

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Čestmír Cimler

**Božské i lidské aneb devoční zobrazení
ve 14. století s důrazem na vývoj Piety**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

2014

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 17. června 2014

Čestmír Cimler

Bibliografická citace

Božské i lidské aneb devoční zobrazení ve 14. století s důrazem na vývoj Piety [rukopis] : bakalářská práce / Čestmír Cimler; vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D. -- Praha, 2014. -- 124 s.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá vznikem nových typů výtvarných děl, jejichž úkolem bylo vzbudit v divákovi silnější emocionální zážitek, který ho měl dovést k niternějšímu prožitku nad utrpením Ježíše Krista a Panny Marie. Tyto tzv. devoční zobrazení začly vznikat na přelomu 13. a 14. století v prostředí mendikantských klášterů a řadíme mezi ně typy mystického Ukřižování, Piety nebo těhotné Panny Marie. V této práci je kladen důraz na ikonografický typ Piety. Pieta jakožto truchlící Panna Marie, která drží v náručí mrtvého Ježíše Krista bezprostředně po sejmutí z kříže je aktuálním námětem po celá staletí, neboť vyjadřuje bolest matky nad ztrátou svého jediného syna. Patří tak k nejpůsobivějším motivům výtvarného umění, který lze parafrázovat na strasti obyčejného lidského života. Ve 14. století se námět Piety postupně rozčlenil do tří základních ikonografických typů (vertikální, horizontální a diagonální), nicméně jeho vznik není dodnes vyjasněn. Mimo prací Wilhema Pindera a Lecha Kalinowského nebylo toto téma dosud podrobněji zpracováno. Základním úkolem této práce je vysvětlení terminologie devočního zobrazení i jeho vznik pomocí shrnutí a kritického zhodnocení dosavadní odborné literatury k tomuto tématu. Hlavní náplň práce představuje stručné objasnění vývoje ikonografického typu Piety na třech vývojových příkladech, které se nachází na území České republiky a naznačit její funkci a možné kořeny jejího vzniku ve středověké monastické spiritualitě.

Klíčová slova

Pieta, Panna Marie, Ježíš Kristus, mystika, devoční zobrazení, Andachtsbild

Abstract

This Bachelor Thesis refers to the genesis of new types of art pieces which were created to excite more emotional experience in the audience connected with the suffering of Jesus and Virgin Mary. Those devotional images like Mystic Crucifixion, Pieta or Maria Gravida began accruing at the turn of the 13th and 14th century in the milieu of mendicant monasteries. This Thesis is especially focused on iconography of the Pieta. The mourning Virgin Mary, holding body of the dead Christ is actual theme throughout

centuries, expressing the suffering from the lost of her only son. During the 14th century was the theme of Pieta divided into three types (vertical, horizontal and diagonal). Apart from the works of Wilhelm Pinder and Lech Kalinowsky this theme haven't been still compiled. The aim of this thesis is explanation of the terminology of devotional images and it's creation according to the present specialized literature. The main idea of the Thesis is brief clarification of the genesis of iconography of the Pieta (pointed to the three examples from the Czech Republic) and indication of it's function and potential background of creation in the medieval monastic spirituality.

Keywords

Piety, Virgin Mary, Jesus Christ, mysticism, devotional image, Andachtsbild

Počet znaků (včetně mezer): 132 923

Poděkování

Na prvním místě bych rád poděkoval svému vedoucímu práce Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D., že se i přes velké pracovní vytížení věnoval vedení této práce. Velký dík patří také PhDr. Janu Chlíbcovi Ph.D., za osobní konzultace během mého studia. V neposlední řadě patří můj dík rodině, přítelkyni a přátelům.

Obsah

Úvod.....	11
1. Přehled literatury.....	13
1.1. Pojem devoční zobrazení (Andachtsbild) a názory na jeho vznik v odborné literatuře.....	13
1.2. Téma Piety v odborné literatuře střední Evropy.....	26
2. Pieta a její ikonografické typy.....	29
2.1. Základní charakteristika ikonografického typu Piety a její možné předstupně v jiných ikonografických námětech.....	29
2.2. Vertikální Piety.....	39
2.3. Horizontální Piety.....	44
2.4. Diagonální Piety.....	46
3. Příklady typů Piet nacházejících se na území České republiky.....	53
3.1. Pieta z Chebu (vertikální Pieta).....	53
3.2. Pieta z kostela sv. Tomáše v Brně (horizontální Pieta).....	56
3.3. Pieta z kostela sv. Ignáce v Jihlavě (diagonální Pieta).....	64
4. Mystika středověku, možný vliv na formování devočního zobrazení.....	69
4.1. Pojem Mystika.....	69
4.2. Spiritualita mužských kláterů ve 13. a 14. století.....	70
4.3. Ženská mystika ve středověku.....	72
Závěr.....	75
Obrazová příloha.....	77
Seznam vyobrazení.....	109
Seznam použité literatury.....	115

Úvod

Poté, co divák vstoupí do liturgického prostoru, zaujme ho množství uměleckých děl. Mezi ta nejpoutavější patří bezpochyby tradiční díla, jakými jsou Ukřižování a Pieta se svými hlavními postavami, Ježíšem Kristem a Pannou Marií. Díky naší kultuře, postavené na křesťanských základech je všeobecně známo, jak námět Ukřižovaného Krista či Piety vypadá. Zobrazení Piety představující Pannu Marii, která oplakává svého syna Ježíše Krista, může vést diváka k zamyšlení nad její ztrátou. Vyjadřuje velkou bolest matky, ale zároveň její lásku i skrytou naději ve vykoupení. A snad právě proto patří spolu s Ukřižováním k nejčastějším zobrazovaným motivům v křesťanském prostředí.

Název pro tuto práci *Božské i lidské aneb devoční zobrazení ve 14. století s důrazem na vývoj Piety* jsem si vybral z důvodu, že se zde budu zabývat vznikem a vývojem nových výtvarných děl, tzv. devočních zobrazení a to zejména Piety, která se zformovala na přelomu 13. a 14. století a svým realistickým ztvárněním začala upozorňovat na Božskou i lidskou stránku Ježíše Krista, podobně jako např. mystická Ukřižování atd..

Úvodem bych předeslal, že tato práce je především kompilační a nebudu se zde věnovat formální analýze některých předkládaných děl. Je zaměřena převážně na dosavadní literaturu a názory badatelů, kteří se touto tematikou zabývali, ovšem vzhledem k požadovanému rozsahu bakalářské práce zde není možné obsáhnout veškeré zdroje.

V první kapitole se ve formě přehledu té nejzásadnější literatury budu zabývat vývojem a vznikem devočních zobrazení a dále se pokusím vysvětlit jejich možné funkce, pro které mohla být stvořena. V dalším úseku představím samotné téma Piety, její možné předstupy v jiných ikonografických námětech a literatuře, vzniklé v mystickém prostředí klášterů ve 13. popř. i 14. století. V této části se také pokusím objasnit i její případné funkce, které mohly zadat důvody k jejímu vzniku. V této kapitole rovněž představím po formální stránce tři základní typy Piet a jejich nejvýznamnější představitelky, dle chronologie od nejstarších po nejmladší, vzniklých ve 14. století.

V předposlední kapitole představím tři Piety jednotlivých vývojových schémat, nacházejících se v České republice. I tato část je primárně zaměřena na literaturu, věnovanou jednotlivým dílům.

Závěrem provedu stručný úvod do problematiky mystiky a monastické spirituality řeholních společenství ve 13. až 14. století, které se podílely právě na vzniku devočních zobrazení.

Výsledkem této práce má být především pokus o objasnění vzniku a funkce devočních zobrazení a námětu Piety.

1. Přehled literatury

Tato kapitola je rozdělena do dvou částí. V první se pokusím osvětlit terminologii devočního zobrazení a přiblížit jeho problematiku výčtem nejvýznamnějších prací z okruhu odborné uměleckohistorické literatury v chronologické posloupnosti od nejstarší po nejnovější. V jejím závěru zkusím samostatně zodpovědět na otázku vzniku a funkce těchto devočních zobrazení. Ve druhé části představím nejzásadnější literaturu, která se zabývá tématem vybraného devočního zobrazení a to Piety. S ohledem na provázanost s první částí a dalšími úseky této práce, bude tato kapitola omezena pouze na nejzákladnější odbornou literaturu, která se tématem Piety zabývala jako jedním celkem.

1.1. Pojem devoční zobrazení (*Andachtsbild*) a názory na jeho vznik v odborné literatuře

Významem devočního zobrazení se v historii uměnovědné medievalistiky zabývalo s různými výsledky již mnoho badatelů. Pro začátek je potřebné si uvědomit, co to vlastně devoční zobrazení je a jaká byla jeho funkce. Na přelomu 13. a 14. století vznikaly nové typy výtvarných děl, pravděpodobně v prostředí mužských i ženských mendikantských klášterů. Jedná se o taková díla, jejichž účelem bylo vyvolat v divákovi silnější emoce a dovést ho k niternějšímu prožívání utrpení Ježíše Krista a Panny Marie, tzv. *Imitatio Christi*. Mezi ně patří mystické Ukřižování, Pieta, Maria Gravida (těhotná Panna Marie), objetí sv. Jana Evangelisty s Kristem atd..¹ Pro tato specifická díla, která nemají svůj základ v biblickém vyprávění, byl ve 20. letech 20. století vytvořen termín *Andachtsbild*.² Za vznikem tohoto pojmu stojí skupina německých badatelů (Georg Dehio³, Walter Passarge⁴, Wilhelm Pinder⁵, Wolfgang Stechow⁶, Georg Lill⁷), jejichž cílem bylo vytvořit kategorii čistě germánského umění s čistě germánskými kořeny.⁸ Díky této nacionalisticky smýšlející generaci se tak německý *Andachtsbild* zařadil vedle narativního (vyprávějící) a kultovního mezi tři typy středověkého vyobrazení.⁹ To mělo

¹ ROYT 2011a, 9; ROYT 2011b, 11.

² BARTLOVÁ 2012, 210.

³ DEHIO 1921.

⁴ PASSARGE 1924.

⁵ PINDER 1920 145–163; PINDER 1922.

⁶ STECHOW 1923.

⁷ LILL 1925.

⁸ BARTLOVÁ 2012, 210.

⁹ PASSARGE 1924, 4.

za následek, že se tzv. *Andachtsbild* používá do dnešních dob jako určitý *terminus technicus* bez vysvětlení jeho skutečného významu, z čehož vyplývá mnohdy vyčerpávající diskurs nad jeho přesnou definicí.¹⁰ Do češtiny je termín bohužel těžko přeložitelný. Samotné *Andacht* znamená v překladu zbožnost a *Bild* obraz, čímž nám vzniká obraz určený ke zbožnosti, což může představovat mnoho různých významů. Vzhledem k odlišným názorům na jeho aplikaci, budu v této práci užívat tradičních termínů – devoční zobrazení a *Andachtsbild*.¹¹

Prvním badatelem, který se pokusil definovat pojem *Andachtsbild* byl Wilhelm Pinder. Ten ve svém článku *Die dichterische Wurzel der Pieta*¹² a z něj vyšlé krátké publikaci *Die Pieta*¹³ naznačil, že devoční zobrazení a zejména námět Piety, tedy nařikající Panny Marie nad mrtvým Kristem, kterého drží v náručí, vznikala ruku v ruce s prostředím dominikánských klášterů, nacházejících se v oblasti kolem řeky Rýn.¹⁴ Tyto kláštery byly ohniskem tzv. mystické poezie, která měla podle Wilhelma Pindera přímý vliv na formování devočních zobrazení, které následovně rozdělil na dva typy – vnitřně a vnějškově zaměřené.¹⁵ Mezi vnitřně zaměřené, které sloužily k hluboké vnitřní kontemplaci (nejvyšší stupeň modlitby), zařazuje Ježíše Krista v objetí se sv. Janem Evangelistou a Pietu. Do vnějškově orientovaných pak Madonu s ochranným pláštěm a Madonu na srpku.¹⁶ Celou skupinu vnitřně i vnějškově zaměřených děl označil za objekty určené k osobní modlitbě. Na tomto místě je důležité si uvědomit, že mystická poezie nepředstavovala ve středověké společnosti žádné tajemné a záhadami obestřené texty. Středověká společnost totiž chápala pojem „mystika“ jako něco, co vyjadřuje náboženskou stránku věci.¹⁷

Na Wilhelma Pindera přímo navázal Erwin Panofsky studií k tzv. *Imagu Pietatis*, kterou publikoval ve sborníku vytvořeném k šedesátým narozeninám Maxe. J. Friedlandera.¹⁸ Studie se zabývá vznikem ikonografických typů Marie prostřednice (*Mediatrix*) a Muž bolesti (*Vir Dolorum*) [1], které ho přivedly k hlubšímu zájmu o poznání *Andachtsbildu*. *Imago Pietatis* neboli také typ Bolestného Krista patří k

¹⁰ BARTLOVÁ 2012, 211–212.

¹¹ ROYT 2008, 447–449; ROYT 2011a, 9–10; ROYT 2011b, 11.

¹² PINDER 1920, 145–163.

¹³ PINDER 1922.

¹⁴ *Ibidem*, 4.

¹⁵ PINDER 1920, 158–160.

¹⁶ PINDER 1922, 3–4; PINDER 1924, 93–94.

¹⁷ KALINA 1998, 30.

¹⁸ PANOFSKY 1927, 261–308.

nejčastějším devočním zobrazením ve středověku a pochází z prostředí východního křesťanství.¹⁹ Erwin Panofsky ve své studii řeší problematiku deskového obrazu ze 13. století, který se nachází v Museo Horne ve Florencii. Obraz představuje polopostavu zmučeného Ježíše Krista se zkříženýma rukama, jak vystupuje z tumbly. Společně s ním je na výjevu zobrazena i Panna Marie, která ho láskyplně objímá a dotýká se jeho obličeje svými tvářemi. Tento typ Bolestného Krista nazýváme Gregoriánským, podle milostného obrazu, který daroval papež Řehoř Veliký kostelu Santa Croce in Gerusalemme v Římě.²⁰ Porovnáním obou obrazů si Panofsky všiml výrazného rozdílu, a to, že oproti římskému výjevu vyjadřuje Panna Marie z florentského obrazu nezvykle hluboký zármutek nad svým mrtvým synem. Motiv takto soucítící Panny Marie se však spíše vyskytuje v ikonografických námětech, které jsou charakteristické velkým počtem zobrazených postav, jako např. Oplakávání Krista, Snímání z kříže, Ukládání do hrobu atd.. Podle Panofského je Panna Marie vyňata z širšího komparsu, aby její samostatné vyobrazení s Kristem sloužilo k niterněji prožité kontemplaci. Přes tuto úvahu se dostává k samostatné definici *Andachtsbildu*, jakožto obrazu, který je určen k osobní modlitbě. Dále uvádí, že *Andachtsbild* je tvořen dvěma pojmy, které jej ohraničují a zároveň vytvářejí. Prvním je *Historienbild* a druhým *Repräsentationbild*. První představuje narativně–historické zobrazení, jehož funkcí je edukativně informovat diváka a druhý je určen k masovému uctívání. Pokud ovšem bylo každé zobrazení interpretováno samostatně, nemohlo diváka přivést k hlubší modlitbě a pouze jejich spojením bylo možné dosáhnout požadovaného účinku. Výsledkem této Panofského studie je, že *Andachtsbild* mohl vznikat dvojím způsobem. Buď vznikl z tzv. *Historienbild*, tedy izolováním určité skupiny nebo jednotlivce z komparsu vyobrazených postav, které se jakoby zastavily v čase. Tuto variantu reprezentuje např. téma zobrazení Krista nesoucího kříž, jenž se oddělilo od scénicky pojatého Nesení kříže nebo Krista ponořeného do modlitby, izolovaného ze scény Krista na hoře Olivetské. Druhá možnost vzniku *Andachtsbildu* pramenila z tzv. *Repräsentationbild*, což zjednodušeně řečeno znamenalo přeměnu z Božského na lidské. Tato vrstva je reprezentována námětem Piety, jejímiž problémy se budu zabývat v hlavní části této práce a hlavně mystickým Ukřižováním, které zobrazuje někdy i poněkud drastickým způsobem trpícího Krista na vidlicovém kříži.²¹

¹⁹ ROYT 2007, 52–54.

²⁰ PANOFSKY 1927, 261–262.

²¹ Ibidem, 264–266.

Zde si dovolím udělat malou odbočku, neboť jsem toho názoru, že pro pochopení problematiky vzniku devočních zobrazení, je potřeba udělat stručný exkurs k tématu mystického Ukřižování. Tomu se v odborné literatuře dostalo velké pozornosti mnoha badatelů, většinou však s odlišnými názory na původ jeho vzniku. Mezi nejvýznamnější badatele, kteří se zabývali problematikou mystického Ukřižování patří: Geza de Francovich²², Fried Mühlberg²³, Monika Alemann-Schwartz²⁴, Angela Franco-Mata²⁵ a Godehard Hoffmann.²⁶ V našem prostředí se jedná především o Ivanu Kyzourovou a Pavla Kalinu, kteří vytvořili katalog *Přemyslovský krucifix a jeho doba*,²⁷ zabývající se jedinečnou plastikou mystického Ukřižování z první čtvrtiny 14. století, nalézající se ve Strahovské obrazárně v Praze.²⁸ Přemyslovský krucifix [2] ovšem pochází z Jihlavy, kde byl prvotně umístěn v dominikánském kostele Povýšení sv. Kříže. Ten byl ale roku 1781 za josefínských reforem zrušen a krucifix se přestěhoval k původně jezuitskému kostelu sv. Ignáce, ve kterém se nacházel až do devadesátých let minulého století.²⁹ V těchto letech byl krucifix v natolik kritickém stavu, že již nebylo možné, aby dále setrval v nepřijatelných podmínkách chrámového prostoru, načež bylo přikročeno k jeho kompletnímu restaurování a přesunu do Strahovské obrazárny, kde je mimochodem velice nevhodně prezentován.³⁰ Ikonografický námět mystického Ukřižování představuje naturalisticko–expresivně podané tělo Ježíše Krista, přibité třemi hřeby na specifický kříž, jehož ramena nesvírají pravý úhel, ale tvoří písmeno ypsilon.³¹ Tento typ kříže nazýváme vidlicovým nebo stromovým. Nejedná se žádnou abstraktní hříčku, nýbrž o vyjádření toho, že je vytvořen ze skutečného stromu tzv. *Lignum vitae* (Stromu života), jehož původ je v Ráji.³² Na tuto skutečnost nás upozorňují osekané výrostky větví na jeho povrchu. Evangelia se o tomto tvaru kříže vůbec nezmiňují a až od 2. století můžeme sledovat jeho souvislost se Stromem života, a to díky spisům sv. Justina nebo sv. Ignáce z Antiochie.³³ Kříž jako Strom života může být také spojován s druhým rajským stromem a to se Stromem poznání dobrého a zlého. Zmínka o tomto stromě se objevuje v *Bibli*, ve *Starém zákoně*, u popisu Rajske zahrady

²² DE FRANCOVICH 1938, 145–261.

²³ MÜHLBERG 1960, 69–86.

²⁴ ALEMANN – SCHWARTZ 1976.

²⁵ FRANCO – MATA 1986.

²⁶ HOFFMANN 2006.

²⁷ KALINA/KYZOUROVÁ 1996, 35–64; KYZOUROVÁ 1998.

²⁸ HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 2006, 413.

²⁹ KYZOUROVÁ 1998, 5.

³⁰ HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 2006, 413.

³¹ KALINA 2001, 398–409.

³² KALINA 1998, 27.

³³ IGNÁC Z ANTIOCHIE 2004, 128; PASQUATO 2012, 376–381.

v knize *Genesis* a ve středověké legendě *O Dřevu kříže*, která se stala součástí apokryfního spisu s názvem *Život Adama a Evy*.³⁴

Vzhledem k tomu, že jeden z prvních příkladů mystického Ukřižování ve výtvarném umění pochází již z 12. století a lze ho nalézt v Kolíně nad Rýnem na nástěnné malbě v kostele Sankt Maria im Kapitol nebo na relikviáři sv. Albina,³⁵ nás přivádí k otázce, zda je vůbec možné ho zařadit mezi *Andachtsbild* podle toho, jak jej definuje např. Wilhelm Pinder a Erwin Panofsky či nikoli.³⁶ Tuto otázku ještě přizívuje fakt, že sochařské příklady mystického Ukřižování se nenachází pouze v prostředí mendikantských klášterů, ale i ve farních chrámech, kde sloužily široké veřejnosti jako kultovní předměty popř. i jako rozměrné relikviáře [3].³⁷ Budeme – li typ mystického Ukřižování považovat za *Andachtsbild*, nelze na něj ovšem aplikovat definici od Wilhelma Pindera, že jeho vznik má kořeny v monastické spiritualitě 13. a 14. století.³⁸ Ano, je možné, že kláštery hrály určitou roli při jeho šíření anebo se i podílely na jeho vizuálních proměnách, ale zcela logicky se nejednalo o jejich vlastní výdobytek. Pinder³⁹ i Panofsky⁴⁰ definují devoční zobrazení (*Andachtsbild*) jako díla určená k osobní pobožnosti, z čehož může vyplývat, že byla spíše menších rozměrů než monumentální mystická Ukřižování nebo Piety.⁴¹

Na tomto místě bych rád upozornil, že v následujícím odstavci budu myšlenkově vycházet z práce *Der realitätscharakter des Kunstwerkes* od Dagoberta Freye⁴², kterou považují za klíčovou a v některých částech se s ní plně ztotožňuji. Stručně ji však představím až v další části textu. Myslím si, že velikost mystických Ukřižovaných nehrála až takovou roli, neboť i rozměrná díla mohla při individuální modlitbě sloužit k dosažení pocitu vtělení se do Kristova utrpení, dokonce i mnohem účinněji. Představme si řeholnici, která se pomocí modlitby před monumentální plastikou Ukřižovaného snaží docílit fyzické i duševní přítomnosti jeho strastem. Takové dílo jí bezpochyby muselo dát svou realističností pocit, že se nachází před skutečným tělem Ježíše Krista na kříži a tím pádem jí usnadnilo dosažení kontemplativního účelu. Typ mystického Ukřižování tak lze zařadit jak do okruhu děl devočního rázu, jak jej chápe např. Wilhelm Pinder,

³⁴ KÜNSTLE 1928, 470.

³⁵ KALINA 1998, 27.

³⁶ PINDER 1920, 145–163; PINDER 1922, 3; PANOFSKY 1927, 264–266.

³⁷ ROYT 2011b, 11.

³⁸ PINDER 1922, 3–4.

³⁹ PINDER 1922, 3–4; PINDER 1924, 93–94.

⁴⁰ PANOFSKY 1927, 266.

⁴¹ BARTLOVÁ 2007b, 24–25.

⁴² FREY 1935, 31–67.

tak i mezi kultovní předměty k hromadnému uctívání např. při procesích nebo paraliturgických hrách, jak uvažuje např. Hans Belting.⁴³ Konstatuji tedy, že devoční zobrazení a kultovní obraz můžeme zařadit pod jeden široký termín *Andachtsbild*. Klíčovým problémem se však stává, zda je vůbec možné ho (*Andachtsbild*) užívat či nikoli.

Georg Dehio ve své Historii německého umění *Geschichte der deutschen Kunst 2*. uvádí, že za vznikem devočních námětů stojí primárně prostředí německých ženských klášterů a jejich vlastní původ sleduje v postupném oddělování plastiky z velkých architektonických celků.⁴⁴ Tato díla se pak vyskytovala na tichých místech řádového kostela, kde řeholnicím sloužila k osobní modlitbě. Řadí mezi ně Pietu, Bolestného Krista, Madonu ochranitelku, sv. Hrob a Ježíše Krista v objetí se sv. Janem Evangelistou. Dehio dále viděl jejich pravou podstatu v mystice slova, z níž vychází, neboť zmíněné náměty neměly podle něj žádné předstupně v dosavadní umělecké tvorbě.⁴⁵

Velice zajímavým příspěvkem, který myšlenkově čerpá z práce Erwina Panofského k danému tématu, je práce od Ilse Futterer *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz (1220–1440)*. *Andachtsbild* zde představila jako novou formu kultovního zobrazení (*Kultbild*), vzniklého ze scénicky pojatých výjevů prezentujících život Ježíše Krista: Navštívení Panny Marie, Panna Marie v šestinedělí, Jezulátko, Kristus v objetí se sv. Janem Evangelistou, Pieta a Kristus v hrobě, které jsou zaměřené na modlitbu prováděnou v klidném prostředí.⁴⁶

Hanns Swarzenski na celou situaci vzniku *Andachtsbildu* nahlížel ve svém novátorském článku *Quellen zum deutschen Andachtsbild mit 9 Abbildungen* tak, že jeho problematika je mnohem složitější, než předpokládala generace historiků umění ve 20. letech minulého století.⁴⁷ Podle něj vznikaly vzájemným propojením ikonografických témat v neomezeném časovém prostoru a ne pouhým oddělením určitých postav z větších celků. Jako příklad uvedl stojící Jezulátko v jesličkách, které má podle něj svůj archetyp ve Zmrtvýchvstalém Kristu. Do kategorie *Andachtsbildu* zařadil Jezulátko, Krista v objetí se sv. Janem Evangelistou, mystické Ukřižování a Pietu.⁴⁸ Teze Hannse

⁴³ BELTING 1981, 182.

⁴⁴ DEHIO 1930, 115–123.

⁴⁵ Ibidem, 116.

⁴⁶ FUTTERER 1930, 60–83.

⁴⁷ SWARZENSKI 1935, 141–144.

⁴⁸ Ibidem, 142–143.

Swarzenského se staly populární až ve druhé polovině 20. století, kdy z nich čerpalo mnoho odborníků, jako např. Lech Kalinowski⁴⁹ ve své studii o genezi ikonografického tématu Piety.

Dorothee Klein si pod pojmem *Andachtsbild* představovala veškerá středověká díla sloužící k náboženským praktikám, aniž by rozlišovala jejich užší funkce.⁵⁰

Andachtsbild jako kultovní předmět viděl již zmíněný Dagobert Frey, jehož myšlenkový pochod jsem výše částečně aplikoval na vysvětlení funkce mystického Ukřižování. *Kultbild* tak v jeho očích nebyl určen jen pro masu věřících, ale sloužil zejména osamocené osobě nořící se do hluboké kontempace, pro níž byla forma stejně důležitá jako obsah.⁵¹ Vznik těchto výtvarných děl sledoval ve vzájemné koexistenci naplněných biblických událostí, mystických textů a historických událostí té dané doby, v nichž díla vznikala. Z nich se pak zformovaly nové obrazové náměty. Průlom v jejich šíření datoval na počátek 14. století a jedná se o náměty: Kristus v objetí se sv. Janem Evangelistou, Bolestný Kristus, Pieta a další. Pro Freye byl ovšem primární úzký vztah mezi divákem a obrazem dán tím, že obraz sloužil nejen jako prostředek k vyvolání mystické zkušenosti, ale zároveň i jako její zprostředkovatel.⁵²

Italský filosof Romano Guardini ve své práci *Kultbild und Andachtsbild* z roku 1937 definoval *Andachtsbild* jako termín pro všechna náboženská díla vzniklá po roce 1300 v období vrcholné gotiky.⁵³ Díla nazývaná *Kultbild*, však považoval za umělecká díla staršího data vzniku, která vyjadřují Božskou podstatu světa. Hlavní rozdíl viděl mezi těmito dvěma elementy hlavně v tom, že *Andachtsbild* nevychází z Božského bytí ani z Božských činů, nýbrž prezentuje a pěstuje vztah k lidskému tělu a to jak po duchovní, tak po fyzické stránce.⁵⁴ Guardiniho myšlenka, naplněná velice poutavým obsahem, nám dává příležitost jí úspěšně aplikovat na dochovaný fond nových typů devočních zobrazení, která jsou opravdu charakteristická svou lidskostí. Takto definovaný pojem *Andachtsbildu* lze totiž bez jakýchkoliv problémů užívat, ovšem v definici *Kultbildu* shledávám určité nesrovnalosti v porovnání např. s Dagobertem Freyem.⁵⁵

⁴⁹ KALINOWSKI 1952, 153–260.

⁵⁰ KLEIN 1935, 681.

⁵¹ FREY 1935, 31–67.

⁵² Ibidem, 39–43.

⁵³ GUARDINI 1937.

⁵⁴ GUARDINI 2009, 52.

⁵⁵ FREY 1935, 31–67.

Velkým počinem k tématu devočního zobrazení je práce z roku 1965 *Icon to Narrative* od Sixtena Ringboma.⁵⁶ Ringbom si všiml dvou přístupů, (didaktického a teologického) jak západní církve ve středověku přistupovala k výtvarným dílům z náboženského prostředí a podíval se na problémy devočních zobrazení z jiného úhlu. Z přístupu didaktického vzniká narativní zobrazení sloužící těm, kteří nevládnou písmem a teologickým přístupem vznikají kultovní obrazy určené ke zbožnému uctívání. Podle něj byl ale klíčový třetí přístup, který reflektuje psychologické působení obrazu na diváka, nikoli subjekt znázornění. Devoční obrazy obsahující všechny tři přístupy jsou jedinečné v tom, že mohou sloužit pozorovateli jak z didaktického (narativního) a teologického (kultovního), tak i z psychologického hlediska. Ringbom se rovněž zaměřil na terminologii pojmů nových typů středověkých zobrazení. Mnou používaný termín devoční zobrazení neužil v souvislosti s *Andachtsbildem*, nýbrž rozlišil následující dva termíny.⁵⁷ *Andachtsbild* v překladu nazval devocionálním obrazem a měl by být podle něj používán samostatně, zatímco devoční obraz ponechává jako název širší skupiny děl: „ *Devotional images are simply distinguished from the liturgical and didactical compositions of ecclesiastical decoration by their intended function in connection with private edification, prayer and meditation. Devotional image is thus a functional term, while Andachtsbild in the present writer opinion should be defined by formal and iconographical criteria alone.*“⁵⁸ V překladu: Devoční obrazy jsou pouze odlišené od liturgických a didaktických prostředků v chrámovém prostoru, kde jejich funkce slouží ve spojitosti s osobním ponaučením, modlitbou a meditací. S touto terminologií se však neztotožňuji, a proto raději užívám rozšířenějšího termínu devoční zobrazení.

V polovině šedesátých let minulého století vyjádřil Walter Blank v článku *Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300* určité pochybnosti nad možností, že vznik *Andachtsbildu* mohl být podmíněn prostředím ženských klášterů dominikánek. Odmítl také Pinderovu teorii ohledně vlivu mystických textů na formování *Andachtsbildu*. Podle Blanka to byla právě ona umělecká díla, která inspirovala autory mystické literatury. Odůvodnil to tím, že je nemožné, aby se texty šířily takovou rychlostí. Tuto teorii dodnes zastává mnoho odborníků a nelze ji tedy zcela vyloučit.⁵⁹

⁵⁶ RINGBOM 1965.

⁵⁷ Ibidem, 12–19.

⁵⁸ RINGBOM 1965, 57.

⁵⁹ BLANK 1964–1965, 57–86.

Významnou studií rozšířil obzory k dané problematice Robert Suckale, pojednávající o nástrojích Kristova umučení – *Arma Christi*.⁶⁰ Navazuje tak na Roberta Berlinera, který se tímto tématem začal zabývat v padesátých letech 20. století. Suckale přesvědčivě vysvětlil definici *Andachtsbildu* na významu tohoto devočního obrazu, který měl podle některých badatelů předstupně v mytologických námětech vyjadřujících zbroj či zbraně.⁶¹ *Arma Christi* představuje Bolestného Krista uprostřed výjevu obklopeného nástroji svého umučení (důtky, hřebíky, kladivo, kleště, kopí, provaz atd.) a někdy i s vystřiženými výjevy z Pašijí (Jidáš líbající Kristovu tvář, fackující ruka, plivající biřic ad.) s tím, že celé toto zobrazení je navíc doplněné nápisovými páskami.⁶² Samostatné pašijové scény definoval Robert Suckale jako znaky, které se však v *Arma Christi* spojují v jeden celek a stávají se symboly.⁶³ Námět *Arma Christi* [4] jakož i celý *Andachtsbild* se mohl začít šířit s rozvojem kultu *Božího těla*, který se začal formovat v 70. letech 13. století a jako svátek byl zaveden roku 1317.⁶⁴ Suckale je toho názoru, že na *Andachtsbild* musíme vždy nahlížet v kontextu celého Kristova utrpení, čehož je právě *Arma Christi* jasným příkladem. Izolováním různých částí z nástrojů Kristova utrpení získáváme téměř všechny výčet možných typů devočních zobrazení nebo alespoň jejich znaky, které s nimi souvisí.⁶⁵ Například sama rána v Kristově boku se stala devočním zobrazením. Svatý Augustin z Hippo ji přirovnal k lůnu [5], z něhož vznikla Matka Církev „*Mortuo Christo lancea percutitur latus, ut profluant sacramenta quibus formetur ecclesia.*“⁶⁶ Suckale tak zkonstatoval, že *Arma Christi* sloužilo jako multifunkční *Andachtsbild*, který zpřítomňuje divákům celé Kristovi pašije a vybízí je ke spoluprožívání a následování (*Imitatio Christi*) Krista při jeho cestě za vykoupením lidstva.⁶⁷ Dále odmítá Panofského⁶⁸ definici *Andachtsbildu* s tím, že je až přespříliš formální a sám prosazuje čistě funkční přístup Roberta Berlinera, který považuje *Andachtsbild* za obraz určený k meditaci.⁶⁹ V této studii se také Robert Suckale zabývá tématem Piety.⁷⁰

⁶⁰ SUCKALE 1977, 177–208.

⁶¹ BERLINER 1955, 35–152; BERLINER 2003, 60–76.

⁶² ROYT 2007, 167–168.

⁶³ SUCKALE 1977, 183–187.

⁶⁴ KALINA 1998, 33; KALINA 2013, 70.

⁶⁵ SUCKALE 1977, 193–194.

⁶⁶ BARTLOVÁ 2012, 266.

⁶⁷ SUCKALE 1977, 193–194.

⁶⁸ PANOFSKY 1927, 264–266.

⁶⁹ BERLINER 1955, 110; SUCKALE 1977, 198.

⁷⁰ SUCKALE 1977, 194–195.

Hans Belting, autor slavného bestselleru *Konec dějin umění*,⁷¹ také přispěl svou troškou do kolekce odborné literatury se zaměřením na problematiku devočních zobrazení v publikaci s příznačným názvem *Das Bild und seine Publikum im Mittelalter (Obraz a jeho publikum ve středověku)*.⁷² Touto fenomenální knihou reaguje z velké části na Panofského studii k *Imagu Pietatis*.⁷³ Dříve než se dostanu k Beltingovým názorům na vznik *Andachtsbildu*, je třeba nejprve představit pojmy, které užívá pro různé druhy zobrazení, tvořících právě nové typy výtvarných děl. V první části své knihy tak řeší problematiku obrazového typu, jenž nazývá *das sprechende Bild*, což v překladu znamená mluvící obraz. Jedná se o obraz, který je doplněn nápisovými páskami, na nichž se nachází různorodé texty. Tyto tzv. mluvící obrazy jsou předstupněm dalšího typu vyobrazení, kterému dal název *das Erlebnisbild*, což v překladu do češtiny znamená něco jako prožitkový obraz.⁷⁴ Mezi dalšími typy uvádí *Kultbild* – kultovní obraz, který sloužil jak k osobním modlitbám, tak k veřejnému uctívání viz. Dagobert Frey nebo tzv. historicko–narativní zobrazení viz. Erwin Panofsky.⁷⁵ Genezi *Andachtsbildu* také údajně ovlivnil *das Gnadenbild* (milostný obraz) nebo *das Ablassbild* (odpuštěkový obraz).⁷⁶ Belting stejně jako Ringbom zůstává názor, že není důležité, jak obraz vypadá, ale jak jej vnímá divák.⁷⁷ Pro Beltinga jsou dále nepodstatné názory, že nová vyobrazení souvisí s mystikou provozovanou v kláštorech, odmítá je, důležité jsou pro něj dějinné zvraty typu – humanizace společnosti, velký mor či samotný vznik mendikantských řádů ve 13. století. Tyto zvraty se však projevovaly v umění až se značným zpožděním, a je tedy podle něj nesmyslné, aby se kupříkladu právě mystické texty rozšiřovaly bez jakéhokoliv zpoždění a ihned projevíly ve výtvarné tvorbě.⁷⁸ Touto tezí navázal částečně na práci Waltera Blanka.⁷⁹ Podle Beltinga se devoční zobrazení formovala díky paraliturgickým hrám či kultu eucharistie. *Andachtsbild* tak považuje za funkční termín pro výtvarná díla, která sloužila určité funkci. Odmítá mezi ně tedy řadit díla podle ikonografie nebo formy.⁸⁰

⁷¹ BELTING 2000.

⁷² BELTING 1981.

⁷³ PANOFSKY 1927, 261–308.

⁷⁴ BELTING 1981, 20–23.

⁷⁵ FREY 1935, 31–67; PANOFSKY 1927, 264; BELTING 1981, 28.

⁷⁶ BELTING 1981, 35–36.

⁷⁷ RINGBOM 1965, 12; BELTING 1981, 23.

⁷⁸ BELTING 1981, 21.

⁷⁹ BLANK 1964–1965, 57–86.

⁸⁰ BELTING 1981, 77–104.

Anton Legner editor slavného katalogu k výstavě připomínající výročí 600 let od úmrtí Karla IV. z roku 1978 *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400 I-III*.⁸¹ se také pokusil definovat *Andachtsbild*. *Andachtsbild* pro něj představuje obraz, před kterým se člověk pouze modlí či pokleká. Nezahrnuje do této kategorie díla kultovního rázu atd., ty nazývá prostě - *Imago* nebo *Bild*, neboť ve středověku byl termín *Andachtsbild* neznámým.⁸²

Velkou kritičností oplývá mnoho studií amerického historika umění Jeffreyho F. Hamburgera, který zasvětil svůj profesní život výzkumu vzájemných vztahů mezi mystikou a středověkým obrazovým materiálem (plastika, desková, knižní, nástěnná malba atd.). Mezi jeho nejvýznamnější práce bych zařadil: *The Visual and the Visionary: the Image in late Medieval Monastic Devotions*⁸³, *Nuns as artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*⁸⁴, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*⁸⁵ a v neposlední řadě má velmi významný podíl na katalogu a publikacích vytvořených při příležitosti výstavy *Kröne und Schleier (Koruna a šlojř)*, kterým se budu věnovat v další části tohoto úseku.⁸⁶ Hamburger konstatuje, že text a umělecké dílo vytváří určitý celek, který slouží jako předmět určený k prožití plnohodnotného mystického zážitku. Těmito celky (předměty) mohou být iluminované rukopisy, modlitební knížky, malé devoční sošky nebo i plastiky a obrazy monumentálních rozměrů. Proto se velmi často věnuje výzkumu středověké monastické spirituality. Určitý vliv mystiky na umělecká díla spatřuje již ve spisech sv. Bernarda z Clairvaux, jehož *Kázání na Píseň Písní* či *Píseň Písní* samotná musela mít vliv na řeholnice žijící v přísné klauzuře, stejně tak jako spisy dalších velkých mystiků středověku: Mistra Eckharta, Heinricha Sůsa atd.. A nebo mystiček: sv. Brigity Švédské, sv. Kateřiny Sienské či Agnes Blannbekin.⁸⁷ Poslední jmenovaná byla ve své době velice populární vídeňskou klariskou, mystičkou po níž se dochovaly fragmenty spisů, popisují její kontroverzní, téměř pornografické vize.⁸⁸ Ovšem velmi nedůvěřivě se Hamburger staví k obecné otázce, zda jsou mystické vize výsledkem působení uměleckých děl nebo naopak. Dokonce ji přirovnává k populárnímu filozofickému dilematu, zda bylo první vejce nebo slepice. Tuto otázku ovlivnění považuje za

⁸¹ LEGNER 1978a; LEGNER 1978b; LEGNER 1978c.

⁸² LEGNER 1985, 449–456.

⁸³ HAMBURGER 1989, 161–182.

⁸⁴ HAMBURGER 1997.

⁸⁵ HAMBURGER 1998.

⁸⁶ GERCHOW/MARX 2005; HAMBURGER/MARTI 2008.

⁸⁷ HAMBURGER 1989, 167–180.

⁸⁸ WILSON 1991, 138–139.

nerelevantní, a protože na ní nelze jasně odpovědět nemá pro něj význam si ji pokládat.⁸⁹ Staví se tedy k názoru, s kterým souhlasím, že obě varianty jsou přípustné a skutečné vlivy a vzájemné působení mezi vizemi a díly jsou mnohem složitější. Například Angela Franco–Mata pozoruje ve *Zjevení sv. Brigity Švédské* pasáže, ve kterých je více než jasné, že její vize byly inspirovány výtvarným zobrazením.⁹⁰ Mimochodem na proslulou otázku zda bylo první vejce nebo slepice již odpověď známe, neboť britští vědci představili roku 2010 výsledky výzkumu, podle kterého patří prvenství slepici.⁹¹ Studie Jeffreyho Hamburgera jsou díky důkladnému přiblížení středověké kultury tehdejších mendikantských řádů, vynikajícím pramenem pro poznání prostředí, ve kterém vznikaly typy devočních zobrazení, jenž podle něj vznikala za účelem dosažení mystické zkušenosti.⁹²

Andachtsbild jako výtvarné dílo sloužící k meditaci, shledává stejně jako Robert Berliner⁹³ či Robert Suckale⁹⁴ také Wojciech Marcinowski v práci *Predstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, kterou publikoval roku 1994. Oproti svým předchůdcům, kteří kladli především důraz na samotnou funkci uměleckého díla, pokládá Marcinowski za nesmírně důležité, jakou funkci hraje umělecké dílo v chrámovém či jiném prostoru, kde se nachází např. na bočním oltáři.⁹⁵

Posledním velkým počinem z okruhu problematiky devočních zobrazení je katalog k výstavě *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern* z roku 2005, na které se mimo jiné podílel i Jeffrey Hamburger a Robert Suckale. Katalog byl koncipován Janem Gerchowem a spol. a vydán v německém jazyce. Výstava si kladla za cíl seznámit společnost s kulturou a prostředím všech ženských řeholí ve středověku v širokém rozmezí od raného středověku po reformaci.⁹⁶ Katalog obsahuje mnoho podnětných studií, které byly o tři roky později přeloženy do anglického jazyka a vydány v samostatné publikaci, uspořádané Jeffrey Hamburgerem a Susan Marti *Crown and Veil: The Art of Female Monasticism in the Middle Ages*.⁹⁷ Pro nás je důležitou částí v této knize stať Jeffreyho Hamburgera a Roberta Suckaleho s názvem *Between*

⁸⁹ HAMBURGER 1989, 167.

⁹⁰ FRANCO–MATA 1986, 8–15.

⁹¹ http://relax.lidovky.cz/byla-prvni-slepice-nebo-vejce-britsti-vedci-znaji-odpoved-pmi-/zajimavosti.aspx?c=A100715_140328_ln-zajimavosti_mtr, vyhledáno 12.4. 2014

⁹² HAMBURGER 1989, 173–174.

⁹³ BERLINER 1955, 35–152; BERLINER 2003, 60–76.

⁹⁴ SUCKALE 1977, 177–208.

⁹⁵ MARCINOWSKI 1994.

⁹⁶ GERCHOW/MARX 2005.

⁹⁷ HAMBURGER/MARTI 2008.

This World and the Next: The Art of Religious Women in the Middle Ages.⁹⁸ Studie řeší otázky vzdělanosti řeholnic a jejich vztah k umění, které jim sloužilo k ponoření se do zážitků mystické zkušenosti. Dále sleduje jejich touhu po tzv. mystickém zasnoubení s Kristem, jehož chtěly dosáhnout a za tímto účelem pravděpodobně četly úryvky z *Písně Písní*. Autoři tak vidí vznik devočních děl v souvislosti s akutní potřebou jeptišek přiblížit se více a reálněji Kristovu utrpení, aby mohly snáze docílit mystických vizí. Vzorovým *Andachtsbildem* je kupříkladu námět Ježíše Krista v objetí se sv. Janem Evangelistou, který vyjadřuje scénu s velkou citovou angažovaností.⁹⁹

V okruhu české uměnovědné medievalistiky se tématem vzniku a vývoje devočních zobrazení zabývalo velice málo autorů. Milena Bartlová se neztotožňuje s pojmem *Andachtsbild*, neboť byl vytvořen za účelem germanizace výtvarné tvorby středověku. Definuje ho jako zastaralý termín, který lze na dochovaný fond středověkých děl aplikovat jen s výraznými pochybnostmi.¹⁰⁰ Naproti tomu Jan Royt, který naposledy shrnul odbornou literaturu k tomuto tématu v některých svých statích, termín *Andachtsbild*, jakožto zastřešující termín pro devoční zobrazení, používá.¹⁰¹ Pavel Kalina ve své nedávno vyšlé knize *Umění a mystika: od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu* soudí, že devoční zobrazení vzešla z mystického prostředí mendikantských řádů ve 13. století a víceméně vychází ze svých předchozích studií o mystických Ukřižováních.¹⁰²

Celou kapitolu bych shrnul následovně: K samotnému vzniku devočních zobrazení, byť ho nelze jednoznačně určit, zastávám názor Panofského a spol.¹⁰³, že mohou mít opravdu své kořeny ve starších námětech, ale jejich průlom byl zapříčiněn až rozvojem mužských i ženských mendikantských řeholí, ve kterých si nová témata upravovali s ohledem na své individuální potřeby nebo dokonce vytvářeli nové náměty pod vlivem vlastních duchovních textů. Vzhledem k popularitě kazatelské činnosti jejich mužských větví, se tato výtvarná díla dostala i do prostředí mimo přísnou klauzuru, kde sloužily jako objekty určené k veřejnému uctívání. Devoční zobrazení tak mohla svou citovostí a expresivitou přibližovat lidskost Ježíše Krista i obyčejným lidem a ruku v ruce jim nabízet ochranu Matky Církve. Různé typy *Andachtsbildu* mohly být také nápomocné

⁹⁸ HAMBURGER/SUCKALE 2008, 76–109.

⁹⁹ Ibidem, 76–103.

¹⁰⁰ BARTLOVÁ 1995; BARTLOVÁ 2012, 210–211.

¹⁰¹ ROYT 2008, 447–456; ROYT 2011a, 9–14; ROYT 2011b, 11–13.

¹⁰² KALINA 2013, 49–89.

¹⁰³ PANOFSKY 1927, 261–308; SWARZENSKI 1935, 141–144.

dominikánům při obraně církve proti rychle se šířícím heretickým hnutím a sloužit jim jako zbraně, které mohly, ale i nemusely přivést zbloudilce zpět do jejího lůna.¹⁰⁴ *Andachtsbild* tak mohl mít více funkcí, jak v otevřené společnosti, tak i v prostředí nepřístupných ženských klášterů. Tento pojem shledávám stále aktuálním a vhodným zastřešujícím termínem pro nové typy středověkých výtvarných děl, ať už z hlediska tradičního používání v uměleckohistorické literatuře, tak i z důvodů, že vyjadřuje svým *Andacht* (zbožnost) a *Bild* (obraz) široké spektrum možných funkcí náboženských děl (*Kultbild*, *Gnadenbild* atd.) a jejich obrazových typů (Pieta, mystické Ukřižování atd.).

1.2. Téma Piety v odborné literatuře střední Evropy

Jen velmi málo historiků umění se věnovalo problematice Piet tak, aby ve svých pracích obsáhli většinu problematiky. V oblibě jsou spíše monografické studie jednotlivých děl nebo publikace věnované úzkým skupinám určitých časových období. Vzhledem k nepřehlednému množství literatury tohoto typu, se v této části textu omezím pouze na ty doopravdy zásadní práce, které se Pietami zabývaly z komplexnějšího hlediska. Rovněž bych zde upozornil, že některá zde vybraná literatura byla již zmíněna v předchozí části o devočních zobrazeních nebo bude širěji reflektována v kapitolách následujících.

Za zakladatelské dílo celé problematiky tématu Piet a devočních zobrazení lze považovat práce Wilhelma Pindera z 20. let minulého století, který jako příznivec německého nacionalismu spatřoval v ikonografickém námětu Piety umění německého národa. Jeho nejzásadnější práce jsem již představil v předchozí části, v souvislostech s devočním zobrazením a jeho zaštiťujícím termínem *Andachtsbild*, přesto je zde pro úplnost uvedu znovu. Roku 1920 publikoval zásadní studii s názvem *Die dichterische Wurzel der Pieta*,¹⁰⁵ která se dočkala i opakovaného vydání v roce 1938.¹⁰⁶ Mezi tím, těsně po vzniku této obsáhlejší studie byla roku 1922 vydána krátká, avšak výtečná publikace *Die Pieta*, ve které shrnul výsledky svého dosavadního bádání do jednoho stručného celku. V tomto nevelkém díle předkládá celé schéma sochařského vývoje Piety od jeho počátků po 20. století. Pietu zařazuje do skupiny vnitřně zaměřených děl, která sloužila k hluboké vnitřní kontemplaci, jenž měla docílit divákova mystického

¹⁰⁴ KALINA 1998, 33.

¹⁰⁵ PINDER 1920, 145–163.

¹⁰⁶ PINDER 1938.

zážitku. Jejich vznik podle něj ovlivnila duchovní poezie, zejména texty o Mariině utrpení, tzv. mariánské Planky, vytvářené v dominikánských kláštorech v Porýní.¹⁰⁷

Německému historikovi umění Walteru Passargovi vyšla roku 1924 disertační práce s názvem *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, kterou zpracoval pod vedením Wilhelma Pindera na Univerzitě v Lipsku o rok dříve. Passarge rozdělil Piety na šest skupin podle polohy těla: 1) Panna Marie se vzpřímeně sedícím Kristem je z 1. poloviny 14. století, 2) Panna Marie s Kristem dětské velikosti je typ ze 2. poloviny 14. století, 3) Panna Marie s Kristovým tělem v horizontální poloze je z první poloviny 15. století, 4) Panna Marie s Kristem, jehož tělo je vytočeno dopředu je charakteristická pro 2. polovinu 15. století, 5) Panna Marie s Kristovým tělem v diagonální poloze pochází z konce 15. století a počátku 16. století a nakonec 6) Panna Marie s klesajícím tělem Krista spadá do počátku 16. století. Toto dělení už jen při pouhém přečtení nelze pokládat za možné, vzhledem k tradičnímu dělení používanému v dnešní době.¹⁰⁸ Walter Passarge se rovněž zabýval funkcí a vznikem Piety, který spatřoval ze spojení trůnicí Madony a Bolestné Panny Marie pod křížem.¹⁰⁹

Téhož roku jako Walter Passarge přispěl příspěvkem *Italienische Quellen der deutschen Pieta* Georg Swarzenski, který vznik Piety spojil s italským malířstvím 14. století. Podle něj se vyvinula osamostatněním postav z námětu Oplakávání Krista.¹¹⁰ Dále se tématem, ale již ne do takové šířky, zabývala Elisabeth Reiners–Ernst, která spatřila vznik Piety v mystické literatuře.¹¹¹ Poté např. Josef Myslivec ve své práci *Dvě studie z dějin byzantského umění*, kde pojednává o byzantském původu Piety, která se přes Itálii dostala do střední Evropy.¹¹²

Genezí středověkých Piet se zabýval Lech Kalinowski, který ve své práci *Geneza piety sredniowiecznej* shledává její možný vznik z trůnicí Madony s Ježíškem a spekuluje nad pravděpodobností jejich italských kořenů, stejně jako Josef Myslivec. U své teorie také klade důraz na literární kořeny, např. *Janovo evangelium* či komentáře k *Písni Písni*.¹¹³

¹⁰⁷ PINDER 1922.

¹⁰⁸ ŽÁRY 1991, 3–4.

¹⁰⁹ PASSARGE 1924.

¹¹⁰ SWARZENSKI 1924, 127–134.

¹¹¹ REINERS-ERNST 1939.

¹¹² MYSLIVEC 1948.

¹¹³ KALINOWSKI 1952, 153–257.

Poslední ucelenější prací k Pietám je katalog vydaný u příležitosti výstavy *Piety Slovenska*. V němž je úvodní stat' od Juraje Žáryho věnovaná historii ikonografického námětu Piety.¹¹⁴

Ostatní příspěvky se povětšinou zabývají pouze zmiňovanými úseky ve vývoji Piet, jako např. Albert Kotal horizontálními Pietami,¹¹⁵ Dieter Grossmann a Pavel Kroupa diagonálními krásnoslohými¹¹⁶ či Milena Bartlová vertikálními.¹¹⁷ Proto za jediné ucelené práce k tématu Piety považují texty Wilhelma Pindera, jeho žáka Waltera Passarge a Lecha Kalinowského.

¹¹⁴ ŽÁRY 1991, 3–7.

¹¹⁵ Např. KOTAL 1963, 321–359.

¹¹⁶ GROSSMANN 1970, 34–48, 51–113; KROUPA 1994, 140–150.

¹¹⁷ BARTLOVÁ 2007a; BARTLOVÁ 2007b.

2. Pieta a její ikonografické typy

V předchozí části této práce jsem předložil souhrnný přehled o bádání k tématu devočního zobrazení (*Andachtsbildu*) a reflektoval jsem v ní názory na jeho vznik. V první části této kapitoly se pokusím stručně charakterizovat téma Piety, zmínit jeho možný původ v jiných ikonografických či literárních námětech a nastínit jeho pravděpodobnou funkci v liturgické praxi středověku. Dále se pokusím stručně představit tři základní skupiny Piet (vertikální, horizontální a diagonální krásnoslohé) vzniklých ve 14. století.

2.1. Základní charakteristika ikonografického typu Piety a její možné předstupně v jiných ikonografických námětech

Kulturní a náboženský fenomén jménem Pieta zobrazuje bolem zasaženou Pannu Marii se svým mrtvým synem Ježíšem Kristem, jehož sejmuté tělo z kříže drží na svém klíně. Toto téma je velmi populární po celá staletí a k jeho největšímu rozkvětu docházelo v období gotiky a baroka.¹¹⁸ Termín Pieta (lat. *Pietas*), v překladu milosrdenství, byl ztotožněn s emočně vypjatým tématem, vyprávějícím o tragické události na konci pozemské cesty Ježíše Krista.¹¹⁹ Námět vyjadřuje niterný vztah mezi matkou a synem, stejně jako téma Madony s dítětem, které prezentuje šťastné chvílky Panny Marie s Ježíškem na klíně a je protikladem drastického momentu, při kterém bolestí zničená matka drží v náručí svého jediného a mrtvého syna. Část historiků umění považuje sedící Madonu s dítětem jako základ, z něhož vykrytalizoval námět Piety.¹²⁰ Důvodem pro tuto úvahu je vzájemná koexistence Kristova dětství s jeho pašijemi. Obecně řečeno, kde svou cestu začal, tam jí také skončil.¹²¹ Tyto motivy jsou christologickými a zároveň mariánskými ikonografickými náměty.¹²² Pieta nemá své kořeny v novozákonním biblickém vyprávění a jako samostatné téma se začala formovat až s vlivem mendikantských řeholí na přelomu 13. a 14. století, popřípadě s rostoucí úctou k Panně Marii již ve století dvanáctém, díky přičinění jejího známého ctitele sv. Bernarda z Clairvaux.¹²³ Děj, ve kterém se Pieta odehrává, je zasazen bezprostředně mezi výjevy Snímání z kříže a Ukládání do hrobu. Tělo Krista bylo

¹¹⁸ ŽÁRY 1991, 3.

¹¹⁹ ROYT 2007, 206–207; ROYT 2010, 113–114.

¹²⁰ KALINOWSKI 1952, 239–241.

¹²¹ SWARZENSKI 1935, 141–144.

¹²² PINDER 1920, 145–163; PINDER 1922, 3.

¹²³ ŽÁRY 1991, 3.

sejmuto z kříže ve večerních hodinách a položeno do klína Panny Marie, od čehož je odvozen německý název pro Pietu – *Vesperbild*, *Vesper* – Nešpory a *Bild* – obraz.¹²⁴ Nešpory jsou podvečerní modlitby, dodržované zejména řeholníky a řeholnicemi v kláštorech okolo šesté hodiny večerní a zaměřují se právě na dobu Snímání z kříže a Ukládání do hrobu. Z tohoto hlediska je možné, že kláštery měly na formování motivu velký vliv, neboť ho používali jako prostředek sloužící k meditaci.

Ikonografická stránka Piety se ve 14. a 15. století měnila pod vlivem dobového vkusu a aktuální zbožnosti. Tyto změny můžeme sledovat převážně v poloze Kristova těla a jeho monumentalitě, gestech rukou a mimice tváří. Tradičně je Pieta rozdělována na tři základní typy.¹²⁵ Tím nejstarším je vertikální nebo také tzv. heroická či mystická Pieta [6], vyznačující se vertikálním umístěním Kristova těla a značnou expresivitou, která je charakteristická např. pro mystická Ukřižování. Právě kvůli poloze Kristova těla je nejčastěji označována jako vertikální. Tento typ se objevuje zejména v první polovině 14. století, někdy i po jeho polovině. Mezi tzv. vertikální Piety lze zařadit i motiv Panny Marie držící mrtvého Krista v dětské velikosti tzv. Pietu *corpusculum* [7].¹²⁶

Ve druhé čtvrtině 14. století se vyvinul nový reprezentativní způsob ztvárnění posledních chvil Panny Marie s Kristem, který se od předchozího vertikálního typu liší jasným a zřetelným skladebným řádem a téměř horizontálně posazeným Kristovým tělem na klíně vzpřímeně sedící Panny Marie. Tyto tzv. horizontální Piety [8] jsou úzce spojeny se sochařskou tvorbou rodiny Parléřů.¹²⁷ Za horizontální Piety považovala starší generace německých historiků umění např. Wilhelm Pinder¹²⁸ diagonální krásnoslohé a až Albert Kotal je definoval jako samostatnou skupinu.¹²⁹ Současně s horizontálními Pietami se zformoval další typ, který však není příliš častý. Jedná se o Pietu na Kalvárii. Panna Marie je zobrazena na skále nebo na zemi, v náručí drží mrtvého Ježíše Krista a celou kompozici doplňuje ztvárnění Adamovy lebky na Golgatě [9].¹³⁰

Další ikonografickou skupinu Piet tvoří díla, která vznikla přibližně v rozmezí posledního dvacetiletí 14. století a prvního desetiletí 15. století a jsou nazývána diagonálními. Řadíme je do období tzv. krásného slohu, příznačným tvorbou Mistra

¹²⁴ ROYT 2007, 206–207; ROYT 2010, 113–114.

¹²⁵ HOMOLKA 1963, 414–448.

¹²⁶ KALINOWSKI 1952, 238–242.

¹²⁷ KOTAL 1963, 321–359.

¹²⁸ PINDER 1922, 6–7.

¹²⁹ KOTAL 1962; KOTAL 1963, 321–359.

¹³⁰ PINDER 1922, 6.

Třeboňského oltáře či Mistra Krumlovské madony. Pro sochy tohoto slohu je charakteristické zjemnění formy, rytmický pohyb hmoty a idealizace vzhledu. U Piet krásného slohu je Kristovo tělo posazeno do Mariina náručí diagonálně s výrazně zakloněnou hlavou. Panna Marie je prezentována jako mladá krásná žena líbezně tváře se smyslně prohnutým tělem [10]. Velký vliv na formování umělecké tvorby krásného slohu měl myšlenkový směr *devotio moderna*, sílící v českých zemích působením řádu augustiniánů kanovníků, který kladl důraz na osobní modlitbu k jednotlivým typům devočních zobrazení.¹³¹ Tyto tři základní typologické příklady Piet (vertikální, horizontální a diagonální) podrobněji představím v následujících částech této kapitoly.

Po celé 15. století a období pozdní gotiky se forma zobrazení Piet mění s šířením principů nizozemského realismu. Jejich kompozice se stává uzavřenější a tvář Panny Marie je oproti krásnoslohým Pietám opět zobrazena jako starší žena. Tělo Krista je většinou lukovitě prohnuté nebo v horizontální poloze a jeho pravá paže volně visí dolů.¹³² V některých případech je i samotné zobrazení Piety doplněno dalšími postavami, zejména Janem Evangelistou či Marií Magdalskou. Je nutné odlišovat i některé další výjevy např. Bolestného Krista s Pannou Marií, neboť se v tomto případě nejedná o Pietu, ale o čistě christologický námět. Obdobným námětem je i zobrazení Bolestného Krista s anděly, které je nazýváno Andělskou Pietou.¹³³

Ukázkovým příkladem širokomparsové Piety z 15. století je olejomalba od Enguerranda Quartona (Mistr Avignonské Piety) [11] přibližně z roku 1455, dnes vystavená v *Musee Louvre*.¹³⁴ Původní umístění desky je neznámé a roku 1834 byla objevena Prosperem Merimee, který dílo po formální stránce přisuzoval do okruhu italských mistrů a viděl v něm hlavně ruku Giovanni Belliniho. Roku 1904 byla Pieta vystavena na výstavě francouzských primitivistů, o rok později umístěna do *Musee Louvre* a 1938 kompletně přehodnocena a posouzena jako dílo francouzské provenience.¹³⁵ Zakřivení páteře Kristova těla a jeho elegantně, avšak s určitou drastičností modelované tělo připomíná idealizující způsoby tzv. krásného slohu v kombinaci s expresivitou vertikálních Piet. Postavy jsou nehybné, zastavené v čase, což odporuje výrazovým prostředkům frankoflámské a italské tvorby 15. století. Dílo je tak

¹³¹ HOMOLKA 1974, 51; ROYT 2002; ROYT 2013.

¹³² PINDER 1920, 145–163; PINDER 1922, 8; HOMOLKA 1978a, 183; RAVIK/STECKER 1995, 32.

¹³³ ROYT 2013, 20–22.

¹³⁴ PINDER 1922, 8; ŠABOUK 1975, 228–229.

¹³⁵ SMITH 1971, 26.

projevem geniálního umělce, který dokázal skloubit různé umělecké vlivy do jednoho celku a divákovi nabízí jedinečný pocit přímého účinkování v zobrazené scéně.

V následujících staletích se v zobrazování Piety mísí mnoho vlivů a vznikají různé kompoziční variace, které krystalizují např. v Michelangelově Pietě [12] nebo v nepolychromované Pietě z Kadova¹³⁶ a mnoha dalších.

Předobrazy Piety v jiných ikonografických námětech se pokoušelo hledat mnoho badatelů zabývajících se její tematikou. Hanns Swarzenski uvádí ve své práci *Quellen zum deutschen Andachtsbild mit 9 Abbildungen* dva možné předobrazy, které mohly ovlivnit její vznik. První shledává v 11. století ve slonovinovém reliéfu, který představuje nařikající Ráchel nad svým mrtvým synem. Druhý příklad nalézá ve francouzské Bibli Moralisee z poloviny 13. století, v níž je zobrazena nešťastná sunamitka, lomící ruce nad svým synem, který jí zemřel v náručí.¹³⁷ Na tyto uvedené předobrazy však nikdo z dalších historiků umění nereagoval. Ti vidí zásadní ikonografické předobrazy v námětech trůnící Madony s malým Ježíškem na klíně či Oplakávání Krista. Díky těmto ikonografickým konceptům se rozděluje bádání dvěma směry. Pieta vzniklá z trůnící Madony je téma devočního charakteru¹³⁸, zatímco Pietu vzniklou z Oplakávání Krista považují badatelé za téma historického rázu.¹³⁹

Vzájemným vztahem mezi trůnící madonou a Pietou se podrobněji zabýval ve své práci Lech Kalinowski.¹⁴⁰ Trůnící Madona s Ježíškem na klíně [13] se Pietě svým obsahem v mnohém přibližuje. Panna Marie je s Ježíškem zobrazena podobným způsobem a v námětu je také kladen důraz na její emoce atd.. Z mnoha důvodů tedy můžeme uvažovat o tom, že Pieta má svůj archetyp v zobrazení trůnící Madony. Ikonografická témata bývala mezi sebou ve 13. století hojně propojována, jak již uvedl Hanns Swarzenski.¹⁴¹ Lech Kalinowski nachází základ pro svou teorii v Simeonově proroctví z *Janova evangelia* „ žena, když rodí, má zármutek, neboť přišla její hodina; ale když porodí dítě, nevzpomíná už na soužení pro radost, že na svět přišel člověk “ a v dalších spisech např. v komentáři na Janovo evangelium „ in Johannem “ a dále pak v

¹³⁶ CHLÍBEC 2011, 93.

¹³⁷ SWARZENSKI 1935, 141–144.

¹³⁸ PASSARGE 1924, 34; SWARZENSKI 1935, 141–144; KALINOWSKI 1952, 239–241.

¹³⁹ SWARZENSKI 1924, 127–134; PANOFKY 1927, 261–308; FUTTERER 1930, 60–83; MYSLIVEC 1948, 13–52; KALINA 2013, 70.

¹⁴⁰ KALINOWSKI 1952, 153–260.

¹⁴¹ SWARZENSKI 1935, 141–144.

textu Ruperta von Deutz z 12. století, který komentoval *Píseň Písní* „, *Ecce dico vobis: Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur. Conferte istud illi dicto unius ex vobis, unius ex amicis, justi Simeonis: Ecce, inquit, his positus est in ruinam et in resurrectionem multotum in Israel, et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius.*“.¹⁴²

Pieta může také vycházet z námětu Oplakávání Krista. Oplakávání Krista obdobně jako Pieta nevychází z biblického vyprávění, čímž jsou si obě témata velice blízká. Spojuje je také časové zařazení děje mezi Snímání z kříže a Ukládání do hrobu či pohled na truchlící Pannu Marii nad svým mrtvým synem Ježíšem Kristem. Rozdíl však spočívá v počtu zobrazených postav, neboť Oplakávání Krista je charakteristické vícefigurální kompozicí.¹⁴³ Vzhledem k požadovanému rozsahu bakalářské práce se zde nemohu zabývat jeho podrobnou ikonografií, ale pokusím se ji alespoň nastínit.

Oplakávání Krista se poprvé objevuje kolem roku 1000 na území Byzance, dřívější ikonografie toto téma nezná.¹⁴⁴ Stejně jako u Piety je otázkou, za jakým účelem tento námět vznikl. Většina historiků umění uvádí dvě možnosti. Buď se vyvinul postupnou transformací Kladení do hrobu v časové ose zpět směrem ke Snímání z kříže, nebo pro liturgické účely. Oplakávání Krista můžeme považovat za námět vyjadřující pohřební nářek a až do jeho vzniku nebylo žádného ikonografického námětu, který by tak silně vyjadřoval emoce Panny Marie nad ztrátou svého syna. Oplakávat mrtvé bylo odjakživa tradicí, se kterou se můžeme setkat ve všech možných kulturách od antických dob až po současnost. Příkladem těch nejstarších mohou být dípylské vázy z 8. století př. Kr., které byly zdobeny náměty pohřebních průvodů s oplakáváním zesnulého. Zásadní texty popisující nařikající skupinu v čele s Pannou Marii nad mrtvým Kristem pochází v první řadě z Byzance, kde se námět formoval. Jedná se o kázání Georgia z Nikodemie, který popisuje truchlící Pannu Marii, jenž líbá a objímá Kristovo tělo a kropí jej svými slzami.¹⁴⁵ Další texty pochází od byzantského kronikáře Simeona Metaphrasta z 10. století či Ioanna Kinnama z 12. století.¹⁴⁶ Výtvarné zpracování Oplakávání Krista se také často v počátcích opíralo o apokryfní spisy, například o *Acta Pilati*.¹⁴⁷ V západní církvi je to zejména *Tractatus de Planctu beate Marie virginis* a

¹⁴² KALINOWSKI 1952, 238–242.

¹⁴³ ŽÁRY 1991, 3.

¹⁴⁴ SCHILLER 1972, 174.

¹⁴⁵ ROYT 2007, 186.

¹⁴⁶ ROYT 2010, 111–112.

¹⁴⁷ ROYT 2007, 186.

pseudobonaventurovské *Meditationes vitae Christi*.¹⁴⁸ První ukázkový příklad Oplakávání Krista ve výtvarném umění nalezneme v Nerezi na nástěnné malbě z 2. pol. 12. století.¹⁴⁹ Odtud se téma dále šířilo do Itálie, kde jej nalezneme například v Padovské Cappella degli Scrovegni, ve které jej zpodobnil Giotto [14].¹⁵⁰ Je tedy pravděpodobné, že se Oplakávání Krista dostalo z Byzance do Itálie a odtud se šířilo dále a postupným izolováním vedlejších postav mimo Panny Marie a Ježíše Krista se zrodilo téma Piety. Nad jejími italskými kořeny uvažuje zejména Josef Myslivec s Lechem Kalinowskim.¹⁵¹ Prvním kdo připustil možnost, že Pieta vznikla z Oplakávání Krista již zmíněným izolováním postav, byl Georg Swarzenski.¹⁵²

Dalším možným kořenem pro vznik Piety jsou podle mnoha historiků umění mystické texty, vyhotovené pro potřeby členů klášterních společenství. Jak jsem již uvedl v první kapitole, Pieta patří do skupiny takzvaných devočních zobrazení, která byla velice populární v mendikantských kláštorech. Avšak pravděpodobně nebyla jejich výtvořem, pouze je upravovala, spoluvytvářela a šířila dále do společnosti.

Prvním kdo Pietu zařadil jako námět vzniklý inspirací mystickými texty, byl již mnohokrát zmiňovaný Wilhelm Pinder.¹⁵³ Své přesvědčení o literárních kořenech Piety se snažil dokázat přítomností izolované Panny Marie s mrtvým Kristem v mariánských Planktech z 12. a 13. století, tedy textech o Mariině utrpení.¹⁵⁴ Tyto předobrazy nachází ve spisech dominikánského mystika Heinricha Süssa v *Knížce o věčné Moudrosti*, v níž se nachází verš popisující nářek Panny Marie „ *Ich nam min zartes kind uf min schoze und sah ihn an - do enwaz er tot; ich lugt ihn aber und aber an, do enwaz da weder sin noch stimme, sieh, do erstarb min herze...* “¹⁵⁵ a rukopise takzvaného kostnického „ *Zrcadla* “ z Königsbergu.¹⁵⁶

V poslední době však Pinderovo tvrzení, že mariánské Plankty jsou zdrojem pro vyobrazení Piety, podléhá silné kritice. Prvním výrazným kritikem Pinderovy teorie byla Elisabeth Reiners–Ernst, která došla k závěru, že plastické ztvárnění Piety nemohlo

¹⁴⁸ PINDER 1920, 157; PINDER 1922, 4.

¹⁴⁹ SCHILLER 1972, 174.

¹⁵⁰ ROYT 2007, 186.

¹⁵¹ MYSLIVEC 1948, 13–52; KALINOWSKI 1952, 153–260.

¹⁵² SWARZENSKI 1924, 127–134.

¹⁵³ PINDER 1920 145–163; PINDER 1922.

¹⁵⁴ PINDER 1922, 3–4; BARTLOVÁ 2007a, 20–21; BARTLOVÁ 2007b, 23.

¹⁵⁵ PEČÍRKA 1931, 346.

¹⁵⁶ PINDER 1920, 153–156.

vzniknout vlivem textů o Mariině utrpení, neboť v žádném z nich není jasně a zřetelně zdůrazněn popis Piety, tak jak ho známe z dochovaného sochařského materiálu.¹⁵⁷ Jistou blízkost, avšak ne takovou, aby z ní mohlo vzniknout samotné ztvárnění Piety, shledala v pseudoanselmovském spisu *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*, ve kterém je literárně vyjádřeno, že Kristova hlava byla těsně po sejmutí z kříže vložena do klína Panny Marie.¹⁵⁸ O této situaci se dočteme i v dalších spisech jako například v díle štrasburského převora Ludolfa von Sachsen *Vita Christi*.¹⁵⁹ Reiners–Ernst jednoznačně viděla předobrazy Piety v textech mystiček Mechtildy von Hackeborn a Gertrudy von Helfta, žijících ve 13. století v benediktinském klášteře Helfta v Sasku. V jednom z nich popisuje Gertruda von Helfta obraz, který je umístěn v chóru chrámového prostoru, prezentující naříkající Pannu Marii s mrtvým tělem Ježíše Krista na klíně.¹⁶⁰

Předobrazy ikonografického námětu Piety lze také nalézt v soteriologických spisech z 12. a 13. století, na které upozornil Tadeusz Dobrzeniecki.¹⁶¹ Pietu považuje za námět, který vychází z historického ducha doby a její předstupně nalézá hlavně v pašijových traktátech, zejména v *Sermo Passione* od Jacoba de Voragine. Voragine zde zřetelně popisuje děj mezi Snímáním z kříže a Ukládáním do hrobu, díky němuž Dobrzeniecki uvažoval o určité historičnosti tématu.¹⁶²

Na význam Písně Písní upozornil zásadním způsobem Martin Schawe v kontextu s vlivy na formování Piety a to veršem 1,12 „ *Fasciculus myrrhae dilectus meu mihi, inter ubera mea commorabitur* “ („ *jako vonička na prsou mých leží můj milý* “)¹⁶³, ve kterém vidí předstupeň pro její vznik jako samostatného devočního zobrazení. Dále upozornil na význam pseudobonaventurovského textu *Meditationes vitae Christi*,¹⁶⁴ kde je popisována událost ze Snímání z kříže, při níž Panna Marie vzala Kristovou tělo do náručí a uložila jej do svého klína. Lze tak uvažovat, že až tento text byl impuls ke vzniku Piety, jakožto nového ikonografického tématu. Schawe vzal také v potaz texty, na které upozornila Elisabeth Reiners–Ernst¹⁶⁵ či Tadeusz Dobrzeniecki.¹⁶⁶

¹⁵⁷ REINERS–ERNST 1939, 27.

¹⁵⁸ Ibidem, 17.

¹⁵⁹ Ibidem, 20.

¹⁶⁰ Ibidem, 63.

¹⁶¹ DOBRZENIECKI 1967, 5–24.

¹⁶² Ibidem, 6–12.

¹⁶³ BARTLOVÁ 2007b, 26.

¹⁶⁴ SCHAWÉ 1989–1990, 161–212.

¹⁶⁵ REINERS–ERNST 1939, 17, 20, 63.

¹⁶⁶ DOBRZENIECKI 1967, 12.

V první kapitole jsem upozornil na tendence některých badatelů uvažovat nad otázkou vzniku devočních zobrazení z toho pohledu, zda se řeholníci obrazy naopak neinspirovali při psaní svých textů. Tuto otázku jsem stejně jako například Jeffrey Hamburger odmítl, neboť na ní nelze jednoznačně odpovědět.¹⁶⁷ Vzhledem k předchozím řádkům se však tato otázka opět nabízí, neboť většina textů, které jednoznačně popisují Pietu jako Pannu Marii s mrtvým Kristem v náručí prokazatelně vznikly až v období první poloviny 14. století, kdy tato výtvarná díla byla součástí liturgického, či jiného prostoru obývaném řeholní komunitou. Kupříkladu texty Heinricha Süssa nebo text řeholníka od minoritů Johannese de Alvernii, který citoval Peter Dinzelbacher „ *in altare corporali specie Dominum Iesum in ea forma qua de cruce depositus, nudus, mortuus et plagatus fuit inter brachia suae Matris dulcissimae reclinatus* “ („ *na oltáři tělesnou způsobu Pána Ježíše v té formě, jak vypadal, když ležel sňatý s kříže, nahý, mrtvý a zbitý v náručí své přesladké matky* “) nám tuto tezi plně potvrzují.¹⁶⁸ Je téměř jisté, že se v některých případech řeholníci či řeholnice inspirovali výtvarnými díly, ale stále si myslím, že nemá význam si tuto otázku pokládat. Stejně tak odmítám z důvodu nejednoznačného určení dogmata některých historiků umění, že devoční zobrazení popř. Pieta vznikla inspirací literárními díly, izolováním postav z jiných námětů, že je to určitá parafráze Madony s dítětem či je to téma vzniklé pod vlivem kulturněhistorických událostí nebo se má považovat za ahistorické.

Všechny tyto varianty vzniku Piety jsou možné a vycházet můžeme pouze z dostupných faktů. První zmínka o sochařské Pietě pochází z roku 1298 z karmelitánského kláštera v Kolíně nad Rýnem a tuto informaci máme od místního kronikáře Aegidia Gelenia, nicméně až z roku 1646.¹⁶⁹ Víme, že toto téma bylo nesmírně populární v tehdejších kláštorech žebavých řádů, které byly ohnisky mystické literatury. Na tomto místě můžeme připustit, že s ohledem na jejich vzrůstající oblibu po celé 13. století mohly mít na formování nových námětů určitý vliv. První mendikantský řád vznikl z okruhu osob, které následovaly sv. Františka z Assisi roku 1210 a o tři roky později vznikla ženská větev tohoto řádu přičiněním jeho přítelkyně sv. Kláry.¹⁷⁰ Roku 1216 byl papežem Honoriem III. potvrzen další žebavý řád a to

¹⁶⁷ HAMBURGER 1989, 167.

¹⁶⁸ DINZELBACHER 2003, 312.

¹⁶⁹ DEHIO 1921, 120; PINDER 1922, 3.

¹⁷⁰ VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 143.

dominikánů založených sv. Dominikem s tím, že jejich ženská větev ovšem byla založena o 10 let dříve.¹⁷¹ Smysl těchto společenství stál zejména na kazatelské činnosti a tzv. *Imitatio Christi*. Provozováním *Imitatio Christi*, tedy snaze o následování a znovuprožití Kristova utrpení, se díky jejich úspěšné kazatelské činnosti mohly Piety a další *Andachtsbilden* šířit dále do společnosti a vybízet věřící k následování Krista.

Je zřejmé, že Pieta i soubory *Andachtsbildů* sloužily jak jednotlivcům při individuální kontemplaci, tak i široké veřejnosti jako kultovní zobrazení. Ať už z hlediska možné funkce nebo díky monumentalitě některých děl.¹⁷²

Vznik Piety a ostatních *Andachtsbildů* nemůžeme jasně definovat proto, že jej tvoří velmi mnoho aspektů a je nutné nahlížet na jejich vznik jako na určitou syntézu teologických, kulturních, sociálních a historických vlivů.

Pro výzkum devočních zobrazení, a tedy i Piety, považují za nejpodstatnější položit si otázky ohledně jejich funkce v liturgickém prostoru zabývající se tím, jak tehdejší člověk bez ohledu na společenský původ mohl tato výtvarná díla pocitově vnímat. Neméně důležité je i jejich působení na dnešního diváka.

Tehdejší i současný pozorovatel těchto výtvarných děl v liturgickém prostoru, zejména Piety nebo mystického Ukřižování, musel být uchvácen jejich monumentalitou, lidskostí, expresivním provedením a mnoha dalšími aspekty. Vyvolával v něm soucit nad utrpením zobrazených postav. Pieta ve společnosti a zejména v obyčejných ženách nepochybně vyvolávala silné emoce, protože ztráta syna byla dříve běžnou součástí života. Válka a nemoci byly na každém kroku, a proto si myslím, že výtvarné provedení Piety sloužilo věřícím a zejména ženám jako objekt, který jim pomáhal srovnat se s tou nejhorší ztrátou, kterou je ztráta vlastního dítěte. Mohl v nich vyvolávat pocit víry ve spásu duše, že není vše ztraceno a jasně jim ukázat, že Panna Marie byla také ve stejné situaci. Z toho vyplývá její eucharistická funkce při bohoslužbě, při níž se chléb a víno stává tělem a krví Ježíše Krista. Klín Panny Marie sloužil jako oltář, jenž předkládá Bohu obět' k vykoupení lidské společnosti. Pieta tak musela mít při eucharistii důležitou funkci, neboť věřícím neustále připomínala Kristovu účast na spáse lidstva a Pannu Marii, která s ním trpí (*compassio*) a spolupodílí (*corredemptio*) se na tomto aktu. Takovým způsobem mohlo podněcovat věřící, aby se účastnili s nimi.¹⁷³

¹⁷¹ VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 118–119.

¹⁷² SCHAWÉ 1989–1990, 161–212.

¹⁷³ PASSARGE 1924, 14–15.

O umístění Piet v liturgickém prostoru ve 14. století nemáme žádné dostačující prameny. Z výše uvedeného však můžeme odvodit, že bývala často umístěna v těsné blízkosti oltáře, na němž se provozovala eucharistie. Tato úvaha ovšem nevylučuje její funkci pro osobní zbožnost a Pieta mohla být umístěna stejně jako u hlavního oltáře, tak i v boční kapli, na vyvýšeném místě v kostele nebo sloužit k individuálním potřebám řeholníků a řeholnic v uzavřených prostorách klauzury.

Wilhelm Pinder tvrdí, že v průběhu 14. století se funkce Piety měnila, vertikální typ sloužil jako *Andachtsbild* pro individuální pobožnost a až teprve líbezné krásnoslohé Piety začaly být používány jako kultovní předmět.¹⁷⁴ Tuto úvahu odůvodňuje změnou vzhledu, při níž se zmírňuje expresivnost Kristova těla, ale sílí důraz na tvář Panny Marie, tím pádem mariánskou složku díla. S jeho výrokem nelze souhlasit, neboť jeho argumentace není nijak výrazněji podložená. To, aby se Pieta stala kultovním objektem jen tím, že se změní tvář Panny Marie v líbeznou tvář mladé ženy, nelze vzít v úvahu, neboť musíme brát ohledy na monumentalitu některých vertikálních Piet či Piet *corpusculum* s vyjímatelným Kristem dětské velikosti, jenž sloužily téměř jistě při paraliturgických hrách, které se neprovozovaly jen v úzkém okruhu řeholních společenství. Z takových důvodů můžeme tuto tezi označit za anachronismus.

Právě na Piety s vyjímatelným Kristem upozornila jako první a na dlouhá léta také jako poslední badatel Elisabeth Reiners–Ernst,¹⁷⁵ na níž navázal v téměř neznámém příspěvku Petr Bloch.¹⁷⁶ V posledních letech se však zájem o tento typ znovu Piety obnovil a můžeme konstatovat, že opravdu sloužil k výše zmíněným účelům.¹⁷⁷

Obdobného názoru jako Wilhelm Pinder je i Kurt Gravenkamp, podle nějž byla Pieta zavedena do oficiální liturgie a umístěna na oltář kolem roku 1400¹⁷⁸, podobně uvažuje i Georg Minkenber, který uvádí tento akt až po roce 1423, kdy proběhla Kolínská synoda.¹⁷⁹

Velmi ceněným příspěvkem je zpráva z roku 1506 o Pietě ze svatoštěpánského dómu ve Vídni, kdy byla údajně uložena na oltář při zádušní mši. Maria Capra se domnívá, že této funkce se jí dostalo již o mnoho let dříve.¹⁸⁰

¹⁷⁴ PINDER 1924, 172.

¹⁷⁵ BARTLOVÁ 2007b, 27.

¹⁷⁶ BLOCH 1960, 211–214.

¹⁷⁷ BARTLOVÁ 2007a, 25–27; BARTLOVÁ 2007b, 27–29.

¹⁷⁸ GRAVENKAMP 1948, 46–47.

¹⁷⁹ MINKENBERG 1986, 44–46.

¹⁸⁰ CAPRA 1951, 12–14.

Sochařská Pieta tak mohla dříve zastávat i více funkčních rolí, ale její první příklady byly pravděpodobně vytvořeny pro účely tzv. *Imitatio Christi*. Tedy pro individuální potřeby řeholníků a řeholnic a zároveň i pro laickou veřejnost, které sloužila jako didaktický předmět pro účely eucharistie či objekt poskytující útěchu. Výtvarné zpracování Piety podle mého názoru mohlo vzniknout syntézou dvou formálních archetypů, Oplakávání Krista a trůnící Madony.

2.2. Vertikální Piety

Vertikální Piety lze nazývat i heroickými či mystickými.¹⁸¹ Tato skupina se vyznačuje expresivním výtvarným provedením, vyjadřujícím silný emocionální náboj. Ježíš Kristus je zobrazen jako mučením zničený muž s výrazně vystouplými žebry, zalomenou hlavou, jehož pravá paže volně visí dolů a celé jeho vertikálně umístěné tělo je poseto ranami po bičování. Důraz je kladen zejména na ránu v boku, stejně jako u mystických Ukřižovaných, ze které pro účely zvýšené expresivity vytéká plasticky zobrazená krev ve formě růže či hroznů. Rány po Ukřižování jsou velké a jakoby potrhané od hřebů, jimiž byl přibit ke kříži. Panna Marie je zobrazena jako starší žena s poměrně ošklivou až karikaturně provedenou tváří, která zračí její nezměrné utrpení nad smrtí svého syna. Křečovitost obou zobrazených postav zpodobňuje hrůzy lidského počínání, ale může vytvořit v divákovi pocit naděje ve spásné vykoupení.

Uměnovědná medievalistika dělí tyto Piety do tří základních skupin podle jejich geografického původu nebo z hlediska formálních rozdílů mezi nimi. První představuje skupinu tzv. středoněmeckých Piet, které někdy označujeme za východní a druhá tzv. Piet porýnských se může označovat jako západní.¹⁸² V posledních letech byla navržena ještě oblast kolem Bodamského jezera, kde byly nalezeny dosud nepopsané Piety vertikálního typu.¹⁸³ Třetí skupinou jsou již zmíněné Piety znázorňující Pannu Marii, která drží mrtvého Krista v dětské velikosti.¹⁸⁴ Vertikální Piety jsou svým specifickým výtvarným provedením nesrovnatelné s jinými výtvarnými díly tehdejší doby. Jediným možným materiálem ke srovnání mohou být mystická Ukřižování, která se s nimi v některých formálních prvcích plně shodují, obzvláště skupina středoněmeckých Piet.

¹⁸¹ ŽÁRY 1991, 3.

¹⁸² MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127.

¹⁸³ KALINA 2013, 68.

¹⁸⁴ MINKENBERG 1986, 41; BARTLOVÁ 2007a; BARTLOVÁ 2007b; BARTLOVÁ 2012, 213.

Středoněmecká skupina Piet se od porýnských liší zásadním způsobem, a to svou monumentalitou, protože porýnské Piety jsou ve svých raných příkladech mnohem menších rozměrů.¹⁸⁵ Příklady Piet středoněmeckého původu nalezneme zejména v oblasti Dolních Frank, Durynska, Saska či Bavorska, Slezska a Dolní Lužice.¹⁸⁶ Za nejstarší Pietu této skupiny bývá označovaná socha pocházející pravděpodobně z kláštera cisterciáček v Sonnefeldu¹⁸⁷, nalezená ve farním kostele v Scheuerfeldu a dnes umístěná ve Veste Coburg [15].¹⁸⁸ Tuto tzv. Pietu z Coburgu považoval např. Wilhem Pinder za nejstarší příklad této skupiny a datoval ji do dvacátých let 14. století. Také ji uvedl jako prototyp všech nejstarších sochařských Piet.¹⁸⁹ Jako druhou nejstarší uvádí Pinder Pietu přibližně z roku 1340 z kostela sv. Martina v Erfurtu [16], která je dnes součástí vybavení kláštera voršilek v témže městě.¹⁹⁰ Obě uvedené Piety nesou mnoho společných rysů, zejména bych upozornil na pravidelně vymodelovaná žebra mohutného hrudního koše Ježíše Krista nebo podobný způsob řasení šatu Panny Marie ve spodních partiích, který je však u Piety z Erfurtu méně přirozený.¹⁹¹ Obličej Marií s výrazně modelovaným obočím či velká oválná čela obou Kristů jen dokládají úzký vztah mezi díly. Dva větší rozdíly vidím, mimo mírných odchylek v drapérii spodního roucha Panny Marie, pouze ve větší mohutnosti a hlavně ve vysoké kvalitě provedení Piety z Coburgu. Společné rysy s Pietou z Coburgu či Erfurtu nesou i ostatní díla z této skupiny a to zejména Pieta ze Salmdorfu [17] a Pieta z Naumburgu [18], jejíž obličej Panny Marie je téměř totožný s obličejem Piety z Coburgu a byla také původně datována do dvacátých let 14. století.¹⁹² V současné době je však řazena až do období kolem roku 1350.¹⁹³ Jedny z posledních badatelských příspěvků zabývajících se genezí vertikálních Piet se pokusily vyvrátit časnou dataci Piety z Coburgu a navrhují ji datovat až do třetí čtvrtiny 14. století.¹⁹⁴ Tento názor, který zastává Ulrike Heinrichs-Schreiber byl velice záhy odmítnut zvláště Frankem Matthiasem Kammelem.¹⁹⁵ Mezi Piety datovatelné do let po roce 1350 bývá v uměleckohistorické literatuře nejčastěji zařazována Pieta z Chebu¹⁹⁶ [19], jíž se budu věnovat v samostatné části této práce a

¹⁸⁵ KALINA 2013, 69.

¹⁸⁶ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127.

¹⁸⁷ PINDER 1922, 5; HEINRICHS-SCHREIBER 1998, 22–35.

¹⁸⁸ LILL 1925, 67.

¹⁸⁹ PINDER 1920, 145–163; PINDER 1922, 5; KALINA 2013, 68.

¹⁹⁰ PINDER 1922, 5; KAMMEL 2000, 192–197; KAMMEL 2007, 46.

¹⁹¹ HEINRICHS-SCHREIBER 1998, 29.

¹⁹² FRANKL 1934, 1–8.

¹⁹³ KAMMEL 2007, 48–49.

¹⁹⁴ HEINRICHS-SCHREIBER 1998, 32–33.

¹⁹⁵ KAMMEL 2000, 193; KAMMEL 2007, 47.

¹⁹⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1975, 13–15, 43–44.

Pieta z Lubuše [20], pravděpodobně pocházející z kláštera cisterciáček v Třebnici. Obě lze zařadit do středoněmecké skupiny, neboť svým kánonem navazují na skupinu kolem Piety z Coburgu, ale v samotném provedení je možné nalézt určité rozdíly. Monumentalita děl a určitá expresivnost je zachována, ale např. Mariin šat je mnohem elegantnější a bohatěji zpracovaný.¹⁹⁷

S velice zajímavým poznatkem přišel Frank Matthias Kammel, který ve své publikaci o umění v Erfurtu v letech 1300–1360, spojil mnichovský dvůr Ludvíka Bavora s postavou jeho rádce hraběte Bertholda VII. z Hennebergu, jenž podporoval klášter cisterciáček ze Sonnefeld, který, jak jsem již zmínil, byl pravděpodobně prvním místem, kde se nacházela Pieta z Coburgu.¹⁹⁸ Kammelovu teorii uvítala Milena Bartlová, když spekulovala o vzniku znovuobjevené Piety z Jihlavy [21], která patří do skupiny Piet s malým Ježíšem na klíně.¹⁹⁹ Formální analýzou ji zařadila do okruhu dvorského umění Ludvíka Bavora [22] a datovala ji do období kolem roku 1330.²⁰⁰ Kammel její teorii pohybuující se na tenkém ledě s chutí přijal a navázal na ni vytvořením nové vývojové řady skupin vertikálních Piet, přičemž Jihlavskou Pietu označil za nejstarší dochovanou, po níž vznikly ve 30. letech 14. století Piety ze Salmendorfu a Straubingu [23] v mnichovském okruhu. Piety středoněmecké a porýnské skupiny se podle něj začaly formovat až pod jejich vlivem.²⁰¹ Tuto konspirační teorii vyvrátila Michaela Ottová s Alešem Mudrou v příspěvku věnovanému Chebské Pietě z katalogu chebské gotické plastiky „ *I kdyby fakticky vznikla dříve než jádro středoněmecké skupiny, její kvalita zásadním způsobem brání učinit si představu o tom, v čem by ona nebo její prototyp mohli mít význam pro díla této skupiny. Socha postrádá byť jen náznak tvůrčího přístupu nebo potence rozvíjet téma směrem k pregnantním formulacím, jako je Pieta z Coburgu. Srovnání s mnichovským reliéfem má jen obecný charakter, a co je hlavně spojuje, je pohříchu nízká kvalita. Navíc ústřední kus (Pieta od sv. Jakuba v Jihlavě) neprozrazuje žádný vztah k oběma bavorským Pietám a ty zase nemají žádný vztah k mnichovskému dvoru, ať už se opíráme o písemné prameny nebo o srovnání s díly připisovanými sochařům pracujícím v okruhu wittelbašského císaře* “.²⁰²

¹⁹⁷ DOBRZENIECKI 1997, 73–77; KACZMAREK 2007, 59–68; KACZMAREK 2008, 43–60.

¹⁹⁸ KAMMEL 2000, 197–199; KAMMEL 2007, 52–55.

¹⁹⁹ BARTLOVÁ 2000a, 11–27; BARTLOVÁ 2007b, 11–29.

²⁰⁰ Ibidem, 15 - 19; Ibidem, 15–21.

²⁰¹ KAMMEL 2007, 52–55.

²⁰² MUDRA/OTTOVÁ 2009, 134–135.

Podle mne je mnohem důležitější vztah mezi středoněmeckou a porýnskou skupinou. Piety z oblasti kolem řeky Rýn bývají nejčastěji spojovány s kláštery, které pravděpodobně spoluvytvářely a šířily pod vlivem mystické poezie nové typy výtvarných děl, zejména mystická Ukřižování a snad i právě Piety. Z tohoto prostředí se nám ovšem dochovalo velmi málo Piet, jedná se zejména o Pietu z Radolfzell [24], která je bohužel zachována ve fragmentálním stavu.²⁰³ Další Piety z tohoto okruhu, jako například Pieta z Daisendorfu, Pieta z Curychu ad. byly objeveny a stručně popsány až okolo roku 1990.²⁰⁴ Všechny tyto „rané“ Piety jsou oproti středoněmeckým Pietám mnohem menších rozměrů, z čehož lze usuzovat, že nebyly primárně určeny pro širokou veřejnost do liturgického prostoru. Monumentální příklady porýnských Piet však také existují, ale pocházejí až z druhé poloviny 14. století jako například Pieta z Wetzlar nebo Pieta z Fritzlar [25].²⁰⁵ Ukázkovým příkladem porýnské skupiny Piet je tzv. Roettgenova Pieta [26] nacházející se v Rheinisches Landesmuseum v Bonnu.²⁰⁶ Wilhelm Pinder i Walter Passarge ji ve svých pracích datovali do druhé poloviny 14. století, stejně tak jako Max Hasse.²⁰⁷ Naopak Richard Hamann ve svém zcela zapomenutém příspěvku datuje Roettgenovu Pietu na počátek 14. století, přibližně do roku 1300, a shledává tak, že středoněmecká skupina vznikla transformací porýnského typu.²⁰⁸ Carl Roettgen (1837–1909) významný podnikatel a sběratel uměleckých děl, po kterém byla tato Pieta pojmenována, ji objevil v Mohuči. Je vysoká pouze 89 cm, což evokuje její pravděpodobnou eucharistickou funkci či funkci k individuální kontemplaci. Pavel Kalina upozorňuje na jeho poznámku o porýnském původu Piety a také dodává, že jí většina badatelů přešla bez povšimnutí. Kalina jí datuje do let kolem roku 1320 a upozorňuje právě na její výtvarnou kvalitu a eucharistickou funkci.²⁰⁹ Jak již víme z archivní zprávy, nejstarší zaznamenaná Pieta se nacházela již roku 1298 v karmelitánském klášteře v Kolíně nad Rýnem.²¹⁰ Pokud přijmeme časně datování Roettgenovy Piety do rozmezí let 1300–1320, můžeme uvažovat, že v ní možná nacházíme nejstarší příklad Piety vůbec.

²⁰³ PASSARGE 1924, 37; BARTLOVÁ 2007a, 26; BARTLOVÁ 2007b, 27; KALINA 2013, 69.

²⁰⁴ KALINA 2013, 69.

²⁰⁵ REINHOLD 2010, 34–38.

²⁰⁶ COOK 1997, 132–135.

²⁰⁷ PINDER 1922, 6; PASSARGE 1924; HASSE 1977, 109.

²⁰⁸ HAMANN 1934, 353.

²⁰⁹ KALINA 2013, 69.

²¹⁰ DEHIO 1921, 120; PINDER 1922, 3.

Poslední skupinu vertikálních Piet tvoří tzv. *Piety corpusculum* s Ježíšem dětské velikosti. Základní charakteristiku tohoto typu jsem představil v první části této kapitoly a nebudu se jí z tohoto hlediska více věnovat. Ohledně této skupiny nemáme zatím dostatečné množství poznatků, abychom ji mohly časově zařadit či se jí šířeji zabývat, neboť k dispozici nezůstalo mnoho dochovaných děl tohoto typu. Lech Kalinowski považuje Piety z této skupiny za nejstarší²¹¹, naproti tomu Georg Minkenberg řadí jejich vznik do první poloviny 14. století.²¹² Nejznámější představitelkou této skupiny je Pieta z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, k níž existuje výrazný příspěvek Jaromíra Pečírky, který ovšem neuvažuje v intencích její funkce a považuje ji pouze za dílo ovlivněné středoněmeckou skupinou.²¹³ Poté se jí částečně věnoval Albert Kutal, který vyloučil, že by se mohlo jednat o prototyp ostatních Piet.²¹⁴ V neposlední řadě se tímto dílem zabývala Milena Bartlová a Frank Matthias Kammel, kteří ji považují za nejstarší dochovaný příklad Piety vůbec a spojili její původ s dvorským uměním Ludvíka Bavora,²¹⁵ což odůvodněně odmítl Aleš Mudra s Michaelou Ottovou.²¹⁶ Tento typ Piety zřejmě sloužil k praxi při paraliturgických hrách, ale zda vznikl dříve než skupina porýnská či středoněmecká není zřejmé.

Problematika vývoje vertikálních Piet je velice obtížná. Úzce souvisí se vznikem celého kulturního fenoménu, který představuje námět Piety. Pokusím se tak na základě jejích funkcí, které jsem se pokusil definovat v předchozí části, zauvažovat nad možným řešením vývoje této široké skupiny. Prvními mohly být Piety porýnské, které z důvodu menších rozměrů sloužily pouze pro soukromé eucharistické účely a k individuálním modlitbám v řeholních společenstvích. Postupným šířením této nové varianty výtvarného díla do společnosti, zejména díky kazatelské činnosti mendikantských mužských řádů, se pro účely obyčejných lidí transformovala v díla větších rozměrů. Tento průběh tak mohl zapříčinit vznik monumentálních středoněmeckých Piet, ze kterých vznikly v určitém časovém horizontu další varianty. Z tohoto hlediska může Pieta z Coburgu pocházet ze dvacátých let 14. století a být tedy nejstarší variantou středoněmecké skupiny. Ovšem pokud budeme brát ohledy i na okolnosti vzniku mystických Ukřižování, která si jsou po formální, funkční i

²¹¹ KALINOWSKI 1952, 153–257.

²¹² MINKENBERG 1986, 41.

²¹³ PEČÍRKA 1931, 345–355.

²¹⁴ KUTAL 1962, 30.

²¹⁵ BARTLOVÁ 2007a, 15–19; BARTLOVÁ 2007b, 15–21; KAMMEL 2007, 52–55.

²¹⁶ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 134–135.

náboženské stránce velice blízké s vertikálními Pietami, musím přehodnotit svojí předchozí teorii. Je známo, že téma mystického Ukřižování se pravděpodobně zformovalo v povodí řeky Rýn, z něhož pocházejí i jeho první příklady, které jsou právě charakteristické monumentálními rozměry a musely sloužit všem vrstvám společnosti jako objekty různých funkcí. Pokud tedy vezmeme v úvahu, že i vertikální Piety pochází z téhož prostředí jako mystická Ukřižování, je možné, že se nám jejich monumentální příklady z této oblasti pouze nedochovaly. Každá ze tří základních variant vertikálních Piet mohla vzniknout pro určitou sobě vlastní funkci, pro kterou bylo základní schéma námětu Panny Marie s mrtvým Kristem v náručí vhodně provedeno. Vzhledem ke vztahu k mystickým Ukřižováním lze usoudit, že všechny varianty vznikly ve stejném období na konci 13. století v oblasti Porýní.

2.3. Horizontální Piety

Horizontální Piety dříve nebyly některými historiky umění považovány za samostatnou skupinu. Wilhelm Pinder, Dieter Grossman a mnoho dalších je označovali jako dílenskou variantu, která přímo předcházela diagonálním čili krásným Pietám, mezi něž je také řadili.²¹⁷ Jako samostatnou skupinu vzniklou vlivem parléřovské tvorby určil horizontální piety Albert Kutal, když podrobněji zkoumal sochařskou tvorbu druhé poloviny 14. století na Moravě.²¹⁸ Obdobně jako v části o vertikálních Pietách zde šířeji představím základní charakteristiku této úzké skupiny, která má své kořeny v zemích království Českého.

Horizontální Piety vynikají svou reprezentativností, jasným skladebným řádem a svou specifickou uhlazeností a elegancí. Expresivita a drastičnost tématu je výrazně potlačena a v žádném případě nepůsobí na diváka tak silnými emocemi jako Piety vertikální. Tělo Krista je v Mariině klíně posazené horizontálně, přičemž jeho hlava je otočená směrem k divákovi a přestože je bez jakékoliv podpory, zůstává s tělem v jedné rovině. Kristova kolena jsou zalomena do pravého úhlu, ruce jsou složeny podélně a levá leží na pravé. Panna Marie sedí vzpřímeně, pouze její trup je nepatrně vykloněn a v jejím obličejí se zračí vnitřní boj nad svou ztrátou. V tomto novém typu Piet není kladen důraz ani tak na prvoplánové emoce, jako na vnitřní psychologii postav, zejména Panny Marie [27].

²¹⁷ PINDER 1922, 6–7; GROSSMANN 1970.

²¹⁸ KUTAL 1942, 67; KUTAL 1962.

Horizontální Piety tvoří úzkou skupinu děl s námětem, kdy Panna Marie truchlí nad ztrátou svého syna. Albert Kutal jakožto objevitel a můžeme dokonce říci „stvořitel“ této skupiny do ní řadí Pietu z augustiniánského kostela sv. Tomáše v Brně, Pietu z Lutína, Pietu od sv. Máří Magdalény ve Vratislavi a kopii pravděpodobně nedochované Piety z Pohoří u Mirovic. Tuto skupinu nazývá brněnskou, neboť určuje její vznik do tohoto města.²¹⁹ Další Pietou, kterou lze zařadit do horizontální skupiny je Pieta z Klosterneuburgu. Na tu upozornil Dieter Grossman při výstavě *Stabat Mater*, ve stejnojmenném katalogu. Původ tohoto typu Piet však nespátřuje v Brně, ale ve Vídni,²²⁰ což Kutal ve své recenzi k této výstavě odmítá.²²¹ Albert Kutal se problematikou horizontálních Piet zabýval bezmála 40 let, během nichž stále nově formuloval a upravoval své badatelské závěry.²²² Z počátku považoval tuto skupinu pouze za určitou dílenskou variantu,²²³ v dalších příspěvcích už v ní shledává autonomní skupinu, která vyplňuje mezeru mezi vertikálními a diagonálními krásnoslohy Pietami.²²⁴ Za zásadní dílo a možný prototyp skupiny považuje svatotomášskou Pietu z Brna, kterou datuje do poloviny osmdesátých let 14. století a spojuje jí s tvorbou Jindřicha Parlěře, který prokazatelně působil v letech 1381–1387 na dvoře moravského markraběte Jošta Lucemburského.²²⁵ Souvislost s Jindřichem Parlěrem odmítají Gerhardt Schmidt a Karl Heinz Clasen, který dokonce celou skupinu horizontálních Piet řadí až do první čtvrtiny 15. století.²²⁶ Významně přispěl k problematice horizontálních Piet i Jaromír Homolka, který nevyklučuje souvislost svatotomášské Piety s Jindřichem Parlěrem, ale odmítá jí pokládat za prototyp celé skupiny. Upozorňuje spíše na význam pražské parlěrovské hutě a za vzor pokládá diagonální Pietu z kostela sv. Ducha na Starém městě v Praze [28] a Pietu pravděpodobně čistě parlěrovskou, z kláštera benediktinek od sv. Jiří na Pražském hradě [29].²²⁷

Vzhledem k tomu, že jsem si do třetí kapitoly vybral za příklad horizontální Piety právě tu z kostela sv. Tomáše v Brně, nebudu se dále v této podkapitole věnovat širší

²¹⁹ KUTAL 1963, 321.

²²⁰ GROSSMANN 1970, 55–57.

²²¹ KUTAL 1971, 402–416.

²²² KUTAL 1937; KUTAL 1940–41, 297–315; KUTAL 1942; KUTAL 1949, 65–73; KUTAL 1962; KUTAL 1963, 321–359; KUTAL 1971, 402–416; KUTAL 1972, 485–520; KUTAL 1984, 216–283.

²²³ KUTAL 1937, 27.

²²⁴ KUTAL 1940–41, 309.

²²⁵ KUTAL 1962, 84–85.

²²⁶ SCHMIDT 1970, 109–153; CLASEN 1974.

²²⁷ HOMOLKA 1963, 414–445.

problematice horizontálních Piet, neboť pro její pochopení je svatotomášská Pieta vzhledem k jejich skromnému počtu tím nejdůležitým článkem.

2.4. Diagonální Piety

Diagonální neboli krásnoslohé Piety jsou nejrozšířenější skupinou tohoto ikonografického tématu. Předem bych chtěl upozornit na obrovský rozsah literatury k tomuto typu a celému období krásného slohu, proto v této kapitole uvedu pouze základní informace.

Diagonální Piety úzce souvisí s produkcí krásných madon [30]. Spojuje je půvab obličejů Panny Marie, která je zpodobněna jako nádherná mladá dívka, oplývající elegancí, jejíž tělo, výrazně odkloněné od své osy, je naplněno téměř erotickou smyslovostí. Šat Panny Marie se vyznačuje bohatým způsobem řasení s hlubokými kaskádami záhybů, které vychází ze sochařské tradice umění francouzského krále Ludvíka IX. Svatého. Kristovo hubené tělo je v jejím klíně posazeno diagonálně, s výrazně zakloněnou hlavou, která je mírně pootočená směrem k divákovi a podpírá ji Mariina ruka s dlouhými, ušlechtilé provedenými prsty. Tělo Ježíše Krista není poseto ranami po mučení, jako je tomu u vertikálních Piet. Důraz je kladen pouze na rány po jeho Ukřižování a zejména na tu po Longinově kopí v boku, která je spojována s lůnem církve.²²⁸ Kristovy ruce jsou překřížené s tím, že pravá spočívá na levé, což je přesný opak, než je tomu u horizontálních Piet, kde Kristova levá ruka leží na pravé. Výrazy a gesta diagonálních Piet jsou plné citů a jako celek působí dynamicky až fantaskně. Hlavním materiálem diagonálních Piet krásného slohu byla stejně jako krásných madon opuka a vápenec.

Krásný sloh je specifickou českou variantou celoevropsky rozšířeného internacionálního slohu, který se zformoval přibližně v sedmdesátých letech 14. století a v mírných obměnách se udržel až do husitských válek a i po jejich konci dále setrval na našem území. V této době se produkovaly převážně Madony a právě Piety.

Názory a otázkami badatelů ohledně vzniku této slohové varianty se zde nemohu zabývat, vzhledem k obsáhlosti tématu. Téma krásného slohu by si nepochybně zasloužilo novou práci, která by shrnula starší poznatky a reflektovala nejnovější badatelské závěry. Pouze bych chtěl upozornit na práci Jaromíra Homolky s názvem *Studie k počátkům krásného slohu*, která obsahuje dvě studie uměleckých děl spojených

²²⁸ BARTLOVÁ 2012, 266.

s parlérovským sochařstvím.²²⁹ Jedná se o sochařskou výzdobu Staroměstské mostecké věže [31] a severní portál Týnského chrámu [32], kterému v poslední době věnuje značnou pozornost Jana Peroutková.²³⁰ Jaromír Homolka viděl také určité formální souvislosti mezi ženskými tvářemi krásnoslohých děl s parlérovskými bustami žen z triforia katedrály sv. Víta na Pražském hradě. Parlérovské sochařství tedy považoval za předstupeň pro období krásného slohu kolem roku 1400.²³¹ Českou variantou internacionálního slohu se rovněž významně zabýval v některých svých studiích Gerhard Schmidt, jenž spojuje Jindřicha Parléře se sochou sv. Václava [33] ze Svatováclavské kaple ve Svatovítské katedrále, která bývá často považována za jedno z prvních děl nastupujícího krásného slohu.²³² Osobně si myslím, že samotný nástup a rozkvět krásného slohu souvisí až s osobou pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna (cca 1350–1400), který byl arcibiskupem mezi lety 1379–1396 a pěstoval nové spirituální hnutí *devotio moderna*, jenž se do českých zemí dostalo prostřednictvím řádu augustiniánů kanovníků. Například výše zmíněný Jaromír Homolka spojil slavnou krásnoslohou sochu sv. Petra ze Slivice [34] s Janem z Jenštejna.²³³ Jan z Jenštejna psal duchovní poezii a zasadil se o rozšíření svátku Navštívení Panny Marie. Ve svých hymnech také popisuje její půvab a v jednom z nich ji vylíčil jako „ *Venus almae venustatis* “ čili „ *Venuši oživující krásu* “. ²³⁴ Z těchto důvodů mohla mít duchovní (mystická) poezie popisující krásu Panny Marie z doby kolem roku 1380 svůj zásadní vliv na formování krásného slohu společně s parlérovskou sochařskou tvorbou, vlivem evropského internacionálního slohu, obecnými kulturněhistorickými podněty v době vlády Karla IV. a jeho syna Václava IV., pěstujícího dvorskou kulturu či zjemněním starší monumentální theodorikovské malby ad. Mezi hlavní představitele krásného slohu v Čechách patří anonymové, malíř Mistr Třeboňského oltáře [35]²³⁵ a sochař Mistr Krumlovské madony.²³⁶

Vzhledem k velkému počtu dochovaných diagonálních krásnoslohých Piet zde představím pouze nejznámější díla této skupiny, a to jak z českého prostředí, tak i ze zahraničí.

²²⁹ HOMOLKA 1974.

²³⁰ PEROUTKOVÁ 2013, 174–201.

²³¹ HOMOLKA 1983, 437.

²³² SCHMIDT 1970.

²³³ HOMOLKA 1977, 126.

²³⁴ ROYT 2002, 86; ROYT 2013, 86–87.

²³⁵ ROYT 2013.

²³⁶ KUTAL 1957. 29–63.

Mezi nejznámější představitelky této skupiny nalézající se v českých zemích považují Pietu z kostela sv. Ignáce v Jihlavě [36], kterou se budu zabývat samostatně v následující kapitole. Dále bych uvedl tzv. Křivákovu Pietu [37], dnes umístěnou v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Původně však byla součástí sbírky kapitulního vikáře Křiváka od katedrály sv. Václava v Olomouci, kde se pravděpodobně předtím nacházela. Ve druhé polovině 20. století byla umístěna ve stálé expozici na hradě Moravský Šternberk, odkud se roku 2005 dostala zpět do Olomouce.²³⁷ Mezi významné Piety vzniklé v období kolem roku 1400 či po tomto roce, patří Pietu z dominikánského kostela sv. Michala v Brně či Pietu z Všeměřic [38], která byla připsána Jaromírem Homolkou Mistru Týnské kalvárie [39].²³⁸ Nad jeho autorstvím však v posledních letech polemizuje Milena Bartlová.²³⁹ Pietu z Všeměřic je v současné době umístěna v expozici gotického umění v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou.²⁴⁰

Rád bych zde uvedl také poznámku, že nejstarší dochované Piety z diagonálně posazeným tělem Krista v klíně Panny Marie se nachází v Praze a jsou spojeny s parléřovským sochařstvím. Jaromír Homolka je uvedl jako předstupně horizontálních Piet, které pravděpodobně předcházely diagonální krásnoslohé skupině.²⁴¹ Jedná se o fragmentálně dochovanou Pietu z kláštera benediktinek od sv. Jiří na Pražském hradě²⁴² a Pietu z kostela sv. Ducha na Starém městě v Praze, která se původně nacházela v dnes již zaniklém pražském kostele sv. Kříže Většího při klášteře cyriaků (křížovníků s červeným srdcem), který těsně sousedil se židovským městem, ve kterém byla údajně velice uctívána.²⁴³

Mnoho diagonálních krásnoslohých Piet se nachází v zahraničí, zejména v Německu a Polsku. Z německých bych zmínil např. Pietu ze Seeonu [40], která je dnes uložena v Bavorském národním muzeu v Mnichově a pochází z dolnobavorského benediktinského opatství v Seeonu kam se pravděpodobně dostala exportem z českých zemí.²⁴⁴ A z polských vysoce ceněnou Pietu z kostela sv. Barbory v Krakově [41].²⁴⁵

²³⁷ KUTAL 1958, 145; KUTAL 1962, 108; HOMOLKA 1963, 431; HLOBIL 2000, 84–86.

²³⁸ HOMOLKA 1958, 30.

²³⁹ ŠTEFANOVÁ–BARTLOVÁ 1990, 48–50; BARTLOVÁ 2004, 60–63.

²⁴⁰ LAVIČKA 2007, 23.

²⁴¹ HOMOLKA 1963, 425–426.

²⁴² FAJT 2006, 226; BARTLOVÁ 2011, 71–72.

²⁴³ KVAPILOVÁ 2001, 138–145.

²⁴⁴ PASSARGE 1924, 60; GROSSMANN 1970, 112–113; KUTAL 1971, 409–411; KUTAL 1972, 485–520.

²⁴⁵ KALINOWSKI 1950, 486–488; KUTAL 1963, 351–359; KUTAL 1971, 406–407; SCHMIDT 1977, 97.

Jaromír Homolka shledal při ikonografickém formálním popisu diagonálních krásnoslohých Piet souvislosti s interpretacemi *Písně Písní* či jí samotnou.²⁴⁶ Líbezná tváře Marií z diagonálních krásnoslohých Piet plně souvisí s popisem nevěsty z *Písně Písní*:

„ ¹*Ach, jak jsi krásná, láska má,
ach, jak jsi krásná!
Tvé oči pod závojem jsou jako holubičky,
tvé vlasy jako stádo koz,
jež sbíhá z gileádských hor.*

²*Tvé zuby jsou jak stádo ovčí skvoucích
když vycházejí z koupadla:
jak párky dvojčat kráčejí,
ani jediné nechybí.*

³*Jako karmínová šňůrka jsou tvé rty,
tvá ústa tolik líbezná!
Jak plátky granátových jablek
jsou pod závojem spánky tvé.*

⁴*Jako věž Davidova je tvoje šlje,
jak zbrojnice se tyčící;
na tisíc štítů je na ní zavěšeno,
pavězy všech mužů udatných.*

⁵*Dvojice prsů tvých dvojice kolouchů je,
srnčí dvojčátka,
jež pasou se v liliích.*

⁶*Ještě než s vánkem přijde den
a rozprchnou se stíny,*

²⁴⁶ HOMOLKA 1974, 53; HOMOLKA 1978b, 685.

*na horu myrhy vyjdu si,
na pahorek vonných koření.*

⁷*Celá jsi krásná, lásko má,
jsi dokonalá, bez vady!*

⁸*Se mnou z Libanonu, nevěsto má,
se mnou z Libanonu kéž bys šla!
Z vrcholku Amany by ses rozhlédla,
z vrcholku Seníru, z Hermonu,
z doupat lvů, z těch leopardích hor.*

⁹*Srdce mé zajalas, má drahá nevěsto,
srdce mé zajalas jediným pohledem,
řetízkem jediným na hrdle mém.*

¹⁰*Ach, jak jsou krásná milování tvá,
má drahá nevěsto!
Nad víno lahodnější jsou milování tvá,
vůně tvých olejů nad všechny balzámy.*

¹¹*Tvé rty, má nevěsto, kanou nektarem,
mléko a med máš pod jazykem,
libanonská vůně jak šatem halí tě.*

¹²*Zahrada zamčená jsi, má drahá nevěsto,
studnice zamčená, pramen zapečetěný.*

¹³*Tvé údy jsou sadem jabloní granátových
s rozkošným ovocem,
s henou a nardem,
¹⁴s nardem a šafránem,
s puškvorcem a skořicí,
se všelijakým kořením,*

*s myrhou a aloí
a nejlepšími balzámy.*

¹⁵*Jsi pramen zahradní, studnice živých vod,
bystřina proudící z libanonských hor!*

¹⁶*Zvedni se, větríku severní,
ach, jižní vánku, přijď!
Prožeň se mojí zahradou,
její balzámy ať zavanou.
Můj milý ať přijde do své zahrady,
její rozkošné ovoce ať okusí! “²⁴⁷*

Homolka si dále všímá gest rukou a sklonu hlavy Panny Marie z krásných Piet, které mu připomínají některá zobrazení Panny Marie ze Zvěstování, jenž mu asociují určitý symbolismus Kristova počátku a konce na pozemském světě. Jako jejich příklad uvádí tzv. Křivákovu Pietu. Krásný sloh potažmo diagonální krásnoslohé Piety považuje za historismus, který vzniká obnovou tradičního středověkého symbolismu společně s hnutím *devotio moderna*, kladoucím důraz na osobní zbožnost a vlivem tehdejší dvorské kultury. Upozorňuje také na vliv pseudoanselmovských rozprav s Pannou Marií a na zobrazení pěti ran Kristových či krví potřísněné roucho Panny Marie, které se jako součást říšských relikvií dostalo do českých zemí díky Karlu IV.. Panny Marie z Piet ze druhé poloviny 14. století se vyznačují takto zobrazeným rouchem [42], a proto se dá uvažovat, že se může jednat o české specifikum.²⁴⁸

Diagonální krásnoslohé Piety patří společně s Madonami s malým Ježíškem mezi nejvíce zastoupená a dochovaná díla krásného slohu, který se zformoval v českých zemích jako specifická varianta tehdejšího internacionálního slohu na konci 14. století. Rozvoj krásného slohu můžeme spojit s tehdejší dvorskou kulturou, parléřovským sochařstvím a dalšími aspekty. Možnou hlavní roli v jeho rozvoji hrál arcibiskup Jan z Jenštejna. Duchovní prostředí prostoupené novým druhem osobní zbožnosti, který

²⁴⁷ <http://onlineb21.bible21.cz/bible.php?kniha=pisen>, vyhledáno dne 14.5. 2014

²⁴⁸ HOMOLKA 1974, 53; HOMOLKA 1978b, 685.

vznikl vlivem hnutí *devotio moderna*, tak posloužilo k další obnově již tradičního ikonografického tématu Piety.

3. Příklady typů Piet nacházejících se na území České republiky

V jednotlivých částech této kapitoly podrobněji představím tři příklady Piet (vertikální, horizontální a diagonální), nacházejících se na území České republiky. Jednotlivá díla představím následujícím způsobem: úvod, jejich provenience a současné umístění, základní technické parametry, přehled literatury a jeho stručné zhodnocení. Cílem této kapitoly je pouze uvedení do problematiky odborné literatury k jednotlivým Pietám.

3.1. Pieta z Chebu (vertikální Pieta)

Pieta z Chebu je považována za jedinou dochovanou vertikální Pietu středoněmecké skupiny v České republice, pokud pominu Pietu z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, která patří do skupiny vertikálních Piet s Kristem v dětské velikosti. Je také jedním z mála výtvarných děl monumentálních devočních zobrazení, společně s tzv. Přemyslovským krucifixem, které se dochovaly na našem území.

Chebská Pieta pochází původně z kostela sv. Václava při klášteře dominikánů v Chebu.²⁴⁹ Klášter byl založen na konci 13. století a jeho výstavba i s kostelem probíhala pravděpodobně do roku 1387. Během dalších staletí celý komplex značně zchátral, a proto bylo ve druhé polovině 17. století přistoupeno k jeho kompletní rekonstrukci. Plány ke konventu a kostelu pravděpodobně dodal Giovanni Domenico Orsi nebo místní stavitel Abraham Leuthner.²⁵⁰ Do této přestavby o umístění Piety z Chebu nemáme žádných zmínek, takže lze jen předpokládat, že se mohla nacházet na jakémkoliv místě liturgického prostoru, kde plnila některou ze svých možných funkcí, na které jsem upozornil v předchozích kapitolách. Po renovaci dominikánského komplexu se nacházela v chrámové kapli pod jižní věží na oltáři Panny Marie Bolestné.²⁵¹ Poté se dostala do majetku Galerie výtvarného umění v Chebu, kde je dodnes součástí trvalé expozice gotického sochařství. Ta byla přeinstalována roku 2012 Michaelou Ottovou a Pieta z Chebu je nyní umístěna v samostatné místnosti, která připomíná autentické prostředí chrámové kaple, pro niž bylo toto dílo pravděpodobně

²⁴⁹ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127.

²⁵⁰ VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 248.

²⁵¹ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127.

určeno [43].²⁵² Myslím si, že je to jeden z mála šťastných příkladů, kdy je umělecké dílo, které dlouhá staletí fungovalo v liturgickém prostoru, vkusně a vhodně prezentováno, neboť upozorňuje diváka na jeho duchovní význam.

Pieta z Chebu je vyrobená z olšového dřeva a její rozměry jsou 161 x 96 x 60 cm. Je charakteristickým příkladem středoněmecké skupiny vertikálních Piet, jejichž způsob zobrazování jsem po formální stránce představil v kapitole 2.2. Na první pohled si divák všimne odříznutého obličej Panny Marie [44]. Ten byl odříznut z nepochopitelného důvodu a to takového, že údajně děsil ženy.²⁵³ Celkově je Pieta z Chebu i přes mnohá poškození neskutečně kvalitní řezbou. Její nepůvodní polychromie byla odstraněna při restaurování Mojmirém Hamsíkem v roce 1972. Další restaurátorské zásahy absolvovala v letech 1984 a 1994.²⁵⁴

Pieta z Chebu je v umělecko-historické literatuře poněkud opomíjena. Zejména v souvislosti s jejím vztahem ke středoněmecké skupině vertikálních Piet se jí ze strany zahraničních badatelů nedostává téměř žádných příspěvků. Prvním historikem umění, který se jí zabýval, byl Josef Opitz ve třicátých letech minulého století. Opitz upozornil na kvalitu jejího provedení a silnou emocionální působivost, kterou přitahuje diváka. To lze potvrdit i dnes, neboť svým umístěním v Chebské galerii, imitujícím kapli v liturgickém prostoru, opravdu působí výjimečným dojmem. Josef Opitz ji zadatoval do období kolem roku 1350 a shledal její vztah k plastice na území dnešního Německa. Předkládá také velice zajímavý archivní pramen z kroniky jistého Pankraze Engelhardta, který popisuje událost, kdy jistý pravděpodobně dominikánský mnich kázal před sochou zobrazující Pannu Marii s mrtvým Kristem na jejím klíně a uvedl dav do takové extáze, že se vydal zmasakrovat chebské židy. Pogrom na židy v Chebu opravdu nastal a to roku 1350.²⁵⁵ Pokud bychom opravdu spojili tuto událost s touto Pietou, museli bychom ji datovat do období před tímto rokem.²⁵⁶

Roku 1939 se o Pietě z Chebu stručně zmínil Wilhelm Turnwald ve své publikaci o městě Cheb. Usuzuje, že se jedná o mladší variantu nejstarších vertikálních Piet a datuje ji do druhé poloviny 14. století.²⁵⁷

²⁵² <http://www.artalk.cz/2013/07/31/videt-prozit-poznat/>, vyhledáno dne 20.4. 2014

²⁵³ OPITZ 1935–36, 94.

²⁵⁴ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127.

²⁵⁵ OPITZ 1935–36, 94.

²⁵⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1975, 14.

²⁵⁷ TURNWALD 1939, 78.

Albert Kutal shledal určité možné vývojové vztahy mezi Pietou z Chebu a Pietou z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, kterou však označil za mnohem mladší dílo nízké kvality. Kutal našel také určitou stylovou příbuznost Piety z Chebu se středoněmeckými Pietami z Coburgu či Erfurtu anebo pravděpodobně mnohem mladší Pietou z Lásenice. Pietu z Chebu tak datoval stejně jako Josef Opitz do období kolem roku 1350.²⁵⁸ V recenzi na publikaci Alberta Kutala *České gotické sochařství 1350–1450* upozornil Jaromír Homolka na nově objevenou a dosud nepublikovanou Pietu za západočeských Partoltic, která podle něj po stylové stránce úzce souvisí s Pietou z Chebu a ostatními Pietami středoněmecké skupiny – Pietou z Coburgu, Erfurtu a Lubuše.²⁵⁹

Určitý zlom v bádání k Pietě z Chebu nastal na počátku sedmdesátých let 20. století. Středověká díla chebské galerie byla katalogizována, odborně zpracována a restaurována. Výsledkem tohoto počínání byl katalog chebské gotické plastiky zpracovaný Janou Ševčíkovou.²⁶⁰ Ta se zde Pietou z Chebu zabývala jak v katalogovém heslu, tak ve stati věnované chebskému sochařství mezi lety 1350–1450. Ševčíková se velmi kvalitním popisem Piety z Chebu dostala k závěru, že je pozdní variantou středoněmecké skupiny kolem ústřední Piety z Coburgu. Hlavními důvody pro její pozdější časové zařazení jsou podle ní prvky jako např. jemněji provedená řezba, sklon Panny Marie ke Kristově hlavě [45], jiný způsob řasení spodního roucha Panny Marie či celkový pocit z díla. Pietu z Chebu datuje až do sedmdesátých let 14. století a spojuje jí s tendencemi české umělecké tvorby třetí čtvrtiny 14. století jakou je kupříkladu důraz na malebnost provedení.²⁶¹

Albert Kutal ve svém posledním příspěvku, který vyšel až po jeho smrti, datuje Pietu z Chebu už před rok 1350 a srovnává ji s Pietou z Lubuše.²⁶² V roce 1992 Marion Tietz–Strödel ve své stati o chebském sochařství od gotiky po renesanci neuvádí nové poznatky a pouze předkládá výsledky předchozího výzkumu.²⁶³

V následujících letech označila Ivana Kyzourová Pietu z Chebu za dílo, které vzniklo monumentalizací ústředního kusu porýnské skupiny Piet, a to tzv. Roettgenovy Piety.²⁶⁴ S touto teorií se ztotožňuje Pavel Kalina, který předpokládá, že Pieta z Chebu je

²⁵⁸ KUTAL 1962, 30.

²⁵⁹ HOMOLKA 1963, 440

²⁶⁰ VYKOUKAL 2009, 10.

²⁶¹ ŠEVČÍKOVÁ 1975, 13–15, 43–44.

²⁶² KUTAL 1984, 225.

²⁶³ TIETZ–STRÖDEL 1992, 260–261; TIETZ–STRÖDEL 2000, 259–299.

²⁶⁴ KYZOUROVÁ 1998, 39.

pozdním představitelem středoněmecké skupiny Piet, vzhledem k rozličným stylovým prvkům jako jsou trubicovité záhyby roucha Panny Marie nebo ornamentálnější způsob provedení řezby a datuje ji do již tradičního období kolem roku 1350.²⁶⁵ V cizojazyčné literatuře se zmínil o Pietě z Chebu také Frank Matthias Kammel nebo Romuald Kaczmarek.²⁶⁶

Posledním výrazným příspěvkem k problematice Piety z Chebu je katalogové heslo od Michaely Ottové a Aleše Mudry v publikaci *Umění gotiky na Chebsku*.²⁶⁷ Ottová a Mudra upozorňují na blízký vztah Piety z Chebu k výborně provedené Pietě z Coburgu, ovšem neshledávají souvislost s ostatními Pietami ze středoněmecké skupiny. Upozorňují zejména na nesrovnalosti ve způsobu řasení spodního roucha Panny Marie, zatímco pro Pietu z Chebu je charakteristické správně odpozorované vrstvení a řasení šatu s jemně provedenými trubicovitými záhyby [46]. U ostatních Piet středoněmecké skupiny, jako např. u Piety z Erfurtu, je šat proveden mnohem více expresivněji [47]. Ostré pravoúhlé záhyby a celková strohost těchto ostatních Piet vylučuje jejich souvislost s jemněji a elegantněji provedenou Pietou z Chebu.²⁶⁸

Pietě z Chebu se věnovalo bohužel jen velmi málo historiků umění a neprávem je tato jedinečná socha, patřící do skupiny nejstarších děl tohoto ikonografického tématu, opomíjena. Konstatuji, že dosud nejzásadnějším příspěvkem, který se zabývá její problematikou, je práce Michaely Ottové a Aleše Mudry, kteří logicky odůvodnili její možný vznik do období po roce 1350. Pietu z Chebu tak lze označit za mladší variantu středoněmeckých vertikálních Piet.

3.2. Pieta od sv. Tomáše v Brně (horizontální Pieta)

Pieta z augustiniánského kostela sv. Tomáše v Brně bývá pokládána za nejzásadnější práci tohoto námětu v časovém období mezi dřívějšími vertikálními a následnými diagonálními krásnoslohy Pietami. Od této Piety se odvíjí veškerá problematika horizontálních Piet od jejich vzniku, po dataci či místní určení.

Pieta z kostela sv. Tomáše v Brně [48] se v současnosti nachází v jižní lodi bývalé augustiniánské svatyně v proskleném barokním výklenku na oltáři Bolestné Panny Marie. Na tomto místě spočívá pravděpodobně až od druhé poloviny 17. století. O jejím

²⁶⁵ KALINA 2013, 69–70.

²⁶⁶ KAMMEL 2000; KACZMAREK 2007, 63.

²⁶⁷ MUDRA/OTTOVÁ 2009, 127–135.

²⁶⁸ Ibidem, 135.

původním umístění v chrámovém prostoru však nemáme žádných zpráv. Augustiniánský klášter v Brně byl založen moravským markrabětem Janem Jindřichem, který byl bratrem Karla IV. a zakladatelem moravské větve Lucemburků přibližně roku 1350. Kostel sv. Tomáše byl dokončen pravděpodobně těsně před koncem 14. století. Celý areál augustiniánského kláštera byl zrušen za třicetileté války, kdy byl obsazen švédskými vojsky při obléhání Brna roku 1645. Kostel byl znovu postaven podle plánů Jana Křtitele Erny v šedesátých a sedmdesátých letech 17. století a klášter byl vybudován až v 18. století podle návrhu Moritze Grimma. Celý augustiniánský komplex nechal zrušit Josef II. roku 1783 a augustiniáni se přestěhovali do bývalého kláštera cisterciáček ve Starém Brně. Od roku 1784 slouží kostel sv. Tomáše jako farní a v přilehlém klášteře dnes sídlí Moravská galerie.²⁶⁹

Pieta z kostela sv. Tomáše v Brně je vyrobena z vápence a je vysoká 140 cm. Restaurována byla naposledy v roce 1935 Janem Janšou, který odstranil nepůvodní polychromii.²⁷⁰

V uměleckohistorické literatuře na ni poprvé upozornil Jaromír Pečírka v příspěvku vzešlém z jeho přednášek o českém gotickém sochařství, kde hodnotí pouze její pozici vůči vertikálním Pietám. Upozorňuje zejména na kontrast mezi expresivitou vertikálních Piet s realističností té od sv. Tomáše.²⁷¹ Pietou z kostela sv. Tomáše v Brně se také zabývá lékař Jaroslav Mathon. Všimá si gesta sepnutých rukou Panny Marie a snaží se nalézt díla, která jsou tímto znakem charakteristická. V době, kdy jeho příspěvek vyšel, byla však Pieta z Lutína, která je charakteristická tímto rysem, ještě neznámá a svatotomášskou Pietu konkrétněji nedatuje.²⁷²

Roku 1937 napsal významný historik umění Albert Kutal k Pietě ze sv. Tomáše v Brně monografickou studii, ve které položil základní kámen pro další, zejména svoje badání k tématu celé skupiny horizontálních Piet.²⁷³ Jeho práce je charakteristická rozsáhlou formální analýzou a důvodem pro ni byl zejména fakt, že ke svatotomášské Pietě nemáme žádný archivní materiál. Touto metodou spojil brněnskou práci s nově objevenou Pietou z Lutína, která nese se svatotomášskou Pietou shodné formální prvky: motiv sepnutých rukou Panny Marie, natočení Kristovy hlavy směrem k divákovi a horizontálně posazené tělo Ježíše Krista, ale považuje ji za méně kvalitní a tím pádem

²⁶⁹ FOLTÝN 2005.

²⁷⁰ KUTAL 1937, 6.

²⁷¹ PEČÍRKA 1936, 278.

²⁷² MATHON 1936, 42–54.

²⁷³ KUTAL 1937.

pouze za dílenskou práci. Další Pietu podobného rázu nachází v kostele sv. Máří Magdalény ve Wroclavi. Zásadním problémem bylo pro Kutala časové zařazení celé této skupiny, kterou nazval brněnskou, protože svatotomášskou považoval za její ústřední dílo. Spojitost s mladšími diagonálními typy Piet 14. století nachází jen v malé míře. Vylučovací metodou dospěl k určitému vztahu s parlérovským sochařstvím. Společné formální znaky vidí zejména ve způsobu řasení šatu na sochách trůnících panovníků [49] a sv. Zikmunda ze Staroměstské mostecké věže [50].²⁷⁴ Vzhledem k tomu, že Pieta z kostela sv. Tomáše reflektuje jak proud monumentálního parlérovského sochařství, tak i krásného slohu, datuje ji do posledního dvacetiletí 14. století. Celou skupinu ale považuje za pouhou dílenskou variaci ikonografického tématu Piety.²⁷⁵

Albert Kutal však své bádání neustále rozšiřoval o další poznatky a ve třech příspěvcích ze čtyřicátých let, ve kterých se svatotomášskou Pietou zabýval, upozornil na nové skutečnosti. V prvním příspěvku poukazuje na odlišnost mezi horizontálním a diagonálním krásnoslohým typem. Sleduje významné rozdíly v poloze Kristova těla, hlavy, gest rukou a zejména v obličejí Panny Marie. Panna Marie svatotomášské Piety je zobrazena jako žalem zasažená starší žena zatímco v krásnoslohých diagonálních Pietách je Panna Marie znázorněna jako mladá dívka s nádhernou tváří, jejíž výraz vyjadřuje tichý soucit nad ztrátou svého syna.²⁷⁶ Ve druhém příspěvku se zabýval brněnskou dílnou produkující tento typ a Pietami z Lutína a Wroclavi, které shledal za mnohem bližší diagonálním krásnoslohým Pietám oproti svatotomášské a zadatoval je do malého časového horizontu kolem roku 1400.²⁷⁷ A v poslední stati se opět zajímal o vztah svatotomášské Piety k pražské parlérovské tvorbě a i přes reprezentativnost či jednoduchost provedení znovu odmítl možné souvislosti.²⁷⁸

Roku 1962 se Albert Kutal po téměř desetileté odmlce vrátil ke svému oblíbenému dílu, a to v nových intencích. Tentokrát již připouští úzký vztah mezi svatomášskou Pietou a parlérovskou tvorbou. Toto možné spojení usuzuje díky kladným vztahům moravských Lucemburků a Karla IV. k brněnskému klášteru augustiniánů, odkud svatotomášská Pieta pochází. Císař Karel IV. dokonce daroval jejich kostelu sv. Tomáše deskový obraz Madony. Kutal tak pod vlivem výše uvedených informací spojuje

²⁷⁴ KUTAL 1937, 19–20.

²⁷⁵ Ibidem, 27.

²⁷⁶ KUTAL 1940–41, 308–309.

²⁷⁷ KUTAL 1942, 67.

²⁷⁸ KUTAL 1949, 71.

svatotomášskou Pietu s Jindřichem Parlěrem, který je doložen na dvoře moravského markraběte Jošta Lucemburského mezi lety 1381–1387. Otevřenou otázkou však pro něj zůstalo, zda Jindřich Parlěř je tím kameníkem Jindřichem, který prokazatelně pracoval na soše sv. Václava ze Svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta v Praze roku 1373. Možnou souvislost mezi brněnskou sochou a sv. Václavem však neodmítá.²⁷⁹

Jaromír Homolka věnoval Kutalově publikaci *České gotické sochařství 1350–1450* recenzi, ve které se zabývá i otázkou horizontálních Piet.²⁸⁰ Stejně jako Albert Kutal pokládá svatotomášskou Pietu za hlavní dílo této skupiny, která přímo navazovala na vertikální typ Piet a tvořila předstupeň k diagonálním krásnoslohým Pietám. Souhlasí s jeho tezí ohledně souvislosti s pražským parlěrovským sochařstvím, ale upozorňuje na pravděpodobně starší diagonální typ parlěrovských Piet, které mohly zastávat funkci vývojového mezičlánku mezi vertikálními a horizontálními Pietami, popřípadě již dokonce ohlašovaly nadcházející období nejpopulárnějších diagonálních krásnoslohých Piet. Pietu z kostela sv. Tomáše tedy považuje za dílo velice blízké nadcházejícímu krásnému slohu oproti starším parlěrovským Pietám, které reprezentuje doposud velmi málo známá Pieta z kostela sv. Ducha na Starém Městě v Praze a fragmentálně zachovaná Pieta z kláštera benediktinek od sv. Jiří na Pražském Hradě. Tato dvě díla zasazuje do úzkého okruhu pražské hutní produkce a nachází jejich formální znaky shodné s náhrobky přemyslovských panovníků ve Svatovítské katedrále v Praze. Jaromír Homolka také viděl určitou příbuznost obličeje Panny Marie ze svatotomášské Piety s bustou Václava z Radče ze Svatovítského triforia.²⁸¹

Albert Kutal publikoval roku 1963 zásadní studii s názvem *K problému horizontálních Piet* v časopise *Umění*. Cílem této práce bylo vytvořit ze svých studií z předchozího dvacetiletí jasný závěr. Svatotomášskou Pietu nakonec považuje za nejstarší příklad skupiny horizontálního typu, do které nově zařazuje kopii Piety z Pohoří u Mirovic.²⁸² Celý soubor horizontálních Piet tak definuje jako autonomní skupinu, která zásadně ovlivnila následující typ diagonálních krásnoslohých Piet. Homolkovu teorii o příbuznosti obličejů Panny Marie ze svatotomášské Piety s bustou Václava z Radče přijímá s velkou chutí, neboť již definitivně může konstatovat, že skupina horizontálních Piet vznikla pod vlivem parlěrovského sochařství. Na již

²⁷⁹ KUTAL 1962, 84–85.

²⁸⁰ HOMOLKA 1963, 414–448.

²⁸¹ Ibidem 425–426.

²⁸² KUTAL 1963, 321.

zmíněnou otázku, zda ztotožnit Jindřicha Parlěře s kameníkem Jindřichem, který pracoval na soše sv. Václava ze Svatováclavské kaple ve Svatovítské katedrále v Praze, však odpovídá zcela nejasně a argumentuje tím, že svatomášská Pieta se sv. Václavem má mnoho společných prvků, a že není přípustné, abychom uvažovali o dvou sochařích. Pietu z kostela sv. Tomáše v Brně datuje do období působení Jindřicha Parlěře na dvoře Jošta Lucemburského v letech 1381–1387. A fakt, že se do dnešní doby dochovalo minimum horizontálních Piet, přičítá husitskému obrazoborectví.²⁸³

Ve velkolepé kompilační práci sestavené Karlem Mariem Swobodou *Gotik in Böhmen* z roku 1969 odmítla Hilde Bachman Kutalem navrhované autorství svatotomášské Piety připisované Jindřichu Parlěřovi. Za nepřesvědčivý považuje zejména navrhovaný vztah s bustami ze svatovítského triforia a za parlěřovská díla považuje Homolkou navrhované diagonální Piety z kostela sv. Ducha na Starém Městě v Praze a kláštera benedikteek od sv. Jiří na Pražském hradě. Nicméně neupírá svatotomášské Pietě významné postavení ve skupině horizontálních Piet, ve které jí považuje za nejstarší a datuje ji stejně jako Kutal do období mezi lety 1380–1390.²⁸⁴

Albert Kutal se k problematice horizontálních Piet a zejména Piety z kostela sv. Tomáše v Brně již poněkoličtější vrací roku 1970 v katalogu neuskutečněné výstavy *České umění gotické 1350–1420*. V katalogovém heslu věnovaném svatotomášské Pietě znovu předkládá výsledky svého výzkumu z předchozích let.²⁸⁵

Téhož roku jako vznikl katalog k neuskutečněné výstavě *Českého umění gotického 1350–1420*, byla v Salzburgu realizována výstava *Stabat Mater*, ke které byl vytvořen stejnojmenný katalog. Na této výstavě, která shromáždila velké množství zejména diagonálních krásnoslohých Piet, byla objevena Pieta z Klosterneuburgu [51], kterou autor úvodní stati katalogu Dieter Grossmann zařadil do skupiny Piet horizontálních. V její souvislosti se také zabýval Kutalovým bádáním na toto téma a kriticky nahlíží na jeho návrh, že hlavní sídlo, které produkovalo horizontální Piety, se nacházelo v Brně. Horizontální Piety považuje za pouhou specifickou dílenskou variantu s možným sídlem ve Vídni, odkud podle něj právě Pieta z Klosterneuburgu pochází.²⁸⁶ Na Grossmannův příspěvek reagoval ve své recenzi na tuto výstavu Albert Kutal, který sice uvítal objev Piety z Klosterneuburgu a označil ji za kvalitní dílo, ale Grossmannovu

²⁸³ Ibidem, 321–359.

²⁸⁴ BACHMANN 1969, 134–135.

²⁸⁵ KUTAL 1970, 138–139.

²⁸⁶ GROSSMANN 1970, 55–57.

teorii o dílně ve Vídni odmítl. Za zmínku také stojí, že jedinou horizontální Pietou zapůjčenou na výstavu do Salzburgu, byla Pieta z Lutína.²⁸⁷

Parléřovským sochařstvím se také zabýval Gerhardt Schmidt, který se pokusil zmapovat pohyb Jindřicha Parléře po Evropě. Shledává jej jako autora sochy sv. Václava ze Svatováclavské kaple ve Svatovítské katedrále na Pražském hradě, kterou považuje za základ pro budoucí formování krásného slohu. Dále zaznamenává jeho působení v Kolíně nad Rýnem, kde se pravděpodobně spolupodílel na sochách proroků ve spodním pásu portálu chrámu sv. Petra. Po formální stránce shledává příbuznost kolínských proroků s přemyslovskými náhrobky knížat Spytihněva II. a Břetislava I. ze Svatovítské katedrály na Pražském hradě. Za pozdní dílo tvorby Jindřicha Parléře považuje Šternberskou madonu [52], která podle něj sdílí podobné formální prvky se sv. Barborou z kolínského portálu. Díky dílům, které mu Schmidt připsal, se Jindřich Parléř stal sochařem, kterého lze považovat za spolustvořitele krásného slohu. A právě Gerhardt Schmidt z tohoto důvodu odmítá připsat Jindřichu Parléřovi autorství na svatotomášské Pietě, protože je charakteristická monumentalitou a jednoduchostí provedení, tedy prvky, které s krásným slohem absolutně nejsou spojovány.²⁸⁸

Albert Kutal se roku 1972, v reakci na svou recenzi ke *Stabat Mater*, opět vrací k tématu horizontálních Piet. Tentokrát se zabývá jejich vztahem k diagonálním krásnoslohým Pietám. Za zásadní dílo celé skupiny horizontálních Piet stále považuje Pietu z kostela sv. Tomáše v Brně a ostatní za její dílenské varianty.²⁸⁹

Kutalem navrhovanou souvislost svatotomášské Piety s Jindřichem Parléřem také odmítá Karl Heinz Clasen. Pieta z kostela sv. Tomáše odporuje všem vlastnostem krásného slohu, proto jí navrhuje až do období mezi lety 1420–1430. Clasen to zdůvodňuje kromě odlišností s formálními prvky krásného slohu, např. zobrazení Panny Marie jako starší ženy, také tím, že horizontálně posazené Kristovo tělo v náručí Panny Marie není charakteristické pro konec 14. století, ale pro 15. století, kdy se tento zobrazovací způsob teprve formuje. Další aspekty pro pozdější datování svatotomášské Piety spatřuje v dobovém oděvu Panny Marie, který je podle něj specifický až pro první čtvrtinu 15. století. Zabývá se rovněž Pietou z kostela sv. Maří Magdalény ve Wroclavi,

²⁸⁷ KUTAL 1971, 402–416.

²⁸⁸ SCHMIDT 1970, 109–153.

²⁸⁹ KUTAL 1972, 485–520.

kteřou stejně jako Kutal připisuje dílně, která vyprodukovala svatotomášskou Pietu, ale taktéž odmítá její datování do osmdesátých let 14. století.²⁹⁰

Jaromír Homolka se částečně k tématu horizontálních Piet vrátil ve své snad nejlepší práci s názvem *Studie k počátkům umění krásného slohu*.²⁹¹ Touto skupinou se zde zabýval zejména z hlediska její ikonografie. Horizontální Piety podle něj úzce souvisí s pražskou parléřovskou tvorbou a považuje je za mariánský a eucharistický námět. Velká rána v Kristově boku svatotomášské Piety, z níž vytéká mohutný proud krve, upozorňuje na možný eucharistický motiv, zatímco důraz na utrpení Panny Marie, jejíž roucho je potřísněné Kristovou krví, jehož mrtvé tělo předkládá světu, spojuje s nástrojem k vykoupení lidstva. Díky důrazu na Kristovy rány a funkci Panny Marie jako prostředníka mezi Bohem a lidstvem uvažuje Jaromír Homolka zaprvé o její eucharistické funkci, a za druhé ji považuje za dílo sloužící k úctě právě Panny Marie.²⁹²

Roku 1977 se k tématu horizontálních Piet vrací také Gerhardt Schmidt. Ve své práci se zabývá formálními rozdíly mezi Pietami vzniklými kolem roku 1400. Svatotomášské Pietě se věnuje v souvislosti s gestem sepjatých rukou Panny Marie, které jí spojuje s Pietou z Lutína, a shledává jej pouze u těchto dvou děl. Datuje je do období mezi lety 1380–1390 a přestože stále nepřipouští možný autorský podíl Jindřicha Parléře, tak již uznává teorii Alberta Kutala, že horizontální Piety mohly mít vliv na formování krásného slohu.²⁹³

V katalogu *Die Parler und der schöne Stil* vydaném roku 1978 ke slavné výstavě uspořádané při příležitosti výročí 600 let od úmrtí Karla IV. v Kolíně nad Rýnem, rozšiřuje Jaromír Homolka své předchozí bádání o svatotomášské Pietě v samostatném katalogovém heslu. Zde klade důraz na Mariino krví potřísněné roucho, jehož předobraz shledává ve Svatovítském rukopise. Zmiňuje také další důležitou informaci, že krví zbrocené roucho Panny Marie přenesl do Prahy Karel IV. jako součást říšských relikvií, a z tohoto důvodu považuje Homolka svatotomášskou Pietu a skupinu kolem ní za specifická díla vzniklá v Českých zemích. Svatotomášskou Pietu po formální stránce přirovnává k sochám ze Staroměstské mostecké věže a nevyklučuje tak autorství

²⁹⁰ CLASEN 1974, 120–121, 180–181.

²⁹¹ HOMOLKA 1974.

²⁹² Ibidem 47–52.

²⁹³ SCHMIDT 1977, 95–114.

Jindřicha Parlěře. Datuje ji přibližně do roku 1385 a upozorňuje na její možnou roli v postupném formování krásného slohu.²⁹⁴

V dalších letech se horizontálním Pietám, potažmo Pietě od sv. Tomáše z Brna věnovalo velice málo historiků umění. Roku 1990 se tématem horizontálních Piet zabývala Milena Bartlová, konkrétně Pietou z Lutína a upozorňuje na její vztah k Pietě z kostela sv. Tomáše v Brně, ovšem již ne z hlediska motivu sepjatých rukou. Zásadní podobnost vidí v plastickém zobrazení kraba, který se nachází na levé přední straně trůnu obou Piet.²⁹⁵

Souvislost svatotomášské Piety s dvorským uměním moravského markraběte Jošta Lucemburského spatřuje ve dvou příspěvcích také Kaliopi Chamonikola. Nenalézá však vhodnou odpověď na otázku možného připsání svatotomášské Piety Jindřichu Parlěřovi. Tuto Kutalovu teorii pouze zmiňuje a více se jí nezabývá.²⁹⁶

Tématem horizontálních Piet se v poslední době šířeji zabýval pouze Jochen Schröder. Základní skupinu tohoto typu, která obsahuje Pietu z kostela sv. Tomáše v Brně, Pietu z Lutína, Pietu z kostela sv. Maří Magdalény ve Wroclavi, kopii Piety z Pohoří u Mirovic a Pietu z Klosterneuburgu ještě rozšiřuje o Pietu z kláštera Benediktinek od sv. Jiří na Pražském hradě²⁹⁷, na kterou upozornil v souvislosti s diagonálními parlěřovskými Pietami již Jaromír Homolka²⁹⁸, dále pak Pietu z Cipína, Pietu z kláštera Seligenthal u Landshutu, Pietu z Českého Krumlova a Pietu z Bad Mergentheim.²⁹⁹ Za nejstarší dílo této skupiny považuje Pietu z kláštera benediktinek od sv. Jiří na Pražském hradě, kterou Jiří Fajt zadatoval už do šedesátých let 14. století.³⁰⁰

Otázka vzniku, datace ad. horizontálních Piet a její nejvýznamnější představitelky z kostela sv. Tomáše v Brně je stále otevřená, i přes mnoho příspěvků a badatelských závěrů Alberta Kutala či jeho českých a zahraničních kolegů. Dosud nemůžeme s jistotou prohlásit, zda je celá kolekce tohoto typu přímým následovníkem vertikální skupiny Piet a předchůdcem diagonálních krásnoslohých Piet. Na otázku datace svatotomášské Piety a skupiny kolem ní také není možné jasně odpovědět. Nelze připustit i Kutalovu teorii, že svatotomášská Pieta je prací Jindřicha Parlěře z dob jeho

²⁹⁴ HOMOLKA 1978b, 673.

²⁹⁵ BARTLOVÁ 1990, 92–93.

²⁹⁶ CHAMONIKOLA 1999, 246–247; CHAMONIKOLA 2006, 295–296.

²⁹⁷ BARTLOVÁ 2010.

²⁹⁸ HOMOLKA 1963, 414–448.

²⁹⁹ SCHRÖDER 2004, 40–67.

³⁰⁰ FAJT 2006, 226.

působení na dvoře moravského markraběte Jošta Lucemburského mezi lety 1381–1387, neboť nemáme žádných důkazů. Gerhardt Schmidt či Karl Heinz Clasen ji ze zcela racionálního hlediska odmítají, protože díla připisovaná, Jindřichu Parlěrovi se vyznačují elegantním zpracováním, obdobně jako je tomu u děl krásného slohu. Parlěrovský vliv na formování horizontálních Piet však rozhodně nelze popřít. V monumentalitě, jednoduchosti a zároveň ve velké preciznosti zpracování Piety z kostela sv. Tomáše v Brně můžeme shledat stylovou vazbu na starší parlěrovskou tvorbu, a to zejména na diagonální parlěrovské Piety, na které upozornil ve svém vlivném příspěvku Jaromír Homolka. Závěrem tak lze vycházet z Homolkovy teorie, že z diagonálních parlěrovských Piet, které vznikly transformací vertikálních Piet, vznikly Piety horizontální. Ty pak už jen těsně předcházely diagonálním krásnoslohy Pietám, a tedy krásnému slohu celkově.

3.3. Pieta z kostela sv. Ignáce v Jihlavě (diagonální Pieta)

Pieta z kostela sv. Ignáce patří mezi hlavní představitelky diagonálních krásnoslohy Piet na území České republiky. Společně s tzv. Křivákovou Pietou, Pietou z kostela sv. Michala v Brně a Pietou z Všeměřic, či některými krásnými Madonami tvoří dnes bohužel už jen torzo sochařské produkce krásného slohu z konce 14. století a počátku 15. století na českém území. Dozajista mnoho těchto uměleckých děl výsostné kvality padlo nenávratně za oběť husitskému obrazoborectví. Pozoruhodný je i fakt, že většina děl jednoho z vrcholných období českého umění se nachází v zahraničí.

V současné době se tato krásná Pieta nachází v kapli Bolestné Panny Marie [53] v kostele sv. Ignáce v Jihlavě. Kaple přiléhá k jižní stěně kněžiště tohoto původně jezuitského kostela, kde byla postavena roku 1682 a sloužila jako pohřební.³⁰¹ Pieta se do ní dostala společně s tzv. Přemyslovským krucifixem pravděpodobně z dominikánského kláštera s kostelem Povýšení sv. Kříže, který byl zrušen za reforem Josefa II. roku 1781.³⁰² Dominikánský klášterní komplex byl založen někdy před polovinou 13. století a dnes i s kostelem slouží kulturním účelům.³⁰³

³⁰¹ SAMEK 1999, 298.

³⁰² KYZOUROVÁ 1998, 5.

³⁰³ FOLTÝN 2005, 341.

Pieta z kostela sv. Ignáce v Jihlavě je zhotovena z opuky, tradičního materiálu krásnoslohých madon a Piet a její rozměry činí 121 x 124 x 48 cm. Naposledy byla restaurována Lenkou Helfertovou roku 2012.³⁰⁴

O diagonální krásnoslohé Pietě z kostela sv. Ignáce v Jihlavě se poprvé v odborné literatuře zmiňuje Jaromír Pečírka ve své stati o dvou jihlavských Pietách.³⁰⁵ Pečírka ve své práci hlavně srovnává obě Piety, již mnohokrát zmiňovanou vertikální Pietu s Kristem v dětské velikosti z kostela sv. Jakuba s Pietou z kostela sv. Ignáce, kterou spojuje s krásným slohem.³⁰⁶ Pozoruje zejména její výtvarnou kvalitu a upozorňuje na fakt, že diagonální krásnoslohé Piety jsou především zastoupeny v zahraničí, z nichž zmiňuje Pietu z kostela sv. Alžběty ve Wroclavi a fragmentálně dochovanou Pietu z Badenu u Vídně [54], která se dnes nachází v Berlíně [55].³⁰⁷ Tento fakt je zapříčiněn husitskými válkami, při nichž podlehl mnoho uměleckých děl. Jaromír Pečírka označil Pietu z kostela sv. Ignáce za hlavní dílo diagonální krásnoslohé skupiny, ale vzhledem k nedostatečným poznatkům v bádání o krásném slohu ji datuje do poslední čtvrtiny 14. století.³⁰⁸

Roku 1932 shledal Antonín Liška určité souvislosti mezi Pietou z kostela sv. Ignáce a Pietou ze Seeonu.³⁰⁹ O pět let později se tímto dílem zabýval také Albert Kutal ve své monografické studii k Pietě z kostela sv. Tomáše v Brně.³¹⁰

Po celá čtyřicátá léta až šedesátá léta minulého století se Albert Kutal k tématu Piety z kostela sv. Ignáce v Jihlavě neustále vrací. Diagonální Jihlavskou Pietu srovnává s epitafem Jana z Jeřeně, datovaným těsně po rok 1395 a za jí blízké Piety označuje Pietu z Badenu u Vídně a Pietu z kostela sv. Alžběty ve Wroclavi. Wroclavská Pieta bývala tradičně datována do období kolem roku 1385, což však Kutal odmítá. Celou skupinu diagonálních krásnoslohých Piet datuje do období těsně kolem roku 1400. Na počátku padesátých let 20. století provedl její kompletní stylovou analýzu a veškeré Piety, byť jí jen trochu příbuzné, označil za Piety jihlavského typu. Za dílo blízké po formální stránce diagonální krásnoslohé Piety z Jihlavy označil Pietu z Wagrowce. Ta je charakteristická tzv. motivem tří rukou stejně jako Pieta z Badenu u Vídně, kdy

³⁰⁴<http://restauratorky.cz/pieta-z-jihlavy-kostel-sv-ignace-cesky-mistr-po-roce-1390>, Vyhledáno 29.5. 2014

³⁰⁵ PEČÍRKA 1931, 345–355.

³⁰⁶ Ibidem, 345–352.

³⁰⁷ Ibidem 1931, 352.

³⁰⁸ Ibidem, 354–355.

³⁰⁹ LIŠKA 1932, 32.

³¹⁰ KUTAL 1937, 23–24.

Kristova pravá ruka leží na levé ruce Panny Marie, která jí drží, ale jeho levá ruka se nenalézá těsně pod jeho pravou, nýbrž je zobrazena pod rukou Panny Marie, což ovšem odporuje provedení jihlavské sochy. Dále v publikaci *České gotické sochařství 1350–1450* upozornil Kutal na možné souvislosti mezi jihlavským dílem a tvorbou Mistra Krumlovské madony.³¹¹ V recenzi na tuto publikaci se Jaromír Homolka zabývá krásnou Pietou z Jihlavy pouze v kontextu se zde již mnohokrát zmiňovanými parléřovskými diagonálními Pietami, které považuje za možný vývojový předstupeň diagonálních krásnoslohých Piet.³¹²

V cizojazyčné literatuře se Pietě z kostela sv. Ignáce v Jihlavě poprvé věnovala Hilde Bachmann, která ji shledala jako dílo vytvořené pod vlivem Piety z kostela sv. Alžběty ve Wroclavi.³¹³

Katalog k neuskutečněné výstavě *České umění gotické 1350–1420* obsahuje heslo k Pietě z kostela sv. Ignáce v Jihlavě od Alberta Kutala. Ten ji opět datuje do období kolem roku 1400 a upozorňuje na její možný původ z dominikánského kláštera v Jihlavě, odkud se po jeho zrušení Josefem II. dostala do kostela sv. Ignáce a znovu ji spojuje s Mistrem Krumlovské madony a Pietou z Badenu u Vídně, pod jejichž vlivem pravděpodobně vznikla. Upozorňuje také na možný úzký vztah Mistra Krumlovské madony s Mistrem Toruňské madony, který podle něj vytvořil Pietu z kostela sv. Alžběty ve Wroclavi.³¹⁴

Roku 1970 se konala v Salzburku již zmíněná výstava *Stabat Mater*, která výrazně posunula bádání ohledně diagonálních krásnoslohých Piet. Na této výstavě měla být krásná Pieta z Jihlavy, ale nakonec nebyla vystavena. Dieter Grossmann jí ve stejnojmenném katalogu vytvořil heslo, v němž jí spojuje s Pietou z Badenu u Vídně, kterou tradičně datuje do let kolem roku 1385 a spekuluje nad otázkou možné společné dílny. Naopak Kutalův návrh, že jihlavská socha je blízká Pietě z Wagrowce, Grossmann odmítá. Pietu z kostela sv. Ignáce v Jihlavě nakonec datuje do vrcholného období krásného slohu do let těsně po roce 1400.³¹⁵

Albert Kutal ve své recenzi na výstavu a katalog *Stabat Mater* nově srovnával diagonální krásnoslohé Piety se soudobým malířstvím a např. způsob řazení horní části

³¹¹ KUTAL 1940–41; 310–311, KUTAL 1942, 64–65; KUTAL 1949, 72; KUTAL 1962, 107–108.

³¹² HOMOLKA 1963, 426.

³¹³ BACHMANN 1969, 134–165.

³¹⁴ KUTAL 1970, 155–156.

³¹⁵ GROSSMANN 1970, 67–68.

roucha Panny Marie z jihlavské sochy shledal jako téměř identický s oděvem Madony svatovítské.³¹⁶

V článku z roku 1972 se Albert Kutal zabýval vzájemným vztahem mezi parlérovskými horizontálními a diagonálními krásnoslohy Pietami. Znovu upozornil na vztah Mistra Toruňské madony [56] a Mistra Krumlovské madony a usoudil, že krásné Piety jsou tvořeny dvěma skupinami, z nichž každá vznikla pod vlivem jednoho ze zmíněných anonymních mistrů. První skupinu představuje okruh kolem Piety z kostela sv. Alžběty ve Wroclavi a druhou Pieta z Badenu u Vídně, Pieta z Petrohradu a Pieta z kostela sv. Ignáce v Jihlavě.³¹⁷

Karl Heinz Clasen patřil do skupiny badatelů, který odmítl český původ krásného slohu a zastával teorii o cestujícím mistrovi krásných madon. Anonymní mistr údajně pocházel z dolnorýnské oblasti, odkud se na počátku devadesátých let 14. století vypravil na svou cestu. Clasen s tímto mistrem spojil právě Pietu z kostela sv. Ignáce v Jihlavě, neboť je podle něj jedinou kvalitní krásnou Pietou na českém území a dále ji spojuje ještě s Třeboňskou madonou [57].³¹⁸

Jaromír Homolka se diagonálními krásnoslohy Pietami zabýval i z hlediska ikonografie, jak jsem již zmínil v kapitole o diagonálních krásnoslohy Pietách. Pod heslem k Pietě z kostela sv. Ignáce v Jihlavě, v katalogu vytvořeném při příležitosti výstavy k výročí 600 let od úmrtí Karla IV., shledal její příbuznost k dílům Mistra Krumlovské madony a datuje ji do let 1390–1400.³¹⁹

Krásnou Pietou z Jihlavy se podrobněji zabývala také Milena Bartlová, která ji spojuje s Pietou z Badenu u Vídně a datuje ji tradičně do let kolem roku 1385. Kutalovo spojení s Pietou z Wagrowce stejně jako Dieter Grossmann odmítla, nikoli však z důvodů, že by si nebyly krajně příbuzné, ale zejména díky gestu tzv. tří rukou, které se na jihlavské soše nenachází. Podle Mileny Bartlové se gesto tzv. tří rukou objevuje až v období pozdního krásného slohu kolem roku 1415, např. u Piety z Všeměřic. Bartlová se zabývala i možným původem Piety z kostela sv. Ignáce v Jihlavě a uznává možnost, že se přestěhovala z dominikánského kláštera do kostela sv. Ignáce společně

³¹⁶ KUTAL 1971, 409.

³¹⁷ KUTAL 1972, 485–520.

³¹⁸ CLASEN 1974, 120.

³¹⁹ HOMOLKA 1978b, 685.

s Přemyslovským krucifixem. Myslí si také, že byla vytvořena v pražské dílně a do Jihlavy se dostala exportem.³²⁰

V posledních letech zájem o jihlavskou krásnou Pietu značně ochladl. V katalogu k výstavě *Od gotiky k renesanci* nemá ani vlastní katalogové heslo a je zmíněna pouze v souvislosti se dvěma sochami: sv. Kateřinou z Jihlavy a sv. Annou z Nové Říše.³²¹ Naposledy je opět jen stručně zmíněna jako dílo vzniklé v Praze, v katalogu z roku 2006 vytvořeném k výstavě *Karel IV. císař z Boží milosti*.³²²

Pieta z kostela sv. Ignáce v Jihlavě bývá spojována s mnoha díly stejného ikonografického tématu nebo srovnávána s díly anonymního Mistra Krumlovské madony či malířskou tvorbou krásného slohu, jehož problematika je velice komplikovaná. Ať už jde o lokalizaci dílen produkující výtvarná díla tohoto slohu, jejich dataci nebo otázky ohledně anonymních mistrů. Veškeré formální varianty, které uvedli historici umění v souvislosti s touto sochou, jsou tedy možné, ale nelze je stoprocentně přijmout *ad factum*. Víme, že krásný sloh se formoval díky mnoha vlivům po celou druhou polovinu 14. století a jeho vrchol spadá do období kolem roku 1400. Do téhož období bych, vzhledem k předkládané literatuře, zařadil právě i Pietu z kostela sv. Ignáce v Jihlavě.

³²⁰ BARTLOVÁ 1990, 95–96.

³²¹ CHAMONIKOLA 1999, 248.

³²² CHAMONIKOLA 2006, 298.

4. Mystika středověku, možný vliv na formování devočních zobrazení

Mystické prostředí klášterů ve středověku se bezpochyby podílelo na tvorbě devočních zobrazení a jejich ikonografických námětů, jakými jsou např. Pieta či Marie Gravida. V této kapitole představím stručný exkurs do prostředí mužských a ženských primárně mendikantských klášterů ve středověku.

Vzhledem k nepřehlednému množství informací o proudech a impulsech, díky kterým se v průběhu středověku formovala mužská i ženská řeholní společenství a jejich spiritualita, popřípadě mystika, se nemohu v této práci této problematice věnovat ani z větší části, protože by obsáhla několik knih. Omezím se pouze tedy jen na ty nejzákladnější informace.

4.1. Pojem Mystika

Samotný pojem mystika vychází z latinského *mysticus* – tajemný, které vychází z řeckého pojmu *mystikos* – skrytý.³²³ Pojmem mystika se v křesťanské tradici chápe určitá zkušenost s poznáním Boha. Tato tzv. mystická zkušenost přesahuje jakékoliv schopnosti lidského vyjadřování či jeho myšlení.³²⁴ Mystická zkušenost se pomocí Božího světla a milosti dotýká té nejintimnější stránky člověka i Boha. Při tomto mystickém zážitku dochází k výměně, kdy si obě strany navzájem sdělují nesdělitelná tajemství, dotýkají se, spojují, obdarovávají a každá strana, jak lidská, tak Božská, odevzdává svou intimitu. Výsledkem této výměny je skutečnost, která je proměňována k obrazu Boha a Bůh ji prostupuje svou přítomností. Člověk je tedy zbožštěn (*theósis*), díky přímé účasti Boha na této výměně. Základem pro tuto výměnu a výsledné zbožštění je skutečnost, že se Ježíš Kristus vtělil do člověka a skrze něj i Bůh, aby se mohl stát člověkem. Ježíš Kristus se tak stává jedinou cestou k mystické zkušenosti.³²⁵ Mystika bývá také někdy dávana do kontextu s pojmem spiritualita. Spiritualita, v češtině duchovnost, je ovšem mnohem širším termínem, označujícím veškeré možné cesty k Božskému poznání od liturgických obřadů a slavností až po individuální modlitbu.³²⁶

³²³ LAMM 2012, 2.

³²⁴ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 93.

³²⁵ ASSTEL/CAVADINI 2012, 33–34.

³²⁶ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 93.

Základní kameny křesťanské mystiky položil zejména sv. Řehoř z Nyssy a tzv. Pseudo-Dionysius Aeropagita. Sv. Řehoř z Nyssy hovořil o své mystické zkušenosti v intencích platonské filosofie.³²⁷ Nejzásadněji ovšem ovlivnil křesťanskou mystiku středověku tzv. Pseudo-Dionysius Aeropagita, žijící pravděpodobně v 6. století, o jehož životě nemáme příliš informací, neboť své spisy signoval pod tehdy běžným jménem Dionysius. Někdy byl mylně spojován s pařížským sv. Divišem. Ve svých nejznámějších spisech *De coelesti hierarchia (O nebeské hierarchii)*,³²⁸ *De divinis nominibus (O Božích jménech)*,³²⁹ *De mystica theologica (O mystické teologii)*³³⁰ vycházel z novoplatonské filosofie.³³¹ V nich klade důraz na čtyři body: „ 1) poměr mezi racionálním lidským poznáním a Bohem, 2) „ nadrozumový ” charakter mystického sjednocení, který vyplývá z omezenosti lidské mysli a z principu, podle něhož může k poznání dojít jedině na základě podobnosti poznávajícího s poznávaným, 3) idea „ redukce na jednotu ”, související s principem připomenutým v bodu druhém, 4) alegorická interpretace Mojžíšova výstupu na horu Sinaj a zejména jeho vstupu do temnoty. “³³² Pseudo-Dionysios Aeropagita tak s pozdně antickým filosofickým proudem novoplatonismu položil společně s dalšími učenci, jakými byli právě sv. Řehoř z Nyssy či sv. Augustin z Hippo, základy pro středověkou monastickou mystiku a spiritualitu, jejíž vrchol spadá do 12. až 14. století.

4.2. Spiritualita mužských klášterů ve 13. a 14. století

Jak jsem již avizoval v úvodu této kapitoly, nelze ani stručně obsáhnout veškeré informace k tématu monastické spirituality či mystiky, která byla provozována v řeholních společenstvích v době středověku. Zlomových událostí a osob s nimi spojených, které tvořily předstupně pro mystiku provozovanou v kláštorech ve 13. a 14. století je mnoho. Zejména mystika slova, tedy duchovní poezie, měla po následující staletí rozhodující vliv na celé křesťanství a ovlivnila pravděpodobně i vznik nových typů výtvarného zobrazení (*Andachtsbild*). Za první nejvýraznější osobnost tohoto proudu je označován nejvýznamnější člen cisterciáckého řádu a učitel církve sv. Bernard z Clairvaux (1090/91–1152) a jeho již zmíněné *Kázání na Píseň Písní*.³³³ V

³²⁷ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 685–690.

³²⁸ DIONYSIOS AREOPAGITA 2009.

³²⁹ DIONYSIOS AREOPAGITA 1994, 11–24.

³³⁰ DIONYSIOS AREOPAGITA 2003.

³³¹ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 275.

³³² *Ibidem*, 275.

³³³ DACHOVSKÝ 1997.

tomto díle užil jazyka biblické *Písně Písní* k popisu vztahu mezi lidskou duší a Bohem.³³⁴

Samotná spiritualita mužských klášterů ve 13. a 14. století je zásadně spojena s nově vzniklými tzv. žebravými řády menších bratří (minoritů) a dominikánů na počátku 13. století. O jejich vzniku jsem zmínil v kapitole 2.1. Jejich společné rysy tvoří kazatelská činnost a zejména důraz na tzv. *Imitatio Christi*. *Imitatio Christi* je snaha o následování Kristova života v chudobě a znovuprožívání jeho utrpení a tvoří základ filosofie těchto společenství.³³⁵ Výsledkem jejich *Imitatio Christi* měla být mystická zkušenost, tedy spojení s Bohem přes Ježíše Krista, při němž by se vlastně podíleli na vykoupení lidstva. Kvůli touze po tomto mystickém zážitku neboli mystických vizích se mimo četby textů a prosté modlitby uchýlovali k dnes nepochopitelným praktikám, jako je odmítání potravy, sebebičování či omezování spánku. S těmito zážitky jsou také spojeny nadpřirozené jevy, jako je *bilokace* (schopnost vyskytovat se v jeden okamžik na dvou místech současně), *extáze* (stav, při kterém člověk nevnímá své okolí a prožívá většinou na úkor fyzického pouze psychické blaho), *levitace* (nadopřirozené létání) nebo *stigmatizace* (rány na rukou, nohou či boku, jako u Ježíše Krista, vzniklé z nepochopitelných důvodů - mohou být ale také duševním stavem, při kterém člověk trpí s Kristem a ztotožňuje se s ním a jeho utrpením), které ale přímo s mystikou nesouvisí.³³⁶

Tyto stavy jsou však spojeny více s ženskou monastickou spiritualitou a mystikou. Mužská spiritualita a mystika je spíše intelektuálnějiho rázu, oproti ženské, která se zaměřuje více na tělesnost. Mužští mystikové psali většinou o symbolech, které je dovedly právě k mystické zkušenosti.³³⁷

Vrcholným obdobím mystiky byl přelom 13. a 14. století. Zejména v německých dominikánských kláštorech působili tak význační mystici a myslitelé jako Mistr Eckhart,³³⁸ Johannes Tauler nebo Heinrich Sūso, na jehož spisy jsem upozornil v souvislosti s literárními kořeny Piety.³³⁹ Sūso ve své *Knize o věčné Moudrosti* popisuje např. také Kristovo Ukřižování: „*Slyš! Pravice byla hřebem proražena, levice natažena, pravá noha přibita, levá ke dřevu upoutána. Tak jsem visel v děsivé mdlobě,*

³³⁴ GRÜN/RIEDL 1996, 13.

³³⁵ MILES 2004, 160–161.

³³⁶ KALINA 2013, 52–55.

³³⁷ BYNUM 1987, 25.

³³⁸ SOKOL 2013.

³³⁹ ROYT 2008, 447–456; ROYT 2011a, 9–14; ROYT 2011b, 11–12.

veškeré mé kosti byly znaveny a údy na tvrdém kříži ztuha napjaty. Na mnohých místech vydrala se ven vřelá krev a zrosila zmirající tělo, jež bylo tak zkrváceno, že bylo smutno pohledět.....“.³⁴⁰

Novým duchovním směrem se v návaznosti na Mistra Eckharta a spol. stalo hnutí *devotio moderna*, vzniklé přibližně po polovině 14. století na území dnešního Nizozemí. Jeho duchovním otcem se stal Geert Groote. *Devotio moderna* kladlo důraz na individuální a vnitřní stránku duchovního života, zaměřovalo se na osobní modlitbu, meditaci a úctu k eucharistii, ve které se každý věřící setkává osobně s Ježíšem Kristem. Individuální modlitbou se člověk připravoval na věčný a spásný život na nebi.³⁴¹ Hnutí je výrazně spjato s českými zeměmi a s tvorbou české verze internacionální gotiky, tzv. krásného slohu, což jsem uvedl v podkapitolách věnovaných diagonálním krásnoslohy Pietám a Pietě z kostela sv. Ignáce v Jihlavě.

4.3. Ženská mystika ve středověku

Ženská mystika, jak jsem zmínil v předchozích řádcích, se oproti mužské soustředila na větší tělesnost a prožívání *Imitatio Christi*. Mystičky středověku se velice často zaměřovaly na pomoc chudým a bezmocným.³⁴² Rozvoj ženské mystiky souvisí s neustále narůstajícím počtem světic, jejichž počet se enormně zvýšil ve 12. století. Za první významnou mystičku bývá považována sv. Hildegarda z Bingenu (1098–1179).³⁴³ Tato benediktnka z Porýní ve svých spisech, např. *Liber Scivias*, neprezentuje své vlastní názory, nýbrž je chápe jako poselství od Boha. Provozuje tzv. mystiku lásky, obdobně jako sv. Bernard z Clairvaux, jehož *Kázání na Píseň Písní* na ní muselo mít určitý vliv.³⁴⁴ Lásky je pro ni zásadním předpokladem, jak poznat Boha a rozděluje ji na dobrou a špatnou. Dobrá láska může vzniknout pouze ve vztahu s Bohem, zatímco špatná láska prezentuje lidské pokušení ve světském prostředí.³⁴⁵

Ve 12. století v době rozkvětu ženských klášterů vzniklo laické hnutí *bekyň*, což byly ženy, které žily po vzoru jeptišek, ale odmítaly odejít do kláštera, byť toužily po duchovním a kontemplativním způsobu života.³⁴⁶ Na počátku 13. století společně se vznikem mendikantských řádů – menších bratří (minoritů) a dominikánů vznikaly také

³⁴⁰ ROYT 2011b, 11.

³⁴¹ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 269–271.

³⁴² BYNUM 1987, 25.

³⁴³ KALINA 2013, 24–28

³⁴⁴ GRÜN/RIEDL 1996, 13.

³⁴⁵ STREHLOW 1998, 13–14.

³⁴⁶ BYNUM 1987, 17.

jejich ženské odnože a třetí řády. Členky těchto společenství kladly mnohem větší důraz na *Imitatio Christi* než jejich mužské protějšky. Mučily své tělo, aby dosáhly slastného pocitu mystické zkušenosti.³⁴⁷ Považovaly se za Nevěsty Kristovy, a to díky inspiraci vzešlé z četby *Písně Písní* či *Kázání na Píseň Písní* od sv. Bernarda z Clairvaux.³⁴⁸ Za další rys ženské mystiky ve středověku lze považovat jejich přespřílišnou oblibu v eucharistii či ztotožňování se s úlohou matky, jež počala z Ducha Svatého a na svět přivedla Ježíše Krista, které souviselo s neustále sílícím kultem Panny Marie³⁴⁹

Za nejvýznamnější mystičky středověku jsou považovány sv. Kateřina Sienská,³⁵⁰ sv. Brigita Švédská,³⁵¹ Juliana z Norwiche,³⁵² a další.

³⁴⁷ BYNUM 1987, 294.

³⁴⁸ KALINA 2013.

³⁴⁹ BYNUM 1987, 25.

³⁵⁰ KAPUÁNSKÝ 1915; BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 474–478.

³⁵¹ BORRIELLO/CARUANA/DEL GENIO/ SUFFI 2012, 232–234.

³⁵² MOLINARI 1958.

Závěr

V této bakalářské práci jsem se zabýval především objasněním vzniku a funkce devočních zobrazení a jednoho z jejich nejčastějších námětů, kterým je Pieta. Pro devoční zobrazení je používán velkou většinou uměleckohistorické literatury zastřešující termín *Andachtsbild*, který označuje nové typy středověkých výtvarných děl, určených jak k osobní, tak i kultovní zbožnosti a zastával široké spektrum náboženských funkcí (*Gnadenbild*, *Kultbild*). Tento termín, ač je některými badateli přijímán s rozporuplnými pocity, jsem shledal vhodným zaštiťujícím pojmem pro tuto skupinu výtvarných zobrazení, byť byl ve středověku neznámým a užívalo se obecného termínu *Imago*. Do skupiny tzv. *Andachtsbildu* lze zařadit zejména téma Piety, mystického Ukřižování, sv. Jana Evangelisty v objetí s Ježíšem Kristem a mnoho dalších. Důkladně se jimi zabývali až němečtí badatelé ve dvacátých letech minulého století.

Samotný vznik devočního zobrazení nelze jednoznačně datovat a určit, ale příkláním se k názoru, že ačkoli průlom nastal s rozvojem mužských a ženských mendikantských řeholí ve 13. století, jeho původ může mít mnohem starší kořeny v některých ikonografických námětech. Mendikanti si je z počátku spíše upravovali pro své potřeby, ale díky popularitě kazatelské činnosti jejich mužských větví se tato výtvarná díla dostala i do prostředí mimo přísnou klauzuru a sloužila jako objekty určené k veřejnému uctívání. Přesto stále nemůžeme definovat vznik Piety a ostatních *Andachtsbildů*, protože je tvoří velmi mnoho aspektů a je nutné nahlížet na jejich vznik jako na určitou syntézu teologických, kulturních, sociálních a historických vlivů.

Sochařská Pieta mohla dříve zastávat i více funkčních rolí, ale její první příklady byly pravděpodobně vytvořeny pro účely tzv. *Imitatio Christi*. Díky popularitě výše zmiňovaných řádů se však téma Piety brzy stalo velmi oblíbeným u široké veřejnosti a začalo plnit svou eucharistickou funkci při bohoslužbě, při níž se chléb a víno stává tělem a krví Ježíše Krista. Klín Panny Marie sloužil jako oltář, jenž předkládá Bohu oběť ke spásnému vykoupení lidstva. Důraz byl kladen také na Mariino *compassio* a *corredemptio*, tedy spolutrpení a spoluvykoupení s Kristem. Ženské představitelky mendikantských řádů se nemusely ihned ztotožňovat s *Imitatio Christi* v případě Piety, ale i s Pannou Marií či z dalšího hlediska odpovídajícího jejich spiritualitě, a to že se považovaly za Nevěsty Kristovy. Stejně tak musela být Pieta populární i u obyčejných

žen, které ztratily svého syna, neboť jim dávala pocit naděje, když se Panna Marie nacházela ve stejné situaci. Tvrzení, že Pieta je christologický a zároveň mariánský námět je tedy oprávněné.

Z hlediska výtvarného zpracování si myslím, že Pieta mohla vzniknout syntézou dvou formálních archetypů – Oplakávání Krista a trůnící Madony. Ve 14. století se postupně rozdělila do tří zobrazovaných typů, pod vlivem doby nebo díky působení nových náboženských spiritualit. Nejstaršími Pietami jsou vertikální, dělicí se na skupiny středoněmeckou, porýnskou nebo tzv. *corpusculum*. Dále se vyvíjejí typy horizontální a diagonální krásnoslohé. Tato poslední skupina vznikla zejména pod vlivem mezinárodního duchovního hnutí, tzv. *devotio moderna*.

Zastávám názor, že u takovýchto děl nemá přílišný význam do detailu rozebírat otázky jejich původu, neboť na ně pravděpodobně již nezískáme odpověď, která by mohla být všeobecně přijata. Důležitější je však umět ocenit jejich funkci, působivost a výtvarné provedení. Jsou to nadčasoví pamětníci minulosti, a proto je nutné věnovat se jim nejen po stránce badatelské, ale i z hlediska památkové péče, aby nám tato jedinečná díla byla zachována i pro následující generace.

Obrazová příloha



1. **Matteo di Pacino**: Vir Dolorum, kolem roku 1360, tempera, zlacení, 164 x 200 cm, soukromá sbírka v Itálii



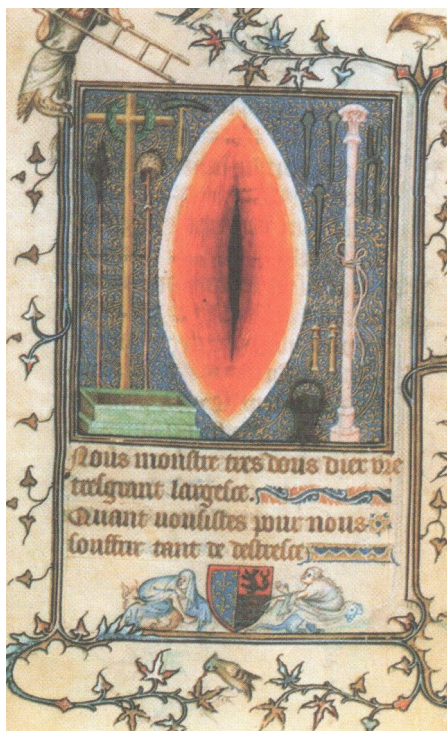
2. **Přemyslovský krucifix**, cca 1310–1330, topol, polychromie, v. 200 cm. Strahovská obrazárna v Praze.



3. **Mystické Ukřižování v chrámovém prostoru**, cca 1380, dřevo, polychromie, v. 169 cm, Kolín nad Rýnem, chrám sv. Jiří.



4. **Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 10r, Arma Christi, 1313 – 1321, Praha, Národní knihovna, sign. XIV.A.17



5. **Žaltář a hodinky Bonny Lucemburské**, fol. 331r, Arma Christi, kolem roku 1325.
New York, Metropolitan Museum of Art, sign. 69.86



6. **Pieta z Chebu**, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm.
Cheb, Galerie výtvarného umění



7. **Pieta z kostela sv. Jakuba**, po roce 1330, lipové dřevo, polychromie, v. 167 cm.
Jihlava, kostel sv. Jakuba



8. **Pieta z Lutína**, po roce 1380, vápenec, polychromie, v. 97 cm. Olomouc,
Arcidiecézní muzeum



9. **Pieta z Unna**, po roce 1390, dřevo, polychromie. Münster, Landesmuseum



10. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm.
Jihlava, kostel sv. Ignáce



11. **Enguerrand Quarton:** Pieta, kolem roku 1455, olej, dřevěná deska, 163 x 219 cm.
Musee Louvre v Paříži



12. **Michelangelo Buonarroti:** Pieta, 1498–1499, mramor, bez polychromie, v. 174 cm.
Vatikán, Bazilika sv. Petra



13. **Mistr Týnské kalvárie:** Trůnící madona, 1410–1420, dubové dřevo, bez polychromie, v. 171 cm. Praha, chrám Matky Boží před Týnem



14. **Giotto di Bondone:** Oplakávání Krista, 1305–1308, freska, 231 x 202 cm. Padova, Capella degli Scrovegni



15. **Pieta z Coburgu**, po roce 1320, dřevo, polychromie odstraněna, v. 169 cm. Veste Coburg, Kunstsammlungen



16. **Pieta z Erfurtu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, Erfurt, Ursulinenkloster



17. **Pieta ze Salmdorfu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, v. 182 cm. München–Salmdorf, Gruftkirche



18. **Pieta z Naumburgu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie. Naumburg, chrám sv. Petra a Pavla



19. **Pieta z Chebu**, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněna, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění



20. **Pieta z Lubuše**, po roce 1360, lipové dřevo, polychromie, v. 160 cm. Varšava, Národní muzeum



21. **Pieta z kostela sv. Jakuba**, po roce 1330, lipové dřevo, polychromie, v. 167 cm.
Jihlava, kostel sv. Jakuba



22. **Donátorský reliéf Ludvíka Bavora a jeho manželky Markéty Holandské**, kolem roku 1330. München, Bayrisches Nationalmuseum



23. **Pieta ze Straubingu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, v. 185 cm. Straubing, Pfarrkirche St. Peter



24. **Pieta z Radolfzell**, kolem roku 1320, dřevo, polychromie, v. 92, 5 cm. Freiburg in Breisgau, Augustinermuseum



25. **Pieta z Fritzlar**, po roce 1350, dřevo, polychromie, v. 150 cm. Fritzlar, Dom St. Peter



26. **Roettgenova Pieta**, kolem roku 1300, dřevo, polychromie, v. 89 cm. Bonn, Rheinisches Museum



27. **Pieta z kostela sv. Tomáše**, kolem roku 1380, vápenec, polychromie, v. 140 cm.
Brno, kostel sv. Tomáše



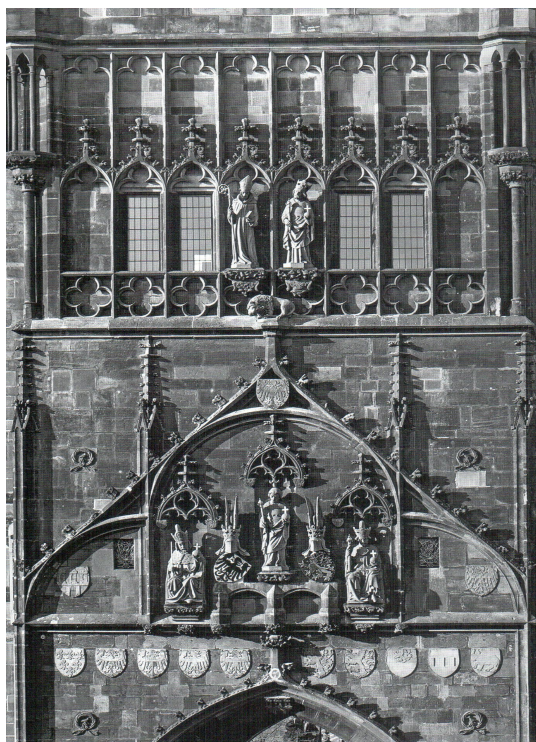
28. **Pieta z kostela sv. Ducha**, kolem roku 1370, vápenec, polychromie, v. cca 160 cm.
Praha, kostel sv. Ducha



29. **Pieta z kláštera sv. Jiří**, po roce 1360, vápenec, polychromie, v. 63 cm. Praha, Kostel sv. Jiří bývalého kláštera benediktinek na Pražském hradě



30. **Krumlovská madona**, po roce 1390, vápenec, polychromie, v. 112 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum



31. **Praha**, sochařská výzdoba Staroměstské mostecké věže, druhá polovina 14. století, pohled od východu



32. **Praha**, chrám Matky Boží před Týnem, druhá polovina 14. století, severní portál



33. **Sv. Václav**, kolem roku 1373, kámen, polychromie, v. 200 cm. Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha



34. **Sv. Petr ze Slivice**, kolem roku 1390, opuka, polychromie, v. 91,5 cm. Praha, Národní galerie



35. **Mistr Třeboňského oltáře:** Kladení Krista do hrobu, kolem roku 1380, tempera, smrkové dřevo potažené plátnem, 132 x 91,8 cm. Národní galerie v Praze



36. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm.
Jihlava, kostel sv. Ignáce



37. **Křiváková Pieta**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 73,5 cm. Olomouc,
Arcidiecézní muzeum



38. **Pieta z Všeměřic**, kolem roku 1410, lipové dřevo, polychromie, v. 118 cm.
Hluboká nad Vltavou



39. **Mistr Týnské kalvárie: Ukřižování**, kolem roku 1410, lipové dřevo, polychromie,
v. 243 cm. Praha, chrám Matky Boží před Týnem



40. **Pieta ze Seonu**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 75 cm. München, Bayrisches Nationalmuseum



41. **Pieta z Krakova**, kolem roku 1400, vápenec, polychromie, v. 62 cm. Krakov, kostel sv. Barbory



42. **Pieta ze Seonau**, detail hlavy, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 75 cm.
München, Bayrisches Nationalmuseum



43. **Expozice gotického sochařství**. Cheb, Galerie výtvarného umění



44. **Pieta z Chebu**, detail zleva, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění



45. **Pieta z Chebu**, detail zprava, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění



46. **Pieta z Chebu**, detail roucha, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění



47. **Pieta z Erfurtu**, detail roucha, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, Erfurt, Ursulinenkloster



48. **Pieta z kostela sv. Tomáše**, kolem roku 1380, vápenec, polychromie, v. 140 cm.
Brno, kostel sv. Tomáše



49. **Karel IV. a Václav IV. ze Staroměstské mostecké věže**, kolem 1380, pískovec, v. 215 a 213 cm. Praha, Národní muzeum



50. Sv. Zikmund ze Staroměstské mostecké věže, kolem 1380, pískovec, v. 223 cm.
Praha, Národní muzeum



51. Pieta z Klosterneuburgu, kolem roku 1385, vápenec, polychromie.
Klosterneuburg, Klostermuseum



52. **Šternberská madona**, kolem roku 1390, opuka, polychromie, v. 84 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum



53. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm. Jihlava, kostel sv. Ignáce



54. **Pieta z Badenu u Vídně**, před zničením, kolem roku 1400, vápenec, polychromie odstraněná, Berlin, Staatliche Museen



55. **Pieta z Badenu u Vídně**, současný stav, kolem roku 1400, vápenec, polychromie odstraněná, v. 27,5 cm. Berlin, Staatliche Museen



56. **Toruňská madona**, kolem roku 1390, vápenec, polychromie, v. 115 cm. Ztraceno



57. **Třeboňská madona**, 1380–1390, opuka, polychromie, v. 124 cm. Třeboň. kostel sv. Jiljí

Seznam vyobrazení

1. **Matteo di Pacino**: Vir Dolorum, kolem roku 1360, tempera, zlacení, 164 x 200 cm, soukromá sbírka v Itálii. Reprodukce z: http://www.galerieheim.ch/oeuvre-details.php?id_oeuvre=104&lng=2, vyhledáno 29.5. 2014
2. **Přemyslovský krucifix**, 1310 – 1330, topolové dřevo, polychromie, v. 200 cm. Strahovská obrazána v Praze. Reprodukce z: <http://www2.nemji.cz/premyslovsky-kriz/g-13978>, vyhledáno 10.4. 2014
3. **Mystické Ukřižování v chrámovém prostoru**, cca 1380, dřevo, polychromie, v. 169 cm, Kolín nad Rýnem, chrám sv. Jiří. Reprodukce z: http://www.wdr3.de/zeitgeschehen/gerokreuzzumbayerkreuz110_imageNo-3.html, vyhledáno 10.4. 2014
4. **Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 10r, Arma Christi, 1313 – 1321, Praha, Národní knihovna, sign. XIV.A.17. Reprodukce z: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20070521_217_69&client=, vyhledáno 11.4. 2014
5. **Žaltář a hodinky Bonny Lucemburské**, fol. 331r, Arma Christi, kolem roku 1325. New York, Metropolitan Museum of Art, sign. 69.86. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2012, 266, obr. 9_5
6. **Pieta z Chebu**, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění. Foto: autor
7. **Pieta z kostela sv. Jakuba**, po roce 1330, lipové dřevo, polychromie, v. 167 cm. Jihlava, kostel sv. Jakuba. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2007b, 4
8. **Pieta z Lutína**, po roce 1380, vápenec, polychromie, v. 97 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum. Reprodukce z: http://olomoucky.denik.cz/galerie/premyslak_biskupsky_palac.html?mm=348878, vyhledáno 5.5. 2014
9. **Pieta z Unna**, po roce 1390, dřevo, polychromie. Münster, Landesmuseum. Reprodukce z: PINDER 1922, 22, obr. 7
10. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm. Jihlava, kostel sv. Ignáce. Reprodukce z: <http://restauratorky.cz/pieta-z-jihlavy-kostel-sv-ignace-cesky-mistr-po-roce-1390>, vyhledáno 5.5. 2014

11. **Enguerrand Quarton**: Pieta, kolem roku 1455, olej, dřevěná deska, 163 x 219 cm. Musée Louvre v Paříži. Reprodukce z: <http://p2.storage.canalblog.com/20/9+/4/478212/73588716.jpg>, vyhledáno 28.4. 2014
12. **Michelangelo Buonarroti**: Pieta, 1498–1499, mramor, bez polychromie, v. 174 cm. Vatikán, Bazilika sv. Petra. Reprodukce z: <http://www.fischerarthistory.com/pieta.html>, vyhledáno 28.4. 2014
13. **Mistr Týnské kalvárie**: Trůnící madona, 1410–1420, dubové dřevo, bez polychromie, v. 171 cm. Praha, chrám Matky Boží před Týnem. Reprodukce z: CHLÍBEC/BARTLOVÁ (ed.) 1990, 105, obr. 14
14. **Giotto di Bondone**: Oplakávání Krista, 1305–1308, freska, 231 x 202 cm. Padova, Capella degli Scrovegni. Reprodukce z: <http://painterspallet.wordpress.com/2012/09/14/the-lamentation-of-christ-giotto/>, vyhledáno 28.4. 2014
15. **Pieta z Coburgu**, po roce 1320, dřevo, polychromie odstraněna, v. 169 cm. Veste Coburg, Kunstsammlungen. Reprodukce z: http://www.einzigartige-museen.de/2012/05/kunstsammlungen-veste-coburg/kusavc_13_pl-002/, vyhledáno 28.4. 2014
16. **Pieta z Erfurtu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, Erfurt, Ursulinenkloster. Reprodukce z: <http://www.ursulinenkloster-erfurt.de/pages/bilder/bildergalerie.htm>, vyhledáno 28.4. 2014
17. **Pieta ze Salmdorfu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, v. 182 cm. München–Salmdorf, Gruftkirche. Reprodukce z: http://www.stadt-muenchen.net/bilder/d_bilder.php?id=2603, vyhledáno 28.4. 2014
18. **Pieta z Naumburgu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie. Naumburg, chrám sv. Petra a Pavla. Reprodukce z: http://www.mv-sachsen-anhalt.de/main.pl?lang=uk&page=mus_ort&id=194, vyhledáno 28.4. 2014
19. **Pieta z Chebu**, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění. Foto: autor
20. **Pieta z Lubuše**, po roce 1360, lipové dřevo, polychromie, v. 160 cm. Varšava, Národní muzeum. Reprodukce z: http://gdziebylec.pl/artykul/Galeria_Sztuki_Sredniowiecznej_na_nowo/173, vyhledáno 28.4. 2014
21. **Pieta z kostela sv. Jakuba**, po roce 1330, lipové dřevo, polychromie, v. 167 cm. Jihlava, kostel sv. Jakuba. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2007a, 18, obr. II

22. **Donátorský reliéf Ludvíka Bavora a jeho manželky** Markéty Holandské, kolem roku 1330. München, Bayrisches Nationalmuseum. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2007b, 16, obr. 5
23. **Pieta ze Straubingu**, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, v. 185 cm. Straubing, Pfarrkirche St. Peter. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2007a, 142, obr. 25
24. **Pieta z Radolfzell**, kolem roku 1320, dřevo, polychromie, v. 92, 5 cm. Freiburg in Breisgau, Augustinermuseum. Reprodukce z:
<http://www.bildindex.de/obj20117907.htm>, vyhledáno 28.4. 2014
25. **Pieta z Fritzlar**, po roce 1350, dřevo, polychromie, v. 150 cm. Fritzlar, Dom St. Peter. Reprodukce: <http://articles.denkmalpflege-hessen.de/cgi-bin/home.pl?id=108&category=7&event=View>, vyhledáno 28.4. 2014
26. **Roettgenova Pieta**, kolem roku 1300, dřevo, polychromie, v. 89 cm. Bonn, Rheinisches Museum. Reprodukce z: <http://www.pinterest.com/falena00/save-them-all/>, vyhledáno 28.4. 2014
27. **Pieta z kostela sv. Tomáše**, kolem roku 1380, vápenec, polychromie, v. 140 cm. Brno, kostel sv. Tomáše. Reprodukce z: SWOBODA (ed.) 1969, 159, obr. 72
28. **Pieta z kostela sv. Ducha**, kolem roku 1370, vápenec, polychromie, v. cca 160 cm. Praha, kostel sv. Ducha. Reprodukce: <http://www.svatyduch.eu/history.html>, vyhledáno 5.5. 2014
29. **Pieta z kláštera sv. Jiří**, po roce 1360, vápenec, polychromie, v. 63 cm. Praha, Kostel sv. Jiří bývalého kláštera benediktinek na Pražském hradě. Reprodukce z: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010, 71, obr. IV/1
30. **Krumlovská madona**, po roce 1390, vápenec, polychromie, v. 112 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce z: <http://www.kamnapesek.com/krumlovskamadona/sponzori.php>, vyhledáno 5.5. 2014
31. **Praha**, sochařská výzdoba Staroměstské mostecké věže, druhá polovina 14. století, pohled od východu. Reprodukce z: KUTHAN 2008, 310, obr. 8D. 2
32. **Praha**, chrám Matky Boží před Týnem, druhá polovina 14. století, severní portál. Reprodukce z: KUTHAN 2008, 281, 8A. 7
33. **Sv. Václav**, kolem roku 1373, kámen, polychromie, v. 200 cm. Praha, katedrála sv. Vít, Václava a Vojtěcha. Reprodukce z: KUTHAN 2008, 298, obr. 8B. 6

34. **Sv. Petr ze Slivice**, kolem roku 1390, opuka, polychromie, v. 91,5 cm. Praha, Národní galerie. Reprodukce z: <http://www.kr-stredocesky.cz/portal/odbory/kultura-a-kulturni-dedictvi/narodni-kulturni-pamatky/socha-svateho-petra-ze-slivice.htm>, vyhledáno 5.5. 2014
35. **Mistr Třeboňského oltáře**: Kladení Krista do hrobu, kolem roku 1380, tempera, smrkové dřevo potažené plátnem, 132 x 91,8 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ROYT 2002, 93
36. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm. Jihlava, kostel sv. Ignáce. Reprodukce z: <http://svjakub.cz/?module&p=prispevek&tema=38-ignac-opravy&pid=100591>, vyhledáno 5.5. 2014
37. **Křiváková Pieta**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 73,5 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum. Reprodukce z: <http://zpravodajstvi.olomouc.cz/clanky/Olomoucke-sousosi-takzvane-Krivakovy-piety-je-kulturni-pamatkou-7819>, vyhledáno 5.5. 2014
38. **Pieta z Všeměřic**, kolem roku 1410, lipové dřevo, polychromie, v. 118 cm. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie. Reprodukce z: LAVIČKA 2007, 24
39. **Mistr Týnské kalvárie**: Ukřižování, kolem roku 1410, lipové dřevo, polychromie, v. 243 cm. Praha, chrám Matky Boží před Týnem. Reprodukce z: CHLÍBEC/BARTLOVÁ (ed.) 1990, 96, obr. 10A
40. **Pieta ze Seeonu**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 75 cm. München, Bayrisches Nationalmuseum. Reprodukce z: <http://www.lib-art.com/art-prints/rondanini-pieta.html>, vyhledáno 5.5. 2014
41. **Pieta z Krakova**, kolem roku 1400, vápenec, polychromie, v. 62 cm. Krakov, kostel sv. Barbory. Reprodukce z: <http://5porroku.blogspot.cz/2014/04/wielkoczwartkowe-rozwazania.html>, vyhledáno 5.5. 2014
42. **Pieta ze Seeonu**, detail hlavy, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 75 cm. München, Bayrisches Nationalmuseum. Reprodukce: <http://www.lib-art.com/art-prints/rondanini-pieta.html>, vyhledáno 5.5. 2014
43. **Expozice gotického sochařství**. Cheb, Galerie výtvarného umění. Reprodukce z: <http://www.gavu.cz/gotika/>, vyhledáno 5.5. 2014
44. **Pieta z Chebu**, detail zleva, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění. Foto: autor
45. **Pieta z Chebu**, detail zprava, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění. Foto: autor

46. **Pieta z Chebu**, detail roucha, po roce 1350, olšové dřevo, polychromie odstraněná, v. 161 cm. Cheb, Galerie výtvarného umění. Foto: autor
47. **Pieta z Erfurtu**, detail roucha, kolem roku 1340, dřevo, polychromie, Erfurt, Ursulinenkloster. Reprodukce z: <http://www.ursulinenkloster-erfurt.de/pages/bilder/bildergalerie.htm>, vyhledáno 28.4. 2014
48. **Pieta z kostela sv. Tomáše**, kolem roku 1380, vápenec, polychromie, v. 140 cm. Brno, kostel sv. Tomáše. Reprodukce z: <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Ottova%20-%20socharstvi%20doby%20lucemburku/slides/28%20Pieta%20od%20sv.%20Tomase%20v%20Brne,%20kolem%20roku%201385.html>, vyhledáno 15.5. 2014
49. **Karel IV. a Václav IV. ze Staroměstské mostecké věže**, kolem 1380, pískovec, v. 215 a 213 cm. Praha, Národní muzeum. Reprodukce z: Kuthan 2008, 311, obr. 8D. 3
50. **Sv. Zikmund ze Staroměstské mostecké věže**, kolem 1380, pískovec, v. 223 cm. Praha, Národní muzeum. Reprodukce z: Kuthan 2008, 312, obr. 8D. 4
51. **Pieta z Klosterneuburgu**, kolem roku 1385, vápenec, polychromie. Klosterneuburg, Klostermuseum. Reprodukce z: <http://theodor-frey.de/verduner%20altar.htm>, vyhledáno 15.5. 2014
52. **Šternberská madona**, kolem roku 1390, opuka, polychromie, v. 84 cm. Olomouc, Arcidiecézní muzeum. Reprodukce z: HLOBIL (ed.) 2000, 78
53. **Pieta z kostela sv. Ignáce**, kolem roku 1400, opuka, polychromie, v. 121 cm. Jihlava, kostel sv. Ignáce. Reprodukce z: <http://www.svjakub.cz/?module&p=prispevek&tema=74-zajimavosti&pid=100179>, vyhledáno 5.5. 2014
54. **Pieta z Badenu u Vídně**, před zničením, kolem roku 1400, vápenec, polychromie odstraněná, Berlin, Staatliche Museen. Reprodukce z: PINDER 1922, 24, obr. 8
55. **Pieta z Badenu u Vídně**, současný stav, kolem roku 1400, vápenec, polychromie odstraněná, v. 27,5 cm. Berlin, Staatliche Museen. Reprodukce z: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/JZBDHW3POYNAU36ZCFO7YN2HK2J4FWJC?facets%5B%5D=time_fct&offset=0&query=* &facetValues%5B%5D=provider_fct%3DSkulpturensammlung+und+Museum+f%3BCr+Byzantinische+Kunst&rows=20&viewType=list&sort=random_8368184781949759890&firstHit=LXGLAGYHLDXGGAZMWEAE6AL6EQRW4UFE&lastHit=lasthit&hitNumber=19, vyhledáno 5.5. 2014

56. **Toruňská madona**, kolem roku 1390, vápenec, polychromie, v. 115 cm. Ztraceno.

Reprodukce z: SWOBODA (ed.) 1969, 172, obr. 62

57. **Třeboňská madona**, 1380–1390, opuka, polychromie, v. 124 cm. Třeboň. kostel sv. Jiljí. Reprodukce z: ROYT 2013, 96, obr. 34

Seznam použité literatury

- ALEMANN–SCHWARTZ 1976 — Monika von ALEMANN–SCHWARTZ: Crucifixus dolorosus. Beitrage zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifix. Bonn 1976
- ASSTEL/CAVADINI — Ann W. ASSTEL/ Catherine Rose CAVADINI: The Songs of Songs: In: Julia A. LAMM (ed.): The Wiley–Blackwell Companion to Christian Mysticism. Sussex 2012, 27–41
- BACHMANN 1969 — Hilde BACHMANN: Plastik bis zu den Hussitenkriegen. In: Karl M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, München 1969, 110–166
- BARTLOVÁ 1990 — Milena BARTLOVÁ: Die Skulptur des schönen Stils in Böhmen. In: Hana J. HLAVÁČKOVÁ/Ladislav KESNER/Milena BARTLOVÁ: Prag um 1400 – Der schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik der Gotik. Wien 1990
- BARTLOVÁ 2004 — Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie: český sochař doby husitské. Praha 2004
- BARTLOVÁ 2007a — Milena BARTLOVÁ (ed.): Pieta z Jihlavy: pieta z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě - nový pohled na staré téma. Jihlava 2007
- BARTLOVÁ 2007b — Milena BARTLOVÁ (ed.): Die Pieta aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts. Brno 2007
- BARTLOVÁ 2010 — Milena BARTLOVÁ: Husitské obrazoborectví. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ/Michal ŠRONĚK (ed.): Umění české reformace (1380–1620). Praha 2010, 63–79
- BARTLOVÁ 2012 — Milena BARTLOVÁ: Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012
- BELTING 1981 — Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981
- BELTING 2000 — Hans BELTING: Konec dějin umění. Praha 2000
- BERLINER 1955 — Robert BERLINER: Arma Christi. In: Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst, III. Folge Bd., 1955, 35–152
- BERLINER 2003 — Robert BERLINER: The freedom of medieval art. Robert Suckale (ed.). Berlin 2003
- BLANK 1965 — Walter BLANK: Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300. In: Alemanisches Jahrbuch, 1964–1965, 57–86

- BLOCH 1960 — Petr BLOCH: Die Pieta Schnütgen. In: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*. Köln am Rhein 1960, 211–214
- BORRIELO/CARUANA/DEL GENIO/SUFFI 2012 — Luigi BORRIELO/Edmondo CARUANA/Maria Rosaria DEL GENIO/Nicolò SUFFI (ed.): *Slovník křesťanských mystiků*. Kostelní Vydří 2012
- BYNUM 1987 — Caroline W. BYNUM: *Holy Feast and Holy Fast : The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Oakland 1987
- CAPRA 1951 — Maria CAPRA: Das Vesperbild und seine Bedeutung im Totenkult. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, IV, 1951, 12–14
- CLASEN 1974 — Karl Heinz CLASEN: *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin–New York 1974
- COOK 1997 — John W. COOK: Ugly Beauty in Christian Art. In: James L. ADAMS/Wilson YATES: *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Cambridge 1997, 124–142
- DACHOVSKÝ 1997 — P. Karel DACHOVSKÝ: *Sv. Bernard z Clairvaux*. Praha 1997
- DEHIO 1921 — Georg DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin und Leipzig 1921
- DEHIO 1930 — Georg DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*. 2. Berlin und Leipzig 1930, 115–123
- DINZELBACHER 2003 — Peter DINZELBACHER: *Světice nebo čarodějky?* Praha 2003
- DIONYSIOS AREOPAGITA 1994 — DIONYSIOS AREOPAGITA: O Božích jménech. In: Stanislav SOUSEDÍK (ed.): *Texty k studiu dějin středověké filosofie*. Praha 1994, 11–24
- DIONYSIOS AREOPAGITA 2003 — DIONYSIOS AREOPAGITA: O mystické teologii. O božských jménech. Praha 2003
- DIONYSIOS AREOPAGITA 2009 — DIONYSIOS AREOPAGITA: O nebeské hierarchii. Praha 2009
- DOBRZENIECKI 1967 — Tadeusz Dobrzeniecki: Medieval Sources of the Pietà. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie VIII.*, 1967, 5–24
- DOBRZENIECKI 1969 — Tadeusz DOBRZENIECKI: Średniowieczne źródła „Piety“. In: *Treści dzieła Sztuki*, Warszawa 1969
- DOBRZENIECKI 1997 — Tadeusz DOBRZENIECKI: Pietà z Lubiąza w Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie. In: *Ars sine scientia nihil est*. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu. Warszawa 1997, 73–74

- FAJT 2006 — Jiří FAJT (ed.): Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437. Praha 2006
- FOLTÝN 2005 — Dušan FOLTÝN: Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005
- FRANCO–MATA 1986 — Angela FRANCO–MATA : Le Crucifix douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIVe. In: *Midi. Revue de Science Humaines et de Litterature de la France du sud I*, 1986, 8–15
- FRANCOVICH 1938 — Géza de FRANCOVICH: L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II*, 1938, 145–261
- FRANKL 1934 — Paul FRANKL: Das Vesperbild im Naumburger Dom. In: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen LV*, 1934, 1–8
- FREY 1935 — Dagobert FREY: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. In: *Festschrift Heinrich Wölflin zum siebzigsten Geburtstage*. Dresden 1935, 31–67
- FUTTERER 1930 — Ilse FUTTERER: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz (1220-1440). Augsburg 1930, 60–83
- GERCHOW/MARX 2005 — Jan GERCHOW / Petra MARX (ed.): *Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Die frühen Klöster und Stifte 500-1200. Die Zeit der Orden 1200-1500*. München 2005
- GRAVENKAMP 1948 — Kurt GRAVENKAMP: *Marienklage, Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhunderts*. Aschaffenburg 1948
- GROSSMANN 1970 — Dieter GROSSMANN (ed.): *Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*. Salzburg 1970
- GRÜN/RIEDL 1996 — Anselm GRÜN/Gerhard RIEDL: *Mystika a erós*. Praha 1996
- GUARDINI 1939 — Romano GUARDINI: *Kultbild und Andachtsbild*. Würzburg 1939
- GUARDINI 2009 — Roman GUARDINI: *O podstatě uměleckého díla*. Walter ZAHNER. Praha 2009
- HAMANN 1929 — Richard HAMANN: *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Bd. 2. Die Plastik*. Marburg an der Lahn 1929
- HAMBURGER 1989 — Jeffrey HAMBURGER: *The Visual and the Visionary: the Image in late Medieval Monastic Devotions*. In: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, vol. 20. London 1989, 161–182

- HAMBURGER 1997 — Jeffrey HAMBURGER: Nuns as Artists, the visual culture of a medieval convent. Berkeley. Los Angeles 1997
- HAMBURGER 1998 — Jeffrey HAMBURGER: The Visual and Visionary. Art and Female Spirituality in Late Mediaval Germany. New York 1998
- HAMBURGER/SUCKALE 2008 — Jeffrey HAMBURGER/Robert SUCKALE: Between This World and the Next: The Art of Religious Women in the Middle Ages. In: Jeffrey HAMBURGER/Susan MARTI: Crown and Veil: The Art of Female Monasticism in the Middle Ages 2008, 76–109
- HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 2006 – Mojmir HAMSÍK/Radana HAMSÍKOVÁ: Přemyslovský krucifix z Jihlavy – restaurace a technika. In: MUDRA/OTTOVÁ 2006, 413–415
- HASSE 1977 — Max HASSE: Studien zur Skulptur des ausgehenden 14. Jahrhunderts. In: Städel-Jahrbuch N.F.VI, 1977, 99–128
- HEINRICHS-SCHREIBER 1998 — Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER (ed.): Die Skulpturen des 14. bis 17. Jahrhunderts. In: Ein Auswahlkatalog. Bestandskatalog der Kunstsammlungen Veste Coburg 1998
- HLOBIL 2000 — Ivo HLOBIL: Autore Boemo o Moravo, Pietà. In: Ivo Hlobil (ed.): Ultimi fiori del medioevo: Dal gotico al rinascimento in moravia e nella slesia. Olomouc 2000, 84–86
- HOFFMANN 2006 — Godehard HOFFMANN: Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Koln und das Phanomen der Crucifixi dolorosi in Europa. Worms 2006
- HOMOLKA 1958 — Jaromír HOMOLKA: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: Minulosti Plzně a Plzeňska I, 1958, 30–36
- HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1420, Na okraj knihy Alberta Kutala. In: Umění XI, 1963, 414–448
- HOMOLKA 1974 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách : k problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách. Praha 1974
- HOMOLKA 1977 — Jaromír HOMOLKA: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění: poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách. In: Jenštejn 1977, 115–155
- HOMOLKA 1978a — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL /Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526. Praha 1978, 167–254

- HOMOLKA 1978b — Jaromír HOMOLKA. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern II. Köln am Rhein 1978, 673, 685
- HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Emanuel Poche (ed.): Praha středověká: Anrchitektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo. Praha 1983, 357–489
- CHAMONIKOLA 1999 — Kaliopi CHAMONIKOLA: Kapitoly k sochařství a deskove malbě. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci. Vytvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. II/Brno, Brno 1999, 245–260
- CHAMONIKOLA 2006 — Kaliopi CHAMONIKOLA: Morava – na cestě k samostatnosti. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437. Praha 2006, 291–299, 301–302, 322
- CHLÍBEC/ŠTEFANOVÁ–BARTLOVÁ 1990 — Jan CHLÍBEC/Milena ŠTEFANOVÁ–BARTLOVÁ (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby (kat. výst.). Praha 1990
- CHLÍBEC 2010 — Jan CHLÍBEC: Monochromie a její významové roviny v českém středověkém umění. Klára BENEŠOVSKÁ/Jan CHLÍBEC (ed.): V zajetí středověkého obrazu, Kniha studií k jubileu Karla Stejskala. Praha 2010
- KACZMAREK 2007 — Romuald KACZMAREK: Das Vesperbild aus der Zisterzienserkirche in Leubus. Milena BARTLOVÁ (ed.). Jihlava 2007
- KACZMAREK 2008 — Romuald KACZMAREK: Monumentalna Pietà z kościoła klasztorneho w Lubiążu. In: Andrzej Kozieł: Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści. Wrocław 2008, 43–60
- KALINA 2001 — Pavel KALINA: Crucifixus dolorosus: zur Forschungslage und zur Begriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum späten Michelangelo. In: Umění V, 2001, 398–409
- KALINA 2013 — Pavel KALINA: Umění a mystika : od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu. Praha 2013
- KALINOWSKI 1950 — Lech KALINOWSKI: Ze studiów nad Mistrzem Piękných Madonn. In: Sprawozdania z Polskiej Akademii Umiejętności, t. LI, 1950, 486–488
- KALINOWSKI 1952 — Lech KALINOWSKI: Geneza Piety średniowiecznej. In: Praca Komisji Historii Sztuki X, 1952, 153–257

- KAMMEL 2000 — Frank Matthias KAMMEL: Kunst in Erfurt 1300-1360. Studien zu Skulptur und Tafelmalerei, Berlin 2000
- KAMMEL 2007 — Frank Matthias KAMMEL: Die mitteldeutschen Vesperbilder und die Iglauer Pietà: Eine Revision unseres Kenntnisstandes. Milena BARTLOVÁ (ed.). Jihlava 2007
- KAPUÁNSKÝ 1915 — Raymund KAPUÁNSKÝ: Život svaté Kateřiny Sienské. Stará Říše 1915
- KLEIN 1935 — Dorothee KLEIN: Andachtsbild. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. 1. Stuttgart 1937, 681–688
- KROUPA 1994 — Pavel KROUPA: K vývoji českých piet 14. a 15. století. In: Muzejní a vlastivědná práce, Časopis společnosti přátel starožitností 3, 1994, 140–150
- KYZOUROVÁ/KALINA 1996 — Ivana KYZOUROVÁ/Pavel KALINA: The Přemyslovsky Crucifix of Jihlava. Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus dolorosus. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch LVII, 1996, 35–64
- KYZOUROVÁ 1998 — Ivana KYZOUROVÁ (ed.): Přemyslovský krucifix a jeho doba (kat. výst.). Praha 1998
- KVAPILOVÁ 2001 — Ludmila KVAPILOVÁ: Pietta z kostela sv. Ducha na Starém Městě pražském. In: Průzkumy památek 1/2001, č. 8, 2001, 138–145
- KÜNSTLE 1928 — Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau 1928, 470
- KUTAL 1937 — Albert KUTAL: Pietta z kostela sv. Tomáše v Brně. Brno 1937
- KUTAL 1940–41 — Albert KUTAL: Moravské sochařství 14. a 1. poloviny 15. století. In: Umění XIII, 1940–1941, 297–315
- KUTAL 1942 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942
- KUTAL 1949 — Albert KUTAL: Sochařství doby Václava IV.. In: Albert KUTAL/Dobroslav LÍBAL/Antonín MATĚJČEK: České umění gotické I., Stavitelství a sochařství. Praha 1949, 65–73
- KUTAL 1957 — Albert KUTAL: O Mistru Krumlovské madony. In: Umění V, 1957, 29–63
- KUTAL 1958 — Albert KUTAL: Madona ve Šternberku a její mistr. In: Umění VI, 1958, 111–150
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962

- KUTAL 1963 — Albert KUTAL: K problému horizontálních piet, In: Umění XI, 1963, 321–359
- KUTAL 1970 — Albert KUTAL: Sochařství. In: PEŠINA 1970, 450–483
- KUTAL 1971 — Albert KUTAL: Vystava Stabat Mater v Salcburku. In: Umění XIX, 1971, 402–416
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: Erwagungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietas. In: Umění XX, 1972, 485–520
- KUTAL 1984 — Albert KUTAL: Goticke sochařství. In: Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků do konce středověku I/1. Praha 1984, 216–283
- LAMM 2012 — Julia A. LAMM: Mysticism in the New Testament. In: Julia A. LAMM (ed.): The Wiley–Blackwell Companion to Christian Mysticism. Sussex 2012, 1–25
- LAVIČKA 2007 — Roman LAVIČKA: Gotické umění: Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie. Hluboká nad Vltavou 2007
- LEGNER 1978 — Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I, II, III, Köln am Rhein 1978
- LEGNER 1985 — Anton LEGNER: Das Andachtsbild im späten mittelalter Eine Betrachtung vor dem Elendchristus im Braunschweiger Dom. In: Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650 Bd. 4. Braunschweig 1985, 449–465
- LILL 1925 — Georg LILL: Deutsche Plastik. Berlin 1925
- LIŠKA 1932 — Antonín LIŠKA: Česka dřevěná plastika v době vrcholné gotiky. In: Památky architektury XXXVIII, 1932, 20–40
- MARCINKOWSKI 1994 — Wojciech MARCINKOWSKI: Predstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej. Krakow 1994
- MATHON 1936 — Jaroslav MATHON: Příspěvek ke studiu Piety na Moravě. In: Ročenka narodopisného a průmysloveho musea města Prostějova a Hane XIII, 1936, 42–54
- MILES 2004 — Margaret R. MILES: The Word Made Flesh: A History of Christian Thought. Oxford 2004
- MINKENBERG 1986 — Georg MINKENBERG: Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen. Aachen 1986
- MOLINARI 1958 — Paul MOLINARI: Julian of Norwich. The Teachings of a 14th Century English Mystic. London 1958
- MÜHLBERG 1960 — Fried MÜHLBERG: Über Bedeutung und Herkunft des gotischen

- Gabelkruzifixes. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch LVII, 1960, 69–86
- MUDRA/OTTOVÁ 2009 — Aleš MUDRA /Michaela OTTOVÁ: Katalog gotického sochařství na území historického Chebska, in: Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009
- MYSLIVEC 1948 — Josef MYSLIVEC: Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha 1948
- OPITZ 1935–1936 — Josef OPITZ: Pieta z poloviny 14. stol. ve sbírce Ringhofferově. In: Dílo XXVII, 1935–1936, 94–96
- PANOFSKY 1927 — Erwin PANOFSKY: Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der Maria Mediatrix, in: Festschrift für M. Friedländer. Leipzig 1927, 261–308
- PASSARGE 1924 — Walter PASSARGE: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Berlin 1924
- PEČÍRKA 1931 — Jaromír PEČÍRKA: Jihlavské piety, In: Umění: Sborník pro českou výtvarnou práci / Řídil Jan Štenc. Praha 1931, 345–355
- PEČÍRKA 1936 — Jaromír PEČÍRKA: Die Böhmisches gotische Plastik. In: Prager Rundschau VI, 1936, 269–288
- PEROUTKOVÁ 2013 — Jana PEROUTKOVÁ: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období. In: František ZÁRUBA/Miroslav ŠMIED (ed.): Ve službách českých knížat a králů: Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana. Praha 2013, 174–201
- PINDER 1920 — Wilhelm PINDER: Die Dichterische Wurzel der Pieta. In: Repertorium für Kunswissenschaft XLII, 1920, 145–163
- PINDER 1922 — Wilhelm PINDER: Die Pieta. Leipzig 1922
- PINDER 1924 — Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1. vol. Wildpark Potsdam 1924
- PINDER 1938 — Wilhelm PINDER: Die Dichterische Wurzel der Pieta. In: Wilhelm PINDER: Gessamelte Aufsätze. Leipzig 1938
- RAVIK/STECKER 1995 — Slavomír RAVIK/Martin STECKER: Praha město kostelů. Praha 1995
- REINERS-ERNST 1939 — Elisabeth REINERS-ERNST: Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà Vorstellung. München 1939
- REINHOLD 2010 — Uta REINHOLD: Das Fritzlarer Vesperbild. In: Ulrike BERGMANN: Frühe rheinische Vesperbilder und ihr Umkreis: neue Ergebnisse zur Technologie, Ergebnisse der Tagung an der FH Köln (27. - 28.10.2006). München 2010, 34–38

- RINGBOM 1965 — Sixten RINGBOM: Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting. Åbo akademi 1965
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha, 2002
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROYT 2008b — Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku. Ivana ČORNEJOVÁ/Hedvika KUCHAROVÁ/Kateřina VALENTOVÁ (ed.). Praha 2008, 447–456
- ROYT 2010 — Jan ROYT: Kristus v křesťanské ikonografii. České Budějovice 2010
- ROYT 2011a — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století (2. vyd.) Praha 2011a
- ROYT 2011b — Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost. ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litvle. Olomouc 2011b, 11–13
- ROYT 2013 — Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013
- SAMEK 1999 — Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska 2. J–N. Praha 1999
- SCHAWÉ 1989–1990 — Martin SCHAWÉ: Fasciculus myrrhae – Pieta und Hoheslied. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte V–VI, 1989–1990, 161–212
- SCHILLER 1972 — Gertrud SCHILLER: Iconography of Christian Art, Vol. 2. London 1972
- SCHMIDT 1970 — Gerhardt SCHMIDT: Peter Parler und Heinrich Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 109–153
- SCHMIDT 1977 — Gerhardt SCHMIDT: Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen“. In: Österreichische Zeitschrift zur Kunst und Denkmalpflege XXXI, č. 3/4, 1977, 95–114
- SCHRÖDER 2004 — Jochen SCHRÖDER: Die Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon“. In: Ars XXXVII, č. 1/2, 2004, 40–67
- SMITH — Edward Lucie SMITH: A Concise History of French Painting. London 1971
- SOKOL 2013 — Jan SOKOL: Mistr Eckhart a středověká mystika. 3. vyd. Praha 2013
- SUCKALE 1977 — Robert SUCKALE: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: Städel-Jahrbuch N.F. 6 1977, 177–208
- STECHOW 1923 — Wolfgang STECHOW: Andachtsbilder gotischer plastik. Berlin 1923
- STREHLOW 1998 — Wighard STREHLOW: Svízelná cesta k lásce: z myšlenek sv. Hildegardy. Praha 1998
- SWARZENSKI 1924 — Georg SWARZENSKI: Italienische Quellen der deutschen Pietà. In: Festschrift für Heinrich Wölfflin. München 1924, 127–134

- SWARZENSKI 1935 — Hanns SWARZENSKI: Quellen zum deutschen Andachtsbild mit 9 Abbildungen. In: Wilhelm WÄTZOLD/Ernst GALL (ed.): Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 3. 1935, 141–144.
- ŠABOUK 1975 — Sáva ŠABOUK (ed.): Encyklopedie světového malířství. Praha 1975
- ŠEVČÍKOVÁ 1974 — Jana ŠEVČÍKOVÁ: Chebská gotická plastika. Cheb 1974
- TIETZ–STRÖDEL — Marion TIETZ–STRÖDEL: Die Plastik in Eger von der frühen Gotik bis zur Renaissance. In: Lorenz SCHREINER: Kunst in Eger. Stadt und Land. München 1992, 259–293
- TIETZ–STRÖDEL — Marion TIETZ–STRÖDEL: Die Plastik in Eger von der frühen Gotik bis zur Renaissance. In: Lorenz SCHREINER: Kunst in Eger. Stadt und Land. Stuttgart 2000, 259–299
- TURNWALD 1939 — Wilhelm TURNWALD: Eger (=Sudetendeutsche Städte – und Kulturbilder Bd. 1.). Reichenberg 1939
- VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997 — Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1997
- VYKOUKAL 2009 — Jiří VYKOUKAL: Z historie sbírky gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu. In Jiří VYKOUKAL (ed.): Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009, 9–11
- WILSON 1991 — Katharina M. WILSON: An Encyclopedia of Continental Women Writers. USA 1991, 138–139
- ŽÁRY 1991 — Juraj ŽÁRY: Piety historické (slohové), In: Piety Slovenska. Katalog SNG. Bratislava 1991, 3–7

