

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Marie Kopecká-Čtvrtníková

**Pieta ze Všeměřic v kontextu krásnoslohých piet**

The Pietà of Vsemerice in context of Beautiful style pietàs

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. za veškerý její čas věnovaný této práci a cenné rady.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Řetové, dne 18. srpna 2014

.....  
Marie Kopecká-Čtvrtníková

## **Klíčová slova**

*Pieta, Andachtsbild, Pieta ze Všeměřic, Mistr Týnské kalvárie, Krásný sloh.*

## **Keywords**

*Pietà, Andachtsbild, Pietà of Vsemerice, Master of Týn Calvary, Beautiful style.*

## **Abstrakt**

Bakalářská práce podává obecný nástin ikonografického typu piety a jeho geneze od počátku 14. století do prvních desetiletí 15. století. Především se ale text věnuje samotné Pietě ze Všeměřic, vysoce kvalitní soše z první poloviny 15. století. Dílo je srovnáváno s produkcí Mistra Týnské kalvárie po stylové a v některých případech (kde bylo dovoleno) i po technologické stránce. Klade si za cíl shrnout dosavadní badatelské výsledky a navrhnout některá možná další řešení otázek vztahujících se k Pietě ze Všeměřic. Otázky se týkají především časového zařazení sochy, autorství a místa, pro které byla původně objednána a místa jejího vzniku. Práce je členěna do čtyř obsahových kapitol, přičemž první dvě se věnují na obecné rovině tématu piety a kontextu sochařství na našem území. Následující dvě kapitoly se věnují konkrétně Pietě ze Všeměřic, přičemž první z nich shrnuje dosavadní poznatky uměleckohistorického bádání a druhá kapitola se snaží o vlastní interpretaci.

## **Abstract**

The thesis is dedicated on the one hand to the iconographical type of pietà in general and to its development from the beginnings of the 14<sup>th</sup> century to the first decades of the 15<sup>th</sup> century. But firstly the text is devoted to the The Pietà of Vsemerice, sculpture of high quality from the first half of the 15<sup>th</sup> century. Pietà of Vsemerice is compared with the production of Master of Týn Calvary in the field of the style and in some cases (where possible) also in the technological domain. The bachelor work sets the goal to summarize existing scientific outcomes and to propose some plausible answers to the questions concerning the Pietà of Vsemerice. In particular, these questions relates to the specifications of the time and place of her creation, of the authorship, and, last but not least, of her original destination. The thesis is structured into four chapters. First two of them deal with the pietà at general level and in the context of the sculpture in the Czech lands. Another two chapters are dedicated specifically to the Pietà of Vsemerice, the first of them resumes existing knowledge in the art history of the sculpture discussed, in the second one the author brings her own interpretation.

## Obsah

1. Úvod.....	6
2. Ikonografie piety a nástin jejího typologického vývoje .....	8
2.a) Andachtsbild .....	14
2. b) Historický kontext – vývoj piet v českém sochařství druhé poloviny 14. století .....	19
3. Pieta ze Všeměřic – představení sochy a základní informace.....	30
3. a) Pieta ze Všeměřic v očích uměleckohistorického bádání .....	33
4. Pieta ze Všeměřic dílem Mistra Týnské kalvárie?.....	40
4. a) Srovnání restaurátorských zpráv Piety ze Všeměřic a Bolestného Krista ze Staroměstské radnice.....	40
4. b) Srovnání děl Mistra Týnské kalvárie na základě formální analýzy .....	42
4. c) Mistr Týnské kalvárie před, či po husitských válkách? .....	49
5. Závěr: Pieta ze Všeměřic a Mistr Týnské kalvárie .....	52
Seznam použité literatury a pramenů.....	59
O b r a z o v á p ř í l o h a.....	65
Seznam vyobrazení .....	66

## 1. Úvod

Pieta ze Všeměřic je významnou plastikou počátku pozdní gotiky v našich zemích. Od jejího objevení pro veřejnost v roce 1951, o které se zasloužil Albert Kutal, byla sousoší během celé druhé poloviny 20. století věnována zasloužená pozornost kunsthistoriků.

Však ani tato důkladná badatelská činnost nepřinesla jasné výsledky, a tak zůstává kolem vysoce kvalitní a působivé piety řada nejasností. Mezi ně patří i základní otázky sahající od jejího původu, přes místo určení až po dataci jejího vzniku. Doba, ve které měla tato pieta vzniknout, je pro badatele ohniskem střetu názorů a teorií. Řešení této hádanky by přispělo k jasnější představě o podobě umělecké produkce v našich zemích ať již v době těsně před vypuknutím husitských nepokojů, během nich, či v době, kdy vlna nepokojů a obrazoboreckých vášní již opadla. Její přesnější datování by ji také pomohlo zasadit do vývojové řady děl pozdní gotiky a kouskem doplnit naši představu o její skutečné podobě.

Další otázka, totiž po jejím autorství, je také závažná, její rozřešení by nám mohlo ukázat, zda v době působení Mistra Týnské kalvárie u nás bylo činných více silných uměleckých osobností, ať již v Praze, nebo v jiném uměleckém centru českých zemí.

Badatelé se tyto otázky pokoušeli řešit srovnáváním a analýzou jednotlivých děl Mistra Týnské kalvárie s oběma figurami sousoší ze Všeměřic. Výsledky jejich srovnávání ale nepřinesly příliš jednoznačné odpovědi a některé se zdají být diskutabilní.

K jasnější představě o této pietě by nám mohlo pomoci širší srovnání se soudobou produkcí českou i zahraniční a hledání analogií i v ostatních uměleckých oborech, jakými jsou desková a knižní malba.

Další možný postup vedoucí k odhalení řešení by mohlo být sledování devoční úcty, která byla prokazována nejen Pietě ze Všeměřic, ale též jejím současnicím i předchůdkyním v době krásného slohu. Mohl by nám ale pomoci

technologičtější postup řešení těchto otázek, jako srovnání důkladných restaurátorských zpráv jednotlivých děl Mistra Týnské kalvárie s Pietou ze Všeměřic. Důležitou otázkou je také zařazení této piety do řady vývoje krásnoslohých piet, kterou řešil ve své badatelské práci především Albert Kutal a jejíž řešení je současným stavem bádání velmi zpochybňováno na základě analýz širšího dobového historického kontextu.

Existence této piety sice jasně promlouvá o vysoce kvalitní umělecké produkci, která se odehrávala v našich zemích. Tato bakalářská práce si klade otázky, na které dosud neznáme odpověď – v jaké době a na jakém místě tato výjimečná socha mohla vzniknout.

## 2. Ikonografie piety a nástin jejího typologického vývoje

Ikonografický námět, kterým se zabývá tato kapitola, je jedním z typů zobrazení Krista, ilustrující jeho poslední utrpení. Pieta je zobrazována přibližně od konce 13. století až do současnosti, přičemž největší význam nabylo její zobrazení v době kolem roku 1400. Vedle Piety to bylo především Ukřižování a Oplakávání, jež spolu s námětem Krista se sv. Janem byly předměty devocionálních zobrazení děje z Kristových pašijí již od doby rané gotiky.

Zobrazení Krista vznikalo zřejmě pod vlivem dobové literatury. Mezi tzv. „mystickými“ krucifixy pak existují přímé paralely k dobové duchovní poezii počátku 14. století, kdy Kristovo tělo je zobrazeno s velmi silným výrazem utrpení.<sup>1</sup> Rozvoj zobrazení Ukřižování měl zřejmě souvislost s tou dobou rozšířeným kultem Božího Těla, který se od sedmdesátých let 13. století šíří z Nizozemí do celé Evropy.<sup>2</sup>

Koncem 14. století se v křesťanském umění rozvíjí další devoční náměty, kterými jsou např. Kristus na hoře Olivetské, Nesení kříže, nebo Andělská pieta.<sup>3</sup>

Pieta, německy Pietà či Vesperbild, podle večerního času na Velký pátek, kdy se děj odehrál, francouzsky “Vierge de Pitié” a latinsky Imago “Beatae Virginis et pietate”,<sup>4</sup> je označení pro ikonografický výjev, který zachycuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně po jeho ukřižování. Motiv nemá přímý pramen v biblických textech, nevychází z evangelijního popisu posledního utrpení Krista, nemá žádný historický podklad, ale původ spíše literární a charakter poetický. Kořeny, ze kterých námět vyrostl, můžeme hledat v epických, lyrických a meditativních dobových textech. Významnými byly latinské Mariiny žalozpěvy,

---

<sup>1</sup> Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost. In: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010 (kat. výst.). Olomouc 2011, 11.

<sup>2</sup> Ibidem 12sq.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst II. Hamburg 1968, 192.



zpívané monology či dialogy ze scény ukřižovaného Krista a truchlící Panny Marie pod křížem. Z nich nejstarší je *Planctus ante nescia*, který byl přeložen do německého jazyka již ve 12. století.<sup>5</sup> Z další dobové literatury mohly plastickou podobu scény piety podnítit mystické a meditativní texty německého dominikána Heinricha Seuse, působícího zejména v první polovině 14. století, a další lyriky 12. století.<sup>6</sup> Mezi další lyrické texty, které utvářely podobu plastického ztvárnění, byl spis sv. Bernarda z Clairvaux *Tractatus planctu beatae Mariae Virginis*<sup>7</sup> a později texty sv. Bernardina Sienského.

Scéna piety simuluje událost, která se mohla odehrát po ukřižování Krista a před jeho pokládáním do hrobu. Časově se tedy překrývá s Oplakáváním, které se liší tím, že při tomto ději asistuje větší množství figur. Děje se účastní podle evangelia sv. Jana<sup>8</sup> i Josef Arimatijský. Na tuto scénu ale logicky navazuje pokládání do hrobu, u kterého musely asistovat ženy, aby nabalzamovaly mrtvé tělo. Na scéně Oplakávání se tedy zobrazují i ženy, které Krista za jeho života doprovázely a stály též pod jeho křížem<sup>9</sup>. Námět tedy alespoň částečně sleduje text evangelia svatého Jana.

Pieta se zcela odchyľuje od tohoto historického podkladu, jelikož vznikla v rámci nového druhu umění, tzv. *Andachtsbildu*,<sup>10</sup> kterému bude v této práci věnována samostatná podkapitola.

Pieta tak vznikla jako samostatný ikonografický námět překrytím několika dějů, které se odehrály po sejmutí Krista z Kříže. Můžte však vycházet celkem ze tří skupin podkladů, které daly jejímu vzniku impulz: za první z lyrických, epických a mystických textů, za druhé ze scény Oplakávání a za třetí z tehdy již rozšířeného typu Mariánského zobrazení, a to Trůnící Panny Marie s Ježíškem<sup>11</sup>, což

---

<sup>5</sup> Lech KALINOWSKI: *Geneza piety sredowicznej*. In: *Práce komisji historii sztuki X*. Krakow 1952, 163.

<sup>6</sup> Wilhelm PINDER: *Die dichterische Wurzel der Pietà*. In: Wilhelm PINDER: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938, 36sq.

<sup>7</sup> KALINOWSKI 1952 (pozn. 5) 163.

<sup>8</sup> Jan 19, 38–41.

<sup>9</sup> Jan 19, 25–26.

<sup>10</sup> K tématu *Andachtsbild* více Wilhelm PINDER *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94.

<sup>11</sup> KALINOWSKI 1952 (pozn. 5) 161.

předpokládá Lech Kalinowski.<sup>12</sup> Piety byly umístovány na bočních oltářích, kde mohly být v bližším kontaktu s věřícími, v poutních kaplích, či v křížových chodbách klášterů. Jejich funkce nehrála přednostní roli v rámci liturgie, ale spíše v osobní zbožnosti a paraliturgických hrách Snímání z kříže a Ukládání do hrobu.<sup>13</sup>

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

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

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

První sochařské doklady ikonografického námětu piety se dochovaly ze samého konce 13. století. Nejstarší známá, plasticky ztvárněná pieta, pochází z roku

---

<sup>12</sup> Ibidem 157–158.

<sup>13</sup> Engelbert KIRCHSBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4. Freiburg im Breisgau 1990, 450sq.

1298 z karmelitského kláštera v Kolíně nad Rýnem, nyní je však nezvěstná.<sup>14</sup> Za místo vzniku, kde se sousoší piety poprvé konstitovalo, je tedy považováno jižní Německo, kde se rozvíjelo v prostředí ženských kontemplativních klášterů. Z písemných pramenů se dochovaly zprávy, že již dříve se ztvárňovala scéna piety, která sloužila při paraliturgických hrách. Takový doklad pochází z „Knihy mimořádné milosti“ Mechthild von Hackeborn, která zde zmiňuje roli piety v paraliturgických hrách Velkého pátku, které se konaly v klášteře Helfta, k němuž náležela, a při kterých ona sama byla svědkem.<sup>15</sup> Toto svědectví dokládá, že ikonografický typ piety byl znám již dříve, nejpozději od poloviny 13. století přibližně do roku 1289, kdy Mechthild von Hackeborn zemřela.<sup>16</sup> V ženských klášterech středověku byl obecně velmi rozšířen kult Panny Marie, jakožto ženské zprostředkovatelky Božího plánu spásy a podle toho byla její zobrazení vždy náležitě hrdá.<sup>17</sup> Naproti tomu na postavě Krista byla zdůrazňována jeho lidská zranitelnost, když byl například zobrazován jako kojící se nahé dítě u prsu matky. Jindy byl znázorňován námět láskyplného vztahu mezi matkou a synem, který měl symbolizovat vztah Krista k církvi, vycházející především z Písně písní a její interpretace sv. Bernarda z Clairvaux.<sup>18</sup>

Z takového prostředí tedy pravděpodobně mohlo vzejít zobrazení piety, kdy Kristova tělesná konstituce zpočátku odpovídala spíše dětskému věku a jeho utrpení zobrazovalo pouze pět ran na těle a trnová koruna. Mrtvý Kristus zde byl chápán spíše jako symbol spásy,<sup>19</sup> nežli skutečně trpící spasitel.

Symboliku, která nás v pietách odkazuje na dětství Spasitele, nenacházíme jen v raném stádiu vývoje piety, ale i v porýnských sousoších kolem poloviny 14. století a v následujících třech desetiletích.<sup>20</sup> Na některých pietách Panna Maria drží mrtvé tělo ve stejné pozici, jako trůnící madony chovají na klíně dítě. Takovým příkladem může být porýnská Pieta z Unny, datována Robertem Suckalem do doby

---

<sup>14</sup> Wilhelm PINDER: Die Pietà. Leipzig 1922, 3.

<sup>15</sup> SCHILLER (pozn. 4) 193.

<sup>16</sup> KIRCHSBAUM 1990 (pozn. 13) 450.

<sup>17</sup> Jeffrey HAMBURGER: Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries. New York 2008, 85.

<sup>18</sup> Ibidem 85sq.

<sup>19</sup> Ibidem 192–195.

<sup>20</sup> Robert SUCKALE (ed.): Schöne Madonnen am Rhein. Bonn 2009, 72–77.

kolem poloviny 14. Století,<sup>21</sup> Panna Maria je zobrazena jako mladá žena a tělo jejího syna je oproti jejímu velice drobné. Gesto, kterým mrtvého Maria k sobě vine, působí, jako když chová na klíně malé dítě a chtěla by ho vtisknout k sobě zpátky do těla. Piety tak v sobě nesou symboliku počátku i konce Kristovy oběti.

Zároveň s tímto zobrazením existoval i jiný typus, tzv. vertikální, heroické či mystické piety. Exempláře tohoto typu se dochovaly zejména ve středním Německu, a dále v Bavorsku, Slezsku a Dolní Lužici.<sup>22</sup> Charakteristický je ale pro tuto skupinu i materiál, jímž je ve své většině topol.<sup>23</sup>

Nejstaršími příklady vertikální heroické skupiny je monumentální Pieta z Coburgu [1], datována do doby kolem roku 1320, a její následovnice, Pieta z Erfurtu, kladená do doby kolem roku 1350.<sup>24</sup> Vzhledem k jejím monumentálním rozměrům, některým detailům a tvrdé modelaci, je dosti pravděpodobné, že autor vycházel z katedrálního sochařství a kamennou formu převáděl do dřeva.<sup>25</sup> O něco mladší Pieta z Erfurtu, pocházející z kláštera uršulinek<sup>26</sup>, je stylově velmi blízká coburgské. Je však jemnější a v detailech drobněji pojatá. Další pieta, těsně spjatá s touto dvojicí, je Pieta z dómu ve Wetzlu, která opět obměňuje schéma obou předchozích.<sup>27</sup>

K nejstarším dochovaným pietám patří zřejmě i Pieta z Röttgen, u ní však badatelé vedou spory o přesnější časové zařazení. Pieta z Röttgen je drobná, o rozměrech jednoho metru na výšku i na šířku.<sup>28</sup> Těla jsou pojednána disproporčně s příliš velikými hlavami a velmi útlými těly. Kristus se svojí velikostí opět přibližuje dítěti, ale kompozice jeho těla je stejná, jako u monumentální Piety z Coburgu nebo Erfurtu. Na těle Ukřižovaného jsou velmi plasticky zdůrazněny rány po hřebecích a po kopí, což nepochybně zdůrazňuje eucharistickou intenci.

Hlavní představitelkou vrstvy heroických piet je na našem území dochována Pieta z Chebu [2], pocházející snad z Frank či horního Durynska a určená pro

---

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA: Katalog gotického sochařství na území historického Chebska. In: Umění gotiky na Chebsku (kol. autorů). Cheb 2009, 127.

<sup>23</sup> Ibidem 128.

<sup>24</sup> SUCKALE 2009 (pozn. 20) 5.

<sup>25</sup> PINDER 1924 (pozn. 10) 97.

<sup>26</sup> Ibidem 98.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> SUCKALE 2009 (pozn. 20) 70.

dominikánský klášter v Chebu. Stejně jako v případě jejích německých předchůdkyň je většinou badatelů její vznik kladen před polovinu 14. století.<sup>29</sup> Na rozdíl od piety z Erfurtu či Salmdorfu však nestupňuje expresi a schéma uvedené Coburgskou pietou, ale zachovává spíše logickou stavbu.<sup>30</sup> Pieta působí v rámci celé skupiny heroických piet nejméně expresivním a „harmoničtějším“ dojmem, neboť „*místo lineární pravoúhlé strohosti zde vidíme měkké širší trubice přetínané plavně doširoka přes sebe zavíjenými, plynule na sebe navazujícími lemy*“.<sup>31</sup> Její formálně-stylové znaky se naprosto shodují s ostatními představitelkami této skupiny. Rovněž způsob opracování, které se vyznačuje velmi hlubokým vydlabáním hmoty obou soch, je vlastní také německým pietám stylové vrstvy heroických piet.<sup>32</sup>

Mezi další, i když mladší piety pohybující se ve schématu heroických piet náleží Pieta ze Strakonice či Pieta od sv. Jakuba v Jihlavě, která dle názoru Kutala musela vzniknout již ve druhé polovině 14. století, vzhledem ke své pokročilé draperii.<sup>33</sup> Podle teorie Mileny Bartlové však spadá doba jejího vzniku do doby mnohem starší, a to k roku 1330, neboť ji klade do souvislosti s donátorským reliéfem Ludvíka Bavorského v Bavorském národním muzeu a její autorství přisuzuje některému dvornímu sochaři Ludvíkova dvora.<sup>34</sup>

Schéma Chebské a Strakonické piety již není tolik ostré, jako u předchůdkyň první poloviny století, což je dáno diagonálním sklonem Kristova těla i měkčeji zpracovanou draperií.

Výsledky restaurátorských průzkumů Piety z Chebu<sup>35</sup> a Piety z Jihlavy<sup>36</sup> ukázaly, že obě figury Kristů jsou zpracované zvlášť, nezávisle na soše Matky, a že byly tedy natolik soběstačné, aby mohla jak socha Krista, tak i Panny Marie

---

<sup>29</sup> Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984, 225; Josef OPITZ: Pieta z poloviny 14. Století ve sbírce Ringhoferově. In: Dílo XXVII, 1935–1936, 94–96.

<sup>30</sup> OTTOVÁ/MUDRA 2009 (pozn. 22) 135.

<sup>31</sup> OTTOVÁ/MUDRA 2009 (pozn. 22) 135.

<sup>32</sup> Ibidem 127.

<sup>33</sup> KUTAL 1984 (pozn. 29) 225; Více k pietě od sv. Jakuba z Jihlavy Milena BARTLOVÁ (ed.): Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts. Brno 2007, 7–29.

<sup>34</sup> BARTLOVÁ 2007 (pozn. 33) 19sq.

<sup>35</sup> OTTOVÁ/MUDRA 2009 (pozn. 22), 127.

<sup>36</sup> BARTLOVÁ 2007 (pozn. 33).

zastávat funkci ve středověkých paraliturgických hrách. Touto skutečností dopadá na ranou produkci piet poněkud jiné světlo, ve kterém se nezdají být ztvárňovány jen jako devocionální zobrazení pro osobní potřebu, ale také jako „funkční“, liturgické sochy pro veřejné pobožnosti.<sup>37</sup>

Produkce piet na našem území byla jistě značně ovlivněna typem, který byl již tou dobou rozšířen v Německu, a jehož produkce zřejmě byla exportována i na naše území (viz Pieta z Chebu). Můžeme se v českých zemích však setkat také s italskou ikonografií tohoto námětu. Takový doklad můžeme najít například ve strakonické komendě Johanitů, pocházející z doby před polovinou 14. století.<sup>38</sup> Výjev zobrazuje Oplakávání Krista pod křížem, ve kterém je ale izolována Panna Maria s mrtvým Kristem na klíně jako samostatně komponovaný výjev,<sup>39</sup> námět typicky italský, který má své východisko v díle Giottové.<sup>40</sup> Další případ, který dokládá, že ikonografický vývoj na území Itálie byl u nás reflektován, může být Pieta ze sv. Jakuba v Jihlavě.<sup>41</sup>

## **2.a) *Andachtsbild***

Andachtsbild je známý pojem evropské medievistiky označující určitý typ náboženských obrazů, jehož užší význam se během 20. století proměňoval a dosud proměňuje. V 19. století v sobě tento termín zahrnoval především drobné náboženské grafiky, které v češtině známe jako „svaté obrázky“.<sup>42</sup> Poprvé ve dvacátých letech minulého století definovali pojem Wilhelm Pinder a Erwin Panofsky tak, že následující generace vědců dokázala diskuzi pojmu rozvinout. Obecně vzato se jedná o „...*devoční obrazy a sochy, sloužící k niternějšímu,*

---

<sup>37</sup> K pojmovým otázkám týkajících se pohyblivých soch sloužících v rámci liturgie Aleš MUDRA: Výtvarná díla v liturgii velkých svátků. In: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010 (kat. výst.). Olomouc 2011, 14.

<sup>38</sup> Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1976, 50.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> K tomu např. KALINOWSKI 1952 (pozn. 5) 167sq.

<sup>41</sup> BARTLOVÁ 2007 (pozn. 33) 16.

<sup>42</sup> Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. München/Zürich 1980, 582.

*emotivnějšímu prožívání utrpení Krista či Panny Marie.*<sup>43</sup> Pod tímto pojmem je zahrnuto především téma Piety, Ukřižování, skupina s Kristem a se sv. Janem, Maria Gravida, či Navštívení Panny Marie.

Význam pojmu *Andachtsbild* pro kunsthistorii přehledně shrnul ve svém článku *Form und Funktion: Der Begriff "Andachtsbild"* Dennis Janzen, o který se také opírá následující shrnutí. Pro kunsthistorii nabýval *Andachtsbild* významu přibližně již od doby kolem poloviny 19. století, kdy Karl Schnaase poprvé významněji rozvíjí koncepci o náboženských uměleckých dílech a jejich ikonografii v souvislosti s osobní zbožností a mystikou. Na tomtéž místě formuluje domněnku, že smyslové zobrazení svatých v lidech dokázalo vzbuzovat zbožné myšlenky a usnadňovat hlubší náboženský život.<sup>44</sup> Schnaase ve svém toeretickém pojetí již třídí sakrální díla do třech kategorií, když je dělí mezi 1.) Církevní nástěnné a oltářní obrazy větších rozměrů 2.) Obrazy s historickým záměrem a mezi 3.) Idylické.<sup>45</sup> Při tomto dělení však spojuje termín *Andachtsbild* s první skupinou a obrazům pod společným označením „Idylické“ rozumí díla menších rozměrů určená k soukromé devoci.

V pojetí *Andachtsbildu* Georga Dehia byl ve dvacátých letech učiněn významný krok v chápání tohoto pojmu. *Andachtsbildem* rozumí některé plastiky, které pokládá za nevhodné k liturgickým potřebám a předpokládá, že tedy vznikly kvůli nové, jiné formě zbožnosti a zdůrazňuje jejich schopnost vznícení náboženského citu.<sup>46</sup> Za příklad takových uměleckých děl uvádí právě téma zobrazení piety,<sup>47</sup> skupinu se sv. Janem, Bolestného Krista, *Schutzmantelbild* a Ukládání do hrobu.<sup>48</sup> O zobrazení piety se vyjadřuje ve smyslu „...*ist eine deutsche Schöpfung, genau 200 Jahre vor Michelangelo entstanden, unter den*

---

<sup>43</sup> Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost. In: Ivana ČORNEJOVÁ/Hedvika KUCHAROVÁ/Kateřina VALENTOVÁ (ed.): *Locus pietatis et vitae*. Sborník Příspěvků z konference konané v Hejnicích ve dnech 13.–15. září 2007, Praha 2008, 447sq.

<sup>44</sup> Dennis JANZEN: *Form und Funktion: Der Begriff "Andachtsbild"*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild/>, vyhledáno 1.8.2014. Ke Schnaasemu viz Karl SCHNAASE: *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter*. Bd. VI. Düsseldorf 1874, 343.

<sup>45</sup> *Ibidem* 399sqq.

<sup>46</sup> Georg DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921, 117–23.

<sup>47</sup> *Ibidem* 120sqq.

<sup>48</sup> *Ibidem* 117sq.

*devotionsbildern des späten Mittelalters das am meisten verbreitete.*<sup>49</sup>

S Dehiovou koncepcí pracuje dále ve svých pracích Wilhelm Pinder.<sup>50</sup> Rovněž pod pojmem *Andachtsbild* rozumí některá témata německé plastiky 14. a 15. století. Klade důraz na propojení mystické poezie a mystiky vůbec s *Andachtsbildem* a zdůrazňuje příbuznost obou náboženských médií ve schopnosti vzbuzovat v divákovi soucítění.

Dalším badatelem významně utvářejícím pojem *Andachtsbild* byl Erwin Panofsky. Především jeho význam vymezuje vůči dalším dvěma kategoriím, které pro toto dělení zvolil, a to *“Historienbild“* a *“Representationsbild“*.<sup>51</sup> Od těchto dvou okruhů náboženského zobrazení se podle Panofského *Andachtsbild* zřetelně odlišuje tím, že dokáže pozorovateli zprostředkovat ponoření se do zobrazovaného tématu.<sup>52</sup> Pro Panofského je podstatná schopnost obrazu vtáhnout diváka do děje a vzbudit v něm tak mystickou identifikaci s daným náboženským tématem.

Po polovině 20. století se však začíná chápání tohoto pojmu značně rozšiřovat. Rudolf Berliner již zpochybňuje Panofského koncepci *Andachtsbildu* s argumentací, že nelze jako kritérium tohoto pojmu definovat schopnost mystické identifikace se znázorněným a oddělovat jej tak ostře od výjevů historických a narativních (*Historienbild*). Jako příklad uvádí ikonografický námět *Arma Christi*, které také sloužily devocionální účtě, ačkoliv obsah námětu je spíše dějinně ikonografický.<sup>53</sup> Již na tomto místě Berliner formuluje, co je pro pojetí *Andachtsbildu* v postmoderní době charakteristické, a sice širší pojetí funkce obrazu a setření ostrých hranic mezi nimi.

Dalším, kdo přispěl do diskuze *Andachtsbildu*, byl Robert Suckale. Kritizuje úzce formalistické pojetí pojmu a ukazuje v návaznosti na Berlinera, jak se proměňovala podoba *Andachtsbildu* v závislosti na podobě úcty, ke které bylo umělecké dílo svým charakterem určeno.<sup>54</sup> Dále připomíná, že středověká díla

---

<sup>49</sup> DEHIO 1921 (pozn. 46) 120.

<sup>50</sup> PINDER 1924 (pozn. 10); Wilhelm PINDER 1922 (pozn. 14); PINDER 1938 (pozn. 6).

<sup>51</sup> Erwin Panofsky: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig 1927, 264.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Rudolf BERLINER: *Arma Christi*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6, 1955, 116.

<sup>54</sup> Robert SUCKALE: *Arma Christi*. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher *Andachtsbilder*. In: Robert SUCKALE: *Stil und Funktion*. Ausgewählte Schriften zur Kunst des



v sobě nesla vícero intencí a neexistuje tedy jen jediný způsob, kterým díla lidé vnímali.<sup>55</sup> V souvislosti s tím přichází s tvrzením, že krucifixy a sochy Madon mají významné místo mezi Andachtsbildy, neboť se nejedná jen o spoluprožívání utrpení, ale i o jiné formy úcty. Rozšiřuje pojem Andachtsbild také o obrazy s historickým tématem a nepokládá za podstatnou Pinderovu citovost citu v nedějovém tématu. Za podstatné kritérium Andachtsbildu pokládá zobrazení klíčových momentů dějin spásy. Moment úcty nechápe na rozdíl od Panofského jako ryze citový úkon spolusoucítění, ale spíše jako intelektuální činnost, pomocí které se pozorovatel upomíná na informace, které již o zobrazovaném tématu vstřebal.<sup>56</sup> Příkladem takového obrazu je podle Suckaleho Arma Christi, kde nás jednotlivé předměty působící Kristovo Poslední utrpení upomínají na pašijové děje. Suckale zdůrazňuje mediální, odkazující charakter Andachtsbildu a zdůrazňuje jeho funkcionální, nikoliv formální pojetí. Nedomnívá se, že by hlavní typy Andachtsbildu vznikaly na základě teologických nauk. Za markantní příklad takového typu vycházející z dogmatiky považuje Vesperbild a zároveň v něm spatřuje ještě jednu rovinu: „*Mir scheint z. B. das Vesperbild ein typisches Beispiel zu sein; Veranschaulichung (neben der Passion Christi) vor allem den Gedanken der ‚compassio‘ und ‚corredemptio‘ Mariens, ist Bild der historischen Person und Verkörperung eines Dogmas zugleich.*“<sup>57</sup> Následně Suckale rozvíjí svou koncepci o původu ikonografického zobrazení piety. Pokládá ji za zobrazení oplakávání, které se odehrává při večerním čase na Kalvárii. Scénu tedy pokládá za historickou a nikoliv literární, jak předpokládalo starší umeleckohistorické bádání.<sup>58</sup> Zdůrazňuje dále, že se nejedná pouze o zobrazení kultovně reprezentativní, ale také symbolické.<sup>59</sup> Jedná se o samostatné plastické ztvárnění Kristových pěti ran, které svou výrazností přebíjí obě figury i jejich výrazy.<sup>60</sup> V souvislosti s úctou ke Kristovým ranám odkazuje Suckale na mystické vize Mechthild von Hackeborn, ve kterých byla Pannou Marií vyzvána k uctění Kristových ran.

Posledním významným badatelským počinem pro pojem Andachtsbild jsou

---

Mittelalters. München/Berlin 2008, 15sq.

<sup>55</sup> Ibidem 17.

<sup>56</sup> Ibidem 36.

<sup>57</sup> SUCKALE 2008 (pozn. 54) 18.

<sup>58</sup> PINDER 1924 (pozn. 10), PINDER 1922 (pozn. 14), PINDER 1938 (pozn. 6).

<sup>59</sup> SUCKALE 2008 (pozn. 54) 41.

<sup>60</sup> Idem.

teze Hanse Beltinga. Za první Belting doplňuje oblast Andachtsbildu o raně středověkou Ikonu, která podle jeho teorie byla z celého raného bádání o Andachtsbildu vynechána. Jedná se o fázi, ve které měl Andachtsbild sice ještě formu ikony, ale její funkce již náležela do oblasti Andachtsbildu.<sup>61</sup>

Andachtsbild nechápe jako samostatný druh obrazů, který by byl jednoduše rozpoznatelný od ostatních. Uznává jeho pojem jako kategorii vedle Historienbildu, Representationsbildu a Gnadenbildu, popisující formu obrazu. Funkce těchto druhů náboženského umění však nespátřuje jako striktně oddělené, ale naopak do sebe volně přecházející a proměňující se jedna v druhou. Ikonu a Andachtsbild považuje v určitém smyslu za synonyma.<sup>62</sup> Belting zdůrazňuje funkci dialogu, který Andachtsbild navazuje s pozorovatelem. V této souvislosti ovšem rozšiřuje Andachtsbild na širší typologii obrazů, kde postavy komunikují mezi sebou.<sup>63</sup> „Andacht“ klade do přímé souvislosti s „aktem řeči“ (*Sprechakt*)<sup>64</sup> obrazu. Pozorovatel potom navazuje s obrazem osobní kontakt – „*Es liefert sich dem Betrachter so aus, daß der Dialog zu seinem eigentlichen Thema wird: sei es der Dialog mit dem Betrachter oder bildintern, der Dialog über den Betrachter.*“<sup>65</sup> Vztah mezi formou a funkcí obrazu pokládá za nestabilní a volně proměnlivý. Funkce je totiž schopna proměnit již danou formu obrazu, a ta může zase nabývat nové funkce.<sup>66</sup>

Belting ve své práci také reviduje pojetí úcty v pouze soukromém, privátním prostředí a zdůrazňuje vliv osobní zbožnosti na podobu uměleckého díla ve veřejném prostoru.

Lze tedy sledovat, že nejprve byl pojem Andachtsbild pro dějiny umění úzce specifikován pro několik ikonografických typů, které se vyznačovaly redukcí postav, silným emocionálním nábojem a obsahem (Krucifix, Madona, Kristus se sv. Janem, Bolestný Kristus, Pieta), jehož předloha nebyla historická, ale literární. Od doby kolem poloviny minulého století se kunsthistorici zasazují o komplexnější

---

<sup>61</sup> Hans BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 69sq. (cit. dle JANZEN 2009 (pozn. 44)); k tomu také Hans BELTING: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, 406sq.

<sup>62</sup> BELTING 1990 (pozn. 61) 406 sq.

<sup>63</sup> *Ibidem* 459.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Ibidem* 459.

<sup>66</sup> cit dle JANZEN 2009 (pozn. 61).

vnímání tohoto pojmu.

Mírný odklon od této poslední tendence v koncepci pojmu *Andachtsbild* se nachází v práci Mileny Bartlové: „*Dnes se tedy ukazuje, že má patrně smysl označovat jako Andachtsbilder pouze obrazy jednoznačně určené pro soukromé vnímání a použití. Kategorie Andachtsbild je čistě funkční, a není tudíž možné zařazovat do ní díla na základě tématu, ikonografie, motivů či formy, ale pouze s ohledem na drobné rozměry, signalizující používání obrazu v soukromé devoci.*“<sup>67</sup> Takovýmto pojetím se Bartlová navrácí k samému počátku tohoto pojmu, kdy byl během 18.–20. století používán k označení drobných devočních grafik.<sup>68</sup> Dále rozvádí na tomtéž místě do důsledku toto pojetí, z něhož vyplývá, že ikonografické téma piety, kdy její rozměry byly ve svých počátcích monumentální, nelze chápat jako *Andachtsbild*.

Naproti tomu Jan Royt se vyjadřuje k *Andachtsbildu* víceméně ve shodě s Pinderem a Panofským. Pod tímto pojmem rozumí „*devoční obrazy a sochy, sloužící k niternějšímu, emotivnějšímu prožívání utrpení Krista či Panny Marie*“.<sup>69</sup> Zdůrazňuje přímé paralely k mystické dobové poezii a zmiňuje se o využití soch v paraliturgických hrách od středověku.<sup>70</sup>

## ***2. b) Historický kontext – vývoj piet v českém sochařství druhé poloviny 14. století***

Vytvořit si kompletní představu o přesném typologickém vývoji piet na našem území (ale i v zahraničí) je téměř nemožné, neboť dochované exempláře nám poskytují jen velmi částečnou představu, jak mohla vypadat podoba jejich tehdejší produkce v plném rozsahu, zejména v období krásného slohu. Ty nejkvalitnější byly pro husitské ikonoklasty zároveň nejprovokativnější, dochoval se nám tedy patrně

---

<sup>67</sup> Milena BARTLOVÁ: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012, 211.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> ROYT 2011 (pozn. 1) 11; K samotnému zobrazení piety pak Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, 206sq.

<sup>70</sup> Ibidem 12.

jen odlesk jejich tehdejší slávy. K vývoji piet na našem území se vyjadřují z českých badatelů především Albert Kutal a Jaromír Homolka.

Ikografické téma piety u nás bylo během 14. století zřejmě velmi rozšířené téma.<sup>71</sup> Přesto nejstarší sochy piety se dochovaly na našem území až z doby kolem poloviny 14. století. Tyto „pozdně rané“ exempláře, (jejichž představitelkami mohou být Pieta z Chebu, ze sv. Jakuba v Jihlavě, z minoritského kláštera v Českém Krumlově, či ze Strakonic) nám poskytují částečnou představu o podobě produkce doby přibližně padesátých let a prvních dvou třetin druhé poloviny 14. století.

Albert Kutal přichází s tezí, že typ horizontální piety, kdy Kristus na Mariině klíně leží v téměř vodorovné poloze, se v našich zemích začal vyvíjet od osmdesátých let 14. století.<sup>72</sup>

Za první díla nového horizontálního typu považuje Kutal skupinu piet, u nichž spatřuje východisko v huti Petra Parlře. Tuto skutečnost rozebírá důkladně Jaromír Homolka, když upozorňuje na souvislosti detailů piet se sochařskou výzdobou mosteckých věží a poukazuje na jejich východisko v hutní plastice.

Změna, která nastala v zobrazení piety, byla dána odlišným vnímáním a pojetím světa.<sup>73</sup> Umělecká díla přibližně od poloviny 14. století získávají novou funkci. Nezobrazují již nedotknutelný, nadpozemský svět. Zlom, který nastal v zobrazování piety, způsobila změna v celkovém chápání světa a v myšlenkovém přístupu k náboženským tématům. Náboženské výjevy se již nezobrazovaly jako nedotknutelná sféra, naprosto izolovaná od našeho světa, ale naopak ve spojení s pozemskými zákony, v podobě skutečně lidské, která se přibližuje smrtelným lidem.

Podle Alberta Kutala tato změna v zobrazování piety proběhla náhle a rychle, jako vědomá reakce na tou dobou již neaktuální vertikální typ. Podle Jaromíra Homolky, vznikly horizontální parlřovské piety sloučením více ikonografických typů – Bolestné Panny Marie s Bolestným Kristem a Oplakáváním.<sup>74</sup> Vzniká tedy podle jeho názoru vzájemným ovlivňováním různých

---

<sup>71</sup> KUTAL 1984 (pozn. 29) 225.

<sup>72</sup> Albert KUTAL: K problému horizontálních piet. In: Umění XI, 1963, 330sq; k tomu také Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962, 83sq.

<sup>73</sup> K tomu podrobně HOMOLKA 1976 (pozn. 38) 47sqq.

<sup>74</sup> Ibidem 50.

témat v závislosti na mariánském kultu, který v této době výrazně sílí. Homolka hovoří o raném dokladu zobrazení horizontální piety na našem území, který se nachází na nástěnné malbě křížové chodby strakonické komendy Johanitů.<sup>75</sup> Jedná se o zobrazení pocházející z doby kolem poloviny 14. století a dalo by se tedy usuzovat, že se v této práci zachoval jakýsi prototyp horizontálního typu, vznikajícího teprve o 30 let později. Panna Maria sedí pod křížem s Kristem na klíně, položeným horizontálně, a sv. Jan Evangelista mu přidržuje nohy ve vodorovné poloze.<sup>76</sup> Centrum, kde se vyvíjel tento nový typus, byla podle badatelů nejspíše Praha.<sup>77</sup>

V typu Piety od sv. Ducha bývá spatřováno nejstarší stadium vývoje horizontálního typu piety: „Protože nadživotní sousoší Piety v kostele sv. Ducha v Praze souvisí také svou hmotností, realistickou modelací Kristova aktu a pojetím draperie nejvíce s klasickou fází pražského hutního sochařství, kloníme se k mínění, že v něm máme zachovanou ukázkou (nebo alespoň zprávu o kdysi existujícím kvalitnějším prototypu z doby před rokem 1380) nejstaršího vývojového stadia.“<sup>78</sup>

Kutal, naproti tomu, pokládá za iniciativní dílo Pietu od sv. Tomáše v Brně a tři piety jí stylově blízké, kterým zřejmě sloužila jako volně obměňovaný vzor.<sup>79</sup> Tuto skupinu, která podle něj stojí na začátku nového zobrazení, datuje do první poloviny devadesátých let 14. století. Za nejstarší vzhledem k významu, kvalitě a velikosti považuje Pietu Svatotomášskou a pokládá za pravděpodobného autora Jindřicha Parlěře, který je v Brně písemně doložen právě před první polovinou devadesátých let.<sup>80</sup> Do Brna měl přijít Jindřich, synovec Petra Parlěře na dvůr Jošta Luemburského, kde se stal roku 1381 jeho dvorním stavitelem.<sup>81</sup> Mladší bádání Kutalovo vročení nemodifikuje.

První ze tří piet, u kterých dokládá jasnou souvislost s touto sochou, je Pieta ze sv. Magdaleny ve Vratislavi, kterou klade vůdčí soše této skupiny nejbližší a u

---

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> Ibidem 45.

<sup>78</sup> HOMOLKA 1976 (pozn. 38) 46.

<sup>79</sup> KUTAL 1963 (pozn. 72) 321–359.

<sup>80</sup> KUTAL 1963 (pozn. 72) 328, a KUTAL 1962 (pozn. 72) 84.

<sup>81</sup> Kaliopi CHAMONIKOLA: Země Koruny České. Morava – na cestě k samostatnosti. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti. Praha 2006, 296.

obou spatřuje blízké souvislosti s parléřovským sochařstvím.<sup>82</sup> Další z trojice je Pieta z Lutína, méně kvalitní, s jemnějším výrazem a povšechnějším provedením, a nakonec Pieta z Pohoří, u které Kutal předpokládá, že byla nejmladší z této zakladatelské skupiny. Stejně jako Jaromír Homolka tak i Kutal zdůrazňuje sepětí s hutní plastikou dílny Parlěřů. Poukazuje na nadživotní rozměry sochy, monumentální pojetí a srovnává její detaily s plastikou Staroměstské mostecké věže, zejména se sedícími postavami Karla IV. a Václava IV., u kterých se některé momenty draperie shodují s Vratislavskou pietou v detailech. Zároveň vychází z předpokladu, že socha musela vzniknout v dílně sídlící v Brně, neboť její transport by byl velmi problematický. Mezi další motivy spojující tyto piety s parléřovskou produkcí patří slepé kružby na postranicích trúnů. Pádný argument pro příbuznost piet s parléřovskou plastikou uvádí srovnáním portrétu Václava z Radče a sv. Václava s tváří brněnské piety.

Kutal jmenuje další příklady horizontálních piet, které již vznikaly pod vlivem této „brněnské skupiny“. Je to například Pieta z Chrámu Matky Boží před Týnem, která se od ostatní skupiny liší ve zvláštním zpracování. Postava Panny Marie je mnohem robustnější a rozložitější, draperie zase daleko detailnější a grafičtější než u piet brněnské skupiny. Tělo Krista je naopak zpracováno schematictěji. Liší se i v detailech, jako například v Kristově koruně, která není z pletených prutů, ale z provazů.

Vliv brněnské skupiny sleduje Kutal po celém Německu až do Porýní a dále až do měst ve střední Itálii, kde se charakteristické znaky naší skupiny prolínají na sochách s typicky italskými prvky.<sup>83</sup>

Přechod k diagonálním pietám představuje Pieta u sv. Jiří na Pražském hradě, datovaná Kutalem do doby kolem roku 1390. Dovojuje, že je možné, že zároveň s horizontálními vznikaly již v parléřovské huti i diagonální piety s typickou polohou Krista pro pozdější krásnoslohé piety. Takovým příkladem je i Pieta od sv. Jakuba. Naproti tomu Fajt datuje pietu o dvě desetiletí dříve, neboť *„pieta kláštera sv. Jiří na Pražském hradě vznikla nesporně dříve než všechny ostatní dochované příklady z druhé poloviny 14. Století, jak ostatně ukazuje kromě jiného i samotné držení Kristova těla, odpovídající původní kompozici piet se*

---

<sup>82</sup> KUTAL 1963 (pozn. 72) 325sqq.

<sup>83</sup> Ibidem 331.

vzpřímeným, takřka sedícím Spasitelem“.<sup>84</sup>

U nového typu horizontálních piet se nejedná jen o polohu Kristova těla, ale o celkový výraz sousoší.<sup>85</sup> Již nevyjadřuje děsuplnou hrůzu z utrpení, ale především vnitřní žal Panny Marie nad strašnou smrtí syna. Tělo mrtvého již nenese znaky mučení po celém svém těle, jak je tomu v Písmu, ale rány se redukují na probodění rukou, nohou a ránu v boku, která je nejvíce zdůrazněna, často plasticky vyvěrajícími proudy krve.

Zdá se, že zároveň s horizontálním typem parlářovských piet na trůnu u nás vznikala i paralelní typ piety na kalvárii, kdy Panna Maria je posazena na skálu. Takovým příkladem je Pieta z Dlouhé Vsi.<sup>86</sup> Německá analogie k tomuto typu je například Pieta z Unny, či z Boppardu.<sup>87</sup>

Z horizontálních piet se postupem času, přibližně po roce 1390, začíná utvářet diagonální typ krásných piet. Motiv piety začíná převažovat nad dosavadními portréty a panovnickou reprezentací.<sup>88</sup> Krásnoslohé piety, stejně jako madony, jsou podle Jaromíra Homolky založeny na souhře dvojího tvaru – vnitřního, tělesného a vnějšího, draperie.<sup>89</sup> Ta hraje funkci samostatně žijící složky. Homolka dále charakterizuje povahu piet tohoto období jako „sochařský tvar relativně složité stavby, založený na labilní, dynamické statuarice a na dialektice dvojího tvaru – figury a velké draperie., stavba která stojí svou podstatou mezi nebem a zemí a je zacílena směrem dolů na věřícího.“<sup>90</sup> Typická je dále polarita naturalismu detailu (u piet je to např. Kristovo nahé tělo) a idealizace tvaru (například v draperii Panny Marie).<sup>91</sup> Zároveň pieta krásného slohu v sobě nese také ideologický význam. Panna Maria předkládá publiku Syna jako eucharistickou

---

<sup>84</sup> Jiří FAJT/Robert SUCKALE: Petr Parlář – Madona Vratislavská. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 225sq. Dále se pietou zabývá Jochen SCHRÖDER: Das eckige muss ins Runde – Das horizontale Vesperbild als ‚Suche nach dem Kanon‘. In: Umění XXXVIII, 2004, 40–66.

<sup>85</sup> HOMOLKA 1976 (pozn. 38) 46.

<sup>86</sup> Více o pietě z Dlouhé Vsi KUTAL 1984 (pozn. 29) 157sq.

<sup>87</sup> Více k těmto pietám SUCKALE 2009 (pozn. 20) 72–77.

<sup>88</sup> Jaromír HOMOLKA: K problému krásného stylu kolem 1400. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k 80. narozeninám Jana Ambrustera. Praha 2008, 406–416.

<sup>89</sup> Ibidem 408.

<sup>90</sup> Ibidem 411.

<sup>91</sup> Ibidem 408.

oběť a sama je zobrazena jako krásná mladá dívka – církev, nevěsta Kristova.<sup>92</sup>

Typické schéma krásnoslohé piety se vyznačuje velmi štíhlým tělem Krista, jehož trup se tyčí toporně v diagonální poloze a daleko přesahuje obrys sochy. Příznačné jsou pro ně lehké formy a celkově štíhlé proporce. Kristův akt je velmi podrobně popsán, s napjatou kůží, pod kterou se jasně rýsují kosti, což přispívá k celkové expresivitě mrtvého těla. Panna Maria je naproti tomu zobrazena v ideálním věku mládí, jako krásná dívka. Projevuje se i zde, stejně jako v Madonách krásného slohu, zájem o konkrétní podobu věcí tohoto světa.<sup>93</sup>

Pravděpodobně vznikaly během devadesátých let 14. století vedle sebe zároveň horizontální piety parléřovské i krásnoslohé.<sup>94</sup> Ty sledovaly radikálně krásný typ piet, jakými jsou například Pieta z Leningradu, z Jihlavy, ze sv. Alžběty ve Vratislavi, ze Seeon nebo z Kreuzenstein a druhý proud se měl přidržovat konzervativnější parléřovské tradice.

Pro pevné datování prvních krásnoslohých piet nemáme sice písemné doklady, ale předpokládá se, že první z nich začaly vznikat kolem poloviny devadesátých let.<sup>95</sup> A. Kutal staví na počátek jejich řady Pietu z Marburgu [3]. Poukazuje na těsnou stylovou návaznost na horizontální skupinu v čele s Pietou od sv. Tomáše v Brně, ať již se jedná o doposud statickou kompozici založenou na rovnoramenných trojúhelnících nebo o podobu funkce roušky. Jako představitele další fáze vývoje spatřuje Pietu z Badenu, která byla ale dřívějšími badateli stavěna naopak jako rané dílo slohu. Dietrich Grossmann sochu klade do těsné slouvisloti s Pietou z Kreuzenstein [5].<sup>96</sup> Marcus Hörsch pietu datuje do osmdesátých let 14. století a předpokládá, že v úzké návaznosti na ni vznikla pieta z Marienstattu, která její momenty rozvádí a zjemňuje.<sup>97</sup>

Na Pietu z Marburgu navazuje podle Kutalovy teorie Pieta z Magdeburku a

---

<sup>92</sup> Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha Středověká. Praha 1983, 449.

<sup>93</sup> Podrobně se významem a východiskem krásného slohu zabývá HOMOLKA 1983 (pozn. 92), 435–463.

<sup>94</sup> Jak shrnuje v závěru své studie Albert KUTAL: Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs. In: Umění XX, 1972, 485–520, zejm. 519.

<sup>95</sup> Ibidem 514.

<sup>96</sup> Dietrich GROßMANN: Stabat mater. Salzburg 1970, 61–63.

<sup>97</sup> Markus HÖRSCH: Pieta z Marburgu. In: Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 397sq.



tvoří spojovací článek se slohově velmi pokročilou Pietou z Kreuzenstein.<sup>98</sup> Marie je již mírně odklání od mrtvého těla a draperie obohacená o zvrtné záhyby dodává sousoší větší dynamiku. Kristovo tělo je již štíhlejší a protáhlejší, s nohama dále od sedadla, trup je mírně natočen k divákovi. U Piety z Kreuzenstein je vše dovedeno do ještě větší dynamiky. Kristovo tělo je popsáno detailněji, až naturalisticky a získává větší výraz exprese. Mariina ruka pozdvihuje Kristovu pravici, zatímco na Marburském sousoší končí ruka pouze v gestu, pod rukou syna. Také Mariino tělo je ve větším pohybu – mírně se odklání a také hlava se dostává do lehkého záklonu, nakloněna jemně k pravému rameni. Tvář je propracovanější a vyjadřuje silně niternou bolest ze smrti syna. Draperie je mnohem bohatší než u Marburského sousoší. A. Kotal sousoší staví do příbuznosti s Krumlovskou madonou. Srovnává například podobu jejich prstů ale hlavně celkový charakter výrazu sochy. Ten získává složitými kompozicemi, jakými je například motiv tří rukou nebo pozice Mariina trupu. Jedná se i o draperii, která je velmi plastická hluboce probranými kontrastními vlnivými záhyby, čímž se také přibližuje dílům z řady kolem Krumlovské madony. Poukazuje také na typický kontrast mezi přesným popisem nahého Kristova těla a vzrůsností draperie.<sup>99</sup>

Ještě vyhrcořenější je ve všech stylových polohách Pieta z Leningradu, u které Kotal nepochybuje o českém původu.<sup>100</sup> Všechny shora zmíněné prvky jsou u ní dotaženy do extrému – záklon Panny Marie, bolestivý výraz obličeje, štíhlé proporce Kristova těla a vytrčení trupu šikmo do dálky z obrysu sochy. Její draperie, což je výrazné zejména v dolní části, je velmi bohatá, s množstvím tubicových řas na kaskádách spadávajících z Mariiných kolenou. Její plášť má velmi dlouhou vlečku, na jejímž konci spočívají jen mírně pokrčené Kristovy nohy. Ke Krumlovské skupině Kotal řadí také Pietu od sv. Ignáce z Jihlavy, typicky krásnoslohou sochu. Charakteristické rysy spočívají ve vybočení trupu Panny Marie, „*melodičnosti pohybových křivek*“ a kompozice navzájem protínajících se diagonál.<sup>101</sup>

Jako představitele skupiny kolem Toruňské madony uvádí Kotal Pietu ze sv. Alžběty ve Vratislavi [4]. Charakterizuje ji celkovou mohutností, která sousoší

---

<sup>98</sup> KOTAL 1962 (pozn. 72) 90.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> KOTAL 1984 (pozn. 29) 270.

s Toruňskou madonou spojuje.<sup>102</sup> Mariin šat v dolní části tvoří širokou základnu pro celou sochu a rozprostírá se pod celou délkou položeného Krista na klíně. Jeho tělo je mohutné, kostnaté a tvář je širší, než u předchozích piet. Těžší a méně pružné jsou také záhyby, což přispívá k celkové mohutnosti a dojmu vláčnějšího pohybu. Pietu datuje do doby kolem roku 1400.

Albert Kotal se domnívá, že mezi tvůrci obou těchto skupin, ze kterých vychází i výše zmíněné piety, existovaly úzké kontakty a spolupráce. Usuzuje tedy, že by se mohlo jednat o dílny Parléroových synů.<sup>103</sup>

V první polovině 15. století se začíná tradice přetvářet. Jiná doba, která přináší počáteční sociální krizi, vyžaduje nové umění, pro lepší vyjádření myslí obyčejných lidí i samotných tvůrců.

Podle Kotalovy teorie během prvních dvou desetiletí 15. století ještě přetrvává tradice Madony Krumlovské a Toruňské, až dochází k jejímu postupnému rozpadu.<sup>104</sup> Poté se hmota soch začíná stahovat k jádru, záhyby tuhnout a jejich objem vysychat. Draperie ztrácí tekoucí hladkost a plynulost, ale zmnožují se její skladebné prvky. Sochy se začínají vracet k původním gotickým formám, sochaři opět používají vertikální kompozice.<sup>105</sup> Výraz soch získává vážnost a zdrsnění. Zároveň s tímto novým proudem sleduje v sochařství nové doby paralelní proud, který stále používá formálního aparátu krásného slohu, ale pouze jako prostředek k vyjádření nového poměru ke světu.<sup>106</sup>

Nejvýznamnější (a vlastně jediná) postava této přechodné doby, je vynikající umělec, pro kterého vzniklo díky jeho nejslavnějšímu dochovanému dílu umělé označení Mistr Týnské kalvárie.<sup>107</sup> Nemáme o jeho osobě žádná dochovaná

---

<sup>102</sup> KOTAL 1962 (pozn. 72) 97.

<sup>103</sup> KOTAL 1984 (pozn. 29) 272.

<sup>104</sup> KOTAL 1962 (pozn. 72) 109sq.

<sup>105</sup> KOTAL 1984 (pozn. 29) 276.

<sup>106</sup> KOTAL 1962 (pozn. 72) 109.

<sup>107</sup> K Mistrovi Týnské kalvárie bylo publikováno množství prací, z nichž uvedme následující: Wilhelm PINDER 1924 (pozn. 10); Prag um 1400. Der Schöne Stil. (kat. výst.). Wien 1990; Milena BARTLOVÁ: Poutivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001; Milena BARTLOVÁ: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: Marginalia historica IV. Sborník k padesátinám Petra Čorneje. Praha/Litomyšl 2001, 111–136; Heinrich BRAUNE/Erich WIESE: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters (kat. výst.). Breslau 1929; Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil (kat. výst.). Bd. I–V. Köln am Rhein

fakta, kromě jeho rukopisu u skupiny dřevěných soch, která je mu připisována. Teorie o době působení Týnského mistra se různí.

Antonín Liška ve svých studiích zastává pozdní dataci souboru soch Týnské kalvárie do třicátých let. Poukazuje při tom na jeho styl, který „*jest již tak zjemněn, tak decentně ztlumen, že na této cestě nebylo již možno jít dále.*“<sup>108</sup> Liška se nedomnívá, že by husitské války poškodily uměleckou produkci natolik, že by znamenaly její naprosté přerušení a odliv umělců. Naopak předpokládá návaznost Týnského mistra na styl soch z Nesvačil, které klade do doby kolem roku 1410 a stylovou příbuznost dokládá především na obou asistenčních postavách Týnské kalvárie.<sup>109</sup>

Albert Kutal byl toho názoru, že Mistr Týnské kalvárie stylově vychází

---

1978, 1980; František ECKERT: Posvátná místa královského hlavního města Prahy, sv. I–II. Praha 1883; Jiří FAJT/Jan ROYT: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XXXIX, 1991, 355–361; Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526). In: Průzkumy památek II, 1995 – Příloha. Praha 1995. Jiří FAJT: Die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Bildschnitzerei im nachhussitischen und podiebradischen Prag. In: Vít Vlnas (ed.): Ars baculum vitae. Sborník k 70. narozeninám Pavla Preisse. Praha 1996, 40–51; Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách. III. (kat. výst.). Praha 1996; Jaromír HOMOLKA: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: Minulost Plzně a Plzeňska I, 1958, 30–36; Jaromír HOMOLKA/Ladislav KESNER (ed.): České umění gotické (kat. výst.). Praha 1964; HOMOLKA 1983 (pozn. 92); Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/2. Rudolf CHADRABA/ Josef KRÁSA (ed.). Praha 1984; Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985<sup>2</sup>; Jan CHLÍBEC: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. In: Dějiny a současnost 13, 1991, č. 2, 17–21; Jan CHLÍBEC: Husitské obrazoborectví a meze jeho tolerance k výtvarnému dílu. In: Dějiny a současnost 16, 1994, č. 5, 49–53; KUTAL 1962 (pozn. 72); Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972; KUTAL 1984 (pozn. 29); Antonín LIŠKA: Dřevěná plastika v době vrcholné gotiky. In: Památky archeologické. Skupina historická. R. II., Díl XXXVIII, 1932, 20–40; Antonín LIŠKA: Gotická paralela. In: Umění VI, 1958, 151–157; Josef OPITZ: Krucifix krásného slohu v Jílovém. In: Volné směry XXXIII, 1937, 74–77; Josef OPITZ: Von schlesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und Mähren. In: Witiko II, 1929, 91–95; Karel V. ZAP: Týnský chrám, hlavní farní kostel Starého města Pražského. In: Památky archeologické a místopisné I, 1854, 9–21, 52–68, 101–111.

<sup>108</sup> LIŠKA 1932 (pozn. 107) 36.

<sup>109</sup> Ibidem 36sq. Tentýž autor uvádí také zajímavé srovnání sv. Jana z Národní galerie a sv. Jana z Týnské kalvárie, kde dochází k závěru, že se jedná o předlohu a výsledné dílo, které bylo během tvorby formováno tvůrčím přístupem: Antonín LIŠKA 1958 (pozn. 107) 151–157.

z Mistra Krumlovské madony, a že stylové východisko v jeho díle je tak úzké, až by se dalo uvažovat o jeho žákovi.<sup>110</sup> Dílnu mistra předpokládá v Praze, jeho působení v Čechách po celou dobu husitských válek a věří, že se zasloužil o přetrvání řezbářské tradice u nás. Dobu jeho tvorby tedy klade již před vypuknutí husitských válek. Odmítá pozdní dataci Josefa Opitze<sup>111</sup> a Antonína Lišky do třicátých let 15. století a poukazuje na jeho dobové malířské analogie jednak v Kapucínském cyklu, především ale na Roudnickém oltáři. Stylovou rovinu jeho tvorby vidí jako shodnou s dílem Mistra Rajhradského oltáře.

Jaromír Homolka se také domnívá, že tvorbu mistra je třeba klást do prvních dvou desetiletí 15. století,<sup>112</sup> ale vyvrací Kutalovu teorii o stylovém původu u Mistra Krumlovské madony. Jako jisté stylové východisko se mu zdá být Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi, u které poukazuje na mnohé analogie, zejména v anatomii Kristova těla s akty Mistra Týnské kalvárie.<sup>113</sup> Jan Chlíbaec vidí jeho stylové východisko v parléřovské produkci a v díle Mistra Třeboňského oltáře, zejména v jeho typologii Panny Marie.<sup>114</sup> Dále předkládá teorii o dalekosáhlém vlivu děl Mistra Týnské kalvárie, který se šířil například díky množství jeho žáků. Jedním z nich měl být Mistr z Eriskirchu, v jehož díle lze pozorovat rozvedené principy Mistra Týnské kalvárie.<sup>115</sup> Chlíbaec dále zastává časnou dataci jeho produkce, nejpozději do dvacátých let. 15. století, přičemž svá raná díla měl řezbář tvořit již v devadesátých letech předchozího století. Tvrdí, že dokladem pro takové vročení je jeho soulad se soudobým uměním václavské doby. Na tomtéž místě upozorňuje na některé historizující motivy, například spirálovité dekorativní pojetí vlasů, které upomíná na osmdesátá léta.

Milena Bartlová, nejmladší badatelka zabývající se podrobněji problematikou Mistra Týnské kalvárie, datuje jeho díla opět na konec třicátých let 15. století a vrací se tak k dataci, kterou zastával již Josef Opitz a Antonín Liška.

---

<sup>110</sup> Ibidem 111.

<sup>111</sup> OPITZ 1929 (pozn. 107) 94; LIŠKA 1932 (pozn. 107) 38.

<sup>112</sup> HOMOLKA/KESNER 1964 (pozn. 107) 29 a 36. Homolka zde mírně zpochybňuje autorství Mistra Týnské kalvárie u Bolestného Krista z Novoměstské radnice, vzhledem k jeho expresivnímu ladění, které porušuje pro Týnského mistra jinak dosud typickou harmonii.

<sup>113</sup> Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 15.

<sup>114</sup> CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 17–19.

<sup>115</sup> Ibidem 18.

Datace vychází především z písemného dokladu, který byl nalezen v hlavě Krista z Týnské kalvárie. Jedná se o listinu, která uvádí, že přítomné relikvie, související s ukřižováním, byly vloženy do hlavy roku 1439. Dva roky před tímto datem nastoupil na místo týnského faráře Jan Papoušek namísto Jana Rokycany radikálně zaměřeného proti uctívání ostatků. Podle Jana Chlíba však byly ostatky do hlavy vloženy druhotně, při ceremonii, která mohla být manifestací proti potírání úcty k ostatkům, jíž se vyznačoval předchozí duchovní správce týnské farnosti. Tuto teorii však Milena Bartlová s odůvodněním že „*Ostatky přitom nebyly nijak viditelné, takže jejich uložení stěží mohlo být manifestací čehokoliv; ...*“<sup>116</sup>, odmítá. Je nám dodnes znám text ovšem jen z druhotného pramenu (neboť originál je ztracený) vyrytý na cínové destičce, která byla ke kříži upevněna roku 1662. Nápis pravil: „*Infrascriptae reliquiae sacrae continentur in vertice huius crucifixi amarissimae: Passioni Christi, primo de ligno domini; de petra in qua stetit crux; de statua circa quam flagellatus est; de panno domini; de lapide ubi Christus predicavit; de operibus misericordiae aliae reliquiae hic reconditae a. d. MCCCCXXXIX m. XI ma.*“<sup>117</sup> Obsah vyňaté listiny vložené do hlavy Krista roku 1439 známe také pouze druhotně, a to z fotografie barokního přepisu z roku 1661. Kompletně ji cituje Chlíba v katalogu výstavy Mistra Týnské kalvárie z roku 1990.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004, 25.

<sup>117</sup> ZAP 1854 (pozn. 107) 65.

<sup>118</sup> Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna doby předhusitské (kat. výst.). Praha 1990, 47.

### 3. Pieta ze Všeměřic – představení sochy a základní informace

Pieta je umístěna v rámci stálé expozice v Alšově jihočeské galerii. Socha má rozměry mírně podživotní velikosti, na výšku měří 118 cm. Je vyřezána z lipového dřeva a zezadu je vydlabána. Její polychromie je zčásti původní. O původní barevné vrstvy se jedná zejména v oblasti inkarnátů a barevných ploch trůnu. Plášť Panny Marie je pokryt barokní retuší stejně jako i Kristova bederní rouška. V padesátých letech 20. století, kdy byla socha poprvé restaurována Bohuslavem Slánským, došlo k domodelování Kristovy pravé nohy a části soklu s částí draperie na pravé straně.<sup>119</sup> Podrobněji budou výsledky restaurátorského výzkumu sochy rozebrány ve zvláštní podkapitole.

Pieta byla objevena roku 1951 Albertem Kutalem v polní kapli u Všeměřic nedaleko Rychnova nad Malší, u Vyššího Brodu. První, kdo o ní publikoval, byl tedy právě Kutal, a to roku 1953. Druhým mezníkem v rámci uměleckohistorického bádání o Pietě ze Všeměřic bylo zkoumání Jaromíra Homolky, jenž roku 1958 přišel jako první s myšlenkou, že by autorem Piety ze Všeměřic mohl být Mistr Týnské kalvárie.<sup>120</sup>

Sousoší představuje Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně. Panna Maria sedí na trůnu, jednoduše sochařsky zpracovaném, s malovanými postranicemi a nízkým soklem. Mariino posazení na trůn nepůsobí příliš pevně, Figura zde z trůnu jakoby sklouzává, jelikož jednu nohu vysouvá mírně dopředu a klade ji na hranu chodidla ve snaze udržet na klíně Kristovo tělo. Tělo je položeno na Matčin klín hlavou na pravou stranu Mariina těla. Obrys sochy je poměrně kompaktní, založený na dvou protichůdných pohybech Kristova těla a trupu Panny Marie. Kristus na Mariině klíně je položen diagonálně, jeho tělo je mírně natočeno hrudí směrem k divákovi. Hlava je v částečném záklonu podepřena rukou Panny Marie. Kristovo nahé tělo je velmi hubené, vystupují z něj kosti a po celém povrchu vidíme

---

<sup>119</sup> Miroslav KŘÍŽEK: Restaurátorská zpráva, 2005, nepag. Nepublikovaný rukopis.

<sup>120</sup> HOMOLKA 1958 (pozn. 107) 30.

plasticky vystupující žíly. Na Ježíšově trupu jsou velmi výrazně ztvárněna žebra, která ostře vystupují nad břicho. Hrudník je poměrně úzký, potažený tenkou kůží. Nohy jsou v kolenou ohnuté téměř do pravého úhlu, po pravé noze stéká pouze namalovaný, nikoliv modelovaný pramen krve. U levé nohy chybí část celého chodidla včetně kotníku, zatímco u pravé jen polovina chodidla. Na těle jsou výrazné rány s plasticky vyvedenými proudy krve prýšticími z Ježíšových ran. Proudů krve přímo u rány mají téměř podobu hroznů. Vlasy, na kterých je nasazena trnová koruna v podobě smotaných provazů, jsou pojety jako jednolitá hmota, modelovaná rovnými prameny Kristových vlasů a zakončena v jedné rovině. Tvář má Kristus úzkou a podlouhlou, poznamenanou rytými i modelovanými vráskami. Pod poměrně výraznými nadočnicovými oblouky jsou napůl pootevřené oči. U kořene nosu na čele má dvě plastické vertikální vrásky od bolestí staženého obočí. Nos je rovný, ideální, nic na něm neruší. Ústa jsou mírně pootevřena tak, že nahoře i dole vidíme malé bílé zuby a mezi nimi jazyk. Pod nosem je dost mohutný knír, který se mírně vlní a zakrývá horní ret úst. Vousy na skráních Krista se stáčíjí do jednotlivých „šnečků“ a na bradě jsou rozděleny do několika proudů, rozbíhajících se symetricky na obě strany, zakončeny ve šnekovité spirálky. Ruce Krista, které jsou přeloženy levá přes pravou, spočívají na ruce Panny Marie, jsou přesně modelované, s úzkými dlouhými prsty a výraznými klouby. Kristova bederní rouška se těsně obtáčí kolem těla, krčí se do drobných horizontálních záhybů a na okrajích je zdobena zlatou vlnkou. U bederní kosti, kterou Kristovo tělo spočívá na Mariině klíně, je mírně přehrnuta a v místě, kde Panna Maria nese na kolenní váhu těla, se mírně nadzdvihává a krčí do menšího záhybu.

Drobné tělo Panny Marie je v mírném záklonu s přirozeným pohybem pravého ramene, které se zdvíhá ve snaze podepřít rukou těžké tělo. Logický pohyb se promítá i pod dolní částí draperie, kde levá noha mírně poklesá pod tíhou spodní části Kristova těla a je položena na hraně chodidla. Hlava Panny Marie je nakloněna trochu na pravou stranu, kontury tváře lemuje rouška a téměř úplně zakrývá blond vlasy, které jen trochu vykukují kolem spánků a lící. Tvář je věrně, plasticky modelovaná do výrazu téměř propukajícího v pláč. Obličej je kulatý, pohledný, nyní ale zkřivený zármutkem. Na čele vystupují dvě vertikální plastické vrásky od žalem staženého obočí. Víčka jsou mírně přivřená, oči modré. Nos má Maria poměrně veliký, výrazně zakončený, což vynikne zejména při pohledu z profilu. Ústa jsou drobná, s koutky zkřivenými od pláče a pod ní je brada také

malá, nevýrazná. Ruce Panny Marie nejsou tak hubené jako Kristovy, prsty jsou velmi štíhlé, dlouhé a pravidelné, ale plné. Draperie Panny Marie se skládá z dvojího šatu – spodního modrého a vrchního červeného pláště – a malované pruhované roušky na její hlavě. Rouška spadá Marii na ramena ve dvou kaskádách a pro obličej tvoří mělký rám, do kterého je tvář zasazena. Je roubena zlatou vlnkou podobně jako rouška Krista. Mariin svrchní, červený plášť, je na ramenou přeložený na svou spodní, modrou stranu a tvoří poměrně mohutný límec pláště. Draperie v horní části nad Mariiným pasem je plynulá a skládá se do mělkých vertikálních záhybů, zblhajících se k pasu. V dolní části je řasení mohutnější. Tím, jak Panna Maria Kristovo tělo, přirozeně klouzající z klína dolů, přidržuje a posunuje opět nahoru, aby ho udržela, nahrnula část pláště z levého kolene na pravé, čímž nad kolenem vzniká zvláštní cíp, pro nějž se těžko hledají analogie. Záhybový systém se skládá tradičně z mísovitých záhybů mezi kolena a velmi zjednodušené kaskády nad levým kolenem. Čelnímu pohledu jsou skryty dva mohutné záhyby nacházející se pod Kristovými zády, na Mariině boku. Cíp horního pláště spočívající na soklu se přetáčí na rub, ohýbá se do roviny podstavce a ústí do špičatého cípu proti divákovi. Pod spodním, modrým pláštěm vykukují špičky Mariiných bot. Šaty jsou asi z tvrdší látky, protože se draperie nekrčí, ale láme se do větších i zvrtných záhybů. Za Mariinou levou nohou, postavenou na vnitřní hranu chodidla, plášť tvoří kratičkou „vlečku“ ústící ke Kristovým nohám.

Jedná se o sochu vysoké kvality a vzácný doklad samého počátku pozdní gotiky na našem území. Vystává kolem ní však mnoho otázek počínaje místem, pro které byla původně určena, přes možnou dataci jejího vzniku až po nejzávažnější otázku autorství. Co se týká datace, je klíčovým datem jejího možného určení rok 1411, kdy byla vydána odpustková listina k uctívané soše v klášterním kostele cisterciáků ve Vyšším Brodě.<sup>121</sup> Kolem tohoto datování se vedou spory, protože je možné, že se listina vztahovala k jiné, starší a déle uctívané soše. Tuto teorii rozvíjí zejména Milena Bartlová.<sup>122</sup>

Další otázkou je její stylový původ, u kterého se většina badatelů shodla na kořenech v krásném slohu a parlérovském okruhu, či v prostředí jím ovlivněném.

V následujícím textu se pokusím nastínit názory jednotlivých badatelů a porovnávat Pietu ze Všeměřic s příbuznými plastikami.

---

<sup>121</sup> KUTAL 1984 (pozn. 29).

<sup>122</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 62.



### 3. a) *Pieta ze Všeměřic v očích uměleckohistorického bádání*

První publikoval o Pietě ze Všeměřic Albert Kutal, její objevitel. Našel ji v polní kapli u Všeměřic u Rychnova Nad Malší. Ve svém článku z roku 1953 již Kutal formuluje svou představu o zasazení sochy ke konci období krásného slohu a odůvodňuje ji rukopisem autora, který se již neřídí formální představou a předem daným schématem, ale ve svém díle již reflektuje přirozený pohyb těla. K diagonálnímu motivu draperie poznamenává: „*Jeho východiskem však není autonomní formální představa, apriorní předem stanovený rytmus sochařské hmoty, nýbrž pokročilá znalost organické vazby a tělesné mechaniky, vědomí vztahu mezi příčinou a následkem, mezi tíží a podporou.*“<sup>123</sup> Sochu dosud nepřipisuje Mistrovi Týnské kalvárie.

Deset let po publikování tohoto článku rozvíjí Albert Kutal výsledky svého bádání zejména o stylovém původu piety. Na rozdíl od Jaromíra Homolky nespatřuje autorství sochy u Mistra Týnské kalvárie. Východisko hledá zejména u Piety z Kreuzenstein a z Marburgu, u které poukazuje na motiv rukou, jež autor Piety ze Všeměřic obměňuje do charakteristického tvaru tří rukou, kdy Kristova levá paže je položena přes pravici a obě ruce spočívají na levé ruce Mariině.<sup>124</sup> A. Kutal zdůrazňuje, že převzaté schéma z těchto piet autor Všeměřické piety osobitě obměňuje. Postavu Krista staví do příkřejší diagonály a celý tvar sochy se tak protahuje do výše.<sup>125</sup> Analýzou Mariiny draperie dále dokazuje, že socha musela vzniknout nedlouho po pozdní fázi krásného slohu. Úvodem poukazuje na porušení plynulého toku záhybů, které se zde zužují a stávají se jakoby křehčími. Pokračuje popisem Mariina šatu, který již postrádá krouživé záhyby a harmonickou kompozici, ale naopak je členěn vertikálním řádním zejména v oblasti Mariina trupu, kde působí tvrdším dojmem, když se záhyby setkávají kolmo s Kristovým

---

<sup>123</sup> Albert KUTAL: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II. Brno 1953, 163.

<sup>124</sup> KUTAL 1962 (pozn. 72) 111. Homolkovo stanovisko viz HOMOLKA 1958 (pozn. 107) 30–36.

<sup>125</sup> Idem.

ležícím tělem. Jednotlivé záhyby na sebe takto vzájemně narážejí po celé kompozici a je tak narušena typická plynulost draperie krásného slohu.<sup>126</sup> Kotal staví sochu do souvislosti se staršími pietami, jmenovitě s Pietou od sv. Tomáše v Brně.<sup>127</sup> Popisuje její dosud těžkou hmotu, sevřený obrys, ze kterého postava Krista příliš nevyčívá, srovnává tváře obou piet a zdůrazňuje shodný motiv rukou, kde levá ruka Krista je přeložena přes pravou.

Původ Mariiny tváře vidí Albert Kotal u Plzeňské madony, ale zároveň poukazuje na individuální rysy, kterými je obličej Panny Marie na Všeměřické pietě obohacen.<sup>128</sup> Dalším cenným postřehem Alberta Kutala je podobnost celkové stavby Kristova těla s Pietou ze Sv. Alžběty ve Vratislavi, kde si všímá shodného detailního vypracování, ale zároveň poukazuje na rozdílné pojetí tváře, kdy na Pietě ze Všeměřic se zdá být měkčí a kde vousy a vlasy tvoří jednolitou hmotu, na rozdíl od Vratislavské piety.<sup>129</sup>

Co se týká stylového zařazení piety, Kotal vidí její místo v pozdní fázi krásného slohu.<sup>130</sup> V sousoší spatřuje mnoho momentů nesoucích ještě rysy krásného slohu, což je patrné například v celkové kompozici založené na diagonálách a na naturalistickém popisném provedení Kristova těla. Jinou shodu v krásném slohu spatřuje v draperii, která ještě zachovává v některých částech klasické schéma, ale již ztrácí plasticitu a objemy.<sup>131</sup> Poukazuje na podobnost tváře Krista se Svatotomášskou pietou [6, 21] a na společný motiv tří rukou. Autora sochy považuje za jednoho z prvních, kdo opouští dekorativní pojetí krásného slohu a začíná se ubírat cestou pravdivějšího výrazu.<sup>132</sup> Tento autor sice navazuje na parlérovskou tradici, ale všechny staré prvky přetváří do nového výrazu. Z našeho prostředí jmenuje v návaznosti na ni Piety z kostelů v Železném Brodě, Bedřichově Světcí a Oplakávání ze Sobotky.

Roku 1972 v Českém gotickém umění Albert Kotal sochu datuje již konkrétněji, a to do druhého desetiletí 15. století.<sup>133</sup> Na tomtéž místě opět klade

---

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> KOTAL 1963 (pozn. 72) 349.

<sup>128</sup> KOTAL 1962 (pozn. 72) 111

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> KOTAL 1963 (pozn. 72) 349.

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> KOTAL 1972a (pozn. 107) 125.

pietu do souvislosti s parléřovskou tradicí a poukazuje na její formální aparát, který navazuje na produkci Parléřů.

V osmdesátých letech ale modifikuje svůj názor na její dataci ve spojitosti s odpustkovou listinou vydanou arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Házmburka k roku 1411, která se měla vztahovat na pietu v klášterním kostele Vyššího Brodu.<sup>134</sup>

Jako první připsal Pietu ze Všeměřic Mistrovi Týnské kalvárie roku 1958 Jaromír Homolka.<sup>135</sup> Zároveň vyzdvihuje autorovo východisko v tradici Parléřů a pietu pokládá za poslední pražský import na objednávku Rožmberků do Jižních Čech.<sup>136</sup> Upozorňuje na modelaci Kristova aktu „*jejíž mohutnost je v Čechách na počátku 15. stol. dosti výjimečná.*“<sup>137</sup> Shodně s Albertem Kutalem ale dochází k závěru, že slohový charakter sochy by mohl odpovídat roku 1411, vztahující se k oné konkrétní odpustkové listině.<sup>138</sup>

V otázce východiska autora piety tedy zastává jakýsi protipól Kotalova názoru, který vidí její stylový původ u Madony Krumlovské. Pietu klade do souvislosti s řezbářskou výzdobou rámu Madony Svatovítské, zejména kvůli příbuznosti provedení Mariiny draperie nad jejím pravým kolenem se skladbou pláště sv. Prokopa.<sup>139</sup>

Jan Chlíbaec je další z badatelů, který se v rámci středověkého sochařství věnuje problematice otázky Mistra Týnské kalvárie a okruhu jeho děl. Je zastáncem názoru, že Pietu ze Všeměřic náleží dílně Mistra Týnské kalvárie, ale že je na sousoší jasně patrná dílenská spolupráce více autorů.<sup>140</sup> Dokládá ji na postavě Krista, u které poukazuje na rozdílnost v pojetí stavby těla, hlavy a polychromie Ukřižovaného, které se liší od ostatních zpodobení Krista z ruky Mistra Týnské kalvárie. Všechna jeho díla klade před rok 1420.<sup>141</sup>

Jako protipól názorů výše zmíněných badatelů stojí teze Mileny Bartlové. Její názory, které předestírá jako spoluautorka katalogu k výstavě Mistra Týnské kalvárie v roce 1990, se během následujících patnácti let ještě značně modifikují.

---

<sup>134</sup> KUTAL 1984 (pozn. 29) 278.

<sup>135</sup> HOMOLKA 1958 (pozn. 107) 30.

<sup>136</sup> HOMOLKA 1984 (pozn. 107) 535.

<sup>137</sup> Jaromír HOMOLKA: České umění gotické (kat. výst.). Praha 1970, 171.

<sup>138</sup> Idem.

<sup>139</sup> HOMOLKA 1990 (pozn. 113) 21.

<sup>140</sup> CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20.

<sup>141</sup> Ibidem 19.

Již zde ale zpochybňuje, že by Pieta patřila mezi práce Mistra Týnské kalvárie.<sup>142</sup>

Srovnáváním detailů na těle Krista, trnové koruně a modelaci záhybů draperie dokazuje zásadní odlišnost od všech zobrazených těl Ukřižovaných, které se v těchto detailech shodují. Poukazuje zde také na motiv záhybu draperie, tzv. „nosu“, vycházejícího z českého prostředí, kde se vyskytuje například na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>143</sup>

Na soše nachází parléřovské motivy jako dvoupramennou trnovou korunu, vrásky na Mariině čele, dolní část draperie nebo Mariinu roušku. Zdůrazňuje souvislost s Pietou z kostela sv. Ducha [7, 8]<sup>144</sup>, se kterou má společný základní rozvrh – diagonální polohu Kristova těla a jeho natočení směrem k divákovi, dále Mariin šat s límcem přehnutým přes ramena a kompozice draperie pod koleny. Také zde hovoří o motivu tří rukou, které srovnává nejen s Pietou od sv. Ducha, ale také s Pietou od sv. Ignáce z Jihlavy, jen zde poukazuje na menší expresivitu podání.

Ve své monografii Mistra Týnské kalvárie z roku 2004 Bartlová zmiňuje stylové kořeny v krásném slohu, což dotvrzuje draperií v oblasti pod Mariinými koleny.<sup>145</sup> Zároveň však konstatuje, že jednotlivé záhyby draperie již ztrácí plynulost a délku charakteristickou pro krásný sloh.

Prohlubuje zde pochybnosti o autorství Mistra Týnské kalvárie.<sup>146</sup> Dokládá je již na konkrétních detailech, podle Bartlové se jedná ale i o celistvý, rozdílný sochařský přístup k hmotě. Detaily, o něž se jedná, nachází ve tvářích obou soch. Konkrétně poukazuje na jiný tvar očí Krista nebo na trnovou korunu mající zde podobu spletených provazů, nikoliv přírodních větví, jako nesou na hlavách ostatní postavy ukřižovaných Kristů Týnského mistra. Jinakost celkového pojetí tvaru pak dokládá na pohybu Mariiny levé nohy, která je mimořádně postavená na hraně chodidla. Tento komplikovaný pohyb se ale odehrává jen při pohledu zepředu, což neodpovídá „*prostorově náročnějším kontrapostům*“<sup>147</sup>, které používal u ostatních svých děl. Za nejzávažnější spatřuje Bartlová to, že u piety chybí „*dramatizace*

<sup>142</sup> Milena BARTLOVÁ: Pieta ze Všeměřic. In: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 52sq.

<sup>143</sup> BARTLOVÁ 1990 (pozn. 142) 48sq.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 61.

<sup>146</sup> Ibidem 60.

<sup>147</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 61.

*tvaru, které mistr dosahuje protikladem plasticky uplatněného objemu tělesného jádra a na jeho povrchu bohatě rozehrané draperie.* <sup>148</sup>

Ve vztahu k původnímu umístění sochy zpochybňuje až doposud předpokládanou skutečnost, že se pieta nacházela v klášterním kostele cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, což se zdálo být dostatečně podložené odpustkovou listinou z roku 1411. Jelikož se ale listina vztahuje k soše, jíž je podle jejího znění prokazována mimořádná úcta, předesílá otázku, zda se listina nevztahuje k jiné, starší a déle uctívané soše.<sup>149</sup> Jako možné řešení zde navrhuje, že socha pochází z laického kostela, který byl vypálen při dobývání husity.<sup>150</sup> Dovojuje, že Pieta ze Všeměřic tedy mohla vzniknout ve třicátých letech jako náhrada za starší pietu, zničenou roku 1422 za husitského dobývání kláštera.<sup>151</sup> Určení piety do třicátých let se zároveň odvíjí od její datace celého souboru děl Mistra Týnské kalvárie souvisejícího s rokem 1439, kdy byly vloženy ostatky do hlavy Krista Týnské kalvárie. Odmítá jejich dodatečné vložení jako manifestaci proti odporu k uctívání ostatků s odůvodněním pochybnostmi nad dostatečnou důrazností takové manifestace a těžkostmi, jaké by nastaly při dodatečném vkládání ostatků na břevno vítězného oblouku, kde byla kalvárie umístěna.<sup>152</sup> Na tento argument reaguje Jan Chlíbaec ve své recenzi na monografii o Mistrovi Týnské kalvárie slovy, že „*Pomíjí (Milena Bartlová) podle mého ceremoniální ráz takovéto možné akce i fakt, že existují četné příklady dodatečného vložení ostatků do uměleckého religiozního díla.*“<sup>153</sup>

Pietu považuje Bartlová buď za rané dílo Mistra Týnské kalvárie, kterou mohl vytvořit ještě předtím, než se seznámil v zahraničí s "moderní" produkcí, nebo za dílo jiného mistra, který vychází ze stejné stylové vrstvy jako Mistr Týnské kalvárie.<sup>154</sup>

Nejnovější badatelské podněty v této oblasti přináší diplomová práce o Dřevěných pietách 1. pol. 15. stol. v Čechách od Jana Mikeše. Rozvíjí teorii o

---

<sup>148</sup> Idem.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Ibidem 62.

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> Ibidem 25.

<sup>153</sup> Jan CHLÍBEC: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. In: Umění LIII, 2005, 179.

<sup>154</sup> Ibidem 62.

původu sochy v klášteře klarisek v Českém Krumlově,<sup>155</sup> což usuzuje ze článku Bohuslava Houdka v deníku Lidová demokracie z roku 1955, kde je uvedeno, že pieta se dostala do Všeměřic z některého chrámu v Rychnově nad Malší (dle místní tradice).<sup>156</sup> Pieta sem měla být přenesena z kláštera klarisek v Českém Krumlově, jelikož město bylo pod jejich správou během 16. až 18. století. Konkrétně zde Mikeš uvažuje o poutním kostele Panny Marie Sněžné, kde měla stát na bočním oltáři. Inventář chrámu z 18. století se zmiňuje o uctívané soše bolestné Matky Boží, starší, než je Pieta ze Všeměřic. V tom, že inventář o pietě mlčí, shledává argument pro její umístění v tomto chrámě, neboť předpokládá, že v místě se nacházela jiná uctívaná socha, a tak mohla být při odstraňování oltáře či při přestavbě chrámu pak Všeměřická pieta odsunuta.<sup>157</sup> Jako možný protiargument uvádí, že byl poutní kostel pod duchovní správou cisterciáků z Vyššího Brodu a Zlaté Koruny mezi léty 1655–1753, odkud pieta také mohla přijít. Dále se zabývá možným umístěním piety v prostoru chrámu a dochází k řešení, že sousoší je určeno pro pohled z diagonálního nadhledu.<sup>158</sup>

Jako shrnutí dosavadního bádání tedy můžeme říci, že jediným údajem o Pietě ze Všeměřic, na kterém se badatelé věnující se tomuto tématu shodují, je její stylový původ, a to sice v krásném slohu s kořeny v parléřovské tradici a svatovítské huti, což zdůrazňuje zejména Jaromír Homolka.

Názory badatelů na Pietu ze Všeměřic se rozcházejí v několika podstatných otázkách. Zatímco Albert Kutal, společně s Milenou Bartlovou, se nedomnívají, že by autorem piety musel být Mistr Týnské kalvárie, Jaromír Homolka jako první přichází s touto zásadní myšlenkou pro následující bádání.<sup>159</sup>

Dalším bodem, kde se názory badatelů rozcházejí, je její časové zařazení. Všichni badatelé kromě Mileny Bartlové se domnívají, vyjma Jiřího Fajta,<sup>160</sup> že socha vznikla do dvacátých let 15. století. Milena Bartlová posouvá možnou dataci sochy téměř o 20 let později.<sup>161</sup>

---

<sup>155</sup> Jan MIKEŠ: Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007, 23.

<sup>156</sup> Bohumil HOUDEK: Vzácny objev jihočeské plastiky. In: Lidová demokracie ze dne 13.3.1955, 5.

<sup>157</sup> MIKEŠ 2007 (pozn. 155) 5.

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> HOMOLKA 1958 (pozn. 107) 30.

<sup>160</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století, viz FAJT 1996a (pozn. 107) 671.

<sup>161</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 62.

Shrneme-li tedy, v čem se badatelské výsledky shodují, zdá se, že není příliš důvodů spekulovat o jiném místě původu piety, než je Praha. Rovněž se zdá být jisté, že má svá východiska v parléřovském sochařství, či v jeho okruhu. Neznámou ale zůstává její přesnější časové zařazení, konkrétnější určení autorství a místo, pro které byla tato kvalitní socha původně objednána.

Vlastní zhodnocení badatelských výsledků bude navrhnuo v následujících kapitolách.

## 4. Pieta ze Všeměřic dílem Mistra Týnské kalvárie?

### *4. a) Srovnání restaurátorských zpráv Piety ze Všeměřic a Bolestného Krista ze Staroměstské radnice*

Restaurátorské zprávy by mohly prokázat určitou souvislost technologických postupů u jednotlivých děl připisovaných Mistrovi Týnské kalvárie, ať již se jedná o použití konkrétních pigmentů, či způsob opracování samotného dřeva. Zajímavé je sledovat například opracování zadních stran soch, které jsou vydlabány do tzv. „van“, kde se otevřeně projevují sochařovy „tahy“ dlátem. Příklady využití a charakteristiku jednotlivých technologických postupů při práci se dřevem středověkých soch popisuje například Radomír Surma.<sup>162</sup> Shrnuje také zacházení se starými barevnými vrstvami soch během 19. a 20. století a zahrnuje specifika restaurátorských přístupů dané doby a průzkumové metody odhalující složení a stáří barevných vrstev.

Porovnáním restaurátorských zpráv, zejména výsledků rozboru pigmentů barevných vrstev Piety ze Všeměřic a Bolestného Krista ze Staroměstské radnice, nelze bohužel přijít s přesvědčivým výsledkem, který by mohl dokázat jejich příslušnost k téže řezbářské dílně. Jelikož ale nemáme přesné informace o spolupráci řezbářů a malířů, pracujících na polychromii soch, srovnáním restaurátorských zpráv nelze autorství Mistra Týnské kalvárie ani vyvrátit.

Barevné vrstvy na postavách Krista se shodují jen v obsahu olovnaté běloby, která je obsažena v obou případech ve všech barevných vrstvách původní polychromie. Celková struktura barevných vrstev i použití barevných pigmentů se ale různí.

Zatímco vzorky barevných vrstev byly na Staroměstském Kristovi odebrány

---

<sup>162</sup> Radomír SURMA: Dřevo, jeho příprava a opracování pro řezbu gotické sochy. In: Ivo HLOBIL/Marek PERŮTKA (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*. III. Olomouc 1999, 261–263.



z několika míst,<sup>163</sup> na Pietě ze Všeměřic pouze z oblasti Kristova břicha. Nemůžeme tak srovnat například původní barevné provedení trnové koruny (u piety v podobě provazů), ani draperie obou soch.

Původní polychromie Krista ze Staroměstské radnice byla dochována pouze fragmentárně, na mnoha místech byla nahrazena barokní přemalbou. Z původních barevných vrstev vyplývá, že se složením barevných vrstev Piety ze Všeměřic mají společnou pouze spodní část – klišokřídový podklad a vrstvu klišové izolace. Nejstarší růžové vrstvy polychromie potom mají společný obsah olovnaté běloby, ale liší se obsahem červených pigmentů – inkarnát staroměstského Krista se vyznačuje červeným organickým barvivem z mořeny barvířské a mšice lakové, kdežto odebrané vzorky z břicha Krista piety ukazují, že zde byla používána železitá červeň. Také tloušťka jednotlivých vrstev se liší, růžová vrstva položená na klišovou izolaci je u Piety ze Všeměřic o několik desetin milimetru tlustší, než u inkarnátu Bolestného Krista. Po růžové vrstvě následuje u Piety modrá vrstva s obsahem indiga, síranu barnatého a olovnaté běloby. Ta u Bolestného Krista chybí docela a místo ní následuje červená lazura organického laku a na ní je opět položena tenká vrstva, světle růžová s obsahem rumělky a olovnaté běloby, již pozdně renesanční či raně barokní.<sup>164</sup> U piety se opakuje růžová vrstva, opět s příměsí železité červně. Poslední vrstvu vzorku polychromie odebraného z piety tvoří tenká vrstva zinkové běloby, jejíž obsah byl nalezen i ve spodní vrstvě klišokřídového podkladu, což dokládá, že na odebraném vzorku polychromie jsou i svrchní vrstvy původní.

Barevné vrstvy na postavách Krista se tedy shodují jen v obsahu olovnaté běloby, která je obsažena v obou případech ve všech barevných vrstvách původní polychromie a dále olejovým pojidlem všech barevných vrstev. Společným rysem také je, že červeným pigmentem není rumělka, jak bylo na našem území v té době obvyklé,<sup>165</sup> ale organický červený lak, nebo železitá červeň (v případě Všeměřické piety). Celková struktura barevných vrstev i použití barevných pigmentů se ale

---

<sup>163</sup> Tomáš BERGER: Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice, Praha 2005, nepublikovaný rukopis, nepag.

<sup>164</sup> Jitka VLČKOVÁ/Janka HRADLOVÁ/Jana SANYOVÁ/Silvie ŠVARCOVÁ: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla. In: David HRADIL/Janka HRADLOVÁ Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase. Praha 2010, 320.

<sup>165</sup> Ibidem 321.

různí.

#### ***4. b) Srovnání děl Mistra Týnské kalvárie na základě formální analýzy***

Pieta ze Všeměřic [9–15; 22, 23] svou kompozicí vychází z horizontálních piet, které na našem území začaly vznikat v polovině osmdesátých let 14. století. Kristus je na Mariině klíně již položen v ostřejší diagonální poloze než u většiny krásnoslohých piet a v ose svých ramen je natočen k divákovi, což působí, jako by nám bylo jeho tělo Matkou předkládáno. Tentýž motiv nacházíme u celé řady krásnoslohých piet, nejbliže je svou kompozicí asi Pieta z Magdeburku, či ze sv. Barbory v Krakově. Celkově je objem sousoší ze Všeměřic oproti pietám z devadesátých let a prvního desetiletí 15. století poněkud drobnější, uzavřený do jádra sochy, čímž pieta nabývá vertikality. Draperie sochy se již nerozvíjí tolik do prostoru a zmenšuje se její, dříve silně dekorativní role. To vše přispívá k novému, střízlivějšímu a pozemštějšímu výrazu sochy, která věřícím nyní představuje Pannu Marii jako víceméně obyčejnou ženu, nepoddávající se smutku nad smrtí syna líbezněji, než kterákoliv jiná matka. Zároveň posazení sochy působí poněkud labilněji, než v předchozím období, protože její základna, dříve tvořena bohatě pojatou, do obou stran rozvedenou draperií, je nyní redukována a více stažena k samotnému objemu tělesného jádra sochy.

Objem drobného těla se nyní rýsuje pod pláštěm zřetelněji. Záhyby pláště již nejsou ve své ideální podobě, vyznačující se plynulostí záhybů a jejich plnou plastičností. Naopak, klasické mísovité záhyby mezi kolena Panny Marie se začínají na svém hřbetu ztenčovat a následkem toho prolamovat v místě prověšení. Také draperie v oblasti Mariina trupu se již odchýlila od kánonu vrcholně krásnoslohých piet kolem roku 1400. Šat na Mariině hrudi již totiž není obohacen dekorativními krouživými záhyby, jejichž linii pak u krásnoslohých piet zhruba opakuje Kristovo tělo položené na klíně a působí tak měkčím a harmoničtějším dojmem, než u Piety ze Všeměřic. Záhyby jsou mělké a sbíhají se hladce ve vertikálách k Mariině pasu. Takové pojednání by nám mohlo připomínat staré heroické piety první poloviny 14. století a české piety z doby kolem poloviny 14.

století. Na rozdíl od jejich horní části draperie, u Všeměřické piety ale nejsou záhyby staženy vysoko posazeným páskem, ale místo jejich vyústění je překryto Kristovým tělem. Podobnou skladbu horní části draperie můžeme spatřit u Piety z Lásenice, která připomíná Všeměřickou pietu i ohnutým pláštěm, který na Mariině levém rameni tvoří límec. Stavba Kristova těla již není tak subtilní a vytáhlá jako u piet vrcholné doby krásného slohu, a mění se tak poměr mezi tělesnými objemy obou těl. Panna Maria působí spíše drobně a útle ve srovnání se silnějším mužským tělem na jejím klíně.

Některé momenty sousoší nás odkazují ke starší české sochařské tradici. Například gesto rukou, kdy Kristova levá ruka je položena přes pravou, je v českém prostředí známé již od poloviny osmdesátých let 14. století, kdy snad bylo poprvé uplatněno u Piety ze sv. Tomáše v Brně, která je považována za inkunábuli nové horizontální tradice piet.<sup>166</sup> S touto „parléřovskou“ řadou piet spojuje sousoší i podoba trůnu s postranicemi zdobenými malovanými kružbami. Plasticky zdobené postranice se objevují již na Staroměstské mostecké věži u trůnících panovníků Karla IV. a Václava VI.<sup>167</sup> a tento motiv později přebírají piety krásného slohu.

Další prvky, které sousoší propojuje se starší parléřovskou tvorbou, je Mariin plášť přehnutý na rameni a samotná tvař Panny Marie. Totéž schéma draperie, kdy se plášť přehýbá a tvoří na rameni límec, se nachází u Piety ze sv. Ducha, o které se Homolka domnívá „ že v ní máme zachovanou ukázkou, nebo alespoň zprávu o kdysi existujícím kvalitnějším prototypu z doby před rokem 1380...“<sup>168</sup>. Ačkoliv se obě piety nedají kvalitativně srovnávat, mnoho příkladů takového provedení draperie dochováno není.

Pieta ale připomíná sochařskou tvorbu parléřovské hutě nejen v těchto detailech, ale i celková stavba horní části Mariina trupu může připomínat postavy světců ze Staroměstské mostecké věže. Mám na mysli zejména sv. Zikmunda, u kterého pojetí ramen a hrudi je podobně hladké a útlé jako u Panny Marie Všeměřické piety.<sup>169</sup>

Socha neodkazuje jen na produkci Parléřů, ale i na jiného průkopníka

---

<sup>166</sup> KUTAL 1963 (pozn. 72) 321sq.

<sup>167</sup> Ibidem 326.

<sup>168</sup> HOMOLKA 1976 (pozn. 38) 48.

<sup>169</sup> Na postavě sv. Zikmunda dokládá východisko Týnského mistra v parléřovském sochařství HOMOLKA 1990 (pozn. 113) 13sq.

výrazu v našich zemích, a to na dílo Mistra Třeboňského oltáře. Podobnost se netýká ani tak Kristova těla, jako postavy Marie, jejíž tvář je nepřiliš vzdálená té na Církvické desce, či na Adoraci z Hluboké.

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

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

Pohlédneme-li na díla, která jsou víceméně jednoznačně připsána týnskému mistrovi, najdeme shodu v tom, že znal velmi dobře anatomii lidského těla, a že znalost uměl hravě vložit do aktu.<sup>170</sup> Samotnému mistrovi, jeho dílenským spolupracovníkům a jeho uměleckému okruhu je zatím připsáno pět krucifixů. První trojice krucifixů, která je pokládána za nejvlastnější jádro skupiny připisované k jeho dílu či ke tvorbě přímo jím ovlivněné, je Ukřižovaný ze Svatovítské katedrály [16], krucifix ze sv. Jana pod Skalou a z kostela sv. Mikuláše v Jílovém u Prahy.<sup>171</sup> Albert Kutal přepisuje tvorbě mistra z těchto tří, pouze krucifix ze sv. Víta, a to s tím, že se jedná o jeho nejstarší dílo.<sup>172</sup> Jaromír Homolka poprvé přiřadil krucifix ze sv. Jiljí v Praze a ze sv. Jana pod Skalou produkci jeho dílny.<sup>173</sup> O atribuci z kostela sv. Jiljí v Praze se vyjádřil Jan Chlíbaec při příležitosti výstavy díla Mistra Týnské kalvárie v Praze a usoudil, že se jedná o dílo vycházející z mistrova okruhu.<sup>174</sup> Ukřižovaného ze sv. Jiří pak později přisuzuje autorovi krucifixu z Jílového, či někomu z jeho blízkého okruhu.<sup>175</sup>

---

<sup>170</sup> Na důkladnou znalost anatomie u Mistra Týnské kalvárie poukazuje již KUTAL 1962 (pozn. 72) 111sq a Milena BARTLOVÁ: Kat. Nr. 40. In: Prag um 1400. Der Schöne Stil. (kat. výst.). Wien 1990, 106.

<sup>171</sup> Ke krucifixu z Jílového více OPITZ 1937, 74–77. Krucifix zde klade k roku 1420 a pokládá ho za stylově blízký Ukřižovanému z Dumloské kalvárie a pokládá ho za „spojku“ mezi Dumloským Ukřižovaným a krucifixem ze sv. Víta.

<sup>172</sup> KUTAL 1962 (pozn. 72) 110.

<sup>173</sup> HOMOLKA/KESNER 1964 (pozn. 107) 36.

<sup>174</sup> CHLÍBEC 1990 (pozn. 118) 71sq.

<sup>175</sup> Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In:

Milena Bartlová pokládá za ústřední práci dílny Mistra Týnské kalvárie pouze Ukřižovaného ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou, poukazuje přitom na stékající krev shodně pojatou u Bolestného Krista z Novoměstské radnice a těchto dvou krucifixů.<sup>176</sup>

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

Osobně bych se zde přiklonila k názoru Mileny Bartlové, která považuje za nejbližší mistrově ruce právě krucifix ze sv. Víta a ze sv. Jana pod Skalou.

Srovnáme-li tyto akty Ukřižovaných Kristů s postavami Kristů Bolestných z obou pražských radnic, shledáme nepopíratelnou podobu v pojednání těla.<sup>177</sup> Charakteristická je útlost Kristovy postavy, velmi štíhlé končetiny, jakoby „nafouknutý“ hrudní koš s vystupujícími žebry a oproti němu probrané boky. Stavba jejich těl je velmi podobná Kristovi ze sv. Alžběty ve Vratislavi.<sup>178</sup> Tvář všech zmíněných Kristů je podlouhlá a úzká, s poměrně výraznými lícními kostmi. Postavy se shodují i v takových detailech jako jsou vlasy, které se místy dělí do jednotlivých pramenů a na koncích jsou šnekovitě zakončeny, nebo ve vousech, jejichž řezba, stejně jako u vlasů, je strukturována do poměrně silných pramenů. Dalším shodným detailem je opět „šnekovitě“ zatočený pupek. Všechny postavy Krista, pocházející z mistrový dílny jsou korunovány trnovou korunou z poměrně

---

Umění XLV, 1997, 188–194.

<sup>176</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 53sq.

<sup>177</sup> K oběma Bolestným Kristům Jaromír HOMOLKA. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Bd. II. Köln 1978, 694; Marie KOTRBOVÁ: Umění české a slovenské gotiky (kat výst.), Praha 1972, nepag.

<sup>178</sup> Na totéž poukázal již HOMOLKA 1990 (pozn. 113) 15.

tlustých větví.

Když všechny tyto prvky porovnáme s Kristem Piety ze Všeměřic, vidíme sice jisté odchylky, ale stejný princip pojetí těla a charakteru výrazu. Svým základním tvarem s vystupujícími kostmi pod napjatou kůží se Kristus opět blíží Pietě ze sv. Alžběty.<sup>179</sup> Tělo je tentokrát v některých partiích mírně zaoblono a celá jeho postava působí trochu silněji, než u zmíněných Kristů Týnského mistra, kteří jsou jakoby křehčí. Boky jsou ale podobně útlé a tvar hrudního koše se také velice blíží „kánonu“ postav ústřední skupiny. Co se však týče tváře Krista, jeho modelace se liší od ostatních postav [17, 18]. Provedení nepůsobí tolik křehce, jako především u obou bolestných Kristů, spíše jsou jeho rysy modelovány měkčeji. Obličej celkově není tolik protáhlý a úzký, což je patrné zejména v oblasti spánků. Na rozdílné pojetí detailů tváře upozorňuje zejména Milena Bartlová.<sup>180</sup> Jedná se o pojednání vousů a vlasů, které jsou propracovány jinak, než u ostatních Kristů skupiny. Především se vlasy neoddělují do pramenů, ale jsou v jednom kuse, zakončeny v jedné rovině, nikoliv kudrnami. Vousy jsou řezány jemněji, vrypy nejsou tak hluboké, tvořeny tenčími pramínky a členěny do několika proudů, které tvoří na bradě několik vln, na rozdíl od Kristů, u nichž se autorství Mistra Týnské kalvárie předpokládá a u kterých jsou prameny vousů vedeny přímočařeji.

Provedení je u Piety ze Všeměřic tak celkově detailnější a méně „ornamentální“. Pokud se jedná o samotný tvar očí a nadočnicových oblouků, nepřipadá mi markantně odlišný od ostatních Kristů skupiny. Výraznou odlišnost najdeme v trnové Kristově koruně, která zde není pojatá jako spletené přírodní větve, nýbrž jako smotané provazy. Podle Mileny Bartlové se jedná o záměrný archaismus, odkazující ke skupině porýnských piet z konce 13. století.<sup>181</sup>

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

Asistenční figura Panny Marie je pojatá ve výrazně vertikální formě, kterou podtrhuje ještě vertikální řásnění Mariina roucha. Navzdory tomu, že figury pod křížem jsou zhotoveny pro silný podhled, jejich tělesné proporce nejsou, na rozdíl

---

<sup>179</sup> Na podobnost obou Kristů poukázal KUTAL 1962 (pozn. 72) 111.

<sup>180</sup> BARTLOVÁ 1990 (pozn. 142) 49 a BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 60sq.

<sup>181</sup> BARTLOVÁ 1990 (pozn. 142) 49.

od Ukřižovaného, tomuto přirozenému optickému zkreslení přizpůsobeny.<sup>182</sup> To vedlo badatele k domněnce, že se jedná o práci některého z mistrových dílenských spolupracovníků.<sup>183</sup> Kontrapost, který Panna Maria zaujímá, je modelován, na rozdíl od postavy sv. Jana, poněkud toporněji a v horní části těla je střední osa trupu nepřirozeně vychýlena do strany. Značně se tím socha liší od Piety ze Všeměřic, kde je veškerý pohyb Panny Marie logický, v reakci na probíhající síly vyplývající z pozice, jakou postava zaujímá. Celkové provedení, řekla bych, je kvalitnější u Marie Všeměřické piety. Je to patrné například ve tvarování rukou a prstů, kde zejména pravá působí přeci jen trochu loutkovitě. Výrazný rozdíl mezi oběma postavami také objevíme ve tvářích. Zatímco tvar obličeje Panny Marie ze Všeměřic je spíše drobný a kulatější [19, 20], u asistenční figury Týnské kalvárie má tvar protáhlého oválu, s výrazně dlouhým nosem. Brada je u první dosti drobná a spíše zastrčená, u druhé je výraznější a delší. Nejvíce se asi liší modelace čela, které je u Panny Marie ze Všeměřic zbrzděno dvěma vertikálními, plastickými vráskami u kořene nosu, od staženého obočí. Čelo Panny Marie z Týnské kalvárie není tak výrazně plasticky modelované. Provedení obočí je ale u obou soch velmi podobné, čímž míním zejména partii u kořene nosu, kde se obočí krčí a čelo nad ním je plasticky promáčklé. Podobný je i tvar očí obou Marií. Celkový výraz obou soch je ale odlišný. Zatímco celkový výraz ve tváři Panny Marie ze Všeměřic bych charakterizovala jako „hluboce bolestivý“, Pannu Marii z Týnské kalvárie bych nazvala, soudě dle výrazu její tváře, jen jako „melancholicky truchlící“.

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

Rovněž draperie sv. Jana se zdá dosud pevněji zakotvena v krásnoslohé tradici, ale celkově je modelace záhybového systému velmi podobá jako u piety. Výraz sochy i pohyb těla je skutečnější než u druhé asistenční figury a draperie pláště pečlivěji propracovaná.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Poprvé na tuto skutečnost upozornil CHLÍBEC 1990 (pozn. 118) 44.

<sup>183</sup> FAJT/ROYT 1991 (pozn. 107), 358; CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20.

<sup>184</sup> Na celkově vyšší kvalitě provedení sochy se shodují badatelé – CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20.

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

Při pohledu na obě sochy máme pocit, že se setkáváme s docela odlišnými výtvarnými stanovisky. Zatímco Pieta ze Všeměřic již výrazněji opouští tradici krásného slohu, Litoměřická pieta je s ní ve větší shodě (zejména pokud se jedná o figuru Krista, nebo o celou práci s pohybem sochy). Pietu měl do Litoměřic přivést snad Jan Papoušek, farář Týnského chrámu, který sem přesídlil po té, „*co byl vyhnán Rokycanou z Týnské fary*“<sup>185</sup>, roku 1448. Prvním, kdo o soše publikoval, byl Josef Opitz.<sup>186</sup> Významné připsání Mistrovi Týnské kalvárie ale najdeme až u Ericha Wieseho.<sup>187</sup> Albert Kutal srovnává kompozici spodní části sousoší s parléřovskými pietami a nachází určité shody s okruhem piet kolem Leningradské piety.<sup>188</sup> Michaela Ottová sochu srovnává s Pietou ze Všeměřic a dochází k závěru, že se nejspíše jedná o mladší sochu, vzniklou někdy po roce 1420, jejímž autorem mohl být spolupracovník Mistra Týnské kalvárie.<sup>189</sup> Dále shledává podobnosti typu Mariiny tváře s dílem Mistra z Eriskirchu. Badatelské příspěvky Mileny Bartlové spíše ukazují na autorství Mistra Týnské kalvárie, a to zejména u postavy Krista,<sup>190</sup> u kterého se anatomie těla víceméně shoduje s ostatními Ukřižovanými. Pietu datuje shodně s datací ústředního díla Mistra Týnské kalvárie mezi léta 1440–1455.<sup>191</sup> Na rozdíl od Všeměřické piety se tu setkáváme s obličejem Krista, který je tvarem velmi blízký tvářím z obou radnic a ukřižovaným z nejbližšího okruhu mistra. Přes zlatou barokní polychromii je těžké určit detaily, ale draperie především v oblasti trupu může svými drobně a detailně zpracovanými záhyby

---

<sup>185</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 60.

<sup>186</sup> Josef OPITZ: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmen*. Katalog der Ausstellung in Brux – Komotau (kat. výst.). Brux 1928, 15.

<sup>187</sup> Erich WIESE: *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1923, 90.

<sup>188</sup> KUTAL 1963 (pozn. 72) 336.

<sup>189</sup> Michaela OTTOVÁ: *Sochařství 15. Století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004, 40–45.

<sup>190</sup> CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20.

<sup>191</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 60.



připomínat šat Trůnící Panny Marie z Týnského chrámu.<sup>192</sup> Rovněž tvář Kristovy matky se svým podlouhlým tvarem s výraznou bradou a tvářemi blíží typu Panny Marie z Týnské kalvárie.<sup>193</sup> Někteří badatelé dochází k závěru, že „zběžněji provedená Matka Boží“<sup>194</sup> je dílem někoho, kdo s mistrem pouze spolupracoval.<sup>195</sup> Podle Josefa Opitze pieta pochází z doby kolem roku 1420 a upozorňuje na Kristovo tělo, kvalitně vypracované dosud v krásnoslohé tradici, a srovnává ho s krucifixem z Jílového u Prahy.<sup>196</sup>

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

#### **4. c) Mistr Týnské kalvárie před, či po husitských válkách?**

Srovnali jsme díla, která jsou jedním hlasem badatelů připsána ústřední dílně Mistra Týnské kalvárie, a postavy, u kterých je atribuce sporná. U Piety ze Všeměřic se o autorství Mistra Týnské kalvárie dlouhou dobu nepochybovalo a větší nejistotu do této problematiky vnesla v posledních dvou desetiletích až Milena Bartlová.<sup>197</sup> Její stanovisko, podle kterého měla pieta vzniknout ve třicátých letech rukou jiného autora, než Mistra Týnské kalvárie je ale podobně sporné jako teorie o dataci Týnské kalvárie na konec třicátých let 15. století. Argumentů, které nesvědčí pro platnost této teorie, je několik.

Z uměleckohistorického hlediska není důvod, proč by díla Mistra Týnské kalvárie měla vzniknout o dvacet let později, než jak předpokládal Albert Kutal, Jaromír Homolka nebo Jan Chlíbaec. V reakci na vysoce kvalitní produkci jeho dílny vznikala v našich i sousedních zemích řada děl různých kvalitativních úrovní, jejichž datace by se, podle datace Bartlové, posouvala až do padesátých, šedesátých

---

<sup>192</sup> Na podobnost horní části draperie s Madonou z Týna upozorňuje MIKEŠ (pozn.?), 99.

<sup>193</sup> Na totéž upozornila BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 60.

<sup>194</sup> CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20.

<sup>195</sup> Idem.

<sup>196</sup> Josef OPITZ 1937 (pozn. 107) 75.

<sup>197</sup> Poprvé naznačuje své pochybnosti in: BARTLOVÁ 1990 (pozn. 142) 49.

a sedmdesátých let. I přes proběhnuvší dočasnou a jen částečnou izolaci českých zemí během husitských válek pochybuji, že by již v době po polovině století těchto desetiletí k řezbářům nepronikala nová, sílící vlna pozdně gotického realismu, v této době již rozšířená na území dnešního Německa a Rakouska v postavách Hanse Multschera, Jakoba Kaschauera a okruhu jejich žáků a spolupracovníků, a za výtvarný vzor by pokládali sice kvalitní, tou dobou již ale neaktuální výtvarný typ, kterým by v této době dílo Mistra Týnské kalvárie nepochybně bylo. Srovnáme-li díla, která následovala Týnského mistra – Bolestnou Pannu Marii z Krupky, reliéf Soslání Ducha Svatého z Krupky či díla lidovějšího charakteru s produkcí vznikající u nás i v sousedních zemích v polovině 15. století a ve dvou dekáдах po ní, asi se bude zdát, že tak pozdní datace by byla v jejich případě anachronismem.

Za přirozenější vysvětlení tohoto výtvarného fenoménu pokládám, že Mistr Týnské kalvárie patří starší tradici, ve které je dosud forma dostatečně harmonická, ale u které se již celkový výraz začíná přetvářet do výrazu „*nové skutečnosti*“<sup>198</sup>, který pomalu opouští tradici krásného slohu, silně ovládající naše země. Nezanedbatelná je také soudržnost skupiny děl Mistra Týnské kalvárie s ostatní dobovou výtvarnou produkcí. Již Albert Kutal poukázal na příbuznost s Roudnickým oltářem.<sup>199</sup> Jan Chlíbač naznačuje podobnou typologii tváří v Kapucínském cyklu, Ambrasském náčrtníku a na obrazech Mistra Třeboňského oltáře.<sup>200</sup> Dále uvádí řadu dobových řezbářských analogií z oblasti severní Itálie a řadu následovníků na poměrně rozsáhlém území střední Evropy.<sup>201</sup>

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

Podle datace tvorby Mistra Týnské kalvárie Mileny Bartlové, by Bolestný Kristus ve Staroměstské radnici vznikl ve stejné době, jako konzola s poprsím anděla, na které stojí a obě sochy by náležely dílně Mistra Týnské kalvárie.<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> Termín pochází od Alberta Kutala, který ho použil jako název kapitoly o sochařství první poloviny 15. století, KUTAL 1962 (pozn. 72) 109–120.

<sup>199</sup> KUTAL 1962 (pozn. 72) 113.

<sup>200</sup> CHLÍBEC 1990 (pozn. 118) 45.

<sup>201</sup> Ibidem 45sq.

<sup>202</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 52–56; Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 625. Ke konzole anděla FAJT 1995 (pozn. 107) Příloha, 17–20.

Podíváme-li se na tato umělecká díla, obě vysoké kvality, umístěná tak blízko sebe, můžeme mít pocit, že se jedná o naprosto odlišné vnímání hmoty. Zatímco charakter Bolestného Krista je ještě do jisté míry schématem krásného slohu (ačkoliv již naprosto realisticky pojednaným aktem), kdy Kristovo tělo je v kontrastu mírně prohnuto do tvaru S, s hmotou soustředěnou k jádru sochy a s tváří působící dojmem křehkosti, pak hlava anděla je ve tváři modelovaná plnými objemy, s vysokou dávkou realismu a téměř barokní vznosností ve zpracování kadeří vlasů. Nelze opomenout ani výsledky restaurátorského průzkumu,<sup>203</sup> které prokázaly, že zatímco na tváři anděla je původní polychromie téměř neporušená, na těle Bolestného Krista jsou původní vrstvy dochovány pouze fragmentárně a nyní jsou překryty barokní přemalbou.<sup>204</sup> To vše bych si vysvětlovala tím, že, jak již tvrdila starší generace badatelů, zatímco postava Krista byla na radnici umístěna již dříve, třeba již kolem roku 1406, kdy byla dohotovena oprava radnice po jejím požáru roku 1399, konzola anděla mohla být umístěna dodatečně při další přestavbě radnice za Jiřího z Poděbrad, někdy na konci padesátých, nebo během šedesátých let 15. století.<sup>205</sup> Konzola je pokládána za práci některého řezbáře z okruhu Hanse Multschera. Jeho postava je volně spjata s tvorbou Týnského mistra (konkrétně s postavou Panny Marie z Týnské kalvárie) již dříve, kdy se zdá, že ve své rané tvorbě již reflektoval práci týnského mistra ve své postavě Karla Velikého z ulmské radnice.<sup>206</sup>

Výše zmíněnou teorii však poněkud narušují nejnovější materiálové průzkumy obou soch, které byly provedeny v roce 2008 v laboratořích ALMA. Restaurátorky prokázaly, že složení inkarnátu obou soch se v některých momentech shoduje a tím získává pozdní datace Novoměstského Bolestného Krista opět na váze. Jedná se podle výsledků především o použití organických laků namísto běžnější rumělky a o shodné zdobení látky na obou sochách – tzv. *Zwischsgold* – tenkou vrstvičku tepaného stříbra a zlata, ačkoliv zde restaurátorky připouští možnost, že se jedná v případě Krista o druhotné zdobení.<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> Nepublikovaná restaurátorská zpráva, BERGER 2005 (pozn. 163).

<sup>204</sup> Idem.

<sup>205</sup> Jaromír HOMOLKA 1985 (pozn. 107) 179 a HOMOLKA 1984 (pozn. 107) 540.

<sup>206</sup> CHLÍBEC 1990 (pozn. 118) 45.

<sup>207</sup> VLČKOVÁ/HRADILOVÁ/SANYOVÁ/ŠVARCOVÁ 2010 (pozn. 164) 333sq.

## 5. Závěr: Pieta ze Všeměřic a Mistr Týnské kalvárie

Porovnali jsme Pietu ze Všeměřic s dílem Mistra Týnské kalvárie, abychom se dobrali prvků shodných i odlišných, které by nám pomohly rozhodnout diskutovaný problém autorství. Otázka je, s jakou spolehlivostí mohou vypořádané shody a rozdíly ve zpracování figur svědčit v této otázce.

Za výraznou podobnost s ústřední skupinou děl pražského mistra lze pokládat především celkový výraz Piety ze Všeměřic. Vážnost, která se již odchýlila od krásnoslohé „unylosti“ smutných pohledů, je dosud obsažena v harmonické formě, která krásný sloh teprve opouští. V tom se zřetelně shoduje se skupinou děl Týnského mistra, a liší se od prvků, které později přinese pozdní gotika. Na druhou stranu je ale opravdovost výrazu piety ještě více prohloubena, než u postav Týnské kalvárie, zejména pokud se jedná o asistenční figury.

Za další shodný prvek lze považovat sklon k vertikalitě, s jakou je formována i celá kompozice Piety ze Všeměřic.

Stejná je i výborná znalost anatomie lidského těla a s tím spojený pohyb sochy, který logicky odpovídá zákonům tíže. Podstata zpracování lidského těla a citového pohnutí je sice stejná, jako u děl připisovaných mistrovi, je ale provedena jiným způsobem. Zatímco detaily ústřední skupiny děl (zejména vousy a vlasy Krista), jsou dosud provedeny dekorativním způsobem, přibližující se tak duchu krásného slohu, u Piety ze Všeměřic jsou pojednány jemněji a méně ornamentálně.

Velmi podobná je i práce s draperií na Mariině těle, jejíž skladba záhybů se velmi blíží pojetí u sv. Jana Týnské kalvárie, včetně pláště, přeloženého na ramenou nebo špičatého cípu vystupujícího vepředu mezi chodidly obou postav.

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

ačkoliv o souvislosti s odpustkovou listinou z roku 1411, vydanou Zbyňkem Zajícem z Házmburka, se pochybuje.<sup>208</sup> Výjimku tvoří nejmladší práce Jana Mikeše přicházejícího s tezí, že by se mohlo jednat o práci pocházející z Českého Krumlova.<sup>209</sup>

Pokud bychom chtěli dataci vzniku a původní umístění Piety ze Všeměřic opírat o jedinou dochovanou archiválii, která by se k ní mohla vztahovat, ocitáme se na dosti nejisté půdě. Listina neobsahuje žádnou specifickou informaci, kterou bychom mohli vztahovat ke konkrétnímu dílu, a tak by se klidně mohlo jednat o starší sochu, která byla v klášteře již delší dobu. Jediná informace z listiny, která by nám mohla pomoci, je, že pieta byla umístěna na sloupu, ne na bočním oltáři: „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudadense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum, in quo etiam, ut accepimus, quedam ymago eiusdem dei genitricis virginis Mariae, ymaginem aliam saluatoris domini nostri Jesu Christi de cruce depositi in sinu suo tenens in quadam columpna erecta est, ad quam Christi fideles devocionem gerunt pre ceteris ymaginibus specialem...*“<sup>210</sup> Mohlo by se tedy jednat o sochu určenou pro mírný pohled, což by Pietě ze Všeměřic teoreticky odpovídalo.

Podle Mileny Bartlové se odpustková listina z roku 1411 nemůže vztahovat k Pietě ze Všeměřic proto, že vzhledem k její formální stránce, podle které je její vznik delší dobu před tímto datem vyloučen, by socha získala devocionální úctu a následně odpustkovou listinu během velmi krátké doby, což je podle ní vyloučené.<sup>211</sup> Tento argument bych považovala za neprůkazný, neboť jsou doloženy případy, kdy se odpustková listina vztahovala k soše právě nové, nebo objednané před kratší dobou. V takových případech se mohlo jednat o programové šíření mariánské úcty, jako v případě Madony Plzeňské, v poslední třetině 14. století,<sup>212</sup> u

---

<sup>208</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 61.

<sup>209</sup> MIKEŠ 2007 (pozn. 155) 23–29.

<sup>210</sup> Latinský text odpustkové listiny vydané 17. února 1411 pražským arcibiskupem Zbyňkem Zajícem z Házmburka in: Matthias PANGERL (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865, 252–253.

<sup>211</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 61.

<sup>212</sup> Michaela Ottová uvádí případ Madony Plzeňské, Michaela OTTOVÁ: *Madona Plzeňská*. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): *Všechno je milost*. Sborník k počtě 80. narozeninám Ludvíka Ambrustera. Praha 2008, 530–547.

Pieta ze Všeměřic o posilování eucharistického kultu. Rovněž se domnívám, že je třeba brát v úvahu, co je zmíněno v odpustkové listině, a sice že tak arcibiskup činí s přáním, aby klášter byl navštěvován křesťany o to častěji, oč větší potěšení budou křesťané v chrámu nacházet. (Rozumějme odpustky 40-ti dnů strávených v očištění.): „*Cupientes igitur ut monasterium Altiudense ordinis Cisterciensis nostre Pragensis diocesis in honore sancte dei genitricis predictae dedicatum,....., ab ipsis Christi fidelibus tanto visitetur frequencius et congruis altoratur honoribus, quanto magis inibi confluentes se donis spiritualibus senserint consolatos.*“<sup>213</sup>

Nehledě na to se ve shodě s názorem Mileny Bartlové<sup>214</sup> domnívám, že se může jednat o sochu, která vznikla náhradou za piету nadanou odpustky v roce 1411 po jejím zničení během husitského útoku v roce 1422, kdy byl klášter částečně vypálen.<sup>215</sup> Podle dochované písemné zprávy byl poškozen především kostel, jelikož se musel cisterciácký klášter požádat o prozatimní přenosný oltář vzhledem k tomu, že hlavní liturgický prostor byl v té době nepoužitelný pro bohoslužby.<sup>216</sup> V době útoku husitů na vyšebrodský klášter se zde řeholníci nenacházeli, jelikož byli vzati pod ochranu Oldřicha z Rožmberka v minoritském klášteře českokrumlovském.<sup>217</sup>

Naskýtá se přirozeně otázka, zda pieta skutečně pochází z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. Odpustková listina nevyovídá o soše, ke které se vztahuje, nijak jednoznačně. Pokud bychom teoreticky vzali za platnou teorii, podle které Pieta ze Všeměřic vznikla pro klášter cisterciáků jako náhrada za husity zničenou sochu při dobytí kláštera, vysvětlovalo by to pokročilou formální stránku i to, že by se přirozeněji odpustková listina z roku 1411 vztahovala ke starší, déle uctívané soše. Pak by stále zbývala otázka, jak a proč se z Vyššího Brodu dostala tato vynikající socha do farního kostela v Rychnově nad Malší.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> PANGERL 1865 (pozn. 210) 253.

<sup>214</sup> Tentýž názor Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II. Kláštery založené ve 13. a 14. století. Praha 2002, 60.

<sup>215</sup> Dominik KAINDL: Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách. Libice nad Cidlinou–Vyšší Brod 2008, 29; CHARVÁTOVÁ 2002 (pozn. 214) 22; Valentin SCHMIDT: Nachträge zum Hohenfürter Urkundenbuch. In: Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und Cistercienser Orden mit Berücksichtigung der Ordensgeschichte und Statistik. XXII. 1901, 444.

<sup>216</sup> CHARVÁTOVÁ 2002 (pozn. 212) 60.

<sup>217</sup> Ibidem 22.

<sup>218</sup> HOUDEK 1955 (pozn. 156).

Je ale více možností původního umístění piety. Vrátime-li se k poslednímu badatelskému příspěvku na poli tohoto tématu od Jana Mikeše a vezmeme-li v potaz, že pro rod Rožmberků vznikala v Praze řada vysoce kvalitních objednávek (např. Madona Krumlovská, jež zřejmě byla objednána pro Jindřicha z Rožmberka a jeho hradní kapli),<sup>219</sup> naskytne se otázka, zda nemůže Všeměřická pieta pocházet právě z Českého Krumlova. V první řadě se vynořuje jako možné místo určení klášterní kostel Božího Těla a Panny Marie sloučeného kláštera minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Z klášterního kostela se dochovalo několik soch z původního vybavení – pieta, ke které se vztahuje odpustková listina Jana z Jenštejna z 16. července roku 1383<sup>220</sup> – a Ukřižovaný. O dalších se dochovaly jen matné písemné zprávy v Inventární knize drahocenností kláštera pro časové období let 1750–1800,<sup>221</sup> které nám konkrétnější představu o jejich podobě nepodávají. V inventární knize se dozvídáme, že zdejší pietě byla prokazována značná úcta a důvěra věřících, kteří soše „obětovali“ tzv. zászvětní dary (anathemata), které měly podobu předmětů, ke kterým se vztahovaly konkrétní modlitby. Pozoruhodné je, že soše byly darovány vedle běžnějších předmětů, jakým byl model čelisti se zuby, či sošky dítěte sedícího na klíně, také brýle, které musely být v 18. století téměř exkluzivním předmětem. Dále byly soše přinášeny různé cennosti v podobě šperků, prstenů, či mincí. Je ovšem jisté, že tato úcta byla prokazována pietě z doby kolem poloviny 14. století,<sup>222</sup> jež byla od 14. století nadána odpustky a byla umístěna nejprve na sloupu pod chórem jeptišek a později, od roku 1686 na postranním oltáři sv. Liboria.<sup>223</sup>

Dále se v Inventární knize drahocenností kláštera nachází seznam darů kladených před sochu Jezulátka, Panny Marie na hlavním oltáři a před sochu Panny Marie Dobré rady. Další záznam v seznamu se týká Panny Marie s Jezulátkem (B. Virginis Mariae supra Jesulum). Soupis však obsahuje pouze dva dary s poznámkou z roku 1775, že přípisy pokračují v nové inventární knize (*Sunt in novo inventario*

<sup>219</sup> Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 551sq.

<sup>220</sup> Jos. Matthäus KLIMESCH: Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau. Praha 1904, 73sq.

<sup>221</sup> Inventarium Anathematum, Nummorum, aliorumque oblaturum Ecclesiae 1750–1800. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minorité Český Krumlov, karton 2, sign. C 3 b, inv. č. 96.

<sup>222</sup> KUTAL 1962 (pozn. 72) 30; KUTAL 1984 (pozn. 29) 225.

<sup>223</sup> Helena SOUKUPOVÁ: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. In: Průzkumy památek II, 1999, 15.

*inscripta*). Dále je jisté, že se v kostele roku 1688 nacházel postranní oltář Bolestné Panny Marie, který byl téhož roku nadán odpustky.<sup>224</sup> O podobě tohoto oltáře se však prameny nezmiňují a v inventární knize o něm záznam rovněž není. Jelikož je ale jisté, že nová inventární kniha z druhé poloviny 18. století, kde se v přípisech pokračovalo, je nedochována, opět nemůžeme o umístění Všeměřické piety nic s určitostí říci.

Faktem zůstává, že Rychnov nad Malší, kde se socha podle Houdka dříve nacházela ve farním kostele sv. Ondřeje, byl od roku 1502 pod správou klarisek z Českého Krumlova. Město bylo sestřím věnováno Petrem IV. z Rožmberka jako náhrada za Lodhěřov, Drahýšku a Radouňku i s přilehlými polnostmi a lesy, o které se řeholnice nemohly starat.<sup>225</sup> Lze se tedy jen dohadovat, že v klášterním kostele v Českém Krumlově, kde byla projevována velká úcta Božímu Tělu a Panně Marii, mohla být kromě piety vertikálního typu nadané odpustky roku 1383 ještě jedna pieta, která mohla být před zrušením kláštera Josefem II. přenesena do farního kostela v Rychnově nad Malší. Jedná se ale jen o pouhou teorii. Klášter v Českém Krumlově byl místem velikých průvodů a náboženských slavností ve svátek Božího Těla, s výstavem svatých relikvií vztahujících se především ke Kristovu poslednímu utrpení a spoluutrpení jeho Matky.<sup>226</sup>

Co se týče časového zařazení, vzhledem k formální stránce piety a všem výše zmiňovaným odchýlkám od plastik připisovaných Mistrovi Týnské kalvárie bych ale soudila, že mohla být cisterciáky či klariskami objednána v pražské dílně během dvacátých let,<sup>227</sup> a že na ni pracoval Mistr Týnské kalvárie, či některý z jeho spolupracovníků, jako na svém pozdním díle. Domnívám se, že situace v husitské Praze mohla touto dobou umožňovat realizaci zakázky Všeměřické piety, a to zejména v období od roku 1422, kdy došlo k výraznějšímu uklidnění politické i sociální situace na území Prahy. Po pádu Želivského diktatury (popraveného roku 1422) a po skončení krátkého období vlády jeho přívrženců na Starém Městě

---

<sup>224</sup> 17. Zářít, Řím. Innocenc XI., papež, uděluje odpustky všem, kteří navštíví kajícně kostel Panny Marie kláštera minoritů v Českém Krumlově, hlavní oltář a oltář bolestné P. Marie při sloužení sedmi mší za

zemřelé v oktávu Všech svatých. Státní oblastní archiv v Třeboni, fond Minoritě Český Krumlov, karta 2, sign. F 3 d, inv. č. 41.

<sup>225</sup> KLIMESCH 1904 (pozn. 220) 169sqq.

<sup>226</sup> SOUKUPOVÁ 1999 (pozn. 223) 80sq.

<sup>227</sup> Jiří Fajt datuje pietu do poloviny dvacátých let 15. století in: FAJT 1996a (pozn. 107) 671.



pražském, došlo ke stabilizaci poměrů a k opětovnému posílení jeho konzervativního ducha, ač se – souhlasíme-li s Petrem Čornejem – nemuselo jednat o „zásadní zlom v dějinách husitské Prahy i celé husitské revoluce“.<sup>228</sup>

Nové i Staré Město pražské, minimálně do roku 1427 zaznamenalo významnou stabilizaci poměrů, jejíž počátek se časově kryl s příjezdem litevského knížete Zikmunda Korybutoviče do Prahy. K určitému poryvu došlo v souvislosti s dalším převratem na Starém Městě pražském roku 1427, kdy se do čela Starého Města na místo konzervativců dostali rozhodní husité.<sup>229</sup> Ale nakonec ani situace po roce 1427 a nástup radikálnějších husitů do vedení Starého Města pražského neznamenal pro politické ani sociální poměry a vůbec stabilitu poměrů v Praze zásadní ránu. Došlo totiž na delší dobu ke sjednocení několika frakcí husitského hnutí a totiž táborů, sirotků a severozápadočeského svazu, k nimž se Praha připojila.<sup>230</sup>

Vznik Piety zde není vyloučen ani ze situace řezbářských dílen, neboť je doloženo několik řezbářů, kteří v Praze přetrvávali až do doby po husitských válkách.<sup>231</sup>

Další hypotéza, která se zdá být pravděpodobná, zní, že se jedná skutečně o práci z roku 1411, která by pak ale (pro odlišný rukopis) stěžejí mohla vzniknout rukou mistra, kterému jsou připisovány sochy Bolestných Kristů z obou pražských radnic a v předchozích kapitolách zmíněné krucifixy. Z charakteru piety, který je velmi blízký povaze této skupiny soch Mistra Týnské kalvárie by bylo nasnadě usuzovat, že se skutečně jedná o práci některého z mistrových vynikajících spolupracovníků.<sup>232</sup>

Jedná se však o teorie, které jsou podloženy jen neprůkaznými argumenty. Jediné, co by nám pomohlo pro časovou lokalizaci výjimečného díla Mistra Týnské kalvárie a tudíž i Piety ze Všeměřic, která je s nejvyšší pravděpodobností na jeho dílnu vázána, je konkrétní datum vypovídající o vzniku sochy, uvedené ať již přímo

---

<sup>228</sup> Petr ČORNEJ: *Velké dějiny zemí Koruny české*. Praha/Litomyšl 2000, 315.

<sup>229</sup> Detailněji srv. mj. *ibidem* 316–360.

<sup>230</sup> *Ibidem* 360. Srv. také Petr ČORNEJ: *Lipanská křižovatka*. Praha 1992, zejm. 51–52. K obecnému historickému vývoji na území Prahy ve dvacátých letech srv. mj. Josef JANÁČEK (ed.): *Dějiny Prahy*. Praha 1964, 180–204.

<sup>231</sup> FAJT 1995 (pozn. 107) Příloha, 11.

<sup>232</sup> Podobně usuzuje i CHLÍBEC 1991 (pozn. 107) 20; O autorství mistrova spolupracovníka též BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 62.

na soše, nebo na přímém listinném dokladu.

To se zatím u centrální skupiny děl nepodařilo. Před nedávnou dobou byl ale zjištěn studenty restaurátorství na AVU nezvratný fakt, a sice že dílo, které je považováno za přímého následovníka tvorby Týnského mistra a jeho dílny – Bolestná Panna Maria z Krupky<sup>233</sup>, pochází z roku 1436. Studenti objevili datum na přední straně sochy.

Na základě tohoto pevného data se domnívám, že začátek mistrovy tvorby můžeme bez rozpaků klást již před vypuknutí husitských válek.

Pokud sochy reagující na tvorbu mistra vznikaly již ve třicátých letech, pak se domnívám, že není důvod klást vznik Piety ze Všeměřic až do této pozdní doby.<sup>234</sup> Ve třicátých letech spíše mohly vznikat piety již reagující na typ Všeměřické, jako například Oplakávání ze Sobotky, Pieta z Bedřichova Světce, ze Železného Brodu, z Nečtin nebo Pieta z Března.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> BARTLOVÁ 2004 (pozn. 116) 64.

<sup>234</sup> Ibidem 62.

<sup>235</sup> K pietám následujícím pietu Všeměřickou dále Michaela OTTOVÁ 2004 (pozn. 189). K pietě z Nečtin více FAJT 1996a (pozn. 107) 671sq.; k této skupině piet např. KUTAL 1962 (pozn. 72) 116.

## Seznam použité literatury a pramenů

- BARTLOVÁ 1990 – Milena BARTLOVÁ: Pieta ze Všeměřic. In: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 48–49.
- BARTLOVÁ 2001a – Milena BARTLOVÁ: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: Marginalia historica IV. Sborník k padesátinám Petra Čorneje. Praha/Litomyšl 2001, 111–136.
- BARTLOVÁ 2001b – Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Praha 2001.
- BARTLOVÁ 2004 – Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004.
- BARTLOVÁ 2006 – Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie – Bolestný Kristus na andělské konzole ze Staroměstské radnice. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006.
- BARTLOVÁ 2007 – Milena BARTLOVÁ (ed.): Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts. Brno 2007.
- BARTLOVÁ 2012 – BARTLOVÁ Milena: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012.
- BELTING 1990 – Hans BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- BERGER 2005 – Tomáš BERGER: Restaurátorský průzkum – Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice. Praha 2005, nepublikovaný rukopis, nepag.
- BERLINER 1955 – Rudolf BERLINER: Arma Christi. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 6, 1955, 35–152.
- BRAUNE/WIESE 1929 – Heinrich BRAUNE/Erich WIESE: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters (kat. výst.). Breslau 1929.
- ČORNEJ 1992 – Petr ČORNEJ: Lipanská křížovka. Praha 1992.
- ČORNEJ 2000 – Petr ČORNEJ: Velké dějiny zemí Koruny české. Praha/Litomyšl 2000.

- DEHIO 1921– Georg DEHIO: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921.
- ECKERT 1883 – František ECKERT: Posvátná místa královského hlavního města Prahy, sv. I–II. Praha 1883.
- FAJT/ROYT 1991 – Jiří FAJT/Jan ROYT: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XXXIX, 1991, 355–361.
- FAJT 1995 – Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526). In: Průzkumy Památek II, 1995, 1–112.
- FAJT 1996a – Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1530). III. (kat. výst.). Praha 1996.
- FAJT 1996b – Jiří FAJT: Die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Bildschnitzerei im nachhussitischen und podiebradischen Prag. In: Vít VLNAS (ed.): Ars baculum vitae. Sborník k 70. Narozeninám Pavla Preisse. Praha 1996, 40–51.
- FAJT/SUCKALE 2006 – Jiří FAJT/Robert SUCKALE: Petr Parlář – Madona Vratislavská. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 225–226.
- FAJT 2006 – Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006.
- GROßMANN 1970 – Dietrich GROßMANN: Stabat mater. Salzburg 1970.
- HAMBURGER 2008 – Jeffrey HAMBURGER: Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries. New York 2008.
- HOMOLKA 1958 – Jaromír HOMOLKA: Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni. In: Minulostí Plzně a Plzeňska I, 1958, 30–36.
- HOMOLKA 1963 – Jaromír HOMOLKA: SOCHAŘSTVÍ. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1963, 359–473.
- HOMOLKA/KESNER 1964 – Jaromír HOMOLKA/Ladislav KESNER (ed.): České umění gotické (kat. výst.). Praha 1964.
- HOMOLKA 1970 – Jaromír HOMOLKA: České umění gotické (kat. výst.). Praha 1970.
- HOMOLKA 1976 – Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1976.
- HOMOLKA 1983 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha Středověká. Praha 1983.
- HOMOLKA 1984 – Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/2. Rudolf CHADRABA/ Josef KRÁSA (ed.). Praha 1984,

535–566.

HOMOLKA 1985 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985<sup>2</sup>, 167–254.

HOMOLKA 1990 – Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 7–24.

HOMOLKA 2008 – Jaromír HOMOLKA: K problému krásného stylu kolem 1400. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k 80. narozeninám Jana Ambrustera. Praha 2008, 406–416.

HÖRSCH 2006 – Markus HÖRSCH: Pieta z Marburgu. In: Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 397–398.

HOUDEK 1955 – Bohumil HOUDEK: Vzácny objev jihočeské plastiky. In: Lidová demokracie ze dne 13.3.1955.

CHAMONIKOLA 2006 – Kaliope CHAMONIKOLA: Země Koruny České. Morava – na cestě k samostatnosti. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti. Praha 2006, 291–299, 301–302, 322.

CHARVÁTOVÁ 2002 – Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. II. Kláštery založené ve 13. a 14. století. Praha 2002.

CHLÍBEC 1990 – Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna doby předhusitské (kat. výst.). Praha 1990.

CHLÍBEC 1991 – Jan CHLÍBEC: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. In: Dějiny a současnost 13, 1991, č. 2, 17–21.

CHLÍBEC 1994 – Jan CHLÍBEC: Husitské obrazoborectví a meze jeho tolerance k výtvarnému dílu. In: Dějiny a současnost 16, 1994, č. 5, 49–53.

CHLÍBEC 1997 – Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XLV, 1997, 188–194.

CHLÍBEC 2005 – Jan CHLÍBEC: Milena Bartlová. Český sochař doby husitské. In: Umění LIII, 2005, 179–183.

JANÁČEK 1964 – Josef JANÁČEK (ed.): Dějiny Prahy. Praha 1964.

JANZEN 2009 – Dennis JANZEN: Form und Funktion: Der Begriff “Andachtsbild“. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild/>, 19.10.2009, vyhledáno 1.8.2014.

KAINDL 2008 – Dominik KAINDL: Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách. Libice

nad Cidlinou/Vyšší Brod 2008.

KALINOWSKI 1952 – Lech KALINOWSKI: Geneza piety sredowicznej. In: Práce komisji historii sztuki X. Krákov 1952.

KIRCHSBAUM 1990 – Engelbert KIRCHSBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. IV. Freiburg im Breisgau 1990.

KLIMESCH 1904 – Jos. Matthäus KLIMESCH: Urkunden und Regestenbuch des ehemaligen klarissinnen-Klosters in Krummau. Praha 1904.

KŘÍŽEK 2005 – Miroslav KŘÍŽEK: Restaurátorská zpráva, 2005, nepublikovaný rukopis.

KUTAL 1953 – Albert KUTAL: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II. Brno 1953, 161–179.

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 1972a – Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972.

KUTAL 1972b – Albert KUTAL: Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs. In: Umění XX, 1972, 485–520.

KUTAL 1984 – Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984, 216–283.

LEGNER 1978/1980 – Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil (kat. výst.). Bd. I–V. Köln am Rhein 1978, 1980.

Lexikon 1980 – Lexikon des Mittelalters. München/Zürich 1980.

LIŠKA 1932 – Antonín LIŠKA: Dřevěná plastika v době vrcholné gotiky. In: Památky archeologické. Skupina historická. R. II., Díl XXXVIII, 1932, 20–40.

LIŠKA 1958 – Antonín LIŠKA: Gotická paralela. In: Umění VI, 1958, 151–157.

MIKEŠ 2007 – Jan MIKEŠ: Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007.

MUDRA 2011 – Aleš MUDRA: Výtvarná díla v liturgii velkých svátků. In: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010 (kat. výst.). Olomouc 2011, 14–27.

OPITZ 1928 – Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmen. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau (kat. výst.). Brux 1928.

OPITZ 1935–1936 – Josef OPITZ: Pieta z poloviny 14. století ve sbírce Ringhoferově. In: Dílo XXVII, 1935–1936, 94–96.

- OPITZ 1937 – Josef OPITZ: Krucifix krásného slohu v Jílovém. In: *Volné směry* XXXIII, 1937, 74–77.
- OTTOVÁ 2004 – Michaela OTTOVÁ: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2004.
- OTTOVÁ 2008 – Michaela OTTOVÁ: *Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol.* In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): *Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozeninám Ludvíka Ambrustera*. Praha 2008, 530–547.
- OTTOVÁ/MUDRA 2009 – Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA: *Katalog gotického sochařství na území historického Chebska*. In: *Umění gotiky na Chebsku* (kol. autorů). Cheb 2009, 127–178.
- PANGERL 1865 – Matthias PANGERL (ed.): *Urkundenbuch des Cistercienserstiftes B. Mariae V. zu Hohenfurt in Böhmen*. Wien 1865.
- PANOFSKY 1927 – Erwin PANOFSKY: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*. Leipzig 1927, 261–308.
- PINDER 1922 – Wilhelm PINDER: *Die Pietà*. Leipzig 1922.
- PINDER 1924 – Wilhelm PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Wildpark/Potsdam, Bd. I–II., 1924, 1929.
- PINDER 1938 – Wilhelm PINDER: *Die dichterische Wurzel der Pietà*. In: Wilhelm PINDER: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938.
- Prag um 1400. *Der Schöne Stil*. (kat. výst.). Wien 1990.
- ROYT 2006 – Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.
- ROYT 2008 – Jan ROYT: *Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost*. In: Ivana ČORNEJOVÁ/Hedvika KUCHAROVÁ/Kateřina VALENTOVÁ (ed.): *Locus pietatis et vitae. Sborník Příspěvků z konference konané v Hejnicích ve dnech 13.–15. září 2007*. Praha 2008.
- ROYT 2011 – Jan ROYT: *Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost*. In: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): *Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010* (kat. výst.). Olomouc 2011, 11–13.
- SCHILLER 1968 – Gertrud SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. II. Hamburg 1968.
- SCHMIDT 1901 – Valentin SCHMIDT: *Nachträge zum Hohenfurter Urkundenbuch*. In: *Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner- und*

- Zisterzienserorden XXII, 1901, 434–445, 610–621.
- SCHNAASE 1874 – Karl SCHNAASE: Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter. Bd. VI. Düsseldorf 1874.
- SCHRÖDER 2004 – Jochen SCHRÖDER: Das eckige muss ins Runde – Das horizontale Vesperbild als ‚Suche nach dem Kanon‘. In: Umění XXXVIII, 2004, 40–66.
- SOUKUPOVÁ 1999 – Helena SOUKUPOVÁ: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. In: Průzkumy památek II, 1999, 69–86.
- SUCKALE 2008 – SUCKALE Robert: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München/Berlin 2008.
- SUCKALE 2009 – Robert SUCKALE (ed.): Schöne Madonnen am Rhein. Bonn 2009.
- SURMA 1999 – Radomír SURMA: Dřevo, jeho příprava a opracování pro řezbu gotické sochy. In: Ivo HLOBIL/Marek PERŮTKA (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomouc 1999
- VLČKOVÁ/HRADLOVÁ/SANYOVÁ/ŠVARCOVÁ 2010 – Jitka VLČKOVÁ/Janka HRADLOVÁ/Jana SANYOVÁ/Silvie ŠVARCOVÁ: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla. In: David HRADIL/Janka HRADLOVÁ Acta Artis Academica 2010. Příběh umění, proměny výtvarného díla v čase. Praha 2010, 309–338.
- WIESE 1923 – Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923.
- ZAP 1854 – Karel V. ZAP: Týnský chrám, hlavní farní kostel Starého města Pražského. In: Památky archeologické a místopisné I, 1854, 9–21, 52–68, 101–111

## **Seznam příloh:**

1. Obrazová příloha