

**PIETA ZE VŠEMĚŘIC A JEJÍ IKONOGRAFICKÝ NÁMĚT\***

MARIE ČTVRTNÍKOVÁ-KOPECKÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: marie.cvrtnikova@seznam.cz

**ABSTRACT****Pietà of Všeměřice and its iconographic theme**

The essay is dedicated to the Pietà of Všeměřice, important sculpture of high quality from the beginnings of the Late Gothic art in the Czech lands. On the basis of the formal analysis of the works of Master of Týn Calvary, of the summary of research in art history of his work and investigation of a few preserved archival primary sources to this theme the author draws a new conclusion that the Pietà of Všeměřice was created in the 1420. The essay argues for the thesis that the author of the Pietà was either Master of Týn Calvary himself in the late stage of his creation or some of his excellent collaborators.

**Keywords:** Pietà; Andachtsbild; Pietà of Všeměřice; Master of Týn Calvary; beautiful style

Následující stránky jsou věnovány Pietě ze Všeměřic, vysoce působivé plastice pocházející z pozdní fáze krásného slohu, či z počátku období pozdní gotiky na našem území. Názory na vznik tohoto sousoší jsou v současné době tvořeny dvěma protichůdnými teoriemi, které budou v dalších odstavcích vyloženy a závěrem pak předestřeny některé z jejich hypoteticky možných rozuzlení. Z podstatných otázek týkajících se Piety ze Všeměřic je to především autorství Mistra Týnské kalvárie, doba vzniku a původní místo, pro které bylo dílo určeno. Úvodem tohoto příspěvku bude krátké nastínění původu ikonografického typu piety a její problematiky.

Pieta, německy Pietà či Vesperbild, podle večerního času na Velký pátek, kdy se děj odehrál, je označení pro ikonografický výjev, který zachycuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně po jeho ukřižování. Motiv nemá přímý pramen v biblických textech, nevychází z evangelijního popisu posledního utrpení Krista, nemá žádný historický podklad, jeho původ je spíše literární a charakter poetický. Kořeny, ze kterých námět vyrostl, můžeme hledat v epických, lyrických a meditativních dobových textech. Významnými byly latinské Mariiny žalozpěvy, zpívané monology či dialogy ze scény ukřižovaného Krista a truchlící Panny Marie pod křížem.

Pieta se zcela odchyluje od historického podkladu (jaký má v biblických textech například téma Ukřižování nebo Pokládání do hrobu), jelikož vznikla v rámci nového druhu umění, tzv. Andachtsbildu. Jak již samotný německý termín „Andachtsbild“ („Obraz

\* Text je zkrácenou verzí bakalářské práce vedené doc. Michaelou Ottovou a obhájené v roce 2014.

zbožnosti/rozjímání“) svým názvem napovídá, byl jím označován v historii umění určitý druh, kategorie obrazu. Význam tohoto známého pojmu evropské medievistiky označujícího určitý typ náboženských obrazů však nebyl během vývoje uměleckohistorického bádání vůbec jednoznačný. Vztahuje se k němu celá řada badatelských teorií,<sup>1</sup> jež se zejména během 20. století proměňovaly a dosud proměňují, přičemž teprve v nedávné době začíná nabývat na potřebné mnohovrstevnatosti. Velmi stručně shrnuto, zatímco v 19. století v sobě tento termín zahrnoval ještě především drobné náboženské grafiky, které v češtině známe jako „svaté obrázky“, během první poloviny 20. století se již tento pojem vyvinul v uměleckohistorické označení náboženských obrazů, které měly zvláštní schopnost ve věřících vznítit silný náboženský cit.

Takové pojetí Andachtsbildu mělo stále ještě velmi úzké a omezené hranice a pro určení jeho významu se ukazuje jako velmi podnětné moderní bádání druhé poloviny 20. století. Jeho důležitost spočívá zejména v tom, že tuto kategorii obrazu neohra-

<sup>1</sup> V pojetí Andachtsbildu Georga Dehia byl učiněn významný krok pro pochopení jeho významu – Andachtsbildem rozumí některé plastiky, které pokládá za nevhodné k liturgickým potřebám a předpokládá, že tedy vznikly kvůli nové, jiné formě zbožnosti a zdůrazňuje její schopnost vznícení náboženského citu. Poprvé ve dvacátých letech minulého století definovali pojem Wilhelm Pinder a Erwin Panofsky tak, že následující generace vědců dokázala diskuzi pojmu rozvinout. V koncepci W. Pindera a E. Panofského byl právě ikonografický námět piety pokládán za typického představitele „Andachtsbildu“. Oba badatelé charakterizují jako podstatnou vlastnost Andachtsbildu jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucitění a spoluprožití zobrazeného tématu. Naproti tomu Robert Suckale se svým pojetím vymezuje oproti oběma zmíněným badatelům. Obecně totiž předpokládá, že hlavní typy Andachtsbildu nevznikaly na základě teologických nauk a že podstatná pro Andachtsbild není jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucitění. Naopak za jeho důležitou vlastnost považuje jeho mediální, odkazující charakter, a jeho funkcionální, nikoliv formální pojetí. U námětu piety zdůrazňuje, že se nejedná především o scénu literární, ale historickou. Dále zdůrazňuje, že u piety se nejedná pouze o zobrazení kultovně reprezentativní, ale také symbolické, což dokládá zvýrazněnými pěti ranami na těle Krista. Novější významné příspěvky v diskuzi Andachtsbildu přináší Hans Belting. Andachtsbild chápe jako širší pojem, jež nelze přesně definovat vůči ostatním kategoriím obrazů, jejichž funkce nejsou striktně odděleny. Andachtsbilder nepovažuje za díla určená k osobní soukromé zbožnosti, ale pokládá je spíše za „obrazy“ určené ke společné pobožnosti, v rámci které divák („partner“) navazuje kontakt s obrazem. V tomto smyslu se tedy ukazuje pieta opět jako charakteristická součást Andachtsbildu. Poslední odklon od tohoto pojetí piety představuje teze Mileny Bartlové: „Dnes se tedy ukazuje, že má patrně smysl označovat jako Andachtsbilder pouze obrazy jednoznačně určené pro soukromé vnímání a použití. Kategorie Andachtsbild je čistě funkční, a není tudíž možné zařazovat do ní díla na základě tématu, ikonografie, motivů či formy, ale pouze s ohledem na drobné rozměry, signalizující používání obrazu v soukromé devoci.“ (Milena Bartlová: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012, 211). Takovýmto pojetím se Bartlová vědomě navrácí k samému počátku tohoto pojmu, kdy byl během 18.–20. století používán k označení drobných devočních grafik. Dále rozvádí na tomtéž místě do důsledku toto pojetí, z něhož vyplývá, že ikonografické téma piety, kdy její rozměry byly ve svých počátcích monumentální, nelze chápat jako Andachtsbild.

K tématu Andachtsbild a jeho uměleckohistorickému konstituování více Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921, 117–123; Wilhelm Pinder: *Die Pietà*. Leipzig 1922; Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94; Wilhelm Pinder: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Wilhelm Pinder: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938; Erwin Panofsky: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308; Robert Suckale: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin 2008, především 18 a 41; Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 132–139; Bartlová 2012, 210–212. Shrnutí vývoje pojmu Andachtsbild viz Dennis Janzen: *Form und Funktion: Der Begriff „Andachtsbild“*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild>.

ničuje již tak ostře a nezahrnuje již pod pojem *Andachtsbildu* pouze díla, kterým byla prokazována určitá forma citové zbožnosti a spoluprožívání. Je zde třeba dát za pravdu Robertu Suckalemu, který přichází s myšlenkou, že takové ohraničení je velmi nepřesné, protože zbožnost měla různé podoby a nejednalo se jen o schopnost obrazu vznítit ve věřících náboženské soucítění.<sup>2</sup> Spolu s tím se pak rozsah *Andachtsbildu* rozšiřuje o některá další historická náboženská témata, která nás svým charakterem upomínají na náboženské skutečnosti.

Vedle zjištění Roberta Suckaleho můžeme poukázat – alespoň jak se domnívám – navíc ještě na další moment. Nejen že měla zbožnost různé podoby v rámci různých ikonografických zobrazení, ale projevovala se různým způsobem i v rámci úcty k jednomu jedinému dílu. Můžeme to pozorovat mimo jiné u nošení mariánských obrazů při slavnostních průvodech a soukromé adoraci před tímtéž obrazem v kostelní kapli nebo analogicky při slavnostním využívání soch při paraliturgických hrách v rámci církevního obřadu a následně při osobní modlitbě či rozjímání věřícího před toutéž sochou, řekněme „všedního dne“.

Zkoumání významu *Andachtsbildu*, kterého jsme se mohli na tomto místě jen letmo dotknout, je důležité pro porozumění samotné pietě, zejména v otázce vzniku tohoto ikonografického typu. Přejděme nyní tedy již k typu piety. Nejprve předestřeme základní kontury sochařského zobrazení piety a systematizaci jejích typů a v následující kapitole se pak již budeme věnovat samotné Pietě ze Všeměřic.

Pieta je zobrazována přibližně od konce 13. století až do současnosti, přičemž nejvyššího významu nabylo její zobrazení v době kolem roku 1400. První sochařské doklady ikonografického námětu piety se dochovaly ze samého konce 13. století. Nejstarší nám známá, plasticky ztvárněná pieta, pochází z roku 1298 z karmelitského kláštera v Kolíně nad Rýnem, nyní je však nezvěstná.<sup>3</sup> Za místo vzniku, kde se sousolí piety poprvé konstitovalo, je tedy považováno jižní Německo, kde se rozvíjelo nejspíše v prostředí ženských kontemplativních klášterů. Z písemných pramenů se však dochovaly zprávy, že již dříve se ztvárňovala scéna piety, jež sloužila při paraliturgických hrách. Takový doklad pochází z „Knihy mimořádné milosti“ Mechthild von Hackeborn, která zde zmiňuje roli piety v paraliturgických hrách Velkého pátku konaných v klášteře Helfta, k němuž Mechthild von Hackeborn náležela a při kterých ona sama byla svědkem.<sup>4</sup> Toto svědectví dokládá, že zřejmě sochařsky vyvedené piety byly známy již dříve, a to nejspíše od poloviny 13. století přibližně do roku 1289, kdy Mechthild von Hackeborn zemřela.<sup>5</sup> V ženských klášterech středověku byl obecně velmi rozšířen kult Panny Marie, jakožto ženské zprostředkovatelky Božího plánu spásy, a podle toho byla její postava vždy v náležitě monumentálním a možno říci hrdém zobrazení.<sup>6</sup> Naproti tomu na postavě Krista byla zdůrazňována jeho lidská zranitelnost, když byl zobrazován například jako kojící se nahé dítě u prsu matky. Jindy byl znázorňován námět láskyplného vztahu mezi matkou

<sup>2</sup> Ve shodě se Suckale 2008, 18.

<sup>3</sup> Wilhelm Pinder: *Die Pietà*. Leipzig 1922, 3.

<sup>4</sup> Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. II. Hamburg 1968, 193.

<sup>5</sup> Engelbert Kirchsbaum (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. IV. Freiburg im Breisgau 1990, 450.

<sup>6</sup> Jeffrey Hamburger: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. New York 2008, 85.

a synem, který měl symbolizovat vztah Krista k církvi (Panně Marii), vycházející především z Písně písní a její interpretace v podání sv. Bernarda z Clairvaux.<sup>7</sup>

Z takového prostředí tedy pravděpodobně mohlo vzejít zobrazení piety, kdy Kristova tělesná konstituce zpočátku odpovídala spíše dětskému věku a jeho utrpení zobrazovalo pouze pět ran na těle a trnová koruna. Mrtvý Kristus zde byl chápán spíše jako symbol spásy nežli skutečně trpící spasitel.<sup>8</sup>

Typologicky lze vývoj zobrazení piety rozdělit mezi vertikální (jinak označované jako heroické či mystické), horizontální (parléřovské), a nakonec krásnoslohé (diagonální). Piety první skupiny se vyznačují monumentální formou, nadživotním měřítkem, značnou mírou stylizace, která je oživena výraznou expresivitou a naturalismem utrpení. Jednotlivými znaky je pak silně vyklenutý hrudní koš Krista a ve výrazném kontrastu propadlé břicho. Tvář Krista je hluboce modelována, deformovaná posledním utrpením, a Panna Maria je zobrazena jako stará žena, jejíž obličej je stažen do žalostné grimasy. Kristovo tělo je dvakrát pravoúhle zalomeno a celá kompozice tak působí velmi tvrdě.

Druhá typologická skupina piet – horizontální (parléřovská), vznikající pravděpodobně od konce druhé třetiny 14. století, se vyznačuje částečným přiznáním přírodních zákonů, což se týká především položení celého Kristova těla do vodorovné polohy na klíně Panny Marie a zlidštěním výrazu obou soch, kdy tvář Matky je deformována již pouze přirozeným ženským plácem. Panna Maria je zobrazena jako mladší žena, nikoliv však mladá ani krásná.

Třetí a poslední skupinou, u které se tento článek zastavuje, je početný soubor krásnoslohých piet (diagonálních), které se shodně s Madonami tohoto období vyznačují mládím a krásou Panny Marie a smyslovým zpracováním obou postav. V kontrastu s Mariinou ideální krásou vyniká Kristovo naturalisticky zpracované zmučené tělo, jehož proporce jsou nyní velmi štíhlé a trup v diagonální přímce výrazně vytrčuje z obrysu sochy. Důležitou roli zde hraje draperie Panny Marie, která je zejména ve spodní části pod kolena rozvedena do množství mísovitých záhybů a kaskád a tvoří širokou základnu pro celé sousoší. Socha tak působí dojmem, že je pevně usazena, na rozdíl od poměrně labilní ponderace raného stádia piet.

Ikonografické téma piety bylo na našem území během 14. století zřejmě velmi rozšířené.<sup>9</sup> Přesto se nejstarší sochy piet dochovaly až z doby kolem poloviny 14. století. Tyto „pozdně rané“ exempláře, (jejichž představitelkami mohou být Pieta z Chebu, ze sv. Jakuba v Jihlavě, z minoritského kláštera v Českém Krumlově, či ze Strakonice) nám poskytují částečnou představu o podobě produkce spadající přibližně do padesátých let a prvních dvou třetin druhé poloviny 14. století.

Badatel, který se zabýval tématem piet jako jedním z hlavních oblastí svého zájmu, byl Albert Kutal. Ten přichází s tezí, že typ horizontální piety, kdy Kristus na Mariině klíně leží v téměř vodorovné poloze, se v našich zemích začal vyvíjet od osmdesátých let 14. století.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Ibidem 85sq.

<sup>8</sup> Ibidem 192–195.

<sup>9</sup> Albert Kutal: Gotické sochařství. In: Rudolf Chadraba (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění* I/1. Praha 1984, 225.

<sup>10</sup> Albert Kutal: K problému horizontálních piet. *Umění* XI, 1963, 330sq; k tomu také Albert Kutal: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, 83sq.

Za počáteční dílo této skupiny pokládá Kotal pietu od sv. Tomáše v Brně, která zřejmě sloužila svým následovnicím jako volně obměňovatelný vzor.<sup>11</sup> V devadesátých letech 14. století se pak podle Kutala teprve začíná objevovat typ diagonální krásné piety a jejich produkce je pak současná s konzervativnějším proudem typu horizontálního. Výrazný protipól Kutalovým teoriím tvoří názory rakouského badatele Dietera Großmanna, jenž nesouhlasí s centrem jejich produkce v Praze, ani s chronologií jejich vývoje, jak ji postavil Kotal. O souběžné produkci dvou odlišných typů piet – konzervativního a radikálně krásného – se vyjadřuje také skepticky a považuje typ horizontální jen za jakousi volně obměňovatelnou variantu samotných krásných piet.<sup>12</sup> Großmannovy teorie, podle kterých bylo ohnisko jejich produkce v Salzburku, a taktéž jím stanovená chronologie krásných piet jsou ve dnešních dnech již prakticky překonané a jako bližší pravdě se nyní jeví badatelské výsledky Alberta Kutala. Ovšem i v jeho koncepci členění krásných piet, které rozděluje mezi dvě hlavní dílny produkující nejkvalitnější díla krásného slohu, můžeme spatřovat určitá schematická zjednodušení. Můžeme však předpokládat, že silných uměleckých osobností vedoucích svou vlastní dílnu nebo činných v některé cizí dílně mohlo být daleko více, vzhledem k tehdejší téměř masové produkci krásných madon a piet. Jak tvrdí sám Kotal, významné a kvalitní práce se často záměrně napodobovaly a jejich přesná podoba byla do vzdálenějších míst šířena alespoň jejich kresbami.<sup>13</sup>

### Pieta ze Všeměřic

Pieta ze Všeměřic je umístěna ve stálé expozici v Alšově jihočeské galerii. Socha má rozměry mírně podživotní velikosti, na výšku měří 118 cm. Je vyřezána z lipového dřeva a zezadu je vydlabána. Její polychromie je zčásti původní. O původní barevné vrstvy se jedná zejména v oblasti inkarnátů a barevných ploch trůnu. Plášť Panny Marie je pokryt barokní retuší stejně jako i Kristova bederní rouška. V padesátých letech 20. století, kdy byla socha poprvé restaurována Bohuslavem Slánským, došlo k domodelování Kristovy pravé nohy a části soklu s částí draperie na pravé straně. Poslední restaurátorské zásahy byly na soše provedeny ve velmi citlivé podobě v roce 2005 Miroslavem Křížkem.<sup>14</sup>

Sousoší představuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně. Kristus je na Mariin klín položen v diagonální poloze a jeho usazení působí poměrně labilně. Jeho tělo je velmi hubené, ačkoliv ne drobné, a dalo by se nazvat realisticky pojatým aktem. Hlava je mírně zakloněna, oči jsou přivřeny, ústa pootevřena a vlasy i vousy jsou pojaty jako celistvá hmota, působící zde jako krví k sobě slepená. Kristova bedra halí rouška, dnes pokryta barokní přemalbou.<sup>15</sup> Pravé rameno Panny Marie v plášti s klasickými mariánskými barvami (červenou, symbolizující krev Kristovu, a modrou značící Mariinu čistotu) je mírně zdviženo v logické snaze podepřít těžké tělo mrtvého Krista. Mariina hlava je mír-

<sup>11</sup> Kotal 1963, 321–359.

<sup>12</sup> Dieter Grossmann (ed.): *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst.). Salzburg 1970, 38sq.

<sup>13</sup> Albert Kotal: Výstava *Stabat Mater* v Salzburku. *Umění* 1971, 413.

<sup>14</sup> Miroslav Křížek: *Restaurátorská zpráva*, 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis.

<sup>15</sup> Křížek 2005.

ně nakloněna doprava a pohled je upřen někam těsně před tělo jejího Syna. Výraz obou postav je pojednán s takovou realističností, jaké byl autor schopen, a již opouští „symbol smutku“, jakým působily tváře Marií na samotných krásných pietách.

Kristus je na Mariině klíně položen v ostřejší diagonální poloze než u většiny krásnoslohých piet a v ose svých ramen je natočen k divákovi, což působí, jako by nám bylo jeho tělo Matkou předkládáno. Tentýž motiv nacházíme u celé řady krásnoslohých piet, nejvíce se blíží svou kompozicí Pietě z Marburgu či ze sv. Barbory v Krakově. Celkově je objem sousoší ze Všeměřic oproti pietám z devadesátých let a prvního desetiletí 15. století poněkud drobnější, uzavřený do jádra sochy, čímž pieta nabývá vertikality. Draperie sochy se již nerozvíjí tolik do prostoru a zmenšuje se její, dříve silně dekorativní, role. To vše přispívá k novému, střízlivějšímu a pozemštějšímu výrazu sochy, která věřícím nyní představuje Pannu Marii jako víceméně obyčejnou ženu nepoddávající se smutku nad smrtí syna líbezněji než kterákoliv jiná matka. Zároveň posazení sochy působí poněkud labilněji než v předchozím období, protože její základna, dříve tvořená bohatě pojatou, do obou stran rozvedenou draperií, je nyní redukována a více stažena k samotnému objemu tělesného jádra sochy.

Objem drobného těla se nyní rýsuje pod pláštěm zřetelněji. Záhyby pláště již nejsou ve své ideální podobě vyznačující se plynulostí záhybů a jejich plnou plastičností. Naopak, klasické misovité záhyby mezi koleny Panny Marie se začínají na svém hřbetu ztenčovat a následkem toho prolamovat v místě prověšení. Také draperie v oblasti Mariina trupu se již odchýlila od kánonu vrcholně krásnoslohých piet kolem roku 1400. Šat na Mariině hrudi již totiž není obohacen dekorativními krouživými záhyby, jejichž linii pak u krásnoslohých piet zhruba opakuje Kristovo tělo položené na klíně. Působí tak měkčím a harmoničtějším dojmem než u Piety ze Všeměřic. Záhyby jsou mělké a sbíhají se hladce ve vertikálách k Mariině pasu. Takové pojednání by nám mohlo připomínat staré heroické piety první poloviny 14. století a české piety z doby kolem poloviny 14. století. Na rozdíl od jejich horní části draperie u Všeměřické piety nejsou ale záhyby staženy vysoko posazeným páskem, ale místo jejich vyústění je překryto Kristovým tělem. Podobnou skladbu horní části draperie můžeme spatřit u Piety z Lásenice, připomínající Všeměřickou pietu i ohnutým pláštěm, který na Mariině levém rameni tvoří límec. Stavba Kristova těla již není tak subtilní a vytáhlá jako u piet vrcholné doby krásného slohu. Mění se tak poměr mezi tělesnými objemy obou těl. Panna Maria působí spíše drobně a útle ve srovnání se silnějším mužským tělem na jejím klíně.

Některé momenty sousoší nás odkazují ke starší české sochařské tradici. Například gesto rukou, kdy Kristova levá ruka je položena přes pravou, je v českém prostředí známé již od poloviny osmdesátých let 14. století, kdy snad bylo poprvé uplatněno u Piety ze sv. Tomáše v Brně považované za inkunábuli nové horizontální tradice piet.<sup>16</sup> S touto „parléřovskou“ řadou piet spojuje sousoší i podoba trůnu s postranicemi zdobenými malovanými kružbami. Plasticky zdobené postranice se objevují již na Staroměstské mostecké věži u trůnicích panovníků Karla IV. a Václava VI.<sup>17</sup> a tento motiv později přebírají piety krásného slohu.

---

<sup>16</sup> Kotal 1963, 321sq.

<sup>17</sup> Ibidem 326.

Další prvky, které sousoší propojuje se starší parlérovskou tvorbou, je Mariin plášť přehnutý na rameni a samotná tvář Panny Marie. Totéž schéma draperie, kdy se plášť přehýbá a tvoří na rameni límeček, se nachází u Piety ze sv. Ducha, o níž se Jaromír Homolka domnívá „že v ní máme zachovanou ukázkou, nebo alespoň zprávu o kdysi existujícím kvalitnějším prototypu z doby před rokem 1380“.<sup>18</sup> Ačkoliv se obě piety nedají kvalitativně srovnávat, mnoho příkladů takového provedení draperie dochováno není.

Pieta však připomíná sochařskou tvorbu parlérovské hutě nejen v těchto detailech, ale i celková stavba horní části Mariina trupu může připomínat postavy světců ze Staroměstské mostecké věže. Mám na mysli zejména sv. Zikmunda, u kterého pojetí ramen a hrudi je podobně hladké a utlé jako u Panny Marie Všeměřické piety.<sup>19</sup>

Socha neodkazuje jen na produkci Parlérů, ale i na jiného průkopníka výrazu v našich zemích, a to na dílo Mistra Třeboňského oltáře.<sup>20</sup> Podobnost se netýká ani tak Kristova těla, jako postavy Marie, jejíž tvář je nepříliš vzdálena té na Církvické desce či na Adoraci z Hluboké.

Poté, co jsme představili Pietu ze Všeměřic po její formální stránce, budeme se v následujícím textu věnovat již základním problémům a otázkám spojeným s touto pozoruhodnou sochou, přičemž v úvodní části před vlastní interpretací zohledníme mimo jiné kompletní badatelské názory vztahující se k této soše.

Jedná se o sochu vysoké kvality a vzácný doklad samého počátku pozdní gotiky (či pozdní fáze krásného slohu) na našem území. Vystává kolem ní však mnoho otázek počínaje místem, pro které byla původně určena, přes možnou dataci jejího vzniku až po závažnou otázku autorství. Co se týká datace, je klíčovým datem jejího možného určení rok 1411, kdy byla vydána odpustková listina k uctívání soše v klášterním kostele cisterciáků ve Vyšším Brodě.<sup>21</sup> Kolem tohoto datování se vedou spory, protože je možné, že se listina vztahovala k jiné, starší a déle uctívání soše. Tuto teorii rozvíjí zejména Milena Bartlová.<sup>22</sup> Další otázkou je její stylový původ, u kterého se většina badatelů shodla na kořenech v krásném slohu a parlérovském okruhu, či v prostředí jím ovlivněném. V následujícím textu budou dále nastíněny názory jednotlivých badatelů a provedena bude komparace Piety ze Všeměřic s příbuznými plastikami.

První publikoval o Pietě ze Všeměřic Albert Kotal, její objevitel. Ve svém článku z roku 1953 již Kotal formuluje svou představu o zasazení sochy ke konci období krásného slohu, kterou dokládá například svým postřehem o pojetí draperie: „*Východiskem však není autonomní formální představa, apriorní předem stanovený rytmus sochařské hmoty, nýbrž pokročilá znalost organické vazby a tělesné mechaniky, vědomí vztahu mezi příčinou a následkem, mezi tíží a podporou.*“<sup>23</sup> Sochu dosud nepřipisuje Mistrovi Týnské kalvárie.

<sup>18</sup> Jaromír Homolka: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha 1976, 48.

<sup>19</sup> Na postavě sv. Zikmunda dokládá východisko Týnského mistra v parlérovském sochařství Jaromír Homolka: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 13sq.

<sup>20</sup> Na totéž poukázala Bartlová (Milena Bartlová: *Pieta ze Všeměřic*. In: Jan Chlíbec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 48sq.).

<sup>21</sup> Kotal 1984.

<sup>22</sup> Milena Bartlová: *Mistr Týnské kalvárie*. Praha 2004, 62.

<sup>23</sup> Albert Kotal: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II*. Brno 1953, 163.

Druhým mezníkem v rámci uměleckohistorického bádání o Pietě ze Všeměřic bylo zkoumání Jaromíra Homolky, jenž roku 1958 přišel jako první s myšlenkou, že by autorem Piety ze Všeměřic mohl být Mistr Týnské kalvárie.<sup>24</sup>

Deset let po publikování svého prvního článku o Pietě ze Všeměřic rozvíjí Albert Kutal výsledky svého bádání zejména o stylovém původu piety. Na rozdíl od Jaromíra Homolky nespátřuje autorství sochy u Mistra Týnské kalvárie. Východisko hledá zejména u krásnoslohé Piety z Kreuzenstein a z Marburgu, u které poukazuje na motiv rukou, jež autor Piety ze Všeměřic osobitě obměňuje do charakteristického tvaru tří rukou.<sup>25</sup> Analýzou Mariiny draperie dále dokazuje, že socha musela vzniknout nedlouho po pozdní fázi krásného slohu, když poukazuje na porušení plynulého toku záhybů, které se zde zužují a stávají se jakoby křehčími, jak bylo pro období rozpadu krásného slohu typické. Kutal dále staví sochu do souvislosti se staršími pietami, jmenovitě s Pietou od sv. Tomáše v Brně,<sup>26</sup> když upozorňuje například na kompaktní obrysy obou soch, podobnost tváří nebo shodný motiv „tří rukou“. Původ Mariiny tváře vidí Albert Kutal u Plzeňské madony, ale zároveň poukazuje i na individuální rysy, kterými je obličej Panny Marie na Všeměřické pietě obohacen.<sup>27</sup> Dalším cenným postřehem Alberta Kutala je podobnost celkové stavby Kristova těla s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi, kde si všímá shodného detailního vypracování, ale zároveň poukazuje na některé jiné rozdíly.<sup>28</sup>

Co se týká stylového zařazení piety, Kutal vidí její místo v pozdní fázi krásného slohu,<sup>29</sup> autora sochy považuje za jednoho z prvních, kdo opouští dekorativní pojetí krásného slohu a začíná se ubírat cestou pravdivějšího výrazu.<sup>30</sup> Tento autor sice navazuje na parléřovskou tradici, ale všechny staré prvky přetváří do nového výrazu.

Roku 1972 v Českém gotickém umění Albert Kutal sochu datuje již konkrétněji, a to do druhého desetiletí 15. století.<sup>31</sup> V osmdesátých letech, což je pro naši věc podstatné, modifikuje svůj názor na její dataci ve spojitosti s odpustkovou listinou vydanou arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Hazmburka k roku 1411, která se vztahuje k pietě v klášterním kostele Vyššího Brodu.<sup>32</sup>

Jak jsme již zmínili, první, kdo připsal Pietu ze Všeměřic Mistru Týnské kalvárie, byl v roce 1958 Jaromír Homolka.<sup>33</sup> Také vyzdvihuje autorovo východisko v tradici Parléřů a pietu pokládá za poslední pražský import na objednávku Rožmberků do Jižních Čech.<sup>34</sup> Upozorňuje na modelaci Kristova aktu, „*jejíž mohutnost je v Čechách na počátku 15. stol. dosti výjimečná*“.<sup>35</sup> Shodně s Albertem Kutalem ale dochází k závěru, že slohový charakter sochy by mohl odpovídat roku 1411, zmíněnému v oné konkrétní odpustkové listině.<sup>36</sup>

<sup>24</sup> Jaromír Homolka: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: *Minulost Plzně a Plzeňska I.* Plzeň 1958, 30.

<sup>25</sup> Kutal 1962, 111. Homolkovo stanovisko viz Homolka 1958, 30–36.

<sup>26</sup> Kutal 1963, 349.

<sup>27</sup> Kutal 1962, 111.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Kutal 1963, 349.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Albert Kutal: *České gotické umění*. Praha 1972, 125.

<sup>32</sup> Kutal 1984, 278.

<sup>33</sup> Homolka 1958, 30.

<sup>34</sup> Homolka 1984, 535.

<sup>35</sup> Jaromír Homolka: *České umění gotické* (kat. výst.). Praha 1970, 171.

<sup>36</sup> Idem.



V otázce východiska autora piety tedy Homolka zastává jakýsi protipól Kutalova názoru, který vidí její stylový původ u Madony Krumlovské. Pietu klade do souvislosti s řezbářskou výzdobou rámu Madony Svatovítské, a to zejména kvůli příbuznosti provedení Mariiny draperie nad jejím pravým kolenem se skladbou pláště sv. Prokopa.<sup>37</sup>

Jan Chlíbaec je dalším z badatelů, kteří se v rámci středověkého sochařství věnují problematické otázce Mistra Týnské kalvárie a okruhu jeho děl. Je zastáncem názoru, že Pieta ze Všeměřic náleží dílně Mistra Týnské kalvárie, ale že je na sousoší jasně patrná dílenská spolupráce více autorů.<sup>38</sup> Dokládá ji na postavě Krista, u níž poukazuje na rozdílnost v pojetí stavby těla, hlavy a polychromie Ukřižovaného, které se liší od ostatních zpodobení Krista z ruky Mistra Týnské kalvárie. Všechna jeho díla klade před rok 1420.<sup>39</sup>

Jako protipól názorů výše zmíněných badatelů stojí teze Mileny Bartlové. Její názory, které předestírá jako spoluautorka katalogu k výstavě Mistra Týnské kalvárie v roce 1990, se během následujících patnácti let ještě značně modifikují. Již zde ale zpochybňuje, že by Pieta patřila mezi práce Mistra Týnské kalvárie.<sup>40</sup>

Srovnáváním detailů na těle Krista, trnové koruně a modelaci záhybů draperie dokazuje zásadní odlišnost od všech ostatních zobrazených těl Ukřižovaných, které se v těchto detailech shodují. Poukazuje zde také na motiv záhybu draperie, tzv. „nosu“, vycházejícího z českého prostředí, kde se vyskytuje například na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>41</sup>

Ve své monografii Mistra Týnské kalvárie z roku 2004 Bartlová, shodně se staršími badateli zmiňuje stylové kořeny v krásném slohu, což dotvrzuje podobou draperie v oblasti pod Mariinými koleny.<sup>42</sup> Prohlubuje zde dále pochybnosti o autorství Mistra Týnské kalvárie, což dokládá nejen na jednotlivých detailech sochy, ale upozorňuje i na rozdílný sochařský přístup k hmotě.<sup>43</sup> Za nejzávažnější fakt, který dále odporuje možnému autorství Mistra Týnské kalvárie, považuje Bartlová to, že u piety chybí „dramatizace tvaru, které mistr dosahuje protikladem plasticky uplatněného objemu tělesného jádra a na jeho povrchu bohatě rozehrané draperie“.<sup>44</sup>

Důležité pro lepší poznání Piety ze Všeměřic je mimo jejího autorství a doby vzniku také otázka jejího původního umístění a prostředí, pro které byla objednána. V této souvislosti Bartlová navzdory starším badatelským teoriím zpochybňuje až doposud předpokládanou skutečnost, že se pieta nacházela v klášterním kostele cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, což se zdálo být dostatečně podloženo odpustkovou listinou z roku 1411. Jelikož se ale listina vztahuje k soše, jíž je podle jejího znění prokazována mimořádná úcta, Bartlová předestírá otázku, zda se listina nevztahuje k jiné, starší a déle uctívané

<sup>37</sup> Jaromír Homolka: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 21.

<sup>38</sup> Jan Chlíbaec: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. *Dějiny a současnost* 13, 1991, 20.

<sup>39</sup> *Ibidem* 19; k dílu Mistra Týnské kalvárie také Jan Chlíbaec: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění. In: Helena Dáňová / Klára Mezihoráková / Dalibor Prix (ed.): *Artem ad vitam. Sborník k poctě Ivo Hlobila*. Praha 2012, 118–128.

<sup>40</sup> Milena Bartlová: Pieta ze Všeměřic. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 52sq.

<sup>41</sup> *Ibidem* 48sq.

<sup>42</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>43</sup> *Ibidem* 60.

<sup>44</sup> Bartlová 2004, 60.

soše.<sup>45</sup> Jako možné řešení zde navrhuje, že socha pochází z laického kostela, který byl vypálen při dobývání husity.<sup>46</sup> Dovojuje, že Pieta ze Všeměřic tedy mohla vzniknout ve třicátých letech jako náhrada za starší pietu, zničenou roku 1422 za husitského dobývání kláštera.<sup>47</sup> Určení piety do třicátých let se zároveň odvíjí od její datace celého souboru děl Mistra Týnské kalvárie souvisejícího s rokem 1439, kdy byly vloženy ostatky do hlavy Krista Týnské kalvárie. Odmítá jejich dodatečné vložení jako manifestaci proti odporu k uctívání ostatků zpochybněním dostatečné důraznosti takové manifestace a obtížemi, jaké by nastaly při dodatečném vkládání ostatků na břevno vítězného oblouku, kde byla kalvárie umístěna.<sup>48</sup>

Pietu považuje Bartlová buď za rané dílo Mistra Týnské kalvárie, kterou mohl vytvořit ještě před tím, než se seznámil v zahraničí s „moderní“ produkcí, nebo za dílo jiného mistra, který vychází ze stejné stylové vrstvy jako Mistr Týnské kalvárie.<sup>49</sup>

Nejnovější badatelské podněty v této oblasti přináší diplomová práce o Dřevěných pietách 1. pol. 15. stol. v Čechách od Jana Mikeše. Rozvíjí teorii o původu sochy v klášteře klarisek v Českém Krumlově,<sup>50</sup> což usuzuje z článku Bohuslava Houdka v deníku Lidová demokracie z roku 1955, kde je uvedeno, že pieta se dostala do Všeměřic z některého chrámu v Rychnově nad Malší (dle místní tradice).<sup>51</sup> Pieta sem měla být přenesena z kláštera klarisek v Českém Krumlově, jelikož město bylo pod jejich správou během 16. až 18. století. Konkrétně zde Mikeš uvažuje o poutním kostele Panny Marie Sněžné, kde měla socha stát na bočním oltáři. Inventář chrámu z 18. století se zmiňuje o uctívané soše bolestné Matky Boží, starší, než je Pieta ze Všeměřic. Ve skutečnosti, že inventář o pietě mlčí, shledává argument pro její umístění v tomto chrámě, neboť předpokládá, že v místě se nacházela jiná uctívaná socha, a tak mohla být při odstraňování oltáře či při přestavbě chrámu pak Všeměřická pieta odsunuta.<sup>52</sup> Jako možný protiargument uvádí, že byl poutní kostel pod duchovní správou cisterciáků z Vyššího Brodu a Zlaté Koruny mezi léty 1655–1753, odkud pieta také mohla přijít. Dále se zabývá možným umístěním piety v prostoru chrámu a dochází k řešení, že sousoší je určeno pro pohled z diagonálního nadhledu.<sup>53</sup>

Jako shrnutí dosavadního bádání tedy můžeme říci, že jediným údajem o Pietě ze Všeměřic, na kterém se badatelé věnující se tomuto tématu shodují, je její stylový původ, a to sice v krásném slohu s kořeny v parléřovské tradici a svatovítské huti. Názory badatelů na Pietu ze Všeměřic se však rozcházejí v několika podstatných otázkách. Ohledně autorství piety, jak je patrné z již výše řečeného, lze shrnout, že zatímco Albert Kotal spo-

---

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Ibidem 62.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Bartlová 2004, 25. Na tento argument reaguje Jan Chlábek ve své recenzi na monografii o Mistrovi Týnské kalvárie slovy, že „*pomijí [Milena Bartlová] podle mého ceremoniální ráz takovéto možné akce i fakt, že existují četné příklady dodatečného vložení ostatků do uměleckého religiozního díla*“ (Jan Chlábek: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. *Umění* LIII, 2005,179).

<sup>49</sup> Bartlová 2004, 62.

<sup>50</sup> Jan Mikeš: *Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách* (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007, 23.

<sup>51</sup> Bohumil Houdek: Vzácný objev jihočeské plastiky. *Lidová demokracie* ze dne 13. 3. 1955, 5.

<sup>52</sup> Mikeš 2007, 5.

<sup>53</sup> Mikeš 2007, 5.

lečně s Milenou Bartlovou se nedomnívají, že by autorem piety musel být Mistr Týnské kalvárie, Jaromír Homolka jako první přichází s touto zásadní myšlenkou pro následující bádání.<sup>54</sup> Dalším bodem, kde se názory badatelů rozcházejí, je její časové zařazení. Všichni badatelé kromě Mileny Bartlové se domnívají, vyjma Jiřího Fajta,<sup>55</sup> že socha vznikla do dvacátých let 15. století. Milena Bartlová posouvá možnou dataci sochy téměř o 20 let později.<sup>56</sup>

Shrneme-li tedy, v čem se badatelské výsledky shodují, zdá se, že není příliš důvodů spekulovat o jiném místě původu piety, než je Praha. Rovněž se zdá být jisté, že má svá východiska v parléřovském sochařství, či v jeho okruhu. Neznámou ale zůstává její přesnější časové zařazení, konkrétnější určení autorství a místo, pro které byla tato kvalitní socha původně objednána. Zodpovězením těchto otázek se článek bude věnovat ve svém závěru, kde budou předestřena některá možná řešení.

### Srovnání děl Mistra Týnské kalvárie na základě formální analýzy

Otázka stylového východiska piety se snad zdá být celkem dobře postižitelná. Zdá se ale těžší prokázat, jaké době a kterému autorovi mohl její vznik náležet.

Socha očividně již nepatří klasické fázi krásného slohu, jak jsme viděli výše, v popisu rozpadu jeho klasického formálního aparátu, odpovídá ale její charakter době tak pozdní, kam nás posouvají husitské války? A mohli bychom shledat v jejím provedení takové podobnosti, které by nás bezpečně dovedly k přesvědčení o identitě jejího autora s Mistrem Týnské kalvárie?

Pohlédneme-li na díla, která jsou víceméně jednoznačně připsána týnskému mistrovi, najdeme shodu v tom, že znal velmi dobře anatomii lidského těla, a že znalost uměl hravě vložit do aktu.<sup>57</sup> Samotnému mistrovi, jeho dílenským spolupracovníkům a jeho uměleckému okruhu je zatím připsáno pět krucifixů. První trojice krucifixů, která je pokládána za nejvlastnější jádro skupiny připisované k jeho dílu či ke tvorbě přímo jím ovlivněné, je Ukřížovaný ze Svatovítské katedrály, krucifix ze sv. Jana pod Skalou a z kostela sv. Mikuláše v Jílovém u Prahy.<sup>58</sup> Albert Kutal připisuje tvorbě mistra z těchto tří pouze krucifix ze sv. Víta, a to s tím, že se jedná o jeho nejstarší dílo.<sup>59</sup> Jaromír Homolka poprvé přiřadil krucifix ze sv. Jiljí v Praze a ze sv. Jana pod Skalou produkci jeho dílny.<sup>60</sup> O atribuci z kostela sv. Jiljí v Praze se vyjádřil Jan Chlíbec při příležitosti výstavy díla Mistra Týnské kalvárie v Praze a usoudil, že se jedná o dílo vycházející z mistrova okruhu.<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Homolka 1958, 30.

<sup>55</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století, viz Jiří Fajt (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III (kat. výst.). Praha 1996, 671.

<sup>56</sup> Bartlová 2004, 62.

<sup>57</sup> Na důkladnou znalost anatomie u Mistra Týnské kalvárie poukazuje již Kutal 1962, 111sq. a Milena Bartlová: Kat. Nr. 40. In: *Prag um 1400. Der Schöne Stil* (kat. výst.). Wien 1990, 106.

<sup>58</sup> Ke krucifixu z Jílového více Josef Opitz: *Krucifix krásného slohu v Jílovém. Volné směry XXXIII*, 1937, 74–77. Krucifix zde klade k roku 1420 a pokládá ho za stylově blízký Ukřížovanému z Dumloské kalvárie a pokládá ho za „spojku“ mezi Dumloským Ukřížovaným a krucifixem ze sv. Víta.

<sup>59</sup> Kutal 1962, 110.

<sup>60</sup> Homolka/Kesner 1964, 36.

<sup>61</sup> Chlíbec 1990, 71sq.

Ukřižovaného ze sv. Jiří pak později přisuzuje autorovi krucifixu z Jílového, či někomu z jeho blízkého okruhu.<sup>62</sup>

Milena Bartlová pokládá za ústřední práci dílny Mistra Týnské kalvárie pouze Ukřižovaného ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou, poukazuje přitom na stékající krev shodně pojatou u Bolestného Krista z Novoměstské radnice a těchto dvou krucifixů.<sup>63</sup>

Vidíme, že v uměleckohistorickém bádání nepanuje příliš velká jistota o pokrevní příbuznosti krucifixů. Jejich shodným znakem, vedle výborné znalosti anatomie lidského těla, je štíhlá modelace a poměrná subtilnost provedení. Výrazné jsou na fyziognomii postavy dlouhé, štíhlé končetiny a velmi útlé boky. Skupinu dále propojují některé specifické detaily, jako „zatočený“ pupek a střídající se provedení perizonia, které má buď uzel na pravém Kristově boku, nebo dvě kaskády po bocích. U krucifixu ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou je dán větší důraz na expresivní vyjádření posledního utrpení a Kristus ze skupiny těchto Ukřižovaných se také nejvíce shoduje s provedením Krista Týnské kalvárie. Podobný výraz nese i Ukřižovaný ze sv. Jindřicha, ale jeho tělo je o mnoho robustnější a topornější, než u dvou výše zmíněných.

Srovnáme-li tyto akty Ukřižovaných Kristů s postavami Kristů Bolestných z obou pražských radnic, shledáme nepopíratelnou podobu v pojednání těla.<sup>64</sup> Charakteristická je útllost Kristovy postavy, velmi štíhlé končetiny, jakoby „nafouknutý“ hrudní koš s vystupujícími žebry a oproti němu probrané boky. Stavba jejich těl je velmi podobná Kristovi ze sv. Alžběty ve Vratislavi.<sup>65</sup> Tvář všech zmíněných Kristů je podlouhlá a úzká, s poměrně výraznými lícními kostmi. Postavy se shodují i v takových detailech, jako jsou vlasy, které se místy dělí do jednotlivých pramenů a na koncích jsou šnekovitě zakončeny, nebo ve vousech, jejichž řezba, stejně jako u vlasů, je strukturována do poměrně silných pramenů. Dalším shodným detailem je opět „šnekovitě“ zatočený pupek. Všechny postavy Krista pocházející z mistrový dílny, jsou korunovány trnovou korunou z poměrně tlustých větví.

Když všechny tyto prvky porovnáme s Kristem Piety ze Všeměřic, vidíme sice jisté odchylky, ale stejný princip pojetí těla a charakteru výrazu. Svým základním tvarem s vystupujícími kostmi pod napjatou kůží se Kristus opět blíží Pietě ze Sv. Alžběty.<sup>66</sup> Tělo je tentokrát v některých partiích mírně zaobleno a celá jeho postava působí trochu silněji, než u zmíněných Kristů Týnského mistra, kteří jsou jakoby křehčí. Boky jsou ale podobně útlé a tvar hrudního koše se také velice blíží „kánonu“ postav ústřední skupiny. Co se však týče tváře Krista, jeho modelace se od ostatních postav liší. Provedení nepůsobí tolik křehce, jako především u obou bolestných Kristů, spíše jsou jeho rysy modelovány měkčeji. Obličej celkově není tolik protáhlý a úzký, což je patrné zejména v oblasti spánků. Na rozdílné pojetí detailů tváře upozorňuje zejména Milena Bartlová.<sup>67</sup> Jedná se o pojednání vousů a vlasů, které jsou propracovány jinak, než u ostatních Kristů skupiny. Především se vlasy neoddělují do pramenů, ale jsou v jednom kuse a zakončeny v jedné

<sup>62</sup> Jan Chlábec: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. *Umění XLV*, 1997, 188–194.

<sup>63</sup> Bartlová 2004, 53sq.

<sup>64</sup> K oběma Bolestným Kristům Jaromír Homolka. In: Anton Legner (ed.): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400*. Bd. II. Köln 1978, 694; Marie Kotrbová: *Umění české a slovenské gotiky* (kat. výst.). Praha 1972, nepag.

<sup>65</sup> Na totéž poukázal již Homolka 1990, 15.

<sup>66</sup> Na podobnost obou Kristů poukázal Kutal 1962, 111.

<sup>67</sup> Bartlová 1990, 49; Bartlová 2004, 60sq.

rovině, nikoliv kudrnami. Vousy jsou řezány jemněji, vrypy nejsou tak hluboké, tvořeny tenčími pramínky a členěny do několika proudů, které tvoří na bradě několik vln, na rozdíl od Kristů, u nichž se autorství Mistra Týnské kalvárie předpokládá a u kterých jsou prameny vousů vedeny přímočařeji.

Provedení je u Piety ze Všeměřic tedy celkově detailnější a méně „ornamentální“. Pokud se jedná o samotný tvar očí a nadočnicových oblouků, nepřipadá mi markantně odlišný od ostatních Kristů skupiny. Výraznou odlišnost najdeme v Kristově trnové koruně, která zde není pojata jako spletené přírodní větve, nýbrž jako smotané provazy. Podle Mileny Bartlové se jedná o záměrný archaismus odkazující ke skupině porýnských piet z konce 13. století.<sup>68</sup>

Hledáme-li logicky analogie k postavě Panny Marie v díle Mistra Týnské kalvárie, obrátíme se nejprve k téže postavě, asistenční figuře Týnské kalvárie a Pietě z Litoměřic.

Asistenční figura Panny Marie je pojata ve výrazně vertikální formě, kterou podtrhuje ještě vertikální rásněni Mariina roucha. Navzdory tomu, že figury pod křížem jsou zhotoveny pro silný pohled, jejich tělesné proporce nejsou, na rozdíl od Ukřižovaného, tomuto přirozenému optickému zkreslení přizpůsobeny.<sup>69</sup> To vedlo badatele k domněnce, že se jedná o práci některého z mistrových dílenských spolupracovníků.<sup>70</sup> Kontrapost, který Panna Maria zaujímá, je modelován, na rozdíl od postavy sv. Jana, poněkud toporněji, a v horní části těla je střední osa trupu nepřirozeně vychýlena do strany. Značně se tím socha liší od Piety ze Všeměřic, kde je veškerý pohyb Panny Marie logický, v reakci na probíhající síly vyplývající z pozice, jakou postava zaujímá. Celkové provedení, řekla bych, je kvalitnější u Marie Všeměřické piety. Je to patrné například ve tvarování rukou a prstů, kde zejména pravá působí přeci jen trochu loutkovitě. Výrazný rozdíl mezi oběma postavami také objevíme ve tvářích. Zatímco tvar obličje Panny Marie ze Všeměřic je spíše drobný a kulatější, u asistenční figury Týnské kalvárie má tvar protáhlého oválu s výrazně dlouhým nosem. Brada je u první dosti drobná a spíše zastrčená, u druhé je výraznější a delší. Nejvíce se asi liší modelace čela, které je u Panny Marie ze Všeměřic zbrzděno dvěma vertikálními, plastickými vráskami u kořene nosu, vedoucími od staženého obočí. Čelo Panny Marie z Týnské kalvárie není tak výrazně plasticky modelované. Provedení obočí je ale u obou soch velmi podobné, čímž míním zejména partii u kořene nosu, kde se obočí krčí a čelo nad ním je plasticky promáčklé. Podobný je i tvar očí obou Marií. Celkový výraz obou soch je ale odlišný. Zatímco u Panny Marie ze Všeměřic bych ho charakterizovala jako „hluboce bolestivý“, Pannu Marii z Týnské kalvárie bych nazvala, soudě dle výrazu její tváře, jen jako „melancholicky truchlící“.

Obě sochy mají ale několik společných motivů ve skladbě draperie. Mariin šat je u Všeměřické piety též členěn vertikálními záhyby, pokud to kompoziční schéma dovolí, tudíž jen v horní části trupu. Sochař Panny Marie z Týnské kalvárie pracoval s pláštěm podobným způsobem jako u piety, jen zde jeho horní lem použil ne jako límec přes ramena Panny Marie, ale jako kapuci částečně sklouzávající z hlavy.

Rovněž draperie sv. Jana se zdá být dosud pevněji zakotvena v krásnoslohé tradici, ale celkově je modelace záhybového systému velmi podobá jako u piety. Výraz sochy

<sup>68</sup> Bartlová 1990, 49.

<sup>69</sup> Poprvé na tuto skutečnost upozornil Chlíbec 1990, 44.

<sup>70</sup> Jiří Fajt / Jan Royt: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XXXIX, 1991, 358; Chlíbec 1991, 20.

i pohyb těla je skutečnější než u druhé asistenční figury a draperie pláště pečlivěji zpracovaná.<sup>71</sup>

Panna Marie Všeměřické piety zde nebude srovnávána s Trůnicí Madonou s Ježíškem z Týnského chrámu, protože se jedná o příliš odlišné ikonografické téma, podle toho také specificky pojaté. Zajímavé je, chceme-li srovnávat Pietu z Litoměřic připisovanou víceméně jednoznačně dílně Mistra Týnské kalvárie a Pietu ze Všeměřic.

Při pohledu na obě sochy máme pocit, že se setkáváme s docela odlišnými výtvarnými stanovisky. Zatímco Pietu ze Všeměřic již výrazněji opouští tradici krásného slohu, Litoměřická pieta je s ní ve větší shodě (zejména pokud se jedná o figuru Krista, nebo o celou práci s pohybem sochy). Pietu měl do Litoměřic přivést snad Jan Papoušek, farář Týnského chrámu, který sem přesídlil roku 1448 poté, „*co byl vyhnan Rokycanou z Týnské fary*“.<sup>72</sup> Prvním, kdo o soše publikoval, byl Josef Opitz.<sup>73</sup> Významné připsání Mistrovi Týnské kalvárie ale najdeme až u Ericha Wieseho.<sup>74</sup> Albert Kutal srovnává kompozici spodní části sousoší s parléřovskými pietami a nachází určité shody s okruhem piet kolem Petrohradské piety.<sup>75</sup> Michaela Ottová sochu srovnává s Pietou ze Všeměřic a dochází k závěru, že se nespíše jedná o mladší sochu vzniklou někdy po roce 1420, jejímž autorem mohl být spolupracovník Mistra Týnské kalvárie.<sup>76</sup> Dále sledává podobnosti typu Mariiny tváře s dílem Mistra z Eriskirchu. Badatelské příspěvky Mileny Bartlové spíše ukazují na autorství Mistra Týnské kalvárie, a to zejména u postavy Krista,<sup>77</sup> u kterého se anatomie těla víceméně shoduje s ostatními Ukřižovanými. Pietu datuje shodně s datací ústředního díla Mistra Týnské kalvárie mezi léta 1440–1455.<sup>78</sup> Na rozdíl od Všeměřické piety se tu setkáváme s obličejem Krista, který je tvarem velmi blízký tvářím z obou radnic a ukřižovaným z nejbližšího okruhu mistra. Přes zlatou barokní polychromii je těžké určit detaily, ale draperie především v oblasti trupu může svými drobně a detailně zpracovanými záhyby připomínat šat Trůnicí Panny Marie z Týnského chrámu.<sup>79</sup> Rovněž tvář Kristovy matky se svým podlouhlým tvarem s výraznou bradou a tvářemi blíží typu Panny Marie z Týnské kalvárie.<sup>80</sup> Někteří badatelé dochází k závěru, že „*zběžněji provedená Matka Boží*“<sup>81</sup> je dílem někoho, kdo s mistrem pouze spolupracoval.<sup>82</sup> Podle Josefa Opitze pieta pochází z doby kolem roku 1420 a upozorňuje na Kristovo tělo, kvalitně vypracované dosud v krásnoslohé tradici, a srovnává ho s krucifixem z Jílového u Prahy.<sup>83</sup>

Dalo by se snad předpokládat, že autorem této sochy je některý sochař z dílny Týnského mistra, zdá se ale, že nebude identický s umělcem, který pracoval na Pietě ze Všeměřic.

<sup>71</sup> Na celkově vyšší kvalitě provedení sochy se shodují badatelé – Chlíbaec 1991, 20.

<sup>72</sup> Bartlová 2004, 60.

<sup>73</sup> Josef Opitz: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau* (kat. výst.). Brux 1928, 15.

<sup>74</sup> Erich Wiese: *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1923, 90.

<sup>75</sup> Kutal 1963, 336.

<sup>76</sup> Michaela Ottová: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004, 40–45.

<sup>77</sup> Chlíbaec 1991, 20.

<sup>78</sup> Bartlová 2004, 60.

<sup>79</sup> Na podobnost horní části draperie s Madonou z Týna upozorňuje Mikeš, 99.

<sup>80</sup> Na totéž upozornila Bartlová 2004, 60.

<sup>81</sup> Chlíbaec 1991, 20.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Opitz 1937, 75.

## Mistr Týnské kalvárie před, či po husitských válkách? Vyšší Brod, nebo Český Krumlov?

Srovnali jsme díla, která jsou, víceméně jednohlasně, připsána ústřední dílně Mistra Týnské kalvárie, a postavy, u kterých je atribuce sporná. U Piety ze Všeměřic se o autorství Mistra Týnské kalvárie dlouhou dobu nepochybovalo a větší nejistota do této problematiky vnesla v posledních dvou desetiletích až Milena Bartlová.<sup>84</sup> Její stanovisko, podle kterého měla pieta vzniknout ve třicátých letech rukou jiného autora, než Mistra Týnské kalvárie, je ale podobně sporné, jako teorie o dataci Týnské kalvárie na konec třicátých let 15. století. Argumentů, které nesvědčí pro platnost této teorie, je několik.

Z uměleckohistorického hlediska není důvod, proč by díla Mistra Týnské kalvárie měla vzniknout o dvacet let později, než jak předpokládal Albert Kutal, Jaromír Homolka nebo Jan Chlíbaec. V reakci na vysoce kvalitní produkci jeho dílny vznikala v našich i sousedních zemích řada děl různých kvalitativních úrovní, jejichž datace by se, podle datace Bartlové, posouvala až do padesátých, šedesátých a sedmdesátých let. I přes proběhnutí dočasnou a jen částečnou izolaci českých zemí během husitských válek pochybuji, že by již v době po polovině století k řezbářům nepronikala nová, silící vlna pozdně gotického realismu, v této době již rozšířená na území dnešního Německa a Rakouska v postavách Hanse Multschera, Jakoba Kaschauera a okruhu jejich žáků a spolupracovníků, a že by za výtvarný vzor pokládali sice kvalitní, tou dobou již ale neaktuální výtvarný typ, kterým by v této době dílo Mistra Týnské kalvárie nepochybně bylo. Srovnáme-li díla, která následovala Týnského mistra – Bolestnou Pannu Marii z Krupky, reliéf Sslání Ducha Svatého z Krupky či díla lidovějšího charakteru s produkcí vznikající u nás i v sousedních zemích v polovině 15. století a ve dvou dekádách po ní, asi se bude zdát, že tak pozdní datace by byla v jejich případě anachronismem.

Za přirozenější vysvětlení tohoto výtvarného fenoménu pokládám, že Mistr Týnské kalvárie patří starší tradici, ve které je dosud forma dostatečně harmonická, ale u které se již celkový výraz začíná přetvářet do výrazu „*nové skutečnosti*“<sup>85</sup>, který pomalu opouští tradici krásného slohu, silně ovládající naše země. Nezanedbatelná je také soudržnost skupiny děl Mistra Týnské kalvárie s ostatní dobovou výtvarnou produkcí. Již Albert Kutal poukázal na příbuznost s Roudnickým oltářem.<sup>86</sup> Jan Chlíbaec naznačuje podobnou typologii tváří v Kapucínském cyklu, Ambrasském náčrtníku a na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>87</sup> Dále uvádí řadu dobových řezbářských analogií z oblasti severní Itálie a řadu následovníků na poměrně rozsáhlém území střední Evropy.<sup>88</sup>

Lze tedy uvažovat o tom, že styl celé této produkce by byl, ve své době kolem poloviny 15. století, za zbytek výtvarné produkce orientující se již na nový realismus, tolik opožděný?

Podle datace tvorby Mistra Týnské kalvárie Mileny Bartlové by Bolestný Kristus ve Staroměstské radnici vznikl ve stejné době, jako konzola s poprsím anděla, na které stojí,

<sup>84</sup> Poprvé naznačuje své pochybnosti Bartlová 1990, 49.

<sup>85</sup> Termín pochází od Alberta Kutala, který ho použil jako název kapitoly o sochařství první poloviny 15. století, Kutal 1962, 109–120.

<sup>86</sup> Kutal 1962, 113.

<sup>87</sup> Chlíbaec 1990, 45.

<sup>88</sup> Ibidem 45sq.

a obě sochy by náležely dílně Mistra Týnské kalvárie.<sup>89</sup> Podíváme-li se na tato umělecká díla, obě vysoké kvality, umístěná tak blízko sebe, můžeme mít pocit, že se jedná o naprosto odlišné vnímání hmoty. Zatímco charakter Bolestného Krista<sup>90</sup> je ještě do jisté míry schématem krásného slohu (ačkoliv již naprosto realisticky pojednaným aktem), kdy Kristovo tělo je v kontrastu mírně prohnuto do tvaru S, s hmotou soustředěnou k jádru sochy a s tváří působící dojmem křehkosti, pak hlava anděla je ve tváři modelovaná plnými objemy, s vysokou dávkou realismu a téměř barokní vzrůsností ve zpracování kadeří vlasů. Nelze opomenout ani výsledky restaurátorského průzkumu,<sup>91</sup> které prokázaly, že zatímco na tváři anděla je původní polychromie téměř neporušená, na těle Bolestného Krista jsou původní vrstvy dochovány pouze fragmentárně a nyní jsou překryty barokní přemalbou.<sup>92</sup> To vše bych si vysvětlovala tím, že, jak již tvrdila starší generace badatelů, zatímco postava Krista byla na radnici umístěna již dříve, třeba již kolem roku 1406, kdy byla dohotovena oprava radnice po jejím požáru roku 1399, konzola anděla mohla být umístěna dodatečně při další přestavbě radnice za Jiřího z Poděbrad, někdy na konci padesátých, nebo během šedesátých let 15. století.<sup>93</sup> Konzola je pokládána za práci některého řezbáře z okruhu Hanse Multschera. Jeho postava je volně spjata s tvorbou Týnského mistra (konkrétně s postavou Panny Marie z Týnské kalvárie) již dříve, kdy se zdá, že ve své rané tvorbě již reflektoval práci týnského mistra ve své postavě Karla Velikého z ulmské radnice.<sup>94</sup>

Co se tedy o tomto vynikajícím uměleckém díle zdá být jisté? Na základě naproste shody badatelů, kteří se v jiných podstatných otázkách rozcházejí, se dá usoudit, že pieta vznikla na našem území a že vyrostla z tradice místního sochařství. Ani v lokalizaci řezbářské dílny, odkud pieta pochází, se badatelské názory příliš nerozcházejí, předpokládá se těsné sejití s pražskou sochařskou tradicí. Pokud se jedná o původní umístění, kam byla socha určena, badatelé pokládají za vysoce pravděpodobné místo klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě, ačkoliv o souvislosti s odpustkovou listinou z roku 1411 vydanou Zbyň-

<sup>89</sup> Bartlová 2004, 52–56; Milena Bartlová: *Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice*. In: Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 625. Ke konzole anděla Jiří Fajt: *Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)*. *Průzkumy Památek* II, 1995, příloha, 17–20.

<sup>90</sup> Výsledky restaurátorských průzkumů Bolestného Krista (Tomáš Berger: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis) a Piety ze Všeměřic (Křížek 2005) sice vykazují některé shody, metoda se ale neukázala být příliš směrodatná, neboť dnes nemáme konkrétní představu o spolupráci malířů a řezbářských dílen. Barevné vrstvy na postavách Krista se shodují jen v obsahu olovnaté běloby, která je obsažena u obou děl ve všech barevných vrstvách. V obou případech také červeným pigmentem není rumělka, jak bylo na našem území v té době obvyklé, ale organický červený lak, nebo železitá červen (v případě Všeměřické piety). Celková struktura barevných vrstev i použití barevných pigmentů se ale liší. (K Bolestnému Kristovi ze Staroměstské radnice také Jitka Vlčková / Janka Hradilová / Jana Sanyová / Silvie Švarcová: *Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla*. In: David Hradil / Janka Hradilová: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase*. Praha 2010, 309–338.)

<sup>91</sup> Tomáš Berger: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis.

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Jaromír Homolka: *Sochařství*. In: Jaromír Homolka / Josef Krása / Václav Mencl / Jaroslav Pešina / Josef Petráň: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985<sup>2</sup>, 179 a Homolka 1984, 540.

<sup>94</sup> Chlíbec 1990, 45.



kem Zajícem z Házmburka, se pochybuje.<sup>95</sup> Výjimku tvoří nejmladší práce Jana Mikeše přicházejícího s tezí, že by se mohlo jednat o práci pocházející z Českého Krumlova.<sup>96</sup>

Pokud bychom chtěli dataci vzniku a původní umístění Piety ze Všeměřic opírat o jedinou dochovanou archiválii, která by se k ní mohla vztahovat, ocitáme se na dosti nejisté půdě. Listina neobsahuje žádnou specifickou informaci, kterou bychom mohli vztahovat ke konkrétnímu dílu, a tak by se klidně mohlo jednat o starší sochu, která byla v klášteře již delší dobu. Jediná informace z listiny, která by nám mohla pomoci, je, že pieta byla umístěna na sloupu, ne na bočním oltáři: „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudadense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum, in quo eciam, ut accepimus, quedam ymago eiusdem dei genitricis virginis Mariae, ymaginem aliam saluatoris domini nostri Jesu Christi de cruce depositi in sinu suo tenens in quadam columpna erecta est, ad quam Christi fideles devocionem gerunt pre ceteris ymaginibus speciale.*“<sup>97</sup> Mohlo by se tedy jednat o sochu určenou pro mírný pohled, což by Pietě ze Všeměřic teoreticky odpovídalo.

Podle Mileny Bartlové se odpustková listina z roku 1411 nemůže vztahovat k Pietě ze Všeměřic proto, že vzhledem k její formální stránce, podle které je její vznik delší dobu před tímto datem vyloučen, by socha získala devocionální úctu a následně odpustkovou listinu během velmi krátké doby, což je podle ní vyloučené.<sup>98</sup> Tento argument bych považovala za neprůkazný, neboť jsou doloženy případy, kdy se odpustková listina vztahovala k soše právě nové, nebo objednané před kratší dobou. V takových případech se mohlo jednat o programové šíření mariánské úcty, jako v případě Madony z Altenmarktu, či z Plzně v poslední třetině 14. století,<sup>99</sup> u Piety ze Všeměřic o posilování eucharistického kultu. Rovněž se domnívám, že je třeba brát v úvahu, co je zmíněno v odpustkové listině, a sice že tak arcibiskup činí s přáním, aby klášter byl navštěvován křesťany o to častěji, oč větší potěšení budou křesťané v chrámu nacházet. (Rozumějme odpustky 40 dnů strávených v očistci.): „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudadense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum, [...], ab ipsis Christi fidelibus tanto visitetur frequencius et congruis altorator honoribus, quanto magis inibi confluentes se donis spiritualibus senserint consolatos.*“<sup>100</sup>

Nehledě na to se ve shodě s názorem Mileny Bartlové<sup>101</sup> domnívám, že se může jednat o sochu, která vznikla náhradou za pietu nadanou odpustky v roce 1411 po jejím zničení během husitského útoku v roce 1422, kdy byl klášter částečně vypálen.<sup>102</sup> Podle

<sup>95</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>96</sup> Mikeš 2007, 23–29.

<sup>97</sup> Latinský text odpustkové listiny vydané 17. února 1411 pražským arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Házmburka in: Matthias Pangerl (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865, 252–253.

<sup>98</sup> Bartlová 2004, 61.

<sup>99</sup> Michaela Ottová uvádí případ Madony Plzeňské, Michaela Ottová: *Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku záračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol.* In: Vojtěch Novotný (ed.): *Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozeninám Ludvíka Armbrusteru*. Praha 2008, 530–547.

<sup>100</sup> Pangerl 1865, 253.

<sup>101</sup> Tentýž názor Kateřina Charvátová: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II, Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha 2002, 60.

<sup>102</sup> Dominik Kaindl: *Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách*. Libice nad Cidlinou/Vyšší Brod 2008, 29; Charvátová 2002, 22; Valentin SCHMIDT: *Nachträge zum Hohenfurter Urkundenbuch. Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden mit Berücksichtigung der Ordensgeschichte und Statistik XXII, 1901, 444.*

dochované písemné zprávy byl poškozen především kostel, jelikož musel cisterciácký klášter požádat o prozatímní přenosný oltář vzhledem k tomu, že hlavní liturgický prostor byl v té době nepoužitelný pro bohoslužby.<sup>103</sup> V době útoku husitů na vyšebrodský klášter se zde řeholníci nenacházeli, jelikož byli vzati pod ochranu Oldřicha z Rožmberka v minoritském klášteře českokrumlovském.<sup>104</sup>

Naskytá se přirozeně otázka, zda pieta skutečně pochází z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. Odpustková listina nevyovídá o soše, ke které se vztahuje, nijak jednoznačně. Pokud bychom teoreticky vzali za platnou teorii, podle které Pieta ze Všeměřic vznikla pro klášter cisterciáků jako náhrada za husity zničenou sochu při dobytí kláštera, vysvětlovalo by to pokročilou formální stránku i to, že by se přirozeněji odpustková listina z roku 1411 vztahovala ke starší, déle uctívané soše. Pak by stále zbývala otázka, jak a proč se z Vyššího Brodu dostala tato vynikající socha do farního kostela v Rychnově nad Malší.<sup>105</sup>

Je ale více možností původního umístění piety. Vrátime-li se k poslednímu badatelskému příspěvku na poli tohoto tématu od Jana Mikeše a vezmeme-li v potaz, že pro rod Rožmberků vznikala v Praze řada vysoce kvalitních objednávek (např. Madona Krumlovská, jež zřejmě byla objednána pro Jindřicha z Rožmberka a jeho hradní kapli),<sup>106</sup> naskytne se otázka, zda nemůže Všeměřická pieta pocházet právě z Českého Krumlova. V první řadě se vynořuje jako možné místo určení klášterní kostel Božího Těla a Panny Marie sloučeného kláštera minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Z klášterního kostela se dochovalo několik soch z původního vybavení – pieta, ke které se vztahuje odpustková listina Jana z Jenštejna z 16. července roku 1383<sup>107</sup> – a Ukřižovaný. O dalších se dochovaly jen matné písemné zprávy v Inventární knize drahocenností kláštera pro časové období let 1750–1800,<sup>108</sup> které nám konkrétnější představu o jejich podobě nepodávají. V inventární knize se dozvídáme, že zdejší pietě byla prokazována značná úcta a důvěra věřících, kteří soše „obětovali“ tzv. zásvětní dary (anathemata), které měly podobu předmětů, ke kterým se vztahovaly konkrétní modlitby. Pozoruhodné je, že soše byly darovány vedle běžnějších předmětů, jakým byl model čelisti se zuby, či sošky dítěte sedícího na klíně, také brýle, které musely být v 18. století téměř exkluzivním předmětem. Dále byly soše přinášeny různé cennosti v podobě šperků, prstenů, či mincí. Je ovšem jisté, že tato úcta byla prokazována pietě z doby kolem poloviny 14. století,<sup>109</sup> jež byla od 14. století nadána odpustky a byla umístěna nejprve na sloupu pod chórem jeptišek a později, od roku 1686, na postranním oltáři sv. Liboria.<sup>110</sup>

Dále se v Inventární knize drahocenností kláštera nachází seznam darů kladených před sochu Jezulátka, Panny Marie na hlavním oltáři a před sochu Panny Marie Dobré rady. Další záznam v seznamu se týká Panny Marie s Jezulátkem (B. Virginis Mariae

<sup>103</sup> Charvátová 2002, 60.

<sup>104</sup> Ibidem 22.

<sup>105</sup> Houdek 1955.

<sup>106</sup> Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006, 551sq.

<sup>107</sup> Jos. Matthäus Klimesch: *Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau*. Praha 1904, 73sq.

<sup>108</sup> Inventarium Anathematum, Nummorum, aliorumque oblatorum Ecclesiae 1750–1800. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minorité Český Krumlov, karton 2, sign. C 3 b, inv. č. 96.

<sup>109</sup> Kutal 1962, 30; Kutal 1984, 225.

<sup>110</sup> Helena Soukupová: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. *Průzkumy památek* II, 1999, 15.

supra Jesulum). Soupis však obsahuje pouze dva dary s poznámkou z roku 1775, že přípis pokračují v nové inventární knize (*Sunt in novo inventario inscripta*). Dále je jisté, že se v kostele roku 1688 nacházel postranní oltář Bolestné Panny Marie, který byl téhož roku nadán odpustky.<sup>111</sup> O podobě tohoto oltáře se však prameny nezmiňují, a v inventární knize o něm záznam rovněž není. Jelikož je ale jisté, že nová inventární kniha z druhé poloviny 18. století, kde se v přípisech pokračovalo, není dochována, opět nemůžeme o umístění Všeměřické piety nic s určitostí říci.

Faktem zůstává, že Rychnov nad Malší, kde se socha podle Houdka dříve nacházela ve farním kostele sv. Ondřeje, byl od roku 1502 pod správou klarisek z Českého Krumlova. Město bylo sestrám věnováno Petrem IV. z Rožmberka jako náhrada za Lodhěřov, Drahyšku a Radouňku i s přilehlými polnostmi a lesy, o které se řeholnice nemohly starat.<sup>112</sup> Lze se tedy jen dohadovat, že v klášterním kostele v Českém Krumlově, kde byla projevována velká úcta Božímú Tělu a Panně Marii, mohla být kromě piety vertikálního typu nadané odpustky roku 1383 ještě jedna pieta, která mohla být před zrušením kláštera Josefem II. přenesena do farního kostela v Rychnově nad Malší. Jedná se ale jen o pouhou teorii. Klášter v Českém Krumlově byl místem velikých průvodů a náboženských slavností ve svátek Božího Těla, s výstavem svatých relikvií vztahujících se především ke Kristovu poslednímu utrpení a spoluutrpení jeho Matky.<sup>113</sup>

Co se týče časového zařazení, vzhledem k formální stránce piety a všem výše zmiňovaným odchýlkám od plastik připisovaných Mistru Týnské kalvárie bych ale soudila, že mohla být cisterciáky či klariskami objednána v pražské dílně během dvacátých let,<sup>114</sup> a že na ní pracoval Mistr Týnské kalvárie, či některý z jeho spolupracovníků, jako na svém pozdním díle. Domnívám se, že situace v husitské Praze mohla touto dobou umožňovat realizaci zakázky Všeměřické piety, a to zejména v období od roku 1422, kdy došlo k výraznějšímu uklidnění politické i sociální situace na území Prahy. Po pádu Želivského diktatury (popraveného roku 1422) a po skončení krátkého období vlády jeho přívrženců na Starém Městě pražském došlo ke stabilizaci poměrů a k opětovnému posílení jeho konzervativního ducha, ač se – souhlasíme-li s Petrem Čornejem – nemuselo jednat o „zásadní zlom v dějinách husitské Prahy i celé husitské revoluce“.<sup>115</sup>

Nové i Staré Město pražské minimálně do roku 1427 zaznamenalo významnou stabilizaci poměrů, jejíž počátek se časově kryl s příjezdem litevského knížete Zikmunda Korybutoviče do Prahy. K určitému poryvu došlo v souvislosti s dalším převratem na Starém Městě pražském roku 1427, kdy se do čela Starého Města na místo konzervativců dostali rozhodní husité.<sup>116</sup> Ale nakonec ani situace po roce 1427 a nástup radikálnějších husitů do vedení Starého Města pražského neznamenal pro politické ani sociální poměry a vůbec stabilitu poměrů v Praze zásadní ránu. Došlo totiž na delší dobu ke sjednocení několika

<sup>111</sup> 17. září, Řím. Innocenc XI., papež, uděluje odpustky všem, kteří navštíví kajicně kostel Panny Marie kláštera minoritů v Českém Krumlově, hlavní oltář a oltář bolestné P. Marie při sloužení sedmi mší za zemřelé v oktávu Všech svatých. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minoritě Český Krumlov, karton 2, sign. F 3 d, inv. č. 41.

<sup>112</sup> Klimesch 1904, 169sqq.

<sup>113</sup> Soukupová 1999, 80sq.

<sup>114</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století in: Jiří Fajt (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III. (kat. výst.). Praha 1996, 671.

<sup>115</sup> Petr Čornej: *Velké dějiny země Koruny české*. Praha/Litomyšl 2000, 315.

<sup>116</sup> Detailněji srv. mj. Ibidem 316–360.

frakcí husitského hnutí, a totiž táborů, sirotků a severozápadočeského svazu, k nimž se Praha připojila.<sup>117</sup>

Vznik Piety zde není vyloučen ani ze situace řezbářských dílen, neboť je doloženo několik řezbářů, kteří v Praze přetrvávali až do doby po husitských válkách.<sup>118</sup>

Další hypotéza, která se zdá být pravděpodobná, zní, že se jedná skutečně o práci z roku 1411, která by pak ale (pro odlišný rukopis) stěží mohla vzniknout rukou mistra, kterému jsou připisovány sochy Bolestných Kristů z obou pražských radnic a v předchozích kapitolách zmíněné krucifixy. Z charakteru piety, který je velmi blízký povaze této skupiny soch Mistra Týnské kalvárie, by bylo nasnadě usuzovat, že se skutečně jedná o práci některého z mistrových vynikajících spolupracovníků.<sup>119</sup>

Jedná se však o teorie, které jsou podloženy jen neprůkaznými argumenty. Jediné, co by nám mohlo pomoci pro časovou lokalizaci výjimečného díla Mistra Týnské kalvárie a tudíž i Piety ze Všeměřic, která je s nejvyšší pravděpodobností na jeho dílnu vázána, je konkrétní datum vypovídající o vzniku sochy, uvedené ať již přímo na soše, nebo na přímém listinném dokladu týkajícím se centrální skupiny děl mistra, či plastik vznikajících v reakci na ni.<sup>120</sup> Domnívám se však, shodně s výše uváženými uměnovědci, že ve třicátých letech 15. století spíše mohly vznikat piety již reagující na typ Všeměřické piety, jako například Oplakávání ze Sobotky, Pieta z Bedřichova Světce, ze Železného Brodu, z Nečtin nebo Pieta z Března.<sup>121</sup>

#### LITERATURA A PRAMENY

Bartlová, Milena: Pieta ze Všeměřic. In: Jan Chlíbač (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 48–49.

Bartlová, Milena: Kat. Nr. 40. In: *Prag um 1400. Der Schöne Stil* (kat. výst.). Wien 1990, 106.

Bartlová, Milena: *Mistr Týnské kalvárie*. Praha 2004.

Bartlová, Milena: *Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice*.

In: Jiří Fajt (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006.

Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012.

Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981.

Berger, Tomáš: *Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice*. Praha 2005, nepag. Nепublikovaný rukopis.

Čornej, Petr: *Lipanská křížovatka*. Praha 1992.

Čornej, Petr: *Velké dějiny země Koruny české*. Praha/Litomyšl 2000.

<sup>117</sup> Ibidem 360. Srv. také Petr Čornej: *Lipanská křížovatka*. Praha 1992, zejm. 51–52. K obecnému historickému vývoji na území Prahy ve dvacátých letech srv. mj. Josef Janáček (ed.): *Dějiny Prahy*. Praha 1964, 180–204.

<sup>118</sup> Fajt 1995, 11.

<sup>119</sup> Podobně usuzuje i Chlíbač 1991, 20; O autorství mistrova spolupracovníka též Bartlová 2004, 62.

<sup>120</sup> V této oblasti byl však v nedávné době učiněn významný posun. Dle ústního sdělení doc. Michaely Ottové byl zjištěn ak. mal. Markétou Pavlíkovou nezvratný fakt, a sice že dílo, které je považováno za přímého následovníka tvorby Týnského mistra a jeho dílny – Bolestná Panna Maria z Krupky – (viz Bartlová 2004, 64), pochází až z roku 1436. Toto datum bylo objeveno na přední straně sochy.

Na základě tohoto pevného data, které však dosud nebylo publikováno, se domnívám, že začátek mistrový tvorby můžeme bez rozpaků klást již před vypuknutí husitských válek.

<sup>121</sup> K pietám následujícím pietu Všeměřickou dále Michaela Ottová 2004. K pietě z Nečtin více Fajt 1996, 671sq.; k této skupině piet např. Kotal 1962, 116.

- Dehio, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921
- Fajt, Jiří / Royt, Jan: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XXXIX, 1991, 355–361.
- Fajt, Jiří (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III (kat. výst.). Praha 1996.
- Fajt, Jiří (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti* (kat. výst.). Praha 2006.
- Grossmann, Dieter (ed.): *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst.). Salzburg 1970.
- Hamburger, Jeffrey: *Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries*. New York 2008.
- Homolka, Jaromír: Několik poznámek ke skupině Ukřížování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: *Minulostí Plzně a Plzeňska* I. Plzeň 1958, 30–36.
- Homolka, Jaromír: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha 1976.
- Homolka, Jaromír: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan Chlíbaec (ed.): *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990, 7–24.
- Homolka, Jaromír: *České umění gotické* (kat. výst.). Praha 1970.
- Homolka, Jaromír: Sochařství. In: Jaromír Homolka / Josef Krása / Václav Mencl / Jaroslav Pešina / Josef Petráň: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985<sup>2</sup>, 167–254.
- Houdek, Bohumil: Vzácný objev jihočeské plastiky. *Lidová demokracie* ze dne 13. 3. 1955.
- Charvátová, Katerina: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II, Kláštery založené ve 13. a 14. století*. Praha 2002.
- Chlíbaec, Jan: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. *Dějiny a současnost* 13, 1991, 17–21.
- Chlíbaec, Jan: Ukřížovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. *Umění* XLV, 1997, 188–194.
- Chlíbaec, Jan: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. *Umění* LIII, 2005, 179–183.
- Chlíbaec, Jan: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění. In: Helena Dáňová / Klára Mezihořáková / Dalibor Prix (ed.): *Artem ad vitam. Sborník k poctě Ivo Hlobila*. Praha 2012, 118–128.
- Janzen, Dennis: *Form und Funktion: Der Begriff „Andachtsbild“*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild> (vyhledáno dne 1. 8. 2014).
- Kaindl, Dominik: *Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách*. Libice nad Cidlinou/Vyšší Brod 2008.
- Kirchsbaum, Engelbert (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. IV. Freiburg im Breisgau 1990.
- Klimesch, Jos. Matthäus: *Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau*. Prag 1904.
- Křížek, Miroslav: Restaurátorská zpráva, 2005, nepag. Nепublikovaný rukopis.
- Kutal, Albert: K jihočeské plasticce doby předhusitské a husitské. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* II. Brno 1953, 161–179.
- Kutal, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962.
- Kutal, Albert: K problému horizontálních piet. *Umění* XI, 1963, 321–359.
- Kutal, Albert: *České gotické umění*. Praha 1972.
- Kutal, Albert: Gotické sochařství. In: Rudolf Chadraba (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění* I/1. Praha 1984, 216–283.
- Legner, Anton (ed.): *Die Parler und der Schöne Stil* (kat. výst.). Bd. I–V. Köln am Rhein 1978, 1980.
- Mikeš, Jan: *Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007.
- Ottová, Michaela: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004.
- Ottová, Michaela: Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol. In: Vojtěch Novotný (ed.): *Všechno je milost. Sborník k poctě 80. narozeninám Ludvíka Armbrustera*. Praha 2008, 530–547.
- Opitz, Josef: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau* (kat. výst.). Brux 1928.
- Opitz, Josef: Krucifix krásného slohu v Jílovém. *Volné směry* XXXIII, 1937, 74–77.
- Pangerl, Matthias (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865.

- Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308.
- Pinder, Wilhelm: *Die Pietà*. Leipzig 1922.
- Pinder, Wilhelm: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94.
- Pinder, Wilhelm: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Wilhelm Pinder: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. II. Hamburg 1968.
- Schmidt, Valentin: Nachträge zum Hohenfurter Urkundenbuch. *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden mit Berücksichtigung der Ordensgeschichte und Statistik* XXII, 1901.
- Soukupová, Helena: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. *Průzkumy památek* II, 1999, 69–86.
- Suckale, Robert: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin 2008.
- Vlčková, Jitka / Hradilová, Janka / Sanyová, Jana / Švarcová, Silvie: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla. In: David Hradil / Janka Hradilová: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase*. Praha 2010, 309–338.
- Wiese, Erich: *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1923.

Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minorité Český Krumlov, karton 2, sign. F 3 d, inv. č. 41.

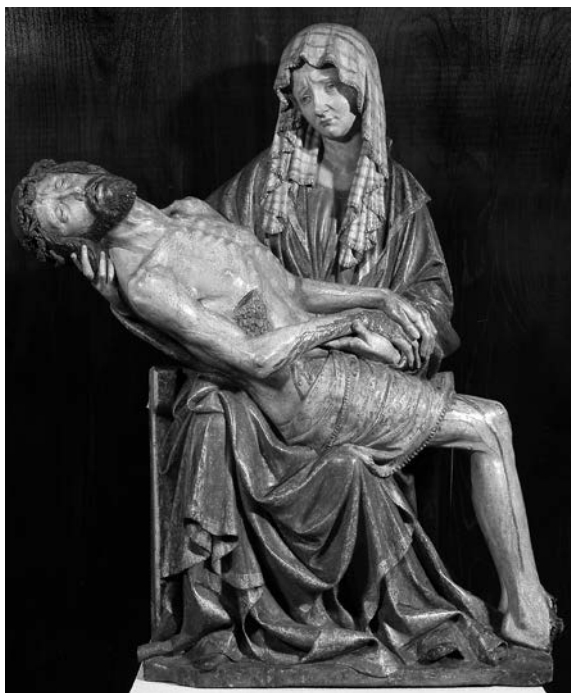
## **DIE PIETÀ AUS VŠEMĚŘICE UND IHR IKONOGRAPHISCHES MOTIVZUSAMMENFASSUNG**

### Zusammenfassung

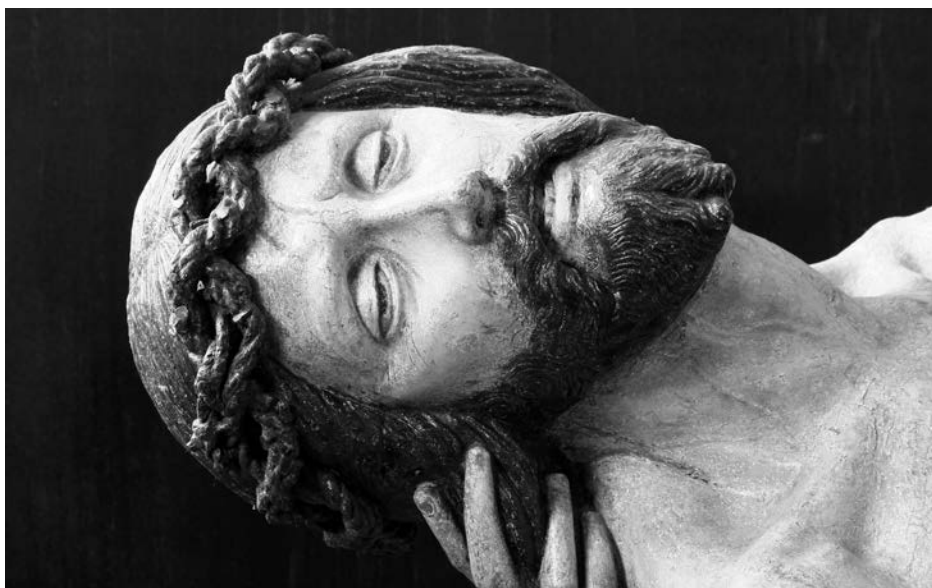
Der Beitrag behandelt das Thema der Statue Pietà aus Všeměřice, einer wichtigen Plastik vom Anfang der Spätgotik in Böhmen. Sie wurde von Albert Kotal im Jahre 1951 entdeckt und gleich seit ihrer Entdeckung wurde die Pietà aus Všeměřice durch die ganze zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gerecht sehr oft von den Kunsthistorikern behandelt.

Jedoch auch die gründliche kunstgeschichtliche Forschung brachte keine klaren Ergebnisse und bis jetzt bei der Statue von sehr hoher Qualität und Wirksamkeit bleiben manche Unklarheiten zu lösen. Dazu gehören auch die Grundfragen betreffend ihrer Herkunft, Bestimmungsort und auch ihrer Datierung. Die Zeit ihrer Entstehung bedeutet für die Kunstforscher einen von den wichtigsten Streitpunkten. Die meisten Kunsthistoriker sind der Meinung, dass die Statue mit der Prager Produktion der vorhussitischen Periode verbunden ist. Milena Bartlová widerspricht dieser Position und im Gegensatz zu ihnen sieht die Entstehungszeit der Pietà aus Všeměřice in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts. Die Lösung der oben angeführten Fragen würde zu einer besseren Vorstellung über die Kunstproduktion in Böhmen gleich vor dem Ausbruch von Hussitenkriegen, während ihnen und auch in der Zeit nach ihrem Ende. Eine genauere Datierung von Pietà aus Všeměřice könnte u.a. helfen, sie besser in die genetische Linie der spätgotischen Werke einzufügen und teilweise auch unsere Vorstellung über die ganze spätgotische Bildhauerei in Böhmen zu ergänzen. Die Kunsthistoriker sind auch nicht in der Frage der Autorschaft von Pietà aus Všeměřice einig. Eine Seite meint, dass der Autor ein bedeutender Prager Bildhauer und Anonym sei, der als Meister der Teyn-Kreuzigung (Meister des Kalvarienberges der Teynkirche) genannt wird, andere Seite ist gegen diese These.

Auf der Basis des formalanalytischen Vergleiches zwischen den Werken von Meister der Teyn-Kreuzigung, der Reflexion von bisherigen kunsthistorischen Forschung und des Studium von wenigen zugänglichen und bis dieser Zeit erhaltenen Quellen schlägt die Autorin dieses Beitrages neu vor, die Entstehungszeit der Statue in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts einzufügen, wobei – ihrer Meinung nach – die Pietà aus Všeměřice entweder direkt ein Spätwerk von Meister der Teyn-Kreuzigung selbst ist oder wurde sie von einem ausgezeichneten Schüler aus seiner Werkstatt geschaffen.



**Obrázek 1:** Pieta ze Všeměřic, před 1410, dřevo lipové, polychromie, 117 × 99 × 40 cm. Alšova jihočeská galerie, P-278. Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 2:** Pieta ze Všeměřic. Detail I. Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 3:** Pietá ze Všeměřic. Detail II.  
Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 4:** Pietá ze Všeměřic. Detail III.  
Foto: Alšova jihočeská galerie





**Obrázek 5:** Pietá ze Všeměřic. Detail IV.  
Foto: Alšova jihočeská galerie



**Obrázek 6:** Pietá ze Všeměřic. Pohled  
z boku. Foto: Alšova jihočeská galerie