

Mikeš, Jan

Pieta z Všeměřic a pieta z Českého Krumlova : k objednatelské politice na rožmberských panstvích v první polovině 15. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2008, vol. 57, iss. F52, pp. [27]-54

ISBN 978-80-210-4919-2

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110513>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAN MIKEŠ

PIETA Z VŠEMĚŘIC A PIETA Z ČESKÉHO KRUMLOVA

K objednatelské politice na rožmberských panstvích
v první polovině 15. století*

Na území v okolí Českého Krumlova, jež bylo kdysi centrem rozsáhlého dominia pánů z Rožmberka, se dochoval kvalitou i počtem mimořádný soubor sochařských památek z období první poloviny patnáctého století. Vedle známých kamenných soch v čele se slavnou Krumlovskou madonou (Videň, Kunthistorisches Museum), které můžeme řadit k radikální fázi krásného slohu, zde nalézáme více než desítku děl o něco pozdějších, vytvořených ze dřeva.

Pro stylovou polohu těchto děl je v české medievistice užíván termín pozdní krásný sloh,¹ který asi nejlépe vystihuje jejich formální vlastnosti. Na druhou stranu, název snad až příliš zdůrazňuje tradiční prvky těchto soch a vede k často nelichotivému srovnávání se špičkovými kamennými skulpturami vrcholné fáze krásného slohu, o jehož primát vedla česká medievistika letitý, nacionalismem podbarvený spor s rakouskými a německými historiky umění.²

Samotný odvrát od kamenné skulptury vrcholného krásného slohu k řezbářství, příznačnému pro jeho pozdní fázi, není vnímán pouze jako technologická proměna. Především u starší generace historiků umění se setkáváme s názorem, že kámen byl charakteristickým materiálem dvorského umění, oproti měšťanskému řezbářství „temné doby“, jak ji definoval Wilhelm Pinder.³

* Studie je upravenou částí mé magisterské diplomní práce zpracované v Seminárii dějin umění FF MU pod vedením prof. PhDr. Mileny Bartlové: Jan Mikeš, *Dřevěné piety první poloviny patnáctého století v Čechách*, Brno 2008.

¹ Tak definuje předmět svého výzkumu například Jan Müller, *Jihočeská plastika pozdního krásného slohu 1420–1470* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UK, Praha 1975.

² Blíže k těmto sporům viz Luba Hédlová, *Koncepce sochařství krásného slohu v českých, německých a rakouských dějinách umění* (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2005.

³ Přístup vysledovatelný již v Pinderových textech, používá pro pochopení umění této doby ještě Jaromír Homolka a jeho žáci, autoři katalogu západočeské gotiky. Srov. Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530* (kat. výst. Národní galerie v Praze), Praha 1996, zvl. s. 621.

V našem prostředí byly v podstatě všechny kvalitní dřevěné sochy tohoto období spojovány s osobností „severského Ghibertiho“,⁴ nebo-li anonymního Mistra Týnské kalvárie, nazvaného podle jeho hlavního díla v pražském kostele Panny Marie před Týnem. Hodnocení a chronologické zařazení jemu připisovaných děl bylo tím pádem i vodítkem k chápání celé širší dobové řezbářské produkce. Důvodem pro kladení jeho práce do doby před rokem 1420 byla, v první řadě, představa o náhlém a trvalém přerušení uměleckého dění během husitských válek následovaných obdobím stagnace. Čechy a jejich metropole Praha tehdy údajně poklesly na provinční úroveň, a teprve nástup Jagellonců přinesl do země moderní pozdně gotické umění, souměřitelné s děním v okolních zemích.⁵ V souvislosti s posunem tvorby Týnského mistra do třicátých a čtyřicátých let, tak jak jej navrhla a odůvodnila Milena Bartlová, je logicky nutné revidovat náš náhled na veškeré sochařství první poloviny patnáctého století na našem území.⁶ Díky vysokému počtu dochovaných soch zmíněnému již výše zdánlivě neplatilo naznačené schéma pro oblast jižních Čech. Mezi badateli panovala všeobecná shoda, že ani během husitských válek zde nebyl výtvarný vývoj přerušen. Mělo se však za to, že tu vznikala pouze díla slohově opožděná a lokálního významu.⁷

Na druhou stranu byl vyzdvihován kulturní potenciál Českého Krumlova doby Oldřicha II., jakožto rezidence nejvýznamnějšího straníka císaře Zikmunda, jako města, kam se během husitských válek uchýlily klášterní komunity z Vyššího Brodu, benešovští minorité nebo řeholníci z premonstrátského kláštera v Milevsku a také někteří členové pražské kapituly. Ve třicátých a čtyřicátých letech se město stalo svědkem příjezdu vyslanců Basilejského koncilu a papežského legáta Karvajala. Během roku 1451 jej navštívil kardinál Piccolomini a Jan Kapistrán.⁸ Stojíme tak před otázkou, jak si vysvětlit rozpor mezi nepochybně poučeným a náročným objednavatelským prostředím a relativně nízkou kvalitou a slohovou opožděností dochovaných děl.

Následující studie je věnována dvěma dřevěným sousoším s tématem piety. V sochařství krásného slohu došlo zobrazení z kříže sňatého Ježíše na klíně jeho truchlící matky mimořádné oblíby a téma, jež nemá bezprostřední oporu v Bibli, se rozvinulo do mnoha různých typů.⁹

Podobně také Milena Bartlová, *Die Madonna des Franziskanerklosters in Pilsen und das Problem der böhmischen Kunst in der Hussitenzeit*, *Umění XLVI*, 1998, s. 428.

⁴ Viz Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, Wildpark-Potsdam 1929, s. 165.

⁵ Např. Jaromír Pečírka, *Středověké sochařství v Čechách*, *Umění VI*, 1933, s. 190–191. Zde dovozuje, že nebýt husitských válek, vyvinula by se realistická složka krásného slohu v renesanční umění, srovnatelné s tím, jež se v té době rozvíjí v Itálii.

⁶ Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

⁷ Asi nejvývážnější postoj zastává v této otázce Jaromír Homolka, *Plastika*, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst. Alšova Jihočeská galerie), Hluboká 1965, s. 124–156.

⁸ Jan Müller, *K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420–1470*, *Umění XXXIII*, 1985, s. 528.

⁹ Ikonografie piety byla tématem mnoha samostatných studií jež zde pro nedostatek prostoru nelze citovat, základní přehled literatury k tématu podává Milena Bartlová, *Neuentdeckung*

Piety této doby jsou si vzájemně natolik podobné, že se je historici umění mnohokrát pokusili roztrždit do několika větších skupin ve snaze o stanovení relativní chronologie a vývojové řady. Zároveň ale vykazují tolik odchylek, že se jim takovéto rozdělení nikdy uspokojivě nepodařilo.¹⁰ V sochařství pozdního krásného slohu variabilita jednotlivých typů ještě narůstá.

Taktéž zkoumané sochy nemají, krom stejného námětu, mnoho společného, obě však svým formálním výrazem i kvalitou vystupují z řady ostatních děl vzniklých v této době a oblasti.

Všeměřická pieta, vystavená v Alšově jihočeské galerii na Hluboké, [obr. 1–4] byla nazvána podle místa jejího nálezu – dnes zbořeně návesní kaple ve vsi nedaleko Rychnova nad Malší. Jde o jednu z vůbec nejkvalitnějších soch tohoto období, zhotovenou v téměř životní velikosti (výška sedící Mariiny postavy činí 118cm). Socha byla vyrobena z tradičního lipového dřeva, jehož blok je ze zadu vyhlouben. Polychromie je zčásti ještě původní – gotická, většina povrchu skulptury je ale pokryta pozdější barokní polychromií.¹¹

Pouhých třicet šest centimetrů vysoká dřevěná pieta z Regionálního muzea v Českém Krumlově [obr. 8–11] nepatří mezi zcela špičková díla, přesto překračuje kvality běžné dobové produkce. V padesátých letech, při restaurování v ateliéru bratří Kotrbů, byla socha zbavena všech vrstev polychromie – až na částečně dochovaný křídový podklad. Restaurátorská zpráva o zásahu se nedochovala.¹²

Obě skulptury objevil pro odbornou veřejnost Albert Kutal. V článku, publikovaném v roce 1953, popsal Všeměřickou pietu jako dílo vymykající se z obvyklých typů této doby. Všimá si vyrovnanosti kompozice a základního diagonálního motivu vedení draperie. V té souvislosti vyslovuje názor, který, jak uvidíme, má velký význam pro správné zařazení díla. Totiž, že východiskem pro takovéto zacházení s draperií: „[...] není autonomní formální představa, apriorní, předem stanovený rytmus sochařské hmoty, nýbrž pokročilá znalost organické vazby a tělesné mechaniky, vědomí vztahu mezi příčinou a následkem, mezi tíží a pod-

der Iglauer Pieta, in: *Die Pieta aus Jihlava / Iglau und die heroische Vesperbilder des 14. Jahrhunderts*, Brno 2007, s. 11–27.

¹⁰ O takovéto roztržidání sousoší do jednotlivých kategorií podle draperiových schémat se pokoušel například Dieter Grossmann, *Imago pietatis*, in: *Stabat mater – Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst. Salzburg 1970), s. 34–48. Nejpodnětněji se na základě mnoha různých hledisek pokusil o rozčlenění Gerhardt Schmidt, *Vesperbilder um 1400 und der Meister der schönen Madonnen*, *Jahrbuch für Kunst und Denkmalpflege* XXVIII, 1974, s. 94–114. Bez větších výhrad je dodnes užíváno jen základní rozdělení podle polohy Kristova těla na piety horizontální a diagonální. Pro jeden typ soch především ze 14. století byl užíván pojem vertikální pieta, jenž je dnes nahrazován termínem heroická pieta. Viz Bartlová (pozn. 9), s. 13.

¹¹ Podle restaurátorské zprávy ak. mal. Miroslava Křížka se původní barevná vrstva nachází zejména na inkárnátech a na trůnu, oproti tomu na draperiích obou postav je barevná vrstva nepůvodní. Plášť Panny Marie má retušovanou barokní vrstvu polychromie, stejně jako Kristova bederní rouška. Tento názor je zřetelně odlišný od názoru Bohuslava Slánského, který sochu konzervoval v roce 1956, blíže k tomu Bartlová (pozn. 6), s. 60, pozn. 133.

¹² Za informace o restaurování sochy děkuji Mgr. Ivanu Slavíkovi z krumlovského muzea.

porou. “¹³ Stejně tak vyzdvihuje jemnost a naléhavost realisticky zpodobněného Kristova aktu, či Mariiny tváře.

Zcela opačnou rovinu v rámci jeho výkladu představuje českokrumlovská pieta. U ní konstatuje výrazný, formálně abstraktní ráz pohybového a draperiového vzorce sousoší, při drobných rozměrech však „monumentalizujícího v účinu“, jímž působí. V soše vidí také ohlasy skupiny starších heroických piet.

Formální zařazení zkoumaných sousoší ale příznačně činilo tomuto badateli nemalé problémy. Načrtává kolem děl široké pole vztahů, příbuzností a shod, když kupříkladu konstatuje u obou soch (odlišné) slohové paralely s pietou z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. A přestože většina srovnávacího materiálu jím zde sneseného ukazuje mimo české země, dospívá nakonec k závěru, že obě sochy jsou pevně zakotveny v širším okruhu pražského parlérovského, v rámci Kutalova výkladu, tedy českého sochařství a zahraniční komparace pouze zastupují vzory ztracených českých děl.

Všeměřická pieta je dodnes některými odborníky považována za mistrovský kus z oeuvre anonymního řezbáře, zvaného Mistr Týnské kalvárie. První s touto myšlenkou přišel Jaromír Homolka v roce 1958 a tato představa byla přijata i odbornou veřejností.¹⁴ Akceptoval ji i Albert Kutal, jenž byl názoru, že pieta vznikla přibližně ve stejné době jako Bolestný Kristus Staroměstské radnice.¹⁵

V katalogu výstavy *Mistr Týnské kalvárie* z roku 1990 načrtla Milena Štefanová-Bartlová široký okruh děl, s nimiž zkoumaná socha některými svými formami souvisí. Všimá si například podoby malovaných kružeb na Mariině trůnu, její nemladé tváře, či výrazného záhybu členícího spodní část jejího šatu. Tento záhyb „s nosem“ označuje jako český motiv a odvozuje jej od obrazů Mistra Třeboňského oltáře a z Brunšvického skicáku. Vlastní provedení je, podle ní, nejbližší Třeboňské madoně a parlérovsky orientovaným sochám ve slovinské Ptuji. Důležité je badatelčino konstatování kompoziční souvislosti s pietou dochovanou v kostele sv. Ducha v Praze, odkud odvozuje původ gesta tří rukou u všeměřické piety. Badatelka zde také poprvé zapochybuje o atribuci k souboru děl Mistra Týnské kalvárie. Konstatuje četné rozdíly, přičítá to však na vrub pozdějšímu období, ve kterém socha vznikla. Zajímavou úvahou v kontextu následujících řádků je myšlenka o souvislosti všeměřické piety a miniatur tzv. Geronského martyrologia, datovaného do počátku dvacátých let 15. století a výrazně nizo-zemsky orientovaného.¹⁶

¹³ Albert Kutal, K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, *Sborník prací filozofické fakulty UJEP II*, č. 2–4, 1953, s. 163.

¹⁴ Jaromír Homolka, Několik poznámek ke skupině Ukřižování v kostele sv. Bartoloměje v Plzni, in: *Minulost Plzně a Plzeňska I*, 1958, s. 30.

¹⁵ Albert Kutal, Gotické sochařství, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny Českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 278.

¹⁶ Jaromír Homolka – Jan Chlíbec – Milena Štefanová [Bartlová], *Mistr Týnské kalvárie* (kat. výst. Národní galerie v Praze), Praha 1990, s. 49, č. kat. 11. Nově se Geronskému martyrologiu věnovala Milada Studničková, *Martyrologium z Gerony*, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437* (kat. výst.), Praha – Mnichov 2006, s. 245–247, č. kat. 82. Tamtéž výběrová bibliografie k tématu.

Ve své pozdější knize Milena Bartlová již výrazněji zpochybňuje autorství Mistra Týnské kalvárie. Všimá si odlišného tvaru Kristovy trnové koruny nebo jeho očí. Důležitější je však rozdílné pojmání kontrapostu u všeměřické Marie. Její levá noha je vychýlena a postavena na hraně chodidla. K tomu Milena Bartlová podotýká: „*tento pohyb se ale odehrává pouze v průčelní rovině, což je postup zřetelně odlišný od variant prostorově náročnějšího kontrapostu, jaký užíval Mistr Týnské kalvárie*“. Navíc k tomu doplňuje, že zde chybí dramaturgie tvaru: „[...] *protikladem plasticky uplatněného objemu tělesného jádra a na jeho povrchu bohatě rozehrané draperie*“. Dílo pak datuje, zcela odlišně od tehdy převládajícího názoru, až do doby třicátých let. O autorství Mistra Týnské kalvárie sice ještě uvažuje v otázce, zda se nejedná o jeho ranou práci, jako pravděpodobnější variantu však označuje tu, že sousoší je dílem jiného řezbáře stejného slohového okruhu.¹⁷

Krumlovská dřevěná pieta si tolik pozornosti odborné veřejnosti nevysloužila. Byl to znovu Albert Kutal, který se deset let po napsání prvního článku k dílu podrobněji vrací ve svém textu o horizontálních pietách. Také zde posuzuje pietu z pohledu návaznosti na parlářovské prototypy. Podle Kutala u této sochy: „*prosvítají slohovou clonou ještě dosti jasně*.“¹⁸ Zároveň však jsou tu, oproti kánonu parlářovsky orientovaných soch, konstatovány změněné proporce, zvláště u útlého Kristova těla oproti mohutnosti Mariiny postavy. Také hybnější a bohatší skladba draperií a rouška Mariina, která má, podle Kutala, jisté paralely v tvorbě Treboňského mistra. I proto ji, podle badatele, pojí „*živé vztahy k umění osmdesátých let*“.¹⁹ V syntéze o gotickém sochařství je mu socha jakýmsi prostředníkem mezi heroickými pietami 14. století a budoucím vývojem.²⁰

Krom Alberta Kutala se krumlovskou pietou zabývali také Vladimír Denkstein, který dílo datoval do počátku 15. století,²¹ a hned několikrát i Jaromír Homolka. Poprvé poukázal na rozdílnost soch, jež Kutal vřadil pod „*manýristickou*“ vrstvu slohu, tedy krumlovské a Křivákovy piety.²² Jinde si všimá odlišné podoby sousoší vzhledem k „*typickým*“ pietám tohoto směru a vřazuje je do radikálního proudu krásného slohu. Konstatována je zde příbuznost draperiového vzorce krumlovské piety a piety ze Štítaru (Národní galerie v Praze, inv. č. P 287).²³

Pro naše zkoumání je nejpodněnější krátká zmínka v textu Jaromíra Homolky z roku 1976. Zde se hovoří o výjimečnosti díla v kontextu jiných prací krásného slohu, s poukazem na frankovlámské umění té doby. Podkladem pro takové tvrzení je především mohutně rozvinutá draperie s paralelním rytmem záhybů nebo typika tváří postav. Zde Homolka shledává jistou podobnost s hlavami postav na

¹⁷ Bartlová (pozn. 6), s. 60–63.

¹⁸ Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění XI*, 1963, s. 349.

¹⁹ Ibidem, s. 349.

²⁰ Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 108.

²¹ Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 53.

²² Jaromír Homolka, K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“, *Umění XI*, 1963, s. 431.

²³ *České umění gotické 1350–1420*, ed. Jaroslav Pešina, (kat. neuskutečněné výst.), Praha 1970, s. 166, č. kat. 230.

rámu Svatovítské madony. Správně si všimá i odlišnosti Kristova aktu od „typických“ Kristů krásnoslohových piet.²⁴

Podobně Milena Bartlová ve své práci o Mistru Týnské kalvárie vřazuje pietu do tzv. druhé fáze krásného slohu, charakterizované právě příklonem k francouzskému, či lépe řečeno frankovlámskému umění.²⁵

I z krátkého přehledu názorů jednotlivých badatelů je patrné, že obě sochy, přes značnou rozdílnost, mají společný základní princip. Typově jsou pevně zakotveny ve středoevropském prostoru první poloviny 15. století, formálně však hranice tohoto prostoru překračují v příklonu k soudobému západoevropskému sochařství. To vzbuzuje otázky po jejich původu.

O kapli ve Všeměřicích, vzniklé zřejmě až v 19. století, jež byla po poválečném odsunu německého obyvatelstva v šedesátých letech zbořena, nemáme prakticky žádné písemné zprávy.²⁶ Přesto je však všeměřická pieta jednou z mála soch, které byly spojeny se zprávou o jejich původním umístění, i o účtě jim věnované. Jedná se o známý odpustkový list arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Házmburka z roku 1411, hovořící o uctívané soše piety stojící na sloupu nebo připevněné na pilíři (*in quadam columpna*) v laickém kostele sv. Máří Magdalény v areálu cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodu.²⁷

Albert Kutal jako první uveřejnil tento písemný doklad v citovaném článku z roku 1953 a jakkoli v textu zmiňuje hypotetičnost takového připsání na základě čistě geografických a nikoli historických souvislostí, další badatelé a nakonec i Albert Kutal sám, jej postupem doby začali považovat za téměř jisté. Teprve Milena Bartlová v katalogu výstavy Týnského mistra tuto jistotu poněkud naruší, když na základě formální kritiky datuje pietu do doby kolem roku 1415.²⁸ V poslední své práci pak zcela mění náhled na toto dílo přesunutím jeho datace až do třicátých let. To ovšem neznamená, že by původní umístění sochy ve vyšebrodském klášteře zpochybnila, dle jejího názoru mohla pieta vzniknout náhradou za, v dokumentu zmíněnou, husity zničenou starší pietu.

Celý tento předpoklad je založen na hypotéze o nevelké geografické vzdálenosti mezi Všeměřicemi a klášteřem ve Vyšším Brodu. Přitom však přehlíží některá historická fakta. Pomineme-li, že vyšebrodský klášter nebyl za josefinských reforem zrušen (díky čemuž se zde také dochovalo množství středověkých památek) a není proto zcela jasné, proč by odsud měl být odvážen inventář, je důležitější jiná, zdánlivě zcela podružná informace. Pieta byla sice nalezena v kapli ve Všeměřicích, ale jak se dočítáme v novinovém článku z roku 1955 referujícím o převedení piety do sbírek Alšovy jihočeské galerie v Hluboké: „*Po léta byla umístěna na oltáři rychnovského chrámu*“.²⁹

²⁴ Jaromír Homolka, Studie k počátkům krásného slohu v Čechách, *Acta universitatis Carolinae. Philosophica et historica, Monographia LV-1974*, Praha 1976, s. 54.

²⁵ Bartlová (pozn. 6), s. 102.

²⁶ Vladislav Dudák a kol., *Novohradské hory a novohradské podhůří: příroda, historie, život*, Praha 2006, s. 530.

²⁷ Naposledy cituje Bartlová (pozn. 6), s. 61.

²⁸ *Ibidem*, s. 60–62.

²⁹ Bohumil Houdek, Vzácný objev jihočeské plastiky, *Lidová demokracie* 13. 3. 1955.

Toto město bylo roku 1502 darováno Petrem IV. z Rožmberka klášteru klarisek v Českém Krumlově jako náhrada za několik vsí poblíž Jindřichova Hradce: „*kterychz pro dalekos nemohucze tak dobrze zprawowati a opatrowati dobrze, hubenie a czasem swym iakozto nicz nepoziwali gsu.*“³⁰ Za tyto vesnice, mezi jinými Lodhéřov, Drahýšku a Radouňku, byl jeptiškám věnován Rychnov, ves Všeměřice (Ssemierzicze) a další zboží bližší klášterní správě.³¹

Již k roku 1363 je v Rychnově zmíněna fara i farní kostel sv. Ondřeje. Dnešní pozdně gotická stavba však pochází teprve z doby kolem roku 1500 (v roce 1514 byl zaklenut presbytář chrámu). Právě obvodové zdi presbytáře jsou zřejmě jedinou starší částí stavby.³² I po této přestavbě se ale jednalo o kostel nevelkých rozměrů a nevelké důležitosti. Rychnov byl sice Rožmberky vysazen jako město, ale jeho význam upadal a tak musel být císařem Ferdinandem I. v roce 1537 povýšen znovu.³³ Není pravděpodobné, že by byla tak kvalitní socha, jakou všeměřická pieta bezesporu je, objednána pro kostel tohoto formátu. Navíc podle neověřených zpráv farní kroniky město Rychnov v roce 1618 do základu vyhořelo.³⁴

Pieta tak s velkou pravděpodobností nebyla součástí původního vybavení chrámu, ale dostala se sem až mnohem později, v době, kdy již město patřilo krumlovským klariskám. V této souvislosti se nabízí ještě jedna možnost.

V novinovém článku se mluví o Rychnově nad Malší jako místě, odkud byla socha do Všeměřic dovezena, ale na dohled od Rychnova stojí v obci Svatý Kámen (Heiligstein) další kostel – poutní chrám Panny Marie Sněžné.

Toto poutní místo bylo založeno klariskami ve druhé polovině sedmnáctého století a řád jej spravoval až do zrušení kláštera, ke kterému došlo roku 1782.³⁵ Provoz poutního místa byl zastaven o dalších šest let později, po vizitaci provedené v roce 1788 českobudějovickým biskupem Johannem Prokopem Schaffgotschem. Při té příležitosti vznikl inventář vybavení chrámu, jenž byl vypracován zdejším knězem Matthiasem Steinkem. Nacházíme tu jeden, byť značně vágní, údaj v seznamu děl označených jako „*UnschicksamenSachen*“. Mezi jinými se zde nalézaly: „*2 Crucifix und Schmerzhaftte Mutter.*“³⁶ Takové označení je jedním z mnoha různých pro téma piety.

³⁰ Josef Mathaus Klimesch, *Urkundenbuch und Regestenbuch der ehemaligen Klarisinnen Kloster in Krummaw*, Prag 1904, s. 169.

³¹ Ibidem, s. 170.

³² Hynek Látal, *Pozdně gotické kostely na rožmberském panství v letech 1480–1520*, (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2003, s. 96.

³³ Karel Kuča a kol., *Města a městečka v Čechách a na Moravě 6*, Praha 2004, s. 532.

³⁴ *Gedenkbuch für den Pfarbezirk Böhmische Reichenau*, Okresní archiv Český Krumlov, fond F 43, Farní úřad Rychnov nad Malší, neinventarizováno, s. 30. Tato událost je zapsána pouze v česky psaném zápise k roku 1946, jeho autor zřejmě čerpal ze starší ztracené farní kroniky, nepodařilo se mi ale údaj ověřit z jiných zdrojů, není tedy zcela věrohodný.

³⁵ Jiří Černý, *Poutní místa Jižních Čech. Milostné obrazy, sochy a místa zvláštní zbožnosti*, České Budějovice 2006, s. 216–217.

³⁶ *Liber memorabilium Ecclesiae B.V. Maiae ad Nives Thaumaturgae, ab anno 1634–1862, Tomus 1*, Okresní archiv Český Krumlov, fond F 43, Farní úřad Rychnov nad Malší, neinventarizováno, s. 40.

Naproti tomu nevíme o vybavení rychnovského svatoondřejského chrámu prakticky nic. Kostel prošel barokizací v roce 1709 a z této doby pochází také větší část zde dochovaného mobiliáře, doplněného při renovaci chrámu ve druhé polovině 19. století pseudoslohovými bočními oltáři.³⁷ Rychnovský farní archiv není dosud inventarizován. Ztracena je starší z obou farních kronik a tak je nejstarší zmínkou o naší pietě až zpráva z roku 1908. Firma L. Linzingera v Linci tehdy provedla renovaci piety z kaple ve Všeměřicích a při té příležitosti, jak se dočítáme ve farní kronice, byla socha: „[...] *von fachkennern sehr hoch bewertet*“.³⁸

Přes nedostatek přímých důkazů platí, že zkoumaná socha pochází z místa, které bylo vlastněno a spravováno klášteřem klarisek v Českém Krumlově, nikoli cisterciáky ve Vyšším Brodu. Ti sice, spolu s mnichy z kláštera ve Zlaté Koruně, obstarávali duchovní správu rychnovského panství mezi lety 1655–1753, z dostupných materiálů je však patrné, že například stavební úpravy rychnovského poutního místa prováděly a z výnosu darů financovaly pouze krumlovské klarisky.³⁹

Řada nepřímých důkazů tak ukazuje ke krumlovskému klášteři minoritů a klarisek jako k místu původního umístění Všeměřické piety. Tento klášter se jeví jako mimořádně významný z hlediska objednatelské role na poli výtvarného umění středověku, především 15. století.⁴⁰

Z kláštera pochází známá dřevěná socha madony z druhého desetiletí 15. století, získaná Národní galerií v roce 1950. Také socha Ukřižovaného ze druhé čtvrtiny století uložená dnes v českokrumlovském regionálním muzeu⁴¹ a klášterní kapli sv. Wolfganga vévodila kdysi monumentální skulptura tohoto světce z doby kolem roku 1450, dnes rovněž umístěná v krumlovském muzeu.⁴²

Zpráva z roku 1682 zmiňuje mariánskou kamennou sochu umístěnou na stěně v chóru jeptišek, kterou již autoři soupisu památek spojili se slavnou krumlovskou madonou (KHM Wien).⁴³ Inventář chrámu z poloviny 18. století hovoří

³⁷ Antonín Cechner, *Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese Kaplickém*, Praha 1921, s. 266.

³⁸ *Liber memorabilium* (pozn. 36), s. 17.

³⁹ Poutní chrám byl založen na místě, kde došlo na počátku 16. století k údajnému zjevení Panny Marie na skále, rozdělené zázračně vedví na znamení pravdivosti zjevení. Chrám nechala vystavět v roce 1655 abatyše Anna Kristýna Pöpperlová za finanční podpory kněžny Anny Marie Eggenbergové. Kněžna darovala do chrámu obraz Panny Marie Sněžné, které byl kostel zasvěcen. Kostel byl rozšířen po roce 1701 díky abatyši Beatrici Vintířové (vysvěcen byl až 1744). Zrušení poutního místa roku 1788 trvalo jen do roku 1797, kdy byl provoz místa obnoven. Viz Černý (pozn. 35), s. 217.

⁴⁰ Doposud nejpodrobněji se problematice klariského kláštera v Českém Krumlově věnovala Helena Soukupová, *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově, Průzkumy památek VII*, 1999, s. 64–95.

⁴¹ Jan Chlíbec, *Ukřižovaný z Českého Krumlova*, in: *Mistr týnské kalvárie* (pozn. 16), s. 69–70, č. kat. 22.

⁴² Homolka (pozn. 7), s. 175, č. kat. 98.

⁴³ S touto myšlenkou přišli jako první František Mareš – Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském*, díl 2 (nepublikovaný strojopis uložený v SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov), Český Krumlov b.d., s. 2.

o soše „*Schmerzhaftes Mutter Gottes*“ na barokním oltáři sv. Liboria.⁴⁴ Nepochybně se jedná o sošku zmiňovanou poprvé již roku 1383 a donedávna na místě dochovanou.⁴⁵ Předtím snad tato pieta stála na sloupu pod chórem jeptišek.⁴⁶ Je však otázka, zda se dochovaný údaj týká skutečně tohoto konkrétního sousoší.

Vedle dřevěných piet z Všeměřic a Krumlova jsou ve stejném regionu dochovány další dvě piety, vytvořené z opuky. Pieta z Cipína byla v nedávné době Jochenem Schröderem připsána do skupiny nejstarších horizontálních piet spolu s pietou od sv. Tomáše v Brně.⁴⁷ Hynek Rulíšek na základě příslušnosti Cipína ke zboží krumlovských klarisek dovedl, že také cipínská socha byla kdysi součástí klášterního vybavení.⁴⁸ Pro stejnou instituci mohly být určeny obě piety v českokrumlovském muzeu. Důvodem, proč to lze předpokládat, je ekonomická situace vznikající muzejní instituce, neboť z archivních pramenů, vztahujících se k dějinám muzea, vyplývá chronický nedostatek prostředků na rozšiřování sbírek a z nejstaršího dochovaného inventáře z roku 1898, opatřeného, na rozdíl od ostatních, i jmény donátorů, je patrné, že naprostou většinu exponátů tvořily dary krumlovských měšťanů. Řadou předmětů například přispěl pozdější krumlovský starosta Khemeter.⁴⁹ Naopak mezi dárci zcela chybí jméno tehdejšího krumlovského vládnoucího knížete Jindřicha ze Schwarzenberku, které se ani jinde na významném místě v souvislosti s muzeem nevyskytuje.⁵⁰ Není tedy pravděpodobné, že by do muzea přešlo některé dílo z vybavení krumlovského zámku.

Poprvé zachycuje obě piety inventář sepsaný roku 1928. První ze soch, již je kamenná pieta pocházející z druhého desetiletí 15. století,⁵¹ byla uvedena pouze obecným popisem:

„*I Muttergottes mit Christus – Pieta*“. Nás však zajímá hlavně druhá z piet, pod inventárním číslem 992 specifikována materiálem i uložením: „*Muttergottes (Pieta aus Holz moduliert im Glaskasten)*“.⁵²

⁴⁴ Klimesch (pozn. 30), s. 5–6.

⁴⁵ Tato socha, datovaná do doby kolem 1350, stála vždy poněkud stranou zájmu odborníků. Naposledy ji zmiňuje Bartlová (pozn. 9), s. 18.

⁴⁶ Mareš – Sedláček (pozn. 43), s. 3

⁴⁷ Schröder Jochen, Die Eckige muss ins Runde – das Horizontale Vesperbild als „Suche nach dem Kanon“, *Ars* XXXVII, 2004, č. 1/2, s. 40–67.

⁴⁸ Hynek Rulíšek, *Gotické umění. Sbírky Alšovy jihočeské galerie*, (kat. výst. AJG Hluboká), České Budějovice 1989, s. 12.

⁴⁹ Okresní archiv Český Krumlov, fond MÚ, sign. C IV 3.

⁵⁰ Příznáčně je, že v roce 1939 neumožnila správa Schwarzenberského panství instalovat sbírky muzea v budově tzv. Horního zámku. K tomu Anna Kubíková, *Snahy o založení muzea v Českém Krumlově, Jihočeský sborník historický* 51, 1982, s. 277.

⁵¹ K této dataci jsem dospěl ve své nepublikované bakalářské diplomové práci Jan Mikeš, *Pieta z Českého Krumlova*, (bakalářská diplomní práce) Seminář dějin umění FF MÚ, Brno 2005. Ke stejnému výsledku došel i Jochen Schröder, jenž pietu připsal do pozdní skupiny horizontálních piet, spolu s pietou z Bad Mergentheim; Schröder (pozn. 47), s. 64–66.

⁵² Inventář muzea a hudební školy [*Detail Inventar – Musikschule- Museum*], Okresní archiv Český Krumlov, fond MÚ ČK, sign. BIII – 3, inv. č. 2144, s. 25.

Vzhledem ke své velikosti (36 cm) nebyla socha bezesporu určena pro veřejně přístupný oltář, nýbrž, jak dovedil již Vladimír Denkstein, pro účely privátní zbožnosti.⁵³ Při pohledu na zadní stranu sousoší se objevují plně opracovaná záda, což hovoří pro možnost jejího samostatného umístění. Chybí zde také úchyt, jímž by mohla být upevněna k podložce v rámci většího celku typu „domácího oltáře“ (Hausaltar). Jako příklad tohoto použití lze upozornit na formátem i slohově blízkou kojící madonu na trůnu ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku [obr. 9]. Zadní strana tamní sochy je zpracována jen náznakově, zato nechybí zmiňovaný úchyt.⁵⁴

Zajímavou informací, vyplývající z citovaného archivního zápisu, je skutečnost, že pieta byla v době pořízení inventáře umístěna pod skleněným poklopem: „in Glaskasten“. Mohlo se jednat o úpravu z 19. století, kdy byly tímto způsobem vystavovány sochy svatých v pokojích měšťanských domácností, ale tento zvyk byl již v barokním období rozšířen v ženských kláštorech (tzv. Nonnenkunst).⁵⁵

Pokud jsou naše hypotézy pravdivé, ukazuje se krumlovský klášter jako jedna z nejvýznamnějších církevních institucí první poloviny patnáctého století. Odkud se ale vzala moc a bohatství tohoto kláštera?

Roku 1350 založili synové Petra z Rožmberka – Jošt, Oldřich, Petr a Jan, spolu se svou matkou Kateřinou, klášter bratří a sester řádu sv. Františka. Roku 1358 byl vysvěcen klášterní kostel „*ke cti Božího Těla a Slavné Panny Marie*“. V tomtéž roce povolil papež Innocenc VI. založení konventu pro sestry řádu sv. Kláry. Roku 1361 přibýly do nově vystaveného a četnými majetky vybaveného kláštera klarisky z Opavy v čele se svou abatyší, jež přebrala tuto funkci i v rámci nově zřízené komunity.⁵⁶

V této době byl již klášter dějištěm slavnostních poutí spojených s ukazováním svatých ostatků na den Božího těla, majících podobný průběh jako v případě poutí k říšským ostatkům ukazovaným na pražském Dobyčím trhu.⁵⁷ Podobně exkluzivní byly i relikvie, k nimž se procesí konala. Byly spojeny především s Kristovými pašijemi a obsahovaly například úlomek dřeva ze svatého kříže, trn z Kristovy koruny či částičku závoje (šlojře) Panny Marie, v němž stála pod křížem. Tyto slavnosti, konané do roku 1417, učinily z krumlovského klariského a minoritského kláštera jedno z nejvýznamnějších poutních středisek v Čechách a dokládaly snahu Rožmberků zvýšit jejich mocenskou prestiž na roveň královského dvora. S tím byl spojen i ekonomický vzestup kláštera, který na rozdíl od

⁵³ Denkstein – Matouš (pozn. 12), s. 53. Novou literaturu k tématu cituje Bartlová (pozn. 9), s. 22.

⁵⁴ Socha byla publikována a reprodukována ve Wiliam D. Wixom, Late medieval sculpture in the Metropolitan, 1400 to 1530, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Spring 2007, Vol. LXIV, no. 4, s. 12.

⁵⁵ K tomu viz *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. (kat. výst.), Kunst – und Ausstellungshalle der BRD Bonn – Ruhrland Museum Essen 2005.

⁵⁶ Věra Mašková, Počátky minoritského a klariského kláštera v Českém Krumlově, in: *Česko-krumlovsko v době prvních Lucemburků 1310–1380* (kat. výst.), Český Krumlov 1996, s. 48.

⁵⁷ Slavnost podrobně popsal Ferdinand Tadra, Slavnost ukazování sv. ostatků v Českém Krumlově ve 14. věku (dle rukopisu ze 14. století), *ČČM* LIV, 1880, s. 432–437.

dalších církevních institucí nebyl nucen rozprodat během válečných let podstatnější část svého majetku, přestože, jako u jiných klášterství, ani vůči klariskám se stále zadlužený Oldřich II. z Rožmberka nechoval jako vzorný patron a připravil klášter o některé majetky.⁵⁸ Přes všechna protivenství přežil klášter neklidné doby bez výrazných těžkostí. Ve druhé polovině století došlo k opravě a přestavbě poničených a nevyhovujících klášterních budov. V klášteře se podařilo udržet řád a dostatečný počet jeptišek i v 16. století, zatímco v mnoha jiných klášteřích vedl vítězný postup luterské a kalvínské reformy k demoralizaci a zániku řeholních společenstev.⁵⁹ Během 17. a 18. století poté prošly klášterní budovy barokizací, ale sláva a moc rožmberských dob už byla nenávratně pryč, význam konventu klesl spolu s významem celého Krumlova a poslední ranou bylo zrušení kláštera v roce 1782. Tehdy zřejmě došlo k rozptýlení inventáře a jak ukazuje příklad Krumlovské madony, nyní nepotřebné umělecké předměty se dostaly do domácností obyčejných věřících, jimž osvícenské myšlenky o zbytečnosti úcty k obrazům zůstaly utajeny. Kdo a kdy vytvořil obě zkoumané piety však nevíme a je nutné opřít se o metody formální analýzy.

Všeměřická pieta je dosud některými badateli datována do doby kolem roku 1410, kdy v českých zemích stále pevně vládne kánon krásného slohu, nabízí se tedy srovnat ji s některou kamennou sochou jeho vrcholné fáze. Za příklad můžeme vzít tzv. Křivákovu pietu (Arcidiecézní muzeum Olomouc), nedávno nově zpracovanou Janou Kořínkovou v její diplomové práci. Tato badatelka vřadila sochu do radikální fáze krásného slohu, což znamená v logice jejího výkladu dobu kolem roku 1400.⁶⁰

Mimoděk k sobě obě piety přiřadil již Karl Heinz Clasen ve své knize o Mistru krásných madon a to prostým seřazením fotografií vedle sebe (v textu o jejich spojitosti není zmínka).⁶¹ Jejich řazení však možná nebylo náhodné, v obou případech totiž sledujeme zpracování podobného zadání různými výtvarnými prostředky.

Obě díla mají společné základní a určující rysy jako je kontrapost s podkleslou levou nohou Panny Marie (i když u olomoucké sochy je tento pohyb veden spíše směrem dozadu než do strany). Marie se od Krista lehce odvrací, ale pravou rukou podpírá jeho krk a svírá pramen jeho vlasů.

U Křivákovy piety nacházíme onen tzv. „český nos“, jak jej kdysi nazvala Milena Bartlová. I zde spočívá uprostřed podložky, jen záhyb, který zakončuje, je veden z opačné strany. Motiv kružby na trůnu u obou piet je v zásadě také podobný. Zatímco u Křivákovy piety se jedná o vepsané trojlísty, u piety z Alšovy

⁵⁸ Věra Mašková, *Církevní instituce v Českém Krumlově v první polovině patnáctého století*, in: *Českokrumlovsko 1400–1460* (kat. výst.), Český Krumlov 1997, s. 60.

⁵⁹ O tom svědčí spor mezi císařem Ferdinandem II. a tehdejší krumlovskou abatyší Bohunkou ze Šternberka, kdy se abatyše zdráhala vyplnit císařskou žádost, aby se jedna z jeptišek, jménem Anna z Biskupic, stala abatyší kláštera cisterciáček na Starém Brně z důvodu zavedení řádu v tamním klášteře; viz Klimesch (pozn. 30), s. 241–246.

⁶⁰ Jana Kořínková, *Moravské piety 14. a počátku 15. století*, (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2007, s. 71–72.

⁶¹ Karl Heinz Clasen, *Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974, obr. 282–283.

jihočeské galerie je v rámu lomeného oblouku mezi dvěma jeptiškami vložen nakoso postavený čtyřlíst. Vlastní tvar trůnu, na němž sedí všeměřická Marie, ozvláštňený výběžkem opěradla, je ovšem u kamenných piet neznámý (podobný, avšak složitější, je tvar trůnu litoměřické piety).

Jak je patrné, bylo téma podobné, ale zpracování tohoto tématu se, při předpokládaném nevelkém chronologickém odstupu, výrazně liší. Na rozdíl od již tenčících se řas roucha Křivákovy piety, se u všeměřické sochy jedná o záhyby mohutné, oblé a plasticky výrazně podané, které ovšem nemusí nutně znamenat dřívější dobu vzniku. Té odporuje rozdíl mezi sladkobolnou tváří Marie na Křivákově pietě, jež se neliší od tváří krásných madon. U všeměřické matky Boží se naopak díváme do zármutkem stažené tváře zralé ženy. Podobný rozdíl je v zobrazení Kristova aktu. Na olomoucké soše nacházíme Kristovo tělo s propadlým břichem, nesmírně štíhlé, ale přesto elegantní. Jedná se o znázornění variovaného a obměňovaného, avšak stálého vzorce. I ve Všeměřicích je základní motiv diagonálně položeného Kristova těla odvozen z krásnoslohových piet, ale daleko větší důraz je kladen na zachycení jednotlivých kostí, svalů a šlach. Ty vytvářejí dojem, že se díváme na skutečně bezvládné mrtvé tělo. V této souvislosti je dobré vzpomenout na výše citovaná Kutalova slova o sochařově „*znalosti organické vazby a tělesné mechaniky*“.

Zajímavým a netypickým detailem je přehrnutí Kristovy roušky přes levé Mariino koleno. V našem prostředí je takovéto řešení Kristova perizonia zcela neobvyklé a jedinými komparacemi k němu jsou sochy piet z pražského kostela sv. Ducha a ze Stvolna.

Pieta ze sv. Ducha byla dána do souvislosti se všeměřickou pietou Milenou Bartlovou a je pravda, že v základní kompozici se obě sousoší dosti shodují. Marie na obou pietách drží tělo svého syna v diagonální poloze se silně podkleslou levou nohou, jež je ovšem u svatodušské piety skryta pod záhyby pláště. Právě pláště obou Marií jsou podobného stříhu, podobná je základní kompozice drapeří dolní části sousoší, byť shody nejdou nad rámec obecného a tvar záhybů je naprosto rozdílný. Již zmíněn byl obdobný motiv spojení rukou u obou sousoší.⁶² Jak se zdá, je na místě vrátit se k myšlence Mileny Bartlové, že se v případě všeměřické piety jedná o nápodobu starší sochy, v základním rozvrhu podobné Křivákově pietě, o čemž svědčí také namalovaná kružba na bočnici trůnu, která mohla fungovat jako jeden z odkazů na původní sochu. Toto nové promyšlení krásnoslohových schémat je příznačné pro období dvacátých a třicátých let 15. století. Zmínit lze Hansi Multscherovi připisované madony ve Württembergisches Landesmuseum Stuttgart a z Reichenhofenu.⁶³ Tyto sochy jsou citací starších

⁶² Mistr týnské kalvárie (pozn. 16), s. 48, č. kat. 12. Naposledy se touto pietou zabývala Ludmila Kvapilová, která se nepřesvědčivě pokusila připsat dílo do okruhu Mistra Týnské kalvárie. Viz Ludmila Kvapilová, Pieta v kostele sv. Ducha na Starém městě pražském, *Průzkumy památek* VIII, 2001, s. 138–143.

⁶³ Ulrich Söding, Die Bildwerke Hans Multschers. Ein Beitrag zur Europäischen Kunst im 15. Jahrhundert, *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm* (kat. výst. Ulmer Museum), Ulm 1997, s. 31–32.

krásnoslohových děl, jako je madona z Moravského Šternberku nebo Toruňská madona, přesto je jejich zpracování odlišné od svých vzorů a představuje podobnou stylovou polohu, jakou zaujímá i všeměřická socha.

Ta, jak již zmíněno, byla připsána Mistru Týnské kalvárie, ale v návaznosti na teze Mileny Bartlové se ukazuje, že toto zařazení je při zkoumání metodou formální analýzy neudržitelné. Výtky zmíněné badatelkou lze jen zopakovat či nepatrně rozšířit, jsou ovšem patrné již při prvním ohledání.

Obě tváře, jak Mariina, tak Kristova, se velmi liší od tváří, které známe z děl připisovaných Týnskému mistru. Příznačné je porovnat například tvář trůnicí Panny Marie z Týnského chrámu s tváří všeměřické Marie, která je mnohem méně plná a oblá, bez výrazněji vystupující brady, tak příznačné v díle Mistra Týnské kalvárie.

Srovnáním hlavy Krista z všeměřické piety s hlavou Krista z kalvárie postihujeme řadu dalších rozdílů, například v traktování vousů, rozdílném tvaru očních víček nebo v jiném typu trnové koruny. Na rozdíl od větrové koruny, obvykle užívané řezbářem Týnské kalvárie, je u všeměřické piety koruna spletená z provazů. Takovýto typ koruny byl někdy vysvětlován jako odkaz na starší heroické piety 14. století. V restaurátorské zprávě o pietě se ale dočítáme, že koruna Krista je barokním doplňkem. Zjištění je založené převážně na neobvyklosti typu koruny v uvažované skupině děl a důkazem tu má být zploštění řezby na hlavě Krista vedle Mariiny ruky, která ji podepírá nebo zbytky tří železných hřebů, údajný pozůstatek původní koruny. Zde užitá forma však byla populární i v 15. století, jak dokazuje pieta ve farním chrámu v Dieburg ve středním Porýní (Mittelrhein) z doby kolem roku 1420,⁶⁴ nebo pieta z Boppardu, datovaná do dvacátých až třicátých let 15. století, jež je zkoumané soše blízká i po formální stránce.⁶⁵

Při srovnání s díly Mistra Týnské kalvárie jsou u všeměřické piety patrné odchylky v tvaru draperie roucha Panny Marie. Záhyby jsou zde zpracovány daleko méně „chaotickým“ způsobem, než jaký například vidíme na draperii trůnicí madony v Týnském chrámu. Chybí zde ono osamostatnění draperiových útvarů, příznačné pro díla Mistra Týnské kalvárie.

Sochy z jeho dílny oplývají navíc jedním výrazným znakem. Jak na Kristovi z Týnské kalvárie, Ježíškovi na klíně Týnské madony, Bolestných Kristech z pražských radnic, Ukřižovaných z Jílového, ze sv. Jana pod Skalou, či z kalvárie kaple Dumlosů ve Vratislavi postihujeme stejný detail – pupek všech těchto soch je utvářen do spirálovité podoby jakéhosi šneka připomínajícího, s trochou nadsázky řečeno, „obchodní značku“. Takovýto prvek se nevyskytuje ani u všeměřické piety, ani u žádného z dalších současných děl na našem území.⁶⁶ Jak a kam tedy zkoumanou sochu zařadit?

⁶⁴ Herbert Beck – Wolfgang Beeh – Horst Bredekamp, *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit* (kat. výst. Liebighaus Museum alter Plastik), Frankfurt am Main 1975, s. 139, č. kat. 40.

⁶⁵ Ibidem, s. 140, č. kat. 43.

⁶⁶ Autoři recenze výstavy *Mistr Týnské kalvárie* v roce 1990 se kdysi domnívali, že takovými „zaručenými“ známkami souvislosti soch s primárním okruhem díla Týnského mistra je například anatomicky věrná specifická modelace prstů na nohou figur; viz Jiří Fajt – Jan Royt,

Všeměřická pieta se vůči ostatním pietám na našem území liší obličejí obou postav. Pokud hledáme analogie pro zralou a „nehezkou“ tvář Panny Marie s výrazným nosem, vráskou lemovanými víčky a vráskou kolem stažených úst, nacházíme nejlepší komparaci v obličejí anděla ze svatotrojičního reliéfu ze zámku Sandizell [obr. 6]. Reliéf je datovaný před rok 1430 a připisovaný řezbáři v této době z nejvýznamnějších – Hansi Multscherovi.⁶⁷ Tváří všeměřické Marie se podobají i další z obličejů multscherovských soch, například pázat a králů z ulmské radnice.⁶⁸ Nevelký alabastrový reliéf se i díky použitému materiálu z kontextu Multscherovy tvorby poněkud vyděluje. Například zde chybí jakoby „plechové“ záhyby draperie, které postrádáme i u všeměřické piety.⁶⁹ Myšlenka připsat zkoumanou sochu do kontextu tvorby slavného sochaře a malíře je lákavá, bohužel zpracování Kristova aktu nebo draperií na reliéfu je formálně příliš odlišné. Můžeme však konstatovat, že Hans Multscher a autor všeměřické piety vyšli z podobného slohového okruhu, přičemž konkrétně u reliéfu ze zámku Sandizell byla vždy zdůrazňována spojitost s frankovlámským sochařstvím.⁷⁰

Z nepatrného množství sochařských památek, které se zde dochovaly, nelze všeměřickou pietu bezprostředně spojit s žádnou z nich. Přesto tu nacházíme některé formální prvky, jež jsou pro zkoumanou pietu příznačné. Na pietě z Diestu, datované do doby kolem roku 1420, je podobně formulován diagonálně vedený záhyb pláště mezi kolena Panny Marie, především však tu nacházíme shodný kontrast sedící Mariiny postavy s levou nohou postavenou na hraně chodidla. Také zde je prvek z výrazně zalomeným, kornoutovitě stočeným záhybem draperie.⁷¹ Nikoli nepodobné schéma je použito též na pietě z Beringen, připisované do některé z lutyšských dílen počátku patnáctého století.⁷²

Jak si ale vysvětlit formální příbuznost mezi sochami z geograficky tak vzdálených oblastí? Zde se vraťme k dílu Hanse Multschera, jež nás zavádí do českého příhraničí. Multscher totiž mimo jiné působil i ve službách bavorsko-ingolstadtského vévody Ludvíka VII. Bradatého a byl autorem návrhu jeho náhrobku.⁷³

Hledáme-li na bavorském území další možné komparace, dostáváme se k náhrobku radního Ulricha Kastenmayera ve farním kostele sv. Jakuba v dolnobavorském Straubingu. [obr. 7] Náhrobník, vytesaný z červeného mramoru, byl zhotoven ještě za života tohoto straubinského měšťana, zemřelého v roce 1431.

Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. *Umění XXXIX*, 1991, s. 358, pozn. 10.

⁶⁷ Například Hartmut Krohm, Hans Multscher und die Westeuropäische Kunst um 1400, in: Multscher (pozn. 63), s. 65; srov. příslušné katalogové heslo, ibidem, s. 243, č. kat. 6.

⁶⁸ Přestože sochy byly restaurovány v 19. století, obdobné zpracování detailů je důkazem poměrně vysoké míry jejich autentičnosti. Blíže k tomu Evamaria Popp, *Technologische Beobachtungen an den Steinbildwerken Hans Multschers*, in: Multscher (pozn. 63), zvl. s. 175–177.

⁶⁹ Naposledy se pokusil vyřešit tyto rozdíly Heribert Meurer, *Manu mea propria*, in: Multscher (pozn. 63), s. 165–174.

⁷⁰ Krohm (pozn. 67), s. 243.

⁷¹ Socha vyobrazena v John W. Steyaert, *Late gothic sculpture. The Burgundian Netherlands*, Ghent 1994, s. 266, č. kat. 71, obr. 71a.

⁷² Ibidem, s. 266, kat. č. 71.

⁷³ Multscher (pozn. 63), s. 302–306, č. kat. 16.

Kastenmayer je zde oděn v kožešinou zdobeném kabátci, pod ním je plášť s širokými rukávy. Na hlavě má tehdy módní typ klobouku s širokou kreprou. Krom záhybů na rukávech zkřížených rukou neumožnila sochaři snaha po postihnutí splývající látky pláště výraznější zachycení záhybů draperie.

Srovnávat se všeměřickou pietou lze především neobyčejně realisticky zobrazenou tvář figury. Tvar očních víček s výraznými váčky se blíží tvaru očí Krista na pietě. Zpod klobouku vyčuhují konce krátkých, rovně utvářených vlasů. Stejným prvkem se od soch vrcholného krásného slohu odlišuje také Kristus ve Všeměřicích. Avšak důležitější, než některé shodné detaily, je podobný smysl pro vystižení jedinečného lidského těla, příznačný pro frankovlámské umění konce 14. a počátku 15. století.⁷⁴

Tehdejší orientaci obyvatel Straubingu na Nizozemí, odkud mohl pocházet také autor náhrobku, dokládá už sám Kastenmayerův oděv. Včetně pokrývky hlavy je obdobný tomu, jaký má na sobě muž na portrétu manželů Arnolfini ze známého obrazu Jana van Eyck.

Tento výrazný nizozemský element je snadno vysvětlitelný. Straubing byl již od dob Ludvíka Bavora spojen personální unií s nizozemskými hrabstvími Holland, Seeland, Friesland a Hennegau. Rozdělením území mezi Ludvíkovy syny v roce 1392 vzniklo spojené vévodství Straubing (Niederbayern) – Holland. Jeho významným vládcem byl na přelomu 14. a 15. století Vilém II. Bavorsko-Straubinský (v Hennegavském hrabství vládl jako Vilém IV., v hrabství Holland a Seeland jako Vilém VI.). Vévoda měl za manželku Markétu Burgundskou, sestru burgundského vévody Jana Neohroženého. Po jeho smrti v roce 1417 se následujícího roku, ujal vlády Jan III. Nemilosrdný, do té doby biskup v Lutychu (svou přezdívku si vysloužil krvavým potlačením povstání v tomto městě), jenž vládl geograficky rozdělenému majetku až do svého úmrtí na otravu jedem roku 1425. Právě Jan III. byl jedním z nejvýznamnějších mecenášů své doby. Mezi jinými zaměstnával i Jana van Eyck. Jeho hlavní rezidencí byl Haag, vedlejší pak Straubing, kde již za vlády jeho bratra Viléma II. počala stavba kostela sv. Jakuba, v němž je dochován i Kastenmayerův náhrobek.⁷⁵ Připomeňme, že tento kostel sv. Jakuba byl stavěn hutí, vedenou Hansem von Burghausen. A tento stavitel se podílel i na stavbě kostela sv. Martina v Landshutu, sídla vládce další větve tohoto rodu Jindřicha XVI.⁷⁶ Vně chrámu je dochován také architektův epitaf z doby kolem roku 1432. Realisticky ztvárněný portrét, srovnatelný s malířskými památkami raného nizozemského realismu, podepírá konzolu s polopostavou Krista, jež plně zapadá do konvencí pozdního krásného slohu.⁷⁷ Spojení nových

⁷⁴ Robert Suckale, *Kunst in Deutschland von Karl dem Grossen bis heute*, Köln am Rhein 1998, s. 186.

⁷⁵ Michaela Bleicher, *Das Herzogtum niederbayern- Straubing in den Hussitenkriegen, Kriegsalltag und Kriegsführung im Spiegel der Landschreiberrechnungen* (dizertační práce) Fakultät III Universität Regensburg, Regensburg 2004, s. 17, 30–51.

⁷⁶ Připomeňme, že jeho sestra byla manželkou francouzského krále Karla VI.

⁷⁷ Naposledy publikováno ve Franz Niehoff (ed.), *Vor Leinberger; Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzoge 1393–1503* 1, Landshut 2001, s. 282–286, č. kat. 21.

realistických prvků a tradičních motivů bylo, jak jsme viděli, blízké i autorovi všeměřické piety.

Nezodpovězenou otázkou zůstává, kdo mohl tuto objednávku zprostředkovat. Mezi wittelsbašskými vévody a patronem klariského kláštera v Krumlově Oldřichem II. z Rožmberka existovaly úzké vazby. Například v roce 1445 byl do Bavor na landshutský dvůr již zmíněného Jindřicha XVI. vyslán do dvorské služby jeden z Oldřichových synů Jan.⁷⁸ Zakázku na sochu pro klariský klášter mohl zprostředkovat též z Českého Krumlova pocházející řezenský kanovník a pozdější koadjutor pasovského biskupa a světicí biskup pražský Matěj.⁷⁹ O uměleckých vazbách s Bavorskem svědčí stavba českokrumlovského kostela sv. Víta, jehož stavitel Jan byl nejednou ztotožňován s Hansem Krumenauerem. Ten je mezi lety 1405–1410 doložen jako dómský mistr v Pasově a působil zřejmě i na dalších sakrálních stavbách v Landshutu a Straubingu. Přestože toto ztotožnění se pravděpodobně nezakládá na pravdě, ukazuje to velmi dobře na blízkou formální příbuznost stavby se současnou architekturou v Podunají, čerpající z rejstříku parlérovského stavitelství.⁸⁰ Na dvorech bavorských vévodů bezpochyby působili i kameníci a stavitelé z Francie, jak prozrazuje stavba paláce Ludvíka VII v Ingolstadtu, svými formami navazující bezprostředně na hradní stavby Karla VI. ve Francii.⁸¹

Všeměřická pieta vznikla nejspíše ve třicátých letech. Vytvořil ji sochař pracující snad na dvoře některého z wittelsbašských vévodů. Pro slohovou polohu všeměřické piety postrádáme totiž v Bavorsku paralely v dochované hutní sochařství,⁸² výjimku tvoří jen exkluzivní náhrobek Ulricha Kastenmayera ve Straubingu. Právě stylová příbuznost s tímto náhrobkem svědčí pro možnost, že autor všeměřické sochy byl poučen zcela současným nizozemským či burgundským sochařstvím.

Z toho co bylo zatím řečeno o pietě v krumlovském muzeu je patrné, že i ona souvisí s podobným kulturním okruhem jako pieta z Všeměřic. Také zde však můžeme sledovat četné reminiscence na starší sochy krásného slohu, například v interakci mezi oběma postavami. Marie zde drží Kristovu pravou ruku v gestu, jež je výrazem vztahu ženicha a nevěsty,⁸³ jak byl vztah Marie a Krista interpretován v dobových výkladech *Písně písní*.⁸⁴

⁷⁸ Anna Kubíková, *Oldřich II z Rožmberka*, České Budějovice 2004, s. 101.

⁷⁹ Müller (pozn. 8), s. 529.

⁸⁰ Oba stavitelé ztotožňují například Karl Maria Swoboda, *Gotik in Böhmen, Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, München 1969, s. 107 a Günter Brucher, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg – Wien 1990, s. 151. Za upozornění na literaturu a získané informace děkuji mgr. Martinu Mikulášovi.

⁸¹ K Novému zámku (Neues Schloss) v Ingolstadtu například Fridrich Mader, *Ingolstadt*, Ingolstadt 1988, s. 12–13.

⁸² K sochařství této oblasti viz *Vor Leinberger* (pozn. 77), Band 1–2.

⁸³ Srovnej například gesto manželů Arnolfini na jejich portrétu od Jana van Eyck.

⁸⁴ Ke vztahu zobrazení piety a výkladů písně písní nejpodrobněji Martin Schawe, *Fasciculus myrrhae – Pietá und Hoheslied, Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 5–6, 1990, s. 161–208.

Již výše jsme zmínili, že Jaromír Homolka rozeznal kdysi příbuznost draperiového schématu zkoumané sochy a piety uložené v depozitáři Národní galerie v Praze, pocházející z kostela sv. Vavřince ve Štítarech.⁸⁵ Na obou sochách je podobným způsobem řešena spodní polovina s výrazným cípem draperie Mariina pláště umístěným na podnoži a směřujícím z jejího levého kolene směrem vpravo. Podobné je také uspořádání roušky obou Marií s netypickým prvkem dvou symetrických překlopených skladů draperie.

Je-li ovšem schéma podobné neznamená to nutně, že byly tyto práce v nějakém bližším vztahu, zvláště vzhledem k výrazným formálním rozdílům. Konstatovat musíme odlišné proporce a polohu Kristova těla, nepodobnost obličejů obou postav a odlišné vedení jednotlivých záhybů draperie Mariina pláště.⁸⁶ Společná oběma pietám je hlavně francouzská slohová komponenta. U štítarské sochy (jež pravděpodobně vznikla v některé slezské dílně) již nepříliš výrazná. Ikonografické odlišnosti v gestech obou postav a odlišná poloha Kristova těla napovídají, že se zde nejedná ani o odvození od stejného typu sochy, spíše jen použití vzorce oblíbeného například ve Slezsku či Lužici. Stejný motiv draperie je užit na reliéfu Oplakávání z Zodelu (Museum der Stadt Görlitz) a zde je skutečně identickým opakováním štítarské piety, bližším než v případě krumlovské sochy. Ta je ve Slezsku bez bližších paralel. Kutalem nadhozená myšlenka o jejím odvození od piety z vratislavského kostela sv. Alžběty je založena na příliš obecných formulacích, jako je například diagonální poloha Kristova těla a při bližším srovnání neobstojí.⁸⁷

Zajímavější otázkou je Homolkou navržené srovnání zkoumané piety s obrazem a rámem Madony svatovítské, jejíž příslušnost k frankovlámsky orientovanému stylu tzv. druhé fáze krásného slohu prokázala Milena Bartlová.⁸⁸

Přestože z děl dochovaných na našem území k sobě mají tato díla zřejmě nejbližší, můžeme u nich nalézt jen obecné vazby, jako například mohutnou draperii pláště madony v poměru k jejímu drobnému obličejí. Tento prvek je příznačný i pro některé další obrazy madon, typově související se svatovítskou.⁸⁹ Nás toto srovnání zavádí na cestu směřující k francouzskému dvorskému umění kolem a po roce 1400.

Při hledání paralel ke krumlovské pietě záhy zjistíme, že velmi podobná draperiová schémata se vyskytují ve vlámském sochařství, kupříkladu u postavy Boha otce na vrcholu oltáře z Hakendoveru.⁹⁰ Pozornost ale přitahuje i ve středoevropském sochařství neobvyklá tvář krumlovské Marie s dlouhým protáhlýmnosem,

⁸⁵ Homolka (pozn. 24), s. 54. Socha je naposledy publikována v Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530* (kat. výst. Národní galerie v Praze), Praha 1996, s. 664, č. kat. 265.

⁸⁶ K možnostem variability jednotlivých prvků u tématu piety Dieter Grossmann, *Thema und Variation – Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400*, in: Götz Pochat – Brigitte Wagner (ed.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, s. 162–173, zvl. s. 169–170.

⁸⁷ Kutal (pozn. 13), s. 168.

⁸⁸ Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 159–166.

⁸⁹ Týká se to většiny obrazů typu svatovítské madony např. Madona z Rynku, nebo ze Zlaté Koruny. Podrobně k tomu viz příslušná hesla ve shora citované knize.

⁹⁰ Socha publikována in: Steyaert (pozn. 71), s. 142–144, č. kat. 21.

úzkými a pevně sevřenými rty a štěrbínovitě zúženými očima pod jemně klenutým obočím. Tento typ obličejů je znám již v sochařství doby Ludvíka IX. Svatého.⁹¹ Takové obličejů ale mají i postavy soch vytvořených dvorním sochařem Karla VI. Jeanem de Liège, jenž se proslavil především jako autor mramorových náhrobků předků a příbuzných Karla VI., umístěných v chrámech spojených s královskou dynastií Valois. Mezi jeho nejznámější výtvořy se řadí mramorové torzo hlavy z náhrobku Marie Francouzské, vystavené v Metropolitan Museum v New Yorku, jež vykazuje mnohé společné rysy s tváří krumlovské Marie, byť nejdou nad rámec obecných shod.

Tumba s náhrobkem Marie Francouzské, uložená původně v pařížském Saint-Denis, je díky zmínce v sochařově závěti z roku 1383 datovatelná do doby těsně před jeho úmrtím, tedy na samý počátek osmdesátých let.⁹² Toto datování je pro krumlovskou pietu příliš časně, vypovídá však o možném vzdělání a slohové orientaci umělce, který ji zhotovil.

Zde se vrátme k již zmíněnému a pro sochu určujícímu prvku předimenzované draperie Mariina pláště v poměru k drobnému tělu, jež se téměř ztrácí v jejích záhybech. Tento prvek nalzeneme i na alabastrových medailonech s dvojdílným reliéfem Zvěstování z Böhlerovy sbírky, [obr. 13] jež byly díky shodnému včlenění do bohatě profilovaných rámu a některým formálním shodám uvedeny Jaromírem Homolkou do souvislosti s figurami na rámu zmíněné Svatovítské madony.⁹³ Ve spojitosti s krumlovskou pietou si můžeme povšimnout podobné ostré a lineární modelace záhybů, byť zde svou roli jistě sehrál i samotný materiál, z něž jsou medailony vyrobeny.

Prvek prosazování draperie na úkor těla je obecně příznačný pro styl luxusních uměleckých děl vytvářených ve Francii kolem roku 1400, označovaných jako „joyaux“. Pokud bychom hledali vyjádření výrazu dvorské umění, zřejmě by pod tento obtížně definovatelný pojem spadaly právě taková díla zlatníků a emailérů, ale také sochařů a malířů, kteří se uplatňovali na královském dvoře v Paříži i v rezidenčních městech králových příbuzných. Jak král Karel VI., tak jeho strýc vévoda z Berry, či králův bratr Ludvík Orleánský tato díla sbírali a v případě posledně jmenovaného dokonce vlastnoručně pořizovali jejich seznamy.⁹⁴

Mezi díla, spojovaná s tímto okruhem, se řadí také tondo s obrazem madony z Walters Art Gallery v Baltimore, na kterém je Mariina postava zcela zahalena do bohatých a mohutných záhybů jejího pláště.⁹⁵

⁹¹ K sochařství této doby naposledy Robert Suckale, Überlegungen zum pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen und König Phillip dem Schönen, in: idem, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge*, Berlin 2002, s. 123–171.

⁹² Viz Elizabeth Taburet-Delahay (ed.), *Paris.1400. Les arts sous Charles VI.* (kat. výst.), Paris 2004, s. 57, č. kat. 16.

⁹³ Mistr týnské kalvárie (pozn. 16), s. 9.

⁹⁴ Hans Belting, *Bild und Kult. Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, s. 472.

⁹⁵ Ibidem, s. 473.

V sochařství konce 14. a počátku 15. století se jedná o prvek vyskytující se u děl spojených s úzkým okruhem objednavatelů kolem francouzského královského dvora. V kamenné skulptuře je použit například na známém hradu Karla VI. ve Vincennes. Mezi jinými zde lze uvést konzoli v kapli zámku s vousatým mužem s mečem, doprovázeným dvěma postavami. [obr. 14] Ústřední figura je charakterizována bohatou draperií řasenou v paralelních záhybech. Konzola byla zhotovena zřejmě během osmdesátých nebo devadesátých let 14. století.⁹⁶

Jiný příklad velmi známého díla francouzského sochařství, tentokrát již z počátku 15. století, je reliéf Korunování Panny Marie z brány hradu La Ferte-Milon, nikdy nedokončeného sídla bratra Karla VI. Ludvík Orleánský, zavražděného roku 1407. [obr. 15] Postava Trůnícího Krista korunujícího Pannu Marii je charakterizována stejnými formálními znaky jako výše zmíněná díla. Při srovnání s postavou Marie z krumlovské piety vyniká i přes určité formální rozdíly shoda v předimenzování těla a bohaté draperie v poměru k hlavě. Podobný je též v podstatě chybějící kontrapost sedících postav, které mají obě kolena téměř ve stejné výši.⁹⁷

V souvislosti s pátráním po původním určení díla byla zmíněna kojící madona z Metropolitan Museum v New Yorku. Tato soška velmi malých rozměrů (výška 15 cm) má, na rozdíl od výše jmenovaných děl, s krumlovskou pietou shodné schéma draperie včetně výrazného cípu spadajícího z Mariina levého kolene a směřujícího k její pravé noze. Podobně je veden také záhyb u levého kolene Panny Marie s tím rozdílem, že u sochy madony je jasně definováno rozlišení horního a spodního pláště, kdežto průběh jednotlivých záhybů látky u krumlovské piety sledovat téměř nelze. Byť zde původně byly záhyby pravděpodobně zvýrazněny polychromií, má draperie v podstatě formálně abstraktní ráz, který ostatně zdůraznil i Albert Kotal. Přes shody v kompozici jsou patrné značné rozdíly v zacházení s hmotou. Jestliže u krumlovské piety jsou jednotlivé prvky formulovány poměrně ostře s důrazem na linearitu, je to pravý opak oblých linií pláště madony z Metropolitan Museum. Jedná se tu o odlišný formální výraz, ke kterému tvůrci obou děl směřovali. To, co obě sochy spojuje nám však, domnívám se, umožňuje zařadit je do těsné souvztažnosti časové i geografické. Trůnící madona byla naposledy zhodnocena jako dílo z Jižního Nizozemí či Burgundska a datována do let 1420–1430.⁹⁸

Mimořádně důležitá je otázka materiálu, z něž je krumlovská pieta vyrobena. V dosavadní literatuře byl tento materiál vždy označován jako lipové dřevo⁹⁹ a vzhledem k obtížné přístupnosti sochy uzavřené v prosklené vitríně, nebylo možné toto tvrzení ověřit ani vyvrátit. Teprve v průběhu práce na tomto článku se mi naskytla příležitost prohlédnout si sochu mimo vitrínu, v níž je vystavena. Při bližším ohledání je evidentní, že socha je vyrobena nikoli z lipového, nýbrž

⁹⁶ Ulrike Heinrich Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997, s. 197–198.

⁹⁷ Ibidem, s. 205–209; k reliéfu Korunování zvl. s. 206.

⁹⁸ Wixom (pozn. 54), s. 12.

⁹⁹ Tak je socha popsána in: Denkstein – Matouš (pozn. 21), s. 96 a v katalogu neuskutečněné výstavy *České umění gotické 1350–1420* (pozn. 23), s. 166, č. kat. 230.

z tvrdého ořechového dřeva. To vrhá zcela nové světlo na určení její provenience, neboť je obecně známo, že v této době je ořech materiálem příznačným pro frankovlámské sochařství, zatímco lipové dřevo bylo užívané ve středoevropském regionu.¹⁰⁰ Pietu z krumlovského muzea tudíž musíme označit za import.

Všimněme si teď ještě jednoho významného prvku v kompozici piety, kdy rukáv pláště madony u její levé ruky vytváří téměř samostatný dynamický útvar. Tento detail se jeví jako poměrně důležitý pro chápání zkoumaného díla. Kromě významu pro kompozici, kdy svou výrazností opticky vyrovnává „prázdnou“ levou stranu sousoší a zároveň upoutává pozornost ke gestu spojených rukou Krista a Marie, je zajímavý právě dynamicky pojatou draperií, jež nerespektuje přirozené chování látky a osamostatňuje se v podobném smyslu, jako se stávají samostatnými útvary látek oděvů na obrazech bratří van Eyck, či malíře Oltáře z Flémale, spojovaného se jménem Robert Campin. Zdá se tedy, že tento způsob mohl být určitým ekvivalentem k postupům jmenovaných malířů, zakladatelů nového slohu.¹⁰¹ Nový pozdněgotický sloh se paralelně rozvíjel v několika centrech, jedním z nejvýznamnějších bylo flanderské Tournai, v němž působil jak Mistr oltáře z Flémalle, tak i autor slavné skupiny Zvěstování v tamní katedrále Jean Delemer. Vedle těchto moderních děl, zde však pracovala i řada sochařů ve starším, ale stále oblíbeném stylu, příznačném i pro krumlovskou sochu. Zřejmě právě v této oblasti je nutné hledat jejího autora.

Jak se socha dostala do Českého Krumlova však nevíme, v této souvislosti lze jen v obecné rovině zopakovat argumenty týkající se vztahu Wittelsbachů k francouzskému a burgundskému dvoru, konkrétní hypotézy jsou otázkou a úkolem dalšího, především historického bádání.

Na začátku textu byla položena otázka, proč se v Českém Krumlově druhé čtvrtiny patnáctého století, jakožto ve zřejmě nejvýznamnějším kulturním centru českých zemí té doby, nedochovala výtvarná díla odpovídající kvality. Obě sochy, jež jsou předmětem tohoto článku, mohou posloužit jako důkaz, že dosavadní bádání správně počítalo s působením pouze nepříliš kvalitních lokálních výtvarných dílen, neboť autor ani jedné ze soch nesídlil v Českém Krumlově a asi nebyl ani školen v žádné z dílen předhusitské Prahy. Na straně druhé před sebou máme příklady soch neobyčejně kvalitních. V případě piety z Všeměřic sochy formálně navazující na zcela současné západoevropské sochařství, u piety z krumlovského regionálního muzea dokonce skulptury přímo z této oblasti importované. To potvrzuje erudici a náročnost těch, kteří je pro krumlovský klariský klášter objednali. Všeměřická pieta je zároveň důkazem intenzivních kontaktů mezi touto oblastí a Bavorskem, pro něž není mnoho opor v archivním materiálu.¹⁰²

Fotonachweis – Photographic Credits – Původ snímků

¹⁰⁰ K tomu blíže Michael Baxandall, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, Yale 1980, zejména s. 27–31.

¹⁰¹ Ke vzniku stylu lámaných draperií Hans Belting – Catherine Kruse, *Erfindung des Gemäldes*, München 1993.

¹⁰² Základním pramenem je zde Blažena Rynešová (ed.), *Listář a listinář Oldřicha II. z Rožmberka 1–4*, Praha 1929–1937.

1–5: Alšova jihočeská galerie Hluboká; 6: Web gallery of Art; 9.–11: autor; 7, 13-15: Bildarchiv Marburg, č. neg. fm 1556745a, MI11897e14a, fr0090c14a, fr00230f09a; 12: Repro: Wiliam D. Dixon, Late mediaeval sculpture in Metropolitan 1400 to 1530, *The Metropolitan museum of Art Bulletin*, Spring 2007, Vol. LXIV, no.4.

THE VŠEMĚŘICE PIETÀ AND THE ČESKÝ KRUMLOV PIETÀ: THE POLITICS OF COMMISSIONS ON ROŽMBERK ESTATES IN THE FIRST HALF OF THE 15TH CENTURY

The study treats two Pietà sculpture groups from South Bohemian estates of the Rožmberk family. Thus far, they have generally been dated to the first quarter of the 15th century. The Všeměřice Pietà (Alšova jihočeská galerie Hluboká) has always been rightfully regarded as one of the finest works of the late beautiful style in the Bohemian Lands. For many years, it was linked with the work of the most famous woodcarver of that period, known as the Master of the Týn Calvary. The wooden Pietà from the Regional Museum in Český Krumlov attracted the attention of scholars mainly on account of its formal similarity to Franco-Flemish sculpture.

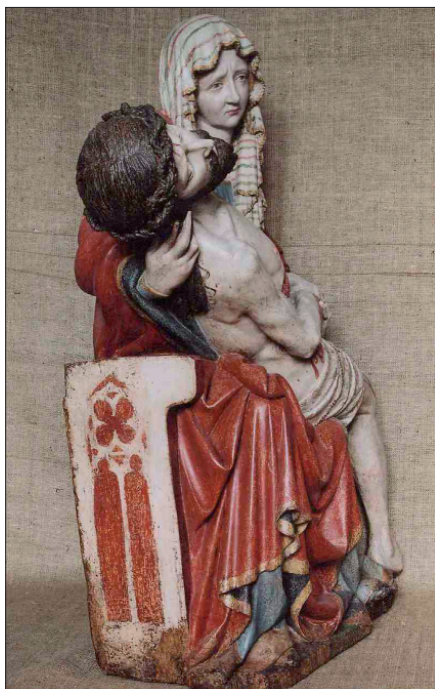
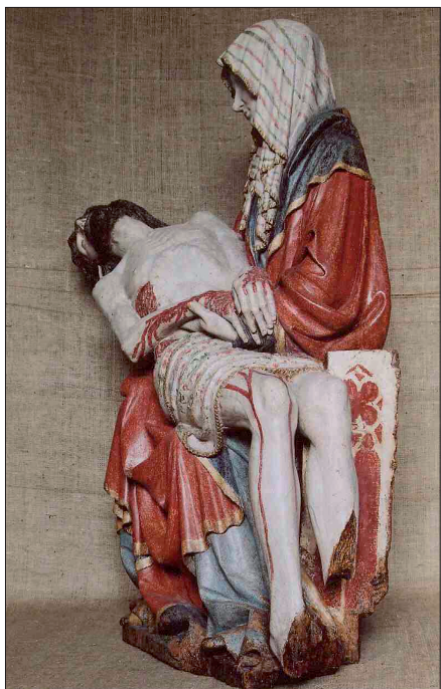
The article reconsiders the origin of both sculptures, which can be traced, on the basis of archival sources, to the milieu of the former convent of Poor Clare Nuns in Český Krumlov. This institution, thanks to the importance of Český Krumlov as a Rožmberk residence and as one of the main political and cultural centres during the Hussite Wars, prospered in the 15th century, unlike other religious institutions. This is indicated by the numerous artworks that can be linked with the convent, including the famous Krumau Madonna (Kunsthistorisches Museum Wien). Formal analysis of the Všeměřice Pietà confirms Milena Bartlová's assumption that the sculpture cannot be attributed to the Master of the Týn Calvary, but rather is connected with West European sculpture of the 1430s. The closest parallels can be found in the face of the angel in the Holy Trinity relief from Sandizell Castle, by Hans Multscher, and the figure on Ulrich Kastenmayer's tombstone in the Church of St Jacob in Straubing, in Lower Bavaria, which is connected with contemporaneous sculpture of the Netherlands. At that time, Bavaria was divided into three separate duchies ruled by members of the Wittelsbach family, which was closely related with the ruling family of France and Burgundy. This was also reflected in its cultural orientation. The other Pietà under consideration comes from the same cultural circle. Its style was influenced by Parisian court art of the beginning of the 15th century. The material used – walnut wood – defines it as an import. On the basis of formal analysis, one can trace its origin to the 1420s, when it was probably made in the area of Flanders.

Both sculptures testify to the sophistication of the culture of commissions in Český Krumlov and, particularly with the Všeměřice Pietà, the close ties between this region and Bavaria, for which there is more evidence in artworks than in the archives.

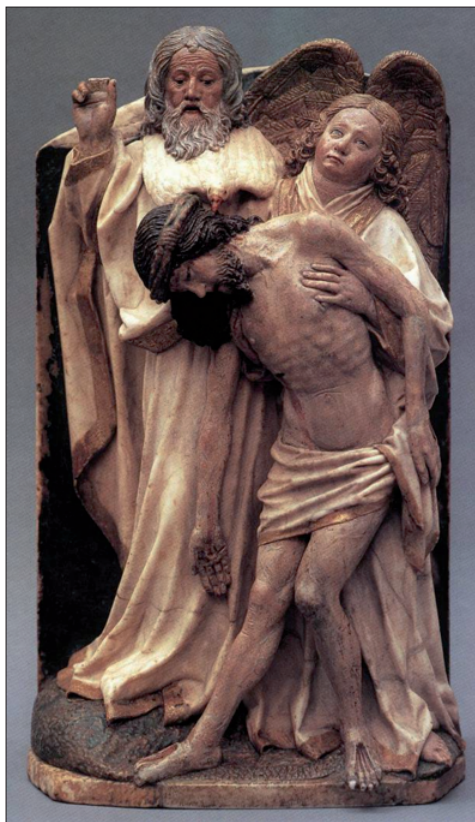
Translated by Kathleen Hayes



1. Pieta z Všeměřic, 1430–1440. Hluboká, Alšova jihočeská galerie



2.–5. Pietà z Všeměřic, 1430–1440. Hluboká, Alšova jihočeská galerie



6. Nejsvětější Trojice ze Sandizell, ca 1430.
Frankfurt am Main, Museum Liebighaus



7. Náhrobek Ulricha Kastenmayera (detail),
před 1431. Straubing, farní kostel sv. Jakuba



8.–11. Pietà z Českého Krumlova, 1420–1430. Český Krumlov, Regionální muzeum



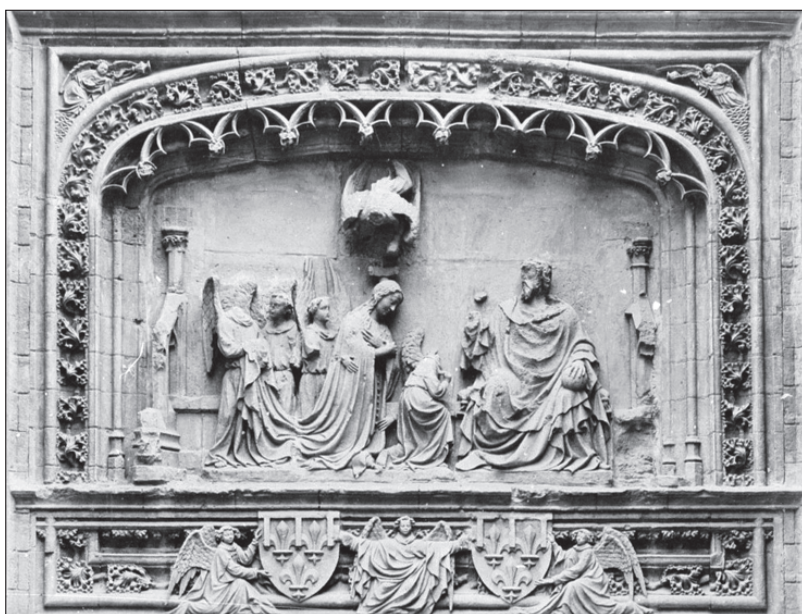
12. Trůnící madona, 1420–1430.
New York, The Metropolitan
Museum of Art



13. Anděl z reliéfu Zvěstování
Panně Marii, počátek 15. století.
Mnichov, Böhlerova sbírka



14. Konzola se třemi postavami, 1380–1390. Vincennes, Sainte-Chapelle



15. Korunování Panny Marie, počátek 15. století. La Ferté-Milon, reliéf nad vstupním obloukem