku 1931, zimostráz, v. 24 cm. Dole řez špalkem s naznačeným výřezem použité části
- 15 Tatáž figura a řez špalkem s výřezem, na němž se jeví vrstevnice letokrubů
- 16 Skládání dutého bloku
- 17 Točivý růst lípy a řez špalkem, skládaným ze štípy a dílců
- 18 Albertiho „stopník“
- 19 Leonardova „bedna“
- 20 Model v „bedničce“ a připravený špalek
- 21 Redukční úhel
- 22 Zvětšovací kružidlo – čapí nůsky
- 23 Řez zvětšovacím kružidlem
- 24 Systém zvětšování z modelu do originálu
- 25 Hloubková sonda. Vlevo dělení pro originál, vpravo pro model
- 26 Zaměřování určitého bodu ze tří bodů výchozích
- 27 Zjišťování určitého bodu latkou a hloubkovou sondou
- 28 Skládání dutého bloku: zjišťování vrstev
- 29 Skládání dutého bloku: základní vrstva a nejhlubší bod
- 30 Skládání dutého bloku: vytvoření dutiny a vzdání vrstev
- 31 Tak se nasazuje dláto, aby odpáčilo třísku
- 32 Správné nasazení dláta: rožek vyčnívá nad rovinu plochy
- 33 Nesprávné nasazení dláta má za následek velký odpor materiálu
- 34 Pracné odsekávání materiálu množstvím záseků
- 35 Úsporné odsekávání materiálu po zátezu pilou
- 36 Jeden z mnoha způsobů držení dláta
- 37 Rezní oblým dlátem napříč vláknů
- 38 Nečistý řez šikmo přes vlákna
- 39 Čistý řez šikmo přes vlákna, směřující vždy po dřevě
- 40 Křivavý řez v podélném dřevě (vlevo), zářez z obou stran a čistá tříška trojúhelníkového tvaru
- 41 Rezní písmo: nejdrive se přetínají vlákna (šipky zleva), pak následuje řez podélný (šipky zdola)
- 42 Nasazování dláta tak, aby zvedalo třísku
- 43 Nesprávné nasazení dláta způsobí, že se tříška nezvedne
- 44 Štípání klinovitým dlátem
- 45 Rezbářské dláto nevhodné na štípání
- 46 Utváření řezu rovným dlátem
- 47 Řez oblým dlátem
- 48 Skládání barokní sochy přidáváním materiálu podle potřeby
- 49 Odlomená ruka andělka
- 50 Nebezpečí odlomení prstů při jejich vyřezávání ze dřeva, jehož vlákna jdou napříč
- 51 Samostatně řezaná ruka; vlákna probíhají podél
- 52 Rokokový putti
- 53 Nasazení končetin na čep
- 54 Nasazení rukou egyptské sošky
- 55 Nasazení končetin rokokového putti
- 56 Řez barokní sochou: trbliny se částečně ztratí, částečně zaklinují
- 57 Dělení přidávaných partií, aby se nemusela vyrovnávat celá plocha
- 58 Barokní svícen: soustrubovaný dílek, skládaná trojnožka
- 59 Křídélko gotického anděla
- 60 Křídlo anděla ze 17. století
- 61 Akantová architektura složená z ploché vrstvy a listů
- 62 Řez akantovým listem
- 63 Vrubovaná stuba
- 64 „Tulipány“ pozdně barokní řezby
- 65 Rokajový ornament a děrovaná plocha
- 66 T. Riemenschneider, Sv. Sebastián
- 67 Neznámý řezbář z konce 15. stol., Sv. Michal
- 68 Sv. Marie Magdalena z Danišoviec ve Spišském muzeu v Levoči
- 69 Madona z bradu Buchlova, 2. čtvrtina 14. století. Příklad kompozice sochy do kmene
- 70 Nasazení listů do koruny
- 71 Opatrné odštípání materiálu vzadu kvůli točivému růstu lípy
- 72 Kompozice postavy do špalku; vzadu odštěpená část
- 73 Kompozice s použitím grafických předloh, obobacných řezbářem
- 74 A. Dürer, Turecká rodina. Detail rytiny z let 1498–1500
- 75 Setník z oltáře od T. Riemenschneidera v Dettwangu
- 76 Detail reliéfu Oplakávání v brněnském minoritském kostele, zhotoveného podle rytiny A. Dürera
- 77 Schéma hlavního oltáře v kostele sv. Jakuba v Levoči
- 78 Řez nástavcem hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči
- 79 Apoštol domu v Güstrowu: kompozice postavy do bloku
- 80 T. Riemenschneider, Sv. Alžběta
- 81 Predela hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči: dokonalá řezba loubí tvořeného úponkví vinné révy
- 82 Typický ornament gotického řezbářství: krab a list vinné révy
- 83 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči: osazení křidel pomocí čepů zapuštěných v ložiskách
- 84 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči: systém skladby nástavce
- 85 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči: systém vytvoření ornamentální duté koule
- 86 Systém řezby dutého válce ornamentu
- 87 Skladba soch ve skříni oltáře od T. Riemenschneidera ve Windsheimu
- 88 Umístění figurálních skupin ve skříni oltáře v Dettwangu
- 89 Sesazení figurálních skupin v oltáři od T. Riemenschneidera v Creglingemu
- 90 Skladba dílců u reliéfu Snímání z kříže od G. Geilera v curyšském muzeu
- 91 Spojování dílců u reliéfu sv. Heleny a Jiljí v kostele v Sásově
- 92 Skladba dílců u reliéfu P. Marie Ochramitelky v Annabergu
- 93 Reliéf sv. Vorfily v Banské Bystrici, vytvořený z jedné desky
- 94 Reliéf znázorňující Rozchod apoštolů na hlavním oltáři kostela sv. Jakuba v Levoči: perspektivní zmenšení
- 95 Narození Krista na oltáři levočského kostela: dnešní nesprávné umístění postav
- 96 Narození Krista na oltáři levočského kostela: původní rozmístění postav ve skříni
- 97 Reliéf sv. Jiří na hlavním oltáři kostela ve Spišské Sobotě
- 98 Kryté dutiny a stopy po sovkách na reliéfu sv. Jiří ve Spišské Sobotě
- 99 Rozpojené dílce a dlabání z boku na reliéfu sv. Jiří ve Spišské Sobotě
- 100 Reliéf Narození Krista z Hlobovce ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě: skladba bloku
- 101 Reliéf Narození Krista ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě: pohled ze předu a řez
- 102 Sv. Antonín poustevník v kostele v Dravcích: skladba špalku, dlabání před řezáním
- 103 Madona kostela v Zelešicích: přidávání materiálu po stranách
- 104 Sv. Mikuláš v Bystranech: přidávané partie a zajišťovací kolíky
- 105 Krucifix kostela v Domaňovicích: doplněná hlava Krista
- 106 Zarostlá kůra ve kmene lípy

- 107 Krucifix kostela v Domaňovicích: nabrzení vadné části
- 108 Zakrytí otvoru podle Wilma (naboře) a obvyklým způsobem (dole)
- 109 Rezáni vlasů gotické sochy: systém záseků a plynulé spojení záseků do dlouhých pramenů
- 110 Kadeře madony ze 14. století.
- 111 Vous apoštola z kostela sv. Jakuba v Brně
- 112 Vlasy sochy z poslední čtvrtiny 15. století
- 113 Načesané kadeře andilky Světelského oltáře v Adamově
- 114 Systém řezání vlasů gotické madony: 1. strohé dlabání zářezů – pobled zprava a zleva, 2. plynulé splývání „copu“ – pobled zepředu, 3. pobled na tentýž útvar zbohu, 4. uvolněná linie kadeří vytvořená bočním vybíráním, 5. dutá kadeř
- 115 Schéma ruky gotické sochy
- 116 Ruce soch zhotovených Mistrem Pavlem z Levoče
- 117 Schéma celového oltáře (Norimberk)
- 118 Celový oltář z Vojňan ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě
- 119 Celový oltář v kapli sv. Rainolda v Gdaňsku
- 120 Schéma blavního oltáře dómu v Košicích
- 121 Zavěšení dvojitého křídla na blavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu
- 122 Zavěšení dvojitého křídla na blavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu – pobled na rozpojené závěsy
- 123 Čep křídla v ložisku u blavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči
- 124 Oltář se štíty v kostele v Doberanu
- 125 Archa se štíty v Matejovicích
- 126 Archa se zdobenými štíty v Bardejově
- 127 Horizontálně dělená archa svatoštěpánského dómu ve Vidni
- 128 Horizontálně dělená archa kostela v Tiefenbrommu: vzor tzv. viereraltaru
- 129 Tzv. viereraltar kostela v Lomničce
- 130 Rež ústřední nikou a bočními výklenky oltáře P. Marie Sněžné v Levoči
- 131 Danišovský oltář ve Spišském muzeu v Levoči
- 132 Kombinace štítů a nástavce u oltáře ve Spišské Sobotě
- 133 Jednoduché štíty u oltáře sv. Kateřiny v Levoči
- 134 Oltář sv. Kříže v Bardejově s bystami ve výklencích – nárys
- 135 Oltář sv. Kříže v Bardejově – půdorys
- 136 Oltář s vysokými sokly a baldachýny v Blaubeuremu
- 137 Rež Kefermarktskou archou
- 138 Hluboké výklenky pro sochy, figurální sokly a baldachýn blavního oltáře kostela ve Sv. Wolfgangu
- 139 Figurální sokl a výklenky pro šest plastik na blavním oltáři Košického dómu
- 140 Příčný řez archou Košického dómu
- 141 Vysoké sochy bez soklu a baldachýnu v „kapli“ oltáře v Lautenbachu
- 142 Oltář sv. Petra a Pavla ve svatojanském kostele v Levoči s předsunutým středem: pobled a řez
- 143 Oltář v Pippingu s předsunutým středem: pobled a řez
- 144 Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči s mírně předsunutým středem, k němuž jsou napojena pevná a pohyblivá křídla
- 145 Oltář sv. Janě ve svatojanském kostele v Levoči s pevnými a pohyblivými křídly
- 146 Oltář sv. Kostula v Moosburgu: archa, u níž jsou čárkovaně vyznačena původní křídla
- 147 Oltář v Aarbusu s nezvykle nízkou archou a baldachýnem
- 148 Systém kompozice soch v oltářní skříní: 1) oltář Navštívení P. Marie v Košicích, 2) oltář sv. Mikuláše v Levoči, 3) Friesach, 4) Banská Bystrica, 5) Colmar, 6) Talheim, 7) Lipany, 8) Bamberg (kamenný nábrobek)
- 149 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 18)
- 150 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 20)
- 151 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 21): horní a dolní
- 152 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 22)
- 153 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 33, 34)
- 154 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 19): pobled a řez; silně předsunutá nika
- 155 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 25, 26, 29)
- 156 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 32): pobled a detail; A) podle rysu, B) prolínání sloupků a říms
- 157 Výkresy oltářů podle Hutba (detaily č. 32): C) podle rysu, D) jak měl řezbář upravit rys, aby se mohla zavírat křídla
- 158 Výkresy oltářů podle Hutba (č. 35)
- 159 Oltář ve Freiburgu-Breisgau s ustupujícími bočními partiemi
- 160 Oltář ve Valerii ob Sitten, jemůž pro slabé polokruhové zakončení chybi nástavec
- 161 Předstírané polokruhové zakončení pravoúhlé archy v Bregenzu
- 162 Důmyslný systém upevnění křidel vysunutými závěsy u oltáře v Kaufbeuremu
- 163 Řez gotickým rámem
- 164 Řez sochou s obledem na umístění figury ve špalku: A) gotická plastika, B) barokní plastika (největší trbličky jsou vzadu), C) Bičovany Kristus ze Svatky s atypickým umístěním figury, D) drobná gotická plastika ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě
- 165 Podélný řez figurou: A) gotická socha se souvislou dutinou, B) barokní plastika s nepravidelně silným zbytkem materiálu
- 166 Svatojanská madona zhotovená v příbramské manufaktuře
- 167 Štípaná bolubička: A) výběr vhodného dřeva, B) pirko ve špaličku, C) správné štípaní
- 168 Sv. Jan Nepomucký: přidaná ruka s atributem
- 169 „Polotovar“ na pastýřskou hůl
- 170 Způsob modelování chodidla: A) profesionálním řezbářem, B) „kudlářem“
- 171 Štípaní výchozího špalku v manufaktuře
- 172 Systém nasazení Kristových rukou: A) odborníkem, B) samoukem
- 173 Příprava výchozí suroviny samoukem

- 1 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, hlava sochy sv. Jakuba z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 2 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, nohy sv. Jakuba z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 3 Levoča – chrám sv. Jakuba: hlavní oltář, Mistr Pavel, dokončeno 1517
- 4 Slovenská Ves – kostel P. Marie: figura dítěte ze sochy Madony, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 5 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail Madony z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 6 Levoča – chrám sv. Jakuba: plašiči anděl z oltáře sv. Janů, Mistr Pavel, 1519–20
- 7 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z ornamentální výzdoby predely korvinského oltáře, zač. 3. čtvrt. 15. stol.
- 8 Levoča – chrám sv. Jakuba: hlava sochy sv. Jana Ev. z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 9 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail drapérie (tzv. ucho) madony z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 10 Levoča – chrám sv. Jakuba: „Jedlík“ ze skupiny Poslední večeře z hlavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 11 Levoča – chrám sv. Jakuba: Sv. Kateřina z oltáře sv. Kateřiny, 1469
- 12 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail tváře sv. Kateřiny
- 13 Levoča – chrám sv. Jakuba: hlava sochy P. Marie z oltáře Narození Páně, Mistr Pavel, kolem 1500
- 14 Levoča – chrám sv. Jakuba: hlava sochy P. Marie z korvinského oltáře, 3. čtvrt. 15. stol.
- 15 Brno-Zidénice: detail výzdoby varhanní skříně, H. Kotrba, 1955
- 16 Levoča – starý minoritský kostel: detail sochy Madony z hlavního oltáře, kolem 1425–30
- 17 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy sv. Leonarda z oltáře sv. Mikuláše, Mistr Pavel, 1507
- 18 Levoča – Spišské muzeum: detail sochy sv. Mari Magdaleny z Danišovic, kolem 1410
- 19 Spišská Nová Ves: detail P. Marie ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel, 1510–15
- 20 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail pastýře z oltáře Narození Páně, Mistr Pavel, kolem 1500
- 21 Spišská Nová Ves: detail sv. Jana ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel, kolem 1510–15
- 22 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy sv. Kosmy v průčelí kruchty, konec 15. stol.
- 23 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy Bolestného Krista z korvinského oltáře, 3. čtvrt. 15. stol.
- 24 Pongráčovice – kostel sv. Stanislava: detail sochy Madony, kolem 1360
- 25 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z bočnice opěradla trojsedadlové lavice, konec 15. stol.
- 26 Slovenská Ves, kostel P. Marie: detail madony na hlavním oltáři, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 27 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail ornamentální výzdoby predely korvinského oltáře
- 28 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z predely korvinského oltáře, erb uher. krále Mat. Korvína, 3. čtvrt. 15. stol.
- 29 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail pozadí opěradla trojsedadlové lavice, před 1500
- 30 Levoča – chrám sv. Jakuba: symbol Jana Ev. ze skupiny Kalvárie na jižní empoře, zač. 16. stol.
- 31 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail intarzované výzdoby lavice, Mistr Gregor, 1543
- 32 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, karyatida z kazatelny, 1626
- 33 Dubručka n. Vábom, kostel sv. Jakuba: podstavec sochy sv. Vendelína, kolem pol. 18. stol.
- 34 Trnava – univerzitní kostel: detail hlavního oltáře, 1640
- 35 Trnava – univerzitní kostel: socha svěťce na hlavním oltáři, 1640
- 36 Olomouc – kostel sv. Mořice: detail výzdoby varhanní skříně, před pol. 18. stol.
- 37 Trnava – univerzitní kostel: řezba letopočtu na hlavním oltáři
- 38 Trnava – univerzitní kostel: detail sochy z hlavního oltáře, 1640
- 39 Trnava – univerzitní kostel: detail sochy z hlavního oltáře, 1640
- 40 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail úmrtního štítu spišského kapitána, 1538
- 41 Olomouc – kostel sv. Mořice: detail ornamentální výzdoby varhanní skříně, před pol. 18. stol.
- 42 Olomouc – Vlastivědné museum: reliéf Smrt P. Marie, konec 15. stol.
- 43 Košice – chrám sv. Alžběty: hlava sochy sv. Alžběty duryňské, konec 15. stol.
- 44 Uloža – kostel sv. Jana Křtitele: tvář madony, po r. 1350

Snímky jsou z archívu Heřmana Kotrby

- 107 *Krucifix kostela v Domaňovicích: nábrazení vadné části*
- 108 *Zakrytí otvoru podle Wilma (naboře) a obvyklým způsobem (kole)*
- 109 *Rezáni vlasů gotické sochy: systém záseků a plynulé spojení záseků do dlouhých pramenů*
- 110 *Kadeře madony ze 14. století.*
- 111 *Vous apoštola z kostela sv. Jakuba v Brně*
- 112 *Vlasy sochy z poslední čtvrtiny 15. století*
- 113 *Načesané kadeře andilky Světelského oltáře v Adamově*
- 114 *Systém řezání vlasů gotické madony: 1. strobé dlabání zářezů – pohléd zprava a zleva, 2. plynulé splývání „copu“ – pohléd zepředu, 3. pohléd na tentýž útvar zboku, 4. uvolněná linie kadeří vytvořená bočním vybiráním, 5. dutá kadeř*
- 115 *Schéma ruky gotické sochy*
- 116 *Ruce soch zhotovených Mistrem Pavlem z Levoči*
- 117 *Schéma celového oltáře (Norimberk)*
- 118 *Celový oltář z Vojňan ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě*
- 119 *Celový oltář v kapli sv. Rainolda v Gdaňsku*
- 120 *Schéma hlavního oltáře domu v Košicích*
- 121 *Zavěšení dvojitých křídel na hlavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu*
- 122 *Zavěšení dvojitých křídel na hlavním oltáři kostela ve Sv. Wolfgangu – pohléd na rozpojené závěsy*
- 123 *Čep křídla v ložisku u hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Levoči*
- 124 *Oltář se štíty v kostele v Doberanu*
- 125 *Archa se štíty v Matejovicích*
- 126 *Archa se zdobenými štíty v Bardejově*
- 127 *Horizontálně dělená archa svatoštěpánského domu ve Vídni*
- 128 *Horizontálně dělená archa kostela v Tiefenbrunnu: vzor tzv. viereraltaru*
- 129 *Tzv. viereraltar kostela v Lomnici*
- 130 *Řez ústřední nikou a bočními výklenky oltáře P. Marie Sněžné v Levoči*
- 131 *Danišovský oltář ve Spišském muzeu v Levoči*
- 132 *Kombinace štítů a nástavce u oltáře ve Spišské Sobotě*
- 133 *Jednoduché štíty u oltáře sv. Kateřiny v Levoči*
- 134 *Oltář sv. Kříže v Bardejově s bystami ve výklescích – nárys*
- 135 *Oltář sv. Kříže v Bardejově – půdorys*
- 136 *Oltář s vysokými sokly a baldachýny v Blaubeurenu*
- 137 *Řez Kefermarktskou archou*
- 138 *Hluboké výklenky pro sochy, figurální sokly a baldachýn hlavního oltáře kostela ve Sv. Wolfgangu*
- 139 *Figurální sokl a výklenky pro šest plastik na hlavním oltáři Košického domu*
- 140 *Příčný řez archou Košického domu*
- 141 *Vysoké sochy bez soklu a baldachýnu u „kapli“ oltáře v Lautenbachu*
- 142 *Oltář sv. Petra a Pavla ve svatojakušském kostele v Levoči s předsunutým středem: pohléd a řez*
- 143 *Oltář v Pippingu s předsunutým středem: pohléd a řez*
- 144 *Hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Levoči s mírně před. unavým středem, k němuž jsou napojena pevná a pohyblivá křídla*
- 145 *Oltář sv. Janů ve svatojakušském kostele v Levoči s pevnými a pohyblivými křídly*
- 146 *Oltář sv. Kostula v Moosburgu: archa, u níž jsou čárkovane vyznačena původní křídla*
- 147 *Oltář v Aarhusu s nezvykle nízkou archou a baldachýnem*
- 148 *Systém kompozice soch v oltářní skříní: 1) oltář Navštívení P. Marie v Košicích, 2) oltář sv. Mikuláše v Levoči, 3) Friesach, 4) Banská Bystrica, 5) Colmar, 6) Talheim, 7) Lipany, 8) Bamberg (kamenný nábrobek)*
- 149 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 18)*
- 150 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 20)*
- 151 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 21): horní a dolní*
- 152 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 22)*
- 153 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 33, 34)*
- 154 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 19): pohléd a řez; silně předsunutá nika*
- 155 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 25, 26, 29)*
- 156 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 32): pohléd a detail; A) podle rysu, B) prolínání sloupků a říms*
- 157 *Výkresy oltářů podle Hutba (detaily č. 32): C) podle rysu, D) jak měl řezbář upravit rys, aby se mohla zavírat křídla*
- 158 *Výkresy oltářů podle Hutba (č. 35)*
- 159 *Oltář ve Freiburgu-Breisgau s ustupujícími bočními partiemi*
- 160 *Oltář ve Valerii ob Sitten, jemuž pro slabé polokruhové zakončení chybí nástavce*
- 161 *Předstírané polokruhové zakončení pravoúhlé archy v Bregenzu*
- 162 *Důmyslný systém upevnění křidel vysunutými závěsy u oltáře v Kaufbeurenu*
- 163 *Řez gotickým rámem*
- 164 *Řez sochou s obledem na umístění figury ve špalku: A) gotická plastika, B) barokní plastika (největší trbliny jsou vzadu), C) Bičovaný Kristus ze Svatky, D) drobná gotická plastika ve Slovenskej národnej galérii v Bratislavě*
- 165 *Podélný řez figurou: A) gotická socha se souvislou dutinou, B) barokní plastika s nepravidelně silným zbytkem materiálu*
- 166 *Svatoborská madona zhotovená v příbramské manufaktuře*
- 167 *Štípaná bolubička: A) výběr vhodného dřeva, B) pírkó ve špalíčku, C) správné štípaní*
- 168 *Sv. Jan Nepomucký: přidaná ruka s atributem*
- 169 *„Polotovar“ na pastýřskou bíl*
- 170 *Způsob modelování chodidla: A) profesionálním řezbářem, B) „kudlářem“*
- 171 *Štípaní výchozího špalku v manufaktuře*
- 172 *Systém nasazení Kristových rukou: A) odborníkem, B) samoukem*
- 173 *Příprava výchozí suroviny samoukem*

- 1 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, blava sochy sv. Jakuba z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 2 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, noby sv. Jakuba z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 3 Levoča – chrám sv. Jakuba: hlavní oltář, Mistr Pavel, dokončeno 1517
- 4 Slovenská Ves – kostel P. Marie: figura dítěte ze sochy Madony, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 5 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail Madony z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 6 Levoča – chrám sv. Jakuba: plačící anděl z oltáře sv. Janů, Mistr Pavel, 1519–20
- 7 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z ornamentální výzdoby predely korvinského oltáře, zač. 3. čtvrt. 15. stol.
- 8 Levoča – chrám sv. Jakuba: blava sochy sv. Jana Ev. z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 9 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail drapérie (tzv. ucho) madony z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 10 Levoča – chrám sv. Jakuba: „Jedlík“ ze skupiny Poslední večere z blavního oltáře, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 11 Levoča – chrám sv. Jakuba: Sv. Kateřina z oltáře sv. Kateřiny, 1469
- 12 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail tváře sv. Kateřiny
- 13 Levoča – chrám sv. Jakuba: blava sochy P. Marie z oltáře Narození Páně, Mistr Pavel, kolem 1500
- 14 Levoča – chrám sv. Jakuba: blava sochy P. Marie z korvinského oltáře, 3. čtvrt. 15. stol.
- 15 Brno-Zidenice: detail výzdoby varhanní skříně, H. Kotrba, 1955
- 16 Levoča – starý minoritský kostel: detail sochy Madony z blavního oltáře, kolem 1425–30
- 17 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy sv. Leonarda z oltáře sv. Mikuláše, Mistr Pavel, 1507
- 18 Levoča – Spišské muzeum: detail sochy sv. Maří Magdaleny z Danišoviec, kolem 1410
- 19 Spišská Nová Ves: detail P. Marie ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel, 1510–15
- 20 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail pastýře z oltáře Narození Páně, Mistr Pavel, kolem 1500
- 21 Spišská Nová Ves: detail sv. Jana ze skupiny Kalvárie, Mistr Pavel, kolem 1510–15
- 22 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy sv. Kosmy v průčelí kruchty, konec 15. stol.
- 23 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail sochy Bolestného Krista z korvinského oltáře, 3. čtvrt. 15. stol.
- 24 Pongrácovce – kostel sv. Stanislava: detail sochy Madony, kolem 1360
- 25 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z bočnice opěradla trojsedadlové lavice, konec 15. stol.
- 26 Slovenská Ves, kostel P. Marie: detail madony na blavním oltáři, Mistr Pavel, 1. čtvrt. 16. stol.
- 27 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail ornamentální výzdoby predely korvinského oltáře
- 28 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail z predely korvinského oltáře, erb uber. krále Mat. Korvína, 3. čtvrt. 15. stol.
- 29 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail pozadí opěradla trojsedadlové lavice, před 1500
- 30 Levoča – chrám sv. Jakuba: symbol Jana Ev. ze skupiny Kalvárie na jižní empoe, zač. 16. stol.
- 31 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail intarzované výzdoby lavice, Mistr Gregor, 1543
- 32 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail, karyatida z kazatelny, 1626
- 33 Dubnica n. Vábom, kostel sv. Jakuba: podstavec sochy sv. Vendelína, kolem pol. 18. stol.
- 34 Trnava – univerzitní kostel: detail blavního oltáře, 1640
- 35 Trnava – univerzitní kostel: socha světce na blavním oltáři, 1640
- 36 Olomouc – kostel sv. Mořice: detail výzdoby varhanní skříně, před pol. 18. stol.
- 37 Trnava – univerzitní kostel: řezba letopočtu na blavním oltáři
- 38 Trnava – univerzitní kostel: detail sochy z blavního oltáře, 1640
- 39 Trnava – univerzitní kostel: detail sochy z blavního oltáře, 1640
- 40 Levoča – chrám sv. Jakuba: detail úmrtního štítu spišského kapitána, 1538
- 41 Olomouc – kostel sv. Mořice: detail ornamentální výzdoby varhanní skříně, před pol. 18. stol.
- 42 Olomouc – Vlastivědné museum: reliéf Smrt P. Marie, konec 15. stol.
- 43 Košice – chrám sv. Alžběty: blava sochy sv. Alžběty duryšské, konec 15. stol.
- 44 Uloža – kostel sv. Jana Křtitele: tvář madony, po r. 1350

Snímky jsou z archívu Hermana Kotrby

- 1 Torzo barokní sochy, poškozené popraskáním a odpadnutím připojených partií
- 2 Otvory po červotočích na části se slabší vrstvou křídového podkladu
- 3 Dřevo rozložené požerem červotoče. Sbluky výletových otvorů na břebenech tvarů
- 4 Stopy po opracování hrubým dřátem a sekerou
- 5 Záseky po upevňovacích skobách (2 velikosti) řezbářské stolice
- 6 Poblud na spadek gotické sochy
- 7 Blok novodobé skulptury, klížený z pilených kmenů. Vlevo model
- 8 Záměrné zdůraznění zářezů dřátem na moderním řezbářském díle
- 9 „Ztracená kresba“ na připraveném materiálu. Tvary určené k odsekání jsou šrafovány
- 10 Hrubé opracovaná skulptura s dolíky měřících bodů
- 11 Správný způsob nasazování dřáta při hrubém opracování bloku. Využití páčivé síly nástroje
- 12 Skulptura obr. 10 po první etapě bodování s třetinovým modelem a pomocném měřicím zařízením
- 13 Skulptura obr. 10 po dokončení. Nezablažené stopy dřát
- 14 Detail skupiny slepců Fr. Bilka. Ukázka pojetí draperie a tělových partií různou strukturou řezu
- 15 Práce s redukcí kružidlem při přenášení modelu do skutečné velikosti
- 16 Klížení bloku postupným vrstvením, v popředí model „v bedničce“
- 17 Skulptura ve stavu rozpracovanosti s modelem „v bedničce“
- 18 Hlava sochy sv. Václava, nezablažený rukopis
- 19 Štrbské Pleso, hotel Patria, „Sachy“, výška do 60 cm
- 20 Příklad klížení dutého bloku
- 21 Oltář v Lichnově, typická ukázka těžkopádné figurální tvorby provinčního řezbáře po umlčení umění třicetiletou válkou
- 22 Příklad odlišení partií monochromní (celozlacené) sochy řezbářskými prostředky různým zpracováním povrchu
- 23 Ukázka vrcholně rokokové řezby poloviny 18. století
- 24 Ukázka vrcholně rokokové řezby poloviny 18. století
- 25 Ukřížovaný Kristus s barokními vlasy, které nabradily asi paruku, nasazenou pravděpodobně v druhé polovině 17. stol. po odřezání původních vlasů
- 26 Ornamentálnísovaná hlava ženy ze začátku 17. století (1625)
- 27 Impulsivní postup řezbáře z konce 15. stol. umožňoval realizaci okamžitého nápadu, dát stonku kvítka tvar hlavy lovice
- 28 Dvooufigurový oltář s dopředu vysunutým středem
- 29 Dramatické vypětí lidské postavy s překoapivou znalostí anatomických proků
- 30 Skříň pozdně gotického oltáře s vysokým reliéfem, spojeným ze dvou dílců. Koruny stromů, vyrůstající po stranách, jsou rozloženy do proplétajících se plošných útvarů
- 31 Detail reliéfu s postavou sv. Heleny
- 32 Detail levočského sousoší sv. Jiří s drakem a předkem koně
- 33 Oltář P. Marie Sněžné v Levoči, dokonale vyblazená vrstva podkladu zlatení
- 34 Hlava Ukřížovaného ze Spišské Belé, ukázka záměrně hrubšího opracování dřeva pod polychromii
- 35 Levoča – oltář sv. Kateřiny. Kombinovaná arcba s ústředním výklenkem pro sochu a bočními tabulemi s malovanými postavami světic
- 36 Hladce módně načesané vlasy apoštola z Poslední večeře ve Spišské Sobotě
- 37 Ostrými zářezy členěné vousy apoštolů z levočské Poslední večeře
- 38 Hlavy andělů z adamovského oltáře, vrchní zcela bez vlasů
- 39 Kudrnaté vlasy Ježíška levočské Madony s blubokými závrtky kvůli stínu
- 40 Příklad dokonalého vydlabání gotické sochy do tenké skořápky
- 41 Impulsivní rozvržení motivu na ploše bez ohledu na křivé orámování
- 42 Řezba podle nabožené kresby bez dlouhé přípravy
- 43 Zřetelné stopy po hrubém dřátem při vydlabání sochy
- 44 Příklad zdání plastičnosti, dosažené nejjednoduššími prostředky rytím do plochy. Letopočet 1494 na konšelské lavičce v Levoči
- 45 Zásek tvaru poloviny „motýlku“ ze zajišťování připojených partií. Reliéf z Hlohovce
- 46 Zvětrávání dřeva působením střídaní vlhka a sucha
- 47 Dřevo rozložené houbou dřevomorkou
- 48 Rozpraskání skulptury z tvrdého dřeva podélnou trhlinou
- 49 Typická trhlina v kulatém bloku
- 50 Velká trhlina v kulatině, směřující kolmo od okraje do středu
- 51 Záseky velkým dřátem v čerstvém dřevě. Změřitelné sbočky po jednotlivých úderech palice
- 52 Řezbářská dřáta na pracovním stole Heřmana Kotrby

Snímky jsou z archívu Heřmana Kotrby.

Autoři: L. Borodáč (3, 29, 30), Miloš Budík (52), Čeněk Chládek (14, 18, 40),

Fotografická dílna Slovenskej národnej galérie (7 43, 45),

Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave (27, 3, 35 – Štefan Bukšár, 31 – Miroslav Jurík, 27, 44, 47, 48, 49, 50, 51)

- 1 *Moravský mistr (?)*: Tuřanská madona, 80. léta 13. stol. Polychromované dřevo, v. 37,8 cm. Hlavní oltář far. kostela P. Marie v Brně-Tuřanech
- 2 *Moravský mistr*: Buchlovská madona, 2. čtvrtina 14. stol. Lípové dřevo, v. 158,7 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. Z 2753
- 3 *Mistr Michelské madony*: Apoštol z Veverské Bitýšky, 40. léta 14. stol. Polychromované dřevo, v. 39 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 608
- 4 *Porýnský mistr*: Trublice (detail čelní stěny), 15. stol. Tónované ořechové dřevo, v. 72,5 cm. Moravská galerie v Brně – sbírky užitého umění, inv. č. 445d
- 5 *Moravský mistr*: Loděnická pieta, kolem poloviny 15. stol. Polychromované dřevo, v. 85 cm. Farní kostel sv. Markéty v Loděnicích
- 6 *Moravský mistr (?)*: P. Marie vranovská, 80. léta 15. stol. Polychromované dřevo, v. 76 cm. Farní kostel P. Marie ve Vranově u Brna
- 7 *Moravský mistr*: Oplakávání z Dolan, 1510–1515. Polychromované dřevo, v. 49 cm, d. 127,2 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 681
- 8 *Antonín Pilgram*: Dominikánský (?) světec (detail), před r. 1510 Dřevo, v. 133,3 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 170
- 9 *Podunajský mistr*: Apoštol z tzv. Světelského oltáře, 1516–1525 Tónované dřevo, životní velikost. Boční oltář far. kostela sv. Barbory v Adamově
- 10 *Moravský mistr*: Narození Krista, kolem r. 1520 Polychromované dřevo, v. 109 cm, š. 92 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 14
- 11 *Moravský mistr*: Vyškovská madona, 20.–30. léta 16. stol. Polychromované dřevo, v. 118 cm. Muzeum Vyškovska ve Vyškově, inv. č. H 110
- 12 *Severoitalský mistr*: Noba trublice ve tvaru lva, konec 16. stol.(?) Polychromované a zlacené dřevo, v. plastiky 25,5 cm. Moravská galerie v Brně – sbírky užitého umění, inv. č. E 5994
- 13 *Emerich Thurn*, Cbórové lavice (detail), počátek 17. stol. Tónované a zlacené dřevo. Kněžské býv. jezuitského kostela v Brně
- 14 *Neznámý řezbář*: Boční čelo chrámových lavic, 60.–70. léta 17. stol. Tónované dřevo, v. 93 cm. Loď býv. jezuitského kostela v Brně
- 15 *Jan van der Furth*: Madona, 1670 Polychromované zlacené dřevo, v. 290 cm. Oltář v boční kapli býv. jezuitského kostela v Brně
- 16 *Brněnský mistr*: Boční čelo chrámových lavic, kolem r. 1700 Tónované dřevo, v. 98 cm. Loď býv. dominikánského kostela v Brně
- 17 *Giovanni Giuliani*: Jidášův polibek (modelletto), počátek 18. stol. Dřevo, v. 40,5 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 5052
- 18 *Ignác Lengelacher*: Světec, 20. léta 18. stol. Stříbřené dřevo, v. 48 cm (bez podstavce). Moravská galerie v Brně, inv. č. E 104
- 19 *Brněnský mistr (?)*: Domácí oltář sv. Josefa od brněnských voršilek, 2. čtvrtina 18. stol. Zlacené a polychromované dřevo, v. 43 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 50128
- 20 *Ondřej Zabner*: Bůh Otec (modelletto), 30. léta 18. stol. Zlacené dřevo, v. 26,5 cm. Moravská galerie v Brně, inv. č. E 747a
- 21 *Josef Leonard Weber*, Alegorická socha Persie(?), 1745–1749 Polychromované dřevo, v. 200 cm. Knibovna býv. augustiniánského kláštera na Starém Brně
- 22 *Neznámý mistr*: Hráč na gambu, 1755 Polychromované dřevo, v. asi 120 cm. Vrbanní skříň býv. dominikánského kostela ve Znojmě
- 23 *Neznámý mistr*: Hráč na tympány, 1755 Polychromované dřevo, v. asi 120 cm. Vrbanní skříň býv. dominikánského kostela ve Znojmě
- 24 *Jiří Antonín Heinz*: sv. Markéta, po r. 1755 Zlacené a polychromované dřevo, v. 180 cm. Oltář v boční kapli býv. dominikánského kostela ve Znojmě
- 25 *Ondřej Schweigel*: Sv. Jan Křtitel (detail), 1771–1776 Zlacené dřevo, v. 155,5 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 50258
- 26 *Ondřej Schweigel*: Adorant, 70. léta 18. stol. Polychromované a zlacené dřevo, v. 180 cm (bez podstavce). Boční kaple býv. jezuitského kostela v Brně
- 27 *Brněnský mistr*: Hlavice postavníku brněnských tesařů, konec 18. stol. Polychromované a zlacené dřevo, v. 77,5 cm. Muzeum města Brna, inv. č. 107456
- 28 *Český mistr*: Boční opěradlo pobovky ve tvaru sfingy, 1. čtvrtina 19. stol. Polychromované a zlacené dřevo, v. 25,5 cm. Moravská galerie v Brně – sbírky užitého umění, inv. č. 19505
- 29 *Brněnský mistr (?)*: Kentaur s hadem, 2. čtvrtina 19. stol. Zlacené dřevo, v. 39 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 56955
- 30 *Jiří Wingelmüller*: Schodiště, před r. 1858 Tónované dřevo, v. asi 350 cm. Knibovni sál zámku v Lednici
- 31 *František Bílek*: Muž, vládce země, 1920 Tónované dřevo, v. 96 cm. Soukromý majetek
- 32 *Josef Kubíček*: Zebrák, 1922 Polychromované modřínové dřevo, v. 136 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 56716
- 33 *Josef Kubíček*: Matka, 1949 Polychromované lípové dřevo, v. 59 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 50263
- 34 *Jiří Marek*: Hirošima, 1963 Tónované dřevo, v. 165 cm. Oblastní galerie v Olomouci, inv. č. P 404
- 35 *Václav Kautmann*: Ptáci a ryby, 1965 Exotická dřeva, kabinetní velikost. Majetek autora
- 36 *Sylva Lacinová-Jilková*: Vinaři, 1967 Tónované dřevo, v. 68,5 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 60474
- 37 *Heřman Kotrba*: Julieta, 1968 Břekové dřevo, v. 123 cm. Majetek autora
- 38 *Alois Mikulka*: Samson a lev, 1968 Polychromované dřevo, v. 51 cm. Muzeum města Brna, inv. č. E 57911
- 39 *Zdeněk Macháček*: Srdce, 1969 Tónované dřevo, v. asi 160 cm. Ze skupiny monumentálních plastik v areálu Ústavu pro další vzdělávání středních zdravotnických pracovníků v Brně
- 40 *Miloš Vlček*: Loď-budba, 1977 Tónované lípové dřevo, v. 155 cm, š. 122 cm. Brno, Stará radnice

Autory fotografií jsou Miloš Budík (1–29, 31–40) a Jindřich Secký (30)

OBSAH

Úvod	9
Co nám poví literatura o řezbářství	15
Co je řezbářství a kdo je řezbář?	27
Materiál řezbáře	45
Nástroje řezbáře	93
Řezbářství nové doby	109
Řezbářství baroku	145
Řezbářství gotiky	173
Řezbářská technika	263
Lidové umění	281
Umělcovo dílo, dokument doby	297
Doslov	309
DOKUMENTACE	313
PRAMENY A LITERATURA	319
RESUMÉ	323
SEZNAM VYOBRAZENÍ V TEXTU	357
SEZNAM OBRAZOVÉ ČÁSTI I	359
SEZNAM OBRAZOVÉ ČÁSTI II	360
SEZNAM OBRAZOVÉ ČÁSTI III	361

MAN

PŘÍLOHA: BOHUMIL SAMEK, ŘEZBÁŘ HEŘMAN KOTRBA

Třísky z dílny řezbáře

HEŘMAN KOTRBA

Typografie Ludmila a Ivan Soukupovi

Kresby Ludmila Soukupová

Fotografie z archívu autora a Miloš Budík

Medailón o autorovi (příloha)

napsal Bohumil Samek

Vydalo nakladatelství Blok v Brně

roku 1982 jako svou 702. publikaci

Odpovědný redaktor Jaroslav Novák

Vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 2

AA 24,01 textu, 14,48 ilustrací, VA 46,83

Stran 364. Tematická skupina 09/14

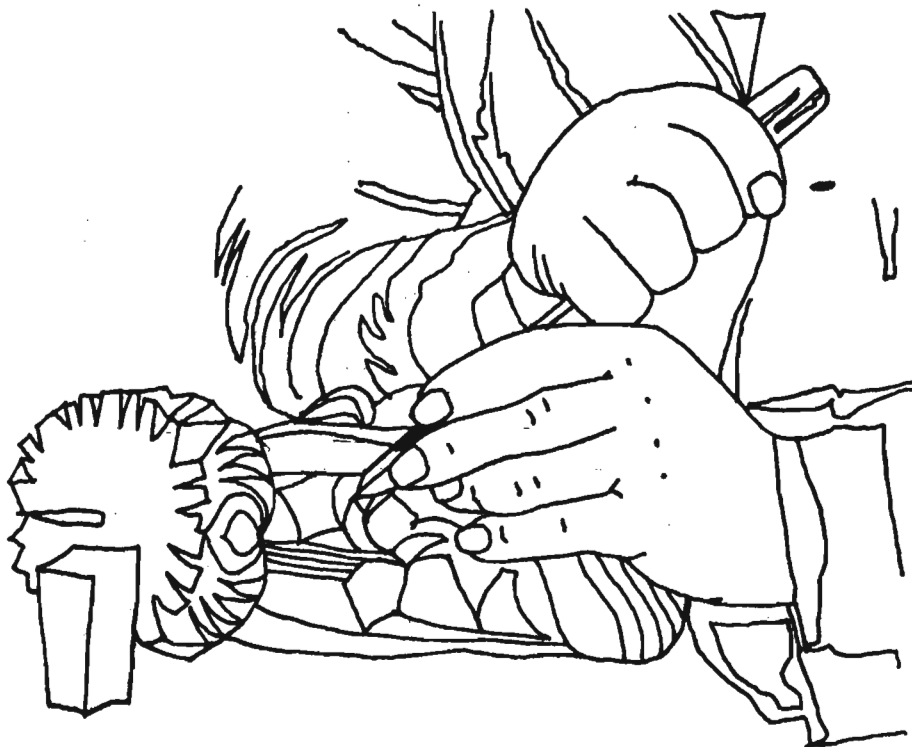
Náklad 5000 výtisků

Vydání první

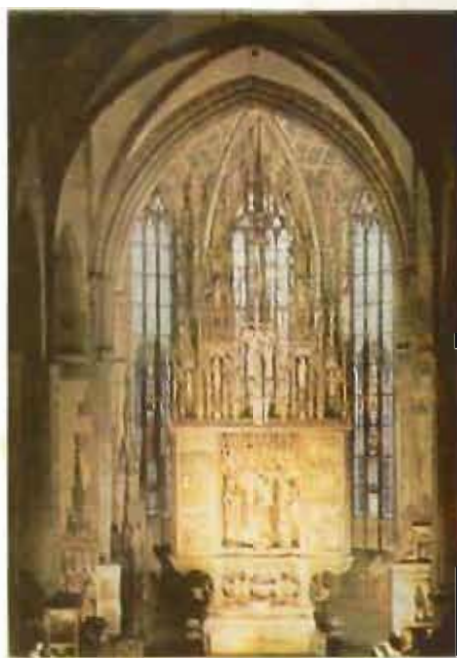
403,22.858

47 - 032 - 82

Váz. Kčs 63,-



BLOK



47 - 032 - 82
09/14
Váz. Kés 63,-

Po přečtení autotova úvodního slova ke knize Tríska z dílny řezbáře nabude čtenář dojem, že jde o naučnou literaturu. Nebude to dojem ani chybný, ani ve svém konečném vyznění nepravdivý. Snad jen poněkud neúplný. Vždyť každá stránka je až přeplněna údaji, fakty, zjištěními získanými z vlastní zkušenosti řezbáře a restaurátora, i četbou písemných pramenů a odborné literatury.

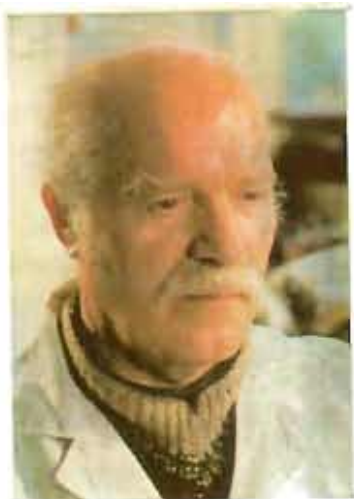
Heřman Kotrba shromažďuje poznatky o základním materiálu řezbáře – dřevě, o jeho vlastnostech, o způsobu jeho zpracování i o nástrojích k tomu užívaných. Vybírá dřevo v lese, kácí je a dopravuje k řezbáři, který je zpracovává za syrova, nebo nechává dozrát. Popisuje vybavení řezbářské dílny a pohyb za pohybem – přiložení dláta, úder palicí, oddělení třísky – sleduje proces vzniku sochy či plastického ornamentu od prvopočátku až po závěrečnou polychromii a zlacení. Sleduje technologické odlišnosti děl v závislosti na kvalitě materiálu i na specifických praktikách doby: jinak si počínal středověký řezbář, jinak barokní, jinak přistupuje ke dřevu dnešní sochař. Dále autor postihuje rozdílnou práci „velkého umělce“ i lidového řezbáře.

Plně zaujat dřevem obdivuje virtuozitu starých mistrů při práci s ním. Zde je ve svém živlu a ví, o čem mluví, když hbitě jako reportér vypráví „jak se dělá socha“.

Heřman Kotrba sice píše ve třetí osobě, jeho líčení je však natolik sugestivní, že nenechává nikoho na pochybách o autentičnosti sdělovaného zážitku.

Prispívá k tomu také autorův osobitý slovník, vyhýbající se ustáleným výrazům uměleckohistorické literatury a přibližující se otevřeně dílenské mluvě. Není proto náhodou, že právě tam, kde autor vypráví o vlastních zkušenostech, je kniha nejtěvější, nejzdařilejší.

Kupříkladu, když nadšeně a s hlubokou znalostí věci píše o známém levočském oltáři Mistra Pavla. Vždyť sám se podílel na náročném, složitě a několik let trvající opravě tohoto vynikajícího díla



slovenské pozdní gotiky, za níž byla kolektivu restaurátorů udělena státní cena Klementa Gottwalda. Zkoumaje levočský oltář, jeho konstrukci a sochařskou náplň, zaznamenává obdivuhodné množství zajímavých skutečností, pro vznik tvarů a výklad díla nesmírně důležitých, které teoretikovi umění nutně uniknou, nebo k němu nemluví dosti srozumitelnou řečí.

Odpovídá zřejmě Kotrbovu naturelu a rozsahu jeho restaurátorské praxe, že v popředí autorova zájmu stojí gotické řezbářství, zvláště pak jeho pozdní vývojová fáze. Pozdní gotika je pro ně „dobou mistrů“, oproti vrcholnému baroku, jehož monumentalita překonal vše, co předcházelo, a o němž autor hovoří jako o „umění gigantů“.

Zde se pak H. Kotrba dostává do pole osobitého výkladu slohu, filologických dedukcí, teoretických problémů umění a obecných společenských jevů. Ne vždy s ním budou odborníci souhlasit. Jim je však třeba připomenout, že *Třísky z díla řezbáře* nejsou nic víc – a také nic méně – než *třískami řezbářovými*. Ze jsou jen prací zvidavého mistra svého oboru; přemítajícího, uvažujícího a zvažujícího, hledajícího, kladoucího výsledky svého zkoumání uměleckých artefaktů vedle poznatků literatury. Není to tedy ani umělecko-historická příručka či teoretická studie o řezbářské technice, ani učebnice řezbářského řemesla.

Kníha je pojata snad trochu starosvětsk jako „rady otce synovi“. Snad dává příliš nepokrytě najevo svou neliterárno když ponechává psaný projev v intencích svěbytného jazyka řezbáře, který prošel bavorskými dílami, aby vydal český čtenáři svědectví o jedinečném světě umění a řemesla. A tak je třeba Kotrbo „čtení“ pro jeho autenticitu chápat někdy jako kritické literární dílo, a především jako vyznání praktika, jako *pramen poznání řezbářského umění a řezbáře samotného*.

Bohumil Šamr

ČREZBAŘ

HEŘMAN KOTRBA



Riká se, že jedinečnou a zcela autentickou výpověď o sobě samém podává každý člověk vlastním dílem. Poznáváme ho v tom, co a jak dělá, o čem a jak hovoří. Zvláště by tu mělo platit o autorovi, který chce programově vydat svědectví o své práci a který se chce se čtenářem podělit o poznatky z vlastní dlouholeté praxe řezbáře a restaurátora. A tak – jakoby mimochodem, na výtvořech dávných mistrů – vypráví o sobě. Neboť není rozdílu mezi ním a jeho předchůdci. Vždyť on jejich dílu nejen rozumí, ví, jak pracovali, proč volili ten či onen postup, ale sám se s nimi přímo ztotožňuje. Znalec – teoretik sice pozná technologii, zajímá se však především o obsah, formu a smysl díla, svůj výklad zaměřuje k posílení jeho estetické hodnoty a společenské funkce v dějinných souvislostech. I sběratel ví mnoho o předmětu svého zájmu: přidává k němu osobní zaujetí přerůstající v lásku a vášně a touží se ho vlastnický uchopit.

Poloha, v níž se pohybuje práce i vyprávění řezbáře Heřmana Kotrby, má zcela specifický charakter. Jako restaurátor i tvůrce je autor obrácen k vnějšmu světu. Slouží dílem poznamenaným nepřizní věků: vrací je současnosti, zpřítomňuje je a uchovává pro budoucí. Dnešek tak obuhacuje minulosti i svými vlastními novými výtvoři.

Autor knihy s určitou nostalgií připomíná, že řezbářství je obor zanikající. I když s ním zcela nesouhlasíme, přiznáme, že má pravdu, pokud srovnává dnešek s dobou, o níž mu vyprávěl jeho otec vandrující koncem 19. století za prací od německého mistra v Klatovech do Vídně a potom přes Tyroly do Švýcarska a do Bavor. Kotrba píše tak vlastně jakýsi „památník řezbářského řemesla“. Sám vysvětluje pohledy, které ho vedly k uchopení pera: „Nechtěl bych, aby se mnou zanikly poznatky, které jsem získal díky tomu, že jsem mohl prozkoumat staré dřevěné skulptury z hlediska řezbářské-praktika.“ Právě jeho přístup „řezbářské-praktika“ mu umožňuje onen zvláštní, jakýsi „xšední“, nepatetický poměr k minulému. Sám pracuje týmiž dlaty, která dala tvar starodávné – i nedávné – řezbě: užívá téhož materiálu, koloruje, polychromuje a zlatí stejně jako generace jeho předchůdce. Technický pokrok jako by se tu zastavil. Proto může být jeho pohled nejen zasvěcený, ale i samozřejmý, někdy i humorný. Proto si Heřman Kotrba získává přízeň i obdiv tolika návštěvníků své pobostinné dílny přímo symbolicky sehnouené v úzké uličce u brněnského domu, proto tak rychle ubíhají před očima čtenáře řádky jeho knihy. V nich, stejně jako v osobitě díky své řeči, se mnohdy vrací a téma rozebírá nově. Snad z obavy, že ještě nepověděl vše, co ví, jako by chtěl zvýšit naléhavost toho, co říká, a trýt to hlouběji do paměti svých posluchačů i čtenářů. Tak jako sám nesčíslněkrát opakovanými pobyhy palice a dlaty dosáhl svého mistrovství, pracuje i se slovem: rekne, zopakuje a přidá nové. A opravdu, vždy je tu ještě něco navíc, něco nového, objevného. Poslech Kotrbova výkladu v dílně

O autorovi a jeho knize



1 Pantsy z Vutavského betléma, model, 1937. Kolorovaná blína, v. 25 cm.
Foto z archivu autora

i četba jeho knihy jsou jedinečným zážitkem. Stejně jako sledování mistrových rukou při díle, kdy litají třísky. Přes autorovu otevřenost zůstává ještě leccos skryto mezi řádky, o mnohém se skromně mlčí. Dovídáme se podrobně o tom, jak se co dělá, chybí však výpověď o půlstoletí vlastní pilné práce. Ten, kdo se po léta stýkal s díly, která prošla jeho rukama i která vyšla z jeho rukou, kdo měl to štěstí přiblížit se mu osobně, neodolá pokušení vydat se do jeho privatissima. Cesta slibuje odhalit neznámé či pozapomenuté a na jedinečném příkladě přinést poznatky obecné platnosti.

V povědomí širší veřejnosti je především zakotven pojem „dílna bratří Kotrbů“. Kdo tedy jsou oni bratři, z nichž jeden je autorem knihy o řezbářském řemesle? Jako Kotrbova restaurátorská práce přenáší stará díla do naší současnosti, tak i samotná kotrbovská dílna je podivuhodnou interpolací představ o dávných uměleckých hutích do 20. století. O hutích, v nichž nezanedbatelnou roli hrála rodinná a místní tradice. Rod Kotrbů pochází z podhůří Jizerských hor. Odtud, z Hrubé Horky u Železného Brodu, vydal se Viktor Kotrba do jihozápadních Čech, aby se v Klatovech vyučil malířem a pozlacovačem. Po vyučení šel na zkušenou a posléze se usadil v Günzburgu, tehdy ani ne pětitisícovém městě ležícím při bavorsko-švábské hranici na břehu Dunaje mezi Augsburgem a Ulmem. Na přelomu století tu probíhala oprava místního barokního chrámu, při níž se našlo dosti práce pro českého vandrovního tovaryše a od r. 1902 samostatného günzburžského mistra. Bohatství jihoněmeckých památek spolu s počínající systematickou péčí o jejich zabezpečení a renovaci slibovalo hmotné i kulturní zabezpečení jeho profese. Tak Viktor Kotrba rozmnožil günzburžskou uměleckořemeslnou kolonii, k níž ho záhy pojily i příbuzenské svazky.

Prosperita dílny neméně jako nadání přivedlo „ke kumstů“ také jeho početné potomky. Prvorozený Viktor (1906–1973) sice nejprve vystupoval architektura a teprve později se jako historik umění věnoval památkové péči a vědecké dráze zvláště na svém posledním působišti, v Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd v Praze. Avšak další synové již rozmnožovali síly otcovské dílny: malíř a restaurátor František (1907–1972, manžel malířky Vilmy Vrhové), malíř a pozlacovač Karel (nar. 1910), řezbář Heřman (nar. 1913), malíř a pozlacovač Josef (nar. 1920). Také zájem nejmladší dcery Viktora Kotrby Marie Anny (nar. 1925) nepochybně usměřilo domácí umělecké prostředí, když se



2 Hrotopaska, 1939. Palená hlína,
v. 18 cm. Foto M. Budík

rozhodla pro studium dějin umění na brněnské univerzitě; svoje znalosti gotické plastiky dnes uplatňuje v pražské Národní galerii.

Heřman Kotrba se vyučil řezbářem u svého strýce Josefa Bremera v Günzburgu a tam také absolvoval odbornou školu pro zpracování dřeva. Ihned po vyučení přešel do rodinné dílny; t m se podílel na opravách památek v místě i v širším okolí a dále se zdokonaľoval v řezbářině. Práce poboda však netrvala dlouho, neboť Kotrbova rodina, náležející tehdy sice již mezi gůnzburgské starousedlíky, podržela si československé státní občanství a to jí s nástupem nacismu v Německu k moci začalo působit značné těžkosti. Proto již r. 1933 zajel mladý Heřman Kotrba na Moravu, aby se poohlédl po možnosti k uplatnění dílny v českém prostředí. Tu záhy našel při přemístování oltáru ze starého Bitova, který zanikl ve vodách Vranovské přehrady, do chrámu nové obce téhož jména. Tehdy se tam setkal a trvale spřátelil nejen s mařákovským malířem Podýjí Romanem Havelkou, ale i s architektem Kláudiem Madlmayerem, podle jehož projektu se právě stavěl kostel v Brně-Zidenicích. Pozváním ke spolupráci na umělecké výzdobě židenické novostavby dovedlo pak Heřmana Kotrba do Brna, kde se r. 1935 usadil natrvalo. Vzápětí sem přestálila i celá rodinná dílna, která pracovala nejprve jen krátce na Vranovské ulici, pak v „městském dvoře“ na Biskupské ul. č. 2. Po záhodu městské budovy německou správou si Kotrbovci na podzim r. 1939 upravili na dílnu někdejší komírnu ve dvoře domu č. 5 na Petrově.

O výkonnosti a kvalitě práce nové brněnské dílny nescvědčí nic lépe než její schopnost soutěže se zavedenou dílnou obchodního charakteru vedenou Josefem Proseckým. Ta existovala již dlouho před první světovou válkou a počátkem dvacátých let t m pracovalo jedenáct zaměstnanců včetně pěti učňů. Sídřila na nárožní domu v Husově ul. č. 1 a prováděla práce sochařské, řezbářské a pozlaccovačské. Kromě toho pracovalo tehdy v Brně i několik mistrů nábytkových řezbářů. Je pozoruhodné, že velká Proseckého dílna, z níž vyšel mimo jiné i Proseckého syn, pražský sochař František Prosecký, a známý brněnský kamenosochař a restaurátor Jan Vaněk, nevydržela důsledky světové hospodářské krize a r. 1936 zanikla.

Kotrbova dílna, spočívající na pevném rodinném základe, projevila větší soudržnost: k její dobré pozěsti přispívala i profesionální dovednost. Tak např. Viktor Kotrba prováděl rovněž alabastrování plastik, které v Brně tehdy nikdo neměl.



5 Bobřov, 1947. Polychromovaná lípa
netul. Cerkovice. Foto z archivu autora

Atšak ani pro ni nebylo v Brně a na Moravě vždy dostatek zakázek. Proto koncem třicátých let přijali práci u sv. Ignáce a u sv. Jakuba v Praze. Mezitím zakladatel dílny Viktor Kotrba r. 1938 zemřel a z pražského pobytu se do Brna vrátili pouze Heřman a Karel.

V omezených podmínkách druhé světové války hájili pak na různých místech svoje živobytí. Přece se však ještě jednou všichni sešli na velkém společném díle. Bylo to až v osvobozeném Československu při záchraně proslulého levočského oltáře mistra Pavla. Za vedení nejstaršího z praktiků Františka Kotrby pracovali v Levoči od r. 1952 po tři léta, aby znovu objevili a dodali ztraceného lesku pozdně gotickým

plastikám, jimž se pak v československém pavilónu na výstavě Expo 58 v Bruselu obdivoval celý svět. Práci bratří Kotrbů v Levoči zhodnotila i vláda socialistického Československa udělením státní ceny Klementa Gottwalda. Za výrazné spolupráce teoretika ing. arch. PhDr. Viktora Kotrby, CSc. (a některých dalších autorů) vydalo r. 1961 Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave monumentální obrazovou publikaci o Mistru Pavlovi z Levoče, která nejen reprezentuje vrcholné dílo slovenské pozdní gotiky, ale je i památkem náročné a důmyslné práce jeho restaurátorů.

Nespočetná je řada děl restaurovaných z dílně bratří Kotrbů. Najdeme mezi nimi Tišovskou madonu, nejstarší to dřevěnou plastiku dochovanou na Moravě (z doby kolem r. 1300), vynikající madonu z Velkého Meziříčí, při jejíž restauraci bylo nutno také rekonstruovat původní tělesnou skladbu sochy pozměněnou druhotným zásahem, pozdně gotické a barokní plastiky ze Slovenska, jimž se Heřman Kotrba věnoval zvláště v době, kdy pracoval pro

Slovenský ústav památkové starostlivosti a ochrany přírody v Bratislavě a pro Slovenskou národní galerii. Patří k nim též díla méně významná, někdy snad i nicotná, obdivovaná jen očima svých nenáročných majitelů. Všem těm se dostalo přiměřené pozornosti a péče.

V souvislosti s restaurátorskou činností se objevovaly i zakázky na nová díla. Jejich autorem je rezbář Heřman Kotrba. Tak se v Brně i na moravském venkově setkáváme s kultovními sochami i jejich soubory (např. v Brně-Židenicích, 1940 - 1941 - v Olešnici, 1948 - v Moravských Budějovicích, 1950 - v Ivančicích, 1950 - 1956), jejichž ikonografie i výtvarná forma naplňuje tradicionalisticky konzervativní požadavky objednavatelů. Zde se Heřman Kotrba projevuje jako zručný rezbář snažící se často příklonem k moravskému baroku překonat



4. Se. Anna, 1948. Lipo, stave před polschismatisací, detail, Olešnice. Foto - archívni autor

vzory podunajských, zejména vídeňských, tyrolských a bavorských dělen, jejichž výrobky zaplavovaly naše území po celé 19. století.

Avšak ještě jiným způsobem se Herman Kotrba pokusil zakotvit svoji tvorbu v zemi, kde pracuje: v souladu s představami lidových řezbářů oblékal totiž postavičky svých betlémů do místních lidových krojí. Tak vznikl již r. 1937 Valašský betlém pro Bystřici pod Hostýnem, Moravský betlém (Kroměříž, 1949) nebo Spišský betlém (Spišský Hrbov, 1960), dílka plná rázovité úsměrnosti, jejichž postavičky jsou naplněny živým pohybem a neformálním výrazem. Od nich pak vede již jen krok k pozoruhodnému souboru drobných plastik vzniklých v delším časovém rozmezí; jejich jediným cílem je zachycení současné módy, toho „co se letos nosí“. Miniaturní figurky jsou projevem jakési přirozené hravosti tvůrce, ať to jsou početné řezby určené pro výzdobu vlastního domova ve Střelcích, nebo pro potěšení lidí „pamě Heřmanovi“ blízkých. Tu sáhne někdy i mimo vlastní profesi a jeho dovedné ruce uhnětou bliněné bozzetto nebo vázu, vykreslí kovový nábrdelník či krbovou mříž. Ale to jsou jen výjimky. Neboť bytostně je Herman Kotrba řezbářem a materiálem řezbáře je dřevo: lipa, ořech, dub, třešeň, osika, balza, palisandr, guajak. Ponechává je buď v přírodním stavu, aby působilo svoji osobitou strukturou a barvou (vzácná dřeva), nebo je moří, polychromuje, zlatí a stříbrí (lipa).

Také námětová škála „děl bez objednavatele“ je široká. Od užitečných seicení, zrcadlových rámtů a kazet přes dekorativní žánrové motivy až po monumentální plastiky, jejichž tématem je ženský akt. V nich přerůstá Herman Kotrba – řezbář v tvůrčího umělce řešícího všechny sochařské problémy ve ztvárnění hmoty a kompozici, ve výrazu i obsahu díla. První akty se v autorově oetvru objevují hned v poválečných letech a jejich řada probíhá až do současnosti: Nymfa, 1947 – Ženský akt I, 1958 – Ženský akt II, 1960 – Eva, 1963 – Adriana, 1967 – Julieta, 1968 – Guajana, 1972 – Žena se zrcadlem, 1976.

Rozsáblé dílo, které je výsledkem bohatého, práci naplněného života, jeví se jako homogenní, nedilný, navzájem logicky skloubený celek. Jeho část – vlastní volná tvorba – je natolik soudržná, názorově i formálně jednotná, že v ní nelze zaznamenat vývojový pohyb. Shledáme tu pouze dvě souběžné linie: onu akademicky oficiální a soukromou, vyznačující se uvolněním námětovým i výrazovým, vytvářejícím: bytostně vehementního, živelného, plnokrevného, avšak kánónem ukázněného názoru. Jeho součástí je tvrdošíjná vnitřní jistota odolávající myšlenkovým útokům moderního umění, jehož výtulohy sice autor dovede ocenit, ale sám je nepřijímá. Stojí mimo proudy takzvaného velkého umění. Však Herman Kotrba o sobě také neterdí, že je umělec. On totiž „pouze“ umí, dovede, zná. On je sculptor, Holzschneider.



5 B. Anezka, 1955. Alabastroná lipa
v. 140 cm. Kolumbov. Foto z archivu
autora



7 Můda 1962, Polychromovaná lípa, v. 23 cm. Foto M. Budík



8 Můda 1963, Polychromovaná lípa, v. 24,5 cm. Foto M. Budík

řezbář. Je řezbářem, který ovládá vrcholy svého řemesla, který navíc ještě „ví“, neboť při své práci zkoumá, hloubá, nčí se. On netvoří, ale pracuje. Nepracuje v ateliéru, ale v dílně. Je prostým dělníkem krásných věcí.

Genius loci dílny Heřmana Kotrby spolutvoří svérázná poloha místa. K němu náleží uzavřený dvůr se zrajícím dřevem, sklad suchého dřeva, předsín, kam se v neuvěřitelné skladbě vejde vždycky vše, co je třeba právě uschovat, stejně jako ona dveřní klikka otevírající vstup do dílny pohybem vzduchu. Nizká.



6 François Villon, 1961, Polychromovaná lípa, v. 13 cm. Foto M. Budík

široce rozkročená raně barokní klenba i mohutná prkna podlahy, jimž nic nemůže uškodit: voda, sádra, rozlitá barva, ředidlo, rozponštědlo či šidery palice. Desítky drobností na stěnách a policích i skříně obsahující vždy tu knihu, o níž je řeč nebo z níž se lze poučit o tématu hovoru. Pracovní stůl a lavice, na nichž spočívá dílo, třísky kupící se kolem. A dláta, palice, špachtle, štětce, nádoby, kelímky, misky – pracovní nástroje, z nichž některé představují dědictví přecházející z generace na generaci. V nich je jakoby utajena dovednost a zkušenost bezpočtu předchozích pokolení kumštýřů: s nimi je ten, jenž tyto věci bere do svých rukou, jednoho rodu. Osobitost kotrbovské dílny spočívá v jednotě věcí a lidí.

Zanechává trvalé stopy na všech, kteří jí prošli, neboť jakkoliv oni sami přispívali k jejímu ovzduší, byli jí formováni a dodnes jsou s ní čímsi poutáni. Nebylo jich málo. Připomeňme alespoň některé: řezbáře a průmyslového výtvarníka Václava Kautmanna činného nyní na bratislavské technice, brněnskou sochařku Sýzlu Lacinovou-Jílkovou, užhorodského řezbářského tovaryše Vasilu Svidu, pražského sochaře Josefa Čecha, sochaře a restaurátora Aleše Grima, zručného řezbáře a kopistu Františka Moštěka. A ne posledního v řadě Miloše Vlěka.



9 Stříbrný útr, 1966.
Polychromovaná lípa,
v. 32,5 cm. Foto M. Budík



10 Adriana, 1967. Brek,
v. 166 cm.
Foto M. Budík



11 Julieta, 1968.
Brek, detail.
Foto M. Budík



12 Guajana, 1972.
Guajak, v. 121 cm.
Foto M. Budík

kteřý se právě odtud vydal na studia, aby po absolvování střední uměleckoprůmyslové školy v Brně a vysoké v Praze se sem opět vrátil a věnoval se především volné sochařské tvorbě. Teď s malířem Vladimírem Švobodou náleží k pracovnímu, dělnému osazenstvu dílny, kam za poučením přicházejí studenti dějin umění stejně jako mladi nadšenci, pro jejichž umělecké pokusy i životní radosti a trampoty dovede mít řezbář Heřman Kotrba tolik pochopení.



13 Kocour, 1978. Fosilní dub, v. 59 cm.
Foto M. Budík



HK

*Bohumil Samek
Rezbář
Heřman Kotrba
Příloha publikace
Tisky z dílny řezbáře*

