

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Marie Čtvrtníková

„Krásné pietà“ krásného slohu

„Beautiful pietà” of the Beautiful style

Praha 2017

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 Praze, dne 3. srpna 2017

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova

Krásná pieta, Ikonografický typ piety, Krásný sloh, Gestika, Pieta z Marburgu, Pieta z Badenu, Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi, Pieta z Kreuzenstein, Pieta kanovníka Křiváka, Pieta z Petrohradu, Pieta z Celje.

Klíčová slova (anglicky):

Beautiful pietà, Iconographic type of pietà, Beautiful style, Gestures, Pietà of Marburg, Pietà of Baden, Pietà of st. Elisabeth in Wroclav, Pietà of Kreuzenstein, Pietà of canon Křivák, Pietà from the Hermitage Museum in Petersburg, Pietà of Celje.

Abstrakt

Diplomová práce podává ve své první části obecný nástin ikonografického typu piety a jeho geneze od počátku jeho zobrazení po konec 14. století. Text se dále věnuje interpretaci literárních pramenů a jejich vlivu na podobu piet středověku. Důraz je ve všech kapitolách magisterské práce kladen především na typ „krásné piety“ krásného slohu. Součástí první, teoretické části, je také pokus o výklad gestiky krásných piet. Druhou část textu tvoří pojednání o sedmi jednotlivých „krásných pietách“, vybraných jako reprezentativní zástupci svého ikonografického typu. Bude tak pojednáno o Pietě z Marburgu, z Badenu, ze sv. Alžběty ve Vratislavi, z hradu Kreuzenstein, dále o Pietě kanovníka Křiváka, z petrohradské Ermitáže a z Celje. U těchto konkrétních příkladů bude přistoupeno ke shrnutí již učiněných badatelských výsledků a jejich interpretaci. Následně bude učiněn pokus o předestření některých možných odpovědí na otázky spojené s konkrétními sochami. Otázky se týkají především doby jejich vzniku, provenience, místa jejich původního určení, potažmo autorství.

Abstract

The thesis in its first part outlines in general the iconographical type of *pietà* and its genesis from the very beginning of the representation of this type until the end of the 14th century. Furthermore the work interprets the literary sources and its impact on the form of medieval *pietàs*. The emphasis in all chapters of this work will be put in the first place on the type of the so called *Beautiful pietàs* of the Beautiful Style. In the first, theoretical part of the work the author presents, among others, an interpretation of *Beautiful pietàs*' gestures. The second part of the thesis treats seven concrete *Beautiful pietàs* chosen as illustrative representatives of the iconographical type they belong to. The attention will be devoted to the *Pietà* of Marburg, *Pietà* of Baden, *Pietà* of St. Elisabeth in Wrocław, *Pietà* of the Kreuzenstein Castle, Křivák's *Pietà*, *Pietà* from the Hermitage Museum in Petersburg and *Pietà* of Celje. In the case of these concrete examples will be summarized and interpreted the existing research outputs. Subsequently the author will attempt to solve some of the problems and questions relating to the concrete sculptures concerning in particular the time of their creation, provenance, the original placement and authorship.

Obsah

Úvodem k diplomové práci.....	7
1. Ikonografie piety a nástin jejího typologického vývoje.....	9
1. 1. Pieta jako ikonografický motiv.....	9
1. 2. Literární prameny piety.....	12
1. 3. Typologie piet a středověké texty.....	18
1. 4. Gestika krásných piet.....	22
2. Úvod ke krásnému slohu.....	33
3. Krásná pieta ve světle badatelských teorií.....	44
4. Vymezení krásné piety a její příklady z českých zemí.....	51
4. 1. Pieta z Marburgu.....	52
4. 2. Pieta z Badenu.....	60
4. 3. Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi.....	65
4. 4. Pieta z Kreuzenstein.....	70
4. 5. Křiváková pieta.....	74
4. 6. Pieta z Petrohradu.....	82
4. 7. Pieta z Celje.....	85
Závěrem ke krásným pietám krásného slohu.....	90
Seznam použité literatury a pramenů.....	93
O b r a z o v á p ř í l o h a.....	101

Úvodem k diplomové práci

Diplomová práce je věnována tématu „krásných piet krásného slohu“, tedy určité reprezentativní skupině soch ikonografického námětu piety, které vznikaly v poslední čtvrtině 14. století. Dějiny umění se k těmto mimořádným sochám pozdního středověku chovají téměř macešsky. Zatímco jejich ikonografickým protějškům – madonám krásného slohu – se badatelé věnují soustavně již téměř 120 let, piety stojí až na výjimky pouze na pozadí teorií o chronologii vývojových řad krásných madon a jen příležitostně tvoří pomocný prvek pro přesnější časové či „dílenské“ zařazení madon. U piet krásného slohu nebyly tedy tvořeny pokusy o syntetizující práce, byly jim věnovány pouze samostatné monografické studie nebo tvořily součást širšího uměleckohistorického rámce sochařství krásného slohu.

Obsahově je práce rozdělena na dvě hlavní části. První z nich, zaměřená teoreticky, shrnuje dosavadní poznatky o ikonografickém typu piet a krásných piet vůbec a přistupuje k jejich interpretaci. Součástí těchto kapitol je podkapitola sumarizující literární prameny, které byly či mohly být propojeny se zobrazením středověké piety. Interpretace těchto literárních zdrojů ve vztahu k pietám je uvedena v podkapitole věnující se gestice piet. Shrnutí dosavadních badatelských teorií o fenoménu krásného slohu bude provedeno v podobě pouhého eklektického nástinu nezbytného pro uvedení čtenáře do tématu práce. Přehled teorií o krásném slohu je pouze výběrový z toho důvodu, že se jedná o tak obsažné a nesmírně složité téma, že by samo daleko přesahovalo obsah této práce. Přesto byl učiněn pokus o výběr vědeckých přístupů klíčových pro analýzu zkoumané problematiky a pro současný pohled na období krásného slohu.

Druhá hlavní část textu je tvořena monografickými studii sedmi jednotlivých krásných piet, jež jsou podle určitého kritéria považovány za reprezentativní představitele svého typu. Ve struktuře textu jsou řazeny chronologicky podle předpokládané doby jejich vzniku. Původ těchto soch tvořících kvalitativní jádro dochovaných krásných piet předpokládáme buď přímo v pražské parléřovské huti, nebo z rukou kameníků odtud vzešlých. Dalším kritériem výběru konkrétních děl byla reprezentace typu krásné piety na určitém území, kam byly tyto sochy z pražského uměleckého centra importovány, nebo kde

vznikaly v rámci dílen tvořených buď přímo pražskými kameníky, či sochaři obeznámenými s pražskou produkcí. Bude proto pojednáno po jedné soše na území českých zemí (Pieta ze sbírky kanovníka Křiváka), Slezska (Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi), Dolního Štýrska (Pieta z Celje), Hesenska (Pieta z Marburgu), Pobaltí (Pieta z Ermitáže) a Dolního Rakouska (Pieta z Badenu). Samostatně stojí Pieta z Kreuzenstein, jelikož nemáme žádné zprávy o jejím původu. Poněvadž každé zmíněné území zastupuje pouze jedna socha, nebyla do této práce zahrnuta Pieta z Jihlavy. Její zpracování v odborné literatuře je však natolik uspokojivé, že další pojednání dostupných informací by v tomto okamžiku nepředstavovalo žádný přínos k jejímu hlubšímu poznání.

Každá z monografických podkapitol obsahuje základní údaje o soše, souhrn dosavadního bádání, analýzu badatelských výsledků a formální analýzu sochy. Závěrem je nastíněn pokus o návrh řešení po stránce datace, místa vzniku, popřípadě autorství plastiky a místa původního určení. Tolik po formální stránce textu.

1. Ikonografie piety a nástin jejího typologického vývoje

1. 1. *Pieta jako ikonografický motiv*

Ikonografický námět následujících kapitol představuje jeden z typů zobrazení Krista a Panny Marie ilustrující jejich společné utrpení. Pieta, italsky Pietà či německy Vesperbild, podle večerního času na Velký pátek, kdy se zobrazovaný děj odehrál, francouzsky „Vierge de Pitié“, latinsky „Imago Beatae Virginis et pietate“¹ 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. O jeho původu se vedou mezi badateli spory, převážně se ale shodují na jeho literárních počátcích. Kořeny, z nichž námět vyrostl, lze hledat v epických, lyrických a meditativních dobových textech. Ačkoliv konkrétní moment, kdy Maria bere do klína svého mrtvého syna, v biblickém popisu velkopátečních událostí nenajdeme, samotný pojem „pieta“ z kanonických textů vychází. Setkáme se s ním v biblických textech celkem třiadvacetkrát, a to v souvislosti s hrdinnými, ctnostnými činy.² Panna Maria byla tedy vnímána jako dokonalý příklad božských ctností. K přízviskům Panny Marie se tak na počátku 12. století přidávají označení jako Mater Pietatis, Plenitudo Pietatis, Templum Pietatis či Fons pietatis.³

Samotná scéna simuluje událost, která se mohla odehrát po ukřižování Krista a před jeho pokládáním do hrobu. Časově se tedy překrývá s Oplakáváním lišícím se tím, že při tomto ději asistuje větší množství figur a je často doprovázen silně emotivními gesty. Děje se účastní podle Janova evangelia i Josef Arimatijský.⁴ Na tuto scénu ale logicky navazuje pokládání do hrobu, při němž musely asistovat ženy, aby nabalzamovaly mrtvé tělo. Na scéně Oplakávání se tak zobrazují i ženy, které Krista za jeho života doprovázely a stály též pod

¹ Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst II. Hamburg 1968, 192.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Jan 19, 38–41.

jeho křížem.⁵ Námět tedy alespoň částečně sleduje text Evangelia sv. Jana. Pieta se však zcela odchyluje od tohoto historického podkladu, jelikož vznikla v rámci nového druhu umění, tzv. Andachtsbildu. Dovolme si učinit na tomto místě malou odbočku k tomuto termínu tak důležitému rovněž pro fenomén středověkých piet.

Andachtsbild je známý pojem evropské medievistiky označující určitý typ náboženských obrazů, jehož užití význam se během 20. století proměňoval a dosud proměňuje.⁶ V 19. století v sobě tento termín zahrnoval především drobné náboženské grafiky, v českém prostředí známé jako „svaté obrázky“. V pojetí Andachtsbildu Georga Dehia byl učiněn významný krok pro pochopení jeho významu.⁷ Andachtsbildem rozumí některé plastiky, které pokládá za nevhodné k liturgickým potřebám a předpokládá, že tedy vznikly kvůli nové a jiné formě zbožnosti a zdůrazňuje jejich schopnost vznícení náboženského citu. Poprvé ve dvacátých letech minulého století definovali pojem Wilhelm Pinder a Erwin Panofsky tak, že následující generace vědců dokázala diskuzi pojmu rozvinout. V koncepci W. Pindera a E. Panofského byl pokládán za typického představitele „Andachtsbildu“ právě ikonografický námět piety.⁸ Oba badatelé charakterizují jako podstatnou vlastnost Andachtsbildu jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucítění a spoluprožití zobrazeného tématu. Naproti tomu Robert Suckale se svým pojetím vymezuje proti oběma jmenovaným badatelům.⁹ Obecně totiž předpokládá, že hlavní typy Andachtsbildu nevznikaly na základě teologických nauk a že podstatné pro Andachtsbild není jeho schopnost vyvolat v divákovi pocit soucítění. Naopak za jeho důležitou vlastnost

⁵ Jan 19, 25–26.

⁶ K tématu Andachtsbild a jeho umělecko-historického konstituování více Georg DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. II. Berlin/Leipzig 1921, 117 – 23; Wilhelm PINDER: *Die Pietà*. Leipzig 1922; Wilhelm PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Bd. I. Wildpark/Potsdam 1924, 92–94; Wilhelm PINDER: *Die dichterische Wurzel der Pietà*. In: Wilhelm PINDER: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936*. Leipzig 1938; Erwin PANOFSKY: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, 261–308; Robert SUCKALE: *Stil und Funktion*. *Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin 2008, příd. 18 a 41; Hans BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 132–139; Milena BARTLOVÁ: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012, 211. Shrnutí vývoje pojmu Andachtsbild viz: Dennis JANZEN: *Form und Funktion: Der Begriff „Andachtsbild“*. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild/>.

⁷ DEHIO 1921 (pozn. 6) 117 – 23.

⁸ PINDER 1922 (pozn. 6); PANOFSKY 1927 (pozn. 6).

⁹ SUCKALE 2008 (pozn. 6).

považuje jeho mediální, odkazující charakter a jeho funkcionální, nikoliv formální pojetí. U námětu piety pak zdůrazňuje, že se nejedná primárně o scénu literární, nýbrž především historickou. Dále zdůrazňuje, že u piety nemáme co do činění pouze se zobrazením kultovně reprezentativním, ale také se symbolickým, což dokládá zvýrazněnými pěti ranami na těle Krista.

Novější významné příspěvky v diskuzi Andachtsbildu přináší Hans Belting.¹⁰ Andachtsbild chápe jako širší pojem, který nelze přesně definovat vůči ostatním kategoriím obrazů, jejichž funkce nejsou striktně odděleny. Andachtsbilder nepovažuje za díla určená k osobní soukromé zbožnosti, pokládá je spíše za „obrazy“ určené ke společné pobožnosti, v rámci níž divák („partner“) navazuje kontakt s obrazem. V tomto smyslu se tedy pieta ukazuje opět jako charakteristická součást Andachtsbildu. Poslední odklon od tohoto pojetí piety představuje teze Mileny Bartlové: *„Dnes se tedy ukazuje, že má patrně smysl označovat jako Andachtsbilder pouze obrazy jednoznačně určené pro soukromé vnímání a použití. Kategorie Andachtsbild je čistě funkční, a není tudíž možné zařazovat do ní díla na základě tématu, ikonografie, motivů či formy, ale pouze s ohledem na drobné rozměry, signalizující používání obrazu v soukromé devoci.“*¹¹ Takovýmto pojetím se Bartlová navrácí k samému počátku tohoto pojmu, kdy byl během 18.–20. století používán k označení drobných devočních grafik. Dále rozvádí na tomtéž místě toto pojetí a z něj plynoucí důsledky, že totiž ikonografické téma piety – kdy její rozměry byly ve svých počátcích monumentální – nelze chápat jako Andachtsbild.

Vrátíme-li se zpátky k samotnému ikonografickému námětu piety, měla tato vyjadřovat především Mariinu spoluúčast na vykoupení lidstva danou její vlastní obětí. Mariiny pohnutky k obětování Krista byly v interpretaci středověkých autorit navíc podobné jako vlastní důvody Boha Otce. Výroky Jana Evangelisty a sv. Pavla o samotné oběti Boha Otce tak byly aplikovány středověkými teology na Pannu Marii, a to konkrétně sv. Bonaventurou.¹² V jeho pojetí nestála a nečekala Matka Boží pod křížem proto, aby sledovala utrpení svého syna, nýbrž aby vyčkala spasení lidského pokolení, protože byla připravena přinést Krista Bohu jako svou oběť. Panna Maria nakonec přináší syna na vlastních rukou, aby se tak sama podobala Bohu Otci. Tato vzájemná souvislost mezi obětí Panny Marie a Boha ovlivnila i výtvarné zpodobení jejich oběti. Vznikl tak ikonografický motiv zvaný Gnadenstuhl (Trůnu Boží milosti), kdy Bůh otec sedí na trůnu a drží před sebou kříž

¹⁰ BELTING 1981 (pozn. 6).

¹¹ BARTLOVÁ 2012 (pozn. 6) 211.

¹² PINDER 1924 (pozn. 6) 20.

s Ukřižovaným, či samotného mrtvého Krista. Existovaly také kombinace obou typů – Pietas Patris a Pietas Matris – Maria společně s Bohem Otcem prezentují Ježíše Krista jako společnou oběť za spásu lidstva.¹³

1. 2. Literární prameny piety

Bádání o počátcích sochařského ztvárnění piety je velmi spletité. Již sto let pátráme po důvodech a pramenech, ze kterých vzešla potřeba zhmotnit okamžik loučení Panny Marie s Ježíšem Kristem. Zatím se zdá, že počátky ztvárnění tohoto ikonografického námětu jsou pevně svázány s dobovou náboženskou literaturou. Badatelé se však nemohou shodnout na tom, zdali to bylo výtvarné umění, které zde dodalo impulz literárnímu zpodobení nebo naopak. V našem konkrétním případě zda mystická poezie podnítila vznik sochy piety, či zda tomu bylo v opačném směru. Každopádně je jisté, že obojí spolu velmi úzce souvisí a že socha tohoto námětu je věrnou ilustrací dobových textů hovořících o posledním utrpení Krista a Panny Marie. Podívejme se tedy, co nám středověké texty říkají o podobě piet své doby.

Prvními badateli, kteří se zabývali literárními, konkrétně lyrickými texty jako kořeny ikonografického zobrazení piety, byli Stephan Beissel¹⁴ a Wilhelm Pinder.¹⁵ Pinder si rovněž klade otázku, zda existovala pieta nejdříve v textu nebo ve výtvarném umění. Dochází k závěru, že pieta vyrůstá z básnických kořenů, a to z Mariiných Žalozpěvů – Planctů. Nejstarší z nich, ve 12. století do němčiny přeložený *Planctus ante nescia*, vznik piety podle Pindera teprve pouze předznamenává: „*Aber in das innerste Seelische eindringend, lassen die Verse als sehnsüchtig gewünschtes Ziel – die Pietà heraufdämmern*“.¹⁶ Mariiny Plancty se podle autora následně promítly do podoby dramatických pašijových her, nikoliv naopak. Pieta tedy nevyrostla podle Pindera z pašijových her, nýbrž z lyriky.¹⁷

Tadeus Dobrzeniecki se věnoval ve svém velice pozoruhodném a svého druhu

¹³ Idem. Autor zde uvádí jako příklad sousoší z Tyrol, nyní v Tosters.

¹⁴ Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909.

¹⁵ Wilhelm PINDER: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Wilhelm PINDER: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1936. Leipzig 1938, 36sq; S Pinderovými názory na původ piety souzní také Moshe BARASH: Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance art. New York 1976, 58.

¹⁶ PINDER 1938 (pozn. 10) 36.

¹⁷ Ibidem 31sq.

o jediné článku spleť problémů středověkých textů církevních autorit týkajících se ikonografie piety a rovněž samotné etymologii slova pieta. Italský výraz *Pietà* odvozený z latinského *Pietas* a užívaný dodnes pro scénu s mrtvým Kristem na klíně Panny Marie je podle Dobrzeńieckiho zkratkou středověkého označení *Domina Nostra de Pietate*.¹⁸ Také on tvrdí, že pro vývoj ztvárnění piety měly hrát významnou roli latinské Mariiny žalozpěvy, zpívané monology či dialogy ze scény Ukřižování Krista a truchlící Panny Marie pod křížem. Tyto se odehrávaly v rámci tzv. pašijových her konaných během liturgie na Velký pátek, a to nejpozději počínaje 13. stoletím. Podle Hanse Beltinga tak mohly mít přímý vliv na plastické ztvárnění piety.¹⁹ Zobrazení piety nám ukazuje Pannu Marii jako příklad ctnosti – dokonalé lásky, soucitu a oběti (*pietas*) – hodný následování.²⁰ Text sv. Bonaventury, který nás na tento fakt odkazuje, opět pochází z druhé poloviny 13. století, což je období, jež se zdá pro ztvárnění piety zásadní. Sv. Bonaventura rozeznává celkem tři aspekty *pietas Mariae*: *pietas venerationis divinae* (božské úcty), *pietas compassionis ad Christum* (spoluutrpení s Kristem), a *pietas miserationis ad mundum* (slitování nad světem).²¹

Pozoruhodné je, že se Dobrzeńiecki domnívá, že k vizuálnímu ztvárnění piety došlo až ve 14. století.²² Ve 12. a 13. století se totiž podle autora teprve formovala církevní nauka, z níž téma piety vzešlo – a totiž soteriologický systém. Jedním z produktů této nové nauky byl *tractatus de passione* prezentující typologicky scény z Kristova utrpení a podávající k nim současně teologický výklad. Z pohledu středověkých teologů byla totiž součástí Starého zákona také typologie ke scéně piety, kdy Maria promlouvá k mrtvému Kristu sňatému z kříže, jak ukazuje příklad pasáže z Písňe písni.²³ Interpretace tohoto starozákonního textu pak byla rozvedena ve spise *Speculum Humanae Salvationis*: „...cum igitur Joseph corpus Christi de cruce reponeret anuit Maria ut ipsum inter brachia atolleret tunc fasciculus myrrhae inter ubera eius commorabatur sicut in Canticus Canticorum de ipsa cantatur.“²⁴

Domnívám se, že na tomto místě autor nebere v úvahu možnost určité spontaneity počátků vizuálního ztvárnění piety, k němuž mohlo dojít v rámci středověkých pašijových her,

¹⁸ Tadeus DOBRZEŃIECKI: Medieval Sources of the Pietà. In: Bulletin du Musée National de Varsovie VIII. 1967, 5.

¹⁹ Hans BELTING 1981 (pozn. 6) 137.

²⁰ S odkazem na text sv. Bonaventury Frank Otto BÜTTNER: *Imitatio pietatis*. Berlin 1983, 63.

²¹ *Ibidem* 64.

²² DOBRZEŃIECKI 1967 (pozn. 18) 6.

²³ *Ibidem*, 7; Písň Písí 1:12.

²⁴ *Cit. dle DOBRZEŃIECKI 1967 (pozn. 18), 7.*

jak již bylo uvedeno výše, tedy minimálně o 200 let dříve, než Dobrzeniecki uvádí.²⁵ Nehledě na to, již koncem 13. století je předpokládán vznik nejstarší sochy piety.²⁶

Walter Passarge si správně povšiml, že jsou v pietě obsaženy dva protipóly. Jedním je něžnost posledního dotyku matky se svým mrtvým synem, druhým je „*strašný obraz umučeného a zuboženého Krista*“.²⁷ Mimo jiné, právě toto napětí mezi dvěma rozličnými pocity stojí podle Passarge za značnou oblibou tohoto ikonografického zobrazení.²⁸

Z dobové literatury mohly plastickou podobu scény piety ovlivnit meditativní texty významných mystiků. Mezi ně patří významný německý dominikán Heinrich Seuse (1295 – 1366), působící zejména v první polovině 14. století, jehož spisy považuje Walter Passarge za nejvlivnější pro vznik ikonografického typu piety.²⁹ Například v jeho textu O věčné moudrosti se v jedné z kapitol věnuje Mariině bolesti, kterou trpěla při snímání Krista z Kříže: „*Jak mateřsky jsem objala jeho mrtvá ramena, s jakým zármutkem jsem je tiskla na svou zakrvácenou tvář, jak láskyplně jsem ho objala a k mateřskému srdci tiskla svou jedinou lásku! Zulíbala jsem jeho čerstvé rány a zsinanou líc, jež se nyní halila, jako celé tělo nevýslovnou krásou. Vzala jsem si rozmilé dítě na klín a hleděla jsem na něho – byl mrtev. Patřila jsem na něho opět a opět – bezduchý, němý!*“³⁰ V jeho Minnebüchlein nalezneme následující citát odkazující rovněž na scénu piety: „*Ach, herre got, wan hetti ich gesehen daz heil mins antlüttes, do er von dem crütz wart geloset, wie klaglich er do in diner muterlichen schoß lag geneiget...*“³¹

Jednou z nejvlivnějších a nejslavnějších mystiček, jak se dnes jeví, byla Mechthild von Hackeborn (1241 – 1299) náležející k řádu cisterciáček v klášteře Helfta.³² Mechthildě se během jejího života dostávalo různých mystických vidění, mezi nimi i v čase velkých církevních svátků. Vidění byla sepsána v knize *Buch besonderer Gnade*.³³ Popis dějů se vyznačuje detailním a konkrétním líčením událostí odehrávajících se navíc v konkrétním čase

²⁵ Podle Beltinga se tak stalo nejpozději ve 13. století. BELTING 1981 (pozn. 6) 137.

²⁶ Pieta ze sv. Kolumby z Kolína nad Rýnem. PINDER 1922 (pozn. 6) 3.

²⁷ Walter PASSARGE: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln am Rhein 1924, 12.

²⁸ Idem.

²⁹ PASSARGE 1924 (pozn. 27) 13.

³⁰ HEINRICH SUSO: P. Silv. M. BRAITO O. P. (ed.): O věčné moudrosti. Praha 1938, 101.

³¹ HEINRICH SEUSE: Karl BIHLMAYER (ed.): Deutsche Schriften. Stuttgart 1907, 546.

³² Josef MÜLLER: Leben und Offenbarungen der heiligen Mechthildis und der Schwester Mechthildis. Regensburg 1880, VII – IX. K dílu a životu sv. Mechthildy z Hackeborn dále: Kurt RUH: Geschichte der abenländischen Mystik. Bd. 2, Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993.

³³ MECHTHILD VON HACKEBORN: Buch besonderer Gnade. In: MÜLLER 1880 (pozn. 27).

i prostoru. Knihu nepsala sama, nýbrž její spolusestry, jimž Mechthild svá zjevení vyjevila po padesátém roce svého života.³⁴ Proto se ve zjeveních hovoří o Mechthildě ve třetí osobě. Tak například při večerních obřadech Velkého pátku Mechthild spatřila následující výjev: „*Zu der Vesperzeit sah sie den Herrn als vom Kreuze abgenommen. Sie sah auch, wie die Jungfrau Maria ihn in ihren Schoß hielt; und es sprach die gebenedeite Mutter zu ihr: Tritt herzu und küsse die heilbringenden Wunden meines geliebten Sohnes, die er dir zu Liebe empfangen hat.*“³⁵ Text pokračuje dále, přičemž z něj je patrné, jak důležitou, konkrétní a symbolickou roli hrály pro řádové sestry jednotlivé rány Ježíše Krista: „*Der wunde der rechten Hand sollst du bei dem küsse danken; den sie ist in hofen und Mitwirkten allgegenwärtigen Werk Verrichten an der Wunden der linken Hand; den du findest allweg bei ihm in seiner Zuflucht. Auch sollst du küssen die Wunde des rechten Fußes zur Danksagung für die heiße Begierde, in welcher dein Jesus alle Tage seines Lebens, nach dir dürstend, gelaufen ist...*“³⁶

Další z mystiček tvořící ovšem patrně již v době, kdy ikonografický typ piety byl již běžně plasticky ztvárňován, byla sv. Brigita Švédská (1303 – 1373).³⁷ V jednom z Brigitiných vidění promlouvá Panna Maria o svých mukách pod křížem, zakončených snímáním Kristova těla a jeho spočinutím na jejím klíně: „*I přijala jsem Syna na svá kolena, jako malomocného a všecka zsinalého. Byly oči jeho mrtvy a plny krve, ústa studená jako sníh, brada jako provaz, obličej stažený. Ruce byly tak ztuhlé, že jich nebylo možno stáhnouti leč k pupku. Jak by stál na kříži, tak jsem ho měla na kolenou, jako člověka staženého na všech údech. Potom ho položili na čisté plátno a já jsem mu svou rouškou vyčistila rány a údy jeho, zavřela mu oči a ústa, jež zůstaly při smrti otevřeny.*“³⁸

Mezi dalšími lyrickými texty souvisejícími s podobou plastického ztvárnění piety byly nejspíše spisy sv. Bernarda z Clairvaux, z nichž nejvlivnější mohl být *Tractatus planctu beatae Mariae Virginis*.³⁹ Zde Panna Maria v nárcích dlouze promlouvá ke svému mrtvému synovi na klíně: „*O fili dilectissime quare te iudei crucifixerunt. In germio enim modo te mortuum teneo. Tristissima est mater tua. O fili mi quid ista mater tua misera. Ve michi fili*

³⁴ Kurt RUH: Geschichte der abenländischen Mystik. Bd. 2, Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993, 305.

³⁵ MECHTHILD VON HACKEBORN: Buch besonderer Gnade. In: MÜLLER 1880 (pozn. 27), 83.

³⁶ Idem.

³⁷ O Brigitě Švédské viz Pavlína RYCHTEROVÁ: Vidění sv. Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného. Praha 2009, 17 – 24.

³⁸ SV. BRIGITA ŠVÉDSKÁ: P. Ludvík VRÁNA (ed.): Zjevení a vidění sv. Brigity Švédské. Olomouc 1938, 132.

³⁹ Lech KALINOWSKI: Geneza piety sredowiczej. In: Práce komisji historii sztuki X. Krakow 1952. 1952, 163.

mi, ubi es enim gaudium quod in natiuitate tua habui. Ve mihi in quantas tristitia... dororem puerfus est gaudium meum fili mi. Nil alius restat nisi ut me interficiam, quod plus viuere non possum.“ („Milovaný synu, proč tě židé ukřižovali? Brzy tě budu mít mrtvého na svém klíně. Přenešťastná je tvá matka. Co si má počít tvá ubohá matka? Běda mi můj synu, neb kde je radost, již jsem měla při tvém narození. Běda mi... Nezbyvá mi, než abych se zabila, protože dále žít nemohu.“).⁴⁰

Dále mohly být podnětné již zmíněné výklady starozákonních textů, v nichž byl spatřován předobraz piety. Kromě uvedené Písně písní to byl například výklad Cesaria z Heisterbachu o králi Davidovi a Šúnemace Abíšaze.⁴¹ Tématem piety se zabýval ve své duchovní poezii také Tomáš Kempenský, zejména v jeho *Orationes et meditationes de vita Christi*.⁴²

Další otázka vážící se k původu ztvárnění piety je místo, z něhož vzešla. Řada badatelů se shoduje na jejím původu v Itálii,⁴³ kam se měl motiv dostat z Byzance. Na východě byla totiž velmi živá legenda o „*Kameni pomazání*“, podle které Panna Maria položila tělo mrtvého na kámen, na němž mělo být pomazáno. Vzápětí padla v žalu na tělo svého syna a plakala. V Byzanci byl pak Kristus často zobrazován na tomto kameni pomazání, jak se k němu naklání Panna Maria. Scéna „*Kamene pomazání*“ měla během 13. století pronikat do italského umění, kde byla postupně na konci 13. století transformována do podoby klasické, západní piety.⁴⁴

Původ zobrazení piety v ikonografii byzantského umění, ačkoliv ne přímý, je skutečně dosti pravděpodobný. Je tomu tak i v případě Oplakávání. Josef Myslivec uvádí příklady nejstarších známých zobrazení piety, kde je však stále součástí zobrazení Oplakávání Krista. Objevují se velmi brzy v byzantských rukopisech, a to již na počátku 12. století. Častými jsou

⁴⁰ BERNARD Z CLAIRVAUX: Tractatus de placitu beate Marie Virginitatis, 7; Toto text je sv. Bernardovi poezí připisován, ve skutečnosti jej sepsal Oglerius z Vercelli: Hans-Walter STORK: Bd. VI (1993) Spalte 1162 – 1164. In: <http://www.bbkl.de/public/index.php/frontend/lexicon?letter=O&child=Of-Oi&article=oglerius.art> (vyhlááno dne 27. 5. 2017); Na toto fakt upozoril již PINDER 1938 (pozn. 10), 36.

⁴¹ DOBRZENIECKI 1999 (pozn. 13) 10sqq.

⁴² PASSARGE 1924 (pozn. 27) 12.

⁴³ BELTING 1981 (pozn. 6) 135; Wilhelm KÖRTE: Deutsche Vesperbild in Italien. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana I, 1937, 3 – 138; Görg SWARZENSKI: Italienische Quellen der deutschen Pietá. In: Festschrift H. Wölfflin. München 1924, 127sqq.

⁴⁴ Jana HRBÁČOVÁ: Křivákova pieta. Staová 2015. Olomoc 2015, 13sq; Víek historii legendy o Kameni pomazání Josef MYSLIVEC: Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha 1948, 42.

také velmi rané nástěnné malby s motivem piety.⁴⁵ Ač na těchto malbách má pieta podobu tzv. „Epithapios Threnos“ – Pláč nad hrobem a je považována za součást pašijového cyklu, je podle autora na malbách patrné jisté odchýlení od popisu evangelijních textů, čímž dochází k předznamenání západního motivu piety.⁴⁶ Ta se podle bystrého Myslivcova postřehu mohla plně osamostatnit od námětu Oplakávání díky západnímu pojednání ve volné plastice, jež v byzantském umění nebylo možné.⁴⁷ Myslivec dokonce uvádí řadu velmi raných mystických a poetických textů byzantských teologů evokujících velmi konkrétně ikonografickou scénu piety. Tyto spisy často časově předcházejí textům západním až o celá staletí.⁴⁸

Georg Swarzenski rovněž považuje za předchůdce piety italská oplakávání.⁴⁹ Za první samostatné zobrazení piety dokonce pokládá italskou fresku v Santa Chiara v Neapoli.⁵⁰

Jak bylo již řečeno, pieta nemá oporu v evangelijních popisech Kristova posledního utrpení. Přesto se zdá, že byla ve středověku prezentována jako historická událost pašijových scén. Svědčí o tom například zobrazení piety v rukopise *Biblia Pauperum* z 3. čtvrtiny 14. století, kde je Maria s mrtvým Kristem na klíně zobrazena uprostřed strany obklopena bystami čtyř proroků, jak bylo obvyklé u historických biblických scén.⁵¹ Dalším raným dokladem, že pieta byla zahrnována do historického pašijového cyklu, je také spis *Sermo de passione* od Jakoba de Voragine, kde scénu piety zasazuje přímo do textu popisující večerní události Velkého pátku. De Voragine charakterizuje pietu spojením dvou výjevů, a to Oplakávání Krista a Ukládání do hrobu.⁵² Jiný text, rovněž spojovaný s Jakobem de Voragine, v němž nalezneme další moment identifikovatelný se scénou piety, je *Sermo de planctu beatæ Virginis Mariæ*. Zde čteme v popisech bolesti Panny Marie pod křížem: „*Ispum autem vespere depossitum sacratissimum corpus per Nicodemus et Josef suscipiens, in gremium mater quod lacrimarum flumina qua amarissimos singultus, qua alta suspiria, qua verba mestitiæ plena, ex ea processerunt, quis posset exprimere?*“⁵³

⁴⁵ Za nejstarší pokládá Myslivec malbu piety v kostnici v bulharském Bačkovu z doby kolem roku 1100. In: Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. In: *Umění XVIII*, 1970, 334.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ MYSLIVEC 1970 (pozn. 45) 335.

⁴⁸ MYSLIVEC 1948 (pozn. 44) 39sq.

⁴⁹ Moshe BARASH: *Geography of Diaspora in Medieval and Early Modern Times*, New York 1976, 60; SWARZENSKI 1924 (pozn. 43) 129sq.

⁵⁰ Idem, 130.

⁵¹ DOBRZENIECKI 1967 (pozn. 18) 12.

⁵² Idem.

⁵³ JACOBUS DE VORAGINE: *Sermo de planctu beatæ Virginis Mariæ*. In: JACOBUS DE VORAGINE: *Sermones*

Podle jiného polského badatele minulého století, Lecha Kalinowského, může zobrazení piety vycházet celkem ze tří skupin podkladů, které daly jejímu vzniku impulz: za prvé 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,⁵⁴ což autor sám předpokládá.⁵⁵

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.⁵⁶

1. 3. Typologie piet a středověké texty

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

quadragessimales. Venetia 1575.

⁵⁴ KALINOWSKI 1952 (pozn. 39) 161.

⁵⁵ Ibidem 157–158.

⁵⁶ Engelbert KIRCHSBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4. Freiburg im Breisgau 1990, 450sq.

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 trčí z obrysu sochy. Důležitou roli zde hraje Mariina draperie, která je zejména ve spodní části pod kolena rozvedena do množství mísovitých záhybů a kaskád a tvoří širokou základnu pro celé sousoší. Socha tak působí, 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 a nyní však nezvěstná pieta pochází z roku 1298 z karmelitského kláštera v Kolíně nad Rýnem.⁵⁷ Za místo vzniku, kde se sousoší piety poprvé konstitovalo, je tedy považováno jižní Německo, kde se rozvíjelo v prostředí ženských kontemplativních klášterů.⁵⁸ Velmi důležitou roli evidentně hrálo výrazné zobrazení Kristových ran, jak je známe u mystických krucifixů či piet počátku 14. století. Spasitelovy rány byly přímo označovány jako „spásonosné, blahodárné“.⁵⁹

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.⁶⁰ Naproti tomu na postavě Krista byla zdůrazňována jeho lidská zranitelnost, když byl například zobrazován jako kojící se nahé dítě u prsu matky.

Z takového prostředí tedy pravděpodobně mohlo vzejít zobrazení piety, kdy Kristova tělesná konstituce zpočátku odpovídala spíše dětskému věku a jeho utrpení zobrazovalo pouze pět ran na těle a trnová koruna. Mrtvý Kristus zde byl chápán spíše jako symbol spásy nežli skutečně trpící spasitel.⁶¹

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.⁶² Na některých pietách Panna Maria drží mrtvé tělo ve stejné pozici, jako trůnicí madony chovají na klíně dítě. Takovým příkladem může být

⁵⁷ PINDER 1922 (pozn. 6) 3.

⁵⁸ Wolfgang KRÖNIG: Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis. In: Wallraf-Richards-Jahrbuch 1962, 110.

⁵⁹ Viz. pozn. 36.

⁶⁰ Jeffrey HAMBURGER: Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries. New York 2008, 85.

⁶¹ Ibidem 192–195.

⁶² Robert SUCKALE (ed.): Schöne Madonnen am Rhein. Bonn 2009, 72–77.

porýnská Pieta z Unny, datovaná Robertem Suckalem do doby kolem poloviny 14. století.⁶³ 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. Tato symbolika byla vetknuta do piet středověku naprosto záměrně a doprovázela piety všeho typu až do období pozdní gotiky.

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.⁶⁴ Charakteristický je ale pro tuto skupinu i materiál, jímž je povětšinou topol.⁶⁵

Nejstaršími příklady vertikální heroické skupiny je monumentální Pieta z Coburgu, datovaná do doby kolem roku 1320, a její následovnice, Pieta z Erfurtu, kladená do doby kolem roku 1350.⁶⁶ 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.⁶⁷ O něco mladší Pieta z Erfurtu, pocházející z kláštera uršulinek,⁶⁸ 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.⁶⁹

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.⁷⁰ Těla jsou pojednána disproporčně s příliš velkými 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

⁶³ Idem.

⁶⁴ Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA: Katalog gotického sochařství na území historického Chebska. In: Umění gotiky na Chebsku (kol. autorů). Cheb 2009, 127.

⁶⁵ Ibidem 128.

⁶⁶ SUCKALE 2009 (pozn. 62) 5.

⁶⁷ PINDER 1924 (pozn. 6) 97.

⁶⁸ Ibidem 98.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ SUCKALE 2009 (pozn. 62) 70.

z Chebu, pocházející snad z Frank či horního Durynska a určená pro dominikánský klášter v Chebu. Stejně jako v případě jejích německých předchůdkyň je většinou badatelů její vznik kladen před polovinu 14. století.⁷¹ Na rozdíl od piety z Erfurtu či Salmdorfu však nestupňuje expresi a schéma uvedené Coburgskou pietou, ale zachovává spíše logickou stavbu.⁷² 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*“.⁷³ Její formálně-stylové znaky se naprosto shodují s ostatními představitelkami této skupiny. Rovněž způsob opracování, vyznačující se velmi hlubokým vydlabáním hmoty obou soch, je vlastní také německým pietám stylové vrstvy heroických piet.⁷⁴

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 Alberta Kutala musela vzniknout – vzhledem ke své pokročilé draperii – již ve druhé polovině 14. století.⁷⁵ 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 z dvorních sochařů Ludvíkova dvora.⁷⁶

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 Chebu⁷⁷ a Piety z Jihlavy⁷⁸ 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 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

⁷¹ 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.

⁷² OTTOVÁ/MUDRA 2009 (pozn. 64) 135.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Ibidem 127.

⁷⁵ KUTAL 1984 (pozn. 71) 225; Vítek 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.

⁷⁶ Milena BARTLOVÁ: Umělecká forma jako komunikační medium – co je krásného na krásném slohu? In: Milena BARTLOVÁ/ Michal ŠRONĚK (eds.): Public communication in European Reformation. Praha 2007, 19sq.

⁷⁷ OTTOVÁ/MUDRA 2009 (pozn. 64) 127.

⁷⁸ BARTLOVÁ 2007a (pozn. 76).

také jako „funkční“, liturgické sochy pro veřejné pobožnosti.⁷⁹

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). V českých zemích se však lze setkat také s italskou ikonografií tohoto námětu. Takový doklad můžeme najít například ve strakonické komendě Johanitů pocházející z doby před polovinou 14. století.⁸⁰ Výjev zobrazuje Oplakávání Krista pod křížem, ve kterém je ale izolována Panna Maria s mrtvým Kristem na klíně jako samostatně komponovaný výjev,⁸¹ námět typicky italský, který má své východisko v díle Giottově.⁸² Další případ dokládající, že ikonografický vývoj na území Itálie byl u nás reflektován, může být Pieta ze sv. Jakuba v Jihlavě.⁸³

1. 4. Gestika krásných piet

Jak se tedy konkrétně projevuje u typů piet 14. století obsah středověkých, výše nastíněných náboženských textů popisujících poslední utrpení Ježíše Krista?

První známý typ, tzv. heroický, neboli vertikální zobrazuje pregnantně především bolest obou postav. Tvář Marie je skutečným obličejem starší ženy, Kristus je ale oproti matčině tělu nepřírozeně zmenšen tak, že působí dojmem malého dospělého a evokuje velikost dítěte. Toto provázání počátku a konce Kristova pozemského života bylo do všech typů středověkých piet vkládáno naprosto záměrně, na což poukazuje například jeden z textů Heinricha Seusa: *„Ach, kdy bylo s kterým člověkem na světě tak krutě nakládáno, jako s tebou, mé nevinné, drahé dítě! Ach, dítě mé, má útěcho i jediná radosti, proč jsi mě opustilo? Proč ses změnil v takovou hořkost? Kde je radost, kterou jsem měla z tvého narození?...“*⁸⁴ Další spis, jehož pasáž obsahuje stejný motiv, jako úryvek od Heinricha Seusa,

⁷⁹ 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.

⁸⁰ Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1974, 50.

⁸¹ Idem.

⁸² K tomu např. KALINOWSKI 1952 (pozn. 39) 167sq.

⁸³ BARTLOVÁ 2007a (pozn. 76) 16.

⁸⁴ SUSO 1938 (pozn. 30) 101.

je *Tractatus de Planctu beate Marie Virginis* Ogleria z Vercelli.⁸⁵ Zde Maria s mrtvým Spasitelem na klíně opět vzpomíná na svou radost, kterou pocítila při Kristově narození.

Na tento moment reminiscence zřejmě upomínají i tzv. „parléřovské“, neboli horizontální piety. [1] Panna Maria, opět ztvárněná jako zralá žena, má na svých kolenou položené tělo Krista. Její ruce s mrtvým ale nejsou v kontaktu, protože jsou sepjaté na hrudi. Motiv je podle Jaromíra Homolky převzatý z typu Bolestné Panny Marie stojící pod křížem.⁸⁶ Může být však vykládán také jako vzpomínka na Kristovo dětství. Námět byl pak transformován v Itálii u trůnících Madon s dítětem. Vzpomeňme například na Pala di Brera v Pinacoteca di Brera v Miláně od Piera della Francesca či na Madonu v Il Redentore v Benátkách od Alonsa Vivariniho a mnoho dalších podobných příkladů z celého quattrocenta. Toto zobrazení Madony s dítětem vnikalo v 15. století také v Abruzzu v podobě soch z terakoty. [2] Na těchto obrazech a sochách Panna Maria spíná ruce a nehybné, spící dítě má položeno na klíně stejně, jako leží mrtvý Kristus u horizontálních piet. Matčin výraz, když hledí na Ježíška, je přitom velice smutný. Když Maria spatří spící, nehybné dítě, pomyslí totiž na loučení, které bude následovat po ukřižování. Spojení počátku a konce života Ježíše Krista je tedy přítomné i na těchto madonách italského quattrocenta, a protože „horizontální parléřovské“ piety byly rozšířené i v Itálii, je důvodné se domnívat, že oba ikonografické náměty spolu souvisí.

I další výše uvedený text je s pietami první poloviny 14. století úzce propojený, a to od Mechthild von Hackeborn. Ve svém vidění popisuje, jak viděla Pannu Marii s mrtvým Kristem na klíně, vyzývající diváky, aby přistoupili a políbili všechny Kristovy rány, protože jsou spásonosné.⁸⁷ Takové vnímání jasně vysvětluje, proč na heroických pietách jsou rány tím prvním, co náš zrak upoutá, když na ně pohlédneme. Na Kristově drobném těle jsou pojaty v naddimenzované velikosti a proudy prýstící krve dosahují takové plasticity, až evokují vinné hrozny.

Stručně jsme si ukázali, že na heroických i horizontálních pietách byla zpřítomněna reminiscence Kristova dětství či přímo narození. Lze tentýž moment prokázat také u krásných piet? Odpověď budeme hledat v následujících odstavcích.

Ačkoliv k samotné gestice středověku existuje množství literatury, nelze totéž říci o gestice piet. Abychom mohli smysluplně hovořit o gestech ve středověkém umění, musíme si

⁸⁵ Viz pozn. 40.

⁸⁶ HOMOLKA 1974 (pozn. 80) 47.

⁸⁷ Viz pozn. 36.

uvědomit zásadní rozdíl mezi tím, jak je vnímáno tělo dnes, a jak mu lidé rozuměli tehdy. Za prvé bylo tělo neoddělitelně provázáno s duší.⁸⁸ Jeho prostřednictvím, a tedy i prostřednictvím gest je možné dosáhnout spásy. Dokonce samotný Bůh, Ježíš Kristus přijal lidské tělo jako nástroj k vykoupení lidstva. Nakonec celá středověká společnost chápala sama sebe jako obraz jednoho těla, „...jež vyjadřovalo jednotu časovou, prostorovou, sociální i svátostnou.“⁸⁹ Termínem „Kristovo mystické tělo“ bylo od pozdního středověku označováno celé křesťanské společenství.⁹⁰ Isidor Hispalensis dokonce znázornil ve svých Etimologiích Universum sjednocené v těle Ježíše Krista, jenž je jeho jednotící silou, naplňující svět harmonií a spásotvornou mocí.⁹¹

Tělo mělo pro středověkého člověka téměř posvátný význam, neboť bylo obrazem duše. To se přirozeně projevovalo i v podobě gest, které zaujímal.

Zobrazovaná gesta byla přirozeně různé povahy. Protože existovala gesta, která křesťanovi byla nápomocna k dosažení spásy, tedy gesta dobrá, existovala přirozeně také gesta špatná, hanlivá. Mimo tyto kategorie stála gesta náboženských rituálů, mezi nimi také příslušné pohyby užívané kněžími při udělování sedmi svátostí.⁹²

Gestika piet středověku se značně liší od ostatních často zobrazovaných pašijových scén. Zejména u námětu Oplakávání, pietě jinak velmi blízkého, jsou chování, gestika i mimika všech zúčastněných na rozdíl od piety silně emocionálně vypjaté. Moshe Barash upozornil na zajímavý rozdíl mezi těmito dvěma blízkými ikonografickými náměty a položil si otázku, proč jsou v emocionálním prožitku tolik rozdílné.⁹³ Záhy odpovídá domněnkou, propagovanou kdysi zejména Pinderem, podle níž je ztlumená gestika piet dána jejich lyrickým původem a převládá v nich proto lyrické ladění.⁹⁴ Gesta Panny Marie bývají považována za prostředek psychologické a rétorické apelace na diváka, jemuž Krista na svém klíně prezentuje jako vlastní oběť, která je Marií divákovi předkládána.⁹⁵

Bylo již mnohokrát konstatováno, že piety krásného slohu zaujímají různá gesta. Tento moment se ukazuje velmi zřetelně například na rukou Panny Marie, které jsou propojovány

⁸⁸ Jean Claude SCHMITT: Svět středověkých gest. Praha 1977, 48.

⁸⁹ Petr JINDRA: Oplakávání Krista a *corpus Christi / corpus societatis* v pozdním středověku. In: Petr JINDRA/Michaela OTTOVÁ (eds.): Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň 2013, 418sq.

⁹⁰ Jean Claude SCHMITT: Svět středověkých gest. Praha 2004, 17.

⁹¹ Cit. dle JINDRA 2013 (pozn. 88), 418.

⁹² SCHMITT 2004 (pozn. 89) 253.

⁹³ BARASH 1976 (pozn. 49) 58.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ BÜTTNER 1983 (pozn. 20) 99.

s Kristovým tělem rozličnými způsoby. Badatelé zabývající se pietou krásného slohu měli k tomuto faktu různá stanoviska. Někteří se snažili určit, zda piety s tím či oním gestem rukou jsou mladší než ostatní nebo naopak. Naproti tomu Dieter Grossmann považoval gesta piet za náhodně obměnitelná. Odmítl také, že by na jejich základě bylo možné určit časovou chronologii piet.⁹⁶

Starší generace badatelů se nezabývala významem gest, omezila se pouze na jejich slovní popis klasifikaci.

V minulých kapitolách bylo naznačeno, že gesta všech starších typů piet měla svůj specifický význam. Může se jednat u krásných piet jen o skutečně „náhodně obměňované motivy“ bez vnitřního významu?⁹⁷

Krásné piety, stejně jako madony té doby, byly teologicky velmi promyšlené téma. Proto u piet stejně jako u krásných madon předpokládáme, že detaily, jako například způsob prezentování dítěte divákovi, mají svůj specifický význam. Jaké varianty gest rukou tedy u krásných piet převládají?

1. Panna Maria Kristovu pravici pozvedá (výše nebo níže).
2. Levá Mariina ruka spočívá mezi Kristovýmá rukama, pod jeho pravicí dlaní vzhůru.
3. Panna Maria drží cíp své roušky, jako by si jím chtěla osušit slzy.
4. Panna Maria si klade ruku na hrud'.
5. Levá Mariina ruka spočívá na překřížených pažích Krista pravé přes levou.

Walter Passarge se jako první zabýval gesty, které pro něj ale byly pouze nástrojem k charakterizování hlavních typů gest.⁹⁸ Na to, že by ale gesta rukou mohla nést zvláštní význam, poukázal až Dagobert Frey. Pro něj byla celková kompozice výrazem emocionálního prožitku a duchovního vztahu Matky Boží ke svému synu.⁹⁹ Frey dále kategorizoval piety do tří skupin podle jejich pohybových gest a celkového obrysu, jejichž představitelkami jsou Pieta z Garsu, Pieta z Badenu a Pieta ze Sandkirche ve Vratislavi. Každá z těchto piet komunikuje s Kristovým mrtvým tělem odlišným způsobem. Marie z Garsu má položenou ruku na Kristových překřížených pažích, u sousoší z Badenu Maria nadzvedává Kristovu pravou ruku a u piety z Vratislavského Sandkirche si Maria právě chce osušit slzy svou

⁹⁶ Dieter GROSSMANN: *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*. Salzburg 1970. 44.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ PASSARGE 1924 (pozn. 27) 57 sqq.

⁹⁹ Dagobert FREY: Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg. In: *Österreichischer Zeitschrift für Denkmalpflege* 1949, 60.

rouškou, kterou pozvedá svými prsty. V základních rysech tedy Frey shrnul některé nejdůležitější variace gest vyskytujících se u krásných piet. Stále se ale věnuje popisu, bez vysvětlení, proč jsou gesta piet obměňována a jaký význam mohou nést.

Teprve o několik desetiletí později přichází Gerhard Schmidt se svým zásadním článkem, kterým, mimo jiné, reaguje na knihu K. H. Clasena *Der Meister der Schönen Madonnen*.¹⁰⁰ Za prvé zde popsal všechny varianty gest objevujících se u krásných piet a rozšířil tak typy uvedené Freyem. Především ale jasně formuloval stanovisko, že se u gest nejedná jen o kompozičně nebo umělecky motivované obměny, ale – stejně jako u madon té doby – o obsahové diferenciaci.¹⁰¹ Zatímco se, podle Schmidta, umění doby Karla IV. vyznačovalo úctou k Božímu Tělu, Eucharistii, za vlády Václava IV. to byl kult Panny Marie prosazovaný mimo jiné pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna.

Různá gesta Mariiných rukou mohla tehdy značit různé aspekty Mariina podílu na dějinách spásy a Kristova utrpení a měly diváka vést k dokonalému porozumění posvátného děje.¹⁰² Rozšíření těchto typů gest do různých zemí se pak odehrávalo podle Schmidta především pomocí vzorníků a exportem z hlavních produkčních center. Kromě toho zmiňuje závažnou otázku, jíž se o něco dříve dotkl i Dieter Grossmann,¹⁰³ a to zda tyto předměty kultu – piety – nemohly být šířeny záměrně některým církevním řádem.¹⁰⁴ Další Schmidův zajímavý postřeh spočíval v přirovnání krásných piet a madon k byzantským ikonám, jejichž gesta byla také v pevně daných variantách pouze obměňována.

Stále zůstáváme jen u obecného významu gest piet. Jaký teologický význam ale mají konkrétně? Je velmi těžké jejich řeč rekonstruovat, přesto se lze inspirovat Schmidovým podnětem upozorňujícím na podobnost gest byzantských ikon a piet krásného slohu. Mám na mysli konkrétně přímluvné gesto Panny Marie hodegetrie, jež se za lidstvo přimlouvá u svého syna gestem své ruky dlaní obrácenou vzhůru, nacházející se často pod ručkou Ježíška. Na českých deskových obrazech první poloviny 14. století se setkáváme s motivem, kdy dítě matku chytá za prst v tomto přímluvném gestu, což bývá někdy interpretováno jako gesto přímluvy a vyslyšení ze strany Ježíše Krista.¹⁰⁵ A právě nyní se dostáváme k jádru věci.

¹⁰⁰ Gerhard SCHMIDT: Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen. In: Österreichischer Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXI, 1977.

¹⁰¹ Ibidem 98.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 44.

¹⁰⁴ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 100.

¹⁰⁵ Čerpáno z předášek o Počátkůh české deskové malby Ph.D. Haý Hlaváčkové z zimního semestru 2017; K interpretaci krásných madon coby ikon také Michael Viktor SCHWARZ: Die schöne Madonna als komplexe

Všimněme si, že gesto Mariiny přímluvy na starých deskových obrazech z první poloviny 14. století je nápadně podobné pohybu ruky, jež zaujímá Maria jako personifikace církve u některých piet krásného slohu. Příkladem za všechny budiž pro tuto chvíli Pieta z Marburgu. Skutečně gesto Mariiny levice u marburské piety budí velkou pozornost. Její dlaň směřuje vzhůru a jen na jejím okraji je položena Kristova pravá ruka. Levice Panny Marie zde nemá žádnou skutečnou funkci, protože ruku nepozvedá. Je jen volně vsunuta mezi Kristovy překřížené paže. Navíc Mariina světlá dlaň svými prsty jakoby ukazuje na stékající proud Spasitelovy krve prýšící z jeho rány a stékající mu po předloktí.

Další z mála badatelů věnující se konkrétně gestice krásných piet byl Robert Suckale. Ve svém příspěvku hovoří právě o souvislosti gesta „*předkládání, či rozjímání*“ u madon a u piet,¹⁰⁶ čímž míní právě to gesto, o kterém bylo pojednáno výše. Hovoří o dvou konkrétních příkladech, na nichž svou teorii dokládá – o Pietě z Marburgu a o Madoně ze Šternberka. U obou soch Maria činí výše popsané gesto levou rukou, které se zdá skutečně téměř identické. Zde má podle autora gesto pozdvihuté dlaně také silně emotivní význam, čímž přináší do výjevu další rovinu. Značí totiž „...*mütterlich liebevolle Berührung und zugleich Betrachtung über das angetane Leiden ausdrückt...*“¹⁰⁷ Že ve výtvarném umění středověku skutečně fungovalo toto inter-námětové propojení jednotlivými významovými gesty, dosvědčuje Suckale na oltáři z Pählu, kde Maria pod křížem zaujímá svou levicí stejné gesto pokory a podrobení se Boží vůli, jež najdeme i na mnoha zobrazeních Zvěstování.¹⁰⁸ Toto gesto, kdy Maria klade svou ruku na hrud', je totiž podle Suckaleho „*obrazovým ztvárněním fiat secundum verbum tuum*“¹⁰⁹ – tedy slov, jež Maria pronáší při Zvěstování archanděla Gabriela.

Propojení gestiky ikonografického námětu Zvěstování s pašijovou tematikou je pozoruhodné, neboť počátek a konec Kristova pozemského života je spolu neoddělitelně provázán stejně jako v životě každého člověka. U Krista – Boha je ale souvislost mezi počátkem a koncem života znamením spásy všech lidí, a jistě byla středověkých věřícím zřejmá. Na počátek Kristova pozemského života odkazovaly i piety raného 14. století, kdy se

Bildform. I. Wi... Jahrb...h für...stg...ht...XLVII, 1994, 670sq; K formě krásných madon dále Michael Viktor SCHWARZ: König Sigismund hofisch Traum: Die Skulpturen für die Burg Buda. In: Imre TAKÁCS (ed.): Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437. Budapest 2006, 225sq.

¹⁰⁶ Robert SUCKALE: Die Sternberger Schöne Madonna. In: Anton LEGNER: Peter Parler und der schöne stil 1350 – 1400. Bd. V. Kön am Rhein 1980, 119.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Například Fra Angelico, Zvěstování. Florencie, Museo di S. Marco, 1440 – 1460.

¹⁰⁹ Ibidem 120.

Kristus na klíně Panny Marie zobrazoval v dětské velikosti. Někdy se Maria dokonce směje, místo aby plakala nad umučeným tělem svého syna. Jedná se totiž pravděpodobně o reminiscence Matky Boží vzpomínající na Ježíšovo útlé dětství či dokonce narození.

Podívejme se tedy, zda a jaké může mít souvislosti ikonografie gest Zvěstování a piety. Michael Baxandall se zabývá ve své knize *Painting and Experience in Fifteenth Century in Italy* mimo jiné gesty, jež Maria postupně zaujímá při Zvěstování. Na základě dochovaného spisu kazatele Fra Roberta,¹¹⁰ ve kterém bylo definováno pět rozpoložení nebo stádií Mariiny mysli během rozhovoru s archandělem Gabrielem, pak Baxandall sestavil chronologickou návaznost Mariiných gest zobrazovaných v italském quattrocentu. Výše naznačené spojení Kristova dětství a počátku pozemského života s jeho konečnou obětí za spásu lidstva dovoluje hypotetizovat o souvislostech těchto dvou ikonografických typů také na rovině významu gest. Pokud se totiž domníváme, jistě právem, že typy gest, jež se u piet konstantně opakují v pěti hlavních variantách, měly svůj specifický význam, představuje právě námět Zvěstování jedinečný komparační materiál. Žádné jiné zobrazení totiž není různorodými, leč konstantními gesty tak bohaté, jako právě výše zmíněné dva náměty.

V této souvislosti je důležité si uvědomit, že tělo bylo chápáno středověkými křesťany jinak, než je dnes obvyklé. Tělo bylo neoddelitelně svázáno s duší a všechny její pohnutky se tak nutně promítaly i navenek – „do těla“ –, tedy i pomocí gest. Středověká společnost byla ritualizovaná, rovněž gesta v nejrůznějších situacích a stavech byla ustálena a jejich význam byl nepochybně silnější než v současnosti.¹¹¹ Jedním z hlavních významů gest bylo přirozeně vyjádření lidského nitra, pohnutek duše. Lze snad říci, že pro středověkou kulturu byla nejvýznamnější gesta víry, a to ritualizovaná, svátostná gesta v rámci liturgie.¹¹²

Gesta byla výrazná nejen u celebrujícího kněze a přísluhujícího kléru. Během liturgických her odehrávajících se od 13. století v rámci bohoslužeb v kostele na Velký pátek měli aktéři stanovená pevně daná gesta, jež se vždy opakovala v nezměněné podobě a chronologické posloupnosti.¹¹³ Během hraného dialogu, který vedla Panna Maria se sv. Janem pod Křížem, oslovovala Maria také publikum, z něhož jí odpovídala předem vybraná

¹¹⁰ FRA ROBERTO: Robertus Caracciolus. Sermones de laudibus Sanctorum. Neapol 1489. (cit. dle Michael BAXANDALL: *Painting and Experience in Fifteenth Century in Italy*. Oxford 1972, 51 a 157.)

¹¹¹ SCHMITT 2004 (pozn. 90) 16sqq.

¹¹² Ibidem 22.

¹¹³ BELTING 1981 (pozn. 6) 137sq; Křesťanským liturgickým hřím a gestím apř. A. KROEDER: *Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele*. München 1974.

žena.¹¹⁴ Hra končila snímáním z kříže, kdy Maria vyzývala publikum k účasti na jejím velkém utrpení, ukazující Kristovy rány.¹¹⁵ Dostáváme se tímto k patrně neřešitelné otázce, zda divadlo předcházelo výtvarnému ztvárnění, v tomto případě pietě, či naopak. Faktem zůstává, že pieta není biblickým námětem a že její první, nám známé sochařské provedení pochází z konce 13. století. Patrně tedy vznikla pieta v době, kdy již došlo k dramatickému ztvárnění Mariiných planktů.¹¹⁶ Ovšem zda výtvarná podoba piety následovala dramatickou formu, se patrně nedozvíme. Její vyvíjející se forma ale jistě navazovala na liturgické drama. Hans Belting uvádí příklad, kde Panna Maria objímá svého mrtvého Krista, který již částečně leží v hrobě a na tumbě je napsán text, jímž Maria opět vyzývá diváka k uvědomění si její a Kristovy bolesti.¹¹⁷ Tento příklad nás upomene na výše zmíněné proslovy Panny Marie během dramatu, jež z podkříže směřovala k divákům v kostele. Shrneme-li, patřila gesta mezi důležité komunikační prostředky v dobovém divadle i ve výtvarném umění.¹¹⁸

Když byl Panně Marii položen do klína mrtvý ukřižovaný syn, její duševní rozpoložení muselo projít určitým procesem. Naposledy chovala Krista, když byl ještě malý a nyní opět, po jeho smrti. Když tedy hleděla na jeho mrtvé a umučené tělo, musela se nejprve vyrovnat s tím, co vidí, nyní velmi zblízka, nikoliv jen zpodkříže. Domnívám se proto, že obdobně jako když byla Marii zvěstována novina, že porodí dítě – Spasitele, musela se vyrovnat i s jeho mrtvým tělem na svém klíně, jako její vlastní dokonanou obětí. Proojení obou námětů tedy spočívá zejména v přijmutí vlastní oběti. Ve středověku byl prokazatelně moment Zvěstování, tedy příslibení oběti s jejím dokonáním na Golgotě spojován. Již od 11. století sílil názor, že v momentě, kdy Panna Maria dala svůj souhlas s vtělením Krista při Zvěstování, přijala i to, že se stane její vlastní obětí, kterou sama přinese lidstvu k jeho spáse.¹¹⁹

Baxandall spojil pět stádií Mariiny mysli definovaných Fra Robertem s pěti konkrétními gesty, které zaujímala v momentě zvěstování archanděla Gabriela. Konkrétně rozlišil:¹²⁰

1 *Conturbatio* (znepokojení), Panna Maria se zalekne Gabrielova pozdravu.

2 *Cogitatio* (rozmýšlení, rozjímání), Maria rozmýšlí význam takového pozdravu.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ BELTING 1981 (pozn. 6) 139.

¹¹⁶ Ibidem 137.

¹¹⁷ Jedná se o retábl v Pinacoteca Nazionale, Bologna, kolem 1360, in: BELTING 1981 (pozn. 6) 136.

¹¹⁸ Přehled dosavadní literatury ke gestice středověkého divadla a výtvarného umění: ROEDER 1974, 19sqq.

¹¹⁹ DOBRZENIECKI 1967 (pozn. 18) 15.

¹²⁰ BAXANDALL 1972 (pozn. 110) 51; Křesťanství a zvěstování dál např.: BÜTTNER 1983 (pozn. 20) 70sqq.

3 *Interrogatio* (tázání), když se ptá, jak je možné počít, aniž by poznala muže.

4 *Humiliatio* (odevzdání se Boží vůli), „Hle, jsem služebnice Páně“, pokorné přijetí zvěsti.

5 *Meritatio* (dosažení ctnosti), po odchodu anděla, Panna Maria osamní s vtěleným Kristem.

Analogicky by mohlo být možné spojit pět stádií Mariiiny duše vyrovnávající se se ztrátou milovaného člověka s pěti konstantními gesty, nejčastěji se opakujícími u krásných piet. Jednotlivé momenty Mariiina duševního stavu prezentují na gestech piet vrcholné kvality a vrcholného období krásného slohu:

1. V první fázi Maria pozvedá bezvládnou Kristovu ruku, jako by nemohla uvěřit tomu, co vidí před sebou (Pieta z Kreuzenstein, Baden, Vratislav kostel sv. Matěje).

2. Pláče, chce si utřít slzy z očí a pozvedá proto svou roušku k obličejí (Petrohrad, Admont II, Vratislav Sandkirche).

3. Maria vloží svou levici pod Kristovu pravici, dlaní vzhůru. Toto gesto je podle Suckaleho znamením rozjímání. (Zde se snad Maria snaží hlouběji pochopit význam oběti její i Kristovy.) Do tohoto bodu sjednocují i gesto, při kterém Maria drží obě Kristovy paže ve své levici, nebo jinak obrací svou dlaň vzhůru (Marburg, Marienstatt, Jihlava, Admont I).

4. Vzápětí položí ruku na svou hrud' na znamení pokorného přijetí Boží vůle (Vratislav sv. Alžběta, Křiváková pieta, Seeon, torzo piety z Bernu).

5. Jako poslední duševní úkon následuje vyrovnání s bolestí a završení Mariiina podílu na Dějinách spásy, demonstrované položením dlaně na překřížené Kristovy ruce (Celje, Krakov sv. Barbora).

Propojení momentu, který nazýváme pieta s momentem zvěstování, zmiňuje ve svých textech dokonce velmi čtený a populární sv. Bernard z Clairvaux. V jeho *Chválách panenské matky* čteme promluvu Panny Marie k mrtvému synovi v jejím klíně: „*Kde je ona nevypravitelná radost, kterou jsem měla, když ses tak podivuhodně narodil? Běda mně, můj synu, v jak velikou bolest a smutek se obrátila ona tak vznešená radost! Pomoz mi, můj synu a zase mi vlej Ducha svatého, protože již pro bolest skoro zapomínám na onu radost, kterou jsem pocítila při jeho zastínění a andělském pozdravu.*“¹²¹

Obraťme nyní pozornost k dalšímu momentu Mariiiny gestiky – k jejím slzám. Jak ukázalo restaurování krásných piet v nedávné době, piety měly často plasticky ztvárněné slzy, vzpomeňme na Křivákovu pietu nebo dnes jen z reprodukcí známou pietu ze sv. Magdaleny ve Vratislavi. Jak ve středověku bývalo obvyklé, nebyly takto nápadné slzy na tváři Panny

¹²¹ Sv. BERNARD Z CLAIRVAUX: *Chvály panenské matky*. Olomouc 1938, 146sq.

Marie vytvořeny jistě prvoplánově a bezmyšlenkovitě. Slzy měly zvláště ve středověku hluboký význam a symbolický charakter. Moshe Barash pojednává o plačící tváři v jedné kapitole své knihy *Imago Hominis*.¹²² Na základě dobových výroků církevních autorit dochází Barash k závěrům, že schopnost slz byla již od raného středověku vnímána jako dar. Obdivovatelem slz byl zejména sv. Augustin, nazývá je „*sladkým ovocem pramenícím z hořkosti života*“¹²³. Kromě toho byly slzy kanoucí při modlitbě pro Augustina nástrojem dosažení Boha.¹²⁴ Augustin také uvažuje nad dvojakostí slz – vyvolávají totiž v člověku úlevu, uspokojení, ale zároveň pramení z nejhlubší hořkosti.

Modlitba byla dále považována za nedokonalou, pokud nebyla doprovázena spontánně kanoucími slzami. Slzy pak nabyly jistě ještě větší váhy v období duchovního proudu *Devotio moderna*, kdy se podstatnou stávala osobní náboženská zkušenost člověka. Slzy hrály také podstatnou roli v ženské středověké spiritualitě. Například pro Mechthild z Magdeburgu byly slzy obrazem Boží milosti. Při jednom z jejích vidění jí byl zjeven obraz očištěnce a duše trpící v něm. Když se řádová sestra otázala, jak jim lze pomoci, dostala odpověď, že tím, když za ně někdo bude prolévat slzy.¹²⁵ Měly mít tedy velkou moc pro dosažení Božího odpuštění, mohly dokonce člověka zachránit před pekelnými muky. Slzy byly také touto mystičkou definovány jako „*ozdoba, klenot zdobící slávu církve*“¹²⁶. Není se proto čemu divit, že byly ponejvíce spojovány s Pannou Marií, a to literárně i ve výtvarných projevech. Slzy byly totiž kromě smutku a lítosti také znamením Božího vyznamenání. Podle jednoho z Moshe Barashových zajímavých postřehů byla totiž schopnost ronit slzy vyhrazena jen pro svaté, což prezentuje na Weydenově obrazu *Snímání z Kříže*.¹²⁷ Zde totiž roní slzy jen kladné – svaté postavy, přátelé Krista.

To, co je pro nás nyní podstatné – Mariiny plastické slzy u piet krásného slohu, jež jsou ještě u *Piety z Kreuzenstein* krvavě zbarveny, jsou zdůrazněny jistě záměrně. Vždyť Maria zosobňující věčně krásnou, leč trpící církev, prolévá slzy disponující vykupitelskou mocí, a tak se opět přímo podílí na spáse lidstva. Panna Maria jako personifikace církve je slzami navíc „*zdobena jako vzácným šperkem náležícím její slávě*“.¹²⁸

Zároveň přirozeně Panna Maria vyzývá pozorovatele svými slzami k následování,

¹²² Moshe BARASH: *Imago Hominis*. Vienna 1991, 85 – 99.

¹²³ Cit dle: BARASH 1991 (pozn. 122) 94.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Ibidem* 96.

¹²⁶ Cit. dle: BARASH 1991 (pozn. 122) 96.

¹²⁷ *Ibidem* 98.

¹²⁸ BARASH 1991 (pozn. 122) 96.

vždyť neschopnost slz byla vnímána jako Boží odcizení.¹²⁹ Barash konkrétně dokládá, že výše nastíněné vnímání slz se ve výtvarném umění skutečně odrazilo. Tak například na obraze Posledního soudu od Rogiera van der Weyden se nachází mnoho trpících zatracenců v pekle, ale žádný z nich, ať jsou jeho muka sebevětší, neroní slzy. Ty totiž zřejmě byly vyhrazeny jen pro čisté duše.¹³⁰

Výše nastíněné pojetí gestiky krásných piet je pouze hypotézou, jejíž platnost se jistě jen velmi obtížně dokazuje empirickými fakty. Propojení gest s chronologií zvěstování podle Baxandalla uvádím jen jako jednu možnost výkladu. Domnívám se, že může být plausibilní, protože provázání počátku a konce Kristova života bylo vizuálně zpřítomněno u všech typů piet, jak bylo ukázáno na začátku podkapitoly, a je tedy důvodné jej hledat také u krásných piet přelomu 14. a 15. století. Provázání jednotlivých epizod Kristova života bylo ve středověku živé nejen u piet.¹³¹

Další možností, jak lze Mariina gesta piet číst, jsou podle Schmidta různé aspekty Mariina podílu na Dějinách spásy a Kristově utrpení,¹³² což je však, celkově vzato, vlastně totéž.

Jiná otázka, jejíž objasnění by bylo potřebné pro porozumění krásným pietám, je, na jakém základě byla jednotlivá gesta v konkrétních příkladech volena – podle čeho objednavatel volil, zda chce zhotovit pietu s tím, či oním gestem, ať již bylo vyjádřením procesu Mariina duševního vyrovnání s dokonanou obětí, či čehokoliv jiného.

V následující kapitole se pokusíme uvést čtenáře do tématu krásného slohu a spleť historie konstituování tohoto uměleckohistorického pojmu.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Na možné aluze zvěstování u krásných piet upozornil již HOMOLKA 1974 (pozn. 80), 53.

KRÖNIG 1962 (pozn. 58) 103sq; DOBRZENIECKI 1967 (pozn. 18) 17sqq.

¹³² SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 98.

2. Úvod ke krásnému slohu

Napsat shrnutí dosavadních badatelských názorů a konceptů o genezi a definici krásného slohu by byl materiál na samostatnou obsáhlou práci. A proto, ač je pro naši věc krásný sloh klíčovou otázkou, jsme nuceni omezit se na pouhý výběr takových badatelských přístupů, které byly ve vývoji koncepce krásného slohu určující a jež jsou dosud nosné pro téma této diplomové práce.¹³³

Prvním badatelem, odlišujícím krásný sloh od pojmu internacionální gotiky, byl Wilhelm Pinder. Odmyslíme-li si z jeho příspěvků silné nacionalistické tendence, které u něj postupem let sílily, některé z jeho badatelských teorií jsou skutečně zásadní a nosné dosud. Wilhelm Pinder se jako první začíná věnovat problematice „krásného slohu“¹³⁴ v příspěvku ročenky *Pruských uměleckých sbírek* z roku 1923.¹³⁵ Dosud neuvádí pojem *Weicher Stil*, který později rozvádí, ale poprvé na tomto místě uvádí označení *krásná madona*. Pinder charakterizuje krásné madony jejich „nepřekonatelnou jemností, půvabem, uměřeným měřítkem, bohatou formou a skvostnou barevností“.¹³⁶ Tyto sochy měly být „zjevně kabinetním uměním pro osobní zbožnost vzdělaných lidí, jejichž vkus dosáhl posledních výšin velmi evropské epochy.“¹³⁷ Pinder se na tomto místě vyhýbá přesné definici slohu krásných madon s tím, že sama vystoupí z pojednání o jednotlivých madonách.

Konkrétnějším Pinderovým přínosem bylo definování dvou základních okruhů krásných madon podle jejich dvou nejvýraznějších představitelk, zásadně se od sebe odlišujících v základních tendencích: Madona Vratislavská a Krumlovská. Podle nich tedy

¹³³ Přehled dosavadní literatury k tématu krásného slohu učinil vyčerpávajícím způsobem Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu. (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2006; Jan KLÍPA: Tradice myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal. In: Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC (eds.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala. Praha 2011, 98–113.

¹³⁴ V této době a u německých autorů přirozeně tento pojem nenajdeme, teprve postupně se objevuje označení „Weicher Stil“.

¹³⁵ Wilhelm PINDER: Zum Problem der Schönen Madonnen. In: Jahrbuch der Preuzischen Kunstsammlungen 1923, 147 – 171.

¹³⁶ Ibidem, 147.

¹³⁷ Idem.

Pinder stanovil typ slezský (Vratislav, Toruň) a jihočeský (Krumlov, Plzeň, Třeboň).¹³⁸ Konstatuje, že slezský okruh madon má těsné vazby na Čechy, ale Praze nepřisuzuje žádnou podstatnou úlohu v této tvorbě. Předpokládá, že starší je typ Madony Vratislavské.¹³⁹

Pinder se k problematice „krásných madon“ vrací znovu o rok později, v *Příručce uměnovědy* z roku 1924.¹⁴⁰ Opakuje zde, že se jednalo o sochy určené k osobní zbožnosti vybrané společnosti, „*internacionálně vzdělané a s dvorský orientovaným vkusem*“.¹⁴¹ Vývoj tohoto typu přisuzuje Slezsku a Čechám. Rozvádí na tomto místě „hlavní představitelku“ tzv. vratislavské skupiny – Vratislavskou madonu. Skladbu jejího záhybového systému odvozuje od určitého burgundského sochařského typu zastoupeného Madonou z Louvru.¹⁴² Naopak horní partie sochy vznikla podle Pindera v návaznosti na české malířství, konkrétně na typus Vyšebrodské madony a Brunšvického náčrtníku.¹⁴³ Upozorňuje přirozeně na vztah vratislavské skupiny k Čechám, „*jižní oblast velkých německých klášterů*“.¹⁴⁴ V typu krásných madon této oblasti, tedy jižních Čech spatřuje Pinder rovněž návaznost na Madonu z Louvru, ale i na české milostné obrazy, tentokrát konkrétně na Madonu Zlatokorunskou. Nejtypičtější představitelkou jihočeského typu má být Madona Krumlovská. Dosud Pinder ve své koncepci krásných madon odděloval typ jihočeský od rakouského, nyní ale navrhuje jejich sloučení.¹⁴⁵ Co obě skupiny sblížuje, je například tzv. „*Katzenkopftypus*“, charakteristický pro Krumlovskou madonu, ale například i pro Zvěstování z Großgmainu.¹⁴⁶ Pinder v tomto příspěvku poprvé zařazuje do své koncepce piety. Jejich „*složité charakter*“ je podle Pindera někdy až „*divoce dramatický a patetický*“, většinou ale „*lyrický, idylický, až žánrový*“.¹⁴⁷ Všímá si u piet krásného slohu tendence k monumentalitě a idealizaci. Podobně emocionálně zabarvenými slovy popisuje, že se tyto piety stále hlásí ke svému původu v mystické poezii.

Pinder krásnou pietu výstižně definuje postřehem, že námět nyní opouští od dramatického pojetí a obrací se ke zklidněnému projevu vyzývajícímu k „tichému“ prožitku

¹³⁸ Ibidem 148.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ PINDER 1924 (pozn. 6).

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Ibidem 169.

¹⁴³ PINDER 1924 (pozn. 6)

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Ibidem 170.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Ibidem 171.

(úctě).¹⁴⁸ To vše je zde lapidárně shrnuto větou: „*Das Drama ist Kultbild geworden.*“¹⁴⁹

Co se týká provenience krásných piet, Pinder si není jist, zda typ pochází z „východu“, u Piety ze sv. Alžběty ve Vratislavi však usuzuje snad na Čechy, „*každopádně však východní Německo*“.¹⁵⁰

Ve svém druhém svazku trojdílné publikace *O podstatě a vzniku německých uměleckých forem* z roku 1940 Pinder přichází s označením krásného slohu pojmem *Weicher Stil*,¹⁵¹ a to s odkazem na Börgera, jenž tento výraz poprvé zmínil na počátku 20. století ve vztahu k mohučským náhrobkům.¹⁵² Pinder také rozpoznal, že předchůdcem krásného (zde měkkého) stylu byl představitel internacionální gotiky, Claus Sluter. Pozoruhodné a přínosné pro celé další generace badatelů umění krásného slohu je Pinderův postřeh, kterým upozornil na souvislost umění kolem roku 1400 s parléřovskou tradicí, a to ještě ve zcela zvláštní souvislosti. Líčí vzrůstající naturalismus v parléřovském umění, kdy forma ztrácela na významu, „*zatímco zvířata, rostliny a prostor přebíraly hlavní roli*“ a internacionální gotika měla být jakýmsi („*starostlivým*“) opatřením proti sílícímu naturalismu v umění.¹⁵³ Na tento postřeh svým způsobem navázal z českých badatelů například Albert Kutal i Jaromír Homolka.

První zahraniční badatel, který pokládal české země za kolébku krásného slohu, byl Eberhard Wiegand. Krásný sloh podle něj vyrostl z malby Třeboňského oltáře¹⁵⁴ a z parléřovské plastiky, přičemž konkrétně poukazuje na výzdobu Staroměstské mostecké věže.¹⁵⁵

Další badatelská osobnost, u níž je třeba se v souvislosti s krásným slohem zastavit, je Karl Heinz Clasen. Pro nás je podstatné jeho značně obsáhlé dílo *Der Meister der Schönen Madonnen* z roku 1974. Svou radikálně jednoduchou hypotézu začal formulovat již před

¹⁴⁸ Ibidem 172.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Wilhelm PINDER: Vom Wesen und Werden deutscher Formen II. Die Kunst ersten Bürgerzeit. Leipzig 1940, 177.

¹⁵² Hans BÖRGER: Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Leipzig 1907.

¹⁵³ PINDER 1940 (pozn. 151) 183.

¹⁵⁴ Eberhard WIEGAND: Beiträge zur Süddeutschen Kunst um 1400. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1938, 73.

¹⁵⁵ Ibidem, 79.

válkou.¹⁵⁶ Podle jeho mínění bylo zbytečně složité rozdělovat díla krásného slohu na okruhy mnoha různých autorů a jejich následovníků, protože ve skutečnosti jsou ta nejpodstatnější a nejkvalitnější z nich produkcí jediného, geniálního sochaře. Ten měl vyjít z dolního Porýní, konkrétně z Kolína nad Rýnem, projít celou střední Evropou a zanechat po sobě řadu žáků a následovníků navazujících na silné sochařské vzory svého učitele.¹⁵⁷

Z českých badatelů předznamenal studium středoevropské varianty internacionálního slohu Vincenc Kramář.¹⁵⁸ Ten již ke konci 20. let charakterizuje nepřímý krásný sloh dvěma samostatnými proudy. Iniciátorem progresivního proudu měl být Mistr Třeboňského oltáře a zástupcem konzervativního proudu měla být Deska z Dubečka a Epitaf Jana z Jeřeně.

První, kdo mezi českými, meziválečnými badateli použil pojem „krásný sloh“ ve smyslu blížícím se dnešnímu pojetí, byl Jaromír Pečírka ve svém článku *Středověké umění v Čechách* v časopise *Umění* z roku 1933.¹⁵⁹ Již o dva roky dříve, v prvním díle *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, ale charakterizuje sloh kolem roku 1400 jako „měkký“ a „malebný“ a jako jeho vlastní představitele spatřuje „krásnou madonu“ a „pietu“.¹⁶⁰ Snaží se zdůraznit, že klíčovou roli při konstituování krásného slohu hrálo pražské umělecké prostředí.¹⁶¹

Svou teorii o českém umění kolem roku 1400 formuloval také Pavel Kropáček. Kořeny krásného slohu shledával ve francouzském umění a sloh označuje jako formalistní.¹⁶² Za podstatné přitom považuje, že nový styl byl přijat v soudobém českém myšlenkovém prostředí, které jej přetvořilo a zpětně jím ovlivnilo Evropu.

Badatel, který zejména přispěl k diskuzi o krásném slohu, byl Albert Kutal, jemuž se stalo toto období celoživotním tématem. Velmi důležitá a přitom stručná práce pochází

¹⁵⁶ Karl Heinz CLASEN: Die mittelalterliche Bildhauerkunst in Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Berlin 1939.

¹⁵⁷ Karl Heinz CLASEN: Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis. Berlin 1974, 12. Hypotézu v této podobě Clasen plně formuloval již o dvacet let dříve: Karl Heinz CLASEN: Die Schöne Madonnen, ihr Meister und Seine Nachfolger. Königstein in Taunus 1951.

¹⁵⁸ Vincenc KRAMÁŘ: La peinture et la sculpture du XVIe siècle en Bohême. In: L'art vivant en Tchécoslovaquie 78, 1928, 202 – 215.

¹⁵⁹ Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách. In: *Umění* 1933, 185.

¹⁶⁰ Jaromír PEČÍRKA: Gotická plastika. In: Zdeněk WIRTH (ed.): *Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk*. Praha 1931, 181 – 239, zvl. 218.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Pavel KROPÁČEK: *Malířství doby husitské*. Praha 1946.

z počátku 40. let, kdy vznikla útlá brožura *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*.¹⁶³ Kutal v ní zpracovává mimo jiné vznik krásného slohu či klasifikaci horizontálních a krásnoslohých piet. V 50. letech dále rozvíjí koncepci krásného slohu. Podle Kutala probíhal vývoj krásného slohu autonomně, do určité míry nezávisle na soudobém dění v ostatních místech Evropy. Zdůrazňuje východisko krásného slohu v českém výtvarném umění 2. poloviny 14. století. Krásný sloh pokládá za variantu internacionálního slohu, která nebyla českým prostředím převzata, ale vyvinula se zde a pak zpětně ovlivnila Evropu. Kutal se staví proti starším teoriím, jejichž názor na krásný sloh jako na český formalistický sloh kolem roku 1400 zastával i Pavel Kropáček, a poukazuje na výrazný zájem tehdejších umělců o věrné zobrazení skutečnosti a snahu o realistické zobrazení detailů zejména u Kristova těla, kdy sochaři dosahují úrovně nizozemských realistů.

Krásný sloh podle Alberta Kutala tedy vznikl na českém území a vychází ze dvou hlavních uměleckých proudů 80. let 14. století – z tvorby parléřovské huti a z díla Mistra třeboňského oltáře.¹⁶⁴ Vznik krásných madon navázal podle Kutala na deskovou malbu, která měla v 80. letech iniciační úlohu v šíření krásného slohu, zatímco ke konci století hlavní roli přebírá naopak plastika a zpětně ovlivňuje malířství. (Zde můžeme uvést asi nejvýraznější příklad Madony Svatovítské.) Také upozorňuje na určité retrospektivní tendence krásného slohu, které se neobrací jen k francouzskému sochařství internacionálního slohu, ale i ke staršímu umění – k českému sochařství a malířství 50. let 14. století, zejména k Mistrovi vyšebrodského oltáře.¹⁶⁵

Zásadní Kutalova koncepce klasifikace krásného slohu spočívá v tom, že definoval dvě hlavní řady madon, přičemž je rozdělil na dva hlavní typy podle jejich celkového postoje, charakteru a kompozice draperie a jejího záhybového systému – tyto dva typy opřel o dvě hlavní představitelky - Madonu Krumlovskou a Toruňskou. Předpokládá, že jejich autory byli dva sochaři a jejich dílny, které navzájem spolupracovaly a jejichž díla se svými specifickými prvky k sobě navzájem někdy přibližují a v některých případech se mohou i překrývat.

Podle Jaromíra Homolky, jehož teorie o krásném slohu je konstitutivní, krásný sloh vznikl ve dvorském prostředí. Stejně jako Albert Kutal i Jaromír Homolka shledává počátek krásného slohu v parléřovském sochařství, zejména ve výzdobě Staroměstské mostecké věže, kde upozorňuje již na konkrétní detaily směřující k formě krásného slohu.¹⁶⁶ V českém

¹⁶³ Albert KUTAL: *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha 1942.

¹⁶⁴ Albert KUTAL: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, 78sq.

¹⁶⁵ *Ibidem* 79.

¹⁶⁶ Zejm. HOMOLKA 1974 (pozn.130) 11–55. Jaromír HOMOLKA: K problému krásného stylu kolem 1400. In:

umělecko-historickém prostředí byla obecně přijata Homolkova teorie o prvopočátcích krásného slohu v 70. letech 14. století, kdy vzniká socha sv. Václava ve Svatováclavské kapli pražské katedrály.¹⁶⁷ Již zde se začíná prosazovat typicky měkký, pružný kontrast, lehké prohnutí postavy do tvaru S, rysy hlavního českého patrona jsou jemné a celkový výraz obličej je zachycen v lehkém náznaku řeči. Již na této soše se začíná projevovat, jak výstižně charakterizoval Homolka, napětí mezi realistickou smyslovou složkou a ideálním, náboženským obsahem.¹⁶⁸ Jedná se o vyvrcholení snahy o vyjádření „*duchovních kvalit*“, přítomných v sochařství již od poloviny 14. století, které se ale naplno projevily až v období krásného slohu a evropské internacionální gotiky, kde měly vyústit v nizozemský realismus 15. století.

Podle Homolky byla díla krásného slohu rovnocenná slovnímu projevu a stejným dílem ovlivňovala podobu náboženského života. Poukazuje také na důležitou schopnost komunikace, kterou socha krásného slohu navazovala s divákem.

Homolka přichází v této oblasti jako první s další podstatnou tezí: podle něj měl mít důležitou objednatelskou i konceptorskou úlohu v období krásného slohu třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. Homolka pojednává o jeho donátorské činnosti zejména ve svém příspěvku ve sborníku *Jenštejn* z roku 1977.¹⁶⁹ Odůvodňuje zde jeho zásadní donátorskou a konceptorskou úlohu zejména známou Jenštejnovu mariánskou úctu vyrůstající z více kořenů. Jedním z nich byla Jenštejnova nemoc a následné uzdravení kolem roku 1380. Další podstatná událost, která pravděpodobně utvářela Jenštejnovu mariánskou zbožnost, mohlo být papežské schizma a reformní tendence v církvi. Tehdy mohl být logicky kladen důraz na zobrazování Panny Marie jako věčně mladé a krásné dívky, jejíž mládí a krása nikdy nepomine – stejně jako čistota a život církve. Mariánská úcta tak mohla být určitou protireformační strategií a snahou o alespoň vnitřní znovusjednocení církve. Jenštejn měl mimo to celou řadu náboženských vidění, jedním z nich byl například obraz papežského schizmatu. S tím vším souviselo i zavedení svátku Navštívení Panny Marie, o které se Jenštejn zasloužil a který se slavil 8. 4. od roku 1389. Tento akt je rovněž často interpretován

Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost Sborník k 80. narozeninám Jana Ambrustera, Praha 2008, 406 – 416.

¹⁶⁷ Idem. Zejm. Jaromír HOMOLKA: Sv. Václav. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil, Bd. II, (kat. výst). Köln 1978, 653sq; S. v. s. Gerhard SCHMIDT: Gotische Bildwerke und ihre Meister Bd. I/II. Böhlau 1992, 179sq.

¹⁶⁸ HOMOLKA 2008 (pozn. 166).

¹⁶⁹ Jaromír HOMOLKA: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění. In: HOMOLKA Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění. In: Jiří RAK/ Jiří ŽALMAN (eds.): Jenštejn. Pracovní setkání historiků starších dějin. Brandýs nad Labem/ Mladá Boleslav 1977, 113–151.

jako další snaha o posílení jednoty církve.¹⁷⁰

Podle Homolky se Jan z Jenštejna mohl podílet nejen na ikonografickém programu krásného slohu, ale i na samotné formě děl. Ve svých viděních roku 1388 spatřil například Ježíše Krista zjeveného mu v podobě mladého muže „nevýslovné krásy...“.¹⁷¹ Dále ho popisuje slovy: „...byl oděn světlem jako rouchem, jeho postava a pohyby byly velmi sličné...“. Rovněž se mu zjevila i Panna Maria, půvabná, „s nejkrásnějším chlapečkem“.¹⁷²

Homolka zdůrazňuje, že je v těchto zkušenostech Jana z Jenštejna vyjádřen veliký důraz kladený právě na smyslovou stránku a na formu, která podle jeho vlastních slov překračuje hranice lidské krásy. Autor v této souvislosti poukazuje na blízkost takového pojetí náboženských výjevů, jaké známe u Mistra Třeboňského oltáře nebo u soch vrcholně krásného slohu. Nedomnívá se ale, že by tato vidění ani Jenštejnova poezie hrála iniciační roli pro vznik krásného slohu, neboť například díla Mistra třeboňského oltáře se vyznačují bohatší estetikou, než jaká se objevuje v Jenštejnových textech. Homolka dokonce připouští, že se na formování Jenštejnova estetického názoru mohla podílet kromě literatury právě významná díla raného krásného slohu.¹⁷³ Na druhou stranu je ale přesvědčený, že pokud se jedná o díla objednaná pro pražskou katedrálu, jakým je třeba Svatovítská madona nebo ztracené sochy Bolestného Krista a Panny Marie na půlměsíci, měl Jenštejn zásadní vliv nejen na jejich ikonografický koncept, ale i na celkovou formu. Homolka shrnuje, že jisté je každopádně to, že v poezii Jana z Jenštejna se objevuje stejný ideál krásy jako v soudobém výtvarném umění.¹⁷⁴ Dnes jsou nám známy i další Jenštejnovy hypotetické objednávky. Vážně se uvažuje, že stál za vznikem Madony Plzeňské či sv. Petra ze Slivice¹⁷⁵ – tedy při vzniku devočních soch špičkové kvality.¹⁷⁶

Počátky krásného slohu Homolka nespojuje kauzálně jen s okruhem Jana z Jenštejna, ale chce především upozornit na určité souvislosti, které k formální podobě krásného slohu

¹⁷⁰ Ibidem, 124.

¹⁷¹ Ibidem, 133.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Ibidem 134.

¹⁷⁴ HOMOLKA 1977 (pozn. 169) 134.

¹⁷⁵ Tuto možnost předkládá Michaela Ottová s přesvědčivými argumenty. Michaela OTTOVÁ: The Beautiful Madonna and Medieval Emotions – Tension between Form and Content. In: Marjeta CIGLENEČKY/Polona VIDMAR (eds.): *Art and Architecture in the 14th Century*. Global and Regional Perspectives. Maastricht 2012, 189 sqq; K Madoně plzeňské také: Michaela OTTOVÁ: Madona plzeňská. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol. In: NOVOTNÝ 2008 (pozn. 166) 530–547.

¹⁷⁶ OTTOVÁ 2008 (pozn. 175) a 2012 (pozn. 175).

mohly přispívat. Za iniciační, co se týče samotných uměleckých forem, považuje ve vývoji krásného slohu sochařské odvětví, jež se mělo stát inspirativním pro malbu.¹⁷⁷

S odkazem na Jenštejnovy výroky pronesené u příležitosti pražských sinod v letech 1389 a 1392 vystihuje Homolka jeden ze smyslů krásnoslohých děl. Pro Jana z Jenštějna, obhajujícího význam krásných soch a obrazů, měla tato díla svou důležitou roli, protože nesla schopnost „zobrazit nezobrazitelné“ – zpřítomnit božské pomocí své nadskutečně krásné formy.¹⁷⁸

Milena Bartlová v samostatné kapitole o sochařství ve vídeňském katalogu *Prag um 1400* uvádí velmi zajímavou hypotézu o uměleckém milieu, z něhož mohly vzejít mariánské sochy krásného slohu. Vzhledem k tomu, že tzv. Pražští panici jsou v zápise z 15. století uvedeni jako členové jakéhosi náboženského bratrstva v Gdaňsku, mohli i zde v Praze tvořit bratrstvo zasvěcené „*dívce Panně Marii*“ (Bartlová tak vyvozuje z původního slova *Jungherr*, německy *panic*, původně ale „*ten, který slouží Paní*“).¹⁷⁹ Toto umělecko-religiozní bratrstvo, jehož členy byli podle Bartlové příslušníci pražské intelektuální elity, by pak přirozeně produkovalo díla zaměřená převážně na mariánskou ikonografii, tedy na madony a piety. Znakem tohoto spolku mohla být agrafa, výrazně modelovaná u téměř všech krásných madon (s výjimkou Šternberské madony), i například u Madony Roudnické. Podobná agrafa se totiž nachází i na bystě Jana z Jenštějna ve svatovítském triforiu nebo u Václava IV. na Staroměstské mostecké věži.¹⁸⁰ Tvar na koso postaveného čtverce agrafy ve středu protnutého křížem měl být symbolem jednoty veškerého vesmírného stvoření. Tento symbol se mohl ovšem ustanovit ještě před tím, než došlo k roztržce mezi Václavem IV. a arcibiskupem, tedy ke konci 70. let, či na počátku 80. let 14. století.¹⁸¹ Jenštejnův vliv, jakožto člena bratrstva, by tak na formování mariánských děl krásného slohu mohl působit ještě siněji a bezprostředněji.

Ve své studii *Umělecká forma jako komunikační medium – co je krásného na krásném slohu* z roku 2008 Bartlová uvádí, že sochy krásného slohu sloužily jako vědomé komunikační medium, jako nositelé zprávy. Jejich forma byla rovněž vědomým odvratem od předchozího umění doby Karla IV., ve kterém naopak hrála mimetická nápodoba a věrohodnost důležitou roli. Tehdy byla podle Bartlové „často smazávána hranice mezi

¹⁷⁷ Ibidem 135.

¹⁷⁸ Ibidem 136.

¹⁷⁹ Milena BARTLOVÁ: Die Skulptur des Schönen Stils in Böhmen. In: Ladislav KESNER (ed.): *Prag um 1400*. (Kat výst.). Wien 1990, 83.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

uměleckým dílem jako nástrojem komunikace a veřejnou – emocionální iluzí.“¹⁸² Takové sochy měly zapříčinit první vlnu ikonoklastických bouří, neboť byly pokládány za „*neplatné svědky podvádějící lidi, když byly pokládány za autentickou podobu.*“¹⁸³ Naproti tomu uměleckou formu krásnoslohých děl v tehdejší prostředí je třeba chápat jako hovořící zprávu. Díla krásného slohu proto již nepotřebují být dále slovně vysvětlována. Jedná se totiž o „*krásné dílo*“ vnímané jako objekt. Tato díla pak svou vycizelovanou estetickou formou měla vytvářet distanci mezi divákem a dílem a zabraňovala tak citovému pohnutí působeného vcítěním do zobrazeného výjevu.¹⁸⁴ V té souvislosti Bartlová předpokládá, že dokonalá forma krásných děl měla především představovat sociální distanci mezi divákem a krásným dílem. Touto teorií se opět stáčíme zpět k interpretacím děl raného gotického slohu a byzantských ikon, kdy se díla stávají opět vědomou napodobeninou jinak nezobrazitelné božské podstaty.¹⁸⁵

Koncept děl krásného slohu byl evidentně velmi důmyslný a teologicky propracovaný. Naskytá se tedy otázka, kdo za jeho utvářením stál. Podle Bartlové na tuto otázku dnes nemůžeme přesně odpovědět. Přesto se ale domnívá, že za podobou krásného slohu stál „užší či širší“ okruh vysokého kléru a dvora. Mimoto, na rozdíl od Jaromíra Homolky usuzuje, že důležitou roli hrál při jeho formování sám Václav IV.¹⁸⁶

Zajímavé je, jak se k problematice krásného slohu staví zahraniční autoři. Michael Victor Schwarz, autor prozatím nejmladší teorie o krásném slohu, pokládá za zvláštní, že v Praze dnes chybí doložitelné předstupně vrcholně krásných madon.¹⁸⁷ Nepovažuje za pravděpodobné, že se krásný sloh stal odnoží internacionálního slohu. Odmítá vznik krásného slohu recepcí slohu internacionálního putujícího dvorským prostředím z Paříže do Prahy cestou přes Vídeň. Z těchto závěrů Schwarz vyvozuje, že krásný sloh nevznikl ve společensko-uměleckém prostředí panských dvorů. Toto tvrzení si tedy zřetelně odporuje s již starším názorem Pinderovým, podle kterého jsou – jak jsme viděli – krásné madony a sochy naopak „*zjevnými kabinetními díly pro soukromou zbožnost pouze vybraného okruhu lidí, jejichž vkus naposledy dosáhl výšky evropské epochy.*“¹⁸⁸

¹⁸² BARTLOVÁ 2007a (pozn. 76) 20.

¹⁸³ Ibidem 22.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Viz např. Milena BARTLOVÁ: Středověké umění a tělesnost. In: Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA (eds.), *Ars vivendi: Professori Jaromír Homolka ad honorem*. Praha 2006, 423–431.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Michael Victor SCHWARZ: *Hofische Skulptur im 14. Jahrhundert, I/II*. Berlin 1986, 442sq.

¹⁸⁸ PINDER 1923 (pozn. 135) 147.

Druhá Schwarzova hypotéza související s předchozími závěry zní, že krásný sloh pramení primárně z dosud neznámých vývojových proudů pocházejících ze západní Evropy. Konkrétně autor míní oblast severní Francie, v 80. letech 14. století po stylové stránce velmi různorodé, kde působil v této době André Beauneveu. Pro utváření krásného stylu ale považuje za klíčovou postavu spíše Beauneveuova následovníka Guy de Demmartina, povoláného podle Schwarzova mínění na některý panský dvůr „východní“ Evropy, kde měl tvořit zejména v 90. letech 14. století. Považuje za teoreticky možné, že mimo Prahu a Vídeň existoval ve střední Evropě ještě jiný dvůr, jenž byl centrem produkce krásného slohu.¹⁸⁹

Schwarz také uvádí zcela odlišnou dataci počátku krásného slohu, než jak ji dokládají čeští badatelé. Podle něj Epitaf Jana z Jeřeně, jediný pevně datovaný obraz krásného slohu k roku 1395, mohl vzniknout o několik let dříve či později. Jedná se totiž pouze o datum úmrtí kanovníka Jana z Jeřeně a nedokazuje tak nutně vznik uměleckého díla.¹⁹⁰ Skutečný počátek krásného slohu Schwarz klade až do prvních let 15. století. Nejen počátek, ale i celkovou genezi vývoje krásných madon, tak jak ji vykreslili čeští badatelé, pokládá za velmi nepravděpodobnou. O dvou nejvýznamnějších českých madonách krásného slohu, na nichž Kutal staví své dvě linie vývojových řad, usuzuje, že jejich původ je nesmyslné hledat v českých zemích. Podle něj má Madona Toruňská blízko k umění v Budě zformovanému na dvoře Zikmunda pod vlivem francouzských sochařů – následovníků André Beauneveua a Demmartina. U Madony Krumlovské zase předpokládá vliv Mistra z Grosslobmingu a v té souvislosti její vznik klade na území Rakouska, konkrétně do oblasti Salzburgu, kde má mít více paralel než v českých zemích.

Naproti výše nastíněnému a svéráznému pohledu na krásný sloh stojí poslední komplexní pohled na internacionální gotiku z roku 1991. V pražském umění 80. let 14. století je spatřován výrazný a formující zdroj vlivu na utváření podoby internacionální gotiky a Praha samotná jako její centrum.¹⁹¹ Gerhard Schmidt spatřuje jako jeden z dalších úkolů bádání zabývajících se krásným a internacionálním slohem najít další centra produkce kolem roku 1400.

Pokud bychom měli velmi stručně shrnout, v čem se bádání na téma krásného slohu posledních desetiletí shoduje, bylo by to místo jeho počátků v Praze. I s dostatečným časovým

¹⁸⁹ SCHWARZ 1986 (pozn. 187) 442sq.

¹⁹⁰ Ibidem, 469.

¹⁹¹ Gottfried BIEDERMANN: International, regional, lokal. In: Götz POCHAT/ Brigitte WAGNER: Internationale Gotik i Mitt-Europa. Gáz 1991, 23sq; Günther SCHMIDT: Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: POCHAT/ WAGNER 1991 (pozn. 191) 43.

odstupem se pak zdá, že Albert Kotal s Jaromírem Homolkou se ve svém vidění nemýlili, když spatřovali ohnisko jeho vzniku v prostředí parléřovské huti. Odtud se pak začal velmi populární krásný sloh šířit i do ostatních zemí, kde pak byly zakládány další centra produkce (Salzbug, Vídeň, Vratislav...)

Obraťme nyní svou pozornost k jádru věci této diplomové práce – krásným pietám – paradigmatickému výtvarnému námětu období krásného slohu.

3. Krásná pieta ve světle badatelských teorií

Od počátku bádání o krásném slohu byly veškeré teorie a tzv. „vývojové řady“ stavěny zásadně na madonách. Otázkou je, proč tomu tak bylo a je, když dochovaných piet je několikanásobně více než krásných madon. Odpověď na otázku není zřejmě složitá. Formální aparát je totiž mnohem lépe čitelný na stojící postavě, na níž se může draperie volně rozvinout, než na sedící postavě, která je u piety navíc ještě překryta ležícím tělem Krista a kde je šat zatěžkán jeho vahou. Záhybový systém se pak může plně uplatnit pouze v dolní části pod Mariinými koleny. V našem prostředí se pak badatelé zabývali především madonami z toho důvodu, že nejkvalitnější piety vrcholné fáze krásného slohu se u nás dochovaly pouze dvě (Pieta z Jihlavy a Křivákova pieta), a to zřejmě vinou husitských útoků, jež byly nejspíše zacíleny na toto sochařsky velmi smyslově ztvárněné ikonografické téma. Pietám krásného slohu sice byla věnována pozornost od počátku bádání, ale jen na pozadí madon. Tím byl jejich význam pro období krásného slohu poněkud potlačen a v některých případech mohlo proto dojít i ke zkreslení poznatků o tomto tématu.

Již od 60. let stojí proti sobě dvě rozdílné koncepce krásného slohu a jemu náležících piet – první, zčásti již představenou, vypracoval Albert Kotal, druhou pak badatel rakouského původu Dieter Grossmann, autor výstavy *Stabat mater – Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* uskutečněné v Salzburku v roce 1970. K této výstavě vyšel důkladný katalog,¹⁹² kde Grossmann publikoval svou teorii o krásných pietách.

Krásné piety byly po ikonografickém typu madon Kotalovo nejpropracovanější téma. Proslulý český historik umění začal formulovat svou teorii o krásných pietách již koncem 30. let a postupně ji poté doplňoval a rozpracovával, formuloval ji také ve své syntetické práci *České gotické sochařství 1350–1450* z roku 1962. Zejména téma horizontálních piet rozšiřuje o rok později ve svém článku *K problému horizontálních piet* otištěném v časopise *Umění*,¹⁹³ kde rozebírá především souvislost těchto piet s plastikou parléřovské huti. Na začátku 70. let pak dále objasňuje některé momenty své teorie v poměrně ostré polemice s Grossmannovou

¹⁹² GROSSMANN 1970 (pozn. 96)

¹⁹³ Albert KOTAL: K problému horizontálních piet. In: *Umění* XI, 1963.

teorií krásnoslohých piet, taktéž publikované v časopise Umění roku 1971, k níž se později ještě vrátíme.¹⁹⁴ O rok později publikuje opět v Umění článek o vztahu horizontálních a krásnoslohých piet.¹⁹⁵

Chceme-li shrnout Kutalovu teorii o genezi krásné piety, musíme začít u horizontálních piet. Horizontální pieta se vyznačuje vodorovným položením Kristova těla na klín Panny Marie a především tím, že tento námět získává oproti předchozímu vertikálnímu typu 1. poloviny 14. století pozemský charakter. Toho je dosaženo jednak částečným přiznáním sil, které stahují tělo do horizontální polohy, a výrazem Panny Marie, nyní v podobě starší ženy, truchlící přirozeným pláčem nad mrtvým synem. Kutal tuto proměnu výstižně charakterizuje větou: „Z reprezentace ideje se stává líčení intimního prožitku.“¹⁹⁶ Tento typ podle Alberta Kutala má své kořeny v díle Parlérů a za jeho iniciativní dílo pokládá Pietu od sv. Tomáše v Brně. Přímý vztah brněnské piety a plastiky parléřovské huti dokládá Kutal podobností se sedícími postavami Staroměstské mostecké věže a sochou sv. Václava v katedrále sv. Víta. Postupně se tento typ piet změkčuje a svými gesty se obě postavy začínají více propojovat, což Kutal ukazuje na soše ze sv. Magdaleny ve Vratislavi a z Lutína, jež považuje za další dílo autora piety brněnské. Kutal předpokládá, že tyto horizontální piety daly impulz ke vzniku samotných krásných madon, přičemž za jakýsi mezičlánek pokládá Pietu z Marburgu.¹⁹⁷ Všechny piety tohoto typu nelze podle Kutala datovat dříve než do 80. let 14. století vzhledem k jejich slohovému charakteru nemajícimu v dřívější české plastice analogie.

Krásné piety představuje Albert Kutal na sochách s nejvyšší kvalitou reprezentující nejvýrazněji základní tendence stylu v jeho extrémní formulaci a kvalitě. Takovými jsou Pieta z Badenu, ze sv. Ignáce v Jihlavě, ze sv. Alžběty ve Vratislavi, z Ermitáže v Petrohradu a z hradu Kreuzenstein. Stejně jako rozdělil Kutal krásné madony do dvou hlavních typologických řad mezi dva autory a jejich dílny, navzájem úzce spolupracující, tak i krásné piety řadí mezi produkci těchto dvou velkých dílen. Při tomto dělení se Kutal řídí shodou v charakteru pojetí tématu, dále podle toho, jak je u soch vyjádřen vztah k prostoru a nakonec bere v úvahu podobnosti v celkové povaze pohybu a formě draperie. Podle těchto kritérií pak usuzuje, že poplatné stylové vrstvě Krumlovské madony a jejímu prototypu altenmarktské madony jsou Pieta ze sv. Alžběty v Marburgu, z Magdeburgu, z petrohradské Ermitáže a

¹⁹⁴ Albert KUTAL: Výstava *Stabat Mater* v Salcburku. In: Umění XIX, 1971.

¹⁹⁵ Albert KUTAL: Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs. In: Umění XX, 1972.

¹⁹⁶ KUTAL 1963 (pozn. 192) 324.

¹⁹⁷ Albert KUTAL: Pieta od sv. Tomáše v Brně. Brno 1937.

z Kreuzenstein, u níž Kutal spatřuje nejužší analogie s Madonou Krumlovskou.¹⁹⁸ Za výrazný znak celé této skupiny považuje autor jejich kompozici založenou na výrazných, vzájemně se protínajících diagonálách, výraznou subtilitu, hravost jednotlivých motivů a smyslovost zobrazených tváří a detailů. Tato skupina piet se vyznačuje především nesymetrickou kompozicí draperie pod Mariinými koleny a velmi štíhlými proporcemi Kristova těla, jehož trup daleko přečnává z obrysu sochy. Druhou skupinou je typ Madony Toruňské, kam Kutal řadí Pietu ze sv. Alžběty ve Vratislavi a jí příbuzné, například u nás se nacházející Pietu z Nesvačil. Charakteristický je pro ni podle Kutala táhlý, pomalý pohyb, symetrická draperie a na rozdíl od předchozí skupiny pevné usazení díky široké základně tvořené široce rozvedenými záhyby draperie. Celé sousoší působí na rozdíl od krumlovské řady dojmem rozložitosti a tíže.

Albert Kutal tedy usuzuje, že ke konci 14. století vznikaly v Čechách vedle sebe dva typy piet – jeden typ orientující se na zobrazení reality, konzervativní proud horizontálních piet a vedle něj druhý radikální typ samotných krásných piet, který začal vznikat až v letech 90. a „ *kterému již není zobrazení skutečných tvarů cílem, ale jen prostředkem k formální hře.*“¹⁹⁹

Jako protipól Kotalově teorii o krásných pietách stojí koncepce Dietera Grossmanna. V katalogu výstavy *Stabat Mater* v Salzburku z roku 1970 publikoval studii věnovanou krásným pietám. Kromě toho, že zde vyložil své vlastní stanovisko k tomuto tématu, hodnotí v úvodu také Kotalovu teorii o souběžné produkci horizontálního typu piet a samotných krásných piet, což považuje za velmi nepravděpodobnou hypotézu. Pochybuje totiž, že by mohl zároveň vznikat tentýž, tak odlišně pojatý ikonografický typ.²⁰⁰ Také se staví skepticky ke Kotalově teorii o šesti nejvýznamnějších krásných pietách jako o produkci jedné a té samé dílny, protože mu rovněž připadá nepravděpodobné, že by tíž umělci záhybové i obrysové linie takto volně obměňovali (na rozdíl od jiných typologických řad).

Počátky krásnoslohých piet spatřuje Grossmann u dvou piet: u Piety z Badenu a Klosterneuburku, současně představitelek dvou hlavních typů krásných piet podle Grossmannova členění. Dělí je podle kompozice draperie pod Mariinými koleny na typ trojpraprskový, za jehož iniciační dílo považuje Pietu z Badenu a na typ paralelní, údajně vycházející z piety z Klosterneuburgu. Za místo původu těchto dvou piet považuje Vídeň, jelikož byly obě nalezeny nedaleko odsud. Kromě těchto hlavních skupin rozlišuje ještě dvě

¹⁹⁸ KUTAL 1962 (pozn. 164) 83 – 92.

¹⁹⁹ KUTAL 1937 (pozn. 197) 26.

²⁰⁰ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 38sqq.

podskupiny, které stejně jako skupiny předchozí člení na typ symetrický a nonnberský. K tomuto Grossmannovu dělení se pak Kutal ve své recenzi z roku 1971 vyjadřuje v kritickém duchu.²⁰¹ Grossmannově teorii vytýká mimo jiné to, že tyto kompoziční motivy draperie, Grossmannem považované za kritéria klasifikace, mohou být lehce vyměnitelné a že tudíž záhybové ani pohybové motivy nemohou být určující pro typologické rozdělení. To, co je podle Kutala ve skutečnosti zásadní, je samotná struktura sochy a nikoli pouhá skladba motivů. Dále je třeba podle jeho názoru důkladně poznat pojetí tématu konkrétní sochy a celkový charakter její formy. Také je v Kutalově pojetí velmi důležitý vztah sochy k prostoru a to, jak jsou do celého organismu sochy zapojovány jednotlivé věcné a formální motivy. Grossmann naproti tomu pokládá za nepodstatné některé formální motivy sochy, jejichž obměny jsou podle něj pouze náhodné. Jedná se například o nasazení Mariiny roušky, rozevření pláště na hrudi, ale i u piet hojně a nápaditě obměňovaný motiv „Tří rukou“, jehož varianty jsou podle Grossmanna stejně náhodné, jako posazení dítěte u Madon krásného slohu.

Za hlavní centrum produkce krásných piet pokládá Dieter Grossmann Salzburg, neboť se zde podle něho nacházely i hlavní dílny produkce krásných madon. Piety měly vznikat jak v těchto dílnách vedle produkce madon, tak ve specializovaných dílnách na piety samotné.

Ohledně horizontálních piet Grossmann usuzuje, že se nejedná v podstatě o samostatný typ, ale jen o určitou dílenskou souvislost, kdy horizontální poloha Kristova těla byla takto obměňována jen jako varianta. O pietě ze sv. Tomáše v Brně, která má být podle Kutala iniciativní pro celou skupinu horizontálních piet, Grossmann naopak prohlašuje, že se jedná o dílo na konci určitého stylu, „za které již daný styl nemohl pokračovat nikam dále“.

202

K teorii vzniku krásného slohu v Praze se Grossmann staví velmi skepticky.

K tomu, že by těžiště produkce krásných piet mělo být právě v Praze, se na rozdíl od Kutala staví velmi skepticky. Sice uznává, že sochařství krásného slohu patrně má své východisko v díle Mistra Třeboňského oltáře a přímou návaznost na Epitaf Jana z Jeřeně, následně ale o české produkci sochařství krásného slohu a jeho tvůrčí úloze pochybuje.

Walter Paatz byl jako jeden z mála zahraničních autorů toho názoru, že ikonografický motiv krásné madony i piety vznikl kolem roku 1380 v Čechách, pod vlivem tvorby Petra Parléře, a odtud se rozšířil koncem 14. století do Slezska a na území Řádu německých rytířů, spolupracujícího tehdy s českým králem, dále na jihovýchod a západ Německa a nakonec na

²⁰¹ KUTAL1971 (pozn. 194) 416–421.

²⁰² GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 41.

jih, do Itálie.²⁰³

Jaromír Homolka, stejně jako u madon, i u krásných piet vidí v zobrazení Panny Marie poukaz na její prostřednickou roli Boží spásy a na její aktivní podíl na spáse lidstva. Podle Homolky se jediná o tentýž „*Ostensiomotiv*“ jako v případě ikonografického typu Madony.²⁰⁴ Za jejich charakteristický znak považuje existenci několika základních typů, jejichž význam je v první řadě dogmatický, na rozdíl od piet horizontálních, kde gesta zastupují teologický obsah jen v některých případech.²⁰⁵ Především však pokládá krásné sochy včetně piet za objekty určené v první řadě k uctívání.²⁰⁶

Skepticky se ovšem staví k tvůrčí úloze Prahy i další autoři. Jmenujme například Gerharda Schmidta a jeho tvrzení, že nelze předpokládat vznik krásných piet přednostně v českých zemích.²⁰⁷ Naším zemím přisuzuje pouze vznik základních ikonografických typů, ale jejich nejvýraznější představitele klade do Porýní, Bavorska, Salzburgu a oblasti Řádu německých rytířů.²⁰⁸

V přehledu badatelských názorů na fenomén krásné piety nesmíme zapomenout na představu dalšího rakouského badatele Otto Pächta lapidárně shrnujícího, jaká neočekávaná změna nastala v závěru 14. století v zobrazení piety. Doslova tento obrat vystihuje větou: „*Nichts konnte unerwarteter kommen als die Wandlung von der Pietà des 14. Jahrhunderts, die die Entstehung der irdischen Erscheinung durch dem neuen Vesperbild, das sanft klagend zur stillen Trauer einländert und dem Schmerz oder Tod nicht erlaubt, die Schönlinigkeit der Formensprache zu beeinträchtigen oder gar zu zerstören.*“²⁰⁹

K provenienci typu krásných piet zaujímá Otto Pächt stanovisko poplatné své době i národnosti. Pokládá jej totiž za novou formu „*německé piety, která již nepředstavuje uměleckou ideu, ale vyjadřuje předmět kultu a poprvé za hranicemi německých zemí nalézá široké uznání*“.²¹⁰

²⁰³ Walter PAATZ: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur um 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956, 39.

²⁰⁴ Jaromír HOMOLKA: Johannes von Jenczenstein. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 3/V. Köln am Rhein 1978, 35.

²⁰⁵ HOMOLKA 1974 (pozn. 80) 53.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 108.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Otto PÄCHT: Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Sprache. In: Europäische Kunst um 1400 (kat. výst). Wien 1962, 62.

²¹⁰ Idem.

Milena Bartlová vidí sochy krásného slohu jako soubor znaků, které svou nadskutečnou formou měly vést člověka k rozumovému přemítání nad náboženskými skutečnostmi, k nimž odkazovaly. Takovou pozoruhodnou interpretací se vrací badatelka k tomu, jak bývaly interpretovány rané piety počátku 14. století. Tehdy velikost Krista na klíně odpovídala v poměru k tělu Panny Marie spíše dětskému věku. Celé Kristovo tělo pak bylo silně stylizováno a jeho utrpení zobrazovalo pouze pět ran na těle a trnová koruna. Tehdy byl také Kristus chápán spíše jako „symbol utrpení“ nežli jako skutečně trpící Spasitel²¹¹ a věřící člověk byl také tehdy znaky Kristova utrpení vybídnut spíše k rozumové kontemplaci nad jeho utrpením spíše než k emocionálnímu vcítění na základě vizuální věrohodnosti.

Kristus je zobrazen, stejně jako v případě Madony s dítětem, jako eucharistické tělo. V době, kdy na Kristovu eucharistickou oběť byl kladen důraz (zřejmě z důvodu snahy po vnitřní jednotě církve, pro narůstající význam osobní zbožnosti atd.), bylo mrtvé tělo Spasitele zobrazováno jako skutečné, hmatatelné a také „přitažlivé“.²¹² Panna Marie, na rozdíl od Madony, je zde zobrazena jako církev trpící, což lze vykládat jako metaforu tehdejšího rozkolu v církvi, doby papežského schizmatu.²¹³

Nejnovější příspěvek k tématu „krásné piety“ přinesla v nedávné době Jana Hrbáčová při příležitosti restaurování Křivákovy piety.²¹⁴ Kromě toho, že Panna Marie jako krásná mladá dívka zde představuje církev, je také čistou duší – nevěstou Kristovou (*sponsa christi*), jak Matku Boží nazývá Orígenes ve svých homiliích, které vykládal Bernard z Clairvaux ve svém textu *De diligendo deo*. Hrbáčová zdůrazňuje provázání krásných piet s dobovou spiritualitou, jak to dokládá například vztahem oděvu Panny Marie k dochovaným relikviím ve vlastnictví českého království (především Mariina rouška). Piety korespondují s dobovou spiritualitou také svým vypjatým emocionálním působením na diváka, jehož dosahovaly například naturalisticky provedenými slzami lehce zbarvenými krví, jež stékají Marii po lících.²¹⁵ (Tato podoba byla nedávno odkryta při restaurování Křivákovy piety.)

Opět lze shrnout, že zásadní Kotalova koncepce je ve své podstatě platná doposud. Oproti tomu Grossmannovy teze jsou v tomto směru ve své většině již překonané. Zejména v oblasti datace, celkové chronologie krásných piet a místa jejich původu. V Kotalově teorii se však projevuje to, co bylo zmíněno na začátku podkapitoly. Dochází totiž ke zkreslení

²¹¹ HAMBURGER 2008 (pozn. 60) 192–195.

²¹² BARTLOVÁ 2012 (pozn. 6) 266sq, dále 269sqq.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Jana HRBÁČOVÁ: Křiváková pieta. Resturování 2015. Olomouc 2015, 16sq.

²¹⁵ Ibidem, 18.

datace některých piet a souvislostí, a to vinou zkoumání soch v příliš těsné souvislosti s krásnými madonami a jejich domnělými dvěma mistry.

4. Vymezení krásné piety a její příklady z českých zemí

Jak již bylo naznačeno v předcházející kapitole, označení „pieta krásného slohu“ může být zavádějící pojem, který sám o sobě vypovídá o rozličných pojetích tohoto ikonografického tématu. Na úvod kapitoly, v níž bude pojednáno o skupině piet jisté i nejisté proveniencence, nejprve předešteme, co rozumíme pod výrazem „krásná pieta“.

Ačkoli v období krásného slohu v našich zemích vznikaly vedle sebe zároveň rozličné typy piet (shodně s teorií A. Kutala) – horizontální, tkvící svým stylem ve starší umělecké tradici a samotné „krásné piety“, jež se vyznačují všemi typickými prvky krásného slohu projevující se nejvýrazněji na krásných madonách – „krásnou pietou“ zde budeme označovat pouze posledně jmenovanou skupinu soch.

„Krásná pieta“ se vyznačuje mladistvým a půvabným zjevem Panny Marie i Krista, naturalistickým detailem, kontrastujícím s idealizovanou formou a nadreálně krásným působením sousoší, a v neposlední řadě bohatou draperií, přebírající hlavní roli tělesného objemu, který vystupuje výrazně do popředí ještě v 60. a 70. letech 14. století. Krásné piety se vyznačují dále propojením obou zobrazených postav a často interakcí celého Mariina těla, které musí zapojit svaly, aby udrželo na klíně mrtvé, těžké tělo dospělého muže. Tato akce se odehrává však jen v náznaku. Nejjasněji je pohyb vyjádřen v oblasti Mariina trupu a ramenou. Ve snaze mrtvé tělo podepřít a udržet dochází k podobnému „postoji“ jako u krásných madon. Matka boží je tak často nachýlena na opačnou stranu, než kam směřuje hlava Krista, v ramenu mírně nahnbená a s hlavou nachýlenou vpřed. Tím dochází k vyvážení kompozice, založené na „protínajících se diagonálách“. Mrtvého podpírá pravá ruka Bohorodičky a levá ruka zaujímá rozličná gesta. Kristovo tělo pak nemusí směřovat vzhůru v diagonální poloze, jak typ krásných piet charakterizoval Kotal, ale nachází se často v téměř úplném horizontálním směru. Poloha, do jaké je Spasitelovo tělo položeno, proto nikterak neurčuje typ „krásné piety“.

Pro rozlišení krásných piet v této práci není vnímáno jako podstatné, z jakého materiálu je socha vytvořena (jako například D. Grossmann). Určujícím se stává výhradně jejich vytržbená forma vrcholné fáze krásného slohu. Abychom ale výběr ohraničili smysluplným způsobem, budeme se věnovat pouze pietám s nejvyšší kvalitou vytvořeným z kamene, jejichž původ předpokládáme v českých zemích nebo u kterých lze předpokládat

autorství pražských (potažmo „českých“) kameníků tvořících v jiné zemi. U některých piet, kterým jsou věnovány následující stránky, je petrografickým průzkumem prokázán konkrétní druh kamene – pražská opuka (Křiváková pieta, Baden, Petrohrad). U jiných se jedná o odhad stanovený pouhým okem odborníků (Marburg, Celje, Vratislav).

4. 1. *Pieta z Marburgu*

Marburská pieta, [3] o rozměrech 61 cm na výšku a 63,5 cm na šířku, je považována za první skutečně „krásnou pietu“. Na soše nebyl dosud proveden petrografický průzkum. Domněnkou je, že materiálem sochy je vápenec.²¹⁶ Pieta se nachází v kostele sv. Alžběty Durynské v Marburgu, kam byla také původně určena. V 60. letech 20. století byla socha naposledy restaurována, přičemž byla odkryta původní polychromie. Barevnost se shoduje s dobovou polychromií ostatních krásných madon a piet (například s Křivákovou pietou, či Madonou z Altenmarktu). Svrchní roucho má tedy z vnější strany bílou barvu, z rubové strany azurově modrou a obě strany jsou pak zdobeny zlatým lemováním. Na roušce Panny Marie byly odkryty kapky „Kristovy krve“ v červené barvě, na plášti se pak dochovaly zbytky ornamentálního vzoru.²¹⁷ V současné době je pieta dodatečně vložena do pozdně gotického oltáře v kapli sv. Alžběty Durynské, kde je světice také pochována.

Pieta je kompozičně vyvážená protínající se horizontálou Kristova těla s vertikálou Mariina trupu, který je frontálně orientován k divákovi. Obě postavy jsou pojednány v poměrně výrazných objemech, nenachází se u nich vrcholně krásnoslohá subtilita, hravost a protažené tělesné proporce. Ani pohyb, jehož je u jiných pozdějších piet krásného slohu dosaženo natočením Mariina trupu směrem k tělu Krista, v soše není nijak výrazný. Kristův trup je položen v téměř horizontální poloze, hlavou a trupem se mírně stáčí k divákovi. Matka Boží hledí na syna a její smutná tvář má mírně stažené obočí, mezi nimiž se tvoří na čele vrásky. Pravou rukou podpírá Krista, zatímco její levá ruka je vložena dlaní vzhůru mezi Kristovy překřížené paže. Spasitelovu pravici, pod kterou Mariina ruka spočívá, ale nenadzvedá.

Celá kompozice sochy dosud vychází z horizontálních piet, jimž se podobá i celkovými

²¹⁶ Markus HÖRSCH: Pieta z Marburku. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.). Praha 2006, 397.

²¹⁷ Idem.

objemy obou postav i jejich detailů. Tak například hlava Panny Marie nemá ještě něžný drobný obličej piet vrcholného proudu krásného slohu, oči mají šterbinovitý tvar podobný očím u piety ze sv. Tomáše. Záhyby jsou dosud celkově objemné, málo pružné a dolní část draperie pod Mariinými koleny je členěna jen několika záhyby. Ty jsou tvořeny jednoduchými „kaskádami“ spadajícími z kolenou, krátkou „vlečkou“ pod Kristovým nohama a zvláštním diagonálně vedeným cípem záhybu, jenž zasahuje svým koncem přes okraj soklu. Naprosto stejné schéma draperie nalezneme u sedící monumentální sochy Karla IV. ze Staroměstské mostecké věže.²¹⁸ Mariina hlava je zahalena rouškou, do níž byl obličej ukryt hlouběji než dnes, protože v současné době je část roušky odsekána. Původně však byla tvář do roušky zasazena podobně hluboko, jako třeba u Piety ze sv. Tomáše, nebo sv. Magdaleny ve Vratislavi. Tělo Krista je oproti pozdějším krásným pietám kratší a ve srovnání s nimi také méně vyhublé. Sousoší působí poměrně stroze, kompaktně a vážně ve srovnání s tímž námětem v podobě „radikálního proudu krásného slohu“.

Pieta z Marburgu má za sebou dlouhou badatelskou historii. Již v polovině 19. století se jí zabýval ve své publikaci Franz Lange.²¹⁹ Vyjádřil se o ní rovněž Richard Hamann v tom smyslu, že její formální předchůdkyně je třeba hledat na území jižního Německa, přičemž ji datoval do doby kolem roku 1350. Rozhodně odmítl, že by se mohlo jednat o dílo krásného slohu.²²⁰ Pietě se věnoval také Dieter Grossmann, a to hned dvakrát. Poprvé v katalogu *Stabat Mater*, kde ji pokládá za salcburskou práci vzniklou kolem roku 1390.²²¹ Téhož názoru je i o deset let později ve své knize o dějinách Marburgu.²²² Tyto názory starší badatelské generace jsou ale v tomto směru již překonané. Soustavně se pietě věnoval opět až Albert Kotal, když v 60. letech začíná pietu považovat za iniciační ve vývoji „radikální řady krásných piet“.²²³ U sochy spatřuje ještě silnou podobu s „parléřovskými“ pietami tkvící především v robustnosti a horizontální poloze Kristova těla, frontalitě Mariina trupu a v členění draperie širokými

²¹⁸ Na podobnost upozornila již Jana KOŘÍNKOVÁ: *Moravské piety konce 14. a počátku 15. století*. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarikovy Univerzity v Brně). Brno 2007, 29.

²¹⁹ Franz LANGE: *Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Beschreibung derselben und Plan zu ihrer Wiederherstellung*. Fulda 1849.

²²⁰ Richard HAMANN: *Die Plastik der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge*. In: Richard HAMANN/ Kurt WILHELM – KÄSTNER: *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge*, Bd. II. *Marburg/Lahn 1924/1929*, 317sq; Téhož názor byl také Hans RETZLAFF: *Kunstschatze der Elisabethkirche*. Fulda 1955, 12sq.

²²¹ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 58sq.

²²² Dieter GROSSMANN: *Marburger Geschichte*. Marburg 1980, 799sq.

²²³ Albert KOTAL 1963 (pozn. 193) 350.

hladkými plochami. Upozorňuje na blízkou souvislost Marburské piety s Pietou z kostela sv. Magdaleny ve Vratislavi, se kterou má například identicky pojednanou spodní část draperie pod Mariinými koleny. Za významný posun ve výtvarném pojetí tohoto ikonografického typu Kutal považuje zvednutí Kristova trupu do mírné diagonály a posunutí těžiště váhy jeho těla ze středu sochy mezi Mariinými koleny přímo na její levé koleno. Těmito změnami v soše dochází k tomu, že hmoty těl již nejsou řazeny vedle sebe, nýbrž že na sebe začínají reagovat a tato akce se promítá do celé podoby sochy.²²⁴ Formální znaky jsou však jen symptomy psychologické změny námětu, kdy „z oblasti věcného konstatování a reprezentace přechází do sféry lyrické citovosti a intimy.“²²⁵

Již dříve Kutal Pietu z Marburgu chronologicky lokalizoval mezi Madonu z Altenmarktu, dřívějším bádáním považovanou za jednu z prvních dochovaných soch krásného slohu s datací do počátku 90. let, a Madonu Plzeňskou, jež měla altenmarktskou časově následovat. Kutal tehdy také připsal pietu i s oběma madonami dílně téhož mistra – Mistrovi Krumlovské madony.²²⁶ Co se týče úlohy marburské sochy pro chronologický vývoj těchto soch, Kutal byl toho názoru, že z ní přímo vyrůstají dvě hlavní typologické řady, „na jejichž počátku stojí jednak pieta v kostele sv. Barbory v Krakově, jednak za poslední války zničená pieta z Badenu“.²²⁷ Podle Kutala nese tedy Pieta z Marburgu jak prvky starší, horizontální skupiny piet, tak znaky radikálního proudu krásných piet. Poukazuje, že na pietě se dochovaly zbytky ornamentálního zdobení Mariina roucha užívané obvykle jen na horizontálních pietách.²²⁸

Gerhard Schmidt se k Pietě z Marburgu vyjadřuje v podobném smyslu jako Albert Kutal. Rovněž ji považuje za „zakladatelku“ krásných piet, přinášející mimo jiné i kompoziční inovaci motivu „tří rukou“. K tomuto závěru dospěl pomocí své metody, kdy klasifikoval piety do různých typů podle kamenických vzorů kružeb na postranicích Mariina trůnu.²²⁹ Vznik „diagonálního typu piet“ měl ihned navazovat na iniciátorku této skupiny – Marburskou pietu, jejíž vznik Schmidt předpokládá krátce před rokem 1390. Rovněž konstatuje blízkou stylovou souvislost i fyziognomickou podobu s Madonou z Altenmarktu a společně s Pietou z Marienstatu ji přisuzuje jedné dílně. Poukazuje totiž na značnou

²²⁴ Ibidem 350.

²²⁵ Ibidem 151.

²²⁶ KUTAL 1962 (pozn. 164) 80sq, 83 a 86.

²²⁷ KUTAL 1963 (pozn. 193) 351.

²²⁸ KUTAL 1972 (pozn. 194) 518.

²²⁹ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 107.

podobnost v typice tváře, vyznačující se mimo jiné tzv. „*katzenköpfigen Typus*“.²³⁰ Pietu z Marienstattu považuje z této trojice za nejmladší. Lothar Schultes se naopak obrací proti datování piety navrženému Schmidtem s argumentací, že stejně jako lze u Madony Plzeňské předpokládat vznik již kolem roku 1380, je také vznik Piet z Marburgu a Marienstattu v této době již možný.²³¹

Robert Suckale se jako jediný věnuje hlouběji „inovativnímu gestu“, kdy Maria pokládá ruku dlaní vzhůru mezi Kristovy paže a tvoří tak kompozici označovanou badateli jako „*motiv tří rukou*“. Suckale klade toto gesto u Piety z Marburgu do souvislosti s Madonou ze Šternberka. Myslí si totiž, že gesto zaujímané Mariinou levou rukou je Šternberskou madonou citováno a nese zde tentýž „přímluvný“ význam, nebo je „motivem předkládání“. Totéž gesto v sobě totiž, podle Suckaleho, vyjadřuje v různých zobrazeních různé významy. Tak například u Piety z Kreuzenstein, kde je též pohyb rukou pojat v prostorovější a emocionálně působivější variantě, je jeho významem zdůraznění bolesti a utrpení.²³²

Sonja Schürmann datuje Pietu z Marburgu víceméně shodně s výše zmíněnými badateli. Stejně jako oni odůvodňuje dataci k roku 1390, či do prvních pěti let 90. let nápadnou příbuzností s Madonou Plzeňskou, Altenmarktskou madonou a Epitafem z Jana z Jeřeně. Ohledně příbuznosti s Madonou Plzeňskou upozorňuje zejména na podobný pohyb Mariiny levé nohy postavené pouze na hranu chodidla. S takovýmto postavením nohy se podle autorky setkáme již jen na pozdně krásnoslohé Pietě ze Všeměřic.²³³

Naposledy se k pietě vyjádřil Markus Hörsch. Svými názory se většinou rozchází se starším bádáním, a to zejména datací piety kladenou jím již do 80. let 14. století. Staví se tak proti tvrzení, že mezi Pietou z Marburgu a Madonou z Altenmarktu je možné hledat bližší stylovou příbuznost. Argumentuje přesvědčivě rozličným ztvárněním roucha, jež u Altenmarktské madony nabývá abstraktních tvarů, na veristické motivy madony (jako jsou zabořené prsty do těla dítěte), a na „*takřka loutkovité výrazy obličejů*“.²³⁴ Hörsch nachází naopak značné podobnosti s Pietou z Kreuzenstein považovanou jím za pozdější dílo téže sochařské dílny. Autor přichází s teorií o okolnostech vzniku piety, k nimž se dosud žádný

²³⁰ Ibidem, 113.

²³¹ Lothar SCHULTES: Kat. č. 117 (Madonna aus Altenmarkt). In: Günter BRUCHER (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2. München 2000, 367.

²³² SUCKALE 1980 (pozn. 106) 119sq.

²³³ Sonja SCHÜRMAN: Pieta aus Marburg an der Lahn. In: LEGNER 1978 (pozn. 167) 256.

²³⁴ Marcus HÖRSCH: Pieta z Marburgu. IN: FAJT 2006 (pozn. 216) 398.

badatel nevyjadřuje. Sochu Hörsch považuje za pražský export, který se mohl do Marburgu dostat roku 1384 při příležitosti cesty Václava IV. do Lucemburgu, kde měl vyřídit dědictví po brabantském strýci Václavovi. Příbuznou Pietu z Marienstattu pak rovněž pokládá za export téže pražské dílny, který se měl dostat do tamnějšího kláštera v souvislosti s Václavovou další cestou téhož roku na říšský sněm svolaný ve Frankfurtu.²³⁵

Jedná se o zajímavou teorii. Nutno však vzít v potaz, že kostel sv. Alžběty v Marburgu náležel ve 14. století pod patronaci Řádu německých rytířů a Václavovy vztahy s řádem nebyly nejvřelejší.²³⁶ Zato Jan z Jenštejna byl významným přívržencem Řádu, jeho zastáncem a plnil dokonce funkci konzervátora řádu.²³⁷

Tato fakta nabývají pro Marburskou pietu zvláštního významu, vzpomeneme-li na objednavatelský kontext Madony Plzeňské, jež také vznikla v době, kdy byl plzeňský chrám sv. Bartoloměje pod patronací Řádu, a je také spojována s donátorskou činností tehdejšího arcibiskupa.²³⁸ V těchto souvislostech se jeví jako možné řešení, že pieta mohla být darem Jana z Jenštejna pro kostel sv. Alžběty Durynské, patronky Řádu německých rytířů, která je v kapli, kde se nachází pieta, také pohřbena. Druhá nabízející se možnost je, že němečtí rytíři pietu v Praze objednali. Vždyť pražské opukové piety byly vyváženy do cizích zemí zcela běžně a Řád německých rytířů, pod jejichž patronací se kostel sv. Alžběty nacházel, byl častým objednavatelem vrcholně kvalitních soch krásného slohu.²³⁹ Gerhard Schmidt je dokonce toho názoru, že němečtí rytíři patřili mezi hlavní objednavatele a propagátory stylu krásných madon.²⁴⁰

Lze tak předpokládat, že rok, kdy Václav projížděl touto oblastí německých zemí, pouze náhodně odpovídá době vzniku Piet z Marburgu a Marienstattu. [4] Co se týče datace sochy, lze s Hörschem jistě souhlasit, že 90. léta 14. století je doba příliš pozdní pro vznik marburského sousoší. Posun datace klíčových soch raného krásného slohu proběhl již dříve, a to v souvislosti s Madonou Plzeňskou, starším badáním zpravidla řazenou do 90. let 14. století. K Madoně Plzeňské byl totiž vydán roku 1384 odpustek, a proto byl teprve v nedávné

²³⁵ Idem.

²³⁶ Petr ADAM: Řád německých rytířů a jeho působení v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 2005, 84.

²³⁷ Idem.

²³⁸ OTTOVÁ 2012 (pozn. 175) 189 sqq. K Madoně plzeňské také: OTTOVÁ 2008 (pozn. 175) 530–547.

²³⁹ Například hrad Malbork, kde se nachází socha Krista na Olivetské hoře, konzola Mojžíše se ztracenou Madonou z kostela sv. Jana v Toruni, či v poutním kostele v Ptujské Goře, kde se poblíž nacházel řádový hrad Großsontag, a kde můžeme najít na Růžencovém oltáři a na reliéfu s Klaněním tří králů ohlasy děl v Malborku a Toruni. In: FAJT 2006 (pozn. 216) 417sq; SCHMIDT 1992 (pozn. 167) 261; CLASEN 1974 (pozn. 157) 140.

²⁴⁰ SCHMIDT 1992 (pozn. 167) 260.

době posunut její vznik na počátek 80. let 14. století, či těsně před rok 1384.²⁴¹ Přímá souvislost Plzeňské madony se zmíněným odpustkem byla nejprve odmítána z toho důvodu, že vznik takto vytříbené sochy krásného slohu se zdál nemožně brzký. Dnes je ale datování zmíněných soch do 90. let 14. století naopak neudržitelně pozdní. Nejen, že má vznik Plzeňské madony oporu v historickém prameni, ale je obhájitelný i stylovými paralelami nejkvalitnější úrovně. Vyhrocený kontrast s „esovkou“, jaký zaujímá madona, je například předznamenán jen o několik let dříve na přemyslovských náhrobcích závěru pražské katedrály. Podobný „postoj“ můžeme totiž například vidět u postavy Přemysla Otakara I., kde nalezeneme také podobnou sestavu draperie dále se rozvíjející u madon krásného slohu.²⁴²

Co se týče Piety z Marburgu, nelze než souhlasit se všemi zmiňovanými badateli, kteří se domnívali, že pieta s Madonou Plzeňskou stylově úzce souvisí a že obě vznikly víceméně ve stejné době. Je pravda, že tvář Marie u piety se zdá být poněkud hrubší a objemnější, než u madony, záhyby draperie tužší a také objemnější. Dalo by se tedy usuzovat, že Pieta z Marburgu vznikla ještě dříve než Madona Plzeňská, tedy již v 70. letech 14. století. Druhá možnost je, že nástup čistých forem krásného slohu trval poněkud déle u tématu piety než u madon. U posledně jmenovaných se přeci jen jedná o radostné téma (i když s evidentním eucharistickým podtextem), kde se hravost a lehkost krásnoslohových tvarů mohla uplatnit snáze a dříve v komparaci s pietami, na první pohled tragickým tématem. Na opačnou teorii, že by se tehdy velmi populární krásný sloh nejprve uplatňoval na dobově příznačnějším námětu piety, než na madoně, lze uvést protiargument, podle něhož je pravděpodobnější setrvávat déle u vážných forem parléřovských piet, jež byly také velmi populární a našly mnohé odezvy v zahraničí. Kromě toho je skutečně možné se domnívat, že poměrně strohá a vážná forma parléřovských piet, z níž se marburská pieta teprve uvolňuje, skutečně lépe vyhovovala vážnému, tradičnímu a v té době aktuálnímu námětu piety, a že mohlo trvat déle, než bylo uznáno za vhodné od ní zcela ustoupit.

Z těchto všech důvodů snad nic nebrání sochu Piety z Marburgu klást ke konci 70. let 14. století a Pietu z Marienstatu, která je již svou jemnější tvář, pružnějším pohybem i záhyby Plzeňské madoně ještě o něco bližší, na počátek 80. let. Nutno také konstatovat, že Pieta z Marburgu přímo souvisí zejména svou draperiovou kompozicí pod Mariinými koleny se sedící sochou Karla IV. Staroměstské mostecké věže, jejíž vznik je dalším předmětem

²⁴¹ Viz pozn. 175.

²⁴² Děkuji za postřeh doc. Michaele Ottové, čerpáno z jejích přednášek Krásný sloh a sochařství kolem roku 1400 přednášených na FF UK v akad. ročníku 2016/17; K souvislosti draperie náhrobků s krásnými madonami SCHMIDT 1992 (pozn. 167) 206 sq.

badatelských sporů. Zatímco Kutal klade sedící sochy Lucemburků k roku 1380, či krátce po tomto datu, Jaromír Homolka navrhl opatrně myšlenku ranějšího datování pro obě sedící sochy do 70. let 14. století.²⁴³ Zůstává stále nevyjasněna otázka, zda následovala pieta trůnící sochu císaře, s nímž má společné draperiové schéma, či naopak. Zdá se přirozenější, že dílo drobnějších rozměrů i významu následovalo monumentální sochařské vyobrazení Karla IV., jehož podoba musela být ve své době v širokém povědomí. Pak by to znamenalo, že Pieta z Marburgu a Plzeňská madona mohly vzniknout několik let po sobě. To by bylo velmi zajímavé pro jejich formální různost a předpokládané autorství jedné dílny, ba autora a objednavatele.

Jiné souvislosti se začaly ukazovat, když Gerhard Schmidt podrobil pietu své analýze kamenických vzorů bočnic Mariina trůnu. Tímto způsobem byla objevena shoda bočnic Piety z Marburgu s Pietou ze sv. Magdaleny ve Vratislavi, Klosterneuburgu a Lutína. Bočnice se liší jen tím, že u Piety z Marburgu je na rohu zaoblena, zatímco u Vratislavi, Klosterneuburgu a Lutína pravoúhle zakončena. Otázka je, jakou vypovídací hodnotu má tento výsledek. Schmidt pokládá vzory bočnic za jedno z kritérií vypovídajících o chronologii piet. Piety s bočnicí tzv. typu I. totiž interpretuje oprávněně za nejstarší, patřící svým vznikem do 80. let. Jsou to právě Piety z Marburgu, Altenmakrtu a ze sv. Magdaleny ve Vratislavi.²⁴⁴ Bočnice typu II prý zase odpovídají pietám zapadajícím do 90. let 14. století, jakou je například Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi. Stejně bočnice jako u Marburgu najdeme však i se zaobleným rohem u Piety z Kreuzenstein, která jako jediná má tento vzor kružeb ve tvaru jeptišky na obou postranicích. Je tedy skutečně kružba bočnic kritériem pro časovou chronologii, když Kreuzensteinská pieta vznikla podle všeho alespoň o deset let později?

Ještě s jednou sochou, u níž se předpokládá pražský původ, Marburská pieta úzce souvisí, a to se sv. Anežkou [5] z berlínského Bode Musea.²⁴⁵ Zdá se, že by mohly obě tyto sochy pocházet z téže stylové vrstvy. Důvodem k této domněnce je zejména velmi podobné pojetí tváře, kde se shodují jednak obličejové rysy i objemy hlav. Shody jsou výrazné i v pojednání draperie, kde jsou záhyby stejně hmotné, s poměrně výraznými objemy působícími dojmem, jako by byly vyrobeny z modelíny.

²⁴³ KUTAL 1962 (pozn. 164) 58; HOMOLKA 1978 (pozn. 167) 666sq. Na tuto souvislost mezi marburskou pietou a sochou Karla IV. na Staroměstské mostecké věži upozornila již KOŘÍNKOVÁ 2007 (pozn. 218) 29.

²⁴⁴ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 102.

²⁴⁵ Shrnutí dosavadního bádání k této soše Hartmut KROHM: Die Berliner Agnesfigur des „Schönen Stils“: Ein Hauptwerk Prager Provenienz?. In: Anna MORAHT-FROMM/ Gerhard WEILANDT (eds.): Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Ulm 2000, 75 – 89.

Co se týče autorství Marburské piety, nemáme opět žádný věcný důkaz, lze se pouze dohadovat, zda se jedná přímo o dílo Petra Parlěře či někoho z jeho okruhu. Pražský původ je vzhledem ke zmiňovaným analogiím zřejmý. Pokud přistoupíme na autorství Petra Parlěře u Plzeňské madony, kde byla v nedávné době prokázána jako materiál pražská opuka²⁴⁶ a jejíž formální stránka této domněnce rozhodně nasvědčuje, není snad vážný důvod pochybovat o Parlěřově autorství ani u tak kvalitních soch, jakou je Pieta z Marburgu a Marienstattu, Plzeňské madoně velmi blízkých.

U marburského sousoší bych tedy považovala za opodstatněnou dataci již do 70. let 14. století. V souvislosti s touto dobou je pak daleko pravděpodobnější, že ještě za doby panování Karla IV. I jeho vztahy s Řádem byly spíše chladné, nicméně s některými jeho vysokými představiteli udržoval císař blízké vztahy.²⁴⁷ Patrně tedy byla socha objednána v Praze, případně se mohlo jednat o panovníkův dar. K takovým hypotézám nám však chybí jakýkoliv fakt, o který bychom se mohli opřít.

²⁴⁶ Za dousud nepublikovanou informaci děkuji doc. Michaele Ottové.

²⁴⁷ Zemského komtura Řádu – Rodulfa von Homburg – učinil Karel IV. svým důvěrníkem. In: ADAM 2005 (pozn. 236) 82sq.

4. 2. *Pieta z Badenu*

Ač byla *Pieta z Badenu* [6] sochou vrcholné kvality a jednou z charakteristických představitelk krásného slohu, vinou ničení 2. světové války máme dnes z celého sousoší dochované pouze hlavičky obou postav. Celé sousoší je naštěstí zachyceno alespoň na dvou dobových fotografiích a tak i dnes můžeme pozorovat, skutečně o jak výjimečnou sochu se jednalo. Vysoká kvalita a jemnost řemeslného provedení je nakonec dostatečně zřejmá i z hlav obou postav nacházejících se dnes v majetku berlínského Bode Museum.

Socha byla vysoká původně 77 cm, vyrobena z opuky těžené v lomech u Přední Kopaniny u Prahy.²⁴⁸ Sousoší působilo poměrně labilním dojmem, neboť Mariiny nohy s koleny blízko u sebe nebyly překryty tak rozložitou skladbou draperie, jak ji známe u jiných piet krásného slohu a nevytvořily tak širokou základnu pro sochu. Kompozice obou těl byla vyvážena protichůdnými diagonálami tvořenými šikmo vyčnívajícím trupem Krista a odklánějícím se trupem Panny Marie, která teprve nyní sleduje synovo mrtvé tělo se smutným úlekem a nadzvedává Kristovu bezvládnou, pravou paži. Sochař v Mariině tváři vystihl hluboký smutek a téměř prchavý okamžik těsně před tím, než propukne v pláč. Oba obličejové jsou zpracovány velmi jemně včetně drobných vrásek na Kristových lících a kolem očí. Vlasy jsou členěny do jemných pramenů a vousy se stácejí do drobných šnečků. Nejen to, ale i celé provedení žalostného výrazu Panny Marie se velmi podobá Kristovi z Olivetské hory z Malborku. Podobnosti obou soch si povšiml již Julien Chapuis, jenž považuje *Pietu z Badenu* za sochařovo východisko pro tvorbu Krista z Malborku.²⁴⁹ Český původ je zde tedy dostatečně doložen nejen stylovou podobou s ostatní pražskou produkcí, ale také materiálem.

O původu sochy víme jen velmi málo. Je známo, že berlínské muzeum získalo *pietu z Vídně*, kam se dostala z blízkosti Badenu, kde snad měla stát v kapli Božího Těla při kostele augustiniánů kanovníků.²⁵⁰ Stavba samotné kaple byla nadána Wilhelmem von Chreisbachem s úzkými vazbami na vévodu Albrechta III. Kaple byla zničena při požáru města v roce 1812 a je tedy možné, že se *pieta* při této příležitosti dostala do obchodu s uměleckými předměty a poté v roce 1903 do berlínských muzeí.²⁵¹

²⁴⁸ Julien CHAPUIS: *Pieta z Badenu u Vídně*. In: FAJT 2006 (pozn. 216) 453.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ BRUCHER 2000 (pozn. 231) 360.

Lothar Schultes pietu spojil s archivním pramenem, podle kterého kaple Božího Těla získala roku 1374 peněžní dar na konání pravidelných bohoslužeb od Hanse von Lichtenstein-Niclosburga, hofmistra Rudolfa III. Rakouského, manžela Alžběty – dcery Karla IV.²⁵² Spojovat pietu s tímto datem se zdá být dosud problematické, neboť v této době nemáme pro takto slohově pokročilou sochu žádné analogie.²⁵³

Sousoší bylo badateli považováno za nejstarší příklad krásnoslohých piet. Albert Kutal se k pietě vyjádřil ve smyslu, že se v její tváři ještě odráží mnohé z 80. let 14. století²⁵⁴ a nachází podobnost s Madonou z Epitafu Jana z Jeřeně nejen v obličejovém typu, ale také v záhybovém systému draperie. Charakter těchto děl považuje za natolik blízký, že předpokládá vznik Badenské piety jen krátce před Epitafem, tedy kolem roku 1390,²⁵⁵ nikoliv v 80. letech, jak předestřel Dieter Grossmann. Tento badatel došel k závěru, že pieta vznikla kolem roku 1385 ve Vídni, což koresponduje s celou jeho koncepcí krásných piet analyzovanou již v předchozí kapitole, podle níž je Pieta z Badenu iniciační sochou pro jednu větev „krásných piet“.²⁵⁶

Vratíme-li se ke Kutalově pohledu na pietu, v jeho koncepci představuje jakýsi „druhý typ“ krásných piet, v němž dochází k zeštíhlení forem, větší křehkosti a celkovému zjemnění. Badenská pieta má být podle Kutala nejstarší ze skupiny piet Baden – Petrohrad - Jihlava, tvořící homogenní skupinu, vyznačující se stejnými prvky v kompozici i detailu. Obrys sousoší se stává více vertikální vzpřímením Kristova těla do příkré diagonály a posazením Kristova těla jen na jedno koleno Panny Marie se ztrácí pevné propojení obou postav.²⁵⁷ Je zajímavé, jak se od sebe mohou dva postřehy o jedné soše zásadně odlišovat. Dieter Grossmann si namísto zjemnění a lyrického výrazu povšiml návaznosti na typ mystických piet první poloviny 14. století („*treppenförmigen Diagonaltypus*“) a zmiňuje se také o monumentalitě sousoší a o nedostatku měkkosti.²⁵⁸

Gerhard Schmidt se naopak staví proti ranému datování a považuje Pietu z Badenu za pozdní dílo, které mohlo vzniknout až kolem roku 1400. Poukazuje na precizní, téměř

²⁵² SCHULTES 2000 (pozn. 231) 344 – 396.

²⁵³ Ibid. 360; KROHM 2000 (pozn. 245) 75.

²⁵⁴ KUTAL 1972 (pozn. 195) 516.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 41.

²⁵⁷ Albert KUTAL: *Pieta z kostela sv. Tomáše v Brně. Brno 1937.*

²⁵⁸ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 41sq.

zlatnické zpracování Kristovy hlavy, grafické, ostré pojednání plochy.²⁵⁹

Pozoruhodná je souvislost Badenské piety se sochou Krista na hoře Olivetské z Malborku. [7] Již Albert Kutal poukázal na její podobnost se sochami z území Řádu německých rytířů,²⁶⁰ jejichž sídelním hradem byl právě Marienburg – Malbork. Srovnáme-li obě sochy, povšimneme si téměř identického zpracování detailů tváře Krista, jako například drobných šnečků vousů, jemných pramenů vlasů nebo velice jemných vrásek v obličeji, patrných jen při pozorném pohledu z blízka. Nejen tyto detaily, ale i celkové pojetí výrazu, vyjádření úzkosti a smutku je zpracováno velice podobným způsobem ve tváři Panny Marie a Krista v předvečer ukřižování na hoře Olivetské. [8, 9]

Ve shodě se Schmidtem²⁶¹ usuzuje i Jiří Fajt, že Kristus z Malborku přímo souvisí s dílem Mistra Toruňské madony, zejména pak s konzolou v podobě Mojžíše. Zde oba autoři upozorňují na identické pojetí vlasů a vousů a domnívají se, že autor těchto dvou děl je jeden,²⁶² a totiž právě Mistr Toruňské madony. Souvislosti obou soch si ale dříve povšiml již Jaromír Homolka a Janina Kruszelnicka.²⁶³ Rovněž Clasen spojil malborského Krista s pracemi „Mistra krásných madon“. Jelikož je malborský Kristus zhotoven z bělohorské opuky stejně jako Pieta z Badenu, usuzuje Fajt logicky, že se jedná rovněž o pražský export. Uvádí dokonce hypotézu, podle které Mistr Toruňské madony odešel v 90. letech do Toruně, kde pokračoval ve své práci pro Řád německých rytířů, a v jehož dílně pak vznikla mimo jiné Madona Toruňská a Mojžíšova maska na jejím podstavci.²⁶⁴ Zajímavé je, že ani Albert Kutal, ani Gerhard Schmidt autora Krista z Malborku se sochařem Piety z Badenu nespojují. Albert Kutal se sice zmiňuje o podobnosti Badenské piety se sochami na území Řádu německých rytířů, na druhou stranu ale pietu řadí ve své koncepci do skupiny soch Mistra Krumlovské madony, nikoli Mistra Toruňské madony.²⁶⁵

S trochu jiným pohledem se setkáme u Gerharda Schmidta. Připouští sice základní podobnost vousů a vlasů obou Kristů, ale při podrobnější analýze autorství identického autora obou soch vylučuje s dodatkem, že se jedná jen o podobnost obecnou šířící se vlivem podobných vynikajících děl.²⁶⁶

²⁵⁹ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 114.

²⁶⁰ KUTAL 1971 (pozn. 193) 405.

²⁶¹ SCHMIDT 1992 (pozn. 166) 285.

²⁶² JIŘÍ FAJT: Mistr Toruňské madony. Kristus na hoře Olivetské. In: FAJT 2006 (pozn. 215) 417.

²⁶³ LEGNER 1978 (pozn. 167) 515.

²⁶⁴ FAJT 2006 (pozn. 216) 418.

²⁶⁵ KUTAL 1962 (pozn. 164) 83–92.

²⁶⁶ SCHMIDT 1992 (pozn. 167) 285 sq.

K. H. Clasen řadí pietu do období raného repertoáru Mistra krásných madon. Nepřipisuje ji však přímo jeho ruce, ale někomu z huti svatoštěpánského dómu, kdo byl s tvorbou hlavního mistra obeznámen a pokládá ji jako většina badatelů za rané dílo krásného slohu.²⁶⁷

Milena Bartlová se vyjadřuje k dataci piety v souladu s Dietrem Grossmannem a klade ji tedy k roku 1385.²⁶⁸ Jako argument pro tuto poměrně časnou dataci přináší srovnání záhybů draperie Mariina šastu pod koleny s draperií sv. Zikmunda ze Staroměstské mostecké věže. Zde se Bartlové jedná zejména o zprava vedené záhyby, jež považuje na obou sochách za shodné. Pro tyto velké podobnosti dochází badatelka k pochopitelnému závěru, že Pieta z Badenu je produkcí parléřovské huti. Důvěryhodnost této hypotézy přirozeně podporuje i fakt, že je socha zhotovena z pražské opuky a že její záda byla vydlabána pro snadnější transport na velkou vzdálenost. Autorsky ji připisuje stejnému, významnému mistrovi parléřovské huti, který vyhotovil rovněž Pietu z Jihlavy a z polského Wagrowce.

Obrátíme-li svou pozornost k jedinému dochovanému archivnímu pramenu potenciálně spojovatelnému s Pietou z Badenu, ocitáme se opět na půdě pouhých teorií. Alžběta Lucemburská, dcera Karla IV. a Anny Svídnické, zemřela v roce 1373, tedy rok před tím, než byly hofmistrem Albrechta III. Habsburského zaplaceny pravidelné mše v kapli Božího Těla při kostele augustiniánů kanovníků v Badenu. Nabízí se nyní dvě otázky: Je možné dávat do souvislosti objednávku piety s královskou dcerou Alžbětou? Souvisí import piety se zprávou o zavedení pravidelných mší v kapli Božího Těla? Přirozeně můžeme zodpovědět obě otázky jen hypoteticky.

Karel IV. měl k řádu augustiniánů kanovníků, v jejichž kapli Božího těla údajně socha stála, blízký vztah. Jeho dcera to jistě věděla. Na druhou stranu Alžběta sama stála za objednávkou sochy jen stěží, jelikož zemřela již v roce 1373, tedy rok před tím, než bylo v kapli zajištěno sloužení pravidelných bohoslužeb. To na věci ale stejně nic nemění, protože v 70. letech socha vzniknout pravděpodobně nemohla.²⁶⁹ Nemáme žádné analogie, které by nasvědčovaly tomu, že vrcholně krásnoslohá díla vznikala již v této době. Není proto snad třeba pokoušet se spojit datum finančního daru ke zřízení pravidelných bohoslužeb s pořízením sochy. V souvislosti s liturgickým provozem v kapli mohla být dovybavena teprve začas a pieta tak mohla být objednána klidně v 80. letech. Řád augustiniánů mohl zadat dílo u pražského mistra v 80. letech 14. století, kdy by její vznik byl snad mnohem lépe

²⁶⁷ CLASEN 1974 (pozn. 157) 141Ssq.

²⁶⁸ Milena BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ: Kat. Nr. 29 (Vesperbild aus Jihlava). In: KESNER 1990 (pozn. 179) 95sq.

²⁶⁹ Téhož názoru také KUTAL 1972 (pozn. 195) 516; CHAPOUIS 2006 (pozn. 248) 453.

ospravedlnitelný. Domnívám se totiž, že lze souhlasit s ranými tezemi Mileny Bartlové, podle nichž je Badenská pieta natolik blízká parléřovské produkci 80. let, že ji můžeme směle spojit s touto etapou tvorby neznámější pražské huti. Je fakt, že již poměrně rozvedená, ačkoliv ne příliš hmotná draperie Badenské piety je velmi blízká řešení záhybů u sv. Zikmunda z Mostecké věže. Záhyby šatů u piety i jejich celkové schéma je sice mnohem bohatší, ale musíme počítat s tím, že zatímco sv. Zikmund je monumentální socha určená pro pohled z velké dálky, pieta byla určena pro pohled z blízka. To, co mají společného, je mimo draperii výrazná útlost a subtilita postav, po nichž měkce splývá draperie v elegantních záhybech.

Fakt, že si jsou Piety z Badenu, Jihlavy a Petrohradu dosti blízké, se zdá být neoddiskutovatelný. Nejen, že mají společné pohybové schéma a celkovou subtilitu, ale podobají se i v detailech, jako je základní typ Mariiny tváře. O tom, že byl tento typ piet velmi populární a rozšířený, svědčí i náhodný nález torza Piety v Bernu [10] v 80. letech 20. století, zničené při obrazoboreckých bouřích v roce 1528.²⁷⁰ Jedná se zřejmě o stejnou sochařskou dílnu, která stojí rovněž za vznikem Badenské piety. Obě sousoší jsou totiž natolik totožná v pohybu i celkovém objemu obou soch, že se zřejmě nejedná o náhodu. Panna Maria zaujímalala ale rozdílné gesto než u Piety z Badenu. I z torza, jemuž chybí ruce, lze poznat, že si Panna Maria nejspíše kladla ruku na hrud', podobně, jako u sv. Alžběty ve Vratislavi. To jen potvrzuje, že gesta zaujímaná Marií sochařská dílna volně obměňovala. Otázka je, na čem změna závisela, podle jakého kritéria si objednavatel volil konkrétní kompozici a zdali a jakým způsobem přihlížel k očekávanému publiku.

Na základě mnoha objemnějších, hluboce propracovaných záhybů a jejich značné plasticity lze usuzovat, že se jedná o mladší sochu, než je Pieta z Badenu. Podle mého soudu je však Sladeczkova datace příliš pozdní. Domnívám se, že Pieta z Bernu mohla vzniknout i o dvacet let dříve, a to kolem roku 1390. Lze ji srovnávat s Madonou krumlovskou, soudě dle záhybového systému a velmi podobného pohybu obou soch v oblasti Mariiných ramen a hlavy. Schéma draperie pod Mariinými koleny je sice téměř shodné s Jihlavskou pietou, ta se

²⁷⁰ Franz Josef SLADECZEK: Der Berner Skulpturenfund, Bern 1999, 169 – 179. Sladeczek zde srovnává pietu z Bernu především s pietou z Jihlavy a Petrohradu. S posledně jmenovanou sochou sdílí především preciznost provedení detailu, které se blíží podle autora povaze zlatnické práce nebo slonovinové řezbě. Pietu z Bernu pokládá Sladeczek za mladší, než je pieta z Jihlavy, a její vznik tak předpokládá kolem roku 1400 – 1410. Klade ji do protikladu k expresivněji pojaté Pietě ze sv. Alžběty z Vratislavi. Postranice trůnu nemají tak složité kamenické kružby, jaké najdeme například na Pietě z Petrohradu, blíží se spíše provedení dekorace u Piety z Lutína, nebo Admontu II. Jsou tvořené dvěma arkádami ve tvaru jeptišky, korunovanými čtyřlístem v kruhu. Petrologický rozbor Piety z Bernu Jiří KONTA: Stone of the gothic Pietá discovered in Bern: Comparison with Cretaceous marly chert from Prague. In: SLADECZEK 1999, 436 – 441.

zdá ale mladší než Pieta z Bernu. Záhyby jsou totiž zmnožené, vše působí příliš pravidelně, včetně síly jednotlivých záhybů.

V rámci širokého rozpětí datace navrhané badateli pokládám za nejpravděpodobnější dobu vzniku raná 80. léta 14. století. Tehdy mohlo dojít k objednání piety v Praze augustiniány pro řádový kostel v Badenu, kde mohla být umístěna do kaple zasvěcené Božímu Tělu, vystavěné v 70. letech 14. století.

4. 3. *Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi*

Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi [11] byla zničena za druhé světové války. Několik posledních desetiletí své existence strávila v Uměleckoprůmyslovém muzeu a muzeu starožitností ve Vratislavi. Do roku 1859 se ale nacházela na pilíři severní boční lodi kostela sv. Alžběty.²⁷¹ Není snadné si v dnešní době o pietě učinit úsudek, protože se dochovala její podoba jen na několika černobílých fotografiích, a to zřejmě s nepůvodní polychromií na soše.

Pieta ze sv. Alžběty byla velmi působivá, kvalitně zpracovaná socha. Na rozdíl od piet z Badenu či Petrohradu působila rozložitým, stabilním dojmem. Tento efekt podporovaly poměrně hmotné objemy draperie a její záhyby rozvedené do šířky po celé délce přečnávajícího Kristova těla, tvořící tak pod Mariinými koleny širokou základnu pro sousoší. Panna Maria se odklání od Krista horní částí svého trupu a hledí na jeho tělo, s rukou přitisknutou ke své hrudi. Socha tak působí živým, ačkoliv pomalým pohybem. Kristovo tělo je položeno do poměrně rovné horizontální polohy, nikoliv dynamické diagonály, jako například u Piety z Jihlavy. Kristovo tělo je propracované do nejmenšího detailu. Kůže je napjatá na vyzáblém těle, hlavu má Kristus spíše ve vodorovné poloze než zakloněnou, protože krk podpírá Mariina ruka. Kristovy ruce spočívají překřížené pravá přes levou na jeho klíně. Svou váhou spočívá Spasitelovo tělo na levém kolenu matky Boží. Bohatě pojatá draperie Mariina pláště je členěna do poměrně mohutných, objemných záhybů. Hlava je kryta zřásněnou rouškou, jež nepřečnává přes čelo jako třeba u Piety z Marbugu. Není ovšem jisté, zda nebyla dodatečně přesekána, jako se to v průběhu staletí stávalo.²⁷² Mariin plášť je ve své

²⁷¹ CLASEN 1974 (pozn. 157) 50.

²⁷² Například u Křivákovy piety.

horní partii přehrnut, jakoby sklouzl z hlavy a tvoří jakýsi „límeč“. Dále je plášť na Mariině trupu zřásněn poměrně velkoryse pojatými záhyby, nikoliv co do jejich četnosti, nýbrž objemů. Pod Mariinými koleny plášť spadá v bohatých záhybech mísovitého i kaskádovitého charakteru k zemi a po obou stranách postavy tvoří široce rozvedenými cípy dlouhé vlečky kopírující délku Kristova těla položeného přes klín Panny Marie. Mariina tvář je deformována žalem, s koutky a obočím staženými pláčem, mezi nimiž se na čele tvoří vrazné horizontální vrásky. Kristova koruna je „spletena z prutů“, na níž se dochovaly jen otvory po vsazených trnech, jak je obvyklé u většiny krásných piet. Vlasy i vousy Krista jsou utvářeny poměrně širokými vlnitými prameny, připomínajícími vlasy Toruňské madony. Stejně jako celá socha působí svou objemností, tak i tvář umučeného Spasitele je širší a mohutnější než například u Badenské, či Jihlavské piety.

Co se týče datace, byla pieta dříve spojována s rokem 1384, kdy byla vydána vratislavským biskupem listina v následujícím znění: „*capellam – consumavit ac pro modulo suarum facultatum de bonis sibi a Deo collatis dotavit – remedium, in qua etiam mire devotione ymagines, vindelicet dicte Virginis genetricis Dei nec non ipsius super omnia benedicti filii Christi Jesu sicut de cruce depositus est in Virginis gremium repositus, subtili et magistrati opere collocavit*“.²⁷³ Kromě toho je v listině zaznamenáno, že Panna Maria je pojata jako mladá žena. S tímto písemně doloženým, překvapivě časným datem, pokud bychom s ním chtěli pietu spojovat, se vyrovnávali badatelé od počátku různým způsobem. Identifikace piety s velmi obecným popisem listiny – jenž nám ani nesděluje, zda se jednalo o obraz či sochu –, není rozhodně jednoznačná. Erich Wiese například dataci přijal, protože pokládá spojení s listinou za pravděpodobné.²⁷⁴ Wilhelm Pinder hledí na tak brzkou dataci poněkud skepticky, nicméně shledává, že je přeci jen možná.²⁷⁵

Podle Waltera Paatze je listina nejstarším písemným dokladem svědčícím o existenci „krásné piety“, jednoznačně tedy Pietu ze sv. Alžběty spojuje s datem 1384.²⁷⁶ Paatz pietu charakterizuje rozdílem mezi starším, heroickým typem piet: „*es ist als ob eine Tāmm lodi is, ùh und schön; vilicht läßt sich sagen „archaischen“ Herbigkeit ist hier durch „klasischen“ Schönheit überwunden.*“²⁷⁷ Za nejstarší krásnou pietu ale Paatz

²⁷³ Hans LUCHS: Kalksteinfiguren, Thonfiguren und Verwandtes. Ein Beitrag zur schlesischen Kunst des Mittelalters. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 3, 1881, 491.

²⁷⁴ Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923, 39.

²⁷⁵ PINDER 1924 (pozn. 6) 173.

²⁷⁶ PAATZ 1956 (pozn. 204) 28sq.

²⁷⁷ Idem.

pokládá Pietu ze sv. Magdaleny z Vratislavi.

Passarge dataci do 80. let již jednoznačně odmítá s tím, že vznik takové sochy je pravděpodobný až před rokem 1400.²⁷⁸ Naproti tomu Feulner řadí pietu dokonce až k roku 1410.²⁷⁹ Ranou dataci odmítl také Kutal. Podle něj se listina jistě vztahovala k jinému dílu a Pietu ze sv. Alžběty tak datuje k roku 1400.²⁸⁰ Sochu připisuje shodně s Clasenem dílu Mistra Toruňské madony. Kutalem je Pieta z Vratislavi označena za variantu Piety z Kreuzenstein. Podobu u nich vidí zejména u postavy Marie, a to především v horní partii jejího těla.²⁸¹

Karl Heinz Clasen se k dataci piety do roku 1384 také staví odmítavě. Za prvé zdůrazňuje, že ani nevíme, zda se jednalo o obraz či sochu, a dále podotýká, že sochařských zobrazení piet mohlo být v kostele hned několik, a tedy nemůžeme tento pramen s krásnou pietou ztotožnit.²⁸² Socha byla do druhé světové války zachována v původní, malované, pozdně gotické oltářní skříni. Clasen předpokládá, že do té doby, než byla pro pietu vytvořena, mohla být umístěna na některém sloupu nebo volně na oltáři. Postavu Marie srovnává s Madonou Vratislavskou a dochází k závěru, že se jedná pravděpodobně o stejného autora. Jako materiál, z něhož byla socha zhotovena, uvádí Clasen vápenec. Nejedná se však o nic určitého, neboť se opírá o Luchsovo zjištění z roku 1881, přesné určení druhu kamene proto neznáme.²⁸³ Clasen srovnává dále sochu s Gdaňskou pietou, u níž předpokládá dokonce stejného autora. Na rozdílně pojatém systému draperie pak považuje za pozoruhodné, že tentýž autor byl schopen zcela rozdílných variací. Blízkou souvislost spatřuje také u Krista na hoře Olivetské z Malborku, tentokrát kvůli podobnému pohybovému schématu. U draperie Mariina pláště Piety z Vratislavi nachází dokonce pozoruhodné analogie ve frankovlámském umění 80. let 14. století, konkrétně v Žaltáři Jeana de Berry od André Beauneveua a v Hodinkách Jeana de Berry. Na vyobrazeních se zde draperie pod koleny sedících postav rozprostírají do šíře podobně, jako u Piety z Vratislavi.²⁸⁴ Tuto kompozici podle Clasena přejaly nejdříve krásné madony a s odstupem času se vrací na Pietě z Gaňska. Dále tyto záhybové motivy rozvíjí do plastičtější podoby Pieta z Vratislavi. Zde tedy vidíme postup Clasenovy argumentace, kterou dochází k závěrům, proč pieta nemůže pocházet již z 80. let 14. století. Ten by ale neplatil, pokud bychom obrátili pořadí, v němž piety z Gdaňska a

²⁷⁸ PASSARGE 1924 (pozn. 6) 57.

²⁷⁹ Adlof FEULNER: Meister der Schönen Madonnen. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft X 1943, 36.

²⁸⁰ Albert KUTAL: Madona ze Šternberku a její mistr. In: Umění VI, 1958, 136 a KUTAL 1962 (pozn. 158) 98.

²⁸¹ KUTAL 1972 (pozn. 195) 496.

²⁸² CLASEN 1974 (pozn. 157) 51.

²⁸³ LUCHS 1881 (pozn. 260) 490sq.

²⁸⁴ CLASEN 1974 (pozn. 157) 52.

Vratislavi vznikly.

Že vznikla Pieta z Gdańska později, než Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi je, myslím, dokonce pravděpodobné. Dokazuje to hravost, se kterou je draperie Gdaňské piety podána, její manýristicky přehnaný, ladný pohyb, množství drobných, pravidelných a tenčích záhybů po celém Mariině plášti, smutný pohled Panny Marie, jenž působí mírně dojmem loutky, a nakonec tělo Krista, drobnější a jemněji pojednané ve srovnání s vratislavským sousoším. Všemi těmito rysy socha spíše svědčí o vzniku kolem roku 1400, podobně, jako je tomu také u Piety z Jihlavy.²⁸⁵

Gerhard Schmidt vyvodil z typu bočnic trůnu Panny Marie a z jejího záhybového systému v dolních partiích pláště, že vznik Piety ze sv. Alžběty ve Vratislavi před rokem 1395 je těžko myslitelný. Odpovídá podle něj stylu sv. Kateřiny z Jihlavy, kterou shodně s Clasenem datuje „*kolem roku 1402*“.²⁸⁶ Schmidt si není jist, na rozdíl od Kutala i Clasena, zda se jedná o dílo Mistra Toruňské madony (v Clasenově podání Mistra krásných madon). Ve Vratislavském kostele Na Písku se nachází ještě jiná krásná pieta, ovšem o něco mladší, než ze sv. Alžběty. Badatelé se odpočátku shodují na jejich příbuznosti. Clasen ji považoval za dílo regionálního následovníka Mistra krásných madon. Gerhard Schmidt si povšiml, že ačkoliv jsou v celkovém pojetí draperie obě piety velmi odlišné, shodují se například v naprosto identickém provedení Kristovy hlavy, a to dokonce do detailu.²⁸⁷ Pohybovostí Piety ze sv. Alžběty a velkorysostí jejího opracování dochází Schmidt sice k podobnostem s Toruňskou madonou a konzolou Mojžíšovy hlavy, ale rozdíly v abstraktním podání Mojžíšovy hlavy jsou natolik značné, že nemohou podle autora svědčit pro stejného mistra. Bližší analogie spatřuje s hlavou Krista z Malborku.²⁸⁸ Dále je poukazováno na příbuznost Krista Petrohradské piety a „*prakticky stejný záhybový systém*“. Vzhledem k „rozhodnému“ pohybu Panny Marie, kterým se prudce otáčí ke Kristovi, považuje Petrohradskou piету za nejstarší z této trojice soch. Konečně Schmidt dochází k závěru, že obě vratislavské piety a Pieta z petrohradské Ermitáže jsou produktem jedné sochařské dílny, přičemž Petrohradská pieta měla vzniknout krátce před rokem 1400 a obě vratislavské krátce po tomto datu. Mistr dílny se měl vyučit v Čechách, v okruhu Plzeňské madony. Obě piety pak považuje za jeho vlastnoruční dílo, přičemž sousoší ze sv. Alžběty má být tím pozdějším a vyzrálším. Z téže ruky podle Schmidta pochází i Vratislavská madona, v čemž se s Kutalem

²⁸⁵ Na její pozdní dataci v rámci krásného slohu poukázal již SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 101 a 114.

²⁸⁶ Ibidem, 101.

²⁸⁷ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 110.

²⁸⁸ Idem.

shodují. Vznikla však podle Schmidta až po roce 1405. Oba badatelé se shodují také na tom, ačkoliv ne přímo, že Vratislavská pieta má společné body s Kreuzensteinskou. Myslí tím zejména pohyb, velkorysost pojednání objemů nebo sklon Mariiny hlavy.²⁸⁹ K časné dataci do 80. let 14. století se již vrací také mladší generace badatelů, jako Romuald Kaczmarek²⁹⁰ a Michaela Ottová.²⁹¹

Zásadní otázka ohledně piety, zdá se, spočívá v tom, zda je možné ji spojit s biskupskou listinou z roku 1384, či nikoliv. Jelikož je znění listiny co do popisu díla, k němuž se vztahuje, dosti neurčité, nezbyvá, než se opět uchýlit k formální analýze, stále platnému pomocníkovi ke zpřesnění datace, a tudíž i představy o podobě sochařské středověké produkce. Posoudit tuto otázku je však ještě těžší tím, že se nedochoval originál, pouze fotografická podoba. Pokud bychom chtěli vznik piety datovat, zřejmě bude nejtěžší zařadit do kontextu sochařství 80. let 14. století nezvykle pokročilý záhybový systém pod Mariinými koleny. Vskutku nemáme žádnou dochovanou sedící sochu, která by byla ve svém pojetí takto dynamická. Zaměříme-li se ale na datované sochy první poloviny 80. let 14. století – na Madonu Plzeňskou, není přeci její draperiová sestava dolní části šatu nijak vzdálena hlubokým a bohatým záhybům Vratislavské Piety ze sv. Alžběty. Naopak, je-li možný vznik Plzeňské madony již k roku 1384, je v tom samém roce dost možné, že byla vytvořena i pieta.

Hans Clasen srovnával nezvykle bohatou draperii v dolní části šatů s iluminacemi André Beauneveua. Domnívám se, že i toto srovnání, jež není nijak neopodstatněné, svědčí spíše pro to, že vznik sochy v 80. letech 14. století je rozhodně myslitelný.

Tato velmi raná datace by měnila světlo, ve kterém se nám dnes ukazuje produkce raného krásného slohu. Škála výtvarných forem byla v této době zřejmě daleko pestřejší a různorodější, než si často představujeme na základě dochovaného zlomku tehdejší sochařské produkce. Výše zmíněný písemný pramen sice nijak nevyovídá o konkrétech předmětného uměleckého díla, přesto je pravděpodobnost, že se vztahuje ke krásné pietě dosti vysoká na to, aby s ní uměleckohistorická literatura mohla dále pracovat.

²⁸⁹ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 111.

²⁹⁰ Romuald KACZMAREK: Slezsko – lucemburský zisk. In: FAJT 2006 (pozn. 216) 316.

²⁹¹ Doc. Ottová vyjádřila svou domněnku při jedné ze svých přednášek na FF UK Krásný sloh a sochařství kolem roku 1400 v akademickém roce 2016/2017.

4. 4. *Pieta z Kreuzenstein*

Další pieta náležející svou vysokou kvalitou do samého jádra dochovaných krásnoslohých piet je Pieta z Kreuzenstein, [12] dodnes se nacházející na hradě nedaleko Vídně, v soukromém majetku hraběte Wilczeka. Socha je 62,5 cm vysoká a 70 cm široká. Do druhé světové války se nacházela v Diecézním muzeu ve Vídni s označením „jihočeského původu”.²⁹² O její starší minulosti však není nic známo.²⁹³

Literatura shledává její původ rovněž v českých zemích, ale dosud tato domněnka není podepřena zjištěním materiálu, z něhož bylo sousoší zhotoveno. V katalogu výstavy *Stabat Mater* je uveden jako materiál sochy solnhoferský pískovec.²⁹⁴ Konstatování druhu kamene piety již bylo publikováno dříve, a to roku 1959, ve výstavním katalogu *Die Gotik in Niederösterreich*.²⁹⁵ Kotal se však k tomuto určení materiálu staví skepticky s odůvodněním, že „určení materiálu a jeho původu však zpravidla bývá velmi nespolehlivé“.²⁹⁶

Obrys sochy působí kompaktním dojmem, jelikož Kristův trup není příliš protažen a nesměruje v prudké diagonále ze středu sochy, jako u jiných krásných piet (Ermitáž, Jihlava, Baden). Naopak je položen do jasné horizontály, stejně jako u parléřovských piet. Tělo Krista je velmi popisně pojednáno. Pravá ruka pozdvihovaná prsty Panny Marie je překřížena přes levou. Překřížení pravé ruky přes levou je u piet obvyklý motiv, rovněž nazývaný jako „motiv tří rukou“, kdy ruka Panny Marie drží v dlani pravici Krista. Zde je ale tento moment rozveden prostorově, když je Kristova pravice vyzdvižena výše a podpírána prolamujícími se prsty Panny Marie. Tento naturalistický detail, velmi oživující působení sochy, je svým účinkem analogický s jinými „hyperrealistickými“ momenty krásných madon (například promačkávání matčiných prstů do tělíčka dítěte Krista). Maria se od mrtvého těla mírně odklání a hlavu obrací zpět ke Kristu v hlubokém žalu a její gesto, při kterém pozvedá Kristovu pravici, pak působí dojmem bezmoci a nevěřičnosti nad tím, co se stalo. Tvář zahalená bohatě řásněnou rouškou je skutečně velmi podobná Svatovítské madoně. Sklady

²⁹² KOTAL 1962 (pozn. 164) 344.

²⁹³ KOTAL 1972 (pozn. 195) 497.

²⁹⁴ GROBMANN 1970 (pozn. 96) 61.

²⁹⁵ Fritz DWORSCHAK (ed.) : *Die Gotik in Niederösterreich: Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter: Ausstellung: Krems-Stein, Minoritenkirche, 21. Mai bis 25. Oktober. Wien 1959.*

²⁹⁶ KOTAL 1962 (pozn. 164).

Mariina vrchního pláště se kumulují pod Kristovým tělem do objemných záhybů a působí tak dojmem, jako by na nich měl Spasitel „ustláno“. Akcentují současně střed celého sousoší s ránou v boku. Po stranách tohoto zvláštního draperiového útvaru splývají po obou kolenou Marie klasické kaskády a po pravé straně je plášť charakteristicky prodloužen do „vlečky“. Široká vlečka po obou stranách Mariiných nohou kompozičně vyvažuje horizontálu Kristova těla. Sousoší působí kompaktním dojmem i díky dotyku Kristových nohou s vlečkou Mariina šatu na podstavci sousoší.

Socha je velmi expresivně pojatá, na rozdíl od piet typu badenského, kde převládá melancholie, jemnost a vyjádření intimního vztahu obou postav. Pieta z Kreuzenstein divákovi představuje především bolest Panny Marie nad ztrátou syna.

Hansem Clasenem byla pieta připsána, jak již můžeme, nikoliv překvapivě tušit, mezi vlastnoruční díla Mistra krásných madon.²⁹⁷ Později ji pokládá za dílo Mistra Altenmarktské madony.²⁹⁸ Stručně charakterizoval, kde se podle něj socha v rámci chronologie piet nachází: „*Hier lebt das weiter, was bei dem Breslauer Vesperbild und der Krumauer Maria einsetzte, die barock anmutende, in Exzentrische vorstoßende Faltenbildung.*“²⁹⁹ Kromě toho do stejného stylového okruhu řadí také Pietu z Altenmarktu. Pietou se zabýval také Feulner a s připsáním do okruhu „Mistrových prací“ souhlasil.³⁰⁰

Zajímavé stanovisko k Pietě z Kreuzenstein zaujal Theodor Müller. Spatřuje v ní variantu typu Badenské piety. Na druhou stranu se ale shodl s Kutalovým viděním, když konstatoval, že jejím východiskem je socha ze sv. Alžběty v Marburgu. Poukazuje na komplikovanost motivů, které jsou v sousoší mistrovsky rozvedeny, jako například na prostorový motiv tří rukou nebo na pozoruhodný sklad Mariina pláště mezi jejími koleny.

Albert Kutal lokalizoval původ sousoší do jižních Čech. Překvapivě ji považoval za příbuznou s Pietou ze sv. Barbory v Krakově, zejména pro rozložitost jejich hmoty.³⁰¹ Povšiml si, že svou kompozicí vychází z Piety z Marburgu. Zprostředkujícím článkem obou těchto soch, mezi nimiž je ještě dosud velký rozdíl, má být Pieta z Magdeburgu.³⁰² Pietu z Kreuzenstein považuje Kutal za pokročilejší dílo Mistra Krumlovské madony, navazující na

²⁹⁷ Karl Heinz CLASEN: Die Schöne Madonnen, ihr Meister und Seine Nachfolger. Königstein in Taunus 1951, 35.

²⁹⁸ CLASEN 1974 (pozn. 156) 142.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ Adlof FEULNER: Der Meister der Schönen Madonnen. In: Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X/1943, 40.

³⁰¹ KUTAL 1958 (pozn. 280) 132.

³⁰² KUTAL 1962 (pozn. 164) 90.

jím dříve zhotovenou Pietu z Marburgu. Jedním z argumentů, proč klást původ Kreuzensteinské piety do Čech je pro Kutala podobnost se Svatovítskou madonou,³⁰³ s níž má opravdu velmi podobné rysy ve tváři, celkovém pojetí hlavy a práci s rouškou. Kotal tyto podobnosti vysvětluje přímým stykem Mistra Kreuzensteinské piety, jenž musel být obeznámen se Svatovítskou madonou osobně, nebo obráceně – malíř Svatovítské madony s Kreuzensteinskou pietou a jí podobnými sochami.³⁰⁴

Naopak Dieter Grossmann, příznačně, považuje pietu za vídeňskou práci s poukazem na její charakteristickou pružnost a líbeznost.³⁰⁵ Shodně s Albertem Kutalem považuje za charakteristický znak prostorově rozvedený pohyb sochy a i on ji označuje za jedno z nejkvalitnějších děl svého druhu doby kolem roku 1400. Kotal došel k závěru, že Pieta z Kreuzenstein je natolik blízká určitými detaily Pietě z petrohradské Ermitáže, že jsou patrně obě díly jedné a téže dílny – Mistra Krumlovské madony.

Překvapivé je srovnání Piety z Kreuzenstein s Vratislavskou pietou, jemuž se Kotal věnuje dosti důkladně. Největší podobnosti nalézají v oblasti horní části Mariiny draperie a v pojednání Kristova těla. Naopak usuzuje, že oblast komplikované draperie pod Mariinými koleny je natolik rozdílná od Piety ze sv. Alžběty ve Vratislavi, že obě sochy spolu souvisí pouze úzkým vztahem k centrální skupině krásných piet³⁰⁶ (za ty Kotal pokládá Pietu z Badenu, Jihlavy a Vratislavi). Homolka s Kotalovým pojetím souhlasí a staví se naopak do opozice k Müllerově názoru, že by měla mít Kreuzsteinská pieta vazby na typ Piety z Badenu.³⁰⁷

Gerhard Schmidt uvedl k pietě zajímavý postřeh, když ji spojil s autorem Madony ze Šternebrka a z Vratislavi. Jejich příbuznost spočívá podle Schmidta v podobném pohybu Mariina trupu a v pojednání draperie či ve sklonu Mariiny hlavy.³⁰⁸ Jedná se skutečně o pozoruhodnou souvislost, když pomyslíme na příbuznost Piety z Kreuzenstein a Piety kanovníka Křiváka a dále na podobnost hlavy Marie Křivákovy piety s tváří Šternberské madony.

Naposledy se pietou zabýval Lothar Schultes. Podle něj u žádné jiné krásné piety

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Ke druhé možnosti se Kotal kloní více, protože předpokládá, že malíři ve vrcholném období krásného slohu naopak čerpali inspiraci u sochařů. KOTAL 1962 (pozn. 163) 90.

³⁰⁵ GROBMANN 1970 (pozn. 96) 62.

³⁰⁶ KOTAL 1972 (pozn. 194) 496sq.

³⁰⁷ Jaromír HOMOLKA/Jaromír PEŠINA: K problematice evropské plastiky kolem roku 1400. In: Umění XI 1963, 180sq.

³⁰⁸ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 111.

nenalezneme takto prostorově pojednané spojení rukou Marie a Krista. Stejně jako Pieta z Marburgu i Pieta z Kreuzenstein je podle autora blízka Madoně z Altenmarktu a – shodně s Kutalem – také Madoně Svatovítské. Schultes zde však přichází jako první s pokusem určit autora této jedinečné sochy. Svatovítská madona byla v pozdějším inventáři Svatovítské katedrály označena jako dílo pražských junkerů, uváděných v knize malířského bratrstva jako Wenzel a Janco. Kameník Wenzel se měl stát stavitelem dómu sv. Štěpána ve Vídni. Tento fakt je společně s materiálem sochy, jenž není zatím prokazatelně pražského původu, pro Schultese podpůrným argumentem k teorii, že by se mohlo jednat o dílo vídeňského původu, které zde zhotovil Wenzel v době, kdy pracoval na stavbě Svatoštěpánského dómu.³⁰⁹

K Pietě z Kreuzenstein chybí jakýkoliv známý archivní doklad, který by nám mohl jakýmkoliv způsobem objasnit okolnosti jejího vzniku. V takových situacích nezbyvá nic jiného, než se obrátit ke zkoumání formální stránky sochy.

Faktem je, že oproti skupině Badenské piety se Pieta z Kreuzenstein vyznačuje silnou expresivitou. Ve výrazu sochy jasně dominuje výraz bolesti Panny Marie nad ztrátou syna, zatímco u výše zmiňované skupiny badenské převládá spíše melancholické vyjádření blízkého vztahu obou postav.

Kdybychom měli identifikovat prostředky, s jejichž pomocí autor takového silného výrazu sochy dosáhl, za nejpůsobivější moment v kompozici sochy zřejmě označíme Kristovu pravici pozdvihnutou Mariinými prsty levé ruky. Tento moment diváka zaujme natolik z toho důvodu, že totiž evokuje dojem, jako by Panna Maria ještě nevěřila tomu, že je její syn mrtev, a proto ze zoufalství pozvedá jeho ruku, aby se o smrti předvěděla. Nebo tak činí snad proto, že se snaží Krista přimět, aby vstal a opět chodil?

Z toho mála, co o soše víme, se zdá být jisté, že skutečně úzce souvisí s českým sochařstvím a malířstvím krásného slohu. Fakt, že u sochy nebyla prokázána pražská opuka a dosud se předpokládá „solnhoferský pískovec“, není každopádně rozhodujícím momentem. Petrografický průzkum na soše nebyl nikdy proveden, jedná se pouze o určení materiálu „od oka“. Proto na základě této informace nemůžeme usuzovat na vídeňský či salcburský původ sochy, nehledě na to, že chybí analogie, s nimiž by bylo možné sochu spojit.

Nicméně je otázka, proč Kutsal určil provenienci sochy do jižních Čech a nikoliv do Prahy, kde se krásné piety prokazatelně produkovaly masově. Faktem zůstává, že hlava Marie má opravdu shodné rysy s Madonou Svatovítskou datovanou krátce před či k roku 1396.³¹⁰ Taková datace by korespondovala i s chronologií krásných piet samotných. V reakci na ni –

³⁰⁹ Lothar SCHULTES: Kat. č. 120 (Pieta asu dem Burg Kreuzenstein). In: BRUCHER 2000 (pozn. 231) 218.

ačkoliv ne bezprostřední – mohla snad totiž vzniknout Křivákova pieta, která jako jediná známá parafrázuje zvláštní motiv Mariina pláště, jímž je tělo Krista částečně “podestláno”. Velmi podobné je také provedení Kristova aktu i celá základní rozložitá kompozice sochy. Další důvody, proč lze snad považovat Křivákovu pietu za následnou Pietě z Kreuzenstein bude nastíněno v následujících odstavcích věnovných Křivákově pietě.

Většina badatelů klade Pietu z Kreuzenstein do doby kolem roku 1400. V souvislosti s výše předestřenými závěry by ale její vznik byl spíše předpokladatelný kolem poloviny 90. let 14. století.

Vzhledem k nejistému materiálu Kreuzensteinské piety není důvodu odmítnout Schlutesovu hypotézu, že by se mohlo jednat o práci vzniklou ve Vídni, a to rukou Wenzela, pražského kameníka působícího touto dobou u sv. Štěpána. Je ovšem těžké dospět ke konkrétnějším závěrům, neboť mi nebylo vlastníkem umožněno studovat pietu osobně. Fotky z poloviny minulého století jsou v tomto směru bohužel nedostatečným materiálem.

4. 5. Křivákova pieta

Křivákova pieta [13] je v současnosti umístěna v expozici Arcidiecézního muzea v Olomouci, kam přešla z expozice středověkého umění v palácové kapli na hradě Šternberku. Sem byla přemístěna z chrámu sv. Václava v Olomouci, kam ji daroval kanovník Křivák v roce 1951.³¹¹ O jejím původním určení nám ale není nic známo. Pieta z olomouckého Arcidiecézního muzea, zvaná Křivákova po jejím posledním soukromém majiteli, je opět velmi kvalitní sochařské dílo, které je typickou ukázkou vrcholného projevu krásného slohu.

Hmota sochy působí kompaktním dojmem. Stejně uzavřený je i obrys sochy, což je dáno jednak trupem Krista, který je oproti proporcím Panny Marie úměrný, a také stabilní ponderací celého sousoší díky rozložitě „vlečce“ Panny Marie. Matka Boží se neodklání od mrtvého syna, jak jsme viděli u Piety z Badenu, Jihlavy nebo Petrohradu, ale naopak se k němu její trup stáčí a mírně k němu naklání. Hlavu má Maria skloněnou k pravému rameni, jež pozvedá ve srovnání s levým výše, protože toutéž rukou podpírá Kristův krk. Levou ruku si klade na hrud'. Kristovo tělo spočívá hýžděmi na levém kolenu Panny Marie. Je vyzáblé, jako obvykle, jen poněkud kratší, jak bylo popsáno výše. Hlavu má mírně zakloněnou a trup

³¹¹ HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 20.

je jen lehce natočen směrem k divákovi. Pohledu na Kristovo tělo se světlým inkarnátem dominuje výrazná rána v boku a krev z ní stékající. Umístěním těla přímo na koleno, nikoliv mezi ně, vložil sochař do piety dojem mírného napětí a lability.

První o pietě publikoval Albert Kotal v roce 1949. Tehdy ji považoval za protikladnou tendenci k Pietě z Jihlavy a upozornil na realističtější pojetí tělesných partií než u Jihlavské.³¹² Zásadní příspěvek k poznání Křivákovy piety představuje disertační práce od Marie Anny Kotrbové.³¹³ Sochu považuje za příklad horizontálního typu piet a její vznik klade do doby kolem roku 1400. Shledává značnou podobnost s pietou ze Seon [14] a s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi.

Kotal se k pietě vrací již roku 1951, kdy ji pojednává v rámci článku *o Fragmentu piety v Hradci Králové*. Kotal zde také uvádí rozdělení piet mezi čtyři různé typy,³¹⁴ které již definoval ve své monografii o Svatotomášské pietě roku 1937. Jedná se o typ brněnský (Lutín, Marburg, sv. Magdalena ve Vratislavi), jihlavský (Baden, Petrohrad, Wongrowitz), vratislavský a magdeburský (Admont, Krakow). Kotal považuje Křivákovu pietu za zprostředkující článek mezi typem jihlavským a vratislavským. Upozorňuje na složitost jejího pohybu a na „ochablost“ záhybového systému, jenž již pozbyl plasticity vrcholně krásnoslohých soch.³¹⁵ Považuje tedy Křivákovu pietu za mladší, než je Pieta z Wangrowce, Jihlavy či Petrohradu. Křiváková pieta spolu s Pietou z Nesvačil mají být následovnicemi Piety ze sv. Alžběty ve Vratislavi. Sochu uvádí také ve své chronologii jednotlivých skupin krásnoslohých piet definované takto: 1.) Pieta od sv. Tomáše v Brně – 80. léta, nebo kolem roku 1390. 2.) Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi z doby kolem roku 1390, nebo z 90. let 14. stol. 3.) Pieta ze sv. Alžběty v Marburku 90. léta 14. stol. 4.) Pieta ze sv. Ignáce v Jihlavě z doby kolem roku 1400 nebo počátku 15. století. 5.) Pieta z Magdeburgu a Admontu stejně jako skupina předchozí. 6.) Italské piety italsko-admontského typu 1410 – 1420. 7.) Piety skupiny Křivákovy piety (Kutalem dosud označované jako Pieta z olomouckého dómu) a Piety ze sv. Michala v Brně mezi léty 1410 – 1420.³¹⁶ Vidíme tedy, že Kotal předpokládal vznik Křivákovy piety na samém konci období krásného slohu.

³¹² Albert KOTAL: Sochařství za doby vlády Václava IV. In: Albert KOTAL/ Antonín MATĚJČEK/ Dobroslav LÍBAL: České umění gotické I. Stavitelství a sochařství. Praha 1949, 65 – 73.

³¹³ Marie Anna KOTRBOVÁ: Pozdně gotické umění na Moravě, Seminář dějin umění Masarykovy univerzity. Brno 1950, 14 – 16.

³¹⁴ Albert KOTAL: Fragment piety v Hradci Králové. In: Časopis společnosti přátel starožitností LIX, 1951, 143 – 145.

³¹⁵ Ibidem 145.

³¹⁶ KOTAL 1951 (pozn. 314) 149sq.

O necelých deset let později uvádí Kotal ve své syntéze předpokládaný původ sochy na Hané. Sochu opět klade do souvislosti s Pietou z Wagrowce a charakterizuje ji sloučením motivů vratislavské a Petrohradské piety.³¹⁷ V roce 1970 uvádí Kotal v katalogu neuskutečněné výstavy *České umění gotické 1350 – 1420*, že pieta vznikla počátkem 15. století a zaujímá mezi ostatními krásnoslohy pietami zvláštní místo.³¹⁸ Vyjadřuje atypičnost pojetí sousoší a dochází k závěru, že svými rozložitými proporcemi má souvislost s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi. Další, ačkoliv jen dílčí analogie shledává u Piety z Petrohradu a ze sv. Ignáce v Jihlavě. Ty mají spočívat v podobném pohybu hlavy a nesymetrické kompozici draperie pod Mariinými koleny.³¹⁹ Za nějaký čas autor ještě nachází analogii ve tváři Marie Piety ze Seeon s konstatováním, že u Křivákovy piety je však jemněji a měkčeji modelována.³²⁰

V posmrtně vydaném Kotalově textu *Dějiny českého výtvarného umění* z roku 1984 Kotal charakterizuje pietu tím, že se „*vyznačuje neobyčejnou kompaktností hmoty, poměrnou útlostí záhybů a nápadným sklonem Mariiny hlavy, který značně zvyšuje emocionální působivost sochy.*“³²¹ Dobu jejího vzniku klade stylově do hlavního proudu krásného slohu a spekuluje o jejím původním určení do kostela sv. Václava v Olomouci.³²²

Hans Clasen v 70. letech datuje sochu stejně jako Kotal ve svých dřívějších textech a klade ji tak k roku 1420.³²³

Bádání v 80. a 90. letech, až na Ivo Hlobila, o Křivákově pietě mlčí, tak jako o celém tomto ikonografickém typu. Až při příležitosti výstavy a vydání katalogu *Karel IV. Císař z Boží milosti* zpracoval v roce 2006 katalogové heslo Stefan Roller. Ten uvádí několik velice zajímavých postřehů. Jako většina badatelů i on upozorňuje na blízkou podobnost s Pietou ze Seeon a s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi. Jedná se zejména o podobnost Kristova těla, položeného do poměrně vodorovné polohy. Na rozdíl od vratislavského sousoší, upozorňuje Roller, je zde odvážné usazení Kristova těla, jež svými hýžděmi spočívá přímo na koleni

³¹⁷ KOTAL 1962 (pozn. 164) 108.

³¹⁸ Albert KOTAL: Sochařství. In: Jaroslav PEŠINA: *České umění gotické 1350 – 1420*. (Kat. výst.) Praha 1970, 160sq.

³¹⁹ *Ibidem* 161.

³²⁰ KOTAL 1971 (pozn. 194) 411.

³²¹ Albert KOTAL: *Gotické sochařství*. In: Rudlof CHADRABA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984, 276.

³²² *Idem*.

³²³ CLASEN 1974 (pozn. 156) 209.

Panny Marie.³²⁴ Celé kompozici tak dodává lehké napětí. Roller upozorňuje také na působení polychromie sochy. Na rozdíl od seeonského sousoší s jednotným laděním barev (sinavé tělo na pozadí bílého Mariina pláště) je barevnost olomoucké piety kontrastní, když Kristovo tělo vyniká na šedě laděném plášti Panny Marie.³²⁵ Zde je třeba poznamenat, že Roller nepracuje se skutečností, že byla zjištěna původní polychromie sochy, tedy i svrchní vrstva pláště, téměř analogická se Seeonskou pietou.³²⁶ Zároveň si ale všiml dalšího momentu, který sousoší odlišuje od seeonského, spočívajícího v obrysu sochy. Zatímco Kristův trup u Seeonské piety strmě stoupá v diagonále, s výrazně vyklenutým hrudníkem, a divákovi je prezentován z profilu, u Křivákovy piety je položen do téměř horizontální polohy a k divákovi natočen z tříčtvrtěčného profilu. Díky kompaktnosti celkového obrysu sochy pak pieta, podle Rollera, působí dojmem stability.³²⁷ To se ale zdá být v rozporu se silně zneklidňujícím prvkem položení těla na jedno Mariino koleno vnášejícím do celkové kompozice pohyb a labilitu.

Co se týče věcné stránky, kloní se Roller k časovému určení ke konci 14. století a za místo vzniku považuje Prahu. Původ odůvodňuje blízkou podobou s Pietou ze Seon, prokazatelně pocházející z Prahy.³²⁸ Ohledně místa původního určení sochy autor předpokládá Olomouc, kde se mohla, čistě teoreticky, nacházet v majetku biskupa Mikuláše z Rýzmburka, který měl s Prahou poměrně úzké styky.³²⁹ V této souvislosti pak autor dále spekuluje o možném určení sochy buď do chrámu sv. Václava v Olomouci, kde byl biskup v roce 1397 také pohřben, nebo do jednoho ze tří, údajně biskupem založených klášterů, jimiž mají být klášter v Dolanech, ve Fulneku a v Prostějově.³³⁰ Kaliopi Chamonikola v téže publikaci uvádí, že středisko produkující krásnoslohé sochy nelze v Olomouci předpokládat a Křivákovu pietu řadí k vratislavské, či pražské produkci.³³¹

Jedním z nových příspěvků k tomuto tématu je diplomová práce Jany Kořínkové na

³²⁴ Stefan ROLLER: Pieta z Olomouce zv. Křiváková. In: FAJT 2006 (pozn. 204) 303.

³²⁵ Idem.

³²⁶ V roce 2005 prováděl restaurátorské práce Radomír Surma, při té příležitosti objevena nestarší vrstva polychromie. Následně byly odstraněny přemalby a odkryta původní, bílá malba pláště. In: HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 24.

³²⁷ ROLLER 2006 (pozn. 324) 303.

³²⁸ Idem.

³²⁹ Od roku 1371 protonotářem, od 1374 vedoucím královské kanceláře Karla IV., dále pak od roku 1378 zastával totéž postavení pro Václava IV., olomouckým biskupem nezi léty 1390 – 1397. In: Lenka BOBKOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české IV. a/ XV. b (1310 – 1402). Praha 2003, 523.

³³⁰ ROLLER 2006 (pozn. 324) 305.

³³¹ Kaliopi CHAMONIKOLA: Morava – na cestě k samostatnosti. In: FAJT 2006 (pozn. 216) 298.

téma *Moravské piety konce 14. a počátku 15. století*, kde je v rámci monografické části věnované jednotlivým sochám zahrnuta také Křiváková pieta. Na tomto místě Kořínková bystře reaguje na Rollerovu výše zmíněnou hypotézu a upozorňuje na některé nepřesnosti v uvedených životopisných datech Mikuláše z Rýzmburka.³³² Polemizuje ale především o údajné provenienci Křivákovy piety z jednoho ze tří klášterů, údajně založených tehdejší olomouckým biskupem.³³³ Kořínková upozorňuje na fakt, že ve skutečnosti zakladatelskou osobností nebyl Mikuláš z Rýzmburka ani v jednom z těchto výše jmenovaných případů a tudíž není důvod se domnívat, že by pieta měla pocházet z těchto klášterů. V případě, že bychom vznik Křivákovy piety chtěli spojovat s olomouckým biskupem Mikulášem, se zdá, že nemůžeme na základě faktů obhájit ani určení sochy do místní katedrály. Kořínková totiž upozorňuje, že se dochovala zmínka o darech Mikuláše z Rýzmburka věnovaných katedrále, ovšem o soše piety se v nich nic nepraví.³³⁴ Závěrem se autorka diplomové práce kloní k tomu, že pieta pravděpodobně pochází z některého ze zrušených klášterů, jichž v Olomouci bylo v 18. století zdemolováno celkem šest.

Těžko ale mohla pocházet z Josefem II. zrušeného augustiniánského kláštera Věch svatých, protože byl založen teprve roku 1434, kdy se sem řeholníci přesunuli z husity zdemolovaného kláštera v Prostějově.³³⁵ U dalších církevních řádů (kromě cisterciáckého)³³⁶ nemáme doklady o tom, že by objednávaly takto exkluzivní sochy, které nebyly zdaleka běžnou uměleckou produkcí.

Co se týče datace sochy, Kořínková ve shodě se starší badatelskou generací poukazuje na provázání Křivákovy piety se soudobým malířstvím, zejména s Madonou Svatovítskou, a klade ji v té souvislosti k roku 1400.³³⁷

V roce 2014 byla pieta znovu publikována v katalogu výstavy Konstanzer Konzil Janem Klípou.³³⁸ Již v tradici staršího bádání upozorňuje autor na souvislost s Pietou ze Seeon a spatřuje ji natolik těsnou, že obě sochy přisuzuje jedné, pražské dílně. Léta vzniku zde nejsou specifikována, ačkoliv Klípa zdůrazňuje podobnost obou piet se Svatovítskou

³³² Roller uvedl nesprávný rok nástupu Mikuláše z Rýzmburka do úřadu biskupského arcibiskupa, a to 1387.

³³³ KOŘÍNKOVÁ 2007 (pozn. 218) 68.

³³⁴ Ibidem 68.

³³⁵ Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongragací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. II. díl. Řeholní kanovníci. Praha 2003, 47 sq.

³³⁶ Pieta z klášterního kostela v cisterciáciém opatství Marienstatt.

³³⁷ Ibidem, 71sq.

³³⁸ Jan KLÍPA: Trauernde Muttergottes. In: Das Konstanzer Konzil . 1414 – 1418, (Kat. výst.). Darmstadt 2014, 82 – 83.

madonou, datovanou do 90. let 14. století.³³⁹ Místem původního určení byl snad dóm sv. Václava v Olomouci.

Posledním, monografickým zpracováním Křivákovy piety je vydání řady Restaurování z roku 2015 shrnující nejnovější poznatky, jež přinesly poslední restaurátorské práce na soše v roce 2014.³⁴⁰ Týká se to zejména zjištění materiálu, z něhož byla socha vyrobena. Prokázána zde byla opuka pocházející z lomu mezi Strahovem a Bílou Horou. O místě původu již tedy netřeba pochybovat. Také byla odkryta původní polychromie v celém svém rozsahu a bylo tak zjištěno, že míra jejího dochování i kvalita je mimořádná. Barevné provedení Mariina pláště je tedy téměř identické s Pietou ze Seon³⁴¹ a s dalšími krásnoslohými madonami.³⁴² Další pozoruhodností, kterou byl schopen odhalit restaurátorský průzkum, je zjištění, že Maria ronila plastické slzy,³⁴³ jejichž původně červené zbarvení dodávalo soše expresivní působení. Výsledky nám podhalily rovněž způsob práce kameníka doby krásného slohu, poněvadž na zadní straně sochy se po odstranění přemaleb objevily ryté linie, jimiž si autor pomáhal rozvrhovat složitou kompozici sousoší.³⁴⁴ Rouška, dnes lemující tvář Panny Marie tvořila původně spíše prostorovou niku, v níž byla tvář ukryta. Rouška byla ale odřezána v 18. století,³⁴⁵ zřejmě aby krásná tvář Marie více vynikala. Na soše jsou ale patrné i další defekty, které vznikly pravděpodobně při přemísťování sochy. Radomír Surma popisuje poškození takto.: *„Jelikož nejstarší defekty odlomené modelace kamene pokrývají již první vrstvy přemaleb z 15. či první poloviny 16. století, lze se domnívat, že již tehdy bylo se sochou nešetrně manipulováno. Například velký defekt na přední straně plintu pochází od železného páčidla, jímž se někdo snažil sochu nadzvednout pro další manipulaci... Nelze vyloučit, že socha byla narychlo a neodborně stěhována.“*³⁴⁶

Zajímavým postřehem Jany Hrbáčové je podobnost Mariiny tváře nikoliv s Madonou Svatovítskou, jak tvrdil již Albert Kutal a později Jan Klípa či Jana Kořínková,³⁴⁷ ale s tvář

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 26.

³⁴¹ Idem.

³⁴² Například Madona z Altenmarktu. Více k polychromii soch krásného slohu a jejím specifickým: Manfred KOLLER: Bildhauer und Maler – Technologische Beobachtungen zur Werksattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen. In: POCHAT/ WAGNER 1991 (pozn. 191) 135 – 161.

³⁴³ HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 26.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Radomír SURMA: Průzkum a restaurování Křivákovy piety. In.: HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 42.

³⁴⁷ KUTAL 1971 (pozn. 194) 409; KLÍPA 2014 (pozn. 303) 82sq; KOŘÍNKOVÁ 2007 (pozn. 205) 71sq.

Panny Marie Mistra Třeboňského oltáře, jak ji zachytil například na Kladení Krista do hrobu či u Madony Roudnické.³⁴⁸ Badatelka navrhuje dataci piety do 90. let 14. století a podotýká, že je „jednou z prvních soch tohoto námětu, které zobrazují truchlící Pannu Marii jako mladou a půvabnou dívku, na rozdíl od většiny Piet 90. let 14. století, jež v tomto směru dále pokračovaly v tradici parléřovské huti a zobrazovaly Matku Boží zralého věku v duchu apokryfních textů.“³⁴⁹

V současné době považuje za neřešitelnou otázku původního určení díla, protože archivní prameny v tomto ohledu dosud mlčí. Inventář chrámu sv. Václava 17. 18. a 19. století se o pietě ze sbírky kanovníka Křiváka nezmiňuje.³⁵⁰ Jediný archivní nám dosud známý pramen z druhé poloviny 17. století vypovídá pouze o větě švédského velvyslance Oxenstierna obdivujícího jakousi „krásnou, původní starou pietu“ na oltáři kaple biskupské rezidence v Olomouci.³⁵¹ Můžeme se ovšem jen dohadovat, o jakou pietu se skutečně jednalo. Hrbáčová zde logicky navazuje úvahou, že je skutečně důvodné se domnívat, že pieta byla objednávkou olomouckých biskupů. Pokud by se totiž Křivákova pieta nacházela původně v biskupské rezidenční kapli, pak mohla být přemístěna do nové rezidence biskupů na olomouckém Předhradí vybudovaném Stanislavem Thurzem v první polovině 16. století.³⁵² Jisté každopádně je, že při přestavbě kaple původního biskupského paláce byl vyhotoven inventář a ten se o žádné pietě nezmiňuje. Hrbáčová uvádí jako druhou možnou variantu, že byla pieta přesunuta během stavebních úprav, například do letního sídla biskupů v Kroměříži.³⁵³

Přejdeme nyní ke shrnutí hlavních otázek vážících se k této velmi krásné pietě. Že by pieta ze sbírky kanovníka Křiváka skutečně mohla být objednávkou olomouckého arcibiskupa Mikuláše z Rýzmburka, je skutečně dost pravděpodobné vzhledem k předpokládané době vzniku v 90. letech 14. století i kvůli jeho těsným vazbám k pražskému dvorskému prostředí.³⁵⁴ Umístění do vlastní palácové kaple se proto nabízí. Je jen shoda náhod, že kaple olomouckého biskupa byla přestavována v 18. století, tedy ve stejné době, kdy byla i

³⁴⁸ HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 26.

³⁴⁹ Ibidem 28.

³⁵⁰ Ibidem 29, pozn. 43.

³⁵¹ Ibidem 29.

³⁵² HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 29.

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ S touto domněnkou přichází ROLLER 2006 (pozn. 324) 303.

přesekána rouška Panny Marie Křivákovy piety? ³⁵⁵ Nemohlo by souviset přesekání sochy s novým místem, pro které měla být určena, a kterému měl její nový vzhled „více vyhovovat“? Rovněž je možné, že pietu objednal některý klášter v blízkosti Olomouce či přímo ve městě. Mírně zarážející je soud badatelky, že se jedná o jednu z prvních soch piet, kde je Panna Maria zobrazena jako mladá dívka, protože v 90. letech ještě vznikaly piety v duchu parléřovské tradice orientované na realistický výraz prožívaného utrpení.³⁵⁶ Takovou charakteristikou obecně rozumíme „horizontální piety“, jež jsou obecně datované spíše do 80. let 14. století sice s přesahem do 90. let, ale předpokládá se, že tehdy již nebyly „krásnoslohé piety“ v pravém slova smyslu žádnou výjimkou (Pieta z Badenu, z Jihlavy, z Kreuzenstein). Naopak se objevují důvodné domněnky, že „krásné piety“ vznikaly již od první poloviny 80. let 14. století. Také vzhledem k silně rozvinutému formálnímu aparátu sochy v duchu vrcholně krásnoslohých piet se nemůžeme domnívat, že se jedná o pietu stojící na počátku produkce krásných piet. Naopak, tvář Panny Marie a celkový pohyb sochy jsou již natolik pokročilé, že ji můžeme pokládat za následovnici Piety z Marburgu, pokládanou za první vskutku „krásnoslohou pietu“. Dokonce je důvodné se domnívat, že před pietou ze sbírky kanovníka Křiváka již vznikla díla takového výrazu krásného slohu, jako Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi, Pieta z Badenu nebo Kreuzenstein.

Neopomenutelná je výrazná podobnost tváře i pojednání táhlé, pomalé, krouživé draperie na pietě kanovníka a Madony ze Šternberka. Její charakteristická široká tvář s dětským obličejem a zlatými vlasy se u piety opakuje s nápadnou blízkostí [16]. Jelikož lze předpokládat, že madona je pražské provenience stejně jako pieta, nedalo by se u obou děl počítat s jedním sochařem, signovaným na zádech Šternberské madony, vzhledem k tak výrazné podobě? ³⁵⁷

³⁵⁵ Odřezání roušky HRBÁČOVÁ 2015 (pozn. 214) 26.

³⁵⁶ Ibidem 28.

³⁵⁷ Signatura na zadní straně madony v podobě vrypu „Hen-us“ je badateli čtena různě. Může se jednat o zkratku jména Henricus (Jindřich) či Henus (možností jsou další podoby odvozenin od jména Jan – Hans). Shrnutí dosavadního bádání na téma Šternberské madony a jejího autorství Ivo HLOBIL: Šternberská madona. Krásná socha krásného slohu. Šternberk 2007, 16 – 22. Ivo Hlobil zde považuje za pravděpodobnější, že signatura značí jméno Jan, mohlo by se pak jednat o Jana Parlěře – syna Petra Parlěře, jenž od roku 1398 zastával funkci magistra operis svatovítské katedrály. Viz. KUTAL 1962 (pozn. 164) 104.

4. 6. *Pieta z Petrohradu*

Pieta nacházející se dnes v petrohradské Ermitáži [17, 18] je vyrobena z pražské opuky, na výšku měří 100 cm. Ze zadní strany je socha vyžlabena. Polychromie není dochována, jen v záhybech Mariina pláště jsou patrné pozůstatky modré barvy, neznámo, zda se jedná o původní barevnost. O její provenienci dnes bohužel nic nevíme. V minulosti byly několikrát poškozeny Kristovy nohy.³⁵⁸

Pieta z Petrohradu se řadí svou kvalitou ke špičkovým sochám krásného slohu. Jedná se o sousoší nejvytříbenějších forem vynikajících svou jemností. Působí subtilním dojmem, ale na rozdíl od Piety z Bedenu nikoliv labilním. To je způsobeno usazením Kristova těla spočívajícího svou váhou hlavně mezi Mariinými koleny. Objemy těl i draperie nejsou hmotné a soustředěním hmoty k jádru sochy se pieta shoduje s Pietou z Badenu a Bernu. Příbuzné jsou také pohybem Mariina trupu a hlavy vyznačujícím se v rotačním zejména u Petrohradské piety svou dynamičností. Pohybovost sochy je ještě podpořena gestem Mariiny ruky pozvedajícíroušku směrem k obličejí. Ramena a trup Marie se ocitá pohybu, neboť se odklání v zármutku od mrtvého těla a zároveň se k němu hlavou a rameny obrací. Lze říci, že i Kristovo tělo působí dynamičtější pohybem než u Badenké piety, neboť je natočeno směrem k divákovi, s hlavou v poměrně výrazném záklonu. To, že u této krásnoslohé piety z vrcholné fáze krásného slohu tělo není položeno do diagonálního polohy, dokazuje, že označovat tento typ piet jako diagonální je zavádějící. Sklonem Kristova trupu nelze piety definovat jako krásné.

Jako první z badatelů se pietou obšírněji zabýval Adolf Feulner. Připsal ji značku „Meister der Schönen Madonnen“ a řadil ji do těsné souvislosti s Pietou ze sv. Alžběty ve Vratislavi. Z těchto dvou sousoší považoval petrohradské za mladší kvůli bohatému záhybovému systému pod Mariinými koleny.

Zatímco Walter Paatz piету považoval za dílo z řady Mistra Toruňské madony,³⁵⁹ Albert Kutal ji přisuzuje Mistrovi Krumlovské madony. Časově se mezi mistrovými díly nachází v pořadí: Marburg – Kreuzenstien – Petrohrad. Tyto tři sochy vznikly podle Kutala přímo rukou mistra slavné dílny.³⁶⁰ Nejtěsnější příbuznost vidí u Piety z Kreuzenstein, kde srovnává

³⁵⁸ KUTAL 1970 (pozn. 321) 160; Kompletní rozměry sochy s níž se podařilo dohlédnout a měla jsem bohužel příležitost piету studovat na vlastní oči.

³⁵⁹ PAATZ 1956 (pozn. 2013) 37.

³⁶⁰ Albert KUTAL 1958 (pozn. 280) 134sq.

takové detaily, jako je provedení roušky či ohyb draperie pod Kristovým tělem. Způsob, kterým se prokreslují Mariiny prsty pod látkou roušky jí pozvedanou, Kotal zase přirovnává k autorově nejslavnější soše – Madoně Krumlovské, kde se mu zdá být shodný motiv promačkávání prstů do Ježíškova tělíčka.

Pro domněnku, že se jedná o pozdní dílo mistra svědčí fakt, že objem hmoty draperie ubývá a přibývá naopak četnost dekorativních záhybů a Kristovo tělo je manýristicky nepřirozeně protažené.³⁶¹ Z Kreuzensteinské piety vychází také pohyb Mariiny horní částí těla, která je u Petrohradské v ještě výraznějším záklonu. Kotal upozorňuje také na motiv spodní roušky těsně ovíjející Mariinu bradu, jenž se neobjevuje na žádné jiné z dochovaných krásných piet. Přesto se mezi českými pracemi objevuje u sv. Anny z Nové říše, opět Kutalem připisované Mistru Krumlovské madony,³⁶² nebo u Mistra Vyšebrodského oltáře či na Ukřižování z Vyššího Brodu.³⁶³ Počátek motivu však Kotal hledá ve Francii, konkrétně u proroka z portálu jižního transeptu katedrály v Auxerre. Kristovo tělo se Kotalovi zdá být „...*poněkud odlišné, povšechněji modelováno a jeho typ je trochu pozměněn ve smyslu idealizace. Nelze-li tedy s jistotou tvrdit, že leningradská socha je z téže ruky jako kreuzsteinská, je možno ji považovat alespoň za práci dílenskou.*“³⁶⁴ Za příbuzné práce považuje Kotal dále Pietu ze sv. Ignáce v Jihlavě, z Wagrówce, a ze sv. Alžběty ve Vratislavi.³⁶⁵

Dieter Grossmann se víceméně shoduje co do příbuznosti soch s Kotalovými názory. Jako obvykle se ale rozcházejí v provenienci autora této sochy, jenž jistě vedl celou významnou sochařskou dílnu a který podle Grossmanna má své kořeny ve Vídni kolem roku 1400 či po něm.³⁶⁶

Podle Alberta Kutala pieta pochází patrně z Pobaltí. Její variantou je pieta v Muzeu Pomorzie v Gdaňsku. Ve shodě s Kutalem řadí Pietu z Petrohradu k pietám z Badenu a ze sv. Ignáce v Jihlavě. U piet neobvyklý motiv zahalené brady do roušky našel Kotal na pietě baziliky v Aquileji, která je velmi podobná Pietě ze sv. Alžběty ve Vratislavi.³⁶⁷ Clasen pokládá Pietu z Petrohradu za následovnici vratislavského sousoší ze sv. Alžběty. Rovněž poukazuje na velmi blízkou příbuznost s Pietou z Gdaňsku.³⁶⁸

³⁶¹ Ibidem 135.

³⁶² Albert KOTAL: O Mistru Krumlovské madony. In: Umění V. 1957, 52.

³⁶³ KOTAL 1962 (pozn. 164) 90sq.

³⁶⁴ Ibidem 91.

³⁶⁵ KOTAL 1963 (pozn. 193).

³⁶⁶ GROSSMANN 1970 (pozn. 179) 110.

³⁶⁷ KOTAL 1970 (pozn. 304) 160.

³⁶⁸ CLASEN 1974 (pozn. 156) 101.

Sonja Schürmann dílo stylově zařazuje do „*manýristického proudu krásného slohu*“.³⁶⁹ Spolu s Pietami z Badenu, Jihlavy a Vratislavi ji řadí mezi tzv. prototypy krásných piet, které jsou oproti eucharisticky orientovaným horizontálním pietám zaměřené na posilování mariánského kultu. Ve shodě s Kutalem i ostatními zmiňovanými badateli Schürmann srovnává sochu s Pietou z Jihlavy s tím, že jihlavská je o něco mladší.³⁷⁰ Co se týče obličejového typu, blíží se prý tvář Marie Piety z Petrohradu sv. Anně Samotřetí z Nové Říše či sv. Martě ve vídeňské galerii, s nimiž má společnou i roušku těsně ovíjející obličej. Motiv, kdy se prokreslují prsty skrz roušku, již Maria pozdvihuje k obličej, odvozuje Schürmann od Mistra z Vyššího Brodu.

Gerhard Schmidt považuje Pietu z Badenu za pozdní dílo, které mohlo vzniknout až kolem roku 1400.³⁷¹

Můžeme-li závěrem shrnout, co se týče badatelských poznatků, je evidentní, že spolu souvisí piety z Badenu, Petrohradu a Jihlavy. Zdá se být také zřejmé, že se Petrohradská pieta nachází časově mezi Pietou z Badenu a z Jihlavy. Co se týče obličejového typu Panny Marie, o němž se zmiňuje Sonja Schürmann, zdá se Badenské pietě velmi blízký. Rozdíl je pouze v rozličných grimasách a v časovém odstupu, během něhož se rysy u sochy z Petrohradu ještě více zjemnily. Pojednání roušky kolem Mariiny hlavy je rovněž velmi podobné, jen její vnitřní část chybí. Ve srovnání s Pietou z Jihlavy opět dáme zapravdu staršímu bádání, že jihlavská bude mladšího data, než petrohradská. Pieta z Jihlavy působí dojmem, jako by si ze všech krásných piet vzala příznačné motivy (odklon trupu Marie, diagonální poloha Krista, nepřirozená délka jeho těla, štíhlost) a typické rysy ještě zvýraznila. Působí tak vyloženě „manýristickým dojmem“, což ještě posiluje nápadná pravidelnost, s jakou jsou pojaty draperiové záhyby pod Mariinými koleny. Obličej Marie u Petrohradské se příliš nepodobá Pietě z Jihlavy. Zde je tvář protáhlejší, oči jsou větší než u Petrohradu či Badenu. Celkově se zdá být výraz „loutkovitější“, i když může být zavádějící srovnávat barevné sochy s těmi, u kterých se polychromie nedochovala.

Pieta svou jemností rysů, bohatostí a pružností draperiových záhybů nepochybně připomíná Krumlovskou a Svatovítskou madonu. V této souvislosti se zdá být jako opodstatněná datace sochy do poloviny 90. let 14. století. Pozoruhodná je Kutalova lokace původu piety do Pobaltí. Takové určení by mohlo mít v dané oblasti, která se nacházela pod vlivem Řádu německých rytířů, své opodstatnění v jejich donátorské činnosti, během níž

³⁶⁹ SCHÜRMANN 1978 (pozn. 233) 691.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ SCHMIDT 1977 (pozn. 100) 101.

objednali řadu velmi kvalitních, pražských krásných soch. Mezi nimi ještě jednou zmiňme například Krista na Hoře olivetské na řádovém sídelním hradě Malbork. Ten se Pietě z Ermitáže blíží dokonce svým pohybem, výrazem i zpracováním detailů.

4. 7. *Pieta z Celje*

Pieta z Celje [19, 20, 21] je jednou z několika dochovaných krásnoslohých piet na území dnešního Slovinska. Materiálem sochy je snad pískovec, nebyl však proveden petrografický rozbor kamene. Pieta o rozměrech 133 cm x 70 cm x 48 cm³⁷² se dodnes nachází na místě svého původního určení na oltáři kaple Panny Marie Bolestné v katedrále sv. Daniela v Celji. Naposledy byla restaurována v 70. letech minulého století,³⁷³ přičemž byla až dodnes zachována její původní polychromie.³⁷⁴

Kompozice piety je vyvážená, stavěná na vertikále trupu Panny Marie a horizontále Kristova těla, jež není položeno do ostré diagonály, jak to někdy bývá u piet krásného slohu. Trup Marie se nachází ve frontální poloze vůči divákovi, hlavu má jen nepatrně skloněnou k pravému rameni a hledí na Krista. Pravou rukou mrtvého podpírá v místech, kde končí záda a začíná krk, zatímco levou ruku má položenou ze shora na Kristově levici. Jak již bylo řečeno, trup Marie je navdory tíže, kterou musí její levice nést, v nepřirozeně frontální, zcela svislé poloze. Kristovo tělo položené do poměrně horizontální polohy je k divákovi posazeno z profilu, zatímco hlava je k pozorovateli mírně natočená. Přesto, že je tělo Spasitele poměrně výrazně dlouhé, přece působí drobněji než jeho matka. Zraky diváka poutá velká rána v Kristově boku – faktický i významový střed sochy. Šat Panny Marie je v obvyklých barvách, kdy líc pláště je bílý, lemovaný zlatým pruhem a rub modré barvy. Bílá, mírně řasněná rouška na hlavě spadající v cípu členěném jemnými záhyby na pravou stranu hrudi Panny Marie je skropena krví, jako zpravidla vždy u krásných piet s dochovanou polychromií.

Nejstarší zmínka v odborné literatuře o Pietě z Celje pochází od Johanna Grause z roku 1887.³⁷⁵ První, kdo se soše věnoval na podrobnější vědecké úrovni, byl Karl

³⁷² Emilian CEVC: Gotska plastika na Slovenskem (kat. výst.). Ljubljana 1973, kat. č. 20.

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ GROSMANN 1970 (pozn. 96) 86.

³⁷⁵ Johann GRAUS: Die Pfarckirche zu Cillii. In: Mitteilungen der Zentral-Commission 1887, 196.

Garzarolli.³⁷⁶ Ten pietu datoval mezi léta 1420 – 1425, přičemž ji pokládal za dílo Mistra z Großlobmingu. Spojil ji s Pietou z Admontu I. a z Garstenu, přičemž celjská socha se nachází časově mezi nimi.

Dieter Grossmann se pietě věnoval ve výstavním katalogu *Stabat mater*. Časově pietu řadí až do 3. desetiletí 15. století, kdy měla vzniknout patrně pod slazburským vlivem.³⁷⁷ Za blízké celjské pietě pokládá Pietu z Nonnbergu a Garsu. Slovinský badatel Emilian Cevc, zabývající se především sochařstvím středověku na území Slovinska, se k Pietě z Celje vyjadřuje nejobsáhleji na počátku 60. let 20. století. Její vznik klade na počátek 15. století a odmítá, že by souvisela s Mistrem z Grosslobmingu. Blízkost shledává u piet s původem v českých zemích, konkrétně s Pietou z Kreuzenstein a ze sv. Barbory v Krakově.³⁷⁸ Na jiném místě Cevc spojuje Celjskou pietu se sochami sv. Barbory a sv. Kateřiny z Velke Nedelje [22], které považuje za blízké okruhu děl Mistra Krumlovské madony.³⁷⁹ Za ikonografická východiska všech slovinských piet Cevc shledává české a slezské vzory.³⁸⁰ Je zde uveden poprvé jako materiál piety pískovec a badatel připojuje jako nejbližší analogii pro celjskou sochu větší Pietu z Admontu.

Milena Bartlová považovala pietu za podobnou Křivákově,³⁸¹ a to zejména v tělesných partiích, což ale rozhodně odmítl Ivo Hlobil.³⁸²

Lothar Schultes vznik Piety z Celje časově spojuje se Svatovítskou madonou a jako jediný z badatelů ji tak klade před rok 1400.³⁸³ Stylově ji spojuje s Pietami z Jeny a Admontu, přičemž za nejcharakterističtější společný rys považuje horizontální polohu Kristova těla. Pietu z Celje pokládá za nejmladší z této skupiny. Schultes se domnívá, že není třeba považovat za autora sochy někoho z rodiny Parlěřů, spíše se mu jeví jako pravděpodobné, že jím byl někdo z kameníků, kteří doprovázeli Parlěřova syna Václava při jeho cestě za prací do Vídně.

³⁷⁶ Karl GARZAROLLI: *Mittelalterliche Plastik zu Steiermark*. Graz 1941, 101.

³⁷⁷ GROSSMANN 1970 (pozn. 96) 86.

³⁷⁸ Emilian CEVC: *Srednjeveška plastika na Slovenskem*. Ljubljana 1963, 171sq.

³⁷⁹ CEVC 1973 (pozn. 372) 34.

³⁸⁰ Idem.

³⁸¹ Milena BARTLOVÁ: *La Pietà d'Olomouc*. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): *L'Art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400 – 1550*. Bruxelles 1998, 98.

³⁸² Ivo HLOBIL: *Kat. 168*. In: Ivo HLOBIL/ Marek PERŮTKA: *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550*. Olomouc III, 1999, 272 – 273.

³⁸³ Lothar SCHULTES: *Die pieta von Celje und eine Gruppe von Vesperbildern des Schönen Stils*. In: Janez HÖFLER (ed.): *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana 1994, 79sq.

Poslední příspěvek k tématu Piety z Celje představuje studie od Mathiase Wenigera ve sborníku *Restaurování* z roku 2015.³⁸⁴ Podle Wenigera jsou slovinské piety, konkrétně Pieta z Velke Nedelje a Celje díly pražských kameníků, kteří přišli za prací do Slovinska. Pro tvrzení, že díla nevznikla v Praze, svědčí hned několik odlišností. U Piety z Velke Nedelje je to podle Wenigera rodový znak na postranicích trůnu, u Piety z Celje zase odlišné schéma kružeb na bočnicích, u obou pak větší rozměry než u ostatních krásných piet.

S teorií, podle níž byli ve Slovinsku činní pražští sochaři, lze jistě souhlasit. To, že je Celjská pieta podobná těm českého původu jako by jim z oka vypadla, je jistě pravda. Srovnáme-li například tváře opukové Piety ze Seon s tváří Piety z Celje, zjistíme poměrně blízkou příbuznost. Obličejový typ Piety z Celje vychází vůbec z umění v Čechách 80. let, konkrétně z díla Mistra Třeboňského oltáře. Rysy ve tváři jsou blízké také Křivákově pietě, i když vzdáleněji, a Pietě z Kreuzenstein. Co se týče pohybového a obrysového schématu, opět se sousoší blíží seonskému sousoší, a to zejména v postavě Krista charakteristické ostře se rýsujícím hrudníkem v čistém profilu v kontrastu s natočenou hlavou k divákovi ve tříčtvrtěním profilu. Celjská pieta ovšem působí statictější dojmem než seonská. Pieta ze Seon je oživená pohybem Mariiny ruky, kterou si klade na hrud' a přirozeným odklonem Mariina trupu, kterým se snaží vyvážit tíhu Kristova mrtvého těla podpíraného její levicí. Nic takového u Piety z Celje nenajdeme. Svou staticností se blíží ještě více Pietě z Admontu I, s níž má mnoho společného i v typice tváře. Panna Maria je statická, působí poměrně vyrovnaným dojmem a v její tváři se odráží spíše bolest než zoufalství. Sousoší vyjadřuje více intimní prožitek a vyrovnání se se skutečností smrti než zoufalost, jakou můžeme číst například u Piety z Kreuzenstein nebo u Křivákovy piety. Mezi pietami krásného slohu je neobvyklá skladba Mariina šatu mezi koleny. V základě je ale obměnou draperiového skladu sedící sochy Václava IV. ze Staroměstské mostecké věže. Všemi těmito podobnostmi nás socha vede k přesvědčení, že vyšla z rukou sochařů působících v poslední čtvrtině 14. století v Praze. Svojí formou této domněnce plně odpovídá. K tomu, abychom se mohli domnívat, že je pražského původu, chybí petrografický průzkum kamene.³⁸⁵ Pro předpoklad, že pieta není pražským importem, hovoří také fakt, že není zadní strana sousoší vydlabána, jako je tomu u prokazatelně importovaných děl.³⁸⁶

³⁸⁴ Mathias WENIGER: Olomoucká pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků. In: HRBÁČOVÁ 2015, 33.

³⁸⁵ Zjistěná skutečnost, že je materiálem pískovec, ještě mnoho nevyovídá, neboť pískovec může být různého druhu.

³⁸⁶ Vydlabaná zadní strana u importovaných pražských soch ovšem není pravidlem – Pieta z opatství Marienstatt

Shodně k Wenigerem je také pozoruhodné, že ač není pieta zdaleka monumentálních rozměrů, je o něco větší než ostatní piety, u nichž lze předpokládat pražský import. K dalším zvláštnostem sousoší patří i to, že postava Krista je oproti Marii o něco drobnější. U většiny krásných piet tomu přitom bývá naopak nebo jsou obě postavy navzájem poměrné. Všechna tato fakta potvrzují teorii Mathiase Wenigera, podle níž v Celji (a v jiných místech dnešního Slovinska) byli činní osobně pražští kameníci.

Jiná slovinská Pieta z Velke Nedelje působí zcela odlišným dojmem. Její rozměry jsou drobnější a je téměř doslovnou kopií Piety z kostela na Písku ve Vratislavi, dokonce včetně drobného převráceného cípu mezi Mariinými koleny. Zatímco u Piety z Celje lze předpokládat, že na ní pracovali sochaři vyučení v Praze, u Piety z Nedelje si tím již nemůžeme být jisti. Socha působí spíše dojmem, jako by ji vytvořili sochaři podle konkrétního vzoru, zvyklí pracovat odlišným způsobem. Každá jednotlivá partie sochy pak působí dojmem, jako by sochař pracoval podle určitého schématu, bez pochopení celku. Tak lze například vysvětlit až toporné posazení Marie na trůnu a stejný pohyb ruky, kterým si pozvedá roušku k očím. Mariin trup je v čistě frontální poloze směrem k divákovi, hlava se zdá být k tělu nepoměrně malá. Záhyby draperie jsou drobné, pravidelné a v oblasti šatu pod koleny působí poměrně plochým dojmem. To, co sochu nejvíce odlišuje od piet českého původu, je obličej Matky Boží. Je nezvykle široký, ale oči, nos a pusa jsou velmi drobné, posazeny blízko u sebe. Lze předpokládat, že se jedná o mladší pietu než Pieta z Celje.

Pro fakt, že ve Slovinsku byli činní osobně pražští kameníci, svědčí i vynikající sochařský soubor v Ptujské Gorě. Kromě parléřovscky objemově propracovaných maskaronů v hlavním portále kostela Panny Marie Ochránitelky se zde nachází dva mimořádně dochované kamenné oltáře. Jedním je Růžencový oltář, v jehož střední nise se nachází monumentální socha trůnící Panny Marie s dítětem, v postranních nikách jsou pak postavy sv. Kateřiny a sv. Ondřeje. Druhým je Loretánský oltář, kde uprostřed stojí sv. Zikmund a po jeho stranách sv. Barbora a sv. Jakub. Tyto dvě oltářní skříně včetně sochařské výbavy jsou badateli datovány různě. Bylo by snad možné souhlasit v tomto případě spíše s Cevcovou datací a předpokládat, že Růžencový oltář (také Oltář hrabat z Celje) je mimořádným dílem prvních desetiletí 15. století, ve kterém se dochovala stylová vrstva, která v českých zemích nepřečkala husitské bouře či nebyla ani vytvořena. V našem prostředí lze snad sedící Madonu s Ježíškem přirovnat jen k analogickému tématu v kostele Panny Marie před Týnem od tzv. Mistra Týnské kalvárie. Tyto mimořádné sochy se však nedotýkají přímo našeho tématu,

ponecháme je proto stranou.³⁸⁷

V poutním kostele v Ptujске Goře se donedávna nacházel nad postranním portálem trojdílný reliéf, znázorňující ve svém středu Smrt Panny Marie a po stranách pak Klanění Tří králů a dva anděly držící erbovní štíty. Zejména Klanění Tří králů připomene pražské sochařství krásného slohu, a to zejména postava klečícího, vousatého krále a stojící, nejmladší král. Klečící postava se zdá jako velmi blízká varianta Krista z Hory Olivetské v Malborku, stojící mladík pak zejména pojetím draperie a celkovým postojem zase připomíná Madonu Toruňskou a díla připisovaná okruhu jejího mistra. Albert Kotal dokonce uvažoval o původu těchto reliéfů a celého souboru soch z Ptujské Gory přímo v dílně Mistra Toruňské madony.³⁸⁸

Přirozeně, že na území dnešního Slovinska nyní sledujeme pouze jeden z mnoha faktorů formujících podobu místní sochařské produkce. Jak jistě správně upozornil Albert Kotal, lze pozorovat také příbuznost s dobovým sochařstvím severní Itálie a Budína,³⁸⁹ kde měl Zikmund Lucemburský svůj sídelní hrad a kam jistě přivedl řadu umělců z Prahy i Francie.³⁹⁰ Podle jeho a Cevcova mínění stáli za zprostředkováním pražské sochařské produkce hrabata z Celje, kteří udržovali s Prahou i Budínem živé kontakty.³⁹¹

Domnívám se, že ze všech uváděných analogií se pieta nejvíce blíží Pietě z Admontu. Pietu z Celje datují téměř všichni badatelé, až na Lothara Schultese, do pozdního období krásného slohu, tedy až do prvního desetiletí 15. století a později. Není snad nutné u sochy předpokládat tak pozdní dobu vzniku. V Ptujské Goře se setkáváme se sochařstvím, které se časově kryje s badateli předpokládanou dobou, kdy měla být vytvořena Celjská pieta. Zdejší výzdoba oltářů a reliéfní tympanon, nacházející se dnes v zimní kapli areálu poutního místa, vypovídají o jiném sochařském jazyce, než ve kterém byla zhotovena pieta. Přesto nemohla vzniknout o moc dříve, protože kaple Panny Marie Bolestné v celjské katedrále odpovídá tvaroslovím analogiím pocházejícím až z 90. let 14. století.³⁹² Kromě toho farní kostel sv.

³⁸⁷ Emilian Cevc datuje oba oltáře do prvního desetiletí 15. století (CEVC 1973 (pozn. 378) 26), Albert Kotal však datuje Růžencový oltář do doby kolem 80. let 14. století (Albert KOTAL: K některým otázkám parléřovského sochařství. In: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity 1973, 65.) Nejnovější pohled na toto téma: Polona VIDMAR: Veneration of the Virgin and Memoria: Sculptures in Ptujška Gora Pilgrimage Church. In.: CIGLENEČKI/VIDMAR 2012 (pozn. 169) 241. Zde autorka uvádí datum založení Růžencového oltáře k roku 1405.

³⁸⁸ Albert KOTAL: Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils. In: Umění 1975, 560.

³⁸⁹ KOTAL 1973 (pozn. 387) 65 sq.

³⁹⁰ SCHWARZ 1986 (pozn. 187) 442sq.

³⁹¹ KOTAL 1973 (pozn. 387); CEVC 1963 (pozn. 378) 19;

³⁹² SCHULTES 1994 (pozn. 383) 174.

Daniela byl představován a rozšiřován po roce 1379, což je doloženo papežskou odpustkovou listinou z tohoto roku.³⁹³

Zmíněné indicie nasvědčují vzniku sochy spíše v 90. letech 14. století, kdy byla kaple pravděpodobně již dostavěna. Socha mohla ale vznikat již v době výstavby kaple. Vzešla pak nejspíše z rukou pražských kameníků, kteří mohli pracovat ve službách celjských hrabat.

Závěrem ke krásným pietám krásného slohu

Piety krásného slohu jsou jedním ze složitých témat dějin umění. Jedná se o sochy nesmírné kvality, které představují podle mého mínění jeden z vrcholů výtvarného projevu, jehož české země ve své historii dosáhly.

Jedním z úskalí studia středověkých soch obecně je příliš častá půda neověřitelných teorií, na níž se nacházíme, když hovoříme o místě původního určení piet, autorství i dataci. Práce je věnována sochám, jež často nelze spojit s žádným historickým pramenem. Pokud nás tato nejistota neodradí, nezbyvá, než se obrátit k formální analýze sochy, s jejíž pomocí se může podařit dobu vzniku určit s jakousi přesností. U některých sousoší, jimž byla tato práce věnována, byl potvrzen petrografickým průzkumem jejich původ v Praze. Zdá se, že ve větším úskalí se ocitáme, usilujeme-li o zpřesnění autorství sochy (je-li to u středověkého umění vůbec možné). Nemáme žádnou konkrétní představu o organizaci práce kameníka 14. století – jak byl pevně vázán v rámci sochařské huti či kolik v ní bylo lidí schopných produkovat špičková umělecká díla, jakými jsou krásné piety a madony. Je proto poněkud problematické spojovat více krásných soch s jednou rukou konkrétního sochaře, „*Mistra*“. Přesto je však možné konkrétní pietu spojit s určitým užším okruhem krásnoslohých děl. Zde nám tak výsledky petrografického průzkumu mohou pomoci lokalizovat i sochy, u nichž nebyl dosud proveden. Formální stránka těchto prací je totiž často natolik blízká, že lze usuzovat na těsnější spolupráci sochařů, pochopitelně vázaných na stejné místo.

Cílem diplomové práce bylo především aktualizovat jedno z klíčových témat českého středověkého umění, významného v celoevropském kontextu. Práce dospěla k poznání, že rané, vskutku „krásné piety“ lze datovat již do 70. let 14. století, kdy vznikala klíčová díla pražské parlérovské huti jako přemyslovské náhrobky v závěru pražské katedrály, výzdoba Staroměstské mostecké věže, bysty dolního svatovítského triforia či „parlérovské piety“.

³⁹³ Idem.

Jedná se o díla rozdílného uměleckého charakteru vznikající ve stejném čase i místě. Zjevně tedy existovala jakási „volitelnost stylu“ střídající tradiční umělecké formy parléřovské huti s nově transformovanými prvky rané „internacionální gotiky“ do podoby krásného slohu.

Dalším z cílů, které si kladl tento text, bylo objasnit formu krásných piet ve vztahu k jejich vnitřnímu obsahu. Krásné piety, stejně jako madony, jsou sofistickovaná díla pozdního středověku s vnitřním, teologickým obsahem. S odkazem na středověké texty církevních mystiků a teologů práce prokazovala, jak těsně spolu oba dobové umělecké žánry souvisí a jeden je odrazem druhého. Mimo jiné bylo v pietách od počátku, kdy byly vytvářeny, čitelné sepětí počátku a konce Kristova pozemského života. Námět piety v sobě oba okamžiky vtěluje a středověkému divákovi byl tento obsah zřejmě jasný.

Na první pohled by se mohlo zdát, že se v pietách období krásného slohu okamžik provázání počátku a konce Kristova pozemského života ztrácí. Pokud by tomu tak bylo, ze zobrazení by se vytratila polovina jeho obsahu. Vzpomínka Panny Marie na Kristovo dětství zde má totiž důležité místo – upozorňuje na Mariino přijetí vlastní oběti v podobě utrpení, které po celý Kristův život očekávala a které bylo v každém okamžiku jejího života přítomné. Z námětu piety by tak zmizela část Mariiny spoluúčasti na spáse lidstva. Ale není tomu tak. Kristovo dlouhé tělo, jež u krásných piet daleko přesahuje drobnou postavu Matky Boží, nijak nepřipomíná malého Ježíška. Zato Mariina gesta, která se mohou jevit jako náhodný motiv, nás nápadně upomínají na zobrazení zvěstování. Tato domněnka o vzájemné souvislosti obou námětů je podpořena například středověkým textem Ogleria z Vercelli, jenž se při oplakávání mrtvého Krista na klíně Matky k momentu zvěstování přímo vztahuje.³⁹⁴ Na druhou stranu nelze očekávat, že byl motiv čitelný pro běžné lidi zavítající do kostela. K nim mohla socha promlouvat utrpením nad ztátou blízkého člověka, vždyť úmrtí v rodině byla ve středověku téměř na denním pořádku. Zároveň představuje pieta útěchu – stejně jako Kristus vstane z mrtvých i obyčejný člověk díky jeho oběti na kříži. Tento význam, tehdy vnímaný jako samozřejmost, velké většině dnešní společnosti již zůstává spíše skryt.

V první řadě byly ale vytříbené sochy krásného slohu „komponovány“ i s jejich specifickým vnitřním obsahem pro církevní a intelektuální elitu. Zdá se, že jejich donátory byly významné církevní řády, především Řád německých rytířů, objedávající sochy vrcholně jemných a kvalitně zpracovaných forem, dále augustiniáni a cisterciáci. Jako další významný donátor se dnes jeví třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. Dalšími objednateli byla jistě řada jiných vysokých představitelů církve, buď spjatých s pražským prostředím, nebo

³⁹⁴ Oglerius z Vercelli: Hans-Walter STORK: Bd. VI (1993) Spalte 1162 – 1164. Text mylně připisován sv. Bernardovi z Clairvaux. Viz. pozn.

deklarujících svou politickou loajalitu s „císařským“ pražským dvorem luxusními uměleckými zakázkami.

Hlubší poznání těchto výtečných soch krásného slohu by nemělo vést pouze ke zpřesnění chronologie jejich zniku a zařazení do kontextu umělecké produkce pozdního středověku v českých zemích. Bádání by mělo přispět také k pochopení důvodu, proč byly tyto sochy tak častým a oblíbeným vývozním artiklem, co znamenaly pro středověké lidi a v jakém významovém kontextu mohly být čteny. Tyto otázky vycházející spíše z témat vizuálních studií a konceptu německé Bildwissenschaft než z tradičních metodologických postupů dějin umění zůstávají z větší části nezodpovězeny. Diplomová práce se na ně ve svých omezených možnostech snažila dát alespoň částečnou odpověď. Text však především postupuje tradiční ikonografickou, ikonologickou a formální analýzou a převládá v ní tak v naprosté většině pozitivistický přístup.

Domnívám se však, že nástroje tzv. vizuálních studií jsou pro celistvé poznání středověkých děl pouze omezené, a proto zůstává bádání odkázané na tradiční metody, jakou je například formální analýza umožňující bližší časové zařazení. Přitom se nejedná o samoučelná zjištění. Přispívají totiž k širší představě o umělecké produkci doby, kdy české země byly na vrcholu tvůrčího vzepětí, jehož v budoucnu již nikdy nedosáhly. Ani to by však k plnohodnotnému poznání nestačilo. Podstatné je, že podoba umělecké tvorby dané doby je věrným obrazem její společnosti a vypovídá mnoho o dobovém myšlení i různých socio-kulturních problémech. Jakou výpověď nesou v tomto směru krásné piety, je otázka, jejíž plnohodnotné zodpovězení zůstává bádání dějinám umění dosud dlužné.

Seznam použité literatury a pramenů

- ADAM 2005 – Petr ADAM: Řád německých rytířů a jeho působení v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 2005.
- BARASH 1976 – Moshe BARASH: Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance art. New York 1976.
- BARASH 1991 – Moshe BARASH: Imago Hominis. Vienna 1991.
- BARTLOVÁ 1990 – Milena BARTLOVÁ: Die Skulptur des Schönen Stils in Böhmen. In: Ladislav KESNER (ed.): Prag um 1400. (Kat výst.). Wien 1990.
- BARTLOVÁ – ŠTEFANOVÁ 1990 – Milena BARTLOVÁ - ŠTEFANOVÁ: Kat. Nr. 29 (Vesperbild aus Jihlava). In: Ladislav KESNER (ed.): Prag um 1400. Wien 1990.
- BARTLOVÁ 1998 – Milena BARTLOVÁ: La Pietà d'Olomouc. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): L'Art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400 – 1550. Bruxelles 1998, 98
- BARTLOVÁ 2006 – Milena BARTLOVÁ: Středověké umění a tělesnost. In: Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA eds.: Ars vivendi: Professori Jaromír Homolka ad honorem. Praha 2006.
- BARTLOVÁ 2007a – Milena BARTLOVÁ: Umělecká forma jako komunikační medium – co je krásného na krásném slohu? In: Milena BARTLOVÁ/ Michal ŠRONĚK (eds.): Public communication in European Reformation. Praha 2007
- BARTLOVÁ 2007b – Milena BARTLOVÁ (ed.): Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts. Brno 2007.
- BARTLOVÁ 2015 – BARTLOVÁ Milena: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380 – 1490. Praha 2015.
- BAXANDALL 1972 – Michael BAXANDALL: Painting and Experience in Fifteenth Century in Italy, Oxford 1972.
- BEISSEL 1909 – Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909.
- BELTING 1981 – Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981.
- BERNARD Z CLAIRVAUX: Tractatus de planctu beate Marie Virginis, 7. (nepag.)
- BIEDERMANN 1991 – Gottfried BIEDERMANN: International, regional, lokal. In: Götz POCHAT/ Brigitte WAGNER: Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991, 20 – 33.

- BOBKOVÁ 2003 – Lenka BOBKOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české IV. a/ XV. b (1310 – 1402). Praha 2003.
- BRUCHER 2000 – Günter BRUCHER: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2, Gotik, München – London – New York 2000.
- BUBEN 2003 – Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. II. díl. Řeholní kanovníci. Praha 2003.
- BÜTTNER 1983 – Frank Otto BÜTTNER: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung. Berlin 1983.
- CEVC 1963 – Emilian CEVC: Srednjeveška plastika na Slovenskem. Ljubljana 1963.
- CEVC 1973 – Emilian CEVC: Gotska plastika na Slovenskem. (Kat. výst.) Ljubljana 1973.
- CIGLENEČKY/ VIDMAR 2012 – Marjeta CIGLENEČKY/Polona VIDMAR eds.: Art and Architecture around 1400. Global and regional Perspectives. Maribor 2012.
- CLASEN 1951 – Karl Heinz CLASEN: Die Schöne Madonnen, ihr Meister und Seine Nachfolger, Königstein in Taunus 1951.
- CLASEN 1974 – CLASEN Karl Heinz: Meister der Schönen Madonnen. Berlin 1974.
- DWORSCHAK 1959 – Fritz DWORSCHAK (ed.) : Die Gotik in Niederösterreich: Kunst und Kultur einer Landschaft im Spätmittelalter: Ausstellung: Krems-Stein, Minoritenkirche, 21. Mai bis 25. Oktober, Wien 1959.
- Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923.
- FEULNER 1943 – Adlof FEULNER: Der Meister der Schönen Madonnen. In: Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X/1943, 19 – 48.
- FREY 1949 – Dagobert FREY: Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Vorarlberg, in: Österreichischer Zeitschrift für Denkmalpflege 1949.
- GARZAROLLI 1941 – Karl GARZAROLLI: Mittelalterliche Plastik zu Steiermark. Graz 1941.
- GRAUS 1887 – Johann GRAUS: Die Pfarrkirche zu Cilli. In: Mitteilungen der Zentral-Commission 1887.
- GROSSMANN 1970 – Dieter GROSSMANN: Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Salzburg 1970.
- GROSSMANN 1980 – Dieter GROSSMANN: Barburger Geschichte, Marburg 1980.
- HAMANN 1929 – Richard HAMANN: Die Plastik der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge, in: Richard HAMANN/Kurt WILHELM – KÄSTNER: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge, Bd. II, Marburg/Lahn 1924/1929.
- HAMANN 1929 – Richard HAMANN: Die Plastik der Elisabethkirche zu Marburg und ihre

- Künstlerische Nachfolge, in: Richard HAMANN/Kurt WILHELM – KÄSTNER: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge, Bd. II, Marburg/Lahn 1924/1929,
- HAMANN/WILHELM – KÄSTNER 1924/ 1929 – Richard HAMANN/ Kurt WILHELM – KÄSTNER: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre Künstlerische Nachfolge, Bd. II. Marburg/ Lahn 1924/ 1929.
- HAMBURGER 2008 – HAMBURGER Jeffrey: Crown and Veil. Female monasticism from the fifth to the fifteenth centuries. New York 2008.
- HLOBIL 2007 – Ivo HLOBIL: Šternberská madona. Krásná socha krásného slohu. Šternberk 2007.
- HLOBIL/ PERŮTKA 1999 – Ivo HLOBIL/ Marek PERŮTKA: Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550. Olomouc III, 1999.
- HÖFLER 1994 – Janez HÖFLER (ed.): Gotika v Sloveniji. Ljubljana 1994.
- HÖFLER 1994 – Janez HÖFLER (ed.): Gotika v Sloveniji. Ljubljana 1994.
- HOMOLKA 1974 – HOMOLKA Jaromír: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1974.
- HOMOLKA 1977 – HOMOLKA Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění. In: Jiří RAK/ Jiří ŽALMAN (eds.): Jenštejn. Pracovní setkání historiků starších dějin. Brandýs nad Labem/ Mladá Boleslav 1977, 115 – 151.
- HOMOLKA 1978 – Jaromír HOMOLKA: Johannes von Jenczenstein. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 3/V, Köln am Rhein 1978.
- HOMOLKA 1978 – Jaromír HOMOLKA: Sv. Václav. In: Anton LEGNER ed.: Die Parler und der Schöne Stil, Bd. 2/V. Köln am Rhein 1978, 653sq.
- 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.
- HOMOLKA/ PEŠINA 1963 – Jaromír HOMOLKA/ Jaromír PEŠINA: K problematice evropské plastiky kolem roku 1400. In: Umění XI 1963, 161 – 207.
- HRBÁČOVÁ 2015 – HRBÁČOVÁ Jana: Křiváková pieta. Restaurování 2015. Olomouc 2015.
- KASTEN/LARGIER/ SCHNYDER 2008 – KASTEN Ingrid/ LARGIER Nikolaus/ SCHNYDER Mireille (eds.): Riten, Gesten, Zeremonien. Berlin 2008.
- CHAMONIKOLA 1998 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): L'Art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400 – 1550. Bruxelles 1998.
- CHAMONIKOLA 2006 – Kaliopi CHAMONIKOLA: Morava – na cestě k samostatnosti. In: FAJT

2006, 291 – 307.

JACOBUS DE VORAGINE – JACOBUS DE VORAGINE: Sermo de planctu beatae Virginis Mariae. In: JACOBUS DE VORAGINE: Sermones quadragesimales. Venetia 1575. (nepag.)

JANZEN 2009 – Dennis JANZEN: Form und Funktion: Der Begriff “Andachtsbild“. In: <http://cyberpunkcrisis.wordpress.com/2009/10/19/form-und-funktion-der-begriff-andachtsbild/>, 5. 10. 2009, vyhledáno 5. 6. 2017.

JINDRA 2013 – Petr JINDRA: Oplakávání Krista a *corpus Christi / corpus societatis* v pozdním středověku. In: Petr JINDRA/Michaela OTTOVÁ (eds.): Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň 2013.

KACZMAREK 2006 – Romuald KACZMAREK: Slezsko – lucemburský zisk. In: FAJT 2006 (pozn. 204) 309 - 325.

KESNER 1990 – Ladislav KESNER (ed.): Prag um 1400. (Kat výst.). Wien 1990.

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

KLÍPA 2006 – Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu. (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2006.

KLÍPA 2011 – Jan KLÍPA: Tradice myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal, in: Klára BENEŠOVSKÁ/ Jan CHLÍBEC (eds.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala. Praha 2011, 98–113.

KLÍPA 2014 – Jan KLÍPA: Trauernde Muttergottes. In: Das Konstanzer Konzil 1414 – 1418. (Kat. výst.). Darmstadt 2014.

KOLLER 1991 – Manfred KOLLER: Bildhauer und Maler – Technologische Beobachtungen zur Werksattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen. In: POCHAT/ WAGNER 1991, 135 – 161.

KONTA 1999 – Jiří KONTA: Stone of the gothic Pietà discovered in Bern: Comparison with Cretaceous marly chert from Prague. In: SLADECZEK 1999, 436 – 441.

KOTRBOVÁ 1950 – Marie Anna KOTRBOVÁ: Pozdně gotické umění na Moravě, Seminář dějin umění Masarykovy univerzity. Brno 1950.

KROHM 2000 – Hartmut KROHM: Die Berliner Agnesfigur des „Schönen Stils“: Ein Hauptwerk Prager Provenienz?. In: Anna MORAHT-FROMM/ Gerhard WEILANDT (eds.): Unter der Lupe. Neue Forschungen zur Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Ulm 2000.

KROPÁČEK 1946 – KROPÁČEK Pavel: Malířství doby husitské. Praha 1946.

KUTAL 1937 – KUTAL Albert: Pieta od sv. Tomáše v Brně. Brno 1937.

- KUTAL 1942 – KUTAL Albert: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942.
- KUTAL 1949 – Albert KUTAL: Sochařství za doby vlády Václava IV., In: Albert KUTAL/ Antonín MATĚJČEK/ Dobroslav LÍBAL: České umění gotické I. Stavitelství a sochařství, Praha 1949, 65 – 73.
- KUTAL 1958 – Albert KUTAL: Madona ze Šternberku a její mistr. In: Umění VI, 1958, 111 – 108.
- KUTAL 1962 – KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962.
- KUTAL 1963 – KUTAL Albert: K problému horizontálních piet. In: Umění XI 1963, 321 – 359.
- KUTAL 1971 – KUTAL Albert: Výstava *Stabat Mater* v Salcburku. In: Umění XIX, 1971, 416 – 421.
- KUTAL 1972 – Albert KUTAL: Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs. In: Umění XX, 1972, 485–520.
- KUTAL 1973 – Albert KUTAL: K některým otázkám parléřovského sochařství. In: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity 1973, 63 – 85.
- KUTAL 1975 – Albert KUTAL: Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils. In: Umění XXIII, 1975, 544 – 567.
- KUTAL 1984 – Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984, 216 – 283.
- LANGE 1849 – Franz LANGE: Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Beschreibung derselben und Plan zu Iber Wiederherstellung. Fulda 1849.
- LEGNER 1978/1980 – Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil (kat. výst.). Bd. I–V. Köln am Rhein 1978, 1980.
- LUCHS 1881 – Hans LUCHS: Kalksteifiguren, Thonfiguren und Verwandtes. Ein Beitrag zur schlesischen Kunst des Mittelalters. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 3, 1881.
- MECHTHILD VON HACKEBORN – MECHTHILD VON HACKEBORN: Buch besonderer Gnade. In: MÜLLER 1880.
- MÜLLER 1880 – Josef MÜLLER: Leben und Offenbarungen der heiligen Mechthildis und der Schwester Mechthildis. Regensburg 1880.
- MYSLIVEC 1948 – Josef MYSLIVEC: Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha 1948.
- MYSLIVEC 1970 – Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. In: Umění XVIII, 1970, 333 – 349.
- OTTOVÁ 2008 – OTTOVÁ Michaela: Madona Plzeňská. Poznámky ke vzniku zázračné sochy a k opakování jejího typu v první polovině 15. stol. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozeninám Ludvíka Ambrustera. Praha 2008, 530–547.

- OTTOVÁ 2012 – OTTOVÁ Michaela: The Beautiful Madonna and Medieval Emotions – Tension between Form and Content. In: Marjeta CIGLENEČKY/Polona VIDMAR eds.: Art and Architecture around 1400. Global and regional Perspectives, Maribor 2012, 187–196.
- PASSARGE 1924 – Walter PASSARGE: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln am Rhein 1924.
- PEČÍRKA 1931 – PEČÍRKA Jaromír: Gotická plastika. In: Zdeněk Wirth (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk. Praha 1931.
- PEČÍRKA 1933 – PEČÍRKA Jaromír: Středověké sochařství v Čechách. In: Umění VI, 1933, 169 – 200.
- PEŠINA 1970 – Jaroslav PEŠINA: České umění gotické 1350 – 1420. (Kat. výst.) Praha 1970.
- POCHAT/ WAGNER 1991 – Götz POCHAT/ Brigitte WAGNER: Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991.
- RETZLAFF 1955 – Hans RETZLAFF: Kunstschatze der Elisabethkirche. Fulda 1955.
- ROEDER 1974 – RODEDER Anke: Die Gebärde im Drama des Mittelalters: Osterfeiern. Osterspiele. München 1974.
- RUH 1993 – Kurt RUH: Geschichte der abenländischen Mystik. Bd. 2, Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993.
- RYCHTEROVÁ 2009 – Pavlína RYCHTEROVÁ: Vidění sv. Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného. Praha 2009.
- SCHILLER 1968 – Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst II. Hamburg 1968.
- SCHMIDT 1977 – Gerhard SCHMIDT: Vesperbilder um 1400 und „Der Meister der Schönen Madonnen. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1977.
- SCHMIDT 1991 – Gerhard SCHMIDT: Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: POCHAT/ WAGNER 1991, 34 – 49.
- SCHMIDT 1992 – SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister Bd. 1/II, Böhlau 1992.
- SCHMITT 2004 – SCHMITT Jean Claude: Svět středověkých gest. Praha 2004.
- SCHULTES 1994 – Lothar SCHULTES: Die Pieta von Celje und eine Gruppe von Vesperbildern des Schönen Stils. In: Janez HÖFLER (ed.): Gotika v Sloveniji. Ljubljana 1994. 173 – 191.
- SCHULTES 2000a – Lothar SCHULTES: Die Plastik. Vom Michealmeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: BRUCHER 200, 344 – 396.
- SCHULTES 2000b – Lothar SCHULTES: Kat. č. 117 (Madonna aus Altenmarkt). In: Günter BRUCHER (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2, München 2000, 367.
- SCHÜRMAN 1978 – Sonja SCHÜRMAN: Pieta aus Marburg an der Lahn. In: LEGNER 1978.

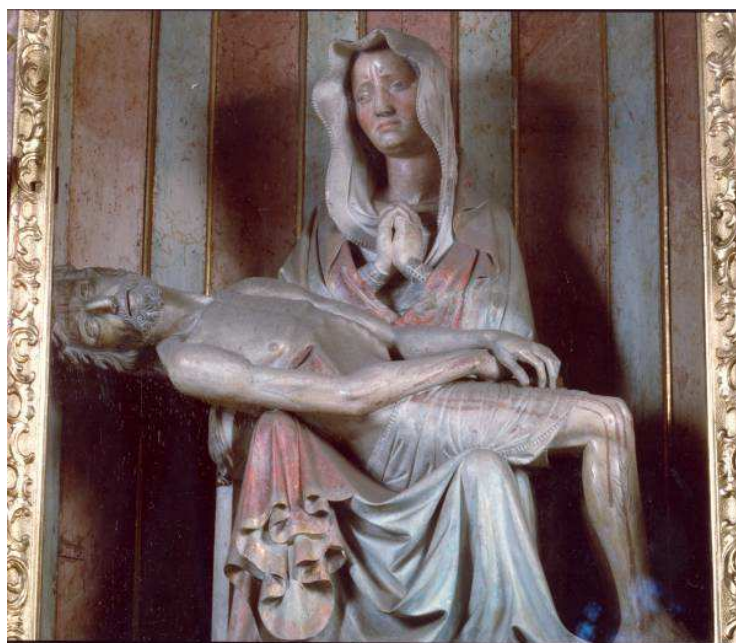
- SCHWARZ 1986 – SCHWARZ Michael Victor: Hofische Skulptur im 14. Jahrhundert, 1/II, Berlin 1986.
- SCHWARZ 1994 – Michael Viktor SCHWARZ: Die schöne Madonna als komplexe Bildform. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVII, 1994, 663 – 678.
- SCHWARZ 2006 Michael Viktor SCHWARZ: König Sigismund hofisch Traum: Die Skulpturen für die Burg Buda. In: Imre TAKÁCS (ed.): Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437. Budapest 2006, 225 – 235.
- TAKÁCS 2006 – Imre TAKÁCS (ed.): Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437. Budapest 2006.
- SLADECZEK 1999 – Franz Josef SLADECZEK: Der Berner Skulpturenfund. Bern 1999.
- STORK 1993 – Hans-Walter STORK: Bd. VI (1993) Spalte 1162-1164. In: <http://www.bbkl.de/public/index.php/frontend/lexicon?letter=O&child=Of-Oi&article=oglerius.art> (vyhledáno dne 27. 5. 2017)
- SUCKALE 1980 – Robert SUCKALE: Die Sternberger Schöne Madonna. In: LEGNER 1980.
- SURMA 2015 – Radomír SURMA: Průzkum a restaurování Krřivákovy piety. In.: HRBÁČOVÁ 2015, 41 – 51.
- SUSO 1938 – HEINRICH SUSO: P. Silv. M. BRAITO O. P. (ed.): O věčné moudrosti. Praha 1938.
- SV. BRIGITA ŠVÉDSKÁ 1938 – SV. BRIGITA ŠVÉDSKÁ: P. Ludvík VRÁNA (ed.): Zjevení a vidění sv. Brigity Švédské. Olomouc 1938.
- SWARZENSKI 1924 – Georg SWARZENSKI: Italienische Quellen der deutschen Pietà. In: Festschrift für Heinrich Wölfflin 1924. München, 127 – 134.
- VIDMAR 2012 – Polona VIDMAR: Veneration of the Virgin and Memoria: Sculptures in Ptujška Gora Pilgrimage Church. In.: CIGLENEČKI/VIDMAR 2012, 239 – 150.
- WENIGER 2006 – Mathias WENIGER: Olomoucká pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků. In: HRBÁČOVÁ 2015, 30 – 40.
- ZÁPALKOVÁ 2011 – Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010 (kat. výst.). Olomouc 2011, 14 – 27.

Seznam příloh:

1. Obrazová příloha

Obrazová příloha

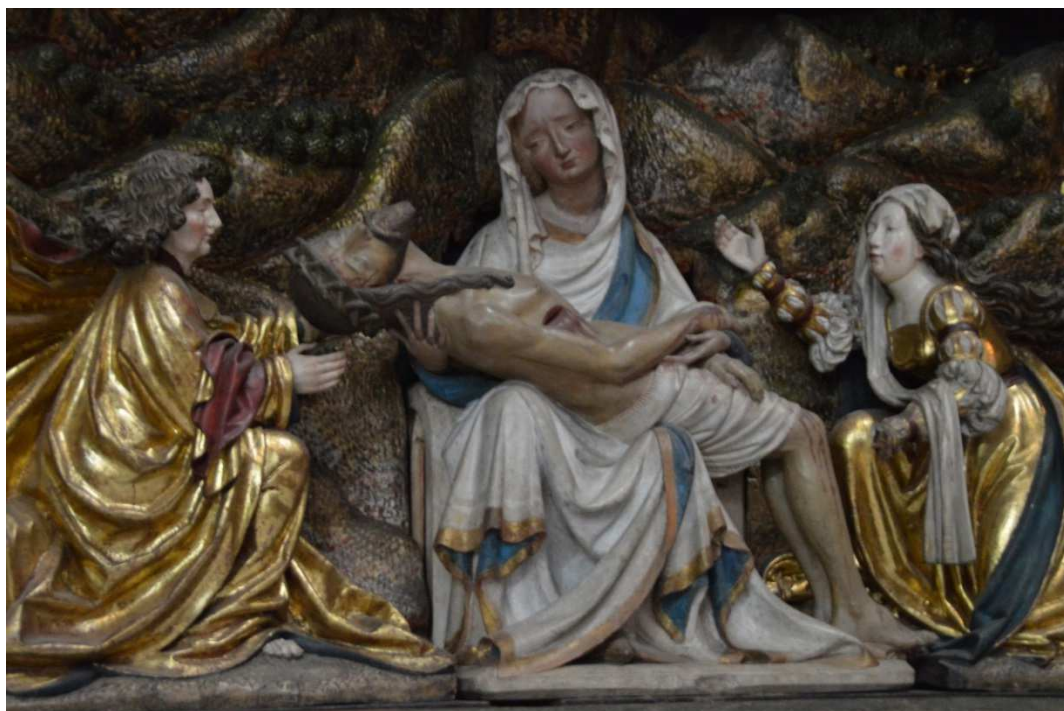
- 1.) **Madona s dítětem**, Abruzzo, 15. století. Pinacoteca Ascoli Piceno. Vlastní foto.
- 2.) **Pieta ze sv. Tomáše v Brně**, 70. léta 14. století. Kostel sv. Tomáše v Brně. Vlastní foto.
- 3.) **Pieta ze sv. Alžběty v Marburgu**, před 1380. Elisabethkirche zu Marburg. Vlastní foto.
- 4.) **Pieta z Marienstattu**, kolem 1380. Marienkirche, Abtei Marienstatt. Vlastní foto.
- 5.) **Sv. Anežka**, před 1380. Bode – Museum, Berlin. Vlastní foto.
- 6.) **Pieta z Badenu**, 80. léta 14. století. Zničená za II. světové války. Vlastní foto.
- 7.) **Kristus na Hoře Olivetské z Malborku**, 90. léta 14. století. Museum Zamkowe, Malbork. Reprodukce z: FAJT 2006.
- 8.) **Pieta z Badenu**, 80. léta 14. století. Zničená za II. světové války. Detail dochované hlavy. Reprodukce z: CLASEN 1970, obr. 352.
- 9.) **Pieta z Badenu**, 80. léta 14. století. Bode- Museum, Berlin. Detail dochované Kristovy hlavy. Reprodukce z: CLASEN 1970, obr. 353.
- 10.) **Pieta z Bernu**, kolem 1390? Historisches Museum, Bern. Reprodukce z: <http://kunst-im-kontext.com/event/bildersturm-in-bern/>, vyhledáno dne 15. 4. 2017.
- 11.) **Pieta ze sv. Alžběty ve Vratislavi**, 1384? Zničena v roce 1945. Reprodukce z: CLASEN 1970, obr. 28.
- 12.) **Pieta z Kreuzenstein**, 90. léta 14. století. Hrad Kreuzenstein, v majetku hraběte Wilczeka. Reprodukce z: CLASEN 1970, obr. 157.
- 13.) **Pieta z Kreuzenstein**, kolem 1395. Arcidiecézní museum, Olomouc. Vlastní foto.
- 14.) **Pieta ze Seon**, před r. 1400. Bayerisches Nationalmuseum, München. Reprodukce z: <https://cz.pinterest.com/sepperoels/pi%C3%A9ta/>, vyhledáno dne 22. 3. 2017.
- 15.) **Pieta kanovníka Křiváka**, kolem 1395. Arcidiecézní museum, Olomouc. Detail hlavy. Vlastní foto.
- 16.) **Madona ze Šternberka**, 90. léta 14. století. Arcidiecézní muzeum, Olomouc. Detail hlavy. Reprodukce z: CLASEN 1970, obr. 35.
- 17.) **Pieta z Petrohradu**, kolem 1400. Ermitáž, Petrohrad. Foto: Jan Košina.
- 18.) **Pieta z Petrohradu**, kolem 1400. Ermitáž, Petrohrad. Detail hlavy. Foto: Jan Košina.
- 19.) **Pieta z Celje**, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje. Vlastní foto.
- 20.) **Pieta z Celje**, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje. Vlastní foto.
- 21.) **Pieta z Celje**, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje. Detail. Vlastní foto.
- 22.) **Pieta z Velke Nedelje**, kolem 1400. Vlastní foto.



1.) Pieta ze sv. Tomáše v Brně, 70. léta 14. století. Kostel sv. Tomáše v Brně.



2.) Madona s dítětem, Abruzzo, 15. století. Pinacoteca Ascoli Piceno.



3.) Pieta ze sv. Alžběty v Marburgu, před 1380. Elisabethkirche zu Marburg.



4.) Pietà z Marienstattu, kolem 1380. Marienkirche, Abtei Marienstatt.



5.) Sv. Anežka, před 1380. Bode – Museum, Berlin.



6.) Pieta z Badenu, 80. léta 14. století. Zničená za II. světové války.



7.) Kristus na Hoře Olivetské z Malborku, 90. léta 14. století. Museum Zamkowe,

Malbork.



8.) Pietà z Badenu, 80. léta 14. století. Zničená za II. světové války. Detail dochované hlavy.



9.) Pieta z Badenu, 80. léta 14. století. Bode- Museum, Berlin. Detail dochované Kristovy hlavy.



10.) Pieta z Bernu, kolem 1390? Historisches Museum, Bern.



11.) Pietá ze sv. Alžběty ve Vratislavi, 1384? Zničena v roce 1945.



12.) Pietá z Kreuzenstein, 90. léta 14. století. Hrad Kreuzenstein, v majetku hraběte Wilczeka.



13.) Pietà z Kreuzenstein, kolem 1395. Arcidiecézní museum, Olomouc.



14.) Pietà ze Seon, před r. 1400.



15.) Pietà kanovníka Křiváka, kolem 1395. Arcidiecézní museum, Olomouc. Detail hlavy.



16.) Pietà ze Šternberka, 90. léta 14. století. Arcidiecézní muzeum, Olomouc. Detail hlavy.



17.) Pietà z Petrohradu, kolem 1400. Ermitáž, Petrohrad.



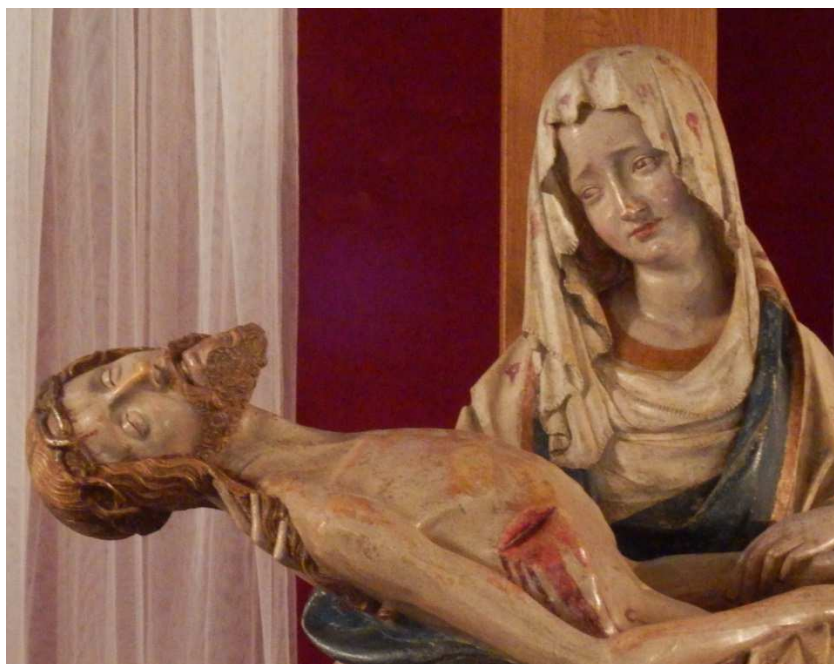
18.) Pietà z Petrohradu, kolem 1400. Ermitáž, Petrohrad. Detail hlavy.



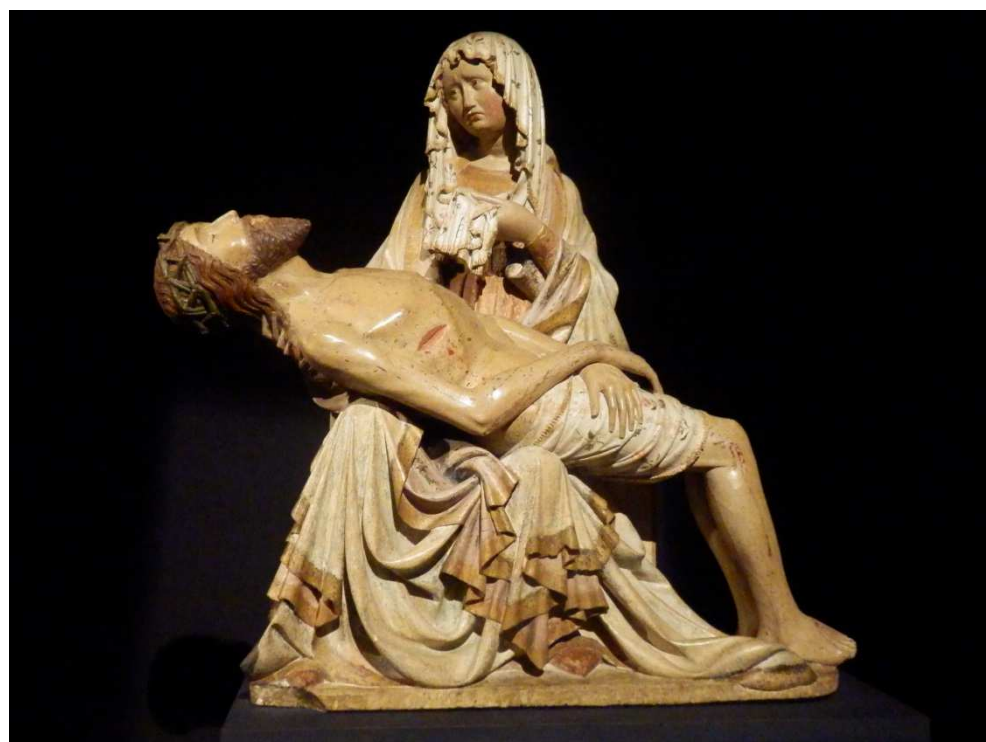
19.) Pietà z Celje, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje.



20.) Pietà z Celje, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje.



21.) Pietà z Celje, 90. léta 14. století. Katedrála Sv. Daniela, Celje.



22.) Pietà z Velke Nedelje, kolem 1400. Ptujski grad, Ptuj.