



JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PIETA Z VŠEMĚŘIC A OPLAKÁVÁNÍ Z KORKUSOVY HUTĚ – ROZBOR DĚL A  
PROMĚNA IKONOGRAFIE

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal Ph.D.

Autor práce: Martina Soušková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: III.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 3. prosince 2013

## PIETA Z VŠEMĚŘIC A OPLAKÁVÁNÍ Z KORKUSOVY HUTĚ – ROZBOR DĚL A PROMĚNA IKONOGRAFIE

Má práce pojednává o tématu piety a oplakávání. Ukazuje, jak jsou tato dvě témata chápána z ikonografického hlediska, sleduje jejich historický vývoj v průběhu období gotiky a přibližuje obsah některých křesťanských textů, který se pravděpodobně podílel na ustavení ikonografického typu obou témat. Hlavní část textu se věnuje dílům *Piety z Všeměřic* let 1430 - 1440 a *Oplakávání z Korkusovy Hutě* z let 1510 - 1520. Tyto části textu pojednávají zejména o historii obou děl, jejich pravděpodobném původním umístění, funkci a slohových paralelách. Důležitou součástí mé práce je také naznačení možností komparace děl s některými dalšími díly českého i zahraničního sochařského umění doby gotické. Tyto komparace jsou pak východiskem pro výsledné určení osobností autorů děl a přímých vlivů podílejících se na jejich konečné podobě.

Sochařské pojetí piety a oplakávání prochází v průběhu období gotiky velkou změnou, kdy původně značně rozšířené a oblíbené téma piety ustupuje do pozadí a do středu zájmu se dostává téma oplakávání. Postihnout a vysvětlit tuto ikonografickou proměnu tématu v umění, je další součástí mé práce. Zde jsou, na příkladech formálního vývoje tématu oplakávání a přiblížením významu a úlohy grafických a malířských prací na soudobé sochařství, vysvětleny pravděpodobné hlavní příčiny vedoucí k potlačení tématu piety v sochařství pozdní gotiky a následnému masovému rozšíření tématu oplakávání.

## PIETA FROM VŠEMĚŘICE AND LAMENTATION FROM KORKUSOVA HUŤ – THE ANALYSIS OF THE WORKS AND CHANGES IN THE ICONOGRAPHY

This Bachelor Diploma deals with the motif of Piety and Lamentation. The thesis indicates the understanding of those two motifs from the iconographic point of view, follows their historical development during the Gothic period and examines several Christian writings, that could have influenced the establishment of an iconographic type of the motifs. The main chapters focus on the *Pieta from Všeměřice* from 1430 - 1440 and *Lamentation from Korkusova Hut'* from 1510 - 1520. These chapters discuss the history of both works, their original placements, functions and analogies in their style. One of the important aspects is also an indication of the possibility of comparing the works of art with several other pieces of both Czech and foreign Gothic art of sculpture, that might become a guideline in determining the direct impacts on the final shapes of the works as well as their authors.

The conception of Pieta and Lamentation undergoes a grand change during the Gothic period. The formerly widespread and famous motif of Piety withdraws as the motif of Lamentation overtakes its place. Therefore, another task of this thesis is to describe and explain this change of the iconographic motif of art. The thesis further describes and explains the main causes, that led to the withdrawal of the motif of Piety and the massive expansion of the motif of Lamentation.

## Obsah

1. Zhodnocení literatury k danému tématu.....	7
2. Úvod.....	9
3. Ikonografická definice tématu piety.....	10
4. Typy piety v období gotiky.....	11
5. Souvislost témat piety a oplakávání a jejich opora v církevních textech.....	13
6. Pieta zVšeměřic.....	14
6.1. Původní umístění.....	15
6.2. Funkce.....	20
6.3. Popis a formální analýza.....	22
6.4. Slohové paralely a komparace.....	25
6.5. Zahraniční vlivy a osobnost autora.....	32
7. Oplakávání z Korkusovy Hutě.....	34
7.1. Původní umístění.....	35
7.2. Popis a formální analýza.....	35
7.3. Slohové paralely a komparace.....	37
7.4. Grafické předlohy.....	40
8. Ústup tématu piety v období pozdní gotiky a nástup oplakávání.....	43
Bibliografie.....	46
Obrazová příloha.....	48
Zdroje obrazové přílohy.....	55

## 1. Zhodnocení literatury k danému tématu

Literatura, komplexně pojednávající o tématu piety a oplakávání jako ikonografických typech, snaží se obsáhnout všechny jejich vývojová stádia a souvislost mezi nimi a snaží se popsat i vývoj těchto témat v průběhu času na příkladech dochovaných památek, prakticky neexistuje. Existuje však řada jiných kvalitních literárních děl, která se zabývají gotickým uměním a jeho jednotlivými památkami, z nichž můžeme tematiku piety a oplakávání, jejich vývoj a vzájemnou propojenost extrahovat.

Velká část mé práce bude vycházet z poznatků získaných studiem děl *Piety z Všeměřic a Oplakávání z Korkusovy Hutě*. U tématu všeměřické piety budu vycházet zejména ze studie Jana Mikeše, která pojednává o tomto díle a o objednavatelské politice Rožmberků. Mikešova práce *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století*<sup>1</sup> je pro mou práci přínosná hlavně díky novým skutečnostem, které se týkají pravděpodobných objednavatelů díla a díky nastínění nových formálních souvislostí díla, která směřují zejména na území dnešního Německa.

Dalšími důležitými východisky mé práce budou Kutalovy publikace zabývající se obecně vývojem sochařství období gotiky a také práce zaměřující se na formální vývoj sochařského ztvárnění piety a oplakávání. Bude to zejména článek *K problému horizontálních piet*<sup>2</sup> a publikace *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*<sup>3</sup>

Dále budu vycházet z publikace *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*<sup>4</sup> a katalogu *Mistr Týnské kalvárie, pražská řezbářská dílna předhusitské doby*.<sup>5</sup> Na základě těchto publikací se pokusím srovnat stanoviska badatelů k otázce pravděpodobného autora všeměřické piety.

K otázce stylového vývoje tématu piety a jejího mysticko - symbolického významu pro středověké křesťanství mi bude oporou zejména kniha W. Passargeho *Das deutsche Wesperbild im Mittel Alter*.<sup>6</sup>

---

1 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009.

2 Albert Kutal, *K problému horizontálních piet*, *Umění XI*, 1963.

3 Kutal Albert, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940.

4 Bartlová Milena, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

5 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990.

6 Walter Passarge, *Das deutsche Wesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924.

Dalšími důležitými publikcemi pro mou práci budou *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*<sup>7</sup> a *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*.<sup>8</sup> Zde se zaměřím hlavně na prostudování dochovaného materiálu, vážícímu se k tematice piety a oplakávání, a jeho komparacím s díly Piety z Všeměřic a Oplakávání z Korkusovy hutě.

K tématu oplakávání z Korkusovy hutě se literatura vyjadřuje spíše okrajově. Větší ucelený text, nabízející bližší pohled na toto dílo a jeho možné souvislosti v rámci českého a evropského sochařského umění pozdní gotiky, je obsažen v katalogu *Jihočeská pozdní gotika 1450 – 1530*.<sup>9</sup> Z této knihy budu vycházet zejména při hledání slohových souvislostí díla a při hledání možného vlivu grafických a malířských předloh nizozemského umění, které se podílelo na utváření obrazu pozdně gotického sochařství.

---

7 Jiří Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006.

8 Ivo Hlobil, Marek Perůtka, *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*, Olomouc 2002.

9 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965.



## 2. Úvod

Tématem mé práce bude prozkoumat hlavní rozdíly i podobnosti vážící se k tématu piety a oplakávání. Na příkladech děl *Piety z Všeměřic* a *Oplakávání z Korkusovy hutě* se pokusím naznačit vývoj sochařského stylu při zpracování stejných témat v období gotiky a vymezit jednotlivá díla podle formálního zpracování a možných výchozích předloh. Pokusím se najít možné souvislosti mezi jednotlivými díly, které vyplývají z faktu, že v českých zemích existovala svébytná sochařská tradice sice ovlivněná zahraničním uměním, ale jemu ne zcela podléhající.

Ve své práci se pokusím popsat dílo *Piety z Všeměřic* ze všech možných aspektů. Budu se zabývat jeho původním místem vzniku a umístěním, jeho funkcí a popisem, srovnáním formálních prvků s podobnými díly stejného období, na základě čehož se pokusím přiblížit možnou osobnost autora a také vlivy, které se podíly na výsledné podobě díla. Stejně budu postupovat i v případě *Oplakávání z Korkusovy hutě*.

Tato dvě díla, která od sebe dělí období zhruba jednoho století, mi budou východiskem pro vyřešení otázky, proč téma piety, v raném a vrcholném období gotiky tak oblíbené, v její pozdní fázi téměř mizí a je vystřídáno vícefigurovým tématem oplakávání, které sice bylo vytvářeno i dříve, ale ne v tak velkém počtu.

### 3. Ikonografická definice tématu piety

Výjev piety, z ikonografického hlediska, představuje vyobrazení Panny Marie s mrtvým Kristem v náručí ihned po jeho snětí z kříže. „Pieta (ital.milosrdenství), v křesťanském umění zobrazení Marie s mrtvým, z kříže sňatým Ježíšem na klíně.“<sup>10</sup> Nesmíme však opomínat ani obsahovou souvislost piety s tématem oplakávání. Tato témata jsou si blízká právě díky svému zaměření na bolest a utrpení,<sup>11</sup> jímž se Kristus a Panna Marie účastní vykoupení lidstva. „Motivy, v nichž panna Maria prožívá hlubokou bolest ze ztráty milovaného syna, mají podtrhnout její spoluúčast na Božím utrpení i na spáse lidstva.“<sup>12</sup>

---

10 Jan Baleka, *Výtvarné umění výkladový slovník*, Praha 1997, s. 274.

11 Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007, s. 208

12 Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007, s. 208.

#### 4. Typy piety v období gotiky

Na základě dochovaných děl můžeme pak téma piety roztrždit do několika skupin podle sochařského zpracování a formálního pojetí.

První skupinu tvoří díla tzv. Raného typu,<sup>13</sup> který vzniklá během 14. století. Panna Marie je na nich vypořádána jako starší žena tiše truchlící nad ztrátou syna, je „spíše otřesená, než bědující“<sup>14</sup>. Kristovo tělo zanáčí mrtvolnou strnulostí se všemi znaky mučednické smrti. Pro tato díla je pak typické diagonální prohnutí Kristova těla procházející v ostrém zalomení hlavou, hrudí, kolena a nohama.<sup>15</sup>

Dalším typem piety jsou sochy Panny Marie držící na klíně jakoby zmenšenou postavu Kristovu. Kristova velikost má evokovat velikost dítěte.<sup>16</sup> Tento typ se rozvíjí od poloviny 14. století. Kristus je zde chápán jako smířčí oběť Bohu, kterou mu Panna Marie podává ve prospěch lidu a která je potřebná k vykoupení a osvobození celého lidstva.

Další skupinu tvoří „krásné piety“<sup>17</sup> vznikající kolem roku 1400. Typické je pro ně mladistvé vzezření Panny Marie, která už není starou ženou, ale spíše je matkou – pannou. Kristovo tělo je horizontálně položeno na jejím klíně.<sup>18</sup>

Následujícím typem jsou pak „piety s dopředu otočeným tělem Kristovým“<sup>19</sup> Sochy tohoto typu, vznikající v době dozrívajícího krásného slohu, jsou typické kompaktností svého objemu. Mění se výraz Mariina obličeje i její celkové vzezření. Krásná a mladá matka panna je vystřídána starou bědující sehnutou ženou,<sup>20</sup> jejíž vzhled odpovídal duchu tendencí rozvíjejícího se realismu, snažícího se odrazit obraz známé a hmatatelné reality.

Další skupinu tvoří piety diagonálního typu, kde je tělo Kristovo sevřeno v jakési trojúhelné výstavbě<sup>21</sup>. Tento typ se rozvíjí před polovinou 15. století.

Následuje sousoší piet, v nichž Kristus nespočívá celým tělem na klíně Panny

---

13 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 451. „Früher Typus“

14 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 451.

15 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 451. „Knickung Haupt-Brust-Knie-Fuß“

16 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 452. „Vesperbild mit kindhaft kleinem Chr.“

17 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 452. „schöne Vesperbild“

18 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 452.

19 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 455. „Vesperbild mit dem n. Vorn gedrehten Körper Chr.“

20 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 455.

21 Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994, s. 455. „Dreiecksaufbaus“

Marie, jak tomu bylo u předešlých typů, ale je zhroucen na zemi a Marie se k němu sklání, případě nadzvedá jeho bezvládnou hlavu, nebo v jejím klíně spočívá pouze horní část Kristovy postavy.

Posledním typem je sousoší, kde Kristus nespočívá v klíně Panny Marie ani neleží u jejích nohou, ale jeho tělo je vzpřímené jakoby se vznášející před Marií nebo je lehce podpíráno.

## 5. Souvislost témat piety a oplakávání a jejich opora v církevních textech

Oplakávání se od tématu piety liší hlavně díky vícefigurové kompozici, ale i u něj můžeme konstatovat, že jeho ústředním motivem je dvojice Panny Marie přímo držící Kristovo tělo, či sedící nebo stojící vedle něj, tedy jakási obdoba piety.

Výjev oplakávání ani piety není nikterak přímo doložen v biblických textech. Existuje však příběh vyprávějící kterak, po snětí Kristovy mrtvoly z kříže, spočinula Panna Marie napůl sedíc napůl klečíc u paty kříže a vzala tělo svého milovaného syna na klín, aby mu vtiskla poslední polibek.<sup>22</sup> „...matka, která více žila pro svého syna než sama pro sebe, vtiskla poslední polibek na rozloučenou na jeho milované rty...“<sup>23</sup>

V raně křesťanském umění a umění kolem roku 1000 však tento výjev Panny Marie s mrtvým Kristem chybí. Zobrazují se pouze scény snímání z kříže a kladení do hrobu, mezi nimiž výjev oplakávání dosud chybí.<sup>24</sup> Nabízí se zde proto možnost, zda se výjev piety neobjevuje v umění až po popisu snětí z kříže podle textu Bonaventurova *Contemplatio vitae Christi*,<sup>25</sup> kde autor popisuje, jak Panna Marie uchopila Ježíšovu hrud' a ramena a položila je na svůj klín, zatímco Marie Magdalská držela Kristovy nohy, za přítomnosti ostatních přihlížejících.

Další zdroj, který uvádí detaily oplakávání je Schäfer.<sup>26</sup> Jedná se o popis Krista ležícího na čtverhranném kameni, kolem nějž jsou seskupeny přihlížející postavy včetně Panny Marie a svatého Jana. Panna Marie pokleká a sklání se u kamene, na němž spočívá spasitelovo tělo, a dává mu poslední polibek. Marie Magdalská drží jeho ruku a pláče. Josef líbá jeho nohy. Ostatní stojí seskupeni kolem truchlící a bědující. Rozdílem oproti Bonaventurově popisu je fakt, že Panna Marie nedrží Kristovo tělo v náručí, ale pouze se k němu sklání.

Z uvedených skutečností tedy vyplývá, že zobrazení piety a oplakávání procházejí v rámci středověkého sochařství svým formálním vývojem a že jejich obsahová stránka si je velice podobná.

22 Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894, s. 432.

23 Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894, s. 432. „Mutter, die mehr in ihrem Sohne lebte als in sich selber, noch den letzten Abschiedskuß auf die lieben Lippen drückt.“

24 Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894, s. 432.

25 Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894, s. 432.

26 Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894, s. 433.

## 6. Pieta z Všeměřic

*Pieta z Všeměřic* je jedním z nejpozoruhodnějších děl gotického umění dochovaných na českém území. Jedná se o dřevěné sousoší Panny Marie s mrtvým Kristem. Velikost sochy není monumentálních rozměrů, socha je vypracována v podživotní velikosti, to jí však neubírá na působivosti a velmi vysoké úrovni zpracování.

Z badatelského hlediska existuje kolem všeměřické piety ještě celá řada nevyřešených otázek, na něž se názory odborníků stále různí. Existuje celá řada návrhů na její původní umístění, dobu vzniku i samotného autora nebo dílny, která se mohla podílet na vytvoření konečného díla. Snaha o co nejpřesnější vročení sousoší všeměřické piety a určení okruhu děl, s nimiž zmiňovaná socha souvisí, a následné přiřazení piety jako práci určité středověké dílny seskupené kolem jedné vůdčí osobnosti, sahá až do počátku 20. století a ještě dnes ji někteří badatelé nepovažují za uzavřenou. Mou snahou tedy bude shrnout dosavadní poznatky o tomto díle a konfrontovat jej s dalšími středověkými díly stejného námětu.

Jeden z prvních předních českých odborníků na gotické umění, který se zabýval dílem všeměřické piety byl Albert Kutal. Označil ji za příklad dokonalé práce piety diagonálního typu, inspirované parléřovskou sochařskou tradicí, která nese některé prvky vrcholného krásného slohu.<sup>27</sup> Hovoří o ní jako o vynikajícím díle, v němž J. Homolka rozpoznal dílo Mistra Týnské kalvárie a dobu jejího vzniku určuje na počátek 15. století.<sup>28</sup>

Oproti Homolkově názoru o autorství Mistra Týnské kalvárie v pozdějších letech Milena Bartlová konstatuje jistou formální odlišnost všeměřického sousoší od ostatních děl Mistra Týnské kalvárie. Považuje to však za výsledek mistrova kvalitativního vývoje a předpokládá proto, že pieta je prací poloviny 20. let 15. století. O autorství Mistra Týnské Kalvárie však ještě nepochybuje.<sup>29</sup> Tato situace se mění, když se Bartlová opět zaměřuje na *Pietu z Všeměřic* ve své vlastní publikaci zabývající se tvorbou Mistra Týnské kalvárie<sup>30</sup>. Zde již Bartlová zcela otevřeně pochybuje o mistrovu autorství a konstatuje, že „...správnější je možnost uvažovat o práci jiného umělce, který vyšel ze stejného slohového okruhu slohového okruhu jako Mistr Týnské

27 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

28 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

29 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 49.

30 Bartlová Milena, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

kalvárie.<sup>31</sup> Podotýká však, že nemůžeme zcela vyloučit možnost, že formální odchylka díla je způsobena tím, že se jedná tentokrát o ranou mistrovu práci. Bartlová zde také otevírá otázku vřočení díla, uvažuje o jeho dataci do 30. let 15. století.

Jednou z nejnovějších studií podrobně mapující dílo *Piety z Všeměřic* je Mikešova práce publikovaná ve sborníku prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.<sup>32</sup> Mikeš svou studii vesměs opírá o poznatky Bartlové. I on se zde přiklání k dataci do 30. let 15. století. Odmítá také autorství Mistra Týnské kalvárie, místo něj navrhuje neznámého mistra z okruhu německého sochaře Hanse Multschera, který byl silně ovlivněn nizozemským uměním a který se snažil dosáhnout určitého stupně realismu tak, aby zobrazovaná skutečnost působila co nejvěrohodněji. Samotného Multschera však Mikeš jako autora Všeměřické piety odmítá a poukazuje na hrubší formální odchylky mezi jednotlivými autorovými díly a *Všeměřickou pietou*.<sup>33</sup>

### 6.1. Původní umístění

Jméno *Piety z Všeměřic* je odvozeno od místa jejího nalezení. Socha byla nalezena v malé kapličce v obci Všeměřice, pocházející pravděpodobně z 19. století a zničené v 60. letech 20. století<sup>34</sup>, kde byla objevena Albertem Kutalem pro odbornou veřejnost roku 1951.<sup>35</sup>

Odborníci se shodují v tom, že dílo takovýchto kvalit s největší pravděpodobností nebylo určeno do pouhé polní kapličky. Kotal i Bartlová proto spojují vznik *Všeměřické piety* s nedaleko ležícím Klášteřem ve Vyšším Brodě.

Albert Kotal poukazuje na odpustkový list arcibiskupa Zbyňka Zajíce, ve kterém se jmenovaný zmiňuje o soše piety, stojící na pilíři vyšebrodského kostela, které věřící prokazují nezvyklou úctu.<sup>36</sup> Arcibiskupův list byl sepsán v únoru 1411. Pokud by

---

31 Bartlová Milena, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 62.

32 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009.

33 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 40 – 41.

34 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 32.

35 Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 61.

36 Albert Kotal, *K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 1953, s. 171.

*Všeměřická pieta* byla skutečně sochou zmiňovanou Zbyňkem Zajícem, znamenalo by to, že byla vytvořena ještě před rokem 1411. „Kdyby se podařilo potvrdit spojitost naší sochy (pieta z Všeměřic) s touto zprávou, získali bychom neocenitelnou oporu pro chronologii vývoje našeho sochařství v době Václava IV. ...“<sup>37</sup>

Milena Bartlová proti tomu odmítá přímou souvislost mezi všeměřickou pietou a sochou zmiňovanou v odpustkové listině. Naopak navrhuje, že *Všeměřická pieta* byla pozdější náhražkou za původní sochu piety, která mohla být zničena při obléhání kláštera husitskými vojsky roku 1422. Bartlová poukazuje na skutečnost, že všeměřická socha sotva mohla vzniknout v období kolem roku 1400. Podrobíme-li totiž sochu formálnímu rozboru, dojdeme podle Bartlové k závěru, že výtvarná forma odpovídá pozdějšímu vzniku díla. Dále Bartlová svou teorii o původní uctívané soše, kterou všeměřická pieta pouze později nahradila, podporuje poukazem na to, že klášter disponoval mariánskou odpustkovou sochou již roku 1384.<sup>38</sup>

Jan Mikeš pak ve své práci zaujímá dosti radikální stanovisko a zcela se distancuje od možnosti jakkoli spojovat všeměřickou sochu s cisterciáckým klášteřem ve Vyšším Brodě. Spletitou sítí výčtu míst a majetků jednotlivých řádových kostelů v českokrumlovském okolí se dostává ke svému tvrzení, že všeměřická pieta je dílem vytvořeným pro řád klarisek, jehož hlavním sídlem na jihu Čech byl klášter v Českém Krumlově.<sup>39</sup>

Dále Mikeš uvádí, že místem odkud byla pryč všeměřická pieta do poutní kapličky ve Všeměřicích přivezena, je kostel v Rychnově nad Malší. Mikeš se zde opírá o novinový článek pocházející z roku 1955, z kterého se dozvídáme pouze vágní informaci, že „po léta byla (Pieta z Všeměřic) umístěna na oltáři rychnovského chrámu.“<sup>40</sup>

Na základě této citované věty, která neobsahuje žádné bližší a konkrétnější informace o umístění díla, Mikeš určuje jako místo původního pobytu sochy Poutní chrám Panny Marie Sněžné přinálžící Rychnovu a označovanému podle legendy Svatý

37 Albert Kotal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 1953, s. 171.

38 Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 61 – 62.

39 Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 34.

40 Cit in Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 32.



Kámen.<sup>41</sup>

Rychnovský kostel Svatého Ondřeje Mikeš zcela vylučuje. Vede ho k tomu jednak domněnka, že „Není pravděpodobné, že by byla tak kvalitní socha, jakou Všeměřická pieta bezesporu je, objednána pro kostel tohoto formátu.“<sup>42</sup> dále pak, jak sám uvádí, neověřená zpráva z kroniky o požáru roku 1618, kdy prý město do základu vyhořelo.<sup>43</sup> Toto tvrzení se však jeví značně nevěrohodné, protože kostel Svatého Ondřeje se dodnes dochoval v gotické podobě, tudíž můžeme předpokládat, že se ho požár (pokud skutečně proběhl) výrazněji nedotkl. V neposlední řadě pak své tvrzení o pobytu sochy v poutním kostele dokládá zápisem z inventáře, který byl sepsán místním knězem roku 1788 při příležitosti vizitace českobudějovického biskupa. Ve stejném roce také došlo k zastavení poutní činnosti chrámu.<sup>44</sup>

Mikeš se opírá opět o vágní zápis bez jakýchkoli konkrétních údajů, totiž o zápis vybavení chrámu obsahující údaj o dvou krucifixech a bolestné matce. Údaje o vybavení chrámu svatého Ondřeje naproti tomu podle Mikeše zcela chybí.

Dále Mikeš uvádí rok 1908, kdy podle zápisu ve farní kronice proběhlo restaurování sochy firmou L. Linzingera v Linzi. Zmiňovaná socha byla prý restaurátorem vysoce oceněna.<sup>45</sup>

Z uvedených skutečností jasně vyplývá, že se při pátrání po původním umístění všeměřické piety a po jejím objednateli dostaneme do sféry dohadů a tezí, které nemůžeme zcela přesvědčivě doložit, protože písemný materiál z této doby dochovaný se omezuje pouze na kusé informace a povšechné zmínky o jednotlivých uměleckých dílech, které chápe pouze jako souhrn vybavení chrámových popřípadě klášterních objektů, nikoli jako jednotlivá svébytná umělecká díla a nezdržuje se tak jejich

---

41 Cit in Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 32.

42 Cit in Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 33.

43 Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 33.

44 Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 33.

45 Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmbrských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 34.

podrobným popisem.

Jediné, co tedy můžeme s určitostí konstatovat, je fakt, že naše pieta byla nalezena v kapličce ve vsi Všeměřice. Předtím byla patrně umístěna buď v kostele Svatého Ondřeje v Rychnově, nebo v nedaleko ležícím poutním kostele v místě Svatý Kámen. Proč se socha do Všeměřic dostala s určitostí nevíme, stejně jako nám není známo, proč byla do jednoho z kostelů umístěna, či zda dokonce přímo nevznikla pro kostel Svatého Ondřeje v Rychnově.

Duchovní správu celého rychnovského panství mezi léty 1655 – 1753 obstarávali cisterciáci z Vyššího Brodu, řád krumlovských klarisek obdržel však město Rychnov jako náhradu za několik vsí poblíž Jindřichova Hradce již roku 1501.<sup>46</sup> Poutní kostelík Panny Marie Sněžné byl postaven až v letech 1655. Je tedy zcela nemyslitelné, že by byla *Pieta z Všeměřic* vytvořena přímo pro tento poutní kostel. Podle Mikeše byl místem původního pobytu piety klášter klarisek v Českém Krumlově. Otázkou však zůstává, proč by se klášter zbavoval tak kvalitně zpracovaného díla, jakým Všeměřická pieta je, a neobstaral by pro menší poutní kostel, který byl navíc v této době působištěm cisterciáckých duchovních, sochu méně kvalitní.

Nechme stranou Kutalovu myšlenku spojovat Všeměřickou pietu se sochou zmiňovanou v textu Zbyňka Zajíce z roku 1411. Tato myšlenka se dá, myslím, zcela průkazně vyvrátit, jak navrhuje Bartlová, jelikož podle formálního zpracování všeměřické piety, není možné, aby tato vznikla kolem roku 1400, natož dříve.

Mikešovo tvrzení o pobytu sochy v poutním kostele Panny Marie Sněžné se, podle mého názoru, nejeví zcela průkazné. Domnívám se, že Mikeše k němu vede především fakt, že místo Svatý Kámen bylo dávno před vznikem kostela silně spojeno s kultem a uctíváním Panny Marie. Mikeš sice cituje novinový článek, avšak opomíjí fakt, že v článku se hovoří přímo o Rychnovském kostele. Nevidím důvod, proč by autoři článku, pokud by skutečně měli na mysli poutní kostel na Svatém Kameni, tento označovali jako Rychnovský kostel.

Další Mikešova připomínka o vyhoření celého Rychnova je také neprůkazná, což dokazuje zachování gotické podoby kostela Svatého Ondřeje, jehož počátky sahají, jak Mikeš sám uvádí, do roku 1363. Samotná pozdně gotická část stavby byla zaklenuta

---

<sup>46</sup> Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova*, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 33 -34.

roku 1514.<sup>47</sup> Proti tomu byl poutní kostel Panny Marie Sněžné vystavěn až v během 17. století. Fakt, že tento kostel nechal zbudovat řád klarisek, pak vede Mikeš k závěru, že původním umístěním všemřické piety byl klášter klarisek v Českém Krumlově a že řád klarisek byl původním objednavatelem díla a sochu později přesunul do nově vznikajícího kostela u poutního místa Svatý Kámen. Tuto Mikešovu představu na druhou stranu podporuje fakt, že výjevy piet se dodnes často nachází v ženských klášterech a byly do nich umisťovány, právě kvůli jemnému lyrickému prvku ženství a „cudné erotiky“<sup>48</sup>, která často provází vztah mezi Marií a Kristem v sousoších piet.

Toto spolu s faktem, že klášter prošel barokními úpravami, do nichž se sice kvalitní, avšak gotické dílo, již nehodilo, a proto mohlo být přesunuto do menšího poutního kostela, dodává Mikešově teorii jisté věrohodnosti.

Konkrétní důkazy pro toto tvrzení však stále chybí a vezme-li v úvahu dochovaný novinový článek, měli bychom nevyhnutelně dospět k názoru, že se naše pieta do Všeměřic dostala z rychnovského kostela Svatého Ondřeje.

Teorie Mileny Bartlové o původním vzniku Všeměřické piety pro potřeby kláštera ve Vyšším Brodě se jeví pravděpodobněji<sup>49</sup>. Roku 1422 klášter ve Vyšším Brodě skutečně podlehl náporu husitských vojsk a byl dobyt. Pokud se v něm skutečně nacházela socha těšící se nebývalé úctě věřících, která byla náporu husitů zničena, bylo jistě třeba obstarat sochu novou. Tou mohla být právě *Pieta z Všeměřic*. Důvod jejího přesunu do jednoho z výše jmenovaných kostelů však zůstává dále neobjasněn.

Vysvětlením by mohly být reformy Josefa II. v 18. století, kdy byl roku 1786 sesazen opat a zakázáno přijímání nových členů. Klášter pak mohl z obavy před následným zrušením, ke kterému nakonec nedošlo, přesouvat výbavu kláštera do jiných kostelů a farností, které předtím spadaly pod jeho správu.

Faktem tedy zůstává pouze skutečnost, že všeměřická pieta byla nalezena v nevýznamné, dnes již nedochované, polní kapličky v obci Všeměřice. Dostala se sem z jednoho ze zmiňovaných kostelů, pravděpodobně však spíše z rychnovského kostela Svatého Ondřeje, a že byla na počátku 20. století restaurována. Zda byla vytvořena pro klášter klarisek v Českém Krumlově, či pro klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě zatím

---

47 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova*, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 33.

48 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 26.

49 Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004, s. 62.

nemůžeme díky neúplnosti a nekonkrétnosti dochovaných písemných materiálů určit. Stejně tak si nemůžeme být jisti okolnostmi, proč byla socha z jednoho, či z druhého kláštera přesunuta. Díky kvalitnímu zpracování sochy, je jistě na místě předpokládat, že objednavatel byl skutečně jeden z klášterů.

## 6.2. Funkce

Vzhledem ke skutečnosti, že neznáme původní umístění všeměřické piety a veškeré názory na místo jejího původního pobytu se díky nedostatečnému množství dochovaných pramenů pohybují na poli dohadů a domněnek, nelze ani s určitostí stanovit původní funkci sochy.

Můžeme se však její funkci pokusit vyvodit z tradice středověkého chápání podstaty piety na základě výkladu tehdejší křesťanské mystiky. Zde musíme zmínit jednak eucharistický význam piety, dále její funkci jako obrazu milosti a v neposlední řadě jako prostředku, skrz který se ženy ztotožňují s osudem Panny Marie.

Eucharistický význam piety spočívá v zázraku konaném při obřadu, při němž se pouhý chléb a víno stávají Kristovým tělem a krví, kterou věřící přijímá, aby dosáhl spasení. Při bohoslužbě se tak opakuje zázrak Kristovy oběti při ukřižování. Hostie je měněna ve skutečné tělo Páně a víno je změněno v jeho krev. Tělo Kristovo na Mariině klíně je „analogií k hostii povýšené knězem během bohoslužby.“<sup>50</sup> Mariin klín se stává oltářem, na němž leží Kristus jako oěť určena Bohu k vykoupení lidstva.

Sochařská zpracování, obsahující prvek nahého Ježíšova těla, byla umístěvaná často v bezprostřední blízkosti oltáře. Kristus měl takto evokovat svou přítomnost v chlebu a víně na oltáři. Věřící si měl uvědomit, že oltářní obětí není chléb a víno, ale Kristovo tělo. Přeměna hostie a vína, byla názorně připomenuta vypoodobněním nahého Ježíšova těla a krve tekoucí z jeho ran.<sup>51</sup>

Další důležitou funkcí piety byla její připomínka Kristovy účasti na spáse lidstva a Mariiny spoluúčasti na tomto aktu prostřednictvím svého utrpení. „Vyobrazení piety bylo obzvlášť příhodné k uvědomění si souvislosti mezi inkarnací, polidštěním Krista a přínosem posvátné Kristovy oběti.“<sup>52</sup> Pieta tak byla pro tehdejší věřící jakousi

50 Frank Zöllner, *Michelangelo das vollständige Werk*, Köln 2007, s. 33. „Analogon zu der vom Priester erhobene Hostie während der Messe“

51 Frank Zöllner, *Michelangelo das vollständige Werk*, Köln 2007, s. 33.

52 Frank Zöllner, *Michelangelo das vollständige Werk*, Köln 2007, s. 33. „Die Darstellung der Pieta war besonders geeignet, den Zusammenhang zwischen der Inkarnation, der Menschwerdung Christi, und

hmatatelnou pobídkou k uvědomění si Kristova a Mariina utrpení a spoluúčasti na něm. „Proto, když budeme po celý život účastni na utrpení našeho Pána, přijde velká čistota, které budeme moci časem dosáhnout, neboť je to jistá cesta k věčnému životu.“<sup>53</sup> Toto spoluutrpení s Kristem v duši i myslí je tak užtečtilé, že je lepší, než všechny hmotné statky lidského světa.<sup>54</sup>

Funkce sousoší piety jako obrazu milosti vedlo v duchu křesťanské mystiky k rozšíření představy o zázračné síle Kristových ran. Díky této představě docházelo k vytváření zpodobnění Kristovy mrtvoly s naturalisticky zobrazenými, mnohdy až nadměrně zvýrazněnými a přehnaně velkými, krvácejícími ranami. Víra ve funkci piety jako prostředku Boží milosti dokládá i text Zbyňka Zajíce, v němž hovoří o mariánské soše, již věřící prokazují neobvyklou zbožnost.

V neposlední řadě dávala vyobrazení piety možnost ztotožnění života a osudu tehdejších žen s osudem Panny Marie. Téma piety bylo tedy v době středověku pro tehdejší společnost velmi aktuální. Jednalo se o období válek a nepokojů. Čechy čelily husitským výbojům. Ženy často přicházely o své muže a syny ve válce či boji. Vyobrazení piety bylo proto zprozdědkovaným utrpením všech těchto žen.<sup>55</sup>

Všechny jmenované funkce jistě splňovala i *Pieta z Všeměřic*. Fakt, že byla pravděpodobně vytvořena v době, kdy se Čechy zotavovaly z husitských válek, svědčí jistě o její aktuálnosti pro tehdejší dobu. Skutečně mohla představovat prostředek promlouvající k ženám, které ztratily v těchto bojích muže. Mohla jim zprostředkovat ztotožnění se s Panou Marií, matkou jež si prošla utrpením ze ztráty syna, čemuž by odpovídala i bolestně vyhlížející tvář Panny Marie všeměřické sochy, která nepůsobí staře díky věku, ale spíše díky prožitě bolesti.

Mírné natočení Kristova trupu k divákovi pak zase poukazuje na zmiňovanou eucharistickou funkci. Takto obrácené Ježíšovo tělo bylo jasnou evokací na oběť předkládanou bohu na oltář. Kristovy rány s plasticky vyvedenými kapkami krve zase naznačují že všeměřická pieta mohla být chápán jako prostředek Boží milosti, konající zázraky skrz Kristovy rány. Ty pak byly samotnými nositeli spásy.

---

der sakramentalen Darbringung, dem Opfer Christi, bildhaft zu vergegenwärtigen.“

53 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 13. „...man allzeit das Leiden des Herr gegenwartig habe, komme die groste Lauterkeit, die man in der Zeit haben konne, denn es ist der gewisse Weg in das ewige Leben.

54 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 14.

55 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 29.

Velikost a zpracování Všeměřické piety mohou naznačovat, že se nejednalo o dílo mající svou funkci v osobní zbožnosti. Její mírně podživotní velikost je příliš velká pro potřeby osobní zbožnosti. Tato velikost však také může naznačovat, že se nejednalo o sochu určenou pro hlavní oltář velkého chrámu, takováto socha by jistě byla provedena v monumentálnějších rozměrech. Toto spolu s faktem, že není zpracována ve výrazně podhledové perspektivě, dle mého názoru, naznačuje, že socha byla umístěna spíše na nižším podstavci v některé z bočních kaplí chrámu.

Socha je vyhotovena ze dřeva, které je ze zadní strany sochy vydlabané tak, že tvoří velkou dutinu, z čehož lze usuzovat, že se s určitostí nejednalo o sochu umístěnou tak, aby ji bylo možné obejít a prozkoumat z více pohledů. Počítalo se s frontálním pohledem diváka. Socha tedy byla umístěna tak, že její zadní strana byla divákovi zcela skryta. Socha mohla být vyhloubena také proto, že mohla svým otvorem přímo nasedat na určitý architektonický prvek, kde byla umístěna, případně mohl být otvor zhotoven tak, aby byla zajištěna menší hmotnost sochy a tím lepší manipulace s ní.

Jako pravděpodobné umístění se jeví také možnost začlenění piety do scénérie oplakávání, do níž by pieta byla včleněna spolu s dalšími postavami účastnicími se truchlení nad mrtvým spasitelem, podobně jako je tomu u *Marburgské piety* v kostele svaté Alžběty Durynské v Marburgu pocházející z let 1380 – 1390.<sup>56</sup>

### 6.3. Popis a formální analýza

Jak již bylo zmíněno, všeměřická pieta patří k vrcholným pracem gotického umění dochovaného na našem území. Jedná se o sochu vytvořenou z lipového dřeva a opatřenou polychromií. Socha je vzadu vyhloubena a dosahuje lehce podživotních rozměrů, totiž 118 centimetrů. Dochovaná polychromie je původní, výjimku tvoří pouze Mariin závoj, který byl přemalován později.

Jedná se o sousoší piety, respektující jednak tradiční dobové zvyklosti dodržované při vytváření tohoto výjevu, ale obsahující také některé inovační prvky. Panna Marie sedí na nepřilíživě vysokém trůnu, který je opatřen dvěma bočními opěradly, ale opěradlo pro záda chybí. Bočnice trůnu jsou pak opatřeny kresbami gotického okna, které je v lomeném oblouku zdobeno motivem čtyřlístu. Marie sedí na tomto trůnu mírně rozkročena, přičemž její levé koleno sahá výš než pravé. Pravá noha je pak pod

<sup>56</sup> Jiří Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006, s. 397.

váhou Kristov těla mírně vytočena do strany.

Marie je oblečena v modrých šatech, které překrývá červený plášť. Látka splývá po Mariině těle v kaskádovitých podélných i příčných záhybech a částečně tak skrývá anatomickou stavbu Mariiny postavy. Obličej Marie nepostrádá krásu, jsou však na něm patrné známky únavy a prožité bolesti. Závoj kryjící Mariinu hlavu vytváří pomocí záhybů pravidelnou vlnovku, která je jakýmsi orámováním Mariina usouzeného obličeje. Závoj nám nedovoluje spatřit ani kousek Mariiných vlasů.

Kristova postava je štíhlá a navzdory mukám, kterými prošla, působí ušlechtilé bez větších důkazů onoho fyzického strádání. Mrtvolně bledý inkarnát Kristova těla jasně kontrastuje se sytě červeným Mariiným pláštěm. Postava je vypracována způsobem, který se anatomicky velice přibližuje realitě. Jedinou výjimkou je snad poloha Kristova těla, které nepůsobí jako bezvládná mrtvola, ale spíše navozuje dojem, jako by se Kristus sám aktivně podpíral na matčině těle. Lehkost, s jakou Panna Marie podpírá jeho hlavu, je u mrtvého člověka skutečně nemyslitelná.

Kristova tvář odpovídá zvyklostem dobového zobrazování. Jedná se o ušlechtilý protáhlý obličej mírně špičaté brady. Tvář je lemována vousy a dlouhými vlasy, které splývají kolem lící. Hlava je pak ověncena trnovou korunou, která zde vypadá, jako by byla spletena ze dvou provazů.

Kristova bedra jsou překryta rouškou. Nohy i ruce jsou nositeli ran po hřebech, kterými byl Kristus přibit na kříž. Na trupu je nápadně plasticky vyvedena rána pod žebry způsobená kopím vojáka Longina. Kristova bledost odpovídá bledosti Mariina obličeje.

Ježíšovy ruce spočívají na sobě v jeho klíně. Pod ně je vsunuta ruka Mariina. Druhá její ruka pak v ušlechtilém gestu podpírá Kristovu hlavu. Podpírá ji lehce s nataženými prsty, jako by se jí váha břemene netýkala.

Podíváme-li se podrobněji na polohu Kristova těla a vzájemného kompozičního vztahu, který vyplývá z jeho postavení vůči poloze Mariiny postavy, musíme konstatovat, že se jedná o pietu diagonálního typu.<sup>57</sup> Poloha obou postav i některé formální prvky naznačují, že autor sousoší byl jistě poučen sochařstvím krásného slohu, avšak pravděpodobně vycházel i z tradic parlérovského sochařství a jeho piet. Diagonální typ *Piety z Všeměřic* tak v sobě snoubí jedak kompoziční prvky

---

<sup>57</sup> Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 48.

krásnoslohých horizontálních piet, ale také respektuje některé zákonitosti vertikálních (heroických) piet dob předchozích. „Kompozice je tu na způsob krásných piet založena na labilní souhře diagonál... Navázav(autor piety)na stále živou parléřovskou tradici, dal jí nový pozitivní význam.<sup>58</sup>

Autor Všeměřického sousoší podává scénu bez drastičnosti, zřídá se naturalistických ztvárnění hrůz Kristova utrpení a celek halí do „závoje ušlechtilosti“.<sup>59</sup> Celý výjev působí jako odraz reálné skutečnosti bez pozůstatků patosu a teatrálnosti heroických piet předchozího období.

Mariina stará tvář se zase zcela vymyká konvencím krásného slohu. Ani její šat již plně neodpovídá skladbám drapérií krásného slohu, kdy látka nepodléhala organickému členění a nerespektovala anatomická pravidla, ale naopak představovala svébytný prvek reprezentace a dekorativnosti.<sup>60</sup>

Drapérie *Piety z Všeměřic* sice ještě v mnohém napodobuje dekorativní pokusy krásného slohu, které však na ní spíše doznívají, látka tak dostává nový význam. Kryje tělo a organicky se podrobuje anatomickým zákonitostem postav. Doznívající ohlas krásného slohu přesto můžeme spatřit zejména v trubcovitých lemech Mariina závoje a mísovitých záhybech pláště, které se táhnou mezi Mariinými koleny. Zde však tyto záhyby nejsou svébytným prvkem, ale odhalují obrys postavy.

Díky zmiňovaným prvkům je všeměřická pieta řazena mezi díla tzv. „pozdního krásného slohu“<sup>61</sup>, kdy sice ještě přetrvává tradice ušlechtilého zobrazování poněkud drastické scény, je však již překonána zvyklost převážně dekorativně zkresleného podání skutečnosti.<sup>62</sup> Postava Panny Marie se mírně napřimuje a výraz jejího obličeje již není plný optimismu a úsměvu, ale navrácí se spíše k typu obličejů ranějších parléřovských piet, kdy je tvář plna smutku a bolesti. Panna Marie zde není mladou pannou ale spíše starší zkušenou ženou.

Tuto proměnu výrazu je možné přičítat i vlnám válek a nepokojů souvisejících s protestantskými nepokoji, které se objevily na přelomu 14. a 15. století. V českých zemích probíhaly v této době husitské války. Celá společnost byla po jejich skončení

58 Albert Kotal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349 – 350.

59 Albert Kotal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 1953, s. 163.

60 Albert Kotal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 1953, s. 163.

61 Albert Kotal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

62 Albert Kotal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349 – 350.



decimována prožitým utrpením. Tato společenská tíseň pak i logicky vyústila v proměnu uměleckého výrazu. Hravá pozitivnost a okázalá dekorativnost krásného slohu byla vystřídána střídmejším výrazem a větší pravdivostí a věrohodností podání zobrazeného výjevu skutečnosti.<sup>63</sup> „Umění doby po husitských válkách má ráz zasmušilý a neradostný. Krásná samobytná forma a hravá linie, spojená s něžností dětského výrazu, ustoupila hluboce vážné náladě...“<sup>64</sup> Tato poloha umění v té době spíše odpovídala požadavkům společnosti, jejíž náboženské vědomí bylo ovlivněno učením reformace, totiž funkce umění, jako „zprostředkovatele náboženských myšlenek.“<sup>65</sup>

Poloha Kristových rukou podélně složených v klíně pravděpodobně navazuje na starší typy piet, pocházející z 80. a 90. let 14. století. Tento způsob polohy Kristových rukou odpovídá sochařské tradici západu, zejména pak Švábska.<sup>66</sup> Podobně složené Kristovy ruce podél těla nalezneme na mnoha dalších pietách v Čechách, Rakousku i Německu. Jako jeden z příkladů můžeme uvést starší *Pietu z kostela Svatého Tomáše* v Brně datovanou kolem roku 1385, která přímo navazala na parlěřovskou tradici.<sup>67</sup>

#### 6.4. Slohové paralely a komparace

Pod Kristovy ruce je u všeměřické piety vložena ještě ruka Panny Marie. Tento motiv se rozšiřuje právě zejména od počátku 15. století, kdy se levá Mariina ruka již nezvedá k její hrudi, či nepřidrhuje závoj, ale naopak drží obě Kristovy ruce ve své dlani.<sup>68</sup> Podle Kutala je tento „motiv tří rukou příznačný pro krásné piety.“<sup>69</sup> Nejpodobněji se gestu rukou všeměřické piety jeví poloha rukou *Piety v kostele Všeck Svatých v Moravském Krumlově*, kde je však těžké určit, zda se jedná ještě o prvek vycházející z přetrvávající parlěřovské tradice, či o vliv krásného slohu.<sup>70</sup> Další paralelou k všeměřickým rukám je poloha paží *Magdeburské piety* z počátku 15. století<sup>71</sup> a *Piety z Badenu u Vidně* období kolem roku 1370<sup>72</sup>. Zatímco v Magdeburgu se jená o prakticky totožnou polohu dlaní, u *Piety z Badenu* je toto gesto poněkud pozměněno vložním

63 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 73.

64 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 73.

65 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 73.

66 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 59.

67 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 321 – 322.

68 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 60.

69 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 333.

70 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 333.

71 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 343.

72 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, 1963, s. 343.

Mariiny levé ruky pouze pod Kristovu pravici.

Motiv postranic sedadel Mariiny stolice se objevuje již u piet tzv. brněnské skupiny, kterou podrobně popsal Albert Kutal.<sup>73</sup> Jejím nejvýznamějším zástupcem je již zmiňovaná svatototomášská pieta. Dříve byl motiv slepých kružeb na postranicích přímo vyřezáván a vytesán, u *Piety z Všeměřic* je pouze barevně znázorněn. V této souvislosti bývá s naší pietou spojována *Pieta z kostela Svatého Ducha* v Praze z let 1410 - 1420<sup>74</sup>. I ona má trůn opatřen slepým kružbovím, tentokrát ale plasticky vyvedeném s plaménkovým motivem. Motiv slepého kružboví odpovídá pražské parlérovské tradici, kde se tento prvek objevuje už na sedadlech soch *Svatého Václava* a *Svatého Zikmunda* na Staroměstské mostecké věži.<sup>75</sup>

Obličej Všeměřické piety znázorňuje postarší ženu, autor se tak pravděpodobně navrácí k starším heroickým pietám, kde Panna Marie byla zralou ženou. To, že je Marie z všeměřického sousoší starší ženou, ji však nijak neubírá na kráse a důstojnosti. Autor v tváři piety stejně jako v celém sousoší spojuje prvky krásného slohu s předchozí parlérovskou tradicí. Mariino obočí je stažené výrazem smutku, paralelu nacházíme u obočí svatotomášské piety v Brně, od které se však zbytek obličeje odlišuje hlavně v oblasti brady a svým celkovým tvarem. U všeměřické piety spatřujeme obličej s výrazně kulatými tvářemi, drobnými ústy a malou kulatou bradou, která zakončuje zašpičatělý obličej. Svatotomášská pieta má obličej spíše mohutný a oválný s masivními, bolestí staženými, rty. Základní výraz bolesti, je přesto podobný.

Další pietou, podobnou obličejovým typem *Pietě z Všeměřic*, je sousoší *Křivákovy Piety* datované mezi léta 1390 - 1400. Zde se shoduje jak postavení obočí, tak i drobná plná ústa a typ nosu. Milena Bartlová hovoří o tzv. „českém nose“<sup>76</sup>, jehož původ spatřuje v inspiraci řezbářů dílem Mistra Třeboňského. Hlavní rozdíl je však v mladistvějším vzezření *Křivákovy Piety*.

Mikeš ve své práci uvádí souvislost obličeje všeměřické sochy s obličejovými typy některých soch Hanse Multschera, zejména pak s tváří anděla *Reliéfu Svaté Trojice ze Sandizell* z let 1430.<sup>77</sup> Ten však postrádá ušlechtilost Mariiny tváře, je oválný, přímo

73 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 321 -322.

74 Ludmila Kvapilová, Pieta v kostele sv. Ducha na Starém Městě pražském, *Průzkumy památek VIII*. 2001, s. 143.

75 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 326.

76 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 48.

77 Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno

nasedající na široký krk. Nos má široké chřípí a celkově „bambulovitý“ tvar v porovnání s poměrně štíhlým nosem Panny Marie z Všeměřic. Chybí i výrazná hluboká vráska na čele, která je u anděla jen jemně naznačena. Větší podobnost můžeme, dle mého názoru, nalézt na obličejích andělů ze *Sterzingerského oltáře*, z dílny Hanse Multschera z pozdějšího období mezi léty 1456 – 1459. Zde si můžeme všimnout podobného řešení malé kulaté brady, která tvoří dojem zašpičatělého obličeje a také podobného tvaru a stažení rtů i vrásek kolem nich. Opět však musíme konstatovat rozdílné pojetí nosu i obočí.

Ježíšova hlava všeměřického sousoší v zásadě odpovídá typologii hlav Kristů krásného solohu. Je nápadně štíhlá s lehce propadlými tvářemi porostlými vousem, který vybíhá v bradku, jež celý obličej opticky prodlužuje a zašpičatňuje. Domnívám se, že tato Kristova typová tvář může souviset s typikou tváří *Ambrasského náčrtníku* vzniklého kolem roku 1410<sup>78</sup>. Jan Chlíbaec konstatuje jeho silný kontext s českým uměním a zejména pražskou dvorskou plastikou doby Václava IV a tvorbou Mistra Třeboňského.<sup>79</sup> Podobnost s tvářemi Krista *Ambrasského náčrtníku* dle mého názoru nalezneme zejména ve zpracování semknutého obočí, na vnějších okrajích mírně směřujícího dolů, stejně jako na plasticky vyvedených kulovitých očních víčkách s koutky očí opět směřujícími dolů. Podobnost spatřujeme i v tvaru nosu, který je u všech tváří při kořeni štíhlý a jeho špička je mírně převislá a oblá..

Jistou podobnost podle mého názoru můžeme vysledovat i na obličejích Marie. I zde se objevuje podobně semknuté obočí, téměř stejný tvar očí s vnějšími koutky směřujícími dolů a v neposlední řadě i obdobný tvar nosu s mírně převislou špičkou, který Bartlová označuje jako „český nos“ a jeho původ spatřuje v díle Mistra Třeboňského.<sup>80</sup>

Tato podobnost tváří podle mého názoru jasně dokazuje skutečnost, že autor všeměřické piety se pohyboval, alespoň po nějakou dobu v Pražském prostředí. *Ambrasský náčrtník* má totiž přímou spojitost z pražským dvorským prostředím a byl pravděpodobně vytvořen podle již hotových sochařských prací.<sup>81</sup> Jeho zpracování tváří s českým nosem, stejně jak je vypracován u *Piety z Všeměřic*, jasně dokazují, že tento

---

2009, s. 40.

78 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 60.

79 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 60 – 61.

80 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 48.

81 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 61.

typus tváří se uplatňoval právě v pražském sochařském okruhu. Tedy i *Pieta z Všeměřic* musí zákonitě s touto parléřovskou sochařskou tradicí nějak souviset.

Vousy i vlasy Kristovy postavy jsou zpracovány jako jedna kompaktní hmota s jemným naznačením jednotlivých vlasů a vousů. Nenalezneme na ní spletené ani jednotlivé prameny. Vousy i vlasy jsou mírně zvlněné. Kristova tvář se asi nejvíce podobá tváři Ježíše *Křivákovy piety*. Zpracování vousů a vlasů je však odlišné a poukazuje spíše k *Pietě z Magdeburgu*. Trnová koruna u všeměřické piety je podle dobových zvyklostí spletena ze dvou částí, zde pravděpodobně z provazů. Provazcovitou trnovou korunu nacházíme na *Týnské pietě* v Praze z doby kolem roku 1390<sup>82</sup>.

Podíváme-li se na Kristovu roušku kryjící bedra a roušku na hlavě Panny Marie, nalezneme podobné prvky jejich tvarování i plastického dekoru na *Pietě z kostela Svatého Tomáše* v Brně, *Pietě z Magdeburgu*, *Křivákově pietě* a *Pietě z Marburgu*. Roušky Kristů všech jmenovaných piet spojuje s *Pietou z Všeměřic* dekorativní olemování pomocí drobného zlatého vlysu. Roušky jsou také podobně členěny příčnými oválnými záhyby, které se sbíhají k Mariinu levému kolenu a spodní část roušky se k němu shrnuje. Stejně zlaté lemování shledáme i na Mariiných závojech všech jmenovaných piet.

Tvar Mariina závoje pak nejvíce připomíná závoj *Piety z Magdeburku*, *Piety Badenu u Vídně* a *Piety z Marburgu*. Všechny tyto sochy spojuje pravidelně vlnící se lem závoje rámuující Mariino čelo i obličej a podobně řešené trubicovité úvary jeho spodních částí.

Mírné natočení Kristovy hlavy i trupu všeměřického sousoší k divákovi spatřujeme opět na pietě svatotomášské a magdeburské. Svatotomášská pieta se však na rozdíl od magdeburké výrazně liší obličejovým typem.

Rouška panny Marie všeměřické piety je opatřena, jak již bylo zmíněno, novější polychromií. Jak vypadala původní polychromie nemůžeme přesně stanovit. Jako jedna z možností se nabízí čistě bílá rouška se zlatým lemováním a kapkami Kristovy krve, která Marii údajně skropila, když přihlížela synovu ukřižování, podobně jako tomu je u *Piety františkánského kostela v Bratislavě* z počátku 15. století.<sup>83</sup>

Jak z výše uvedených skutečností vyplývá, nalezneme u všeměřické piety

82 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 328.

83 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 341.

mnoho společných znaků jak s díly německými a rakouskými, tak s pracemi domácími - českými.

Zajímavou komparaci může přinést starší *Pieta z kostela Svatého Tomáše* v Brně. Již Albert Kutal konstatuje souvislost obou piet „Příznačné je, jak málo vyčnívá Kristovo tělo z obrysu Mariiny postavy, jak blízko má jeho tvář k svatotomášské pietě a jak se tu znovu objevuje příznačný motiv levé ruky přeložené přes pravou.“<sup>84</sup> Brněnská skupina<sup>85</sup> soch, kam patří zmiňovaná svatotomášská pieta, je spojena některými znaky. Jedná se o horizontální polohu Kristovy nepodepřené hlavy, která je pootočena směrem k divákovi, obrys soch vytvářející rovnoramenný trojúhelník, znázornění citového prožitku bez teatrální hrůzy, trubicovité útvary drapérie na koleni Marie na druhém pak mísovité záhyby.

Brněnská skupina podle Kutala vyrůstá z parléřovské sochařské tradice, kterou je však do určité míry podrobena novým invencím. Původ svatotomášské piety a pravděpodobně celé skupiny souvisí podle něj s Brnem, kde nějaký čas sídlila řezbářská dílna, která tyto sochy vytvořila. Tematickou i formální příbuznost pak vidí v sedících sochách Staroměstské mostecké věže vytvořených Parléřovou hutí. Jako možnou osobnost, spojenou se sochami brněnské skupiny, vidí postavu brněnského Jindřicha Parlěře, který je podle něj totožný s osobou pražského Jindřicha spolupracujícího s Parléřovou hutí. Tento Jidřich pak pravděpodobně vytvořil nový typ horizontální piety, jehož skladba hmoty více odpovídala organickým zákonitostem formování hmoty a systému podpěry a zatížení, než tomu bylo u starších vertikálních piet.<sup>86</sup>

Formální prvky, spojující svatotomášskou a všeměřickou pietu, zde byly popsány výše. Shrneme-li tedy jejich společné znaky, podobnost základního kompozičního schématu, starou tvář Panny Marie s mnohými společnými rysy, střízlivost ve tvarování drapérie a překřížené Kristovy ruce, je velmi zřejmé, že autor všeměřické piety mohl být znalý brněnské sochařské tradici a dával jí ve svém díle vyniknout více než později oblíbenému dekorativnímu a ryze formálnímu tvarosloví krásného slohu.

Do okruhu brněnské skupiny dále patří *Pieta z kostela Svaté Magdalény ve Vratislavi z druhé poloviny 80. let 14. století*.<sup>87</sup> Tato socha má obdobně tvarovaná

84 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

85 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 325.

86 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 322, 350, 354.

87 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 324.

plastická víčka očí jako *Pieta z Všeměřic*, její obličej je však plošší a ne tak realisticky zpracovaný. Podobně tvarovaná je Kristova trnová koruna, která je spletena stejným způsobem jako provazová koruna všeměřického sousoší. Její obličejový typ Kutal spojuje se sochou *Svatého Václava* ze Staroměstské mostecké věže. Skrze sochu v Bratislavské piety se dostáváme až k marburskému sousoší. Marburská pieta je často spojována se všeměřickou. Již Bartlová poukazuje na ojedinělý motiv šikmo postavené levé nohy, který konstatuje na obou pietách.<sup>88</sup> Kutal pak přímou souvislost obou soch neuvádí, ale tím, že spojuje Všeměřickou pietu s Brněnskou skupinou a zároveň v Bratislavskou pietu brněnské skupiny s *Pietou z Marburgu*, naznačuje souvislost marburské piety s *Pietou z Všeměřic*.

Kutal sochu definuje jako dílo tzv. radikálního sochařského proudu krásných piet<sup>89</sup>, kdy „mnoho jejích rysů připomíná ještě parléřovské sochy tohoto námětu“<sup>90</sup>, ale přesto ji kvůli dalším prvkům odklánějícím se od parléřovského proudu řadí na počátek vývojové linie krásného proudu. Parléřovský typ je významově i formálně přetvořen, přímkový je vystřídán křivkami, statická je střídána dynamičností, uplatňuje se složitý systém kontrapostů.<sup>91</sup> Kristovy hýždě jsou nově situovány na Mariino levé koleno místo do centrální polohy mezi jejíma nohama. Tento prvek do značné míry přejímá i *Pieta z Všeměřic*.

Právě tyto prvky radikální přeměny parléřovské tradice jsou společné oběma jmenovaným sochám. Všeměřická pieta, věrná spíše tradičnímu pojetí parléřovskému, však přejímá některé radikální krásnoslohé prvky<sup>92</sup>, které se podle mého názoru projevují v zárodečné podobě již na *Pietě z Marburgu*. Podobná je skladba záhybů Mariiných šatů i Kristovy roušky. Podepření a natočení Kristovy hlavy je u obou soch téměř totožné, podobně jako přeložení Ježíšových rukou. Spodní část obličejové Marie s úzkou kulatou bradou a drobnými rty také vykazuje velké podobnosti.

Předpokládáme-li vznik všeměřické piety v době kolem roku 1410, či ještě pozdějšího 1430, je jasně patrné, že autor znalý krásnoslohého tvarosloví, projevujícího se například na cípech Mariina závoje, upřednostňuje parléřovskou tradici a navrácí s k pracem starším z konce 14. století, ve kterých se sice projevují zárodky krásnoslohé

88 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 49.

89 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

90 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

91 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 350 – 351.

92 Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

slohu, avšak nejsou ještě vyostřeny do silně formalistické dekorativnosti vrcholně krásnoslohých děl. Vnitřního obsahu krásného slohu se autor všeměřické piety zříká. Důležitější než formalistické pojetí vrcholně krásnoslohých piet, u nichž je vnitřní obsah téměř zcela podřízen estetické stránce, je pro něj vnitřní obsah zobrazované skutečnosti, to jest zachycení niterného prožitku Marie a okamžiku Kristovy smrti, kterou nepodává jen jako vítěznou událost, ale přibližuje v ní lidský cit a smutek spojený se ztrátou milovaného. Jeho pojetí formy je však oproti parléřovskému i krásnému proudu odlišné. Neklade takový důraz na naturalistické znázornění bolesti a utrpení, jako je tomu u parléřovských soch, ale ani ho nebagatelizuje jako krásný sloh. Jeho střední cesta mezi těmito vyhraněnými polohami, která vede k realistickému výrazu prožitku smutku bez teatrálně zvýrazněných gest utrpení, je blízká franko-flámským realistickým tendencím, vycházejícím převážně z malířských předloh.<sup>93</sup>

Tento fakt podporuje i možnou souvislost *Piety z Všeměřic* s dílem Hanse Multschera, jak uvádí Mikeš. Spojovat však autora všeměřické piety přímo s dílnou či bezprostředním vlivem Hanse Multschera není průkazné ani nijak pravděpodobné.

Hans Multscher se narodil kolem roku 1400.<sup>94</sup> Uvážíme-li, že nejstarší datum možného vzniku všeměřické piety je rok 1410, je prakticky zcela nemožné, aby byl její autor v jakémkoli spojení s Multscherovou dílnou, neboť Multscher dosahoval věku kolem deseti let. Pravdou zůstává, že se Multscher během tovaryšských cestovatelských let setkal se západním uměním a realismem nizozemského umění. S pracemi Clause Slutera a bratrů van Eyckových.<sup>95</sup> Roku 1427 pak Multscher přichází do Ulmu a stává se členem stavební hutě ulmského klášterního kostela.

Uvážíme-li další datování vzniku všeměřické piety, totiž rok 1430, jeví se toto datum vzhledem k souvislosti s Multscherovou prací pravděpodobnější. Svatotrojiční reliéf ze Sandizzel, v němž Mikeš poukazuje na typ tváře anděla, opakující se na *Pietě z Všeměřic*, je datován do roku 1430.

---

93 Jan Mikeš, *Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 77.

94 Otto Gertrud, *Hans Multscher*, Burg b. M. 1939, s. 3.

95 Otto Gertrud, *Hans Multscher*, Burg b. M. 1939, s. 3.

## 6.5. Zahraniční vlivy a osobnost autora

Na základě uvedených skutečností je dle mého názoru pravděpodobné, že autor *Piety z Všeměřic* prošel jednak poučením parléřovské sochařské tradice v Čechách a možná i odkazem samotného Mistra Týnské kalvárie, s jehož prací se pravděpodobně setkal, což dokládají některé formální podobnosti. Avšak podobnost s některými díly německého a rakouského umění a v neposlední řadě pak jeho podobnost s obličejovým typem jmenovaných soch z dílny Hanse Multschera a sklon k realismu napovídají k proškolení v nizozemském umění, tato skutečnost by pak mohla poukazovat na jeho pobyt v západoněmeckých oblastech. Tam se mohl setkat s ranou prací Multscherovou. Tento pobyt by mu také zprostředkoval nové trendy nizozemského umění kladoucí důraz na realismus zobrazované skutečnosti. V sochách Multscherových andělů jako by byl rozvinut ohlas nizozemského realismu, objevujícího se v zárodečné formě na tváři všeměřické piety. Kvalita zpracování všeměřické piety je však preciznější než u postav andělů. Kristovo tělo svatotrojičního reliéfu ze Sandizell vykazuje značné anatomické rozdíly oproti tělu Krista *Piety z Všeměřic*. Nelze proto osobnost autora *Piety z Všeměřic* přímo spojovat s osobností Hanse Multschera.

Proč bylo dílo všeměřické piety vytvořeno, pro jakého objednavatele, jakou mělo funkci, kdo byl jejím autorem a z jaké slohové tradice vyšel, nemůžeme přesně určit pro nedostatek písemných pramenů. Vzhledem ke kvalitě všeměřického sousoší a k fungování sochařských dílen, se zdá pravděpodobné, že všeměřická pieta je produktem, na němž se podílel mistr sám a jeho osobitý styl mohl ovlivnit tovaryše natolik, že jeho obličejový typus dále rozvíjeli.

Kvalita zpracování sochy poukazuje na skutečnost, že skutečně mohla být dílem určeným pro jeden z výše jmenovaných klášterů. Jestli pro klášter klarisek v Českém Krumlově či Vyšebrodský klášter opět kvůli neúplnosti písemných podkladů určit nemůžeme. Je však téměř jisté že pro jeden z nich vytvořena skutečně byla.

Budeme-li respektovat názor Bartlové na vnoření sochy do pozdějších let, totiž kolem roku 1430 a zároveň Mikešovu navrhovanou úzkou souvislost s dílem Multscherovým, mohli bychom pravděpodobný vznik *Piety z Všeměřic* posunout až do období kolem roku 1440.

Donmívám se tedy, že všeměřická pieta vznikla pro potřeby klášterního kostela, její autor prošel jednak parléřovským školením v Praze a následně se mohl setkat s jeho



transformovanou podobou v Brně. Nelze však opomenout ani jeho proškolení v oblasti radikálního krásného slohu. Nutno také podotknout výše zmíněné souvislosti s díly dochovanými na německém a rakouském území.

Podobnost obličejových typů Všeměřického sousoší se sochami z dílny Multschera, či s postavou z *Kastenmayerova náhrobku* z období kolem roku 1431, na něžž poukazuje Mikeš,<sup>96</sup> se natolik liší v jednotlivých detailech, že nemůžeme uvažovat o autorství jednoho umělce.

Autor všeměřické piety byl bepochyby znalý realistických franko-flámských tendencí pronikajících zejména do německého umění, jeho vazba na pražskou parlérovskou tradici, je ale podle mého mínění tak silná, že není chybou uvažovat o delší působnosti autora na pražském dvoře, než jeho působiště nutně a bezvýhradně spojovat pouze s územím Bavorska.

---

<sup>96</sup> Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009, s. 40 – 41.

## 7. Oplakávání z Korkusovy Hutě

*Oplakávání z Korkusovy Hutě* patří, stejně jako *Pieta z Všeměřic*, svým zpracováním mezi vrcholná díla dochovaná na území jižních Čech. Jedná se o vysoký dřevěný reliéf opatřený polychromií. Datace reliéfu do let 1520 – 1530, navržené Matoušem, je všeobecně přijímáno.<sup>97</sup>

Toto dílo se netěší v odborné literatuře velké pozornosti. Většina badatelů jej zmiňuje bez bližšího popisu, slohového rozboru, či bez větší pozornosti k otázce autorství reliéfu. Většina odborníků se shoduje na úzké souvislosti díla s reliéfy *Oplakávání ze Žebráku* a *Oplakávání ze Zvíkova*. Kotal konstatoje, že „S Oplakáváním Krista ze Žebráku souvisí jeho volná replika ze Zvíkova, méně emfatická a v kompozici přehlednější... Mnohé společné znaky s předešlými díly má i rozměrné Oplakávání z Korkusovy hutě, kde pathos dosahuje barokního výrazu.“<sup>98</sup>

Kropáček zase poukazuje na souvislost *Oplakávání z Korkusovy Hutě* s dílem Antonína Pilgrama z let 1515, poukazuje zejména na výzdobu kazatelny chrámu svatého Štěpána ve Vídni, konkrétně pak na společné prvky detailů hlav na svatoštěpánské kazatelně.<sup>99</sup> Na utváření *Oplakávání z Korkusovy Hutě*, mělo, stejně jako na mnohá další díla vzniklá v tomto období, vliv umění podunajské, německé a rakouské. Nelze také opomenout vliv nizozemského umění a severského realismu, který se do Čech dostával právě prostřednictvím německých zemí.<sup>100</sup>

V neposlední řadě je třeba také zmínit vliv malířských, kresebných a grafických prací Albrechta Dürera a umění Rogiera van der Weydena, na uspořádání kompozic, gest a pojetí figur mnoha sochařských děl konce 15. a počátku 16. století. Na přímý vliv grafických listů Albrechta Dürera poukázal ve svém článku Ivo Hlobil.<sup>101</sup> Hlobil zde poukazuje na souvislost Dürerových prací s dílem *Oplakávání od brněnských minoritů*. Můžeme proto předpokládat tyto vlivy i u dalších sochařských děl tohoto období stejného námětu, tedy i u *Oplakávání z Korkusovy Hutě*. „S růstem realistických tendencí sílí zároveň sklon k širokému líčení... Nakonec mají reliéfy ráz po výtce obrazový a vskutku na nich můžeme nejednou zjistiti vliv prací malířských nebo grafických.“<sup>102</sup>

97 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 264.

98 Vladimír Denkstein, František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 61.

99 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 264.

100 Albert Kotal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 73.

101 Ivo Hlobil, *Oplakávání od brněnských minoritů: restaurování a interpretace*, *Umění LX*, 2012.

102 Albert Kotal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 79.

## 7.1. Původní umístění

Nejstarší písemně doloženým umístěním reliéfu *Oplakávání z Korkusovy Hutě* byla ves ležící nedaleko Vimperka zvaná Korkusova Huť.<sup>103</sup> Jindřich Šlechta ve svém článku rozebírá okolnosti, za kterých podle něj došlo k umístění reliéfu do tamnějšího kostela, vzniklého v roce 1801.

Šlechta se domnívá, že reliéf mohl pocházet z Horažďovic, kde byl přímo vytvořen pro kostel františkánského kláštera, kde byla v 80. letech 15. století vybudována i rodová hrobka šlechticů Švihovských, kteří roku 1483 zakoupili město.<sup>104</sup>

K přesunutí reliéfu *Oplakávání* pak mohlo dojít v důsledku přestoupení Václava Švihovského na víru Českých Bratří, s čímž souvisel i odsun vybavení kostelů probíhající v 70. letech 16. století.<sup>105</sup>

## 7.2. Popis a formální analýza

Jak již bylo zmíněno, *Oplakávání z Korkusovy Hutě* představuje vysoký reliéf provedený ve dřevě a opatřený polychromií, jeho součástí je ještě volná socha představující svatého Jana.<sup>106</sup> Zobrazuje scénu oplakávání Kristova mrtvého těla bezprostředně po jeho sejmutí z kříže. Reliéf dosahuje plochy zhruba jednoho metru čtverečního. Ústřední část reliéfu tvoří dvojice Panny Marie a Krista, kolem nich jsou pak seskupeny další postavy.

Na pravé straně od Marie stojí dvě mužské postavy s vousy, z nichž jedna má na hlavě turban a druhá ukazuje rukou k nebesům. Podle tradičních ikonografických zásad by se mohlo jednat o Josefa Arimatejského a Nikodéma, avšak turban postavy stojící na kraji vpravo tradičnímu ikonografickému pojetí neodpovídá.

U Kristových nohou, opět v pravé části reliéfu, pokleká ženská postava mladého vzezření, která drží Kristovu levici a v druhé ruce svírá nádobu. Jedná se o jednu ze tří Marií, které měly balzamovat Ježíšovo mrtvé tělo. Zde jde s největší pravděpodobností o Marii Magdalskou. Levou část reliéfu pak doplňuje volně stojící postava, jak již bylo zmíněno, postava svatého Jana Evangelisty, který pomáhá Marii pozvedat a přidržovat

---

103 Jindřich Šlechta, Horažďovice a *Oplakávání Krista z Korkusovy hutě*, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013, s. 176.

104 Jindřich Šlechta, Horažďovice a *Oplakávání Krista z Korkusovy hutě*, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013, s. 176.

105 Jindřich Šlechta, Horažďovice a *Oplakávání Krista z Korkusovy hutě*, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013, s. 177.

106 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 263

tělo mrtvého Spasitele.

Ústřední dvojice mrtvého Spasitele a Panny Marie není ztvárněna jako tradiční pieta (Panna Marie držící na klíně mrtvé tělo Krista), ale je pojata dramatičtěji. Marie v jakémsi polosedu se snaží vyzvednout na svůj klín mrtvé tělo, které drží kolem hrudníku pod ramenem a jehož trup a spodní části těla jsou zalomeny pod žebry v nepřírozeném úhlu. Bezvládnost mrtvolky a její tíže jsou ještě umocněny Kristovou pravicí, která nepodepřena padá k zemi, stejně jako hlava zvrácena dozadu působením gravitace.

Autor v tomto díle rozehrává dramatickou kompozici, jejíž napětí tkví jednak v poněkud nadsazené a zdůrazněné gestikulaci postav, ale také v práci s drapérií, která je opět, podobně jako v období rozkvětu krásného slohu, svébytnou sochařskou složkou celého díla. Zde však již oproti krásnoslohému umění nese jiný význam. Neslouží k zahalení postav tak, že není patrná jejich anatomická stavba, ani není jejím úkolem dekorativnost celku sochy. Zde představuje prvek nesoucí pohyb a rozehrávající drama celé scény.

Šat postav působí jako tenká vrstva halící jejich těla, která dává vyniknout některým anatomickým detailům, ale v jiných místech se zase nepřírozeně vzdouvá, napíná a vlaje, jakoby kopírovala některá vypjatá gesta postav, či umocňovala jejich pohyb. Toto v našem díle můžeme pozorovat zejména na postavě svatého Jana, jehož šat sice ve spodní části dokonale kopíruje lýtko a koleno jeho končetiny, avšak v horních partiích se vzdouvá vzůru, jakoby poháněn neviditelnou silou prostupující celou scénu plnou dramatu a napětí.

Kutal tuto tendenci k pohybu a dramatické gestikulaci přičítá vlivu malířského díla Rogiera van der Weydena, které bylo zprostředkováno sochařství zejména dílem holandského sochaře M. Gerhaerta z Leydenu. Podle Kutala skrz jeho dílo proniká do rakouského a německého sochařství opět pohyb a napětí. Dochází k uvolnění pohybové linie i jádra postav.<sup>107</sup>

Díky expresivnímu výrazu, vášnivým gestům postav a vypjaté dramatičnosti, která je podpořena pohybem drapérie, můžeme *Oplakávání z Korkusovy Hutě*, řadit k dílům „pozdně gotického baroku“<sup>108</sup>, kdy se na samém sklonku gotiky znovu objevuje

---

107 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 79.

108 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 85.

severská iracionalita a organická forma je podřízena náboženské extasi.<sup>109</sup>

V této souvislosti hovoří Kropáček o návaznosti reliéfu Korkusovy Hutě na dílo *Oltáře v Mauer* u Melku datovaného do let 1513 – 1516.<sup>110</sup> Kropáček zde poukazuje na podobné formální znaky obou děl, zejména pak na zřásnění šatu. Podle Kropáčka tak „není náš reliéf rovněž myslitelný bez zažití, jakkoli zprostředkované lekce díla mistra oltáře v Mauer...“<sup>111</sup>

*Oltář v Mauer* nás potom opět přivádí ke Kotalově myšlence o vlivu severské iracionality, jejímž hlavním představitelem je podle něj tajemná postava malíře Grünwalda, jehož dílo bylo jihočeským sochařským mistrům zprostředkováno právě skrz umělecké dílo zmiňovaného *Oltáře v Mauer*.

### 7.3. Slohové paralely a komparace

Srovnáme-li reliéf z Korkusovy hutě s dalšími oplakáváními dochovanými na jihu Čech, shledáme jisté podobnosti. *Oplakávání z Korkusovy Hutě* bývá často spojováno s dílem *Oplakávání ze Žebráku*. Činnost mistra, který jej vytvořil měla velký vliv na utváření sochařského výrazu oblasti jižních Čech v druhé polovině 15. století a na přelomu století 16.<sup>112</sup>

*Oplakávání ze Žebráku* datované mezi léty 1500 – 1520<sup>113</sup> vykazuje jisté shody ve formálním pojetí, výrazu, gestikulaci i celkovém vzhledu postav. Zaměříme-li se na postavu Marie Magdalské z Korkusovy Hutě nesoucí nádobu mastí, shledáme podobnost v pojetí šatu, v postoji figury a konečně i tvaru nádoby s žebráckým reliéfem. I zde má Marie hlavu skrytou pokrývkou či čepicí podlouhlého tvaru, která kryje její v drdol vyčesané vlasy.

Další podobnost obou reliéfů můžeme shledat na postavě Panny Marie. Postoj a gesto, jímž se snaží k sobě pozvednout tělo svého syna, jsou u obou postav téměř totožné stejně jako Kristova pravá ruka bezvládně klesající k zemi. Na obou reliéfech jsou seskupeny postavy téměř totožně. Ústředním prvkem obou sochařských děl je dvojice Krista a Panny Marie. U Kristovy hlavy stojí svatý Jan Evangelista, u nohou pak klečí Marie Magdalská a vpravo v pozadí přihlížejí Josef Arimatejský a Nikodém.

109 Albert Kotal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 85.

110 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 265.

111 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 265.

112 Vladimír Denkstein, František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 61.

113 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 216.

Žebrácké oplakávání je rozšířeno oproti našemu reliéfu ještě o postavy dvou Marií a mužské postavy stojící za svatým Janem.

Odlišnost obou reliéfů však tkví především v pojetí drapérie. U reliéfu z Korkusovy Hutě je drapérie nositelem akce, pohybu a dramatu. U žebráckého oplakávání látky volně splývají dolů a halí postavy v bohatá roucha. Také gesta postav jsou mírnější a celý reliéf má tak kompaktnější obrys. Tělo Kristovo je v žebráckém oplakávání celé nepřirozeně natočené k divákovi. Autor se zde zřejmě snažil zdůraznit Kristovu úlohu jako oběti pro lidskou spásu.

Můžeme tedy konstatovat, že kompoziční schéma obou reliéfů je téměř totožné, tato skutečnost však, dle mého názoru, vyplývá z nové ikonografické tradice nizozemí, která se do českých zemí šířila, jak již bylo zmíněno, prostřednictvím německého a rakouského sochařského i malířského umění. Přímý vzájemný vztah obou děl proto nemusíme nutně předpokládat. Jedná se spíše o slohové paralely vycházející z obdobného slohového okruhu.

Zaměříme-li se na postavu svatého Jana z reliéfu z Korkusovy Hutě, můžeme konstatovat jisté analogie k jeho postavě v díle německého sochaře Tilmana Riemenschneidera. Srovnáme-li postavu svatého Jana z našeho reliéfu s postavou téhož světce z Riemenschneiderova *Oltáře Svaté Krve* datovaného do počátku 16. století,<sup>114</sup> můžeme konstatovat velkou podobnost postav, jak v typu tváře, tak v provedení vlasů. Oba svatí Janové disponují podobným protáhlým obličejem spíše hrnatého tvaru s hrubými mužskými rysy. Brada je široká, lícní kosti ostře řezané s mírně vpadlými tvářemi, nos je dlouhý a zašpičatělý. Společné je pro obě tváře také vysoko posazené husté obočí s očima, které jsou velice blízko u sebe a vnější koutky mají mírně svěšené dolů. Svatý Jan Riemenschneiderova reliéfu společně s naším svatým Janem nejsou zpodobněni podle ikonografické tradice jako mladíci s krásnou, téměř žensky vyhlížející jemnou tváří, jak bývalo zvykem, ale jsou zralými muži, srovnatelnými vzhledem s ostatními postavami apoštolů a přihlížejících. Jejich mládí je znázorněno pouze holou bezvousou tváří. Další podobnost zmiňovaných postav můžeme shledat na způsobu utváření jejich vlasů. Vlasy nejen, že mají stejný tvar rámuující čelo a tváře a sahající po ramena, ale jsou utvářeny pomocí vlnitých pramenů, které tvoří v některých částech viditelné kudrny.

<sup>114</sup> Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und Ihre Zeitgenossen*, München 1996, s. 181.

Utváření šatu postav *Oplakávání z Korkusovy Hutě* a postav díla Riemenschneiderova je však odlišné. V našem reliéfu jsou záhyby látky měkčí, zlomy oblejší, a zároveň je látka nositelem pohybu a napětí. V Riemenschneiderově díle jsou pak šaty postav zmačkané v ostře řezaných záhybech a látka nesplývá volně podél těla, ale jakoby silně naškrobena se hromadí v nepřehledných záhybech.

Podobnost utváření drapérie *Oplakávání z Korkusovy Hutě* nalezneme, dle mého názoru, v díle Veita Stosse, zejména v *Oltáři Smrti Panny Marie* v Krakově z roku 1489.<sup>115</sup> Také v jeho díle látka, podobně jako draperie z našeho reliéfu, sice do určité míry kopíruje těla postav, avšak v některých místech jakoby nepodléhala gravitaci a zemským zákonům a její části, které přímo nepřiléhají k tělu se volně formují a vzdouvají působením jakési neviditelné síly. Podobně pojaté jsou i gesta figur, zejména pak gesto ukazování vzhůru k nebi.

Podobný způsob utváření drapérií jako v díle z Korkusovy hutě nalezneme i v *Oplakávání Krista z Uherského Hradiště* z počátku 16. století, jehož „stylovým východiskem je pogerhaertovská Vídeň.“<sup>116</sup> Draerie zde disponuje podobně měkými a oblymi záhyby, plášť svatého Jana se i zde svébytně vzdouvá směrem vzhůru do prostoru. Podobnost zde nalezneme i v gestu jedné z Marií, která klečí u Kristových nohou a drží jeho pravici.

*Oplakávání z Korkusovy Hutě* je tedy jistě výsledkem práce mistra, který jistě navazoval jednak na sochařské tradice německého a rakouského umění, reprezentovaného zejména dílem Riemenschneiderovým a Stossovým, kteří ve svých dílech odrážejí a tak i zprostředkovávají nové trendy nizozemského realismu,<sup>117</sup> ale zároveň i dílem, které se v mnohém podobá sochařským dílům českého prostředí.

Srovnáme-li *Oplakávání z Korkusovy Hutě* s některými staršími sochařskými díly stejného námětu, shledáme velké rozdíly v kompozici, v pojetí figur a jejich postojů a gest a zejména pak sledujeme značnou proměnu v uskupení dvojice Panny Marie s mrtvým Kristem.

Jako příklad zde uvedme *Oplakávání Krista z Prahy* z období před rokem 1420, které je připisováno do okruhu Mistra Týnské kalvárie.<sup>118</sup> Zhruba jedno století dělí od

115 Rolf Toman, *Gotika – architektura, sochařství, malířství*, Praha 2005, s. 395.

116 Ivo Hlobil, Marek Perůtka, *Od gotiky k renesanci : výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*, Olomouc 2002, s. 374.

117 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 50, 264.

118 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 77.

sebe vznik těchto dvou reliéfů. Můžeme tak pozorovat prudkou proměnu ve zobrazování tohoto výjevu.

Toto pražské oplakávání můžeme definovat jako shluk statických figur, obklopujících dvojici Krista a Panny Marie, která je tu zobrazena ještě tradičním způsobem jako pieta. Panna Marie drží na klíně mrtvé tělo svého syna. Jeho ruce jsou poklidně složeny v klíně jedna přes druhou. Tělo nenese žádné známky smrtelné bezvládnosti a tíhy. Respektuje se zde tradiční způsob parléřovských piet.

Dvojice Panny Marie a Spasitele z Korkusovy Hutě vypadá po uplynutí století zcela jinak. Kristovo mírně natočené bezvládné tělo s pravou rukou klesající k zemi, může mít návaznost na typ piety pozdního 15. století, kdy pravá ruka Kristova klesá k zemi a celkové rozložení plochy postavy Panny Marie se v prostoru rozšiřuje.<sup>119</sup> Stejně tak může souviset s malířskými a grafickými díly, dostávající se na naše území z Nizozemí buď přímo, nebo zprostředkovaně skrz sochařské práce německých a rakouských oblastí.

#### 7.4. Grafické předlohy

Jak již bylo zmíněno, řada reliéfů druhé poloviny 15. století a přelomu století 16. byla přímo ovlivněna grafickými a malířskými předlohami, přinášejícími na naše území nové trendy severského realismu. Skutečnost, že i *Oplakávání z Korkusovy Hutě* je ovlivněno malířským dílem, zdá se být téměř nevyhnutelná.

V této souvislosti můžeme poukázat na postavu v turbanu, která se objevuje jak na *Oplakávání z Korkusovy Hutě*, tak i na dalších reliéfech stejného námětu dochovaných na českém území. Podobnou postavu nalezneme na *Oplakávání od brněnských minoritů* vzniklého kolem roku 1500<sup>120</sup>, na *Oplakávání z Uherského Hradiště* z počátku 16. století<sup>121</sup>, i na díle *Oplakávání ze Žebráku* z let 1500 – 1520.<sup>122</sup>

Ivo Hlobil poukazuje na přímou sovislost mezi postavou turka a grafickým dílem Albrechta Dürera.<sup>123</sup> Poukazuje zde konkrétně na Dürerův grafický list s tematem

---

119 Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924, s. 59.

120 Ivo Hlobil, *Oplakávání od brněnských minoritů: restaurování a interpretace*, *Umění LX*, 2012, s. 401.

121 Ivo Hlobil, Perůtka Marek, *Od gotiky k renesanci : výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*, Olomouc 2002, s. 374.

122 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 216.

123 Ivo Hlobil, *Oplakávání od brněnských minoritů: restaurování a interpretace*, *Umění LX*, 2012, s. 405.



turecké rodiny z roku 1496.<sup>124</sup> Podobně utvářený turban, tvořený čapkou a smotaným kusem látky ověňčujícím hlavu, jako prezentuje Dürer na své ryti, má i postava na reliéfu z Korkusovy Hutě. Dürer vytváří postavy s turbany i na dalších svých dílech. Nalezneme je na příklad na grafickém listu *Ece Homo* z cyklu velkých pašijí (1497 – 1500)<sup>125</sup> nebo na kresbě *Tří orientálců* (1494-1495). Zde jsou však turbany tvořeny pouze smotanou látkou bez charakteristické čepičky vprostřed turbanu.

S Dürerovým malířským a grafickým dílem však, dle mého názoru, naše dílo nespojuje pouze postava s turbanem, ale také způsob utváření drapérií. Zde můžeme poukázat na grafický list z roku 1511<sup>126</sup> představující svatého Kryštofa, jehož plášť se vzdouvá doleva a vzhůru téměř totožným způsobem jako šat svatého Jana z našeho reliéfu.

Další podobnost pak nalezneme v postavě Máří Magdalény z Dürerova obrazu *Oplakávání Krista* z roku 1499<sup>127</sup>. Máří Magdaléna zde nejen podobným gestem jako Marie z Korkusovy Hutě pozvedá Kristovu paži, ale také její pokrývka hlavy je podobně utvářena. Společným prvkem Dürerových oplakávání s *Oplakáváním z Korkusovy Hutě* je pak fakt, že Kristus již nemá na hlavě trnovou korunu. Na Dürerových grafických listech a obrazech většinou tato leží na zemi u Kristových nohou nebo u jeho těla. Na *Oplakávání z Korkusovy Hutě* však není. Stejná ztráta trnové koruny je příznačná ještě pro již zmiňovaný reliéf *Oplakávání z Uherského Hradiště*.

Zaměříme-li se naopak ještě jednou na polohu Kristova těla, shledáme s Dürerovými oplakáváním jisté odlišnosti. Podobný je sice smysl pro vystihnutí tíže mrtvého těla a jeho ochablosti, avšak poloha Kristovy ruky bezvládně klesající k zemi se u Dürera nevyskytuje.

Tento prvek naopak nalezneme v díle nizozemského malíře Rogiera van der Weydena, zejména v díle *Miraflorského oltáře* z období kolem roku 1440<sup>128</sup> a *Oplakávání Krista* z roku 1450<sup>129</sup>. Kristovo tělo Weydenových oplakávání je sice v

124 Ivo Hlobil, Oplakávání od brněnských minoritů: restaurování a interpretace, *Umění LX*, 2012, s. 403.

125 Heinz Lüdecke, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1970, s. 23.

126 Heinz Lüdecke, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1970, s. 9.

127 Heinz Lüdecke, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1970, s. 28.

128 Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden, Meister der niederländischen Kunst*, Berlin 2007, s. 37.

129 Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden, Meister der niederländischen Kunst*, Berlin 2007, s. 22.

porovnání z Kristem z Korkusovy Hutě poněkud toporné a rovně ležící, tvoří hlavní diagonálu kompozice, avšak poloha ruky padající k zemi je téměř totožná. Podobný je i způsob, kterým drží Panna Marie Kristovu mrtvolu pod ramenem a kolem hrudníku i naklonění hlavy směrem k Ježíšově hlavě.

*Oplakávání z Korkusovy Hutě* je tedy, dle mého názoru, důkazem velkého vlivu malířství a grafiky severského umění na utváření kompozic, detailů i celkového charakteru sochařských děl nejen německého a rakouského umění, ale i umění českých zemí. Dílo reliéfu z Korkusovy hutě vytvořil mistr znalý nových prvků severského realismu, které se k němu dostaly buď přímo prostřednictvím grafických listů, či zprostředkovaně skrz německé a rakouské sochařství.

Nesmíme opomenout ani velký vliv umění Riemenschneiderova a Stossova na utváření obrazu evropského sochařství přelomu 15. a 16. století. I jejich dílo nepochybně ovlivnilo tvorbu mistra, jež vytvořil *Oplakávání z Korkusovy Hutě*.<sup>130</sup>

---

130 Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965, s. 50, 264.

## 8. Ústup tématu piety v období pozdní gotiky a nástup oplakávání

Již v úvodu mé práce byla nastíněna otázka, z jakého důvodu dochází během pozdní gotiky ke změně ikonografie, proč se téma oplakávání stává stále oblíbenějším námětem a proč se původně hojně vytvářené piety dostávají do pozadí.

Jak již bylo uvedeno, je nutné si uvědomit, že téma oplakávání a piety existovaly po celé období gotiky vedle sebe paralelně, byť v jejích počáteční a vrcholné fázi byla pieta oblíbenější a hojnější.

Pokud se podíváme na formální vývoj tématu oplakávání musíme konstatovat, že starší díla tohoto námětu vzniklá v první polovině 15. století ještě do určité míry vycházejí ze ztvárnění tématu piety. Ústředním prvkem těchto děl je dvojice Panny Marie a mrtvého Krista. Tato dvojice není ztvárněna v expresivním prožitku smutku a posledního rozloučení, jako tomu bylo později u děl oplakávání z druhé poloviny 15. století a počátku století 16.

Kristovo tělo zde není těžkou mrtvolou, ale spočívá klidně a ladně v klíně Panny Marie. Ta jej nepozvedá k sobě nahoru ani nesklání svou tvář k jeho, jak tomu je u mladších reliéfů zmiňovaných v předchozí části textu, ale pouze podpírá jeho hlavu, či přidržuje jeho ruku stejným způsobem, jak tomu bývalo u piet rané a vrcholné gotiky. Toto můžeme vidět například na reliéfu *Oplakávání z Týnského chrámu* z let 1420 – 1430,<sup>131</sup> nebo na již zmiňovaném *Oplakávání Krista z Prahy* z okruhu Mistra Týnské kalvárie, či na *Oplakávání Krista z Plzně*, vzniklého kolem roku 1415.<sup>132</sup>

Hlavní rozdíl těchto zobrazení oplakávání a piet tkví tedy pouze v přihlížejících postavách, které se v tématu oplakávání účastní spolu s Marií jejího smutku. Ani tyto postavy však nevykazují známky dramatického pojetí ať už v gestech nebo ve ztvárnění drapérií, jak jsme byli svědky u reliéfů zmiňovaných v souvislosti s *Oplakáváním z Korkusovy Hutě*. Postavy jsou zde situovány většinou v jedné nebo dvou řadách přihlížející Mariině smutku, či sklánějící se blíže k ní. Hlavním motivem celé kompozice i nejdůležitějším obsahovým sdělením výjevu je však stále dvojice Panny Marie a Krista ve své tradiční formě, která kdyby stála osamoceně, by v mnohém kopírovala soudobé piety.

Od poloviny 15. století se pak situace začíná měnit. Do evropského sochařství zejména německého a rakouského a posléze i českého proniká vliv nizozemského

131 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 57.

132 Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990, s. 50.

realismu. Ten se projevuje nejprve v mlířských dílech, ta pak ovlivňují tvorbu sochařskou, která dále jejich nové expresivní pojetí výrazu spojené se snahou skutečnost podat tak, aby odpovídala realitě, dále zprostředkovávají do dalších částí Evropy.<sup>133</sup> Velký vliv na utváření obrazu evropského sochařství této doby mělo malířské dílo Rogiera van der Weydena a Mathiase Grünwalda.<sup>134</sup> Nesmíme opomenout ani vliv grafických a malířských prací, šířící se skrz evropské umění buď přímo nebo prostřednictvím sochařských prací, které z nich vycházejí.<sup>135</sup>

Je více než pravděpodobné, že strohá kompozice piety tvořená pouze dvěma postavami a založená na intimním prožitku smutku postavy Panny Marie, již nemohla obsáhnout nové trendy dramatičnosti a exprese nizozemského realismu pronikajícího do českého a evropského umění. Již v předchozí části týkající se *Oplakávání z Korkusovy Hutě* byly uvedeny některé příklady malířských a grafických prací, které se v mnohém podobají kompozicí, gestikulací, pojetím drapérie, výrazem tváří nebo přímo jejich typem. V díle van der Weydenově bylo poukázáno na podobnost gesta, jímž Panna Marie zvedá Krista, toto gesto nemělo ve ztvárnění piet či opakování předchozího období první poloviny 15. století obdoby a není tedy dle mého názoru chybou, domnívat se, že toto nové gesto proniká do sochařství právě skrz malířská díla nizozemského realismu.

Dalším důvodem ústupu piety mohla být skutečnost, že dochází ke změně výzdoby oltáře, kdy se „z útvaru původně velmi prostého kamenného stolu, na němž se odehrávalo každodenní mysterium vtělování Krista, stal zatím mohutný organismus...“<sup>136</sup> Tyto monumentální křídlové oltáře tvořící jakousi „spleť architektonických prvků“<sup>137</sup> byly zdobeny reliéfy či skupinami volných soch vytvářejících mnohdy scénérie, které se týkaly životů svatých, Kristových pašijí, či výjevů z Mariina nebo Kristova života. Příkladem nám můžou být již zmiňované oltáře Veita Stosse či Tilmana Riemenschneidera. Při vytváření takovýchto rozměrných a monumentálních děl již kompozice piety nestačí. Je třeba uvažovati o vícefigurových scénách, a proto, dle mého názoru, začíná být výjev piety upozd'ován a nahrazován monumentálnějším a dramatičtějším výjevem oplakávání.

133 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 75 – 79.

134 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 76, 85.

135 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 73, 79.

136 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 80.

137 Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940, s. 80.

Toto spolu s faktem, že tyto velké evropské oltáře měly velký vliv na utváření sochařského obrazu počátku 16. století, jak bylo zmíněno v části *Oplakávání z Korkusovy Hutě* a faktem, že do celé Evropy proudí vlna nizozemského realismu, představujícího ve svých dílech drama, expresi a pohyb, činí z piety téma nemoderní a nedisponující možnostmi všechny tyto nové trendy ve svém vypořádání předvést.

## Bibliografie

- Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1940.
- Albert Kutal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 1953.
- Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963.
- Frank Zöllner, *Michelangelo das vollständige Werk*, Köln 2007.
- Günter Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographi*, 1994.
- Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie, ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, Wien 1894.
- Heinz Lüdecke, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1970.
- Ivo Hlobil, *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990.
- Ivo Hlobil, Oplakávání od brněnských minoritů: restaurování a interpretace, *Umění LX*, 2012.
- Ivo Hlobil, Perůtka Marek, *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550*, Olomouc 2002.
- Jan Baleka, *Výtvarné umění výkladový slovník*, Academia, Praha 1997.
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007.
- Jan Mikeš, Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova, K objednavatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století, in: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, Brno 2009.
- Jaromír Homolka, *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká n. Vltavou 1965.
- Jindřich Šlechta, Horažďovice a Oplakávání Krista z Korkusovy hutě, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013.
- Jiří Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006.
- Ludmila Kvapilová, Pieta v kostele sv. Ducha na Starém Městě pražském, *Průzkumy památek VIII*, 2001.
- Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und Ihre Zeitgenossen*, München 1996.
- Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie, Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

Otto Gertrud, *Hans Multscher*, Burg b. M. 1939.

Rolf Toman, *Gotika – architektura, sochařství, malířství*, Praha 2005.

Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden, Meister der niederlandischen Kunst*, Berlin 2007.

Vladimír Denkstein, František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953.

Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittel Alter*, Köln 1924.

## Obrazová příloha



Pieta z Všeměřic, 1430 – 1440, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.<sup>1</sup>



Pieta z kostela Sv. Tomáše, kámen, kolem 1385, kostel Sv. Tomáše, Brno.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> <http://www.kohoutikriz.org/priloha/stiep.php>

<sup>2</sup> [http://grafika01.rajce.idnes.cz/stredovek\\_2/#Brno,\\_sv.\\_Tomas.jpg](http://grafika01.rajce.idnes.cz/stredovek_2/#Brno,_sv._Tomas.jpg)





Pieta z Olomouce, zv. Křivákova, 1390 – 1400, Arcidiecézní muzeum, Olomouc.<sup>3</sup>



Pieta z Marburgu, 1380 – 1390, kostel Sv. Alžběty Durynské, Marburg.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> <http://zpravodajstvi.olomouc.cz>

<sup>4</sup> Jiří Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006, s. 397.



Svatá trojice ze Sandizell, kolem 1430, Museum Liebighaus, Frankfurt am Mein.<sup>5</sup>



Anděl s křídly Sterzingerského oltáře, 1456 – 1459, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> <http://www.pbase.com/bmcmorrow/image/125959121>

<sup>6</sup> <http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/page/objekte/1951b>



Oplakávání z Korkusovy hutě, 1520 – 1530, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.<sup>7</sup>



Oplakávání Krista ze Žebráka, kolem 1510, deponát muzea v Bavorově, Bavorov.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Jindřich Šlechta, Horažďovice a Oplakávání Krista z Korkusovy hutě, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013.

<sup>8</sup> [http://www.academia.edu/4737355/Mistr\\_reliefu\\_oplakavani\\_Krista\\_ze\\_Zebraku](http://www.academia.edu/4737355/Mistr_reliefu_oplakavani_Krista_ze_Zebraku)





Oltář Svaté krve, kolem 1500, Jakobskirche, Rothenburg ob der Tauber.<sup>9</sup>



Oltář Nanebevzetí Panny Marie, kolem 1489, kostel Panny Marie v Krakově.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Tilman\\_Riemenschneider](http://en.wikipedia.org/wiki/Tilman_Riemenschneider)

<sup>10</sup> [http://hu.wikipedia.org/wiki/Veit\\_Stoss](http://hu.wikipedia.org/wiki/Veit_Stoss)



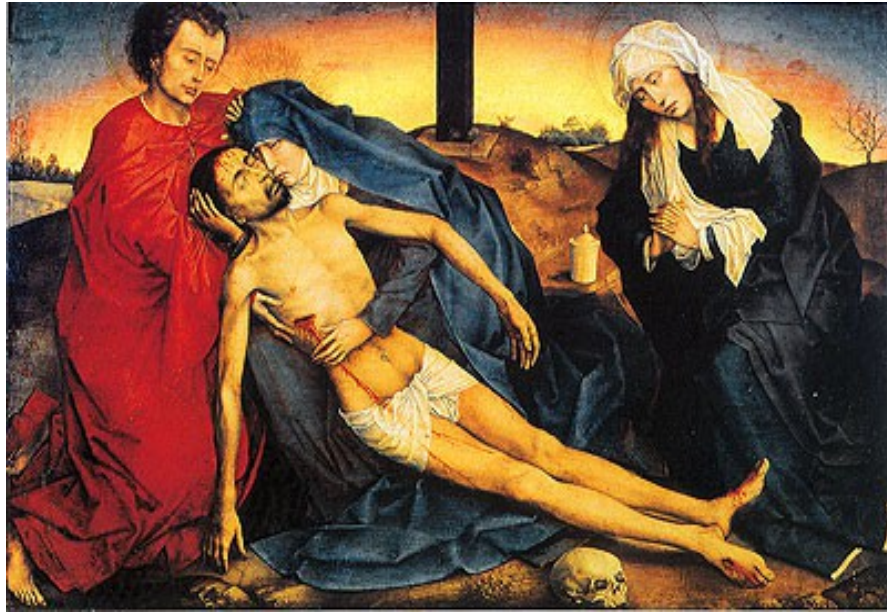
Svatý Kryštof, 1511, British museum, London.<sup>11</sup>



Oplakávání Krista, kolem 1499, Alte Pinakothek, München.<sup>12</sup>

1 1 <http://www.friendsofart.net/en/art/albrecht-dürer/st-christopher>  
1 2 [www.obrazynaplatne.cz](http://www.obrazynaplatne.cz)





Oplakávání Krista, kolem 1450, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.<sup>13</sup>

## Zdroje obrazové přílohy

<http://www.kohoutikriz.org>

[http://grafika01.rajce.idnes.cz/stredovek\\_2/#Brno,\\_sv.\\_Tomas.jpg](http://grafika01.rajce.idnes.cz/stredovek_2/#Brno,_sv._Tomas.jpg)

<http://zpravodajstvi.olomouc.cz>

Jiří Fajt, *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006, s. 397. (sken)

<http://www.pbase.com/bmcmorrow/image/125959121>

<http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/page/objekte/1951b>

Jindřich Šlechta, Horažďovice a Oplakávání Krista z Korkusovy hutě, k přesunům uměleckých děl v jihozápadních Čechách, *Památky jižních Čech* 2013. (sken)

[http://www.academia.edu/4737355/Mistr\\_reliefu\\_oplakavani\\_Krista\\_ze\\_Zebraku](http://www.academia.edu/4737355/Mistr_reliefu_oplakavani_Krista_ze_Zebraku)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Tilman\\_Riemenschneider](http://en.wikipedia.org/wiki/Tilman_Riemenschneider)

[http://hu.wikipedia.org/wiki/Veit\\_Stoss](http://hu.wikipedia.org/wiki/Veit_Stoss)

<http://www.friendsofart.net/en/art/albrecht-dürer/st-christopher>

[www.obrazynaplatne.cz](http://www.obrazynaplatne.cz)

[www.topofart.com](http://www.topofart.com)