

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Alice Bala

**Madony byzantského typu v české knižní  
malbě 13. století, deskové malbě 14. století  
a jejich „druhý život“ v baroku**

Diplomová práce

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

Praha 2018



## **Prohlášení**

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

V Praze dne 20. dubna 2018

Alice Bala

## **Bibliografická citace**

Madony byzantského typu v české knižní malbě 13. století, deskové malbě 14. století a jejich „druhý život“ v baroku [rukopis] : diplomová práce / Alice Bala; vedoucí práce: Jan Royt. -- Praha, 2018. -- 75 s.

## **Anotace**

Předkládaná práce si klade za cíl sumarizovat dostupné informace k tématu byzantského typu Madony v umělecké produkci českých zemí. Zabývá se vývojem mariánského kultu od raného středověku, přes středověk vrcholný a poté ve stručnosti věnuje pozornost tomuto tématu v období baroka. Úvodní část je věnována prvním obrazům Panny Marie s dítětem v rámci iluminovaných rukopisů 13. století. Ve druhé části zpracovávám dostupné informace z oblasti deskové malby 14. století se zaměřením na deskové obrazy Madon s důrazem na jejich byzantizující východiska. Třetí část poukazuje v rámci silně rozvinuté barokní zbožnosti na jejich „druhý život“.

## **Klíčová slova**

Madona, Panna Marie, iluminované rukopisy, 13. století, desková malba, 14. století, mariánský kult, Byzantské vlivy, baroko, ikona

## **Abstract**

The ambition of the proposed paper is to summarize all of the up to date information regarding Byzantine types of Madonnas in art production of the Czech lands. First part of this work takes aim at the period of early to high Middle Ages, paying special attention to the first Marian depictions in some of the illuminated manuscripts of the 13th century showing deep influences by the contemporary Byzantine or Italo-Byzantine art. Second part of this paper deals with 14th century wood panel paintings, depicting half figures of Virgin Mary with or without her child Jesus, again the attention focuses on those showing close relations to eastern Icons. Final part of this work works with the heritage of the passed, rich era of Marian devotion, being reborn in Czech Barock religious practice.

## **Keywords**

Madonna, Virgin Mary, illuminated manuscripts, 13th century, wood panel painting, 14th century, Icon, Byzantine influences, Barock

**Počet znaků** (včetně mezer): 158 091

## **Poděkování**

Ráda bych na tomto místě poděkovala panu profesoru Janu Roytovi za laskavé vedení této práce.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	7
<b>I. Stručný historický rámec pro studium kapitol II. a III.</b> .....	8
1. Mariánský obraz v raném středověku.....	13
<b>II. Madony byzantského typu v české knižní malbě 13. století</b> .....	17
1. <b>Ostrovský žaltář</b> .....	17
1.1 Ikonografický typ Glykofilúza .....	17
1.2 Stručný kodikologický popis .....	17
1.3 Obraz Panny Marie s Ježíškem fol. 11v .....	18
2. <b>Mater verborum</b> .....	26
2.1 Ikonografický typ Oranta a Nikopoiá .....	26
2.2 Stručný kodikologický popis .....	26
2.3 Obraz Panny Marie fol. 70r.....	27
2.4 Obraz Panny Marie s Ježíškem fol. 230r .....	29
3. <b>Antifonář sedlecký</b> .....	33
3.1 Ikonografický typ Hodegetrie .....	33
3.2 Stručný kodikologický popis .....	33
3.3 Obraz Panny Marie s Ježíškem na p. 44 .....	34
<b>III. Madony byzantského typu v české deskové malbě 14. století</b> .....	40
1. <b>Madona mostecká</b> .....	40
2. <b>Madona Ara Coeli</b> .....	47
2.1 Ikonografický typ Hagiosoritissa .....	47
2.2 Stručná historie Madony Aracoeli v Římě.....	48
2.3 <b>Madona Aracoeli (K 98)</b> .....	49
2.4 <b>Madona Aracoeli (VO 10656)</b> .....	52
2.5 <b>Madona Aracoeli (O 1457)</b> .....	55
3. <b>Madona březnická</b> .....	62
3.1 Ikonografický typ Kykkotissa .....	62
3.2 Obraz Madony březnické.....	63
<b>IV. „Druhý život“ Madon byzantského typu v českých zemích v baroku</b> .....	70
1. Stručný vývoj mariánské úcty v období baroka.....	70
2. „Druhý život“ mariánských obrazů v baroku .....	71
<b>Závěr</b> .....	80
Obrazová příloha .....	81
Seznam použité obrazové přílohy .....	107
Seznam použitých zkratk .....	109
<b>Seznam použitých pramenů a literatury</b> .....	110

# Úvod

V průběhu staletí byla východními a západními učenými, filozofy, teology i umělci opracována představa hmotného obrazu božství tak, aby nakonec byl na oltář dějin položen jeho vědomě vytvořený ideál. Krásným příkladem takového postupného vybrušování formy je obraz mariánský.

Po nezbytném stručném úvodu se na následujících stranách pokusím na příkladech mariánských obrazů domácí produkce tento proces zachytit, popsat a zasadit jej do kontextu soudobé tvorby, a to s důrazem na jeho byzantinizující akcent. Část práce tak bude věnována prvním obrazům Panny Marie s Ježíškem, které se v českých zemích objevují v rámci knižní produkce 13. století – iluminací Ostrovského žaltáře, Mater verborum a Antifonáře sedleckého. Ve druhé části soustředím pozornost na Madony byzantského typu v české deskové malbě 14. století, jejichž představitelkami jsou Madona mostecká, Madony Aracoeli a Madona březnická. Závěrečná část práce bude věnována „druhému životu“ Madon byzantského typu v českých zemích v době baroka. Vzhledem k šíři zpracovávaného tématu se v této části omezím na stručnější charakteristiku vývoje mariánského kultu, který doznal v barokní době obrovského rozmachu. Důraz tak bude kladen především na „druhý život“ deskových obrazů domácí tvorby středověké, jejichž vývojem se zabývala předchozí část této práce.

Na základě dostupných zdrojů se pokusím o maximální sumarizaci dosavadních výsledků bádání, jež by v takto ucelené formě mohly být obohacením budoucího studia mariánského tématu.

# I. STRUČNÝ HISTORICKÝ RÁMEC PRO STUDIUM KAPITOLY

## II. A III.

Byzantská říše, středověká nástupnice starověké říše Římské, se v době panování císaře Justiniána I. stala skutečným kulturním skvostem tehdejšího raně křesťanského světa. Především právě díky iniciativě byzantského císařského dvora se již v 6. století, kdy došlo k upevnění víry v zázračnou moc ikon, stalo výtvarné umění – a to zejména malířské podání, nedílnou součástí křesťanského kultu. Rozvíjelo se jak v oblasti malířství monumentálního (mozaiky a fresky) tak i knižního a deskového.

O raném období deskové malby se mnoho informací nedochovalo – víme, že patrně existovaly i první ikony, ale nedochovaly se a jsou jen málo spolehlivě doloženy církevními legendami. V rané fázi knižní malby ještě dozníval svitkový typ, ale od 6. století dále již zcela převládá kodex. Mnohé iluminované byzantské rukopisy a v ještě větší míře drobné reliéfy ze slonoviny, jimiž se zdobil nábytek, truhlice, skříňky a desky liturgických knih a práce zlatnické, se dlouho před dobytím Konstantinopole křížáky dostávaly na evropský západ a ovlivňovaly zde prerománské a románské umění.

Do zemí českého knížectví se předměty uměleckého řemesla dovážely ve velkém množství již od 10. století, ke značnému obohacení došlo na počátku 13. století po dobytí Konstantinopole křížáky. Dokladem toho jsou mnohá bohatá roucha nalezená ve světeckých hrobech<sup>1</sup> či drobné antické umění.<sup>2</sup>

Svou tradici v českých zemích, jak vyplývá z badatelských výzkumů posledních desetiletí, měly také byzantské ikony, tzv. nerukotvorné, podle legend malované sv. Lukášem, které byly pořizovány na ochranu svěřených klášterů. Nejstarším dokladem o existenci takové ikony na našem území je zpráva z roku 1081, podle níž český kníže věnoval pasovskému biskupovi k založení kláštera v Göttweigu obraz Panny Marie „*graeco opere mirabiliter expressa*“. Jiný svatý obraz Panny Marie dokládá zmínka v doksanském nekrologiu. Dle této zprávy, snad roku 1197 k příležitosti dokončení

---

<sup>1</sup> V hrobě sv. Ludmily byly nalezeny četné byzantské látky, například bohatě zdobený protolampas – kruhové medailony se Stromem života a heraldickými ptáky, vyrobený v byzantské říši či na předním východě. Také v hrobě sv. Václava byla nalezena zlatem zdobená látka pocházející z Byzance 12. století: BAŽANT 2000, 46.

<sup>2</sup> Ibidem. Například polovina slonovinového diptychu ve svatovítském pokladu. Jedná se o skládací destičku z doby kolem roku 480, jež byla původně zdobena portrétem konzula. Při úpravách ve 12. Století byl konzul přepracován na sv. Petra držícího klíč a svitek, s tonzурou ve vlasech a svatozáří.



klášterního kostela, daroval syn krále Vladislava II. Vladislav Jindřich klášteru „*preciosam ymaginem Sanctae Marie pro quinquaginta marcis*“.<sup>3</sup>

V nejranějším období českého státu měla pro Čechy zásadní význam vazba na německou říši s centrem v tehdejším Bavorsku, Sasku a vazby na salzburské a řezenské biskupství. Byly to především karolínské a otonské dílny, které z historicky pochopitelných důvodů uplatňovaly ve svých zakázkách prvky přejaté z byzantského umění, zprostředkované buď Itálií či přímými styky s Byzantskou říší.

Již na našich nejranějších památkách je patrné postupné přejímání prvků byzantského výtvarného umění. S byzantismy v knižní malbě se můžeme poprvé setkat v nejstarším dokladu iluminovaného rukopisu vážícího se k českým zemím a to v opisu latinské legendy o svatém Václavu mantovského biskupa Gumpolda. Rukopis, zvaný též Wolfenbüttelský, nacházející se v dnešní zemské knihovně ve Wolfenbüttelu, bývá datován do doby před rokem 1006.<sup>4</sup> Tato rukopisná památka, vytvořená buď v Čechách písařem a iluminátorem vyškoleným v některém z center otonské knižní malby či přímo v některé z významných otonských dílen původně na příkaz císaře Otty II, byla psána a iluminována na žádost české kněžny Emmy, manželky Boleslava II. Rukopis obsahující devatenáct listů byl začleněn do svazku svatováclavských legend pocházejících z 12. – 14. století.<sup>5</sup>

Na titulním listu se kněžna Emma v hlubokém pokleku – proskynezi, jehož motivický původ přejala Byzantská říše z praxe každodenního života i do svého výtvarného umění jako výraz nejvyšší pokory patřící Bohu a také vládci, obrací ke svatému Václavu s prosbou o přímluvu na nebesích jak za vlastní spásu, tak za záchranu svých dětí – knížat Jaromíra a Oldřicha a tím zřejmě i za trvání tehdy ohrožené přemyslovské dynastie (jde patrně o nejstarší známé vyobrazení donátora v českých zemích) [1]. Kněžna Emma na tomto vyobrazení líbá světce nohu. Bažant uvádí domněnku, že toto ikonografické schéma mohlo být odvozeno od tehdy obvyklého líbání nohou postavě na posvátném obraze, což je v byzantských kostelech doloženo již od 7. století. Odtud se rituál pravděpodobně velmi záhy dostal i do západní Evropy, kde se stal součástí kultu

---

<sup>3</sup> KOŘÁN 1989,193-217. KOŘÁN 1992,309-329.

<sup>4</sup> TŘEŠTÍK 2010, 33-49.

<sup>5</sup> Biskup Gumpold snad nějakou dobu před převzetím biskupského úřadu pobýval v Praze. Toto své dílo napsal nejpozději roku 985, kdy císař Otta II., na jehož přání vzniklo, zemřel. Viz NECHUTOVÁ 2000, 43-44.

světeckých hrobů.<sup>6</sup> V postavě svatého Václava se na tomto výjevu tematicky spojují dvě představy: vládce – knížete a světce – mučedníka. Václav je zde vyobrazen jako stojící v lehkém úklonu s gestem oranta, v knížecím rouchu a se symbolem své hodnosti – posvátným kopím kombinovaným s praporcem. Vzhlíží k polopostavě Krista, jenž mu z oblaku klade na hlavu mučednickou korunu. Jde o zcela výjimečnou kombinaci obrazu dedikačního a devočního – investitury a adorace, kdy je svatý Václav současně korunován Kristem a uctíván kněžnou Emmou. Dle Bažanta se zde nejedná o běžné ikonografické schéma, ale o původní a velmi ambiciózní konstrukci spojující nové a nejprestižnější atributy moci a svatosti – korunování Kristem, mitru, posvátné kopí a proskynezi. Proto se domnívá, že rukopis zcela jistě nevznikl v nějaké velké malířské škole, ale v atelieru nijak nevázaném výtvarnými a ikonografickými konvencemi, velmi pravděpodobně v Čechách. Starokřesťanské schéma Boží pravice nad panovníkem je zde nahrazeno polopostavou Krista, čímž je zdůrazněn Boží původ světské moci. Nahrazení pravice celou postavou, polopostavou či poprsím se poprvé objevuje v byzantském umění v 9. století v souvislosti s tzv. makedonskou renesancí.<sup>7</sup>

Na byzantské dědictví zprostředkované tehdejším uměleckým vývojem v jižním a jihovýchodním Německu navazuje také další významná památka raného období naší knižní iluminace, tzv. Svatovítská apokalypsa z Kapitulní knihovny u sv. Víta v Praze, především její titulní obraz.<sup>8</sup> Toto první folio, na jehož verso se miniatura nachází, bylo nepochybně k rukopisu přidáno dodatečně, nicméně je velmi pravděpodobné, že vzniklo speciálně pro pražský kodex. Tato rukopisná památka, jejíž stylistická forma se váže k památkám tzv. bavorské malířské školy, je pozoruhodná mimo jiné skladbou svých textů, kterou se prudce liší od památek současných (jedná se o soubor novozákonních knih, z něhož byla vypuštěna pouze 4 kanonická evangelia). Může připomínat „praxapostolos“, což je specifický typ liturgické knihy, užívaný v byzantských kostelích ve funkci perikopálních čtení během církevního roku. Zda však byla tato podobnost záměrná či vypovídá o hlubších vztazích k byzantské liturgii, je zatím pouze domněnka,

---

<sup>6</sup> BAŽANT 2000, 25–27. Obraz Krista z doby kolem roku 600 považovaný za dílo svatého Lukáše a chovaný v kapli Sancta Sanctorum lateránském paláci uctíval papež coby nejposvátnější ikonu latinské církve tím, že o Velikonočních svátcích líbal Kristovy nohy. Tím vyjadřoval nejen úctu ke Kristovi, ale i svou nezávislost na byzantském císaři.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Svatovítská apokalypsa, Kapitulní knihovna u sv. Víta v Praze A 60/3, fol. 1v.

proti níž hovoří zařazení knihy Zjevení, která ve východokřesťanské církvi nebyla užívána.<sup>9</sup>

Úvodní obraz, rozdělený horizontálně do dvou polovin obsahujících samostatné scény, je vkomponován do malovaného rámu se šesti medailony s vyobrazením světců, či snad – jak se domnívá Černý (a dokládá to srovnáním s analogickým schématem v otonském evangelistáři z Řezna) personifikací čtyř kardinálních ctností Mírnosti, Síly či Spravedlnosti a Moudrosti. I v případě striktně frontálních polopostav v medailonech horní části obrazu se dle Černého pravděpodobně jedná o některé z personifikovaných ctností, doplňujících celek čtyř ctností kardinálních, avšak k jejich přesnému určení bude, jak autor dále poukazuje, zapotřebí komplexnější analýzy. Historicky vychází medailonové pojetí ze staršího zvyku, jenž se jako archaismus ve výzdobě ikon hojně rozšířil za vlády makedonské dynastie i dynastií dalších - malovat císařské portréty a pak světce na kulatém formátu, často připevněném na tyče a neseném v průvodu nebo na tažení.<sup>10</sup> Přelom prvního tisíciletí je potom v západním umění (knižní malba v Trevíru a dominující osobnost Mistra Registra Gregorii, produkce v Echternachu, Reichenau a Řezně) charakterizován jako doba největšího rozkvětu medailonových ráků.

Scéna v horním oddílu této celostránkové miniatury byla vcelku jednoznačně badateli určena jako apokalyptické vidění sv. Jana na ostrově Patmos.<sup>11</sup> Vyobrazení v dolní polovině je méně evidentní. Obecně bylo doposud přijímáno, že je zde vyobrazen neidentifikovaný český kníže, Spytihněv II. či jeho nástupce Vratislav II., charakterizovaný nižším panovnickým atributem čelenkou, dále pláštěm, kopím s praporcem a stráží s mečem.<sup>12</sup> Znázorněný vévoda, doprovázený zbrojnošem, přijímá knihu z rukou dvou řeholníků. Nejnověji se ikonografii této dolní scény obsáhle věnoval Pavol Černý, který detailním rozbořením jednotlivých prvků (především kopí s praporcem, pokrývky hlavy a dalších kostýmních motivů) označil tohoto vévodu nejpravděpodobněji jako budoucího krále Vratislava II.

---

<sup>9</sup> ČERNÝ 2004, 26.

<sup>10</sup> ZÁSTĚROVÁ 1996, 434.

<sup>11</sup> ČERNÝ 2004, 26.

<sup>12</sup> BAŽANT 2000, 37.

Vrcholným dílem knižní malby 11. století, vážícím se k českým zemím, je nepochybně Vyšehradský kodex z Národní knihovny v Praze.<sup>13</sup> Byl velmi pravděpodobně napsán a iluminován k příležitosti korunovace prvního českého krále Vratislava I. v období mezi roky 1070–1085 v prostředí bavorské klášterní školy, nejspíše v dílně řezenského skriptoria sv. Emmerama, využívajícího podněty knižní malby z Tegernsee. Do skupiny s ním se řadí ještě další vynikající rukopisné památky z konce 11. století a to Kodex pražské Kapitulní knihovny svatovítské a dva rukopisy z polských knihoven – Kodex hnězdenský a druhý, uložený v knihovně Czartoryských v Krakově. Z ikonografického hlediska se jedná o jedno z nebohatších děl románského knižního umění. I v tomto rukopise, který není vzhledem k jeho obsažnosti možno v této práci detailně pojednat, se můžeme setkat se silně antikizujícími tendencemi. Je to především celostranný obraz Kristova křtu v Jordáně (ale také obraz Narození Krista), na kterém se tyto tendence projeví asi nejsilněji, a to především díky vyobrazení nahé postavy – personifikace Jordánu, jenž vylévá amforu. Ikonograficky důležitý je tento výjev také proto, že je zde zachyceno jedno z nejstarších antropomorfických zobrazení Boha Otce, jehož původ by se mohl odvozovat od antických portrétních bust.<sup>14</sup>

Na přelomu 11. a 12. století dochází v Evropě k přesunu slohové filiace z řezenského okruhu do salzburského, kde tehdejší umělecký vývoj reprezentoval v jižním Německu nejmodernější tvůrčí proudy, zpracovávající byzantské vzory. Pod tímto vlivem vzniká na přelomu 11. a 12. století soubor tří významných památek naší knižní iluminace a to Olomoucký kolektář, dříve zvaný Olomoucké horologium dnes z královské knihovny ve Stockholmu a dva opisy Augustinova spisu *De civitate Dei* ze svatovítské Kapitulní knihovny v Praze.

Po polovině 12. století se objevuje v západním umění druhá vlna byzantských vlivů, jež vyvrcholila v jeho poslední třetině. Symbolická je pro ni výrazná dynamika zobrazovaných figur, často ve zkroucených pózách, expresivní mimika a ostrá klikatá drapérie. Tento silný byzantský vliv se v českých zemích, zpočátku za uměním západní Evropy lehce opožděných, objevuje počátkem 13. století. České země tak navazují na pozdní byzantizující vlnu, která ve 13. století postupovala do střední Evropy přes severní

---

<sup>13</sup> Pod signaturou XIV. A .13 je uložen v Národní knihovně České republiky v Praze. [http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show\\_record\\_num&param=3&client=&ats=1360054490&mode=&testMode=&sf\\_queryLine=&qs\\_field=0](http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_record_num&param=3&client=&ats=1360054490&mode=&testMode=&sf_queryLine=&qs_field=0).

<sup>14</sup> BAŽANT 2000, 34. Detailně se skupině kolem Kodexu Vyšehradského věnuje Pavol Černý.

Itálii a Alpy – především Sasko.<sup>15</sup> Souvislosti se salzburskou oblastí dokládá ještě i následující velmi významná památka naší knižní iluminace z doby kolem roku 1200 a to Ostrovský žaltář ze Svatovítské kapitulní knihovny v Praze. Obsahuje soubor tří celostranných obrazů monumentálního charakteru: Ukřižování Krista, sv. Trojici a Trůnící madonu. Jelikož se tímto rukopisem dostávám k jádru zadané práce, považuji na tomto místě za podstatné uvést ve stručnosti základní informace týkající se mariánského tématu.

## 1. MARIÁNSKÝ OBRAZ V RANÉM STŘEDOVĚKU

V pozdně antickém období, kdy se teprve pozvolna formovala křesťanská kultura, docházelo v oblasti výtvarného umění ke dvěma zdánlivě protichůdným jevům. Prvotní křesťané na straně jedné zavrhovali a pokud možno eliminovali jakékoliv náznaky pohanských obrazů, na straně druhé z nich v mnohém čerpali. A bylo to právě zobrazení Panny Marie, v němž vykulminovala společenská potřeba náhrady tehdy již tabuizovaných pohanských idolů, k nimž se věřící původně obraceli se svými prosbami.<sup>16</sup>

Raně křesťanská společnost zpočátku tolerovala přetrvávající kultury i jiných panenských bohyní – matek jako například římské Magna Mater (Kybelé) a Diany Efezské, jejichž kult dosáhl svého maxima ve 3. století. Byla to však především dávná Egyptská bohyně Isis (spolu se synem Horem), která byla v pozdně antickém/raně křesťanském světě uznávána jako obraz dokonalé matky a ochránitelky, jejíž kult bývá považován za určitou předlohu pro pozdější kult mariánský.

Stále aktuálnější potřeba zajistit Panně Marii pevné místo v rámci christologických rozprav vyústila roku 431 v Efezský koncil. Na tomto koncilu byla Panna Maria, jež do té doby sehrávala vedle svého syna Krista roli spíše podružnou a v jejíž postavě bylo vyzdvižováno především její lidská podstata, konečně uznána za Bohorodičku – Theotokos. Od tohoto přelomového momentu, jehož důsledkem byla zvýšená autonomie Panny Marie coby samostatného symbolu křesťanské víry, bylo možné ji svobodně znázorňovat v kompozici se synem Kristem a také nově vyzdvižovat Mariiny

---

<sup>15</sup> K pronikání vlivů ze sasko-durynské oblasti: KRÁSA 1982. KRÁSA 1990. MAŠÍN 1984, 110-111. BAŽANT 2000, 124.

<sup>16</sup> BELTING 1994, 32.

„božské“ vlastnosti.<sup>17</sup> Tehdy lze zaznamenat i její vzrůstající oblibu, o čemž svědčí například fakt, že již ke konci 4. století byly některé bohyni Isis zasvěcené chrámy opětovně zasvěceny Panně Marii a rovněž začaly být slaveny i první mariánské svátky.<sup>18</sup>

K šíření mariánského kultu zpočátku výrazně přispěla iniciativa byzantského císařského dvora v čele s císařovnou Pulcherií (vládla za svého bratra Theodosia II., 450–457), jejíž aktivitě bývá přisuzována stavba několika kostelů v Konstantinopoli zasvěcených Panně Marii. Podporovateli tohoto kultu byli i následující vladaři – Leo I. (457–474) a v první řadě pak císař Justinián I. (527–565), který se svými stavebními aktivitami a podnikáním na poli monumentálního umění snažil dosáhnout ambiciózního plánu „*renovatio imperii*“. Po smrti císaře Justiniána roku 565 nastává nová etapa ve vývoji kultu Panny Marie. V důsledku válek s Avary a Peršany se stává symbolem jednoty římského národa, jenž se k ní stále častěji obrací s prosbami o záchranu. Skrze patriční „vidění“ na sebe bere pomyslnou úlohu bohyně Atheny Promachos a římští císaři, kteří již nyní z jejich rukou přebírají své koruny, ji coby nepřemožitelný štít staví do čela svých vojsk. Mariin kult tímto vstupuje z prvotní fáze osobní zbožnosti a sféry teologické i do oblasti politické.

V této době současně dochází také k rozkvětu kultu posvátných obrazů, ikon.<sup>19</sup> Za nejautentičtější byla považována ta díla, jež vznikla přímým kontaktem (mechanickým otiskem části těla) ještě za života modelu, který reprezentovala – tzv. „*a-cheiropoieton*“ (nerukotvorné) a prvotní malířská podání, která se zpočátku soustředila na ikony mariánské.

Počátek úcty k zázračným obrazům Panny Marie je kladen do apoštolského období, kdy dle legendy Panna Maria seděla modelem Svatému Lukáši, který se marně snažil zobrazit její podobu a ona sama jeho obraz svým dotekem dokončila.<sup>20</sup> Ačkoli v otázce legendy o sv. Lukáši coby malíři nadále panují mnohé nejasnosti, jisté je, že koncem 6. století byla vyobrazení Panny Marie běžná a od počátku 8. století se již můžeme setkat s odkazy na zázračné mariánské obrazy svatolukášské. Nejstarší dochovaná

---

<sup>17</sup> Velmi zajímavá je z tohoto hlediska mozaiková výzdoba triumfálního oblouku Santa Maria Maggiore v Římě z roku 432–440. V důsledku v té době právě probíhajících teologických disputací na téma Kristovy božské a lidské přirozenosti je ve výzdobě pravděpodobně záměrně vynechána scéna Kristova narození. Jako jistá anomálie se zde objevuje osamocený Kristus na trůnu, zatímco Panna Marie scéně přihlíží opodál: CORMACK 2000, 33.

<sup>18</sup> ROYT 2006, 194.

<sup>19</sup> BELTING 1996, s. 35.

<sup>20</sup> Legenda Aurea Jakuba de Voragine v části o životě sv. Lukáše tuto událost nepopisuje, nicméně v kapitole věnované svatému Řehoři autor zmiňuje obraz Panny Marie, který nechal sv. Řehoř nést v procesí s litaniemi, a který byl dosud uctíván v Římě v bazilice Santa Maria Maggiore a o němž se tradovalo, že jej namaloval sv. Lukáš. Viz: Jacob de Voragine, 122.

vyobrazení Panny Marie z doby před koncilem v maloasijském Efezu roku 431 ji nejčastěji zachycují coby Orantu – modlitebnici vztahující své ruce k nebesům.<sup>21</sup> Takto je ztvárněna na nejstarších nalezených malbách v Priscilliných katakombách v Římě z přelomu druhého a třetího století.<sup>22</sup> Od 5. století se objevuje autonomní vyobrazení Panny Marie s Kristem.<sup>23</sup>

V předikonoklastickém období se zrodila celá řada mariánských vyobrazení, která však v době obrazoborecké krize (730–787 a 814–842) zanikla. Roku 725 vydal císař Lev III. Izaurský první edikt proti uctívání obrazů a ve stejném duchu pokračoval po jeho smrti i císař Konstantin V., za jehož vlády došlo k nejrozsáhlejšímu ničení obrazů a byly v hojné míře rovněž vydávány spisy odmítající zpodobňování Panny Marie, Krista a všech svatých. Nesmírným přínosem v boji proti obrazoborcům se stal z podnětu císařovny Ireny (780–802), vládnoucí za svého syna Konstantina VI., sedmý ekumenický koncil, svolaný roku 787 do maloasijského města Nikaia (odtud druhý koncil nikajský). Ve své podstatě tento koncil shrnul starší argumentaci vycházející z učení Jana z Damašku (700–749, spis *Pro sacris imaginibus orationes tres*), konstantinopolského patriarchy Nikefora (přelom 8. a 9. století, spis *Apologeticus pro sacris imaginibus* a *Antirrhethici tres*) a mnicha konstantinopolského kláštera Studion Theodora Studity (759–828, spis *Antirrhethici tres adversus iconomachos*) – odsoudil ikonoklasmus a specifikoval správné vnímání úcty k obrazům a ostatkům svatých (Bohu náleží „latreia“, čili oddaná služba a úcta v plném slova smyslu, kdežto obrazu je prokazována pouze „time“ neboli pocta). Latinský překlad závěrů koncilu byl roku 789 zaslán papežem Hadrianem I. císaři Karlu Velikému. Nerozlišení řeckých pojmů *proskynésis* (uctivé klanění) a *latreia*, které byly v latinském překladu shodně vyjádřeny výrazem *adoratio*, vedlo k sepsání spisu *Libri Carolini sive Caroli magni Capitulare de imaginibus*, jež kolem roku 790 na příkaz císaře Karla Velikého pravděpodobně sepsal znalec problematiky kultovního obrazu Theodulf z Orleánsu. *Libri Carolini* se staly zásadní normou pro uctívání obrazů na západě (později se stala pravidla tridentského koncilu vytyčená v dekretu o obrazech, jež z *Libri Carolini* v mnohém čerpala, základem nové religiózní ikonografie renesančního umění).<sup>24</sup> Ve stručnosti dle autora

---

<sup>21</sup> ROYT 2006, 200sq.

<sup>22</sup> V rukopise se s Pannou Marií typu Orans setkáváme například ve scéně Nanebevstoupení Krista v Kodexu Rabbula, fol. 13v, cca. 586, Florencie, Bibliotheca Laurentiana.

<sup>23</sup> Nejstarší zobrazení Panny Marie v kompozici s Kristem se nachází v Římě v katakombách sv. Priscilly ze 4. století, jedná se o znázornění Madony s prorokem Bileámem.

<sup>24</sup> ROYT 1999, 11–13.

spisu mají zobrazení trojí funkci: Obraz je písmem nevzdělaných, je připomínkou památky samotného Boha a světců (aniž by je však ztělesňoval, jak tvrdili východní teologové) a také zkrášluje dům Boží. Pasáž spisu týkající se úcty k ostatkům je velmi podstatnou pro šíření kultu relikvií a jejich spojení s obrazem. Autor spisu mimo jiné doporučuje opatřovat obrazy identifikačními texty a také dbát na to, aby forma zobrazení odpovídala přípisu označujícímu daný ikonografický typ.

Druhá vlna obrazoborecké krize, ideologicky setrvávající v zásadě na pozicích staršího ikonoklastického učení, znovu povstala za vlády císaře Ludvíka Pobožného (814–840). Roku 825 se z pověření císaře a se svolením papeže Eugenia konala církevní synoda, jež podpořila závěry plynoucí z *Libri Carolini* a odsoudila jak odmítání obrazu, tak i jeho uctívání. K poslednímu vzepětí ikonoklastického hnutí došlo za vlády byzantského císaře „obrazoborce“ Theophila. V této době byl však ikonoklasmus omezen pouze na území hlavního města a jeho bezprostředního okolí.

Po vítězství ikonodulů roku 843 se díky císařovně Theodoře, vládoucí za svého malého syna Michaela III., úcta k posvátným obrazům plně obnovila. Císařovna Theodora okamžitě nastolila změny v církevní politice říše. Místo Ioanna Gramatika byl dosazen mnich Methodios, proslulý svou oddaností k obrazům svatých a pod jeho předsednictvím se sešla církevní synoda, jež oficiálně vyhlásila obnovu kultu obrazů svatých v celé byzantské církvi.



## II. MADONY BYZANTSKÉHO TYPU V ČESKÉ KNIŽNÍ MALBĚ 13. STOLETÍ

### 1. OSTROVSKÝ ŽALTÁŘ

#### 1.1 IKONOGRAFICKÝ TYP GLYKOFILŮZA

Jedná se o nejlyričtější a také nejmystičtější z ikonografických typů Bohorodičky v křesťanském umění. Panna Marie je tradičně znázorněna v lehkém pootočení těla směrem k Ježíškovi, kterého chová na levém či pravém předloktí. Jemně sklání k dítěti hlavu, její pohled směřuje k divákovi. Ježíšek svou pozornost upírá k matce, kterou jednou ručkou objímá. V tomto typu ikony se demonstruje Mariino mateřství, je však představena nejen jako matka laskající syna, ale také jako symbol duše zasnoubené s Bohem.<sup>25</sup>

#### 1.2 STRUČNÝ KODIKOLOGICKÝ POPIS

Pod názvem Ostrovský žaltář (*Codex Ostroviensis*) je rukopis uložen v Kapitulní knihovně na Pražském hradě v Praze pod signaturou A 57/1. Pro svou nejznámější část je zjednodušeně nazýván Žaltářem ostrovským, čímž je vyzdvihována nejobsáhlejší část rukopisu. Do Metropolitní kapituly u sv. Víta se dostal nejpozději počátkem 18. století, což dokládá přípis na f. 2r. Datován je do doby kolem roku 1200. Latinský text kodexu je psán vysokou ušlechtilou kaligrafickou minuskulou do sloupce o 20 řádcích. Kodex pochází patrně ze zaniklého benediktinského kláštera svatého Jana Křtitele na Ostrově u Davle. Pozdější středověká vazba dřevěných desek potažených červeně zbarvenou (a na zadní straně značně poškozenou) kůží.

Obsah rukopisu: Do pravidelných kvaternů složených 209 pergamenových folií. Žaltář je doprovázen třemi celostrannými iluminacemi. Kromě obrazu trůnící Madony s Ježíškem se zde nachází vyobrazení se scénou Ukřižování Krista a Nejsvětější Trojice typu Paternitas. Nejstarší část rukopisu, psaná perem, začíná až dnešním f. 2.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> OTTOVÁ 2005, 59.

<sup>26</sup> PATERA/PODLAHA 1910. HLAVÁČKOVÁ 2000. VINTR 2014.

- f. 2r – 7v kalendář se záznamy úmrtních dní českých světců, knížat, biskupů, ostrovských opatů, členů ostrovského konventu a dobrodinců kláštera. Je zde několik časových vrstev přípisků, z nichž poslední je k roku 1285.
- f. 8rv textová tabulka k určení postních dní od mnicha Heinricha, obsahující vročení 1174. Na fol. 8r je kromě devítirádkové staročeské písně *Slovo do světa stvořenie*, též známé jako Ostrovská píseň, zapsán ještě fiktivní dopis tharského krále uherskému králi o králi Čechů.
- f. 9r – 11r úvodní modlitby před žaltářem.
- f. 11v – 121v žaltář se třemi celostrannými iluminacemi a čtrnácti velkými zdobnými iniciálami.
- f. 121v – 122v modlitby
- f. 122v – 133r biblická kantika
- f. 133r – 152v litanie a modlitby
- f. 153r – 196v patrně novějším přívazkem 6 složek obsahujících zpěvy a hymny pro neděle a svátky, psané rukou 13. století
- f. 197r – 209v Cursus s. Mariae a modlitby k žaltáři, psané rukou původního rukopisu, tedy f. 9r – 152v.

### 1.3 OBRAZ TRŮNÍCÍ MADONY S JEŽÍŠKEM FOL. 11v

Na počátku žaltáře, po úvodních modlitbách, se na f. 11v nachází celostranný obraz Trůnící Panny Marie [2]. Celý výjev je uzavřen ve stylizovaném architektonickém rámcu, navozujícím dojem klenuté chrámové síně. Boční sloupy, kolem nichž se jednou z pohledové a podruhé z interiérové strany obtáčejí rozhrnuté závěsy, nesou románský oblouk. Sloupy jsou opatřeny patkou a hlavicí. Postupně sloupy přecházejí ve dvě vysoké štíhlé věže, každá o čtyřech oknech. Tyto věže, zakončené báňovitými kupolemi, mezi sebou svírají šestizubé cimbuří. Ve středu kompozice, nad archivoltou, tuto plynulou řadu symetricky přerušuje široká nízká věž se třemi okny, zaklenutá mušlovou kupolkou.

Centrální výjev tvoří sedící postava Panny Marie na trůnu typu *faldistoria*, na své levé ruce chovající Ježíška, v pravé ruce mezi palcem a ukazovákem svírající jablko. Ježíšek je posazen na Mariině levé paži tak, že horní třetinou těla značně převyšuje její ramena. Jejich svatozáře se prolínají, Ježíškova se dotýká matčiny tváře lemované

maforiem. Obličej matky a dítěte se tak setkává v úrovni očí a jejich pohledy by se mohly lehce střetnout. Tvář Ježíškova v poněkud zdobnějším měřítku a v zrcadlově obrácené pozici věrně cituje rysy Mariiny – od velkých očí mandlového tvaru, vysokých nadočnicových oblouků až po dlouhou štíhlou linii výrazného nosu, která je u kořene spojena s obočím. Tvarem si odpovídá i kresba rtů obou postav. Jistá symetrie se objevuje ve ztvárnění Ježíškových ruček. Pravou paží objímá Marii kolem krku, ruka položená na jejím plášti pohledu nabízí natažený palec a ukazovák, ostatní prsty jsou skrčeny. Ježíškova levá paže je lehce pokrčena a prsty ruky, která se dotýká Mariiny tváře, zrcadlí postavení prstů na ruce pravé. Nohy Ježíškovy jsou v kolenu pokrčeny. Levé chodidlo se svou vnější partií dotýká hřbetu chodidla pravého a působí tak dojmem lehkého vytočení směrem dovnitř. Mariina chodidla spočívají na nízké podnožce, přičemž pravé je předsunuto a levé spočívá na špičce. Tím se levé koleno Panny Marie přirozeně pozdvihuje. Zakončení celého vyobrazení je ve spodním okraji vyjádřeno dvouřadou zídka na způsob architektonického soklu.

V barevné škále jsou stejnou měrou zastoupeny červená, modrá a zelená, vždy v několika odstínech od jasné syté barvy až po nejsvětější, jimiž je zdůrazněna plasticita materiálů či modelovány inkarnáty Panny Marie a Ježíška. Obrysová linie kresby architektonických prvků a postavy Panny Marie je vedena černou barvou, Ježíšek černou obrysovou linií postrádá (kresba je patrná pouze v oblasti svatozáře), jeho je vedena rumělkově červenou. Bělobou je shodně zvýrazněn dekor obou kupolí vysokých postranních věží i kupolovitých víček Mariina trůnu, obrysy věžních oken i střední partie cimbuří. Částečně se uplatňuje i v obrysových partiích a dekoru Mariina pláště. Interiér síně, sloužící jako výstavní prostor centrálního výjevu, je silně vyzlacen a to včetně tří polokruhových oken střední kupole.

Ve spodní části výjevu zaznamenáváme nejprve dvouřadou zídka vázaného zdiva o dvaatřiceti stavebních kamenech sytě zelené barvy. Na pravém i levém okraji na zídka nasedají vždy jeden sloup, svým barevným ztvárněním ve formě modro žluto zeleného žilkování evokující dojem sloupu mramorového. Červené patky sloupů jsou shodně zdobené světlejším vzorem na způsob stočeného akantového listu. V horní třetině sloupy obtáčí z každé strany jeden rozhrnutý zelený závěs zdobený jednoduchým kaligrafickým vzorem ve formě různě seskupených kruhových bodů a drobných geometrických linií. Oblouk arkády je červený, zdobený jednoduchou řadou osmadvaceti drobných kruhových bodů, seskupených do dvojic. Nad arkádou se zdvihají dvě věže modelované dvěma tóny růžové barvy. Cimbuří jimi svírané opakuje

v odstínech zelené mramorový dekor sloupů. Věrná barevná i tvarová citace se objevuje u sloupků Mariina trůnu a vysokých věží architektury. Silná černá obrysová kresba centrální věže dává vyniknout zlatému vyzlacení tří polokruhových oken.

Mariino maforium je temně modré, stejně jako Ježíškova svatozář, jež je prokreslena červeným křížem jednoduše zdobeným bílým tečkováním. Mariina svatozář má barvu zelenou. Od pasu dolů vystupuje zpod Mariina modrého svrchního roucha rudý šat, zdobený na způsob hermelínového pláště drobným světlým trojcípým dekorem, jenž nerespektuje řasení roucha. Spodní dekorativní partie červeného roucha je tvořena silným nepoddajným zeleným lemováním, tento dojem ještě umocňuje výrazně zřasený bílo-modrý spodní šat, částečně halící Mariiny rudé střevíce. Bohaté řasení bílo-modrého spodního roucha viditelně navazuje na řasení červeného svrchního šatu. Draperie rouch je převážně pružná, oblá, mísovitý záhyb modrého pláště důrazně respektuje rozložení Mariiných paží. Pouze mezi kolena, jejichž plasticita je zdůrazněna strohými, až geometricky vedenými tahy, se draperie modrého roucha zalamuje v ostrých záhybech. Dítě Ježíšek je oblečeno v krátkou košilku rudé barvy, sahající lehce nad kolena. Jasně tóny zelené, červené, modré a pleťové odstíny jsou nanášeny ve velkých plochách do obrysů vymezených kresbou. Uvnitř obrysů pak byla pružnými barevnými liniemi a vysvětlováním barvy lehce naznačena plasticita materiálů.

V kompozičním uspořádání scény je patrná snaha o osovou symetričnost, narušenou pouze lehkým odklonem postavy dítěte Ježíška směrem k diagonále.

Ústředním tématem výjevu je trůnící Panna Marie s dítětem, jejíž (s ohledem na architektonický rámec) naddimenzovaná postava skrývá hned několik významových rovin. Centrální část obrazu je sférou fyzické a hluboké duchovní aktivity, na jejímž vyzlaceném symbolickém podkladu obě postavy vynikají. Jsou to Panna Marie a Ježíšek, kdo dominují chrámové síni prostoupené Božským světlem. Maria je zde pozemskou matkou a *Mater Dei*, Královnou, Nevěstou, druhou Evou i ztělesněnou Církví, symbolickým odkazem na Starý a Nový zákon. Ježíšek pak dítětem, budoucím Králem nebes, Ženichem, ztělesněným Slovem Božím, novým Adamem a Spasitelem.<sup>27</sup>

Prolínání těchto symbolických úrovní je patrné jednak v morfologii znázorněné stavby, jednak v atributech a formálním vyjádření uvedených postav. Stylizovaná architektura chrámu, s pouhými náznaky perspektivy a víceméně postrádající snahu

---

<sup>27</sup> Ke středověké mariánské typologii například: LADOUCEUR 2006.

o prostorovou iluzi, je připomínkou zobrazovacího stylu křesťanského východu.<sup>28</sup> Efekt prostorové hloubky, tvořený ve starším antickém umění kontrasty světla a stínu zde chybí, pozadí je nahrazeno zářivě zlatou plochou. Divák tak má možnost nahlédnout do místnosti prostoupené světlem, pronikajícím skrze chrámovou síň, které svou září dává vyniknout frontálnímu obrysu trůnící Matky Boží. Teologie světla je od pravoslavné i západní teologie neoddělitelná. Výrazy týkajícími se Božského světla doslova překypuje Písmo svaté, stejně jako liturgické zpěvy a celá patristická literatura. V estetické koncepci se pojem světla objevuje již na přelomu starověku a středověku s nastupujícím novoplatonismem – směrem spojujícím filozofii s mystikou. Jelikož východní tradice nedělá výrazný rozdíl mezi mystikou a teologií, mezi osobní zkušeností poznávání Božích tajemství a dogmaty potvrzenými církví, ovlivňoval tento směr hluboko do středověku v návaznosti na učení východních myslitelů svými teoriemi stvořeného a nestvořeného světla paralelně teologickou i výtvarnou stránku ikonového malířství východu i západu. Zlaté pozadí tohoto výjevu tedy hypoteticky imituje prvotní, smysly nepostižitelné světlo *Lux* či z něho odvozené, viditelně působící světlo *Lumen*, čímž analogicky odkazuje ke světlu nejvyššímu, tedy k Bohu.

Obraz chrámu je ve své podstatě obecně platným dědictvím antické tradice, ovšem ve svém formálním pojetí specificky interpretovaný myšlenkovým světem křesťanského umění západu.<sup>29</sup> Centrální mušlovou kupolí, běžně se vyskytující v soudobém bavorském umění, je snad možné spolu se dvěma postranními věžemi chápat jako trojiční odkaz. Chrám zde zpodobený ve smyslu královské síně, může pak být antitetickým vyjádřením prvotního chudého příbytku Panny Marie s dítětem, současně také představuje symbolický *Domus Dei*, *Domus Ecclesiae*, v němž pokračuje tradice Šalamounova chrámu. Schematický průřez chrámovou architekturou se objevuje v umění románském a po celou gotiku, a to jak v architektuře, tak v malbě. Jeho smysl interpretoval

E. Panofsky podle nápisu na vyobrazení madony ve schematické nice v Hortus deliciarum Herrady z Landsberga (1181), kterým je architektura označena jakožto *templum* a Panna Marie symbolicky ztotožněna s církví. Že tuto ideu znalo a schéma používalo i české středověké umění, o tom svědčí právě miniatura Madony v Ostrovském žaltáři.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> GRABAR 1953.

<sup>29</sup> LASSUS 1971.

<sup>30</sup> HOMOLKA 1974, 20.

Motiv rozhrnuté opony bývá již v raně křesťanském umění nezbytnou součástí výjevů rozvíjejících úctu k panovníkovi. Opona zavěšená na archivoltě iluminace Ostrovského žaltáře je však pravděpodobně spíše než odkazem na Marii coby královnu, aluzí na oponu v Jeruzalémském chrámu, oddělující nejsvětější svatyni, kde přebývala Boží přítomnost, od zbytku sakrálního prostoru. Význam rozhrnuté opony a vyzlaceného pozadí se tak symbolicky střetává v rovině christologicko – soteriologické. Zářivé světlo je připomínkou mystické události Proměnění Páně, spojované dle tradice s horou Tábor, tak jak ji podávají synoptická evangelia. Díky inkarnaci, skrze niž neviditelný Bůh vstupuje do viditelného světa, je pak posvátný prostor přeneseným vyjádřením této hory, kde závěs – chrámová opona skrývající věčné božství, je roztržen „ *v půli od shora až dolů*“ (Mt 27,51). Kristova oběť se tak stává symbolem vykoupení hříšů, je znamením, že nyní je cesta do nejsvětější svatyně otevřená pro všechny. Rozhrnutím opony dochází k odhalení posvátného, pouhá skutečnost se mění takřka v epifanii. Motiv rozevřeného závěsu v Ostrovském žaltáři popsala Hlaváčková, která jej přirovnává k prvku rozhrnuté opony vyskytující se od raného středověku na obrazech evangelistů. Jsou to podle Hlaváčkové právě evangelisté, kteří nám svým dílem umožňují nahlédnout do dějin spásy a symbolicky tedy podhrnují oponu tajemství, jež je následně rozevřena vtělením Slova.<sup>31</sup>

Dominantní úloha Panny Marie v rámci kompozice vyobrazení v Ostrovském žaltáři je akcentována její naddimenzovanou velikostí. Usazená na trůnu, jehož boční sloupky svou morfologií i barevným zpracováním dosti věrně citují vysoké věže chrámu, je v podstatě tradičním, ale velmi komplexním typem *Thronus sapientiae*. Podobnost tvarosloví a barevného provedení trůnu se stavbou chrámu nemusí být náhodná – z hlediska středověké rétoriky může architektonicky ztvárněný trůn být pokračováním tradice prvotního chrámu, v němž Maria podle Pseudo – Jakubova evangelia pobývala čtrnáct let jako služebnice. V této významové rovině je potom sama Maria chrámem novým a na něj, jako vlastní tělesný příbytek Boží, starý chrám symbolicky odkazuje. V reprezentativní architektonické podobě chrámu pak symbolicky dochází k završení eschatologické obnovy. Liturgie ortodoxní církve překypuje starozákonními odkazy na Pannu Marii jakožto chrám či svatostánek, v němž přebývá Boží přítomnost, čímž paralelně odkazuje na její mateřství. Jako Mater Dei

---

<sup>31</sup> HLAVÁČKOVÁ 2003, 124.

v sobě nosila Logos, Slovo Boží, které v ní přebývalo tak, jak přebýval Bůh ve starozákonním chrámu.

Frontální zobrazení a stylizovaný modrý plášť Panny Marie ukazují na byzantské východisko. Modrá barva Mariina roucha však koresponduje se západním výkladem východokřesťanského epitetu *Platyterra tū uranū* (obsáhlejší než nebesa), zatímco ve východní oblasti má Mariino maforion většinou barvu hnědofialovou, barvu země.

Ruce Panny Marie naznačují další významové roviny zobrazení. Levice se dotýká cípu Kristova roucha v možné narážce na roucho pohřební a on v symbolickém potvrzení této budoucí skutečnosti lehce vytáčí pravé chodidlo. Mariina pravá ruka současně zachovává přímluvné gesto charakterizující ji coby přímluvkyni Posledního soudu, což je jedna z hlavních rolí, ve které se bude rozvíjet po celý středověk, zároveň také mezi palcem a ukazovákem drží drobné jablko. Jeho význam lze vykládat jako symbol vladařských insignií, jehož prostřednictvím se Kristus manifestuje coby vládce nad světem, ale také jako starozákonní poukaz na prvotní Evin hřích, který Marie svým *corredemptio* vykupuje. Panna Marie je tedy v této rovině představena jako nová Eva, Ježíšek jako nový Adam. Motiv jablka ovšem také odkazuje k jednomu ze sapienciálních textů Písma – k Písni písni. Vyobrazení matky a syna v tomto kontextu nachází jasnou paralelu se zněním textu „*Jako jabloň mezi lesními stromy, tak můj milý mezi syny*“ (Pís 2,3).<sup>32</sup> Při známé mnohvrstevnosti středověké ikonografie může být toto jablko i symbolickým vyjádřením hostie.

Jiná část textu Písni písni – „*jeho levice pod mou bradou, jeho pravice mne objímá*“ (Pís 2,6), je v přeneseném smyslu další akcentací motivu lásky mezi matkou a dítětem, jenž ji láskyplně objímá pravicí kolem krku, levicí ji laská pod bradou. Ježíškovo něžné gesto charakterizuje podle Merhautové Marii také jako Kristovu nevěstu, současně ji představuje coby symbol Kristovy církve. Tento typ zobrazení vychází z byzantského typu Panny Marie Glykofilůzy, což však, jak podotkla Hlaváčková, není pro iluminaci Ostrovského kodexu označení přesné, neboť u tohoto typu tradičně Marie tiskne tvář dítěte ke své a tím zdůrazňuje Kristovu inkarnaci ve smyslu tělo z těla.<sup>33</sup>

Při hledání obrazového vzoru této iluminace ve snaze najít její slohová východiska a zařadit ji, potažmo celý kodex, do širšího evropského kontextu a obstarat patřičnou datací, dospělo dosavadní umělecko-historické bádání k několika závěrům. Na základě obsahu (jedná se především o kalendář se záznamy úmrtních dní českých světců, knížat,

<sup>32</sup> Ke středověkému výkladu Písni písni: ZLATOHLÁVEK 1995.

<sup>33</sup> HLAVÁČKOVÁ 2003, 124–125.

biskupů, ostrovských opatů, členů ostrovského konventu a dobrodinců kláštera), který svědčí o tom, že byl již od počátku užíván v některém domácím benediktinském klášteře, se dosavadní odborná literatura shoduje na jeho vzniku v českých zemích. Za jeho přímý vzor je považován Svatojiřský rukopis NK XIII E 14b (před 1200, na fol. 68v je znázorněna trůnicí Panna Marie s dítětem) [4]. I přes patrné rozdíly si jsou iluminace obou rukopisů velice podobné a naznačují společné slohové východisko i blízké ikonografické vzory. Na základě typiky postav, ztvárnění jejich rouch, stupně abstrakce a barevnosti odvozuje už starší literatura jeho původ od salcbursko – bavorské oblasti, přesněji z okruhu rukopisů kláštera ve Windbergu.<sup>34</sup> Blízké jsou analogie s rukopisem ze Státní knihovny v Mnichově Clm. 23093 (*Psalterium cum picturis*, 12. století), pro který byl svatojiřský rukopis patrně také vzorem [3].<sup>35</sup> Dokladem styků českých zemí se Salcburskou oblastí je mimo jiné i osobnost syna českého krále Vladislava I., Vojtěcha, který v letech 1168–1200 zastával úřad salcburského arcibiskupa. Další souvislost s klášteřem svatého Jiří vyvozoval Mašín z latinského textu pod iluminací trůnicí Panny Marie, jehož druhý verš lze téměř doslovně číst v nápise na reliéfu trůnicí Madony s dítětem z portálu svatojiřské kaple, dnes sv. Anny na Pražském hradě, z doby kolem roku 1220.<sup>36</sup>

Jinou analogií je například koberec z katedrály v Halberstadtu (1160–1180) či Markvardův lecionář (1148), příklady saského soudobého umění, jež posloužily coby opěrný bod pro potvrzení předpokládané datace Ostrovského žaltáře do doby kolem 1174.<sup>37</sup> Podobně ostře zalamované linie, které se objevují v Ostrovském žaltáři, jsou patrné na nástěnných malbách v jižní kapli Panny Marie ve svatojiřské bazilice (znázorňující Nebeský Jeruzalém a světecké legendy), z let 1200–1228.<sup>38</sup> Obrazové vzory pro trůnicí Pannu Marii z Ostrovského žaltáře se snažil najít také Josef VINTR, a to na základě veršů vepsaných pod iluminací.<sup>39</sup> Druhý verš „*In gremio matris residet sapientia patris*“ shledává jako od 12. století častý nápis u Madon typu *Sedes*

---

<sup>34</sup> MAŠÍN 1984, 110–111. KLEMM 1980. MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983, 210–214. Zde i odkazy na starší literaturu.

<sup>35</sup> Ibidem. Rukopis je uložený v Bavorské státní knihovně pod sign. Clm 23093, v rámci výzdoby se na fol. 132v objevuje nápadně podobná celostranná iluminace s trůnicí Madonou, dostupný na <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html>

<sup>36</sup> MAŠÍN 1984, 110–111.

<sup>37</sup> MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983, 210–214. K Halberstadtskému koberci stručně v rámci nástěnného malířství doby kolem roku 1200: DEMUS 1979, 105–106. Vročení Ostrovského žaltáře do roku 1174 se opírá o text na f. 8r, z čehož však nutně nevyplývá, že k tomuto datu vznikl. Toto datum může posloužit jako datum post quem. Viz HLAVÁČKOVÁ 2003, 121.

<sup>38</sup> BAŽANT 2000, 121–124.

<sup>39</sup> VINTR 2014, 92–94.



*Sapientiae* (ačkoli obvyklejší variantou je „...*sedet...*“). Stejně tak se u tohoto typu Madon vyskytuje i třetí verš „*Tu michi nate pater et tu michi filia mater*“, což autor dokládá příkladem nápisu nad Madonou na relikviáři svatého Remakula z benediktinského opatství Stablo v Belgii. Konkrétněji datuje dobu vzniku těchto veršů do sedmdesátých či začátku osmdesátých let 13. století. Odtud vyvozuje závěr, že řádky musely být připsány (snad přímo ve svatojiřském klášteře) pod již dlouho předtím vytvořenou iluminaci a to pravděpodobně písařem, seznámeným s analogickým nápisem na portále svatojiřského klášteřa.

Proti tendenci považovat svatojiřský rukopis za prototyp Ostrovského kodexu se důrazně postavila Hlaváčková.<sup>40</sup> Malbu rukopisu svatojiřského klášteřa považuje za živější, kánon postav za rozdílný. Za však nejpodstatnější fakt hovořící proti přímému vztahu obou rukopisů považuje zcela odlišný kalendář. Kalendář svatojiřského žaltáře je nesmírně bohatý, má uvedeny svátky pro všechny dny v roce a přirozená je absence českých patronů. Závěrem konstatuje, že Ostrovský žaltář vznikl patrně přímo pro benediktinský klášter sv. Jana Křtitele na Ostrově. Slohově vychází z bavorské knižní malby, přesněji z okruhu bavorského premonstrátského klášteřa Windberg, kde byl patrně malíř vyškolen. Projevují se v něm určité prvky sasko – durynského malířství, které bylo nejvíce zasaženo vlnou byzantinismů. Slohová i ikonografická podobnost s ostrovským rukopisem je jen ve zcela obecné rovině a žaltář svatojiřský nebyl jeho přímou předlohou. Vzhledem k pokročilejším saským prvkům lze rukopis datovat do doby kolem roku 1200.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> HLAVÁČKOVÁ 2011, 129.

<sup>41</sup> Ibidem.

## 2. MATER VERBORUM

### 2.1 IKONOGRAFICKÝ TYP ORANTA A NIKOPOIA

Ikonografický typ Oranty je nejstarším známým vyobrazením Panny Marie v křesťanském umění, v němž se objevuje již od 4. století, od té doby byla mnohokrát kopírována. Na starších vyobrazeních je Marie znázorněna stojící, později v polopostavě, vždy bez Ježíška a přísně frontálně. Paže má v lokti ohnuty a rozevřené dlaně obrácené kupředu či vzhůru.

Ikonografický typ Nikopoia se řadí k typu Platytera. Panna Marie je znázorněna trůnící, striktně frontálně, na klíně chová centrálně usazeného Ježíška, častěji drží Bohorodička oběma rukama medailon s jeho podobou. Tato původně konstantinopolská ikona se za císaře Justinina stala byzantským palladiem. Po dobytí Byzance Turky byla převezena do Benátek, kde se však ztratila.<sup>42</sup>

### 2.2 STRUČNÝ KODIKOLOGICKÝ POPIS

Encyklopedická a etymologická abecední příručka je uložena ve sbírce Knihovny Národního muzea v Praze pod názvem Mater verborum (tzv. *Glosa Salomonis*) pod signaturou X A 11. Rukopis je datován do doby kolem roku 1240. Vazba korpusu je původní, ze silných dubových desek potažených bílou kůží. Kování je také původní. Rukopis byl restaurován roku 1957 ve Státním ústředním archivu v Praze Františkem Komaislem. Provenience rukopisu je neznámá. Do březnické knihovny (dle záznamu na fol. 1r „Ex bibliotheca arcis Brzeznicensis“) se dostal z kláštera augustiniánů v Roudnici nad Labem, kam přišel za husitských válek z neznámého kláštera.<sup>43</sup> Vzhledem k výskytu soudobých českých glos v textu se předpokládá jeho vznik v Čechách, snad v některém z benediktinských klášterů, v jejichž prostředí je tento typ kodexu zastoupen nejčastěji.

Obsah kodexu: Rukopis tvoří 31 jednotlivých složek sestavených z kvaternů. Celkový počet folií je 242. Textová zrcadla jsou členěna do tří vertikálních sloupců. Rozměry jsou 49,7 x 34cm. Text je psán latinsky, gotickou minuskulou raného

---

<sup>42</sup> OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2005, 57. BELTING 1994, 4, 203–204.

<sup>43</sup> KRÁSA 1990, 11–23. BRODSKÝ 2000, 86–89.

13. století. Obsahuje velké množství glos latinských, německých a českých z poloviny 13. století, z konce 13. století a falza Václava Hanky z 19. století. Pravých českých glos je 339, s falzy kolem 1200. Ve výzdobě rukopisu se uplatňují ornamentální iniciály s droletickými motivy, v nichž se několikrát představí motiv lva, draka, opice, orla či ryby. Ve figurální výzdobě iniciál je nejpočetněji zastoupena skupina novozákonních obrazů. Iniciály tvoří uzavřený cyklus, ale spíše skupinu příbuzných, dobově oblíbených témat, jejichž narativní tendence není nikterak výrazná.<sup>44</sup> Základní tón rukopisu je nabádavý, do popředí zvláště silně vystupuje myšlenka spravedlivé odplaty za lidské skutky.<sup>45</sup> Kvalita a výtvarné pojetí iniciál jsou nevyrovnané, patrně se jedná o práci několika autorů.<sup>46</sup>

Obsah rukopisu je rozdělen do tří částí:

1v – 193v	Původní etymologický slovník Mater verborum (Glosa Salomonis)
193v – 241v	Stručnější slovník abecedně řazený A – Z, z pozdější doby
241v – 242r	34 řádků textu o jménech lidské duše a částech lidského těla. Je dodatkem k prvnímu slovníku

### 2.3 OBRAZ MADONY P. 70r „H“ – ALIQVANDO

Na zlatém pozadí, v červeně orámovaném poli ve třetím sloupci fol. 70r, se nachází počáteční iniciála slovníkové části „H“ – ALIQVANDO [5]. Tělo iniciály je tvořeno dvěma vertikálními dřívky, které jsou na obou stranách shodně komponovány dvojitými stvoly červené a modré barvy, při okrajích vysvětlovanými bělobou. Těla dřívků jsou hladká, prostá jakékoli ornamentiky. Rostlinný ornament je patrný pouze v horní a dolní části dřívku, kde se dekor stáčí v jednoduchý, stylizovaný červený list, připomínající stočený laločnatý akant. Centrální část dřívků je obohacena o široký červený pás zdobený abstraktní ornamentikou na způsob drobných kruhových bodů. Břevno iniciály je tvořeno zoomorfním motivem na způsob ryby.<sup>47</sup> Toto břevno dělí iniciálu na horní a dolní segment. V horním segmentu je vyobrazena frontálně znázorněná polopostava Panny Marie, jejímž nejbližším ikonografickým typem, známým již z raně křesťanského

<sup>44</sup> KRÁSA 1990.

<sup>45</sup> KRÁSA 1982, 44–46.

<sup>46</sup> MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983, 295–310.

<sup>47</sup> Shodně se tento motiv objevuje ve formě břevna litery „E“ – AMVS. na fol. 214r tohoto kodexu.

umění, je Oranta. Madona pravou rukou, dlaní obrácenou k divákovi ve smyslu *castigo* – očišťuji, žehná, levice svírá nápisovou pásku s textem: „*EGO EX ORE*“. Oděna je do modrého spodního šatu, který je patrný v oblasti pravého předloktí. Maforion, jenž pokrývá Marii hlavu, je výrazně červené, v náznaku modelace prosvětlované jemnějšími odstíny. Na čele jej zdobí stylizovaná hvězda ve formě třech bílých kruhových bodů. Svatozář kolem Mariiny hlavy má barvu modrou. Ve spodním segmentu jsou znázorněny dvě klečící mužské postavy, oba mají hladké tváře bez vousů. Ruce mají sepjaty a pozdvižnuty v modlitbě, hlavy obrácené vzhůru. Jejich pohled směřuje k Panně Marii. Mužská postava vlevo, pravděpodobně laický kněz, je oděna do světského šatu ve formě dlouhé modré tuniky bez rukávů přes světle červený spodní šat. Mezi sepjatýma rukama se svisle vine nápisová páska s textem: „*EXAVDI FAMVLOS*“.<sup>48</sup> Mužská postava vpravo, pravděpodobně mnich či opat, je zobrazen v červenohnědém svrchním plášti s kápí, jenž mu kryje hlavu. Pod pláštěm je v oblasti levého předloktí patrný bílý šat. Svrchní roucho je pokryto ornamentem ve formě třech světlých bodů.

Již Antonín Baum, který symbolický význam ve středověkých rukopisných památkách spíše neshledával v přesvědčení, že jakákoli obraznost „...*se záhy vytratila a iluminátoři později z nepochopení užívali forem nahodile dle vlastní fantazie...*“, charakterizoval tuto iluminaci jako skutečně symbolickou.<sup>49</sup> Symbolické je již vyzlacené pozadí výjevu. Podobně jako u Ostrovského žaltáře je zde metaforou chrámového prostoru, v němž se skrze světlo manifestuje Boží přítomnost. Ikonograficky pozoruhodná je postava Panny Marie, k níž se s úpěnlivou žádostí o vyslyšení obrací postava mnicha a laického kněze. Marie je zde znázorněna bez dítěte. Jeho místo na jejím klíně příznačně zaujímá břevno litery „H“ v podobě zelené ryby. Tento raně křesťanský motiv zde zastupuje spásu, kterou přináší Kristus, zároveň je však symbolem křesťanské víry samotné. Pokud bychom přijali takto zkratkovité vysvětlení, nabízel by se ve spojitosti s nápisovou páskou v ruce Panny Marie zajímavý sled alegorických vyjádření. Text Mariiny pásky: „*EGO EX ORE*“ je citací pasáže sapienciálního textu starozákonní knihy Sírachovcovy (Sír 24,3). V této části se Moudrost představuje uprostřed zástupů věřících a sděluje jim: „*Vyšla jsem z úst Nejvyššího*“. Tímto textem je tudíž Panna Marie jednoznačně určena coby ztělesnění Boží moudrosti. Hierarchie zobrazení poté naznačuje významovou posloupnost: zbožné

<sup>48</sup> Badatelé se shodují, že text v páskách na tomto foliu je původní, bez pozdějších zásahů.

<sup>49</sup> PATERA/BAUM 1877, 130–149.

duše, jejichž představiteli jsou mnich a laický kněz, skrze víru v Krista, k jehož symbolu se obrací se svou modlitbou, nakonec dosáhnou Boží moudrosti. V přeneseném významu by hypoteticky mohla být tato moudrost, představená Pannou Marií, symbolickým vyjádřením myšlenky celého kodexu, jehož studiem se čtenář přibližuje Nejvyšší moudrosti. Tímto významem by tento obraz zpětně odkazoval k úvodní celostranné ornamentální iniciále „A“, kde se mezi ostatními postavami nachází také vyobrazení *Sapientiae*.<sup>50</sup>

Analogickým obrazem, jehož formálně stylistické provedení napovídá společné dílenské východisko (v závislosti mistr – žák), nabízí rukopis původně pražského svatojiřského kláštera *Psalterium cum canticis et symbolo fidei* (kolem poloviny 13. století, ne před 1240 a ne po 1270).<sup>51</sup> Zde se na fol. 170r v iniciále „C“ – *antate domino canticum novū* nachází frontálně zobrazená polopostava Panny Marie bez dítěte [7]. Ruce má v lokti pokrčené a dlaněmi obrácené směrem k divákovi. Shodné je traktování rudého maforia a patrná černá obrysová linie, shodné je ostřejší zalamování roucha v oblasti obličejových partií. Jiné analogické zobrazení se nachází v rukopise Wolfenbüttelské knihovny, *Codex Guelf 515 Helmst.* (13. století).<sup>52</sup> Zde se v borduře na fol. 139r nachází na zlatém pozadí frontálně stojící postava Panny Marie, v plné figuře. Postava dokresluje text počínající slovy: „*Kyrieleyson...*“. Dlaň pravé ruky je otevřená směrem k divákovi, levice svírá palmovou ratolest. Podobná s naší iluminací je zde typika Mariiiny tváře, analogické je traktování maforia.

## 2.4 OBRAZ MADONY S JEŽÍŠKEM P. 230r „P“ – APVLA.KBA.

V úvodu prvního, levého sloupce fol. 230r se nachází počáteční iniciála slovníkové části „P“ – APVLA.KBA [6]. Litera je vepsána do čtvercového, červeně ohraničeného rámce, jehož plocha je silně vyzlacena. Tělo iniciály tvoří jednoduchý, variací červené provedený dřík, jenž se v horní a dolní partii stáčí směrem dovnitř, částečně tímto prvkem vystupuje mimo zlacenou oblast. Bříško litery je klenuté, jeho vnitřní plochu – oko, vyplňuje obraz Panny Marie s Ježíškem. Oblouk písmene se ve spodní

---

<sup>50</sup> Na tuto možnost upozornil ve své magisterské diplomové práci Jiří Sobek. Viz :SOBEK 2011, 74 – 101.

<sup>51</sup> Uložen v Národní knihovně České republiky pod sign. I.H.7. Na tuto souvislost upozorňuje Krása, Merhautová

<sup>52</sup> *Codex Guelf 515 Helms.* 13. století. Uložený jako *Jüngerer Psalter aus Wöltingenrode*, Herzog August Bibliothek, Wölfebüttel.

části stáčí ve stylu polopalmety a lehce dřik obtáčí. Pod bříškem iniciály, na spodní hraně rámce, se nacházejí dvě mužské postavy s nápisovými páskami.

Panna Marie s Ježíškem je znázorněna striktně frontálně, jejich polopostavy vyplňují celý formát daného pole. Marie přidržuje Ježíška pravicí před svým tělem, levicí, z níž vystupuje nápisová páska s textem: „*MATER. IH̄V. XPI.*“, se lehce dotýká jeho ramene. Oproti vyobrazení na fol. 70r je Mariina tvář výraznější, není tolik schematická. Její rysy jsou měkčí a realističtější. Ježíšek pravicí umístěnou před tělem žehná, v levici svírá svitek. Mariino hnědofialové maforion je světlejšími tóny modelováno do ostřejších záhybů, patrných především v oblasti ramen a pravého předloktí. Je zde zřetelný kontrast mezi takto ztvárněným traktováním a měkkou, volně splývající draperií Kristova oděvu. Ježíškův spodní šat je modrý, přes levé rameno spadá kolem těla ovinutý červený plášť.

Postavy mnichů ve spodní části obrazu mají ruce sepjaty v modlitbě, hlavy obráceny vzhůru. Mezi dlaněmi se jim vinou nápisové pásky s textem: „*ORA. P. SĀRE. VACEĀO.*“ u mnicha na pravé straně a „*ORA. P. ILĀRE. MIROSLAO. A. MĀII.*“ u mnicha vlevo.<sup>53</sup> Díky pozdějším zásahům z ruky prvního bibliotekáře Muzea království českého, Václava Hanky, který neodolal touze zařadit pomocí mnoha zfalšovaných přípisů tento kodex do ranějších dějin českého národa, je text v těchto páskách pro účely další soudobé interpretace nepodstatný. Postavy mnichů jsou znázorněny schematicky, tváře mají bezvýrazné. V jejich červenohnědých pláštích, jež jim také kryjí hlavy, je patrná snaha o modelaci pomocí světlejších tónů. Výrazná je černá obrysová linie. Pozoruhodný je lem pláště pravé postavy, který v ostrém cípu vystupuje ven mimo rámec vyobrazení. Tyto postavy se v rámci výzdoby rukopisu několikrát opakují. Analogické mnišské figury se nacházejí jak na již zmíněném fol. 70r, tak ještě ve figurální iniciále „E“ pravého sloupce na fol. 44v s vyobrazením žehnajícího Krista či figurální iniciále „D“ – ACRIMAS.<sup>54</sup>

Madona tohoto obrazu, jež je nápisovou páskou jednoznačně určena coby Matka Boží, je tradiční variantou Nikopoie, jednoho z nejstarších byzantských ikonografických

---

<sup>53</sup> Transkripce cit. dle: PATERA/BAUM 1877, 130–149.

<sup>54</sup> Na základě oděvu znázorněných mnichů řadil Neuwirth vznik rukopisu do benediktinského kláštera, nejspíše do Kladrub, jež měly živé styky se západní a jihoněmeckou oblastí a nadnárodně smíšené obyvatelstvo. Viz: KRÁSA 1990.

typů.<sup>55</sup> Tomu odpovídá jak centrální umístění dítěte na jejím klíně, tak přísně frontální strnulost obou postav. Také Ježíškova tvář toto přirovnání potvrzuje. Spíše než tvář malého dítěte má rysy mladého muže. Přes drobné měřítko je v iniciále zjevná jistá monumentalita znázornění, jenž nezapře možnou inspiraci byzantskou či italobyzantskou nástěnnou malbou. Byzantský vliv je patrný také v temnější barvě Mariina maforia, symbolizující Mariino mateřství a dále ve stylizovaných hvězdách na jejím čele, odkazujícím na věčné panenství. Východní vlivy prozrazuje také typický svitek v Ježíškově pravici, který byl později v západním umění nahrazen knihou a jenž poukazuje na Krista coby vtělené Logos. Z ikonografického pohledu je spodní modrý Kristův chiton symbolickým vyjádřením jeho lidské podstaty, po byzantském způsobu přes levé rameno splývající rudé himation pak poukazuje na jeho mučednickou smrt.<sup>56</sup>

Obdobné kompoziční schéma opět nalezneme v žaltáři svatojiřského kláštera na Pražském hradě, zvaném *Psalterium cum canticis et symbolo fidei* (kolem poloviny 13. století, ne před 1240 a ne po 1270) [8].<sup>57</sup> Na fol. 202v v iniciále „D“ – IXIT. je vyobrazena trůnící Madona s Kristem na klíně. Shodné s naší iluminací je opět její striktně frontální postavení, tmavé maforion i Ježíškův rudý himation shodně splývající přes levé rameno a byzantinizující svitek v jeho levici. Jsou zde však patrné také určité odlišnosti. Iluminace svatojiřského žaltáře zachycuje celou postavu Marie na trůně, Ježíšek nehledí na diváka, ale jeho pohled směřuje vně rámce, přičemž sleduje osu v gestu žehnání natažené pravice. Traktování Mariina šatu vykazuje kombinaci oblých mísovitých tvarů, jež kontrastují s pokročilejšími, vyloženě již ostrými cípy roucha, charakteristickými pro vlnu byzantinizujících vlivů šířících se s počátkem 13. století ze sasko – durynské oblasti. Takovými analogickými příklady, na které poukázalo již starší uměleckohistorické bádání, jsou rukopisy z kláštera Scheyern.<sup>58</sup> Prvním z nich je *Scheyerer Matutinalbuch* (z doby kolem roku 1215 – 1230), kde se v rámci výzdoby na fol. 7r objevuje obdobné vyobrazení trůnící Panny Marie. Shodné s naší iluminací je frontální podání obou postav, ostré řasení Mariina roucha v oblasti ramen a hrotité cípy

---

<sup>55</sup> KRÁSA 1990. Baum Madonu charakterizoval coby madonu dle starokřesťanského způsobu, svatolukášská neb lateránská. Viz: PATERA/BAUM 1877. Panny Marii jako Bohorodičku dle byzantské předlohy, ale osobitě přepracovánu, připomíná také Popov. Viz ALEXANDR POPOV 1846, 507–508.

<sup>56</sup> Obdobným způsobem je ztvárněno roucho např. v žaltáři z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji z doby kolem roku 1274. Viz JENIFFER BALL 2004: In: EVANS (ed.) 2004, 343.

<sup>57</sup> Uložen v Národní knihovně České republiky pod sign. I.H.7. Na tuto souvislost upozorňuje Krása, Merhautová

<sup>58</sup> KRÁSA 1982, KRÁSA 1990. Zde shrnuta i starší literatura.

roucha spadajícího mezi kolena k zemi [9].<sup>59</sup> Druhým obdobným příkladem je *Codex Glossarium Salomonis* (kolem 1241) [10].<sup>60</sup> Na fol. 7r je vyobrazena v celé postavě trůnící Panna Marie s Ježíškem. Paralely s naší iluminací lze spatřit především opět ve frontálním zobrazení postav a ostrém záhybovém systému Mariina roucha. Jiným analogickým obrazem je tzv. *Landsgrafenpsalter* čili Žaltář Heřmana Durynského (1210–1213).<sup>61</sup> Na fol. 124v se ve scéně Seslání ducha svatého objevuje výtvarně obdobné podání trůnící Panny Marie. Analogie jsou patrné opět ve frontálním zobrazení, tmavém rouchu a ostrém modelování záhybů Mariina maforia. V *Psalterium Feriatum* z Donaueschingen (kolem 1235) se na fol. 37r objevuje celostranná iluminace trůnící Madony s Ježíškem [11].<sup>62</sup> Opět se setkáváme se striktně frontálním zobrazením postav, Ježíšek má ruku nataženu v gestu žehnání, tvář obrácenu k divákovi. S naší iluminací je shodný také modrý nimbus Panny Marie, ovšem traktování rouch je zde vyloženě hrotité, mělká modelace naší iluminace postoupila v tomto obraze místo ostrému výtvarnému pojetí.

Závěrem je možno k oběma předkládaným obrazům shrnout následující. Postavy jsou znázorněny schematicky, jejich postoje jsou toporné. V těchto scénách, jak poukazuje Merhautová, je pohyb postav omezen na nutné náznaky a spočívá především v gestech, doprovázených strnulým výrazem tváří.<sup>63</sup> Oblé linie záhybového systému rouch místy přecházejí v ostřejší hrany, jako například v traktování maforia v oblasti Mariiny tváře, záhybový systém maforia Madony druhé iluminace je propracovanější a nabízí i výraznější ostré traktování. Frontální znázornění Panny Marie odkazuje na byzantské východisko, snad i inspiraci monumentálním uměním.<sup>64</sup> V těchto iluminacích převládá ještě pozdněrománské pojetí malby charakterizované užitím silnější obrysové linie a plochým nanášením barev do větších ploch, v traktování roucha se již projevují nové gotizující prvky. Slohově jsou zde v dramatičnosti výjevu a zalamovaných liniích

---

<sup>59</sup> Rukopis Scheyerer Matutinalbuch je uložen v Mnichově, Bayerische Staatsbibliothek, pod signaturou Clm 17401.

<sup>60</sup> Rukopis *Glossarium Salomonis sive Mater verborum* je uložen v Mnichově, Bayerische Staatsbibliothek, pod signaturou Clm 17403.

<sup>61</sup> *Landsgrafenpsalter. Psalterium non feriatum*. Rukopis je uložen ve Württembergische Landesbibliothek Stuttgart pod signaturou HB II 24.

<sup>62</sup> Rukopis *Psalterium Feriatum* je uložen ve Württembergische Landesbibliothek Stuttgart pod názvem *Codex Donaueschingen 309*. K tomuto kodexu také stručně BELTING 1994, 330.

<sup>63</sup> MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983, 295.

<sup>64</sup> KVĚT 1948, 177.



patrné byzantinizující vlivy přejaté a zprostředkované sasko – durynskou výtvarnou kulturou.<sup>65</sup>

### 3. ANTIFONÁŘ SEDLECKÝ

#### 3.1 IKONOGRAFICKÝ TYP HODÉGÉTRIA

Ikona Bohorodičky Hodégétrie, nazývána též Vůdkyně na cestách, patří k nejstarším a nejvíce rozšířeným typům v celém křesťanském světě, především v Byzanci a v Rusku. Její název se odvozuje od kláštera Hodégón (nazýván Chrámem vůdců – tón Hodégón) v Konstantinopoli. K němu se dle tradice chodívali modlit velitelé vojsk před bitvou ke svatolukášské ikoně Bohorodičky, jež nesla jméno této svatyně – Hodigos, později Hodégétria.<sup>66</sup> Nejstarší ikony se objevují již v 6. století. Originál obrazu byl zničen roku 1453 Turky, existovala však celá řada jeho kopií a variant. Panna Marie je tradičně zobrazena frontálně v polopostavě, v rámci starších vyobrazení v celé postavě. Na své levé ruce chová Ježíška, jehož tvář vykazuje rysy spíše dospělého muže. Ježíšek svírá v levé ruce svitek, Marie k němu svou pravicí v gestu přímluvy ukazuje.<sup>67</sup>

#### 3.2 STRUČNÝ KODIKOLOGICKÝ POPIS RUKOPISU

Pod názvem Antifonář sedlecký (*Antiphonarium Sedlecense*) je rukopis uložen v Národní knihovně České republiky pod signaturou XIII A 6. Datován je do poloviny 13. století. Písmem na stranách 7–510 je gothica primitiva formata, na stranách 510–512 gothica formata. Psán a malován je na pergamenu středoevropského typu o rozměrech 44 x 32cm. Původ rukopisu je neznámý, pravděpodobně byl určen pro některý z benediktinských či cisterciáckých klášterů.

Obsah rukopisu: Rukopis obsahuje 34 složek

strana 1–266	Temporál
strana 266–436	Sanktorál
strana 436–501	Commune Sanctorum

---

<sup>65</sup> Bažant uvádí obdobné tendence v tzv. channel style, jež lze spatřit např. ve Winchesterské bibli u tzv. „Master of leaping figures“. Viz: BAŽANT 2000, cit. pozn. 93, 125.

<sup>66</sup> SENDLER 2006, 95. OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2005, 58.

<sup>67</sup> K ikonografickému typu Hodégétrie například: RUSSAKOFF 2012, 273–294.

strana 501–510	Psalmi invitatoriales
strana 510–512	Cantica pro variis festis anni
strana 513–532	Officium de Corpore Christi

Ve výzdobě rukopisu se uplatňuje několik desítek zdobných iniciál. Většinou jsou jimi iniciály ornamentální, zoomorfní či iniciály s figurálním motivem ve vnitřním poli. V několika případech se v bordurách kodexu vyskytují také volně stojící nerámované postavy. Kodex obsahuje také dvě celostranné iluminace ilustrující hlavní svátky liturgického roku. Jsou jimi obraz Madony s Ježíškem na straně 44 a obraz Tří Marií u hrobu na straně 173.

### 3.3 OBRAZ MADONY S JEŽÍŠKEM P. 44 „H“ – ODIE

Do bohatého ornamentálního rámce je na straně 44 Antifonáře sedleckého zasazen obraz Panny Marie s Ježíškem [12]. Na černém podkladě rozvilinové bordury vystupuje do popředí stylizovaný rostlinný ornament typu polopalmetového listu, jehož jednotlivé úpony na sebe vidlicovitě nasedají. V barevné škále se střídají červená, modrá a okrová, prosvětlovány jsou odstíny bílé. Takto pojatá rostlinná výzdoba rámu s mariánským obrazem uprostřed ve všech čtyřech rozích nasedá na čtvrtkruhové výseči. V levém horním a spodním rohu, stejně jako v pravém dolním, obsahují tyto geometricky utvářené segmenty vyobrazení poprsí mužských postav, patrně proroků.<sup>68</sup> Jsou to svatozáře kolem jejich hlav, jež tímto způsobem spoluutvářejí podobu samotného rámce obrazu s Pannou Marií a Ježíškem.

Tvář muže v levém horním rohu je, stejně jako u ostatních, velmi jemně modelována. Je štíhlá, oválná, s výraznými lícními kostmi a dlouhým štíhlým nosem v horní partii přecházejícím ve výrazné obočí. Oči jsou tmavé, symetrické, jejich pohled směřuje k centrálnímu výjevu. Drobná ústa vystupující z plnovousu jsou zvýrazněna červenou barvou. Z lehce zvlněných vlasů, jež muži spadají na ramena, zřetelně vystupují uši. Iluze šedin ve vlasech a vousech malíř docílil jejich prokreslením pomocí hustých linií hnědé a černé barvy. Ve dvou tenkých obrysových liniích okrové barvy je kolem hlavy vedena svatozář. Kolem ramen se v ostrých záhybech rýsuje několika odstíny červené barvy modelovaný plášť, z něhož vystupuje dlouhý krk.

<sup>68</sup> Kořán považuje mužské postavy za dva proroky a sv. Jana Křtitele. Cituje tak pravděpodobně starší údaj Květův. Viz: KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, 219. KVĚT 1932, 416. Hlaváčková identifikuje postavy jako možné proroky Izajáše, Ezechiela a Daniela. Viz: HLAVÁČKOVÁ 1996, 302–303.

V levém dolním rohu, opět na červenohnědém pozadí, avšak prokresleném bílým květinovým dekorem a drobnými geometrickými liniemi, se nachází další polopostava staršího muže. Jeho tvář je v porovnání s předcházející postavou štíhlejší, nicméně cituje obdobné rysy. Jsou jimi výrazné lícní kosti, tmavé oči a dlouhý štíhlý nos, přecházející v klenutější obočí. Oči hledí směrem k centrálnímu výjevu. Šedé vlnité vlasy volně splývají v dlouhý plnovous, spadající muži hluboko na hrud'. I on má vlasy i vousy prokresleny tahy hnědé a černé barvy. Oproti předcházející postavě je tato oživena pokrývkou hlavy. Dvěma liniemi bílé barvy je naznačen nimbus. Plášť je modelován světlými tóny okrové barvy.

Oproti hieratické strnulosti předcházejících dvou mužských postav, se zdá být třetí mužská postava, znázorněná v pravém dolním rohu, výrazným oživením kompozice. I tento muž je znázorněn na červenohnědém pozadí. Na rozdíl od předešlých dvou postav, znázorněných přísně frontálně, je vyobrazen ve tříčtvrtečním pohledu a lehkém úklonu směřujícím doprava k dolní části rámování. Svým barevným provedením cituje obě předcházející postavy, nicméně celkový výraz vyznívá mnohem dramatičtěji. Jeho snědá tvář je vráscitá, výrazně vystupující lícní kosti dávají vyniknout propadlým tvářím. Silný duchovní prožitek je ve výrazu patrný díky zvlněnému obočí. Tento dojem akcentují hluboké tmavé oči, které hledí vně rámu, mimo hlavní scénu. Charakter tohoto prožitku je navíc umocněn lehkým rozevlátím šedin.

Výseč v pravém horním rohu zcela vyplňuje rostlinným ornamentem zdobená velká iniciála „H“ – ODIE, uvozující červenou linkou vedený text, jenž z pravé strany ohraničuje rámec vyobrazení: „ *Responsorium Hodie nobis caelorū rex de virgine nasci dignatvs est.*“ Černou linkou je veden text ve spodní části listu: „ *ut hominem perditum ad regna caelestia revocaret gaudet exercit'[us Angelorum]* “. Text v horní části obrazu, vedený černou linkou, cituje antifona úryvek žalmu: „ *[Veritas de terra...] orta est et iustitia de caelo prospexit* “ (Ž 85,12) a „ *Tamq[am] sponsus D[omi]n[u]s p[ro]cedens de thalamo suo*“ (Ž 19,6).

Takto bohatě komponovaný rám dává vyniknout ústřednímu obrazu Panny Marie s dítětem. Na zeleném pozadí s náznakem modrého geometrického rámu za zády (snad na způsob trůnu) je umístěna polopostava Panny Marie, držící na svém pravém předloktí Ježíška. Hlavu má nakloněnu směrem k dítěti, které levicí přidržuje kolem těla v úrovni svých prsou, pravá paže je podložena jeho v kolenou pokrčeným nožkám. Prsty pravé ruky jsou zasunuty pod Ježíškův plášť. Mariina oválná tvář má symetrické rysy, velké tmavé oči mandlového tvaru, dlouhý nos přechází ve výrazné klenuté obočí.

Rty jsou plné, červené, lícní kosti modelovány vedle sebe kladenými tóny pleťového odstínu. Postava Madony je zahalena svrchním, bohatě řaseným pláštěm okrové barvy, který je v oblasti pravého ramene zřasen do výrazných ostrých záhybů, kolem Mariiny tváře vytvářejících až vysloveně ostré hrany. Plášť je modelován několika tóny světlé okrové barvy a až na stylizovanou hvězdu na čele není ničím dekorován. Pod pláštěm je v oblasti rukou, krku a zápěstí patrné spodní roucho modré barvy se zlatým lemováním. Proti zdánlivé monumentální strnulosti Panny Marie se fyzická aktivita Ježíškova jeví jako silně dynamická, což je patrné v jeho postoji směřujícím k výrazné frontalitě. Pohledem směřuje k matce a potom dále za ni, mimo rámeček obrazu. Celým svým tělem komunikuje s divákem – ať už prostřednictvím gesta žehnání své pravé ruky nebo rozvinutým svítkem se slovy: „*sū q<sup>o</sup>d erā p`ma / n<sup>o</sup> erā q<sup>o</sup>d cū m<sup>o</sup> p<sup>o</sup>ma*“, který drží v levé, dolů svěřené ruce, odkazující na vtělení Slova.<sup>69</sup> Ježíškova tvář, jež je modelována stejnými tóny jako Mariina, postrádá rysy malého dítěte, spíše evokuje dojem dospělého muže. Tento dojem podtrhuje vysoké čelo s ustupující vlasovou linií, i celková vážnost jeho výrazu.<sup>70</sup> Ježíšek je oděn do hnědého, mělkými záhyby hojně traktovaného roucha, které dávají vyniknout hmotné povaze jeho těla. V oblasti hrudi a paží odhaluje svrchní šat světlé roucho, kolem zápěstí zdobené zlatým lemováním. Traktování spodního roucha je naznačeno světlými tóny. Kolem hlavy mají Panna Marie i Ježíšek výrazné černé jednoduché nimby, Ježíškův je na způsob kříže prokreslen třemi páry bílých linií.

Iluminace Iniciály „H“ – ODIE, je symbolickým dokreslením výkladu textu, vážícímu se k jednomu z nejdůležitějších svátků liturgického roku – svátku Narození Páně. Textům obou žalmů, jejichž úryvky jsou uvedeny v horní partii listu: „*Bůh slunci na nebi postavil stan. Ono jak ženich z komnaty vyjde*“ (Ž 19,6) a „*Ze země vyraší pravda, z nebe bude shlížet spravedlnost*“ (Ž 85,12) věnoval pozornost ve svých homiliích i dalších textech již sv. Augustin, prvním z těchto žalmů mimořádnou. Tradičně doprovází toto sváteční období a je v něm skryta mnohovrstevná symbolika. Ježíšek je zde představen jako ztělesněné *Logos*, dokladem čehož může být rozvinutý svitek v jeho ruce. V přeneseném významu žalmu se narodil z Mariina lůna, kde se

---

<sup>69</sup> Tuto transkripci uvádí ve své důkladné diplomové práci na téma Antifonáře sedleckého Šubrtová. ŠUBRTOVÁ 2011, 159.

<sup>70</sup> Jedná se o typické zobrazení Krista v kompozici s Marií typu Hodegetrie. Kristus, vtělený Logos, je podle ikonografických prvopisů představen jako dítě neurčitého věku s výrazem dospělého muže. Jednou rukou žehná, v druhé drží svinutý svitek (v některých variantách může držet žezlo, knihu nebo rozvinutý svitek). Viz: OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2005, 58.

Božské spojilo s lidským, tak jako se ženich pojí se svou nevěstou. Jakmile se Božské zasnoubilo s lidským, Slovo se stalo tělem a on vystoupil ze své nejčistší komnaty.<sup>71</sup> Ikonografie tohoto výjevu je koncentrovaným výrazem křesťanské symboliky. Metaforickým příměrem k Panně Marii jako komnatě nejčistší se v této scéně současně manifestuje víra v její neposkvrněné početí, dogma Kristovy Inkarnace a potvrzení Mariina titulu coby Bohorodičky. Je současně *Mater Dei* a *Sponsa Verbi*, je ztělesněním christologicko – soteriologického poukazu na vtělení Božího Slova. Tím je předestřena její prostředkovatelská role, v níž symbolicky zastupuje církev.

Výrazově i ikonograficky je v této scéně demonstrována také významová rovina pašijová. Mariina melancholická odtažitost, oči zahleděné mimo prostorový rámeček obrazu, i to jsou prvky poukazující na budoucí příběh.<sup>72</sup> Typická přísná frontální strnulost byzantských ikon je zde zjemněna pootočením těla a nakloněním hlavy směrem k dítěti. Aluzí na Kristovy pašije je Mariina pravice podsunutá pod Ježíškovo roucho, které by tak mohlo symbolizovat roucho pohřební.<sup>73</sup>

Výrazné byzantismy projevující se v rámci celkové výzdoby Antifonáře sedleckého jsou konstatovány již s počátkem badatelského zájmu o tento rukopis.<sup>74</sup> Projevují se mnoha ikonografickými motivy, kterými je například Mariino byzantinizující maforion, jehož zlaté lemování je ve východním umění symbolem Mariiny slávy, svitek v Ježíškově levici odkazující na vtělené *Logos* (v rozvinuté formě je méně obvyklý), či východní gesto žehnání jeho pravice, kdy třemi nataženými prsty odkazuje ke Svaté Trojici.<sup>75</sup> Dva pokrčené prsty jsou symbolem Kristovy přirozenosti – božské a lidské. Byzantského původu je motiv Ježíškovy vytočené nožky poukazující na budoucí pašije a také typ Panny Marie Hodegetrie, přestože se v něm již projevuje soudobá tendence k postupnému zlidšťování tohoto přísně hieratického vzoru Matky s dítětem. V neposlední řadě poukazuje na silný vliv byzantských předloh také zasazení

---

<sup>71</sup> ALLEN 2007, 147–149.

<sup>72</sup> Tento humanizující motiv rozvíjí od 12. století původní strnulý posvátný postoj Bohorodičky typu Hodegetrie na východě i západě nejprve patrně v literatuře. Viz: KALAVREZOU 1990, 165–172.

<sup>73</sup> Že v tomto motivu mohlo dojít k záměrné obměně původního přímluvného gesta levé ruky Panny Marie ve prospěch poukazu na Kristovo roucho, konstatovala Hlaváčková. Viz: HLAVÁČKOVÁ 1996, 302–303. Proti tomu Royt spatřuje toto alterované gesto coby projev západní úpravy původního byzantského motivu. ROYT 2009, 526.

<sup>74</sup> Veškerou starší literaturu shrnuje a důkladně rekapituluje: Viz KRÁSA 1982, 23–33, 48–50. KRÁSA 1990, 11–23.

<sup>75</sup> K charakteristice zobrazení Bohorodičky ve výtvarném umění viz: OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2005, 53–59.

centrálního obrazu do figurálně zdobené rámce. Zřejmě právě na způsob ikonových rámců byly do rohů obrazu tohoto rukopisu vkomponovány busty proroků.<sup>76</sup>

Celkové monumentální pojetí scény je pozoruhodné její zvýšenou dramatičností. Patrná je především v neklidné postavě proroka pravého dolního segmentu, v ostrém vytočení Ježíškova těla k divákovi, ale hlavně v ostře zalamované linii draperie Mariina šatu. Tímto způsobem ztvárněná dynamická řasení roucha v oblasti pravého ramene a traktování Ježíškova pláště jsou odkazem na vlnu byzantinizujících vlivů, jež ve 13. století postupovala z jihu přes severní Itálii do střední Evropy, přičemž zásadní roli sehrála úloha Benátek.<sup>77</sup> Příznačné zalamované linie, které se pod tímto vlivem projeví v památkách dolnosaských dílen disponujících kvalitními byzantskými předlohami – především v soudobém evangeliáři z Goslaru a wolfenbüttelském skicáři, se tak demonstrují také v Antifonáři sedleckém.

Nezvyklá monumentalita výjevu naznačuje, že hlavní mistr, který je autorem této iluminace, pravděpodobně přišel do styku také s malbou nástěnnou.<sup>78</sup> Kromě inspirace Benátkami a Balkánem, je zde také patrná spojitost s křížáckým ikonovým uměním, které bylo syntézou umění východního a západního.<sup>79</sup>

Analogiemi, které pro tuto iluminaci uvádí starší literatura, je například bílý mramorový reliéf Madony del bacio z baziliky sv. Marka v Benátkách (12. století) [13].<sup>80</sup> Také zde drží Marie Ježíška na své levé ruce. Shodné rysy jsou patrné především v traktování Mariina roucha a jemném příklonu hlavy směrem k dítěti. Dítě je však v matčině náruči posazeno níže, jeho hlava nepřevyšuje Mariina ramena a spíše než typu Hodegetrie se toto znázornění blíží ikonografickému typu Madony Glykofilúzy.<sup>81</sup> Hlaváčková upozorňuje vzhledem k vyobrazení proroků v rozích rámu na mnichovský Evangeliář Jindřicha Lva z doby kolem 2. poloviny 12. století [14].<sup>82</sup>

Merhautová v souvislosti s touto iluminací poukazuje na mozaikovou polopostavu Madony v Hosios Lucas u Delphi (11. století) a postavu Madony na mozaice v apsidě

---

<sup>76</sup> Bažant hovoří přímo o inspiraci některou byzantskou ikonou či ikonou inspirovanou knižní malbou. Hlava proroka v pravém dolním segmentu se dle autora otevřeně hlásí k antickému patetickému stylu. Vyspělá technika modelace tváří ukazuje dle autora na přímý řecký vliv zprostředkovaný Benátkami. Viz: BAŽANT 2000, 127.

<sup>77</sup> Italské vlivy dokládá mimo jiné rozpoznaná italská notace v rukopisu. Viz: MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983, 295.

<sup>78</sup> KRÁSA 1982, 48.

<sup>79</sup> Hana Hlaváčková uvádí v popisu vytvořeném pro Manuscriptorium, 2003. HLAVÁČKOVÁ 2003, [http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=request\\_document&docId=set](http://v2.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=request_document&docId=set)

<sup>80</sup> DAVIS 2006, 3–22.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Evangeliář Jindřicha Lva, uložen v mnichovské státní knihovně pod signaturou BSB Clm 3005. Viz: HLAVÁČKOVÁ 1996, 303.

baziliky v Torcellu (12. století). Analogie nachází i pro úpravu zdobení rámu, a to rám ikony ze zlaceného stříbra ze Zageri (kolem roku 1000) či slonovinový obraz Madony na přední desce Evangeliáře v Jeně (10. století). Na základě podobného, jen o něco pozdějšího námětu na stěně empory dómu v rakouském Gurku (2. polovina 13. století) navrhla badatelka možnost považovat postavy v rozích rámu iluminace Antifonáře sedleckého za tři hlavní Mariiny ctnosti.<sup>83</sup>

Na skutečnost, že Madona Antifonáře sedleckého odráží nový kult ikon, které se patrně tehdy stávaly záštitami nových sakrálních, zvláště klášterních staveb, upozornil již Krása a před ním Květ.<sup>84</sup> Také Kořán vyslovil možnost, že by tato miniatura mohla být jakousi parafrází *mater domus* sedleckého kláštera, v němž je ještě v roce 1719 doložen nepochybně gotický obraz Madony „*pervetusta, in lista lignea inaurata cum 4 angelis*“.<sup>85</sup> Štefanová v této iluminaci spatřuje předzvěst figurálně zdobených rámu českého deskového malířství 14. a 15. století.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> MERHAUTOVÁ

<sup>84</sup> KVĚT 1948, 161. KRÁSA 1990, 22

<sup>85</sup> KOŘÁN 1992, 310.

<sup>86</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 324.

### III. MADONY BYZANTSKÉHO TYPU V ČESKÉ DESKOVÉ MALBĚ 14. STOLETÍ

#### 1. MADONA MOSTECKÁ [15]

Malba je provedena temperou a zlatem na dřevěné podložce potažené z obou stran plátnem.<sup>87</sup> Výška obrazu je 53cm, šířka 40cm. Na zadní straně obrazu se nachází stylizovaná malba na způsob okna, v místě křížení okenních příček je vepsáno písmeno „M“. Obraz byl pravděpodobně při požáru děkanství v 18. století poškozen a to v oblasti Mariina krku od tváře až po Ježíškovu levou ruku.<sup>88</sup> Horní část desky byla patrně v 17. a 18. století barokně seříznuta. Obraz byl několikrát restaurován. Roku 1655 proběhla restaurace z příkazu císaře Ferdinanda III. V letech 1937–1938 byly prof. Bohuslavem Slánským odstraněny barokní přemalby z roku 1766. Roku 1963 byl obraz restaurován ak. malířem Mojmírem Hamsíkem v Národní galerii v Praze. V současné době je dlouhodobě zapůjčen do Národní galerie v Praze, kde je uložen pod inv. č. VO 362. Datován je do doby kolem roku 1350.

Otázka původu mosteckého obrazu zůstává neuzavřena. Všeobecně se v odborné literatuře k jeho provenienci uvádí, že dle záznamu pamětní knihy mosteckého děkanství k roku 1578 byl umístěn ve výklenku nad vchodem fary a poté roku 1779 závětí děkana M. G. Bartha darován kapucínskému klášternímu kostelu Nanebevzetí Panny Marie.<sup>89</sup> Velkou pozornost této problematice věnoval ve svých studiích Ivo Kořán. V článku z roku 1989 korigoval původní Matějčkův katalogový údaj, když uvedl, že obraz s největší pravděpodobností náležel děkanskému klášteru v Mostě, ale nad vchod fary byl umístěn již před požárem roku 1575 a odtud pak před rokem 1679 darován mosteckým kapucínům. Kompilací hypotéz došel k možnosti, že by Madona mostecká mohla být odlikou nezachované *Mater domus* pražského zderazského

---

<sup>87</sup> Typ dřeva jako topolový uvádí v korpusu české malby gotické už Matějček. Viz: MATĚJČEK 1938,44. Stejskal identifikoval desku coby lipovou. Viz: STEJSKAL 1978, 222. Stejný typ dřeva uvádí ve svém článku Hlaváčková/Seifertová. Viz: HLAVÁČKOVÁ/SEIFERTO VÁ 1986,cit. údaj v pozn.1, 54. Ostatní literatura, pokud typ dřeva zmiňuje, přebírá údaj Matějčkův.

<sup>88</sup> Tento původně Matějčkův údaj koriguje ve svém článku Hlaváčková/Seifertová. Spálenina obrazu nepochází od požáru. Z jejího tvaru a charakteru vyplývá, že vznikla od svíčky, zapalované před zadní stranou obrazu. Podobné spáleniny jsou obvyklé na ikonách. HLAVÁČKOVÁ/SEIFERTO VÁ 1986: cit. údaj v pozn. 28, 55.

<sup>89</sup> Tento údaj je literaturou přebírán od Matějčka. Viz: MATĚJČEK 1938, 44.



kláštera.<sup>90</sup> Tyto hypotézy staví na předpokladu, že středověké klášterní komunity byly svěřovány pod ochranu mariánských obrazů, a to především svatolukášských ikon. Jinou hypotézu představila Hlaváčková – Seifertová. Na základě teoretického konceptu obrazu, založeném na mariologických spekulacích a na analogiích vážících obraz k Madoně kladské, předpokládá možnost pořízení obrazu augustiniány kanovníky, kteří už před polovinou 14. století působili v Kladsku a v Roudnici.<sup>91</sup>

Názory na dataci obrazu se ve starší literatuře v podstatě shodují na době kolem roku 1350 a ani současná literatura se od tohoto názoru neodklání.<sup>92</sup>

Hlavním námětem obrazu je polopostava Madony držící na svém pravém boku Ježíška. Mariina postava vyplňuje téměř celý formát desky. Je natočená jemně doprava, hlavu má lehce skloněnu k pravému rameni. Ježíšek, jehož Marie chová na svém pravém předloktí, svírá na prsou stehlíka. Maria je představena v olivově zeleném spodním rouchu, přes které v měkkých pružných záhybech splývá byzantinizující maforion hnědofialové barvy zdobené stylizovanými hvězdami, podložené tmavě zelenou. Madona je zobrazena nekorunovaná, tzv. *incoronata*.<sup>93</sup> Pod maforiem je patrný kolem vlasů pevně uvázaný šátek, prokreslený drobnými tahy modré a bílé. Ježíškův šat je rudé barvy, bohatě dekorovaný zlatem, jeho podložení je modré. Postavy vystupují na zlaceném, jednoduchým rytím a puncováním zdobeném pozadí. Kolem hlavy mají svatozáře a jejich pohled směřuje k divákovi. Pomyslná diagonální osa vedená z levého horního rohu do pravého dolního, člení obraz do dvou symetrických rovin. V dolní (levé) polovině se nachází Ježíšek, polohou těla věrně citujíc přímkou diagonály. V pravici svírá stehlíka, k němuž v něžném gestu sklání tvář. V tomto segmentu je soustředěna aktivita, jež výrazně utváří významovou rovinu zobrazení. Ježíškovy, v kolenou pokrčené nožky se opírají o fiktivní rám. V pravém (horním) segmentu se nachází poprsí Panny Marie, lehce natočené směrem k diagonále. Tento dojem akcentuje Mariina hlava, sklánějící se k dítěti. Středem této pomyslné osy se zdá být Mariina na prsou položená levice, jejíž palec svírá ve své levé ruce Ježíšek. Tímto gestem vzniká v centru kompozice sugestivní křížení.

---

<sup>90</sup> KOŘÁN 1981, 195.

<sup>91</sup> HLAVÁČKOVÁ 1986, 53. S tím však nesouhlasí Kořán.

<sup>92</sup> Ilustrativně MATĚJČEK 1350, KESNER před 1350, PEŠINA 1. polovina 40. let, ROYT kolem 1345. Seifertová se však domnívá, že vzhledem k záměrně archaizujícím prvkům a současně prvkům stylově pokročilým, není datace hlouběji před polovinu 14. století nutná. Viz SEIFERTOVÁ/HLAVÁČKOVÁ 1986, 53.

<sup>93</sup> ROYT 2002, 53.

Byzantinizující rysy Madony mostecké byly konstatovány již od počátku umělecko-historického bádání a i přes současné tendence některých autorů směřujících k přehodnocení výsledků dosavadního výzkumu na poli české deskové malby 14. a 15. století, si z tohoto pohledu zachovává svůj statut výjimečnosti.<sup>94</sup> Náleží do početné skupiny obrazů vzniklých v českých zemích ve 14. století, zobrazujících polopostavu Panny Marie s dítětem a svým vzhledem připomínajících ikony. V rámci této skupiny tzv. milostných madon, s nimiž bývá nejčastěji spojována (především s Madonou strahovskou, veverskou a zbraslavskou), vykazuje silnější příklon k podobě východního posvátného obrazu. Madony strahovská a Veverská vycházejí sice z podobné, nicméně již mnohem volnější návaznosti na byzantské předlohy.<sup>95</sup> Za centrum této skupiny je díky vysoké kvalitě zpracování a pevné dataci do let 1343–1344 považována Madona kladská, s níž Madona mostecká sdílí některé stylové analogie.

Co mosteckou Madonu spojuje v rámci této skupiny s ostatními obrazy především je to, že na rozdíl od starších obrazových typů všechny drží dítě na pravé straně. Na paralelu se soudobou malbou italskou v rámci této „pravotočivé tendence“ poukazovali již Matějček a následně Pešina, když našli obdobu tohoto prvku v ikonografickém typu *Madre di Consolazione*. Na Madonu mosteckou v souvislosti s tímto prvkem nahlížel Pešina jako na obraz mimořádně důležitý, konstituující pro následující desetiletí závazný prototyp českého mariánského obrazu.<sup>96</sup> Malíř zde ovšem mohl také sledovat přísně hieratický byzantský typ madony zvaný *Dexiokratusa*, kdy matka je zobrazena z poloprofilu a přiklání se k dítěti, hledí však při tom na diváka.<sup>97</sup> Jiným vysvětlením by mohlo být, že se jedná o zrcadlové převrácení klasického typu. Kořán poukazuje na možné spolupůsobení kompozičního posouvání Madony v rámci uspořádání diptychu. Pokud byla Madona malována s některým ze světců, zaujala významnější levé křídlo. Ježíšek se tak přesunul na pravý bok matky, čímž se přirozeně posunul do středu kompozice. V literatuře se postupně ustálil názor, že tento typ Madony, vycházející z rotačního pohybového vzorce dítěte, je variantou *Kikkotissy*, jedné z nejuctívanějších svatolukášských ikon původem z Kypru.<sup>98</sup> Přesunutí dítěte z klasické levé strany, kde jeho ruce tradičně zaměstnávají hieratická gesta žehnání a držení svítka, pak mohlo mít za následek jejich likvidaci (neboť zobrazená opačně

---

<sup>94</sup> Především práce Mileny Bártlové.

<sup>95</sup> KOŘÁN 1976, 221.

<sup>96</sup> MATĚJČEK/MYSLIVEC 1937, PEŠINA 1977.

<sup>97</sup> FAJT/SUCKALE 2006, In: FAJT (ed.) 2006, 82–84.

<sup>98</sup> Myslivec nachází nejbližší analogie v typu *Galaktotrofůza*. Viz: MYSLIVEC 1937.

působí nepatřičně) a postupné nahrazení motivem hry.<sup>99</sup> U všech zmiňovaných desek je tímto motivem stehlík v Ježíškově pravici.

Čím se Madona mostecká od ostatních naopak odlišuje, a na tom se badatelé také shodují, je výrazně byzantinizující fyziognomie matky. Velké mandlové oči, útlý obličej a tmavší barva pleti vedly dokonce některé autory k domněnce, že by se mohlo jednat o byzantský typ matky a český typ dítěte.<sup>100</sup> Podstatné pro konstatování přítomnosti byzantinizujících prvků této malby je užití maforia se zlatým okrajem lemovaným typickými třásněmi, což je obvyklá úprava pláště byzantské Bohorodičky. Jak poukázal Pešina, užití tohoto prvku je ve srovnání se soudobou italskou malbou výrazem určité konzervativnosti. Původní byzantské maforion bylo po polovině 13. století v Itálii nahrazováno jakýmsi kompromisním řešením, jehož variantou je také maforion Mostecké madony. Nicméně i on spatřuje alespoň relikv posvátného šatu a to ve zlatém třásňovém lemu.<sup>101</sup> Od ostatních se však dále liší také určitou úsporností výzdoby. Pozadí desky je zlaté, jednoduché, bohatý rozvilinový charakter přítomný na ostatních soudobých obrazech polopostav Madony v českých zemích se zde neuplatňuje. Jistá skromnost se projevuje také v dekoru Mariina pláště. I přes ornamentálně zpracované lemy olivového chitonu je patrné, že ve srovnání s šatem Madon ostatních desek této skupiny je podstatně střídmější. Ježíšek oblečený do bohatě zdobeného rudého brokátového chitonu se tak stává její největší ozdobou a současně ústředním bodem celé kompozice.

Světelná modelace, pomocí které autor docílil realistického ztvárnění měkkých pružných záhybů rouch obou postav, se zdá být v určitém protikladu ke strnulému výrazu jejich tváří, čímž scéna, která by stejně dobře mohla být zachycením bezstarostného momentu ze života matky a dítěte, zde v předzvěsti budoucího utrpení navozuje dojem hluboké posvátnosti. Divák, k němuž směřuje osa jejich pohledu, se tak stává svědkem klidného vznešeného výjevu, naplněného tichou dynamikou významových gest. Ježíšek se chápá Mariina palce, ona si jeho ruku tiskne v symbolickém odkazu na dogmatickou jednotu Krista a Církve ke svému srdci. Její levice přitom zachovává ikonografický typ přímlyvkyně (Avvocata), což je prvek, který bude v dalším vývoji kultu akcentován, zdůrazňující tak aktuální důraz, který byl

---

<sup>99</sup> KOŘÁN 1981, 196–197.

<sup>100</sup> Opitz z této domněnky dovedl možnost existence dvou rozdílných předloh. Cit dle: MATĚJČEK 1938, 44.

<sup>101</sup> PEŠINA 1977, 132.

dobovým myšlením kladen na Mariinu úlohu v Kristově spasitelském poslání. Ježíška, který jakoby seděl na pomyslném okenním rámu, halí Marie v ochranném gestu do svého pláště.<sup>102</sup> Je zde tedy znázorněna pozemská matka ochraňující své dítě, paralelně však i *Mater Dei*, symbolizující christologicko – soteriologický poukaz na vtělení Božího Slova.

Z ikonografického hlediska poutají pozornost hvězdy na Mariině maforiu. Ty ji charakterizují jako třikrát pannu (při, během a po porodu), ale mohou být také odkazem na dobově oblíbený hymnus *Ave maris stella*, / *Dei mater alma* Konráda z Heimburku. Pozornost však přitahuje především stehlík, kterého Ježíšek pravou rukou svírá a jemně k němu tiskne tvář.<sup>103</sup> Tento ikonografický motiv má patně svůj původ ve Francii. Objevuje se již v 70. letech 13. století na sochařských památkách, odkud pronikl do francouzské malby knižní a záhy se rozšířil do Itálie, kde množství dochovaných památek s tímto motivem naprosto převažuje nad ostatními evropskými zeměmi. Ke konci 13. století je patrný nejprve ve Florencii, na přelomu 13. a 14. století je již patrný v Luce, v Pise a Sieně, jehož nejstarším dokladem je obraz Ducciova následovníka z doby kolem roku 1290, objevuje se také v tvorbě Ambroggia Lorenzetti. Hojně se tento prvek uplatňuje v uměleckém repertoáru toskánského umělce Bernarda Daddi. Ikonografie tohoto motivu je široká a bývá vysvětlována několika způsoby. Stehlík může být antitetickým vyjádřením duše jakožto duchovní síly a hmotného těla, jenž symbolizuje sílu pozemskou. Vladimír Denkstein a Ivo Kořán se domnívají, že by tento motiv mohl být inspirován apokryfními texty (Protoevangelium Tomášovo). Dle Tomášova evangelia čtyřletý Ježíšek o sobotě oživil ptáčky, které uhnětl z bláta. Jiný význam motivu uvádí dále Royt: dle textů Život Krista Pána, Nové Zlaté legendy či dalších, prý při obětování v chrámu vzal Kristus ptáčka do svých rukou a sám jej obětoval. Jiná legenda praví, že stehlík vytrhl trn z Kristovy koruny, přičemž kapka jeho krve dopadla na ptáčkovu hlavu.<sup>104</sup> Motiv stehlíka, kterého si tiskne ke své tváři, tak může být na straně jedné prvkem hry v ruce malého dítěte, tedy prvkem, jenž v souladu s dobovou tendencí humanizuje devoční obraz, na straně druhé je symbolem spásy, v němž se výrazově manifestuje pašijový význam inkarnace – Kristova spásonosného vtělení.

---

<sup>102</sup> Traktování Ježíškova roucha i poloha nožek tomuto výkladu odpovídá. Více k tématu viz: HAVÁČKOVÁ/SEIFERTOVÁ 1986.

<sup>103</sup> Podrobnou studii k ikonografii stehlíka podal Pešina. Viz: PEŠINA 1970, 211. PEŠINA 1977, 133–134.

<sup>104</sup> ROYT 2015, 77.

Madona mostecká patří k těm středověkým obrazům, u nichž se zachovalo výtvarné zpracování jejich zadní desky. Tyto malby ve svém podání většinou imitují kámen, či drahý kov a mnohdy se obsahově váží k tématu desky přední, což je také případ Madony mostecké. Z formálního hlediska je malba rubové strany tohoto obrazu imitací dvou druhů materiálů – dřeva a pergamenu. Celý formát desky je pojat coby iluzivní obraz zavřeného okna, rozděleného po vzoru okenních tabulí do čtyř shodných segmentů. Imitace dřevěného rámu okna je zdobena čtyřlístými rosetami a perličkami, v symbolických okenních výplních je napnuta popraskaná a místy vyspravovaná napodobenina pergamenu. Uprostřed křížení příček je umístěn mariologický odkaz, písmeno „M“.

Hlaváčková ve své důkladné studii toto okno identifikovala jako středověký odkaz na Pannu Marii coby *fenestra coeli*, což byl prvek často se objevující ve středověké literatuře, modlitbách a kronikách. Autorka mimo jiné uvádí důležité literární zdroje, ve kterých se příměr k Panně Marii jako nebeskému oknu objevil. Pro české výtvarné umění jimi byly především Augustinovy *Sermones*, *Laus Mariae Konráda z Heimburku*, a *Mariale Arnesti*.<sup>105</sup>

Okno, chápané ve smyslu *fenestra coeli*, je tak příměrem Mariiných ctností.<sup>106</sup> V italském umění se vyskytuje řada příkladů tohoto motivu, většinou je součástí hlavního výjevu s námětem Zvěstování. V českém umění se tento motiv vyskytuje zřídka. Významově shodný motiv lze nalézt v rukopise *Laus Mariae Konráda z Heimburku* z doby kolem roku 1356.<sup>107</sup> V celostranné miniatuře s námětem Zvěstování na fol. 55v stojí Marie před trůnem, jehož bočnicí procházejí paprsky nebeského světla a v podobě holubice Duch svatý. Podobný námět se nachází na desce se Zvěstováním Mistra vyšebrodského oltáře.

Tímto příměrem se malba zadní strany desky definitivně jeví jako obsahově související s hlavním námětem. Okno je zde prostředkem, skrze něhož proniká Božské světlo a manifestuje se v metafoře chrámové síně hlavní strany obrazu. V takovémto příměru je patrně třeba hledat význam jednoduchého, rozvilinovým dekorem nerušeného pozadí hlavního výjevu. Současně je takto ztvárněná zadní strana dokladem o tom, že původní funkce obrazu nebyla závěsná, ale určena k manipulaci. Pokud byl

---

<sup>105</sup> Royt uvádí *Mariale* italského minority z konce 13. století Serva Sancta di Faenza. Viz: ROYT 2015, 77.

<sup>106</sup> S tímto výkladem nesouhlasí Kořán a namítá, že nebeské okno by nemělo být zakryto potřhaným a sešivaným pergamenem. Viz KOŘÁN 1989, 196.

<sup>107</sup> Praha, Národní muzeum sign XVI D 13.

v rámci této manipulace obraz postaven na oltární mensu, získal tím výjev hlavní strany desky ještě další, hlubší rozměr. Ježíšek pak pouze neseděl na pomyslném okenním rámu, ale byl ve smyslu eucharistické oběti Pannou Marií pokládán na oltář. Marie ztělesňující církev tak věřícím prezentovala Krista jako eucharistické Boží tělo.

Hledání původního obrazového vzoru Madony mostecké prošlo v průběhu badatelského zájmu o tento obraz několika fázemi. Opitz ji pokládal za kopii byzantského originálu, Matějček s Myslivcem v ní spatřovali italský typ Madre di Consolazione a předpokládali přímou italskou předlohu. Matějček pro ni předpokládal předlohu italo – byzantskou a řadil ji do okruhu děl Mistra vyšebrodského. Také Pešina v ní spatřoval typ italské Madre di Consolazione a konstatoval silné vlivy především Sieny. Zároveň v ní shledával konzervativní a až archaizující prvky.<sup>108</sup> Označil ji za nejstarší dochovaný příklad mariánského obrazu v české deskové malbě a to již ve své vyhraněné podobě, s příznačnými rysy typickými pro všechny pozdější české obrazy tohoto typu a označil ji za vývojový předstupeň Vyšebrodského oltáře.<sup>109</sup> Nověji je Madona mostecká považována za variantu kyperské Kykkotissy.<sup>110</sup> Bártlová se domnívá, že „*ačkoli o italském původu stylu i technologii malby nemůže být v širším pohledu pochyb, nelze při bližším přihlédnutí zařadit celou skupinu do výtvarného kontextu žádného z italských měst, a to ani v Sieně, ani v Benátkách, od nichž je odvozovalo dosavadní bádání.*“<sup>111</sup> K tomu podobně Hlaváčková ve své důkladné studii došla k závěru, že obraz je „*výrazem ryze západního myšlení a není důvodu předpokládat, že měl přímou byzantskou nebo i italskou předlohu. Byzantinizující prvky, které jsou přirozenou genetickou složkou italské malby, jsou zde vloženy s historizujícím záměrem do spekulativního konceptu jako jedna z jeho významných složek.(...) Můžeme předpokládat, že takováto syntéza vznikla přímo na půdě karlovských Čech, kde vysoké požadavky vzdělanosti vytvořily podmínky pro širší pojetí obrazu, do jehož pohledu patřil i pohled do minulosti.*“<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> PEŠINA 1977, 131–135.

<sup>109</sup> PEŠINA 1984, 355.

<sup>110</sup> EVANS 2004 s odkazem na FRINTA 1995.

<sup>111</sup> BÁRTLOVÁ 2006, 86–87.

<sup>112</sup> HLAVÁČKOVÁ 1986, 53.

## 2. MADONY ARACOELI Z NG V PRAZE

### 2.1 PANNA MARIA AVVOCATA – IKONOGRAFICKÝ TYP HAGIOSSORITISSA

Formálními znaky tohoto typu Madony jsou paže ohnuté v lokti, jedna pozdvižena, natažené prsty divákovu pohledu nabízejí rozevřenou dlaň. Levá ruka s prsty shodně nataženými spočívá dlaní na prsou. Nejčastěji bývá znázorněna ve tříčtvrtinovém pohledu s hlavou lehce skloněnou a pohledem upřeným k divákovi. Polopostava Madony tohoto typu, jejíž verze jsou také pražské Madony aracoeli, vznikla transformací původní celé postavy byzantské Bohorodičky Deoméne (prosící), jednoho ze základních typů zobrazení Bohorodičky a jejím osamostatněním se z byzantské kompozice Deesis (prosba, modlitba). Střed této kompozice tvoří Kristus – Soudce, po jeho pravici Bohorodička a po levici Jan Křtitel. Přistupují s modlitbou vyjádřenou gesty ke Kristu, aby se přimluvili za lidstvo při Posledním soudu.<sup>113</sup> Nejpozději v 5. století byla patrně z této kompozice vytržena prosící matka, už jen v polopostavě a dále pak zobrazována na ikonách.<sup>114</sup> V literatuře je tento typ zobrazení také pokládán za verzi byzantské ikony ikonografického typu Hagiosoritissa, jak odvodili Matějček a Myslivec dle nápisů na pečetích 10. – 13. století.<sup>115</sup> Název typu Bohorodičky je odvozen od ikony uctívané v Konstantinopolském chrámu Bohorodičky Chalkopratissey, kde byly v relikviáři, svaté pokladnici (Hagion sóron), uchovávány nejuctívanější relikvie – pás a roucho Panny Marie. V Itálii tento ikonografický typ zdomácněl pod názvem Avvocata.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Obsahem scény Posledního soudu je druhý příchod Krista, jenž naplňuje a dovršuje dějiny spásy a Božího království. Na ikonách se objevuje od 13. století. Viz OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2005, 41.

<sup>114</sup> KOŘÁN 1991, 292.

<sup>115</sup> MATĚJČEK/MYSLIVEC 1937, 15.

<sup>116</sup> SENDLER 2006, 167–171.

## 2.2 STRUČNĚ K HISTORII MADONY ARACOELI V ŘÍMĚ

Madona di San Sisto je zatím nejstarší známou římskou deskou typu Panna Maria Avvocata (Hagiosoritissa), pocházející ze 7. – 8. století. Italskými badateli je pokládána za výraz theodosiovského klasicismu, její „*dolcissima*“ modelace dokonale vyjadřuje „*eusebii i pietas*“<sup>117</sup>. Nalezena byla v klášteře Tempuli poblíž Caracallových lázní, v konventu, jenž byl kolem roku 800 zasvěcen nejprve sv. Agátě, poté kolem roku 900 Panně Marii. V té době také obdržel klášter od papeže Sergia III. bohaté nadání. V roce 1221 byl konvent se svými právy i pozemky přenesen do nově založeného dominikánského S. Sisto (později SS. Sisto e Domenico). V roce 1931 odešly řádové sestry na Monte Mario, kde je v klášteře S. Maria del Rosario tato ikona chována dodnes. Nejstarší středověké legendické podání, jenž se k tomuto obrazu Madony váže, pochází z 11. století, další verze ze 13. století. Legenda praví o svatolukášském obrazu, který jakýsi spravedlivý muž přinesl do Říma, kde žili v klášteře zasvěceném sv. Agátě tři bratři – Tempulus, Servulus a Cervulus, původem z Konstantinopole. Prvý z bratrů byl Bohem vyzván k nalezení uctívaného obrazu a jeho přenesení do kostela sv. Agáty, v němž bratři přebývali. Díky tomuto obrazu byl kostel následně zasvěcen Panně Marii. Zázračný obraz zaujal papeže Sergia III. natolik, že se jej pokusil pod záminkou, že matka patří po bok svého syna, přenést do Lateránu, kde již byla uctívána ikona Spasitele. Následujícího rána se však obraz vrátil zpět k chudým řádovým sestrám, čímž je potvrdil za pravé vlastníky. Papež se následně zavázal učinit před ním veřejné pokání, čímž byla stvrzena pozice obrazu coby Matky Římanů. Jeho nově získaná sláva se poté projevila v množství kopií, které se přibližně od roku 1100 šířily mezi římskými kláštéry.<sup>118</sup> Předpokládá se, že časově následující římská Madona v kostele S. Maria in Ara Coeli (snad z 10. století) [16], na obraz Madony ze S. Sisto (nyní S. Maria del Rosario) [17] navazuje. Bezpečné zprávy o něm jsou známy od roku 1257.<sup>119</sup> Obraz aracoelské Madony patrně také později obraz ze S. Sisto nahradil v jedné z nejvýznamnějších událostí liturgického roku, kdy zázračná ikona Spasitele

---

<sup>117</sup> KORÁN 1991, 292.

<sup>118</sup> BELTING 1994, 314–317, 531–532. Podobnou verzi uvádí Pujmanová. Viz: PUJMANOVÁ, 1992, 255. Jinou verzi legendy uvádí Kořán. Viz KORÁN 1991, 292–293. Historii aracoelské Madony v Římě podává také stručně Derbes a Neff. Viz ANNE DERBES/AMY NEFF 2004: Italy. The mendikant Orders and the Byzantine Sphere. In: EVANS (ed.) 2004, 458.

<sup>119</sup> KORÁN 1996, 293.



z papežské kaple Sancta Sanctorum šla v čele procesí navštívit ikonu Panny Marie. V roce 1348 byla aracoelská Madona nesena v čele procesí směřujícího do katedrály sv. Petra jako výraz díkůvzdání za záchranu obyvatelstva před morovou epidemií. Nejvýznamnějším momentem pro roli této Madony coby přímlyvkyně římanů však byl rok 1347. Tehdy se na závěr srpnového procesí, nejstaršího svátku římanů, nechal v S. Maria Maggiore korunovat tehdejší Tribun lidu Cola di Rienzo. Poté, na znamení pokory, složil insignie své tribunské moci na oltář Panny Marie v kostele Ara coeli, do rukou pravé vládkyni Říma, Madoně aracoelské.<sup>120</sup> Pravděpodobně v tomto momentu se začíná odvíjet historie aracoelské Madonky z pokladnice katedrály sv. Víta v Praze. Neboť krátce poté, co byl Cola di Rienzo vyhnán coby kacír z Říma, našel útočiště na dvoře Karla IV, kde patrně již tehdy vzbudil zájem zbožného panovníka o tuto kopii.

Římská Madona Aracoeli je charakterizována jako „obraz Panny Marie namalovaný božskou rukou, jak stojí pod křížem“. Průvodce Římem z doby kolem roku 1360 popisuje její smutný výraz a dokonce slzy namalované na obraze. V roce 1517 popisuje Madonu Aracoeli Fra Mariano da Firenze jako „plačící mariánský obraz malovaný sv. Lukášem“.<sup>121</sup> Ikona je zde tedy chápána coby mater Dolorosa.

### 2.3 MADONA ARACOELI K98 [18]

Drobné dílo o rozměrech 29 x 22cm, je malované temperou na papíře z lněných vláken, nalepené na 9mm široké borové destičce.<sup>122</sup> Pozadí reliéfně zlaceno, kolem něj rám z cínového pozlaceného plechu. Zasazena je do barokního zlaceného rámu z roku 1703.<sup>123</sup> Uložené je v pokladu katedrály sv. Víta v Praze pod signaturou K98. Restaurována byla v letech 1961 Josefem Němcem. V roce 1979 provedl Mojmir Hamsík průzkum techniky a stavu a uvedl, že:

*„Technická data neodporují předpokladu, že obraz je českého původu...srovnání s Madonou Aracoeli z dílny Mistra třeboňského přináší tolik shodných rysů v celkovém tvaru i technice, že je třeba předpokládat těsnou dílenskou souvislost...“.*<sup>124</sup> Jedná se patrně o nejstarší ze tří v Praze dochovaných replik byzantské ikony, Madony z římského kostela Santa Maria in Aracoeli na Kapitolu. Původní hladké pozadí bylo

---

<sup>120</sup> BELTING 1994, 322.

<sup>121</sup> PUJMANOVÁ 1992, 255.

<sup>122</sup> Matějček uvádí jako materiál pergamen. Viz MATĚJČEK 1937, 94–95.

<sup>123</sup> IVANA KYZOUROVÁ 2014, 44–45.

<sup>124</sup> KOŘÁN 1991, pozn. 47, 310. S Hamsíkovým názorem se však Kořán rozchází.

nejspíše ještě ve 14. století nahrazeno plastickým zlaceným dekorem. Tato Madonka se s největší pravděpodobností stala předlohou pro obě následující verze.

V názorech na dataci tohoto drobného díla nepanuje mezi badateli shoda. Vycházejí vesměs ze zmínky Podlahy a Šittlera, kteří ve svém soupisu pokladu svatovítské katedrály v Praze uvádějí, že ze své italské cesty v letech 1368–1369 přivezl Karel IV z Říma obraz Panny Marie podle tradice malovaný sv. Lukášem, který získal darem od papeže Urbana V. Tento údaj je převzatý z barokní rytiny z doby kolem roku 1690.<sup>125</sup> Novodobá literatura se opatrně přiklání k možnosti, že se Karel IV s tímto mariánským obrazem setkal již při své první korunovační cestě do Říma roku 1355. Mezi četnými votivními dary, které si z této cesty do Prahy přivezl, byla pravděpodobně také pergamenová, možná „dotýkaná“ kopie této nejslavnější římské přímlovkyně, kterou poté daroval svatovítské katedrále.<sup>126</sup> Na základě této úvahy je pražský aracoelský obraz Madony (K98) datován do rozmezí let 1355–1360.

Shoda mezi badateli nepanuje ani v otázce původu. Jak ukázali Kořán a nezávisle na jeho článku i Pujmanová ve svých důkladných studiích, do české školy by jej mohlo řadit specifické ztvárnění jeho pozadí. Tato drobná malba je totiž podél obrysů seříznuta a nalepena na dřevěnou desku a pokryta zlacenými aplikacemi, které svou technologickou výstavbou i geometrickým dekorem nápadně připomínají deskové obrazy v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Zajímavá je také analogie, na kterou Pujmanová ve svém článku upozornila. Nápadně podobnou adjustaci totiž nabízí Madona mezi sv. Jiřím a sv. Václavem od Tomasa da Modena v téže kapli. I zde byly na stejném principu malby podle obrysu postav oříznuty, poté zasazeny do oltářní stěny kaple.<sup>127</sup>

Pozadí je tedy jistě českého původu, problematickou otázkou však zůstává provenience samotné malby. Se závěrem Hamsíkova průzkumu, tedy že malba by mohla mít přímou souvislost s dílnou Mistra třeboňského a tudíž být českého původu, ani jeden z výše uvedených badatelů nesouhlasí. Na základě stylového rozboru došel Kořán k názoru, že fyziognomie Mariiny tváře vykazuje spíše rysy italo – byzantské malby a kresba je velmi tvrdá. Zjištěný zjevný italianismus tváře vedl autora k závěru, že tuto malbu provedl italský malíř, přivyklý v římském prostředí zběžnému kopírování milostných obrazů. Jednou z těchto kopií je pak i tato Madonka, kterou v Římě roku

---

<sup>125</sup> PODLAHA/ŠITTLER 1903, vyobrazení barokní rytiny na straně 59.

<sup>126</sup> FAJT 2006, 158.

<sup>127</sup> K tomu dodává Pujmanová, že ani samotný papír jako podložka vznik obrázku v Čechách nevyklučuje, hojně byl do Čech ve 14. století dovážen z Itálie. Viz PUJMANOVÁ 1992, pozn. 10, 261.

1368 získal císař Karel IV a věnoval ji katedrále. Ta ji pak ve svých inventářích označuje jako „*Tabula B. Virginis, quam depinxit B. Lucas*“.<sup>128</sup> České specifikum ve formě kapek krve na všech třech pražských kopiích, kterým se od římského vzoru odlišuje, je pravděpodobně poukazem na „*pelum cruentatum*“. Důvodem tohoto ikonografického obohacení mohla být značná úcta, které se této relikvii dostávalo na dvoře Karla IV. i na dvoře jihočeských Rožmberků a mohla jím být sekundárně obohacena.<sup>129</sup> Jinou hypotézu navrhla Pujmanová. Krůpěje krve, kterými se pražské exempláře liší od římského originálu, dodaly těmto obrazům emocionální podtext. Tato změna odráží soukromější vztah k náboženství, který v umění italského 14. století sílil vlivem františkánského řádu. Mohly by tak být projevem lidového mysticismu aracoelského kláštera, který od poloviny 13. století františkánům patřil. Navíc Madona Aracoeli byla nejpozději od 14. století považována za Mater Dolorosu. Tento motiv by tak skutečně mohl mít svůj původ v Římě a Madonka být poutní devocionálií, na nichž se motiv Kristovy krve často objevuje.<sup>130</sup> Novodobá literatura považuje toto dílo za kopii ztraceného prototypu, provedeného na pergamenu.<sup>131</sup> Autorství kopie je opatrně spojeno s Místrem Theodorikem a datováno do doby kolem roku 1360.<sup>132</sup>

Polopostava Madony Aracoeli (K98) z katedrály sv. Víta působí i přes svůj drobný formát monumentálním dojmem. Těžiště postavy je posunuto nahoru, čímž vyplňuje celou plochu desky. Zachovává všechny znaky ikonografického typu *Avvocata* (*Hagiosoritissa*), natočená je doprava, s hlavou lehce skloněnou k pravému rameni, pohled směřuje k divákovi. Je oděna do modrého maforia zdobeného stylizovanými zlatými čtyřcípými hvězdami. Pod maforiem jsou patrné prameny hnědých vlasů. Na prsou zdobí maforion monile ve tvaru pětilisté růže, pod ním je zavěšen černý křížek s lehce rozšířenými konci ramen. Roucho i tvář jsou pokryty krůpějemi krve. V malířském podání je patrná snaha o výraznější plastickou diferenciaci tvarů. Užitím modelujícího efektu dopadajícího světla je téměř přirozeně traktováno roucho v mísovitém záhybu mezi pažemi. Tmavý inkarnát a rysy Mariiny tváře vykazují italo – byzantskou inspiraci (Guido da Bologna).<sup>133</sup> Od římského vzoru se liší

---

<sup>128</sup> KOŘÁN 1991, 298–299.

<sup>129</sup> KUTHAN/ROYT 2011, 318.

<sup>130</sup> PUJMANOVÁ 1992, 257.

<sup>131</sup> KUTHAN/ROYT 2011, 318. Již Matějček s Myslivcem považovali tuto verzi aracoelské Madony za kopii kopie s tím, že česká replika přijala její tvarosloví i sloh „bez snahy interpretovat přijatý typus mateřskou mluvou soudobou.“ Viz MATĚJČEK /MYSLIVEC 1937, 16.

<sup>132</sup> FAJT 2006, 158.

<sup>133</sup> KOŘÁN 1991, 298.

postavením pravé ruky, která je na pražské aracoelské Madoně vymezena rámem, především ale světlejší modrou barvou pláště a jeho obohacením o kapky krve. Ze srovnání s ostatními římskými (italskými) Madonami (Madona ve Vetralle, Madona z Campomarzio, Madona in Via Lata, Madona ze sv. Alexia) vyplývá, že pro pražské aracoelské Madony byl kopírován právě obraz ze S. Maria in Aracoeli.

## **2.4 MADONA ARACOELI MISTRA OSVALDA VO 10656 [19]**

Malba o rozměrech 101 x 64,5cm byla původně provedena temperou na dřevěné desce potažené plátnem, byla zjištěna černá přípravná kresba, obrysy nejsou ryté. Obraz byl restaurován v letech 1961–63 Josefem Němcem a v roce 1979 Mojmírem Hamsíkem, při nichž byly odstraněny přemalby převážně z druhé poloviny 17. století, z první poloviny 18. století a z pozdního 19. století. Hamsík při restaurování obrazu zjistil původní restaurátorské zásahy, pravděpodobně z druhé poloviny 17. století, kdy byla celá plocha obrazu přemalována a dále otvory po stranách hlavy a podél obvodu krku, pravděpodobně následek upevňování ozdob. Malba byla nově nalepena na desku z dřevovláknité hmoty. Obraz pravděpodobně pochází z pokladu Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze, zde vedena pod signaturou K349. Dlouhodobě je zapůjčen do Národní galerie v Praze, kde je veden pod inventárním číslem VO 10656. Obraz je datován do doby kolem roku 1370.

Na výrazně červeném podkladu vystupuje polopostava Panny Marie typu Avvotaca (Hagiosoritissa). Pravici má v lokti pokrčenu a vertikálně vzpaženu, levice spočívá na prsou. Mariino tělo je lehce natočeno doprava, hlava je velmi jemně skloněna k pravému rameni a tvář obrácena k divákovi, k němuž směřuje i její pohled. Je oděna do hnědofialového až téměř hnědého spodního roucha, jenž je v oblasti zápěstí zdobeno dvěma řadami zlatých linií. Byzantinizující maforion stejné barvy pokrývá Panně Marii hlavu a spadá dolů přes ramena. Je poseto stylizovanými zlatými hvězdami. Pod maforiem jsou v oblasti čela a levé tváře patrné prameny hnědých vlasů. Kolem hlavy má Madona zlatou svatozář se zeleně vyznačenými paprsky. Plášť zdobí na prsou monile ve tvaru pětিলisté růže, pod ním je zavěšen černý kříž s lehce rozšířenými konci ramen. Záhybový systém roucha je především v oblasti levého ramene výrazný svou světelnou modelací, traktování pláště působí přirozeně. Mísovitý záhyb mezi pravou a

levou paží je oproti Madonce ze svatovítského pokladu (K98) hlubší, také na rozdíl od ní nevyplňuje postava Marie celou plochu desky.

Na barokní mědirytině z roku 1690, představující nejstarší vyobrazení relikvií svatovítského pokladu, je v levém horním rohu vyobrazena Madona Aracoeli s nápisem: „*Imago B.M.V. a S. Luca Depicta. Carolo IV ab Urbano Van. 1368 donata*“. Jedná se o údaj, který ztotožnil Podlaha s touto verzí aracoelské Madony a datoval ji do roku 1368.<sup>134</sup> O několik let později, pravděpodobně ovlivněn názorem některého z tehdejších restaurátorů, od této datace upustil a označil malbu za záměrně antikizující kopii, provedenou ve 30. – 40. letech 19. století. Autorství malby přiřkl italskému falsifikátorovi.<sup>135</sup> Tímto momentem přestal být obraz pro další bádání zajímavý až do doby, kdy se o jeho rehabilitaci v očích odborné veřejnosti zasloužili v 70. letech 20. století Ivo Kořán a Mojmir Hamsík. Kořán ztotožňuje tento obraz s údajem z 15. století ze svatovítských inventářů – „*Tabula beatissimae virg. Mariae ad instar imaginis s. Lucae effigiata, habens in se de peplo eiusdem gloriosae Virginis.*“.<sup>136</sup> Tento údaj je pravděpodobně nejstarším dokladem o existenci obrazu.

Hamsíkův restaurátorský zásah odhalil skutečnou barevnou škálu, jíž malba disponovala, a která ji zásadně odlišuje od zbylých dvou pražských verzí. Na rozdíl od nich má Madona tohoto obrazu maforion tmavé barvy, čímž se přibližuje římskému vzoru. Kořán ve své studii vyslovil domněnku, že malíř této kopie snad římský obraz viděl, či alespoň znal jeho barevnost a úmyslně se k ní vrátil.<sup>137</sup> Také rysy Mariiny tváře vykazují od ostatních pražských aracoelských Madon určité odlišnosti. Tvář je štíhlejší, oči větší, rty silnější. Její byzantinizující charakter opustil v tomto pojetí svou tvrdost a byl nahrazen rysy měkčími, realističtějšími, došlo k maximální konkretizaci lidské tváře. Je patrné, že se zde malíř již úzkostlivě nedržel daného vzoru, jehož závaznost se tak projevila jen poměrně plochou malbou inkarnátu a schematickým znázorněním pravé ruky, jež vyplývá z platnosti předlohy.

Výrazným ikonografickým prvkem tohoto obrazu je především byzantinizující maforion poseté rudými kapkami krve, monile spínající plášť na hrudi a také užití zářivě červeného pozadí. Všechny tyto motivy spolu vzájemně souvisejí. Kapky krve, specifické pro pražské kopie aracoelských Madon (na žádné z deskových obrazů Madon

---

<sup>134</sup> PODLAHA 1903, 59.

<sup>135</sup> PODLAHA 1906–8, 27.

<sup>136</sup> KOŘÁN 1991, 299.

<sup>137</sup> Ibidem.

tohoto typu v Itálii je nenajdeme) s největší pravděpodobností souvisejí s částkami Mariiny zkrvavělé roušky, jež Karel IV přivezl do Prahy, a které pak byly ukládány do drahocenných spon na hrudích obrazů Madony. „Peplum B. Virginis cum sanguine Christi“ se připomíná od roku 1403 ve sponě obrazu Panny Marie brněnské a předpokládá se, že obdobně mohla být relikvie umístěna i na hrudi této aracoelské Madony (a následně i na hrudi Madony aracoeli z dílny Mistra třeboňského).<sup>138</sup>

Užitý kolorit napovídá dvojí významovou rovinu malby. Přirozenou, již je modelována postava Panny Marie, a která je patrná především v pojetí její tváře a rovinu symbolickou, která se odráží v červené barvě pozadí. Podobnou barvu použil o něco později Mistr třeboňského oltáře v rámci pašijových scén. „*Je to barva Kristovy oběti a zároveň také jeden z účinných prostředků, kterým se z obrazu stává záznam vidění, ve smyslu blízkém některým viděním 14. století (Brigita Švédská, Kateřina Sienská, Jan z Jenštejna), v nichž hraje výjimečně a citově působivá barevnost značnou roli.*“<sup>139</sup> Odkaz na Kristovy pašije je v rámci těchto ikonografických motivů nepopíratelný a je zároveň důkazem, že zde byla autorem Panna Maria záměrně ztvárněna jako Matka bolestná.

Způsob světelné modelace záhybového systému roucha a určitá strnulost gesta, přestože do jisté míry vázána předlohou, by mohla nacházet odezvu v malířském zpracování výjevu Klanění tří králů z nástěnné malby v Saské kapli katedrály sv. Víta na Pražském hradě (kolem roku 1370). Fyziognomie Mariiny tváře, jakkoli v důsledku závaznosti předlohy schematizovaná, je bezpochyby výtvozem ruky schopného umělce. Na základě malířského pojetí tohoto obrazu, a jeho specifík potvrzených Hamsíkovým technologickým průzkumem (přípravná kresba štětcem černou barvou a vyloučení ryté kresby, olejové zlacení, systém malby inkarnátu), došel Kořán k závěru, že výrazově má malíř obrazu blízko k dílně mistra Theodorika.<sup>140</sup> Patrně odtud vyšel a reprezentuje její mladší vrstvu na přelomu 60. a 70. let. Je jím pravděpodobně Mistr Osvald, který až do své smrti v roce 1383 pracoval pro Karlštejn a svatovítskou katedrálu jako dvorní malíř.<sup>141</sup> Následující literatura tento závěr již přejímá: „*Nedávná restaurace ukázala, že*

---

<sup>138</sup> KOŘÁN 1991, pozn.57, 310.

<sup>139</sup> JAROMÍR HOMOLKA 1979/80: Poznámky k třeboňskému mistrovi. Sborník prací Brněnské university 1979/80, 28.

<sup>140</sup> Některé pokročilejší prvky směřují naopak k technickému typu Třeboňského mistra. Je to zvláště pojídlo malby, které obsahuje značné procento oleje a vytváří mírný reliéf na okraji stínů a hloubka lazurních stínů. Viz MOJMÍR HAMSÍK: Madona „Ara coeli“ K 349. Restaurace a malířská technika. In: KOŘÁN 1991, 316–321.

<sup>141</sup> KOŘÁN 1991, 299, pozn. 55, 310.

*jde o významné dílo, blízké svým koloritem a měkkým vývinem tvarů výjevu Klanění tří králů v Saské kapli pražské katedrály. Zároveň tato Madona po technologické stránce představuje dlouho hledanou spojku mezi uměním císařského malíře Theodorika a neméně slavným Mistrem třeboňského oltáře.“<sup>142</sup>*

## 2.5 MADONA ARACOELI O 1457 [20]

Malba je provedena temperou a zlacením na desce z lipového dřeva, oboustranně potažené plátnem a pergamenem. Rozměry obrazu, včetně 11cm širokého zdobeného rámu, jsou 92,5 x 69cm. Obraz byl v letech 1964–66 restaurován v Národní galerii Věrou Frömlovou. Při restauraci bylo zjištěno, že střed je i s rámem potažen jedním kusem pergamenu, který kryje také zadní desku. Tím jednoznačně vyvrátila podezření, že by obraz mohl být dílem dvou různých umělců. Malířsky ztvárněná zadní strana obrazu je imitací hnědošedozeleného mramorování.<sup>143</sup> Původní provenience obrazu je neznámá, avšak na základě výsledků studia inventářů svatovítského pokladu je pravděpodobné, že pochází z katedrály svatého sv. Víta v Praze, kde zdobil některý z oltářů v kapli sv. Václava.

Vazba k uctívanému prototypu nevyhnutelně ovlivnila formální podobu také tohoto díla, v němž autor záměrně, ve snaze o věrné napodobení předlohy, sledoval výrazové prostředky staršího období. Díky tomu není autorské rozlišení z důvodu typologické závislosti jednoduché ani v případě této kopie. Tento fakt ještě umocňuje silně patrný slohový rozdíl mezi pojetím střední desky a rámu, zdobeném postavami proroků a světic. Odlišný slohový charakter obou částí obrazu vedl Oettingera k domněnce, že střední část desky je prací italskou, namalovanou přímo v Římě, neboť se příliš úzkostlivě přidrží římského originálu.<sup>144</sup> Matějček však argumentem shodných hvězdovitých a jamkovitých punců na obou částech obrazu dokázal, že jsou prací jedné dílny a na základě slohové podobnosti mezi postavami světic na rámu aracoelské Madony a světic na třeboňském oltáři (uspořádání draperie na pravém rameni s držení kola u sv. Kateřiny s postavou téže světice na vnější straně hory Olivetské, také frontální postava sv. Voršily v modelaci hlavy, očí a úst projevuje zřejmou souvislost s dílem Mistra třeboňského) připsal malbu škole Mistra třeboňského oltáře a datoval ji

---

<sup>142</sup> STEJSKAL 1983, 546.

<sup>143</sup> HLAVÁČKOVÁ/SEIFERTOVIÁ 1986, 53.

<sup>144</sup> OETTINGER 1937, cit. dle MATĚJČEK 1938, 95.

do doby kolem roku 1400.<sup>145</sup> Tato datace se ukázala jako neudržitelná, Pešina souhlasil s Matějčkem v otázce autorství obrazu, ale nově jej datoval do doby kolem roku 1390. Tato datace se udržela dodnes.<sup>146</sup>

Na zlaceném pozadí střední desky obrazu je znázorněna polopostava Panny Marie typu *Avvocata* (*Hagiosoritissa*). Je zachycena ve tříčtvrtečním profilu, lehce natočená doprava, což v rámci celkového formátu centrální desky vytváří dojem mírně asymetrického umístění. Hlavu má lehce skloněnu k pravému rameni, její pohled směřuje k divákovi. Mariina postava zaujímá celou plochu obrazu. V horní partii je vymezena na rám těsně naléhající svatozáří, ve spodní části hlubokým mísovitým záhybem roucha. Je oděna do modrého, v pase bohatě řaseného spodního šatu se zlatým lemováním, pevně obepínajícím zápěstí. Svrchní maforion stejné barvy halí Mariinu hlavu a v téměř přirozeném traktování spadá dolů přes ramena, kde se v oblasti pravého a levého předloktí přirozeně skládá v hluboký mísovitý záhyb. Zlatý lem Mariina maforia kopíruje její pravou tvář v jedné oblé linii, traktované lehce jen v oblasti levé tváře. Pod maforiem jsou patrné prameny hnědých vlasů. Výrazná černá obrysová linie naznačuje, že plášť je pod hrdlem přehnutý. Pod takto vzniklým křížením zdobí maforion na prsou centrálně umístěné monile ve tvaru pětilisté růže, pod ním černý křížek s lehce rozšířenými konci ramen. Maforion je zdobeno zlatým šablonovým motivem stylizovaných hvězd, složených ze čtyř malých kosočtverců. Tvář a plášť Panny Marie je posetý krůpějemi krve.

Fyziognomie Mariiny tváře vykazuje oproti Madoně *aracoeli* ze svatovítské pokladnice, jež jí byla pravděpodobně předlohou, patrné zjemnění rysů. Inkarnát je modelovaný světlejšími tóny, vysoce posazené oči jsou menší, kulatější.<sup>147</sup> „*Mistr desky při vši intenční nápodobě předlohy nezapřel vskutku třeboňsky měkké pojetí rtů.*“<sup>148</sup> Užitím modelu dopadajícího světla dosáhl plasticity řasení Mariina pláště a dojmu až trojrozměrné mohutnosti těla. Díky této měkké světelné modelaci, i přes veškerou hieratičnost znázornění, postrádá obraz ve srovnání se svou bezprostřední předlohou svůj dogmatický ráz.

---

<sup>145</sup> MATĚJČEK, 94.

<sup>146</sup> Nověji dataci upravil Fajt, když obraz uvedl jako dílo Mistra třeboňského oltáře s dílnou z doby kolem roku 1385–1390. FAJT 2006, 158.

<sup>147</sup> KORÁN 1992, 314.

<sup>148</sup> KORÁN 1991, 298.



Shodně s předchozími variantami pražských aracoelských Madon postrádá i tento výjev jakýkoliv náznak prostorové hloubky. Zlaté pozadí je tak symbolickým vyjádřením Boží přítomnosti nezávislé na reálném čase a prostoru.

Ikonograficky významným motivem střední desky je, stejně jako u obou předchozích pražských verzí, především modré maforion zkropené krví. Krůpěje krve jsou svědectvím bolesti, kterou Panna Marie prožívala pod křížem coby svědek Kristova ukřižování. Pro to, že Marie byla takto vnímána, svědčí údaj v inventáři svatovítského pokladu z konce 15. století, kde je obraz této aracoelské Madony označen jako Bolestná P. Maria pod křížem.<sup>149</sup> V tomto prvku se v souladu s dobovými liturgickými texty rozvíjejícími motiv Mariina *compassio* manifestuje důraz, jaký byl ve výtvarném umění nově kladen na vyjádření její bolesti. Patrně pod vlivem středověkého latinského spisu nazývaného Pseudo Anselmus, se z Matky Boží stala aktivní účastnice Kristova poslání. Spis byl ve 14. století několikrát přeložen do češtiny a dokonce Karel IV jej citoval ve svém duchovním výkladu o Panně Marii.<sup>150</sup> Tento ikonografický prvek je současně odvozen z ostatku Mariiny zkrvavělé roušky, jež pro svatovítskou katedrálu získal Karel IV.

Uctívání krvavé Mariiny roušky souviselo ve 14. století s nárůstem mariánské a pašijové zbožnosti, Marie se tehdy stávala klíčem k pochopení Kristova utrpení.<sup>151</sup> Takzvaný šlojř neboli závoj Panny Marie je jednou z nejproslulejších relikvií. V Praze byly po polovině 14. století uloženy dvě Mariiny roušky, od roku 1368 tři. *Peplum cruentatum* je první z nich. Je rouškou, kterou potřísnila Kristova krev, když Panna Marie stála pod křížem. Spolu s dalšími ostatky ji katedrále Karel IV daroval patrně před rokem 1354. O jejím původu není nic známo, ale její zpodobení na kánonovém listě misálu Jindřich zvaného Thesauri, pocházejícího z 30. let 14. století a pořízeného patrně pro katedrálu naznačuje, že byla uložena v Praze již v 1. polovině 14. století. Druhou, nezkrvavenou roušku, získal Karel IV v roce 1354 a taktéž ji věnoval katedrále. Třetí roušku si přivezl z Říma v roce 1368. Jedná se o část roušky, kterou Panna Marie zahalila Krista na kříži a skanula na ni krev z rány na jeho boku.<sup>152</sup> Vzácné relikvie se každoročně ukazovaly na Novém městě pražském, kde probíhalo tzv. kratší ukazování a kde se ukazovala také zkrvavená rouška a také jednou za 7 let

---

<sup>149</sup> PUJMANOVÁ 1992, 255.

<sup>150</sup> Nejznámější mystický spis tzv. Rozmluva Panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně, v němž Panna Marie zmiňuje sv. Anselmovi, že jí synova krev potřísnila roucho HOMOLKA 1976, 70–71.

<sup>151</sup> MICHAL ŠRONĚK 2009

<sup>152</sup> KORÁN 1991, 288sqq.

v katedrále, kde se ukazovala také.<sup>153</sup> Od roku 1358 se tato slavnost s ukazováním roušky konala také v Českém Krumlově.

V české deskové malbě kolem poloviny 14. století se motiv krví potřísněné roušky objevuje na desce Ukřižování od Mistra vyšebrodského oltáře, na Ukřižování z Vyššího Brodu či na Ukřižování ze sv. Barbory.

Všechny Madony typu *Avvocata*, které se zachovaly v Římě, motiv krví potřísněné roušky postrádají, přestože nejpozději od 14. století byla jak Madona di S. Sisto, tak Madona Aracoeli považovány za *Mater Dolorosa*.<sup>154</sup> Belting podává příklady ikon ronících krev, nicméně vždy se jedná o reakci na svévolné poranění.<sup>155</sup> Krvavé krůpěje, charakterizující všechny tři pražské kopie aracoelské Madony, mohou mít ještě i jiný význam, jež by hypoteticky mohl být odrazem situace v českých zemích v období nastupující reformace. Jak ve své studii upozornila Pujmanová, bylo na základě restaurátorského průzkumu tohoto obrazu zjištěno vyškábání kapek krve na plášti. Jan Rokycana, který byl v 15. století po několik desetiletí hlavou utrakvistické církve, hluboce zavrhoval okázalé uctívání ostatků a zvláště ostře se vyslovoval proti rozbujelému kultu krvavé roušky Panny Marie. Odstranění krve z obrazu by tak mohlo být důsledkem jeho politiky.<sup>156</sup>

Střední deska s vyobrazením Madony je zasazena do původního, figurální malířskou výzdobou dekorovaného rámu. Zlacené pozadí je dvojitou řadou puncování rozdělené do tří identických segmentů na delších stranách lišt a do dvou shodných segmentů na horní a dolní liště. Tyto segmenty jsou vyplněny znázorněním proroků a světic, jejichž postavy vyplňují celý formát takto vymezeného obrazového pole. Po pravé straně Panny Marie jsou znázorněny shora: sv. Kateřina, sv. Markéta, sv. Voršila, po její levici shora: sv. Barbora, sv. Dorota, sv. Apolena. V rozích rámu jsou umístěny polopostavy proroků s nápisovými páskami. Po Mariině pravici (vlevo z pohledu diváka) jsou jimi v horním rohu král David, v dolním rohu prorok Jeremiáš. Po Mariině levici (vpravo z pohledu diváka) jsou znázorněni v horním rohu prorok Izaiáš, v dolním prorok Ezechiel. Všechny postavy jsou znázorněny ve shodě se svou tradiční ikonografií. Svaté panny jsou oděny do honosného šatu, hlavy jim zdobí zlaté koruny, každá je znázorněna se svým obvyklým atributem. Kompoziční řešení postav spoluvytváří symetrické

---

<sup>153</sup> Touto informací koriguje Šroněk záznam Podlahy a Šittlera, kteří uvádějí ukazování pouze na Novém městě. PODLAHA/ŠITTLER 1903, 59. ŠRONĚK 2009, 3.

<sup>154</sup> PUJMANOVÁ 1992, 256.

<sup>155</sup> HANS BELTING 1996, 197, 305.

<sup>156</sup> PUJMANOVÁ 1992, 260.

schéma, pozoruhodné svou dynamikou. Postavy světic po Mariině pravé straně aktivně zaměstnávají vždy svou pravou paži. Tak svěšená pravice sv. Kateřiny představuje svůj atribut, dřevěné kolo, sv. Markéta symbol d'ábla, sv. Voršila šíp. Stejně schéma se opakuje na protilehlé liště. Svaté panny po Mariině levici stejným způsobem aktivně zaměstnávají svými atributy levou paži. Sv. Barbora pozdvihuje věž se třemi okny, sv. Dorota košík a sv. Apolena kleště. Zdá se, že způsob držení těla jednotlivých světic má v rámci celkové kompozice obrazu svůj řád. Výrazné esovité prohnutí sv. Kateřiny koresponduje v diagonální ose s identickým postojem sv. Apoleny, obě mají navíc shodnou modrou barvu šatu. Téměř frontální postoj sv. Barbory se, opět ve směru diagonály, opakuje v postoji sv. Voršily, obě mají zelené roucho. Střední protilehlé figury sv. Markéty a sv. Doroty jsou pootočený ve tříčtvrtečním profilu, barvy šatu varují odstíny červené. Všechny panny jsou natočeny směrem ke středu desky, čímž akcentují hierarchickou dominanci centrálního výjevu a podtrhují jeho význam. V přeneseném smyslu současně nostrifikují převzatý obrazový typ tím, že repliku svatolukášské Madony zasazují do domácí tradice.<sup>157</sup>

Postavy proroků umístěné v rozích rámu jsou také znázorněny svým tradičním způsobem, nápisové pásky v jejich rukách jsou jakousi verbální obdobou atributu.<sup>158</sup> Tyto pásky se symetricky rozvíjejí celou plochou jim vymezeného obrazového pole. Na horní liště po Mariině pravici (vlevo z pohledu diváka) se nachází polopostava krále Davida s korunou na hlavě a nápisovou páskou: „ *d[avi]d. Glo[ri]o[sa] d[i]c[t]a. su[n]t. de te ps[almus]...* “, jedná se o citát žalmu (Ž 87, 3). V protějším rohu je zobrazena postava proroka Izaiáše, držící v ruce pásku s nápisem: „ *Ys[ai]ah. E[t] domu[m] maiestat[is]. Me[ae] glorificabo* “, jde o citaci biblického textu knihy Izajáš (Iz 60,7). Na spodní liště v rohu po Mariině pravici je znázorněn prorok Jeremiáš, jehož nápisová páska „*Jeremias. [A]Edificabit[ur] Ci[vitas]*“ je citací textu Jeremiáš (Je 30,18). V protějším rohu se nachází prorok Ezechiel s nápisovou páskou: „ *Ezechiel. Porta. h[a]ec. clausa [erit]* “ je citací textu Ezechiel (Ez 44,2).<sup>159</sup> Texty v nápisových páskách odkazují na čistotu Panny Marie a na její oslavu coby matky Spasitele.<sup>160</sup>

Ikonograficky pozoruhodná je postava proroka Jeremiáše, zobrazeného v dolním rohu obrazu, po pravé straně Panny Marie. Prorok je vyobrazen, jak zaklání hlavu

---

<sup>157</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 325.

<sup>158</sup> MATĚJČEK 1938, 94.

<sup>159</sup> Přepis citován dle ROYT 2014, 166. Podobně ROYT 2011, 320–321.

<sup>160</sup> Ibidem.

šikmo vzhůru, je z ní patrná pouze část tváře a vousy. Jeho pohled nutně směřuje k Panně Marii, která právě tímto směrem lehce sklání svou hlavu. Jeremiáš má kolem vlasů uvázaný šátek bílé barvy, na temeni spojený v uzel, jeho cípy jsou rozevláté. Jak si již dříve povšiml Stejskal, připomíná tento prvek heraldizovaný emblém známý z památek krále Václava IV.<sup>161</sup> Krása nazývá tento symbol točenicí, která se coby stuha se dvěma vlajíci cípy nachází na mnoha místech Václavových rukopisů, ale i jiných soudobých památkách.<sup>162</sup> Pujmanová význam tohoto motivu rozvádí ještě dále: točenice položená na hlavu nejvýznamnějšího z proroků patrně kryptogramaticky vyjadřuje donátora obrazu, krále Václava IV. Na otázku, proč se právě Jeremiáš točenicí odlišuje od ostatních proroků, nachází odpověď v první strofě Jeremiášova pláče (1,17): „Rozprostírá dcera sionská ruce své, nemá žádného, kdo by ji potěšil.“ Tento text je liturgií pro plačící matku.<sup>163</sup>

Svaté panny na delších stranách rámu poukazují na Pannu Marii jako královnu panen – *Regina Virginem* či *Virgo inter Virgines*, což je obvyklá invokace v mariánských litaniích i v Mariale.<sup>164</sup> Kořán v této výzdobě spatřuje návaznost na mariánskou litanii od *Janua coeli* (snad ve smyslu *Ara coeli*) přes *Regina Prophetarum* až po *Regina Virginum*.<sup>165</sup>

Uměleckohistorická literatura se víceméně shoduje, že genezi malovaných ráků lze vysledovat v Byzanci, odkud se do Čech dostaly prostřednictvím Itálie, pravděpodobně Benátek nebo Toskány, kde jsou doloženy na konci 13. století.<sup>166</sup> Pešina se pokusil nalézt analogie v ruském ikonovém malířství, především v mariánských ikonách, ale také v malířství benátském. V rámci české deskové malby vnímal tento motiv jako jeden ze záměrných retrospektivních byzantinismů, podmíněný dobovým důrazem kladeným na údajnou spřízněnost českého slovanského obyvatelstva s východem.<sup>167</sup> Poté, co Myslivec spojil nově nalezenou ikonu z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji s deskovým obrazem Madony březnické, zamýšlel se také ve své studii nad původem a významem figurálně zdobených ráků v českém deskovém malířství 14. – 15. století a konstatoval nepopíratelný byzantský vliv.<sup>168</sup> Pro studium tohoto

---

<sup>161</sup> STEJSKAL 1983, 546.

<sup>162</sup> KRÁSA 1990, 60.

<sup>163</sup> PUJMANOVÁ 1992, 260.

<sup>164</sup> KUTHAN/ROYT 2011, 322.

<sup>165</sup> KOŘÁN 1991, 297.

<sup>166</sup> KUTHAN/ROYT 2011, 322.

<sup>167</sup> PEŠINA 1964, 30.

<sup>168</sup> MYSLIVEC 1970, 343–345.

fenoménu zůstává i nadále podstatnou příspěvek Štefanové – Bártlové, který vychází z její diplomové práce a jež dále rozpracovává ve svých následných publikacích.<sup>169</sup>

Způsob pokrývání rámu drobnými reprezentativními obrázky svatých či drobnomalbami, je znám jak z byzantského, tak ruského ikonového malířství. Kovové vazby evangeliářů, saurotéky a kovové ikony byly zdobeny na širokém rámu nejprve kruhovými smalty s poprsími světců. Medailonové pojetí výzdoby postupně přerostlo do znázorňování celé postavy, kruhová forma medailonu ustoupila nové formě znázornění ve tvaru podélné destičky. Malířské podání tohoto motivu je jeho méně nákladnou analogií.<sup>170</sup> Také v památkách doby vlády Karla IV. můžeme nalézt souvislosti s tímto typem výzdoby. Jedná se například o vazbu karolinského evangeliáře s raně byzantským konzulským diptychem uprostřed nebo přenosný oltář s ametystovou deskou z kláštera v Admontu. Již zde je v rámci výzdoby patrná nejen forma, ale i typický námětový repertoár českých malovaných rámu.<sup>171</sup>

V tomto repertoáru se představuje šestice hierarchických skupin, z nichž dvě jsou námětem výzdoby rámu této aracoelské Madony. Nejpočetněji zastoupenou skupinou, jak poukázal již Myslivec, jsou svaté panny, jejichž jádrem jsou *quattuor virgines capitales*, často provázené sv. Apolenou a sv. Voršilou.<sup>172</sup> Převaha kultu světic je dána povahou námětu střední desky. Jak prokázala Štefanová, obrazy s těmito rámy jsou převážně mariánské.<sup>173</sup> V liturgických modlitbách a litaniích je Panna Marie nazývána *Virgo virginum*, *Virginum regina*, spolu se světicemi tvoří kompozici *Virgo inter virgines*.

Druhou ze šestice hierarchických skupin, které se objevují na rámech, jsou proroci, nesoucí pásku s textem mariánských proroctví. Typus polofigury je starým prvkem, vycházejícím z raně byzantských *imagines clipeate*, užívaným ve středověkém umění jako významuplná náplň dekorativní ornamentiky.<sup>174</sup> Výběr postav na rámu není nahodilý. V byzantském umění vyplývá výběr světců z určitého sepětí s řádem modlitby.<sup>175</sup> Naopak o charakteru české gotické zbožnosti vypovídá mimo jiné volba světic a proroků na rámu aracoelské Madony. Štefanová v takto pojatých rámech, kdy je na místo relikvie dosazen obraz odkazující k textu, spatřuje snahu o oslabení masivní

---

<sup>169</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 315–329.

<sup>170</sup> MYSLIVEC 1970, 343–345.

<sup>171</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 323–324.

<sup>172</sup> MYSLIVEC 1970, 343–345.

<sup>173</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 320.

<sup>174</sup> *ibidem.* 319.

<sup>175</sup> MYSLIVEC 1970, 343–345.

a formální zbožnosti ve prospěch zbožnosti duchovnějši, orientované na modlitební život jednotlivce. Zdobení rámu tohoto obrazu je v literatuře jednoznačně považován za nejstarší doklad tohoto druhu v českých zemích a spolu s dalšími v rámci výzdoby za české specifikum. Tato specifická vyplývá jak z koncepce mariánských scén na českých rámech, jenž nemá nikde jinde obsahových ale ani formálních paralel, tak především z textové povahy malovaných rámu a je osobitým rysem „*právě rámu českých, který není nikde jinde tak zásadní...*“.<sup>176</sup> Myslivec na základě analogií s kyperskou Kykkotissou uvažoval nad možností přímého byzantského či byzantinizujícího vzoru.<sup>177</sup> Oproti tomu Štefanová se domnívá, že pro vznik českých malovaných rámu není nutné předpokládat konkrétní italo – kyperskou, byzantskou či ruskou památku. Český typ takto zdobeného rámu vznikl jako specifický projev domácí situace a je odvislý od výroby relikviářů v okruhu pražského dvora.<sup>178</sup> Tento způsob výzdoby může být vzdáleným ohlasem rámové výzdoby obrazu Madony z Antifonáře sedleckého (kolem poloviny 13. století).<sup>179</sup>

### 3. MADONA BŘEZNICKÁ

#### 3.1 IKONOGRAFICKÝ TYP KYKKOTISSA

Při založení kláštera Kykkos na Kypru (na místě, na němž vedl asketický život poustevník Izaiáš) koncem 11. století daroval císař Alexios I. Komnénos klášteru ikonu Bohorodičky. Tato ikona pochází z Konstantinopole a je jedním ze zázračných archetypů, o nichž tradice hovoří jako o svatolukášských. Po jejím přenesení se tento ikonografický typ rozšířil do mnohých okolních oblastí, především na Balkán a do Ruska. Pro bádání zůstává kyperská Kykkotissa již několik staletí nepřístupná, zakryta kovovým příkrovem a uschována za oponou. Kurt Weitzman na základě ikony z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji odvodil původ tohoto ikonografického typu, spojil jej s uměleckou produkcí Konstantinopole a datoval do 2. poloviny 11. století. Jak toponymum Kykkos, tak epitet Kykkotissa (ve starší literatuře Kyklotisa), se zdají mít příbuzné východisko, pravděpodobně odkazující na místní flóru, jež klášter obklopuje.

---

<sup>176</sup> ŠTEFANOVÁ 1985, 322–326. Malované rámy jako fenomén nejsou specifikem české deskové malby, objevují se i v jiných evropských zemích, což autorka dokládá na mnoha příkladech.

<sup>177</sup> MYSLIVEC 1970, 345.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> KORÁN 1992,310.

V okolí je velmi rozšířen stálezelený druh dubu, Dub olšolistý (*Quercus alnifolia*), zvaný též Zlatý dub.<sup>180</sup> Hadjichristodoulou poukazuje na možnou spojitost plodů tohoto dubu, které jsou v textech řeckých učenců Theophrasta a Dioskordia nazývány „kikis“, s původem epiteta.<sup>181</sup> Na Kypru se ikonografický typ Bohorodičky s epitetem Kyklotissa objevuje již v 1. polovině 13. století. Nejstarším známým vyobrazením je nástěnná malba v kostele sv. Kyrikos a Ioulitti v Letympou (kolem roku 1200). V kyperských rukopisech se typ Panny Marie s tímto epitetem objevuje až od 2. poloviny 14. století.

### 3.2 OBRAZ MADONY BŘEZNICKÉ [21]

Obraz je namalován temperou a zlacením na desce z lipového dřeva. Rozměry desky jsou 41,5 x 29,5cm. Z kaple Kolowratského zámku v Březnici (okr. Příbram). Původní provenience obrazu je neznámá.<sup>182</sup> Biskupství českobudějovické, dlouhodobě zapůjčen do Národní galerie v Praze, kde je uložen pod inv. č. VO 10390 (mezi lety 1945–1990 jako konfiskovaný státní majetek pod inv. č. O 8647). Obraz byl v roce 1948 v Národní galerii restaurován Karlem Veselým.<sup>183</sup> Zadní strana desky nese nápis: „[Haec] ymago gloriose virginis marie depicta est procu[rante] Serenissimo principe et domino domino wencesslao Ro[mano]rum et Boemie illustrissimo Rege ad similitudinem [y]maginis que habetur in Rudnycz quam sanctus lucas propria manu depinxit. Anno domini. m<sup>o</sup>. ccc<sup>o</sup>. l xxx. sexto“ [22].<sup>184</sup>

Tímto nápisem je určen objednavatel díla král Václav IV, deska bezpečně datována do roku 1396 a současně doložena existence původního, dnes nezvěstného originálu.

S počátkem uměleckohistorického zájmu o obraz březnické Madony byla tato malba nejprve opatrně připisována Mistru Theodorikovi.<sup>185</sup> Poté byl obraz považován za předstupeň Madony kladské.<sup>186</sup> Dále byl badateli pokládán za dílo navazující na přímý

---

<sup>180</sup> Od roku 2006 je národním stromem Kypru.

<sup>181</sup> HADJICHRISTODOULOU 2004: In: EVANS (ed.) 2004, 169–170.

<sup>182</sup> Černý uvádí, že obraz dle legendy daroval Václav IV pražskému arcibiskupu Janu z Jenštejna. Ten jej daroval některému z rodu Kolowratů, kteří jej po nabytí zámku umístili do zámecké kaple. Obraz je doložen v zámecké kapli Panny Marie zámku v Březnici již před rokem 1627, kam jej darovali Jeniškové z Újezda. Viz: ČERNÝ 2006, 30–32. Tuto hypotézu vyslovil již v roce 1976 Ivo Kořán. Viz: KOŘÁN 1976, pozn. 25, 238.

<sup>183</sup> Bártlová uvádí restaurování obrazu roku 1950. Viz BÁRTLOVÁ 1995: In: ZLATOHLÁVEK (ed.) 1995, 96.

<sup>184</sup> Transkripce cit dle BOEHM 2004: In: EVANS (ed.) 2004, 499.

<sup>185</sup> BEZDĚKA 1857, 138.

<sup>186</sup> CHYTIL 1907, 141.

byzantský vzor.<sup>187</sup> Matějček, jenž sám desku nejprve určil coby kopii ztracené předlohy, poté jako pozdní kopii Madony byzantsko – italského typu, nakonec na základě slohového charakteru písma, archaizujícího slohového charakteru a pestrého koloritu malby spolu s Myslivcem usoudil, že se jedná o kopii kopie některého z pozdějších zpracování základního byzantského typu, pravděpodobně italskou práci a datoval jej do poslední čtvrtiny 15. století. Toto přesvědčení opakoval ještě ve svém korpusu deskové malby.<sup>188</sup> Následná restaurace obrazu a nález diptychu z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji (80. leta 13. století), jehož desku s Pannou Marií a Ježíškem ztotožnil Josef Myslivec s obrazem březnické Madony, potvrdily původní vročení 1396. Myslivec se v této své studii pokusil dokázat, že původní obraz březnické Madony – kyperskou ikonu, daroval kyperský král a titulární král jeruzalémský Petr I. Lusignan Karlu IV., a to v době, kdy pobýval v letech 1363 nebo 1364 jako host na jeho dvoře.<sup>189</sup> Tento závěr vyvrátilo Kořánovo zjištění, že k obrazu byly uděleny odpustky již roku 1358.<sup>190</sup>

O historickou rekonstrukci návaznosti originálu a jeho kopie, známé z obrazu březnické Madony, se na základě fragmentálně dochovaných zpráv pokusil Ivo Kořán. Na počátku tohoto vývoje tak hypoteticky stojí osoba biskupa Jana IV. z Dražic, který při založení kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici roku 1333 věnoval klášteru coby *Mater domus* byzantskou ikonu Bohorodičky.<sup>191</sup> Roku 1338 byl dostavěn chór kostela, roku 1340 v den Nanebevzetí blahoslavené Panny byl chrám posvěcen.<sup>192</sup> Obraz tedy musel být darován v této době, kdy biskup východní ikonou stvrdil jeho založení. Jak bylo zmíněno výše, již roku 1358 udělil arcibiskup Arnošt z Pardubic k tomuto obrazu odpustky.<sup>193</sup> Tento originál snad v úschově přežil husitské války a spolu s řeholníky se snad už někdy koncem 20. let 15. století, či po roce 1430, vrátil do Roudnice. Ztratil se buď při druhé likvidaci kláštera v první polovině 16. století nebo byl Janem z Jenštejna po jeho rezignaci na pražské arcibiskupství odvezen do Říma. Patrně na základě Jenštejnovy rezignace na úřad nechal král Václav IV, ve snaze zajistit

---

<sup>187</sup> ŠITTLER/PODLAHA 1896, 884. MATĚJČEK 1913, 36.

<sup>188</sup> MATĚJČEK/MYSLIVEC 1934–35, 7. MATĚJČEK 1937, 165.

<sup>189</sup> MYSLIVEC 1970, 331–351.

<sup>190</sup> KOŘÁN 1976, 226.

<sup>191</sup> Patrně tohoto obrazu se dovolával arcibiskup Jan z Jenštejna ve slovech: „Svatá Maria roudnická mi pomůže.“ Viz KOŘÁN 1992, 312. Na to, že byly klášterům při jejich založení dávány do vínku mariánské, především svatolukášské obrazy, poukázal již Jan Květ. Viz: KVĚT 1948, 161. Kořán tuto teorii rozvíjí ve svých studiích, zabývajících se byzantskými vlivy na českou deskovou malbu.

<sup>192</sup> Mariánská tematika v kronice Beneše Krabice z Weitmiele. Viz: URBAN 2016, 73.

<sup>193</sup> KOŘÁN 1976, 226.



si přízeň církve, pořídit kopii, kterou věnoval novému arcibiskupu. Rok pořízení obrazu Madony březnické je shodný s instalací nového arcibiskupa Olbrama ze Škvorce.<sup>194</sup>

Na zlaceném, rozvilinami typickými pro soudobou domácí tvorbu zdobeném pozadí, vystupuje polopostava Panny Marie držící na levém lokti Ježíška. Pravicí jej přidržuje kolem těla, dlaní levice lehce podkládá jeho levé chodidlo. Postava Madony vyplňuje celý formát desky. Je umístěna centrálně, ve tříčtvrtečním pohledu, osovou symetričností vyobrazení narušuje pouze lehký úklon Mariiny hlavy směrem k dítěti. Ježíškova pravice zachovává gesto východního žehnání, v levici drží stočený svitek. Madona je oděna do červenohnědého maforia, které jí kryje hlavu. Pod maforiem je v oblasti pravé ruky patrné modré roucho se zlatě zdobeným lemem. Sklady Mariina roucha jsou modelovány systémem zlatých grafických linií, tzv. *assistem*, typickým pro byzantské umění, v němž je upřednostňován před liniemi tmavými.<sup>195</sup> Přes maforion spadá diagonálně od hlavy přes pravé rameno okrová rouška se zlatým lemováním, zdobená červenými hvězdami, modrými body a bílými čtyřtečkami na způsob rozetky. Na čele je Mariino maforion zdobeno stylizovanou hvězdou ve tvaru oválného, modrého a dvou červených drahokamů. Podobný motiv, pouze v modré barvě, se objevuje na plášti pod Mariinou levicí. Na palci pravé ruky je znázorněn růžovobílý prsten. Ježíškův bílý chiton je zdoben modrými hvězdami, červenými a šedými body. Pás chitonu je červený, stejně jako svitek v jeho ruce. Inkarnát obou postav je červenohnědý. Obě postavy mají kolem hlavy svatozář. Ježíškovu zdobí rytý ornament, jímž je také v podobě rozvilin nimbus na způsob kříže prokreslen. Do svatozáře kolem hlavy Mariiny je gotickou minuskulou vyrytý nápis: „ *Nigra sum sed formosa fili[a]e ier[usalem]*“.<sup>196</sup> Pohled obou znázorněných stav směřuje ven mimo rámeček obrazu. Mariin směřuje do dále za diváka, Ježíškův vzhůru k Mariině svatozáři.

Ačkoli hlavním námětem výborně zapadá do kontextu soudobé malířské tvorby, jež tak významně polopostavami Madon reagovala na silný mariánský kult, svým pojetím malířským i ikonografickým se mu vymyká. „*Zůstává stranou příběhu o vývoji uměleckých forem, obtížně se zasazuje do projekce ‚kinematografického pohybu‘ mariánských typů, jaký navrhl Ivo Kořán a stěží se hodí do převládající představy o krásném slohu či o dvorském umění Václava IV. Lucemburského.*“<sup>197</sup> Od soudobé

---

<sup>194</sup> KOŘÁN 1976, 225–226, KOŘÁN 1992, 313.

<sup>195</sup> <https://udayton.edu/imri/mary/i/icons.php#anchor4>

<sup>196</sup> Transkripce cit dle BOEHM 2004: In: EVANS (ed.) 2004, 499.

<sup>197</sup> BÁRTLOVÁ 2007, 195.

produkce ji odlišují její technologické parametry – namísto vsazení do drážek rámu, je okraj desky lehce zvednutý a postranní lišty desky jsou opatřeny červeným nátěrem, obvyklým na bočnicích rámu. Takovýto formát je běžný právě u východních ikon a malíř jej pravděpodobně okopíroval ze své předlohy.<sup>198</sup> Stejně tak ze soudobé produkce vybočuje i svým formálním ztvárněním. Na byzantský prototyp odkazuje celková plošná stylizace malby, patrná především ve ztvárnění roušky pokrývající Mariino maforion, ale také ve znázornění šatu obou postav. Ježíškův bílý chiton postrádá jakýkoli náznak modelace. Oproti tomu Mariin plášť je traktován systémem zlatých grafických linií – starou byzantskou technikou. Jen lehce jsou pomocí světla modelovány inkarnáty obou postav.

Díky spojení sinajského diptychu (80. léta 13. století) [23] s obrazem březnické Madony je s určitostí dáno, že se jedná o ikonografický typ Panny Marie Kykkotissy. Sinajská Bohorodička zaujímá pravé křídlo diptychu, sv. Prokopios levé. Obě desky jsou vsazeny do rámu zdobených postavami světců a světic. Panna Maria chová Ježíška na pravém předloktí. Diptych náleží do skupiny křížáckých ikon, nelze však zodpovědět, kde byl namalován. Na obraze jsou patrné vlivy franko – křížácké a italo – křížácké. Autorem mohl být křesťanský mnich syrského původu, který byl nějakým způsobem vázán na Kypr a sinajský poloostrov či křížácký malíř pracující ve stylu Benátsko – byzantského křížáckého umění, ovládající pozoruhodně bohatý výrazový a technický repertoár.<sup>199</sup> Tento diptych mohl být významnou zakázkou přímo pro klášter sv. Kateřiny na Sinaji.<sup>200</sup> Bohorodička ze sinajského diptychu je proti březnické stranově převrácena, což Kořán považuje za důsledek kompozičního řešení, kdy Madona ze Sinaje postoupila svou stranu obrazu sv. Prokopiovi, sama se posunula na významnější pravou pozici a Ježíšek se ocitl v centru uspořádání. Díky tomuto posunu pak odpadlo gesto Ježíškova žehnání, jež je na této straně méně logické. Pokud tedy skutečně ze sinajské Kykkotissy vychází, uzavírá Kořán, pak březnická reprodukuje její vzor věrněji.<sup>201</sup> Podobnost mezi sinajskou a březnickou deskou je především v poloze dítěte v náručí matky, kdy jedna nožka spočívá v její dlani, druhá je lehce opřena o její předloktí.<sup>202</sup> Shodná je také barevná kombinace Ježíškova bílého chitonu posetého

---

<sup>198</sup> Ibidem. 198.

<sup>199</sup> FOLDA 2005, 447–454.

<sup>200</sup> FOLDA 2004: In: EVANS (ed.) 2004, 355–356.

<sup>201</sup> KOŘÁN 1976, 227.

<sup>202</sup> Beltning spatřuje podobnost mezi oběma deskami do té míry, že předpokládá pro Madonu březnickou mechanický transfer. Viz BELTING 1996, 336.

stylizovanými hvězdami, rudý pás a svým plochým, téměř geometrickým ztvárněním pak především specifická rouška Panny Marie.

Z ikonografického hlediska je obraz březnické Madony syntézou prvků východních a západních. Do juxtapozice postavil malíř Mariino byzantské tmavě hnědé roucho, jenž je symbolickým vyjádřením země a zářivě bílý chiton Ježíškův, symbol věčného světla. Modrý spodní šat Panny Marie je v byzantském umění upomínkou na Mariino dětství, jenž je překryto rolí mateřskou, symbolizovanou tmavým maforiem.<sup>203</sup> Velmi specifická je rouška březnické Madony. Matějček a Myslivec ji považovali za malířsky ztvárněný původně kovový příkrov, který se nachází na byzantských ikonách.<sup>204</sup> S nálezem sinajského diptychu však bylo zřejmé, že tato deska více či méně věrně kopíruje svůj svatolukášský archetyp. Jedná se o přídavnou roušku, která je typickým prvkem Panny Marie typu Kykkotissa a v byzantské ikonografii se objevuje poprvé na ikoně z pozdního 12. století – ikoně Panny Marie Theoskepaste z Kato Paphos. Ačkoli tato ikona není typu Kykkotissa, její datace dokazuje, že rouška není západního původu. Její přítomnost na této ikoně může souviset s epitetem Theoskepaste, což znamená „pokryta Bohem“ a v tomto případě v symbolickém přenesení významu odkazovat na sestoupení Boha ve formě nebeské klenby.<sup>205</sup> Dalším východním prvkem je gesto Ježíškova žehnání. Matějček s Myslivcem jej považovali za nepřesnou formu východního tzv. jmenného žehnání, Kořán v něm spatřuje typické byzantské gesto, patrné i na jiných soudobých památkách ze Sinaje.<sup>206</sup> Tento typ žehnání odkazuje jak na Kristův akrostich, tak na sv. Trojici a dvě Kristovy podstaty – lidskou a božskou.

Východním motivem je rovněž svitek v Ježíškově svěšené levici. Je symbolickým vyjádřením vtěleného Logos, ale jak poukázal Belting, byzantský mysticismus jej vnímá také coby symbol samotné Panny Marie. Je to ona, kdo se stala Kristovou živoucí knihou, zapečetěnou Duchem svatým, ona je textem, skrze něž je slovo (*agraphos*) vyjádřeno.<sup>207</sup> Na některých ikonách je svitek znázorněn v barvě krve, tak jako je tomu i na Madoně březnické. Ačkoli na těchto ikonách, jejichž příklady Belting uvádí, jde o jasný odkaz na Kristovo lidské tělo, jež získal skrze Mariinu krev, v případě březnické Madony se jedná spíše o pašijový podtext vyobrazení, který je v celé scéně

---

<sup>203</sup> OTTOVÁ 2005, 57.

<sup>204</sup> MATĚJČEK /MYSLIVEC 1937, 2–7.

<sup>205</sup> SOPHOCLEOUS 2004, In: EVANS (ed.) 2004, 171.

<sup>206</sup> MATĚJČEK/MYSLIVEC 1934–35, 6. KOŘÁN 1989, 194.

<sup>207</sup> BELTING 1994, 290.

silně přítomný.<sup>208</sup> Na Kristovo utrpení tak poukazuje jeho levá nožka položená v Mariině dlaní či útlá Mariina levice, dotýkající se dlouhými štíhlými prsty Kristova rudého pásu. Belting a Evans považují typ Madony za Matku bolestnou.<sup>209</sup> Kromě polohy téměř ležícího dítěte, kterou se představuje jako *anapesōn*, tj. spící ve smrti a očekávající zmrtvýchvstání, na tuto Mariinu roli poukazují snad i rudé hvězdy na roušce. Otázku, zda tyto hvězdy symbolizují kapky krve, znázorněné na maforiu všech tří pražských aracoelských Madon, vyslovil ve svých studiích již Kořán.<sup>210</sup> Byzantské východisko naznačuje také tmavý inkarnát obou postav. Evans se domnívá, že tmavý tón jejich pleti koresponduje s byzantskou tradicí malování obličejů na zeleném pozadí.<sup>211</sup> Obličej byzantských ikon byly malovány nejprve tmavé, aby tvář na zlatém pozadí patřičně vynikla, až poté byly vysvětlovány.<sup>212</sup>

Ač bezpečně doloženo, že se jedná o přímou kopii byzantské předlohy, přece se na tomto obraze nacházejí motivy, jež jsou považovány za na východě nemyslitelné. Představují změny, jakými obraz od své původní předlohy prošel. To se týká jak ryze českého puncovaného pozadí, tak nápodoby skleněného či jantarového prstenu. Ten by mohl být votivním darem nebo symbolem arcibiskupových duchovních zásnub, ale stejně dobře může označovat Pannu Marii coby Kristovu nevěstu podle výkladu Písňe písni.<sup>213</sup> S touto teorií významně souvisí barva Mariiny pleti i další podstatný ikonografický motiv tohoto obrazu – Mariina svatozář. Jako jediná z českých deskových obrazů má březnická Madona ve svatozáři rytý nápis: „*Nigra sum sed formosa fili[a]e ier[usalem]*“.<sup>214</sup> Jak prsten, tak citát v Mariině nimbu interpretují obraz ve smyslu čistě západního stylu zbožnosti, kdy je západní kultuře pomocí textu umožněna devoční recepce původně východní ikony. Z teologického hlediska lze prvek tmavé Mariiny pleti v souvislosti s nápisem v nimbu vysvětlit odkazem na biblický text: „*Černá jsem a přece půvabná, jeruzalémské dcery*“ (Pís 1,5), který z pohledu středověké typologie představuje Pannu Marii jako nevěstu Kristovu, jako symbol církve a individuální zbožné duše. Sv. Bernard z Clairvaux z tohoto přirovnání učinil

---

<sup>208</sup> Ibidem, 29.

<sup>209</sup> BELTING 1996, s281. EVANS 2006, 488–489.

<sup>210</sup> KOŘÁN

<sup>211</sup> EVANS 2006, 488–489.

<sup>212</sup> <https://udayton.edu/imri/mary/i/icons.php#anchor4>

<sup>213</sup> BÁRTLOVÁ 1995, In: ZLATOHLÁVEK (ed.)1995, 96.

<sup>214</sup> Transkripce cit dle BOEHM 2004, 499. Ryté nápisy ve svatozáři se nacházejí kolem roku 1400 na obrazech z Francie, Nizozemí, západního Německa a Porýní. Viz BÁRTLOVÁ 1995, 96.

základ mnišské mystiky vrcholného středověku.<sup>215</sup> Teorii ztmavnutí inkarnátů Marie a Ježíška v důsledku stárí vyvrací Bártlová poukazem na prostý fakt, že nejsou stejným způsobem zčernány jejich oděvy.<sup>216</sup> Ačkoli nelze vyloučit, že nevzdělaným vrstvám připomínaly „černé madony“ předkřesťanský kult „černé matky země“, přece jen nachází badatelka přijatelnější vysvětlení v možné inspiraci krále Václava IV alchymii. Poukazuje na významný spis středověké alchymie „*Aurora consurgens*“, který veršem o „černé nevěstě“ z Písně písní charakterizoval alchymii. Slova „*nigra sum*“ zde byla připomínkou „*nigreda*“ – černě, jenž je průvodním znakem prvního stupně alchymického procesu, jehož završením je dosažení tzv. kamene filosofů. Černá barva je výrazem utrpení a smrti a zájemci o středověkou alchymii ji mohli vnímat jako cestu ke spáse minerálního světa analogicky ke Kristovu napomáhání spáse tvorstva.<sup>217</sup> Bártlová tak považuje březnickou Madonu za „*sofistikovaný systém znaků a významů, jaký známe z emblémů Václava a jeho okruhu...Tento systém symbolických obrazů čerpá mimo jiné také z astrologie a alchymie...byl to systém přístupný jen elitnímu okruhu vyvolených.*“.<sup>218</sup> Že se tímto způsobem Václav IV ostře vymezil proti soudobému, značně rozšířenému a kritizovanému uctívání obrazů, by mohl dokládat i text na zadní straně desky. Dle Bártlové je právě on klíčem k pochopení významu, jaký obraz měl pro svého objednavatele, krále Václava IV. Tímto textem je obraz jednoznačně určen coby „*simulacrum*“, tedy obraz obrazu, jenž není přímou reprezentací své předlohy.<sup>219</sup> Je spíše uměleckým dílem, vnímaným pro krásu svého provedení, tak jak byl nahlížen také Olbramem ze Škvorce.<sup>220</sup> Obraz přitahuje svou estetičností, a tudíž nemůže být zaměněn za zpřítomnění posvátné osoby Krista a jeho matky.<sup>221</sup> Madonu březnickou je tedy možné v těchto intencích považovat za králův neverbální argument v soudobém sporu o obrazy: „*jsou to pouhé lidské repliky, které nemají přímý kontakt se zobrazenou osobou, jejich význam je zakotven v biblickém textu a povaha svatosti, zaručená panovníkem, není sakrální.*“.<sup>222</sup>

---

<sup>215</sup> Honorius z Autun (12. století) napsal jménem Mariiným: „*Chcete – li mne následovat, budete muset vytrpět mnohé zkoušky, tak jako jsem trpěla já...proto jsem jaksi tělesně černá, pro tato utrpení, ale uvnitř jsem krásná.*“ Viz BÁRTLOVÁ 1995, 96.

<sup>216</sup> BÁRTLOVÁ 1996, 29.

<sup>217</sup> Ibidem. 30.

<sup>218</sup> BÁRTLOVÁ 2007, 202.

<sup>219</sup> BÁRTLOVÁ 2012, 122.

<sup>220</sup> BÁRTLOVÁ 2015, 83.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> Ibidem. 85.

## IV. „DRUHÝ ŽIVOT“ MADON BYZANTSKÉHO TYPU V ČESKÝCH ZEMÍCH V DOBĚ BAROKA

### 1. STRUČNÝ VÝVOJ MARIÁNSKÉ ÚCTY V BAROKU

S nástupem katolické restaurace po Tridentském koncilu, jehož dekrety přinesly obsáhlou církevní reformu, došlo k obnově úcty k milostným vyobrazením. Oproti reformaci, jež svou úctu zaměřila v intencích Starého a Nového zákona výhradně na Boha a jeho lidské vtělení Krista, ponechaly závěry Tridentského koncilu otevřenou cestu k řadě praktik, které se v barokní religiozitě projeví především oživením úcty k Panně Marii a svatým, jejichž kultovní uctívání reformace odmítala. Co bylo pro protestantské prostředí nepřijatelné, totiž uctívání svatých prostřednictvím soch a obrazů, představovalo v prostředí katolickém nedílnou součást náboženského života, důležitý prostředek, jehož pomocí věřící upevňovali svůj vztah k Matce Boží, světcům a světicím.<sup>223</sup> V návaznosti na synodální ustanovení Tridentina, která zdůraznila legitimitu mariánské úcty, zaujal kult Matky Boží v katolickém náboženství baroka postupně velmi významné postavení, a to jak z hlediska církve, tak z hlediska oddanosti, kterou Panně Marii projevovali sami věřící. Uctívali ji tak prostřednictvím mnoha svátků, kterými připomínali významné události jejího života. V pořadí liturgického roku to byl svátek Neposkvrněného početí, svátek Očišťování Panny Marie, Zvěstování, svátek Panny Marie Bolestné, Navštívení, Nanebevzetí, Narození Panny Marie, svátek jména Panny Marie a některé další, například svátek Zasnoubení či svátek Panny Marie Dobré rady.<sup>224</sup> Panna Marie však nebyla barokními věřícími uctívána v jediné podobě nadzemské, přísné a vzdálené královny nebes. Představovala trvalý prvek v jejich náboženském životě. K ní se obraceli se svými prosbami v přesvědčení, že její mateřská role posiluje u Krista její roli přímluvnou, jež byla silnější, než jakou mohli disponovat řadoví svatí. Panna Marie spolu se světicemi také sehrávala roli ženského prvku v jinak výrazně maskulinním křesťanství. Jakožto ochránkyně rodiček při porodu a v šestinedělí stála u zrodu lidského života, coby patronka „šťastné smrti“ duši zemřelého při odchodu z pozemského života provázela.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> MIKULEC 2013, 29–39.

<sup>224</sup> ROYT 2000, 18.

<sup>225</sup> MIKULEC 2013, 67.

Reformovaná katolická církev postupně také vytvářela novou, od středověku odlišnou koncepci mariánských poutních míst.<sup>226</sup> Zakládaly se nové poutní chrámy, obnovovala se dosavadní poutní místa. Mnohé kostely se staly kostely poutními, některé původně jiných konfesí se adaptovaly na kostely katolické, jiné na poutní chrámy. „Každý kraj v Čechách, každé údolí a snad každé významnější město mělo tehdy vlastní zázračnou sošku či milostný obraz, k němuž směřovaly více či méně slavné poutě a skvělá procesí s vlajícími korouhvemi nad hlavami a zbožnými písněmi na rtech.“<sup>227</sup> Poutní místa byla rovnoměrně rozeseta po celé říši, přičemž dominovala místa tradiční a místa přechovávající národní a provinciální palladia. Velkou zásluhu na této obnově měli jezuité, kteří přišli do země roku 1556 a již v roce 1575 založili při jezuitském konviktu na Starém městě pražském k povznesení úcty k Matce Boží mariánskou kongregaci.

## 1.2 „DRUHÝ ŽIVOT“ MARIÁNSKÝCH OBRAZŮ V BAROKU

Jezuité také jako první vzkřísili pouti do Staré Boleslavi, místa martyria hlavního patrona českého království, sv. Václava, kde byl dle tradice uchováván drobný kovový reliéf Madony z 1. poloviny 15. století – Staroboleslavské palladium [24].<sup>228</sup> Obnova úcty ke Staroboleslavskému palladiu se stala ideálním způsobem, jak pomocí legendického propojení s dávnými dějinami země zdůraznit legitimitu katolické církve v zemi

a podnítit úctu k Panně Marii. Staroboleslavské palladium mělo na základě legendického podání, formulovaného nejprve Kašparem Arseniem z Radbuzy a později rozvinutého dalšími autory (Bohuslav Balbín, Jan Tanner, Jiří Crugerius) prokazovat nepřetržitou kontinuitu katolického náboženství v Čechách, počínaje Cyrilem a Metodějem přes sv. Ludmilu a sv. Václava až ke sv. Janu Nepomuckému, který před

---

<sup>226</sup> ŠTAJNOCHR 2000, 41.

<sup>227</sup> ROYT 2001, 8–12.

<sup>228</sup> ROYT 1999, 213. K povolení veřejné úcty k zázračnému (milostnému) obrazu museli duchovní správci žádat souhlas biskupské konzistoře, která se při schvalování řídila řadou církevních nařízení, jako například dekretem z XXV. zasedání Tridentského koncilu, synodálními ustanoveními pražské synody arcibiskupa Berky z Dubé z roku 1605, bulou papeže Urbana VIII. z 15. března 1642. O schválení úcty k obrazu bylo v některých případech žádáno také u papežské kurie. Od počátku 18. století měl proces schvalování úcty k milostným obrazům a sochám charakter právní. Konzistoř vždy dbala na to, aby zázraky přezkoumala jí ustanovená komise, a to opakovanými výslechy svědků. Správce farnosti museli na konzistoř předkládat vedle protokolů s výslechy také specifikace zázraků, seznamy nadací k oltářům a votivních darů, chrámový inventář. Verdikt o zázračnosti obrazu či sochy a o úctě k nim si vyhrazoval pražský arcibiskup. Viz: Ibidem, 56–71.

smrtí k palladiu údajně putoval.<sup>229</sup> Kult Palladia začíná nejpozději v 80. letech 16. století. Prvým určitým dokladem kultu je votivní obraz císařského štolby Compagniona de Corlis, chovaný dosud v malostranském kostele sv. Tomáše, na němž je zobrazen donátor pod Palladiem. Obraz věnoval na poděkování za své zázračné vyléčení roku 1588.<sup>230</sup> Obraz Palladia země české z baziliky Panny Marie ve Staré Boleslavi reprezentuje, i přes své miniaturní rozměry, ikonografický typ svatovítské Madony. Ivo Kořán předpokládá, že ve Staré Boleslavi mohla být v rámci svatováclavského kultu zřízena odlika pražského hrobu či relikviářového oltáře sv. Václava a reliéf Palladia mohl být jeho součástí a datuje ji do 80. let 14. století.<sup>231</sup> Starou Boleslav spojilo v 17. století s Prahou 44 zastavení tzv. svaté cesty, vyzdobených nástěnnými malbami s náměty svatováclavské legendy a milostných mariánských obrazů a soch uctívaných v českém království. V závislosti na okolnostech, jež následovaly po prvotní potupě tohoto milostného obrazu saskými vojsky v Praze roku 1632, je pak Madona palladia pokládána přímo za reprezentantku restaurace katolictví v zemi.<sup>232</sup>

Legendicky je se slovanskými věrozvěsty spojena také zázračná socha Panny Marie Tuřanské, o jejíž věhlas se nejvíce zasloužil Bohuslav Balbín, jenž ji nenapodobitelným způsobem oslavil ve svém díle *Diva Turzanensis seu Historia Originis et Miraculorum Magnae Dei Hominumque Matris Mariae*. Balbín zde uvádí legendický nález sochy, stručně ji popisuje, pokouší se o dataci (zde souhlasí s Gumpfenbergem a datují její nález do roku 1050).<sup>233</sup> Na dalších stranách uvádí například modlitby k Madoně a způsob vedení pouti do Tuřan. Z uměleckohistorického hlediska je Madona tuřanská vzácným dokumentem středoevropské sochařské tvorby 13. století. Její typologické předpoklady sahají až do 12. století, kdy se ve francouzském sochařství rozšířilo zobrazování Panny Marie typu *Sedes Sapientiae*. Historiky umění je datována do 40–50. let 13. století.<sup>234</sup> Od barokních dob pokryta stříbrným plechovým pláštěm se nachází na oltáři poutního kostela Zvěstování Panny Marie v Brně – Tuřanech.<sup>235</sup>

---

<sup>229</sup> ROYT 2006, 212.

<sup>230</sup> Ibidem., 213.

<sup>231</sup> KOŘÁN 1981, 204–205

<sup>232</sup> Historii Staroboleslavského palladia podává vyčerpávajícím způsobem Royt. Viz ROYT 1999, 171–182.

<sup>233</sup> BALBÍN 1658, 61.

<sup>234</sup> MUDRA 2008, 6–11.

<sup>235</sup> ROYT 1999, 98.



Madonu Tuřanskou zaznamenávají také díla dalších autorů, je uvedena v Gumpfenbergově *Atlase Marianus*, v díle Sartoriově či Tannerově.<sup>236</sup>

Jiným způsobem, jak v pobělohorské době zdůraznit legitimitu katolické víry v zemi bylo navázání na slavnou dobu vlády císaře Karla IV, jež v osobě Arnošta z Pardubic reprezentovala ideál jednoty církve a světské moci.<sup>237</sup> Od tohoto velkého mariánského ctitele odvíjela svůj původ celá řada milostných vyobrazení. Nejproslulejším z nich je milostná soška Panny Marie svatohorské, která učinila ze Svaté Hory nejznámější mariánské poutní místo v Čechách. Zhotovení dřevěné sošky připisuje tradice přímo Arnoštu z Pardubic. Poprvé tuto hypotézu vyslovil Jan Pořmurný T. J., v přesvědčení, že arcibiskup sám sošku vytvořil dle předlohy v Kladském chrámu.<sup>238</sup> Také Bohuslav Balbín ve spise *Diva Montis Sancti* tuto možnost připouští.<sup>239</sup> Uvádí, že milostná soška byla zhotovena roku 1348 nejspíše na zámku v Příbrami. Ačkoli autorství sošky je neznámé, jisté je, že skutečně byla majetkem Arnošta z Pardubic, umístěna na oltáři jeho kaple v Příbrami a tam vroucně uctívána. V průběhu válečných let byla několikrát ukrývána, vždy se však bezpečně vrátila na Svatou Horu, kam byla trvale přenesena počátkem 16. století a každoročně k ní směřovala procesí poutníků obou vyznání. Největší slávu získala roku 1632, kdy dle pověsti uzdravila slepého žebráka Jana Procházku. Na základě mnohých dalších zázraků, které jsou se Svatohorskou Pannou Marií spojovány, byla roku 1732 slavnostně korunována. Soška bývá obvykle oděna pláštíkem, jehož barva se mění podle liturgických barev mešních rouch. Nejvzácnějším rouchem je zlatý pancíř s drahokamy a perlami, vyrobený roku 1724 zlatníkem F. Schachtelem. Umístěna je v zasklené skříňce na hlavním, stříbrném oltáři v kostele Nanebevzetí Panny Marie.<sup>240</sup>

Četná procesí poutníků z Čech putovala v baroku také do okolních zemí, přičemž nejvýznamnějším poutním místem bylo Mariazell v rakouském Štýrsku, v němž byla uctívána jedna z nejstarších evropských mariánských soch – Matka Boží typu Sedes Sapientiae, zhotovená kolem roku 1150. V milionech exemplářů byly produkovány její kopie, verze, reprodukce a devocionálie, zasvěcovány oltáře a kaple. O oblibě tohoto místa také u poutníků z českých zemí svědčí bohatá, česky psaná poutní literatura.

---

<sup>236</sup> Ibidem., 228.

<sup>237</sup> Ibidem., 82.

<sup>238</sup> VRABELOVÁ 2013, 175.

<sup>239</sup> BALBÍN 1666.

<sup>240</sup> Historii Svatohorské Panny Marie, zázrakům s ní spojených a slavnostní korunovaci se důkladně věnuje ve své práci Royt. Viz ROYT 1999. Téma později ve své dizertační práci rozvíjí Vrabelová. Viz VRABELOVÁ 2013, 175–188.

Kopie Madony mariazellské se těšily velké úcty nejen v zemích rakousko – uherských, ale po celém křesťanském světě.<sup>241</sup>

V barokních Čechách byly značně oblíbeny nejen středověké sošky či reliéfy, ale současně také mnohé, původem středověké obrazy, jejichž prostřednictvím dozrává v 17. a 18. století gotický kult Madony obrovského rozkvětu. Řády se jimi honosí, dokládají tak svou starobylost a kde není k dispozici originál, nahradí jej „dotýkaná“ kopie. Nenalezneme snad významnější řádový či městský kostel, který by neměl vzácnější gotický obraz.<sup>242</sup> Mnohé z těchto obrazů navazují na byzantské prototypy a do našich zemí si našly cestu z okolních oblastí. Jejich kult v Čechách brzy doznal značné obliby. Takovými příklady jsou kopie palladia Ruska Panny Marie Rušánské, odvozené od byzantské ikony Bohorodičky Vladimírské typu Glykofilúzy, jejíž kopie nalezneme v Čechách v Jičíně, Vilémově u Čáslavi, Doksanech (obraz dnes bohužel ztracený) či v Berouně. V Čechách takto rozvinutý kult Panny Marie Vladimírské je zvláštností, v okolních zemích se příliš neujal.<sup>243</sup> Kopie Panny Marie Sněžné jsou odvozeny od italobyzantské ikony Panny Marie typu Hodegetrie zvané Salus Populi Romani, dle tradice připisované sv. Lukáši a doložené již v 8. století. Mnohé její varianty rovněž nalezneme v českých zemích. Roku 1572 věnoval údajně kopii jezuitům v Brně sám František Borgiaš. Panna Marie Sněžná je uctívána v tzv. herburském kostele Nanebevzetí Panny Marie, jiná věhlasná kopie se nachází v kostele sv. Klimenta v pražském Klementinu. Kopie Panny Marie Sněžné se v Čechách nacházejí také mimo jezuitské prostředí, a to například v šumavském poutním místě zvaném Svatý Kámen, v Králíkách, ve Vlachově Březí a dalších.<sup>244</sup> Jiným importovaným mariánským typem je Královna Polska – byzantská ikona Matky Boží Čenstochovské, jejíž kopie nalezneme po celých Čechách: v Nové Pace, Chlumu u Třeboně, Boru u Tachova, Lišově<sup>245</sup>, v Přelouči, Opočně, Brně – Zábřovicích, v Uherském Brodě.<sup>246</sup>

V našich zemích však v rámci barokní zbožnosti zcela jednoznačně dominují středověké obrazy „domácího“ původu, jež nabízejí a rozvíjejí ikonografická schémata známá z předcházejících období. Některé z těchto mariánských obrazů dosáhly takové

---

<sup>241</sup> ŠTAJNOCHR 2000, 135–137. K vývoji úcty k Panně Marii Mariazellské podrobně Viz ROYT 1999.

<sup>242</sup> KOŘÁN 1970, 351.

<sup>243</sup> Tovaryšstvo často umísťovalo obrazy východního původu jako Mater Domus ve svých chrámech, známý je kult Panny Marie Vladimírské u jezuitů v Jičíně. Viz ROYT 1999, 256.

<sup>244</sup> Mnohá další místa vyčerpávajícím způsobem pojednává především: ROYT 1999, 257. Některá doplňuje také Štajnochr. Viz ŠTAJNOCHR 2000, 114–115.

<sup>245</sup> Ibidem., 267.

<sup>246</sup> ŠTAJNOCHR 2000, 106–107.

oblíby, že byly velmi často kopírovány. Mezi takové patří nejstarší obraz Matky boží Svatotomášské z baziliky Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně. Desková ikona černé Panny Marie Svatotomské je jedinou původní italobyzantskou ikonou typu Hodegetrie na našem území a pochází asi z 2. poloviny 13. století. Roku 1401 obraz získal zlatý a stříbrný rám, roku 1403 byla do spony na hrudi Mariina pláště vložena relikvie krví potřísněné roušky – *peplum cruentatum*. V letech 1735–36 vytvořil augsburský zlatník J. G. Herkommer kompletní stříbrný oltář pro intronizaci obrazu. Roku 1736 byla Bohorodička Svatotomášská slavnostně korunována korunkami posvěcenými papežem. U příležitosti této korunovace byla vytvořena řada malířských kopií ikony a množství grafických reprodukcí.<sup>247</sup> Jiným velmi rozšířeným typem středověkého obrazu, který v baroku doznal značné úcty, byla Madona Zbraslavská, jejíž kopie lze spatřit na Slapech, v kostele sv. Vojtěcha na Novém Městě pražském, v Tachlovicích a dalších místech.<sup>248</sup>

„Druhý život“ v době baroka zaznamenáváme také u deskových obrazů Madon, jejichž zpracování byla věnována třetí část této práce. Se zmínkou o Madoně mostecké se setkáváme v pozoruhodném přehledu mariánských milostných vyobrazení v Čechách v knize Huebera Fortunata Zeitigera nazvané *Granat – Apfel der Wunderzierden in denen Bildsaulen U. L. F. Maria bei zweien Völchern der Bayern u. Böhmen, T. I – III*.<sup>249</sup> Zde na stranách 35–42 nalezneme přehled milostných mariánských obrazů uctívaných v Čechách, mezi nimi také Pannu Marii z Briss v Žateckém kraji, tedy pravděpodobně Madonu mosteckou.<sup>250</sup> Zmínky o této desce nalezneme také v Sartoriově překladu Gumpfenbergova díla *Atlas Marianus* či v Balbínově *Přepodivné Matce svatohorské*... (Litomyšl 1666).<sup>251</sup> Obraz mostecké Madony zmiňuje pravděpodobně ve své knize básní Jan Hynek Dlouhoveský. Na str. 85 uvádí obraz, který „...obstál před zuřivostí Žižkových buřičů. V žateckém kraji jest pár takových obrazů v Mostu...“.<sup>252</sup> Pro vzestup slávy Madony mostecké byla mimořádně příznivá doba kolem roku 1680. Tehdy v důsledku morové epidemie docházelo k hojnému budování mariánských sloupů, k obnovení či vzniku nových mariánských poutních míst

---

<sup>247</sup> K ikoně Bohorodičky Svatotomášské v kostele na Starém Brně nově: BÁRTLOVÁ 2008. O korunovaci detailně pojednává ve své dizertační práci Vrabelová, v níž rozvíjí téma zpracované Roytem. Viz: VRABELOVÁ 2013, 132–146. Srov. ROYT 1999, 158–169.

<sup>248</sup> ROYT 1999, 240.

<sup>249</sup> München 1671, knihovna kláštera premonstrátů na Strahově, sig. EU XVI 34.

<sup>250</sup> Ibidem. 43.

<sup>251</sup> BALBÍN 1666.

<sup>252</sup> DLOUHOVESKÝ 1670, 85. Na tuto poznámku upozornil Royt. Viz ROYT 1999, 43.

(což v důsledku vyústilo ve vznik tzv. krušnohorské poutní cesty, spojující zdejší mariánské svatyně) a velké úctě se těšily také středověké milostné obrazy. Tehdy začala být znovu ctěna u kapucínů Madona mostecká. Kořán zmiňuje kopii této desky, která byla vytvořena pro Litoměřické kapucíny při klášterním kostele sv. Ludmily. Barokní úctu k tomuto obrazu dokládá mimo jiné dar brněnského architekta Fr. Grimma z roku 1764. Jeho syn br. Mauritius v mosteckém noviciátě na přímlovu Panny Marie nabyt „světla očí“ a architekt daroval na věčné světlo k obrazu 500 zl.<sup>253</sup> Kapucíni si poté zvolili Madonu mosteckou za svůj ochranný obraz a jeho kopie se šířily i do jiných kapucínských konventů. Jedna z těchto kopií byla kolem roku 1735 vytvořena Valdštejnským dvorním malířem Janem Jiřím Härtelem pro kapucínský klášter v Mnichově Hradišti. Na jejím rubu se nachází nápis uvádějící, že obraz „*piae et gratiosae Virginis*“ věnovali všichni členové hradištského kláštera. Kopie ovšem není příliš věrná. Patrně byla malována dle rytiny z roku 1698, s níž sdílí zejména celou dolní část pod sedícím dítětem, která na originálu zachycena není.<sup>254</sup>

Také obraz aracoelské Madony byl v barokní době velmi oblíben, řada kopií této slavné zázračné ikony se objevuje po celé Evropě. Obzvláště silný kult aracoelské Madony vznikl okolo roku 1490 v Bruggách v chrámu sv. Spasitele, kde bratrstvo Panny Marie Sedmibolestné uctívalo obraz tohoto ikonografického typu. Ve Španělsku je kult Panny Marie Aracoelské spjat již od roku 1562 se slavnou svatyní v Luceně. Na Slovensku je obraz tohoto typu dosud uctíván v kapli Panny Marie při farním kostele sv. Mikuláše v Trnavě. Obraz je pokládán za dílo 16. století. V Trnavě působil zázračně. Poté, co přispěl k utišení moru a roku 1708 se na tváři Madony objevily kapky potu a slzy, vznikla řada jeho kopií na Slovensku, v Ostrihomi a v Sedmihradsku.<sup>255</sup>

Korunovace tohoto slavného římského svatolukášského obrazu se uskutečnila roku 1636, roku 1938 byla slavnostně rekorunována.<sup>256</sup>

O existenci Madony aracoelské v Čechách nás informují zmínky v dílech barokních historiografů. Tak je například aracoelská Madona z chrámu sv. Víta na Pražském hradě zmíněna v rozšířené formě Gumpfenbergova Atlasu Marianus v německém překladu oseekého mnicha P. Augustina Sartoria z roku 1717, kde je uvedena v části věnované Čechám, Moravě a Slezsku.<sup>257</sup> Velmi bohatý výčet milostných obrazů ctěných

---

<sup>253</sup> KOŘÁN 1989, cit. pozn. 15, 213.

<sup>254</sup> KOŘÁN 1970, 353. KOŘÁN 1981, cit. pozn. 9, s211. KOŘÁN 1989, 197.

<sup>255</sup> KOŘÁN 1991, cit. pozn. 46, 309–310.

<sup>256</sup> K historii a korunovací aracoelské Madony v Římě Viz: VRABELOVÁ 2013, 71–81.

<sup>257</sup> ROYT 1999, 31.

v Čechách podává také Vincencius à S. Guilelmo v rukopise *Nová záře Maryánská... tj. krátké připomenutí starožitného, milostného a velice Nábožného obrazu Blahoslavené Panny Marie, Matky boží, který tohoto našeho věku při farním kostele svatého Štěpána se nachází, od starodávna na Rybníčku řečeném.*<sup>258</sup> Na str. 50 je zmíněna Panna Marie aracoeli z katedrály sv. Víta, za str. 49 je uveden její nesignovaný mědiryt. V knize básní Jana Hynka Dlouhoveského, při jehož uspořádání se Dlouhoveský inspiroval *Sacri pulveres* Jiřího Crugeria, se nachází tato zmínka: „*Má tyž slawni kostel hradu pražského geden gejjtě Obraz Blahoslavené Panny Marye od Swatého Lukásse geho vlastni rukau malowaný/ který na swátky a slawnosti wyročni / gako: na hod Wzkřissení Páně / na Nebe Wstaupeni / Sosláni Ducha S. / Na Nebe Wzeti Panny Marye uctivě po Nesspoře Lidem k polibeni se wystavuge...*” (s83). Na následujících stranách uvádí Dlouhoveský k počtě aracoelské Panny Marie také krásnou báseň:

Slawiček mezy palmowým a Swatokwětaucým stromowim v Swatých Mučedníkũw a Patronũw Českých swau milénku hledá / a tam w dwogim obraze w kostele Swatého Wita nacházý / totiž obraz Blahoslavené Panny od Swatého Lukájjě malowaný / gak o něm wegse doloženo.

1. Kdež gsy Milénko / swatá Panenko / Boží Rodičko / najjfe Matičko / Klenote drahý / Ozdobo Prahy.
2. Králowské zboží / skrz tě se množí / koruno Česká / perlo Nebeská / poklade cýsaře / Nebes gsy Dwěře.
3. Kontrffekt vlastni / Obraz okrasný / maliře ctného / Lukájjě twého / genž wymalowal / swatě zformoval.
4. Tebe milugi / Czechowé ctěgi / zbraň dostáwagi / skrz tě když chtěgi / proti zlostníkũm / swým protiwníkũm.
5. Dwogi obličeg / každý znameneg / tu přiwětiwý / zas hned truchliwý / Obraz ten swatý / kdo chce ohlidati.
6. Kdo gest pobožný / tomu libezný / Kdo pak bežbožný / tomu zas hrozný / Obličej činni / Panna bez winny.
7. Wy tehdy wjjychni / k Matce upřimni / buďte čistého / srdce prawého / ge obětũgte / pannu milũgte.<sup>259</sup>

<sup>258</sup> Praha 1687, Knihovna Národního muzea, sig. I F 26. Cit. dle: ROYT 1999, 46–48.

<sup>259</sup> DLOUHOVESKÝ 1670, 83, 141–143.

Kopie obrazu Madony Aracoeli se nachází v levém horním rohu nejstaršího vyobrazení relikvií svatovítského pokladu [25]. Rytina bratra Dominika je vlepena před titulní list seznamu ostatků z katedrály sv. Víta v Praze, který roku 1673 pořídil kapitulní kanovník Jan Dlouhoveský podle latinského textu Tomáše Pešiny z Čechorodu. Text u vyobrazení sděluje, že se jedná obraz Panny Marie malovaný sv. Lukášem a darovaný Karlu IV. papežem Urbanem V. v roce 1368. Předlohou tomuto vyobrazení mohla být buď drobná aracoelská Madona (K98) či Madona Mistra Osvalda, neboť verze Madony z dílny Mistra třeboňského měla v té době s největší pravděpodobností již vyškrabané krůpěje krve z pláště.<sup>260</sup>

Jiné vyobrazení aracoelské Madony zdobilo jednu ze čtyřiačtyřiceti kaplí (jejich počet byl určen počtem mariánských invokací loretánské litanie), vystavěných v letech 1674–80 při poutní cestě z Prahy do Staré Boleslavi. Dolní část obrazového pole zdobil v každé kapličce výjev ze života sv. Václava, horní část náležela zázračným mariánským obrazům. V jejich výzdobě tak došlo ke spojení kultu sv. Václava coby tradičního a historického nositele středověké státnosti s nově zaváděným kultem mariánským, jakožto symbolem státnosti pobělohorské. Díky Tannerově knize *Swatá cesta z Prahy do Staré Boleslawě* z roku 1685 víme, že 28. kapličku, zvanou HradoPražská, jejímž donátorem byl kanovník Metropolitní kapituly u sv. Víta Václav Jiří Bílek z Bílenberka, zpodobil v jejím horním segmentu právě obraz Panny Marie Aracoeli [26]. Na spodním obraze byl vypořádán sv. Václav ve svátek sv. Kosmy a Damiána, kterak stoluje u svého bratra ve Staré Boleslavi. Spiklenci v hodovní síni třikrát povstali, aby ho zavraždili, ale vždy jsou jakousi tajemnou mocí zadrženi. Kniže by poté mohl ujet na koni, kterého mu „dobrý křesťan“ přichystal u dveří, ale tuto možnost odmítl.<sup>261</sup> Rytinu Madony Aracoeli z Tannerovy knihy zdobí dvě věže, u každé z nich je vyobrazen slon. Jedná se pravděpodobně o symbolický odkaz na Pannu Marii coby nevěstu podle biblické Písni Písni: „*Tvé hrdlo je jak věž ze slonoviny*“ (Pís 7,5), což je zároveň invokace loretánské litanie.<sup>262</sup>

V Čechách známe dále kopii aracoelské Madony z roku 1760, umístěnou v nástavci raně barokního sloupového oltáře, jenž zprvu stával v lodi pražského kostela na Karlově.<sup>263</sup> V 19. století byl umístěn do původně gotického děkanského poutního

---

<sup>260</sup> KYZOUROVÁ 2014, 52.

<sup>261</sup> KURANDA 2009, 76–77.

<sup>262</sup> Štajnochr uvádí, že obraz typu Aracoeli býval jako záštita městské brány na tzv. Písecké bráně v Praze, vystavěné roku 1721, roku 1741 dobyté, ruiny zrušeny roku 1901. Viz ŠTAJNOCHR 2000, 192.

<sup>263</sup> BAHLCKE/GRULICH 2005, 439.

kostela sv. Bartoloměje v Divišově (o. Benešov), v letech 1744–46 barokně přestavěného. Kořán pokládá obraz za barokní kopii, vzniklou patrně jako ohlas rytiny svatolukášského obrazu z pokladu katedrály. Dle autora jeho původní umístění v klášterním kostele regulovaných kanovníků sv. Augustina sugeruje s ohledem na práci Mistra třeboňského pro tento řád myšlenku, neměl – li Karlov gotickou předchůdkyni tohoto obrazu.<sup>264</sup> Výše zmiňovaná trnavská kopie aracoelské Madony, je přes všechny analogie ve srovnání s deskou Mistra třeboňského širší, robustnější, s hlavou mírně skloněnou. Obdobná je pětিলistá spona na modrém plášti, křížek pod ní je však zlatý. Její plášť postrádá jak hvězdy, tak krvavé krůpěje. Zlacené pozadí zdobí reliéfní damaskování s rostlinným ornamentem, také svatozář je provedena ve vysokém reliéfu, čímž se do určité míry blíží pozadí pražské kopie aracoelské Madonky (K98).

---

<sup>264</sup>KOŘÁN 1981, cit pozn. 5, s211. KOŘÁN 1991, cit pozn.46, 309–310.

## Závěr

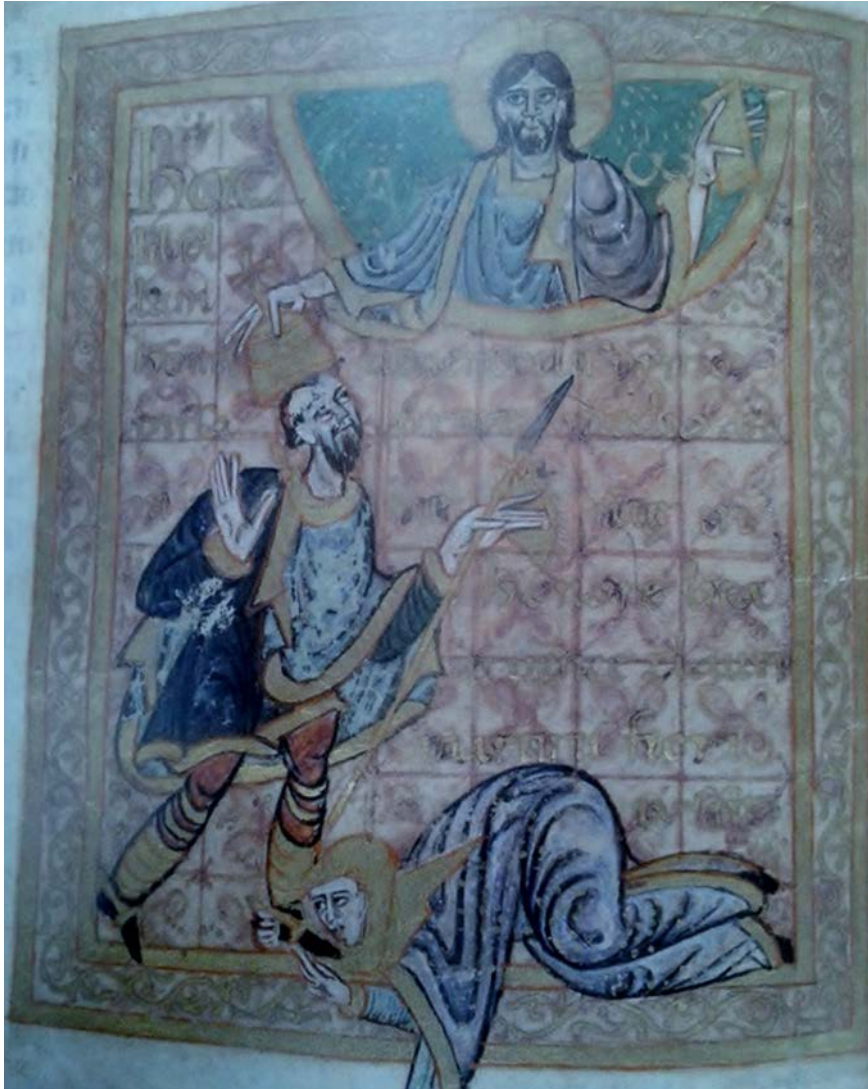
Období masivního rozmachu poutí a honosných náboženských slavností, jež vyvrcholilo v polovině 18. století korunovacemi Panny Marie svatohorské, mariánského reliéfu na Svatém Kopečku u Olomouce a mariánské ikony z kostela sv. Tomáše v Brně, pomalu končí v jeho druhé polovině s nástupem Osvícenství, kdy dochází k radikální proměně náboženského života. Osvícenský katolicismus odmítá dlouhé bohoslužby a modlitby, v délce a množství pobožností spatřuje projev povrchnosti, návštěva poutního místa se stává ztrátou času. Velké množství svátků, které v katolickém prostředí v důsledku rozvinutého mariánského kultu a kultu svatých zabíralo mnoho dnů, začalo být státem redukováno, státními nařízeními bylo omezováno také uctívání relikvií a žehnání svatých obrázků či růženců. V důsledku rušení klášterů byla mnohá náboženská bratrstva připravena o svůj majetek. Ke znovuzavedení poutí a novému upevnění katolické víry v zemi začalo opět docházet až v první polovině 19. století.

Na předcházejících stranách jsem se pokusila zaznamenat proces vývoje mariánské úcty v českých zemích, od prvních projevů, s nimiž se setkáváme ve zmíněných iluminovaných rukopisech přelomu dvanáctého a třináctého století a které předznamenávají budoucí obrovský umělecký i duchovní rozvoj století čtrnáctého, přes náznaky reformačního úsilí o její potlačení, až po znovuzrození silného mariánského kultu v době baroka. To vše na skupině několika mariánských obrazů, jejichž forma vyrůstá z duchovní tradice křesťanského východu. Důslednou ikonografickou a stylovou analýzou založenou na komparaci soudobých památek jak domácí umělecké produkce, tak produkce okolních zemí, jsem se pokusila ukázat jejich byzantská východiska. Přes veškerou snahu jsem se pro šíři zpracovávaného tématu neubráníla jisté zkratkovitosti, přesto se domnívám, že i tak by mohl být tímto způsobem pojatý celek pro budoucí studium přínosný.

Při studiu rukopisných památek mi byly přínosem práce Květovy, Krásovy, Mašínovy, studie Hany Hlaváčkové či Anežky Merhautové. Desková malba stále čerpá z hluboce fundovaného základu položeného Matějčkem, Myslivcem, Pešinou, nesmírně přínosnými jsou dlouholetým studiem cizelované práce Kořánovy či Mileny Bártlové. Studium mariánského kultu jak středověkého, tak především v barokního, by však bylo nemyslitelné bez vyčerpávajících prací Roytových.



## Obrazová příloha



1. Wolfenbüttelský rukopis, titulní list s kněžnou Emmou a sv. Václavem, kolem roku 1006, Zemská knihovna ve Wolfenbüttelu, sign. Cod. Guelf, 11.2. Aug



2. Ostrovský žaltář, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 11v, kolem roku 1200, KK  
Pražského hradu, sign. A 57/1



3. Psalterium cum picturis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 132v, 12. století, Windberg, sign. Clm 23093



4. Svatojiřský rukopis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 68v, před rokem 1200, NK v Praze, sign. NK XIII E 14b



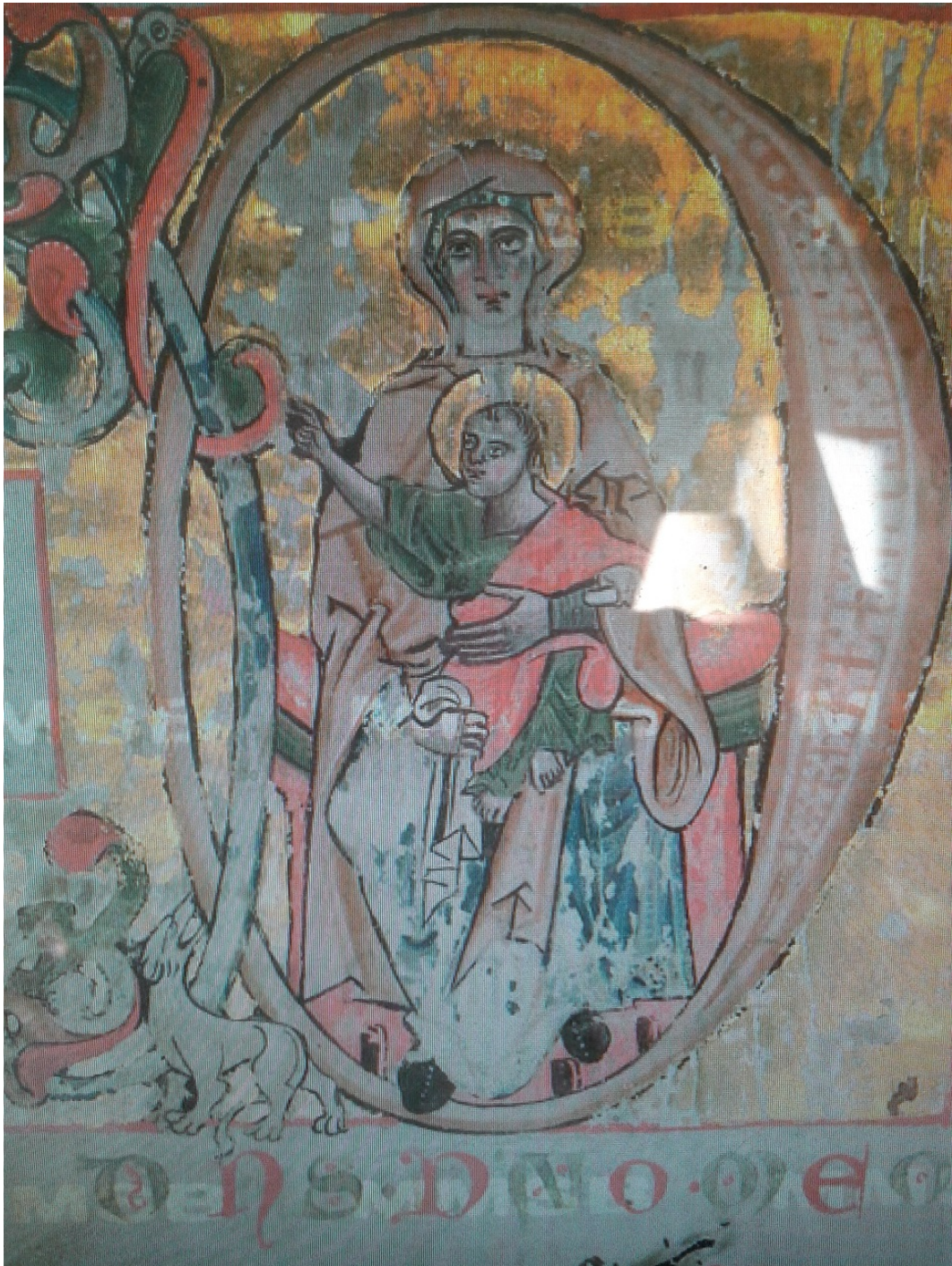
5. Mater verborum, Panna Marie, fol. 70r kolem roku 1240, NM v Praze, sign. X A 11



6. Mater verborum, Panna Marie s Ježíškem, fol. 230r kolem roku 1240, NM v Praze, sign. X A 11



7. Psalterium cum canticis et symbolo fidei, Panna Marie, fol. 170r, kolem poloviny 13. století, NK ČR, sign. I.H.7



8. Psalterium cum canticis et symbolo fidei, Panna Marie, fol. 202v, kolem poloviny 13. století, NK ČR, sign. I.H.7





9. Scheyerer Matutinalbuch, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 7r, 1215–1230, Mníchov BSB, sign. Clm 17401



10. Glossarium Salomonis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 7r, 1241, Mnichov BSB, Clm 17403



11. Psalterium feriatum, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 37r, WLB, Stuttgart, sign. HB II 24



12. Antifonář sedlecký, Panna Marie s Ježíškem, p. 44, kolem poloviny 12. století, NK ČR, sign. XIII A6



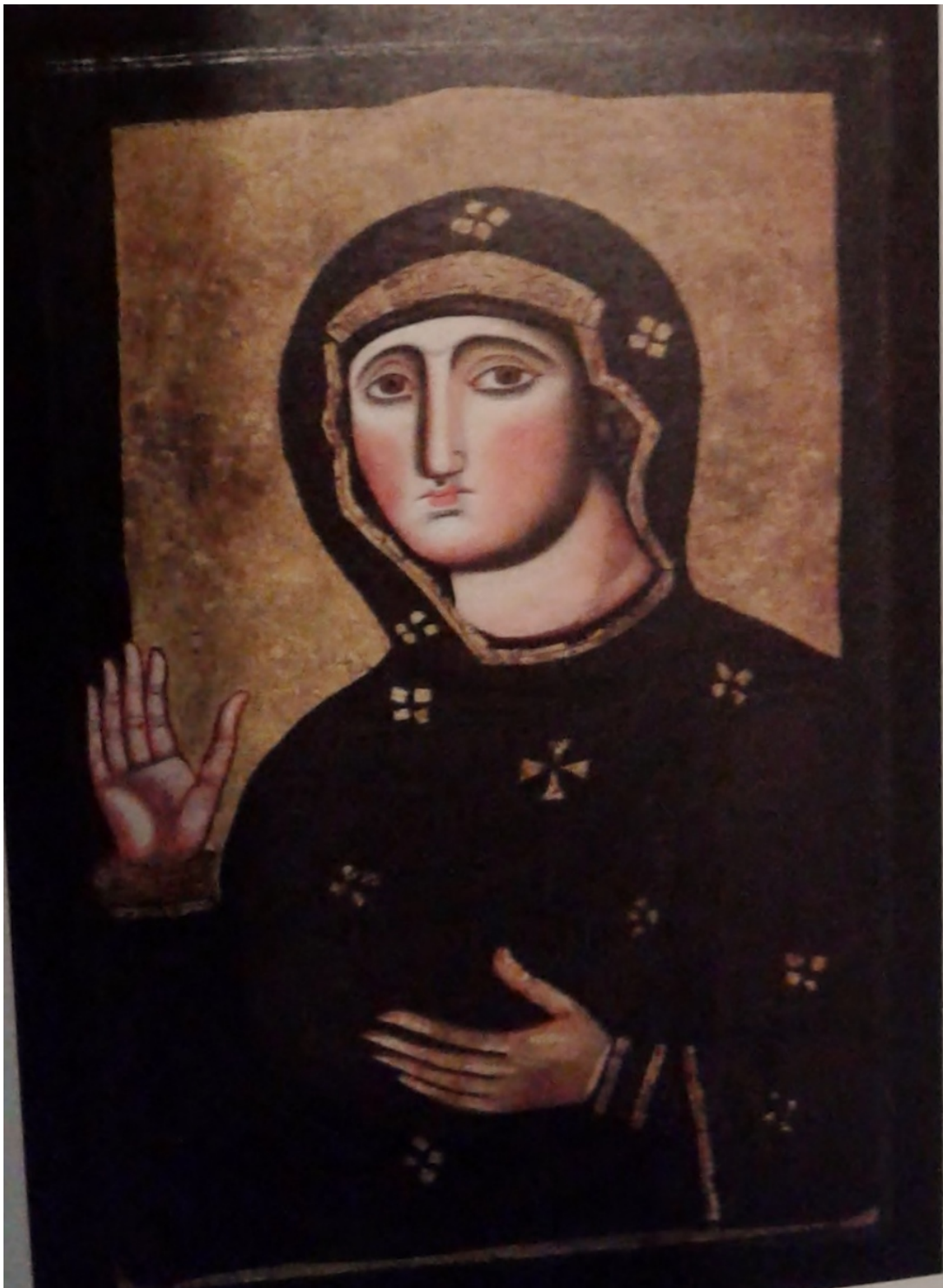
**13.** Madona del bacio, 12. století, bazilika sv. Marka, Benátky



14. Evangeliář Jindřicha Lva, Soslání ducha svatého, fol. 112r, 2. polovina 12. století, Mnichov BSB, sign. Clm 3005



15. Madona mostecká, kolem roku 1350, NG v Praze



16. Madona Aracoeli, 11. století (?), bazilika Santa Maria in Ara Coeli, Řím

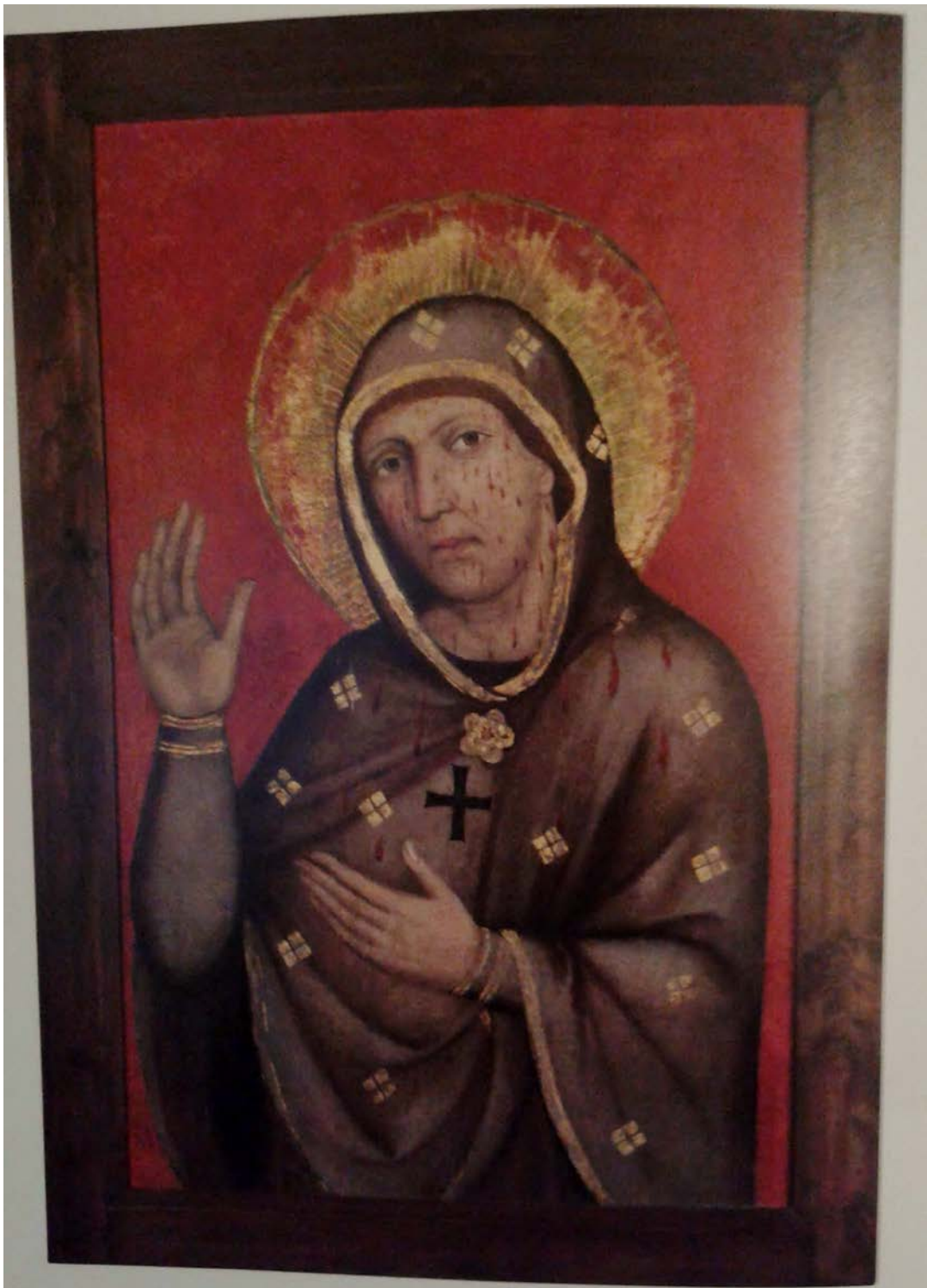




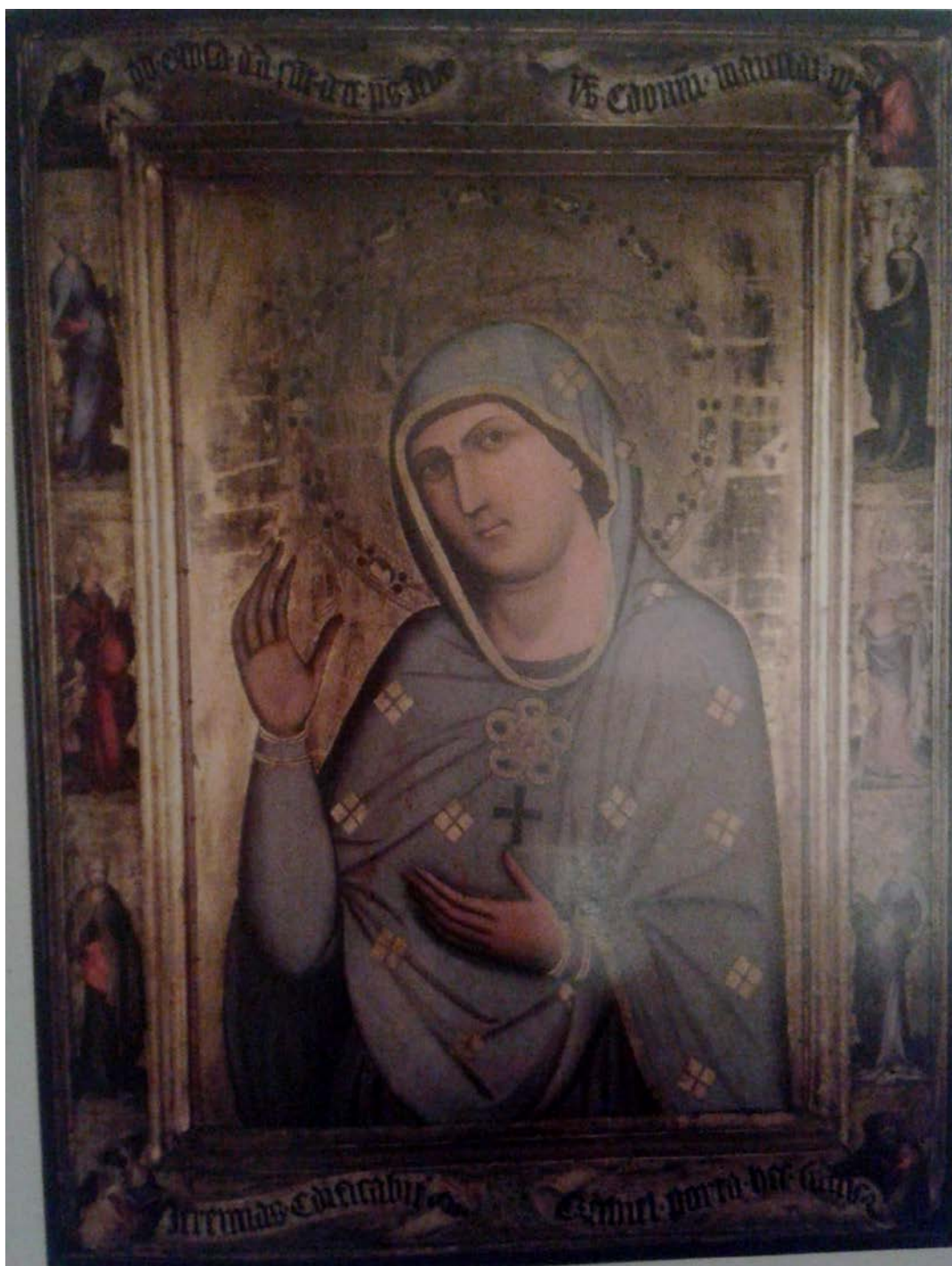
**17.** Madona di San Sisto (S. Maria del Rosario), 7.–8. století, Řím



18. Madona Aracoeli, 1355–60, poklad katedrály sv. Víta v Praze



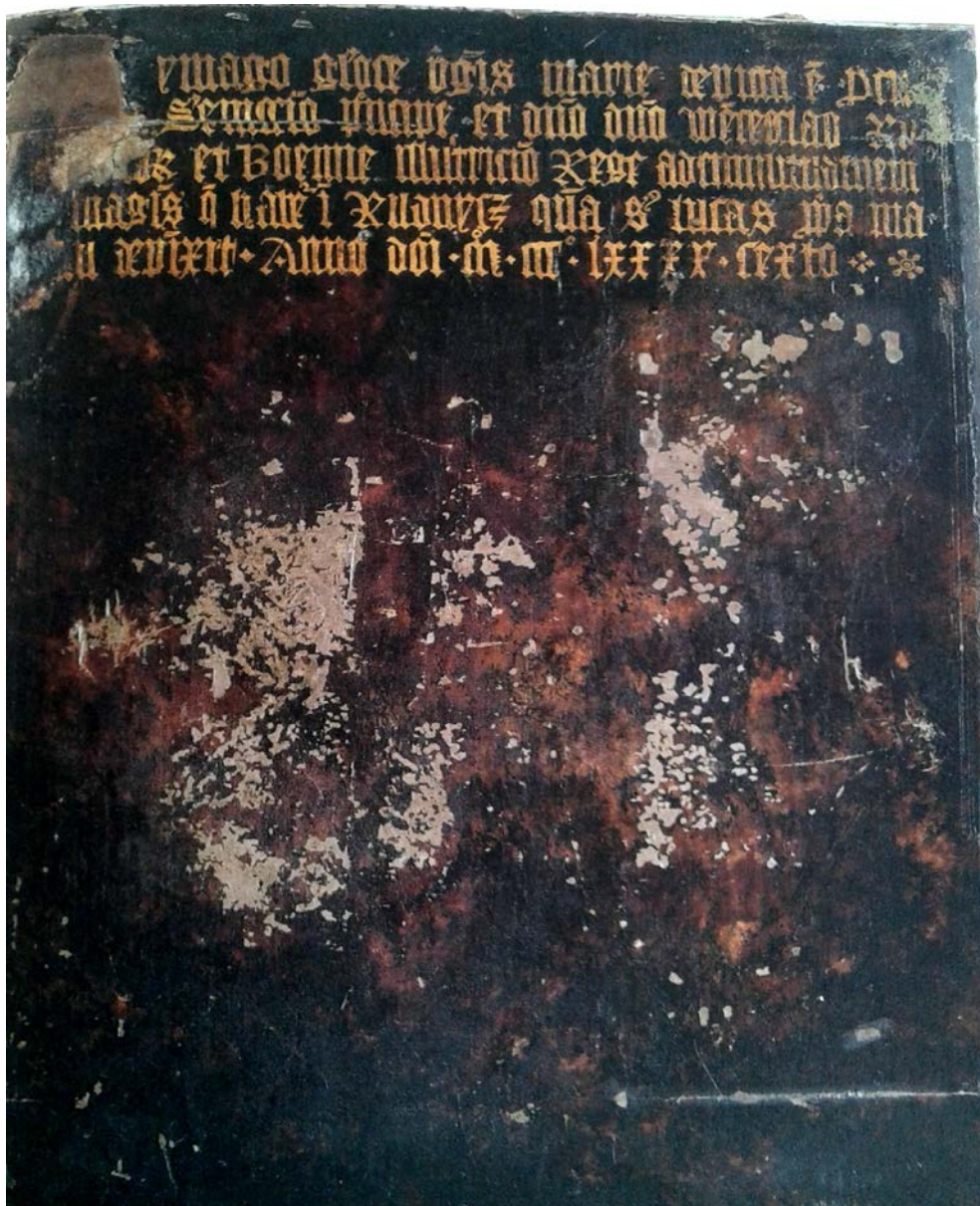
19. Madona Aracoeli, Mistr Oswald, kolem 1370, NG v Praze



20. Madona Aracoeli, dílna Mistra Třeboňského, kolem roku 1390, NG v Praze



21. Madona březnická, 1396, NG v Praze



22. Madona březnická, zadní strana desky, 1396, NG v Praze

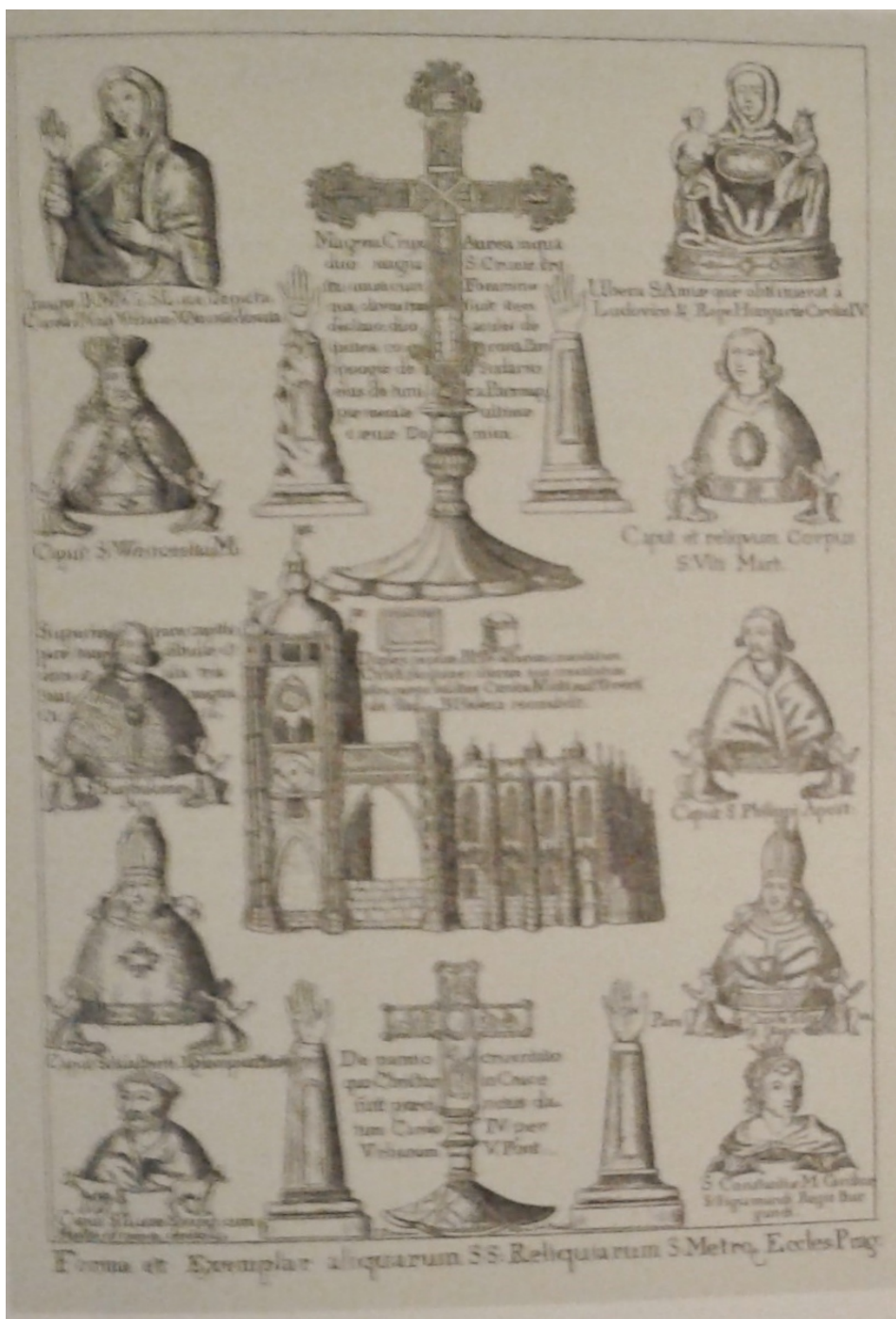


23. Diptych Madonou s Ježíškem a sv. Prokopiem, kolem 1280, klášter sv. Kateřiny na Sinaji

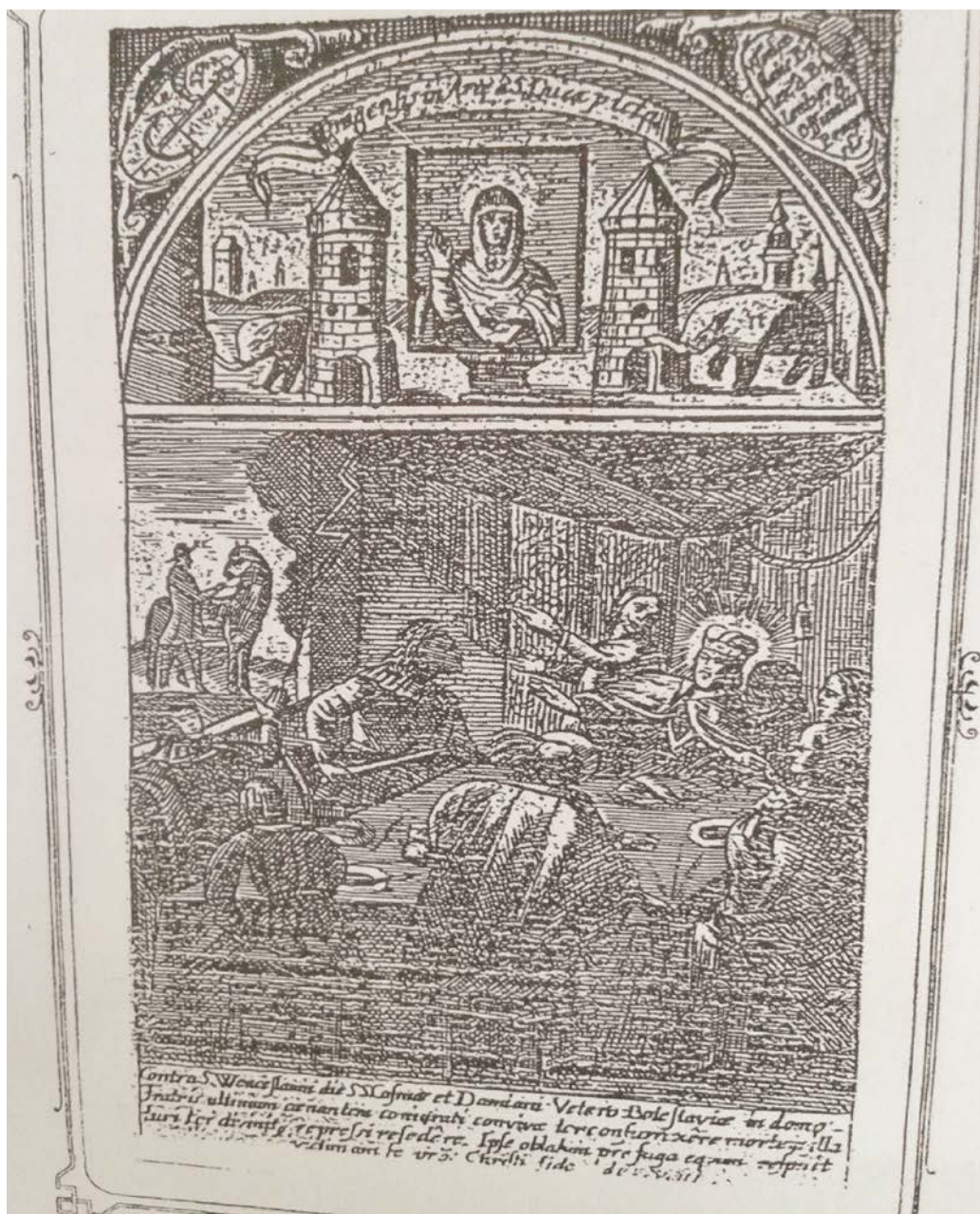


24. Staroboleslavské Palladium, kovový reliéf z 1. polovina 15. století, reprodukce z doby kolem roku 1900, chrám Nanebevzetí Panny Marie, Stará Boleslav





25. Mědirytina s nejstarším vyobrazením relikvií svatováclavského pokladu, 1673, vlepena před titulní list seznamu ostatků z Katedrály sv. Víta v Praze



26. Vyobrazení s Pannou Marií Aracoeli a sv. Václavem, 28. zastavení na Svaté cesty z Prahy do Staré Boleslavi

## Seznam vyobrazení

1. Wolfenbüttelský rukopis, titulní list s kněžnou Emmou a sv. Václavem, kolem roku 1006, Zemská knihovna ve Wolfenbüttelu, Cod. Guelf, 11.2. Aug. Reprodukce z: SPUNAR 1987, 87, obr. 36
2. Ostrovský žaltář, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 11v, kolem roku 1200, KK Pražského hradu, sign. A 57/1. Reprodukce z: Vintr 2014
3. Psalterium cum picturis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 132v, 12. století, Windberg, sign. Clm 23093. Reprodukce z: [www.bildsuchedigitale](http://www.bildsuchedigitale)
4. Svatojiřský rukopis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 68v, před rokem 1200, NK v Praze, sign. NK XIII E 14b. Reprodukce z: [www.manuscriptorium](http://www.manuscriptorium)
5. Mater verborum, Panna Marie, fol. 70r kolem roku 1240, NM v Praze, sign. X A 11. Reprodukce z: [www.manuscriptorium](http://www.manuscriptorium)
6. Mater verborum, Panna Marie s Ježíškem, fol. 230r kolem roku 1240, NM v Praze, sign. X A 11. Reprodukce z: [www.manuscriptorium](http://www.manuscriptorium)
7. Psalterium cum canticis et symbolo fidei, Panna Marie, fol. 170r, kolem poloviny 13. století, NK ČR, sign. I.H.7. Reprodukce z: [www.manuscriptorium](http://www.manuscriptorium)
8. Psalterium cum canticis et symbolo fidei, Panna Marie, fol. 202v, kolem poloviny 13. století, NK ČR, sign. I.H.7. Reprodukce z: [www.manuscriptorium](http://www.manuscriptorium)
9. Scheyerer Matutinalbuch, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 7r, 1215–1230, Mnichov BSB, sign. Clm 17401. Reprodukce z: [www.bildsuchedigitale](http://www.bildsuchedigitale)
10. Glossarium Salomonis, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 7r, 1241, Mnichov BSB, Clm 17403. Reprodukce z: [www.bildsuchedigitale](http://www.bildsuchedigitale)
11. Psalterium feriatum, trůnící Panna Marie s Ježíškem, fol. 37r, WLB, Stuttgart, sign. HB II 24. Reprodukce z: [www.bildsuchedigitale](http://www.bildsuchedigitale)
12. Antifonář sedlecký, Panna Marie s Ježíškem, p. 44, kolem poloviny 12. století, NK ČR, sign. XIII A6. Reprodukce z: SPUNAR 1987, 129, obr.58
13. Madona del bacio, 12. století, bazilika sv. Marka, Benátky. Reprodukce z: foto autora.
14. Evangeliář Jindřicha Lva, Seslání ducha svatého, fol. 112r, 2. polovina 12. století, Mnichov BSB, sign. Clm 3005. Reprodukce z: [www.bildsuchedigitale](http://www.bildsuchedigitale)
15. Madona mostecká, kolem roku 1350, NG v Praze. Reprodukce z:

16. Madona Aracoeli, 11. století (?), bazilika Santa Maria in Ara Coeli, Řím. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2014, 22
17. Madona di San Sisto (S. Maria del Rosario), 7.–8. století, Řím. Reprodukce z: BELTING1994, obr. V
18. Madona Aracoeli, 1355–60, poklad katedrály sv. Víta v Praze. Reprodukce z: Kyzourová 2014, 45
19. Madona Aracoeli, Mistr Osvald, kolem 1370, NG v Praze. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2014, 48
20. Madona Aracoeli, dílna Mistra Třeboňského, kolem roku 1390, NG v Praze. Reprodukce z: KUTHAN/ROYT 2011, 319
21. Madona březnická, 1396, NG v Praze. Reprodukce z: BÁRTLOVÁ 2015, 86
22. Madona březnická, zadní strana desky, 1396, NG v Praze. Reprodukce z: BÁRTLOVÁ 2015, 87
23. Diptych Madonou s Ježíškem a sv. Prokopiem, kolem 1280, klášter sv. Kateřiny na Sinaji. Reprodukce z: EVANS 2004
24. Staroboleslavské Palladium, kovový reliéf z 1. polovina 15. století, reprodukce z doby kolem roku 1900, chrám Nanebevzetí Panny Marie, Stará Boleslav. Reprodukce z: KURANDA 2009, 119
25. Mědirytina s nejstarším vyobrazením relikvií svatováclavského pokladu, 1673, vlepena před titulní list seznamu ostatků z Katedrály sv. Víta v Praze. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2014, 53
26. Vyobrazení s Pannou Marií Aracoeli a sv. Václavem, 28. zastavení na Svaté cesty z Prahy do Staré Boleslavi. Reprodukce z: KURANDA 2009, 78

## **Seznam použitých zkratk**

ČČM – Časopis českého muzea

BSB – München, Bayerische Staatsbibliothek

KK – Kapitulní knihovna, Praha

KNM – Knihovna národního muzea, Praha

NG – Národní galerie

NK ČR – Národní knihovna České republiky

## Seznam použité literatury a pramenů

### PRAMENY:

BIBLE. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad. Praha 2002

BALBÍN 1658—Bohuslav Alois BALBÍN: Tuřanská Madona neboli historie původu a zázraků veliké Matky Boha a lidí Marie jejíž ctihodná socha, nalezená v trní blízko Brna, označená nebeským světlem, je velkými zástupy lidí uctívána nyní poprvé důst. p. Bohuslavem Aloisem Balbínem z tovaryšstva Ježíšova sepsaná léta 1658 s povolením představených. Z latinského oroginálu Diva Turzanensis seu Historia... vytištěného roku 1658 v tiskárně Víta Jindřicha Ettela v Olomouci přeložil a poznámkami opatřil Zdeněk Drštka. Brno 2010

BALBÍN 1666—Bohuslav BALBÍN: Přepodiwná Matka Swatohorská MARYA w zázracích / a milostech swých na hoře Swaté nad Městem Příbrami hor Stříbrných / den po dni wic a wic se stkwěgicj: Z latinské hystorye skrz Ctihodného kněze Bohuslawu Balbina z Towaryšstwa Gežíšfjowa sepsané wybraná / w czešfjtinu od gednoho z téhož towaryšstwa patera přeložená... w Litomyšfjli u Jana Arnolta Wytjšfjtěná, Litomyšl 1666

DLOUHOVSKÝ 1670—Jan Hynek DLOUHOVSKÝ: Dil druhý / Zdoro slawiček na poli požehnaném. Dokonalegšji / Přigemnegšji / Swětlegšji a bližšfjý spráwa o swato-swatém a zázračném obraze Pany MARYE Staro Boleslawské...Praha 1670

### LITERATURA:

ALLEN 2007—Pauline ALLEN: Augustine's Commentaries on the Old Testament: A Mariological Perspective. In: AMIRAV/ROMERY (ed.) 2007, 147–189

AMIRAV/ROMERY 2007—Hagit AMIRAV/Bas Ter Haar ROMERY (ed.): From Rome to Constantinople. Studies in Honour of Avril Cameron. Belgium 2007

BAHLCKE/GRULICH 2005—Joachim BAHLCCKE/Rudolf GRULICH: Katholische Kirche und Kultur in Böhmen: Ausgewählte Abhandlungen. Herausgegeben von Joachim Bahlcke und Rudolf Grulich. Münster 2005

BÁRTLOVÁ 1995—Milena BÁRTLOVÁ: Vztah českých milostných madon k ikonám (nepublikovaná kandidátská práce ÚDU AV ČR), Praha 1995

BÁRTLOVÁ 1996—Milena BÁRTLOVÁ: Černá madona březnická. In: Dějiny a současnost, 18, 1996, 28–31

BÁRTLOVÁ 2001—Milena BÁRTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001

BÁRTLOVÁ 2007—Milena BÁRTLOVÁ: Tři texty Madony březnické. In: ŠRONĚK/HORNÍČKOVÁ (ed.). Praha 2007, 195–210

- BÁRTLOVÁ 2009a—Milena BÁRTLOVÁ: Icon-like Images in Bohemian Art. In: *Ikonotheka* 22, 2009, 15–32
- BÁRTLOVÁ 2009b—Milena BÁRTLOVÁ: Tři středověké mariánské obrazy od sv. Tomáše v Brně. In: *POSPÍŠIL* 2009, 5–25
- BÁRTLOVÁ 2010—Milena BÁRTLOVÁ: Obraz jako náboženský problém. In: *Horníčková/Šroněk* (ed.) 2010, 41–61
- BÁRTLOVÁ 2012—Milena BÁRTLOVÁ: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012
- BÁRTLOVÁ 2015—Milena BÁRTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490. Praha 2015
- BAUM/PATERA 1877—Antonín BAUM/Adolf PATERA: České glosy a miniatury v *Mater verborum*. ČČM 1877, sv. I, 130 – 149
- BAŽANT 2000—Jan BAŽANT: Umění českého středověku a antika. Praha 2000
- BECKWITH 1993—John BECKWITH: *Early Christian and Byzantine Art*. 1993
- BELTING 1994—Hans BELTING: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London 1994
- BLÁHOVÁ/HAUPTOVÁ/KONZAL/PÁCLOVÁ 2007—Emilie BLÁHOVÁ/Zoe HAUPTOVÁ/Václav KONZAL/Ilona PÁCLOVÁ: *Byzantské legendy. Výběr textů ze IV–XII st.* 2007
- BOEHM/FAJT 2005—Barbra Drake BOEHM/Jiří FAJT (ed.): *Prague. The Crown of Bohemia* (kat. výst.). New York 2005
- BRODSKÝ 2000—Pavel BRODSKÝ: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*. Praha 2000
- BRODSKÝ 2012a—Pavel BRODSKÝ: *Krása českých iluminovaných rukopisů*. Praha 2012
- BRODSKÝ 2012b—Pavel BRODSKÝ: *Rukopis Mater Verborum jako problém paleografický, kodikologický i uměleckohistorický*. In: *Historia Slavorum Occidentis* 1 (2), 2012, 126–132
- BRYCH/STEHLÍKOVÁ 2003—Vladimír BRYCH/Dana STEHLÍKOVÁ (ed.): *1000 let kláštera na Ostrově (999–1999)*. Praha 2003
- CORMACK 2000—Robin CORMACK: *Byzantine Art*. Oxford 2000
- ČERNÝ 2006—Jiří ČERNÝ: *Poutní místa jižních Čech. Milostné obrazy, sochy a místa zvláštní zbožnosti, České Budějovice*, 2006

- ČERNÝ 2004—Pavol ČERNÝ: Evangeliař zábřdovický a Svatovítská apokalypsa. Praha 2004
- DAVIS 2006—Charles DAVIS: Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God. München 2006
- EVANS 1997—Hele C. EVANS/ William D. WIXOM (ed.): The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261 (kat. výst.). New York 1997
- EVANS 2004—Helen C. EVANS (ed.): Byzantium. Faith and Power (1261–1557) (kat. výst.). New York 2004
- FAJT 2006—Jiří FAJT (ed.): Karel IV císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburů 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006
- FOLDA 2005—Jaroslav FOLDA: Crusader Art in the Holy Land. From the third Crusade to the Fall of Acre 1187–1291. New York 2005
- GRABAR 1953—Andre GRABAR: Byzantine Painting: Historical and Critical Study. Geneva 1953
- HLAVÁČKOVÁ 1993—Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako objekt. *Technologia Artis* 3, 1993, 59–61
- HLAVÁČKOVÁ 1995—Hana J. HLAVÁČKOVÁ (ed.): Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. *Ikony, koptské textilie* (kat. výst.). Praha 1995
- HLAVÁČKOVÁ 1996—Hana J. HLAVÁČKOVÁ: A Thirteen-century Antiphonary from Sedlec Abbey. In: *Cisterciáci ve středověkém českém státě. 1142–1992 Sedlec (sborník kolokvia v Kutné Hoře 1993)*, 301–312
- HLAVÁČKOVÁ 2003—Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Ostrovský žaltář. *Pražská Kapitulní knihovna*, A 57/1. In: *Brych/Stehlíková (ed.) 2003*, 121–132
- HLAVÁČKOVÁ/SEIFERTOVÁ 1986—Jana HLAVÁČKOVÁ/Hana SEIFERTOVÁ: Mostecká madona – *Imitatio a symbol*. In: *Umění XXXIV*, 1986, 44–56
- HOMOLKA 1974—Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách. In: *Acta Universitatis Carolinae*, Praha 1974, 7–123
- HOMOLKA 1979/80—Jaromír HOMOLKA: poznámky k Třeboňskému Mistrovi. In: *Sborník prací FF Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philologicae Universitatis Brunensis F 23/24*, 1979/80, 25–33
- HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010—Kateřina HORNÍČKOVÁ/Michal SRONĚK (ed.): *Umění české reformace (1380–1620)*. Praha 2010



- CHADRABA/KRÁSA 1984—Rudolf CHADRABA/Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984
- CHALOUPECKÝ/KVĚT/MENCL 1948—Václav CHALOUPECKÝ/Jan KVĚT/Václav MENCL: Osmero knih o Praze, stavebním a uměleckém vývoji města. Osmera knih díl druhý. Praha 1948
- CHLUMSKÁ 2006—Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550 (dlouhodobá exp. NG). Praha 2006
- KALAVREZOU 1990—Ioli KALAVREZOU: Image of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“. In: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44 (1990), 165–172
- KOŘÁN 1970—Ivo KOŘÁN: Ohlasy českého gotického umění v baroku. In: Pešina (ed.) 1970, 351–357
- KOŘÁN 1979—Ivo KOŘÁN: K českému vývoji typu madony doulebské. In: *Umění XXVII*, 1979, 119–131
- KOŘÁN 1981—Ivo KOŘÁN: K vývoji tzv. svatovítského typu madony. In: *Umění XXIX*, 1981, 193–215
- Kořán 1989—Ivo Kořán: Život našich gotických madon. In: *Umění XXXIII*, 1989, 193–217
- KOŘÁN 1991—Ivo KOŘÁN: Gotické veraikony a svatolukášské obrazy v pražské katedrále. In: *Umění XXXIX*, 1991, 286–321
- KOŘÁN 1992a—Ivo KOŘÁN: Kult mariánských obrazů v předhusitských dobách a v době Balbínově. In: POKORNÁ/SVATOŠ 1992, 127–150
- KOŘÁN 1992b—Ivo KOŘÁN: Nobilitace a rustikalizace našich gotických madon. In: *Český lid* 4, roč.79/1992, 309–321
- KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975—Ivo KOŘÁN/Zbygniew JAKUBOWSKI: Łaskawa madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czesiej Roudnicy. In: *Biuletyn Historii sztuki* 37, 1975, 3–12
- KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976—Ivo KOŘÁN/Zbygniew JAKUBOWSKI: Byzantské vlivy na počátky malby gotické a roudnická madona v Krakově. In: *Umění XXIV*, 1976, 218–242
- KRÁSA 1974—Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1974
- KRÁSA 1982—Josef KRÁSA: Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích. In: KUTHAN (ed.) 1982, 23–68
- KRÁSA 1990—Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13./16. století. Praha 1990

KUBÍK 2008—Viktor KUBÍK: Příručka ke studiu středověké ornamentiky. Italské rukopisy (1200–1330) a byzantské rukopisy 10.–13. století. České Budějovice 2008

KURANDA 2009—Miroslav KURANDA: Z Prahy do Staré Boleslavi Svatou cestou podél čtyřiačtyřiceti kapliček a svatováclavskou cestou ze Staré Boleslavi do Prahy. Stará Boleslav 2009

KUTHAN 1982—Jiří KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců. Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy 1982

KUTHAN/ROYT 2011—Jiří KUTHAN/Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých králů. 2011

KVĚT 1927—Jan KVĚT: Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách. Praha 1927

KVĚT 1932—Jan KVĚT: L'Antiphonaire de Sedlec de la Bibliotheque de l'Univerite de Prague. In: L'art byzantin chez les Slaves II/2, Paris 1932, 413–420

KVĚT 1948—Jan KVĚT: Praha románská. Sochařství, malířství, umělecká řemesla. In: CHALOUPECKÝ/KVĚT/MENCL 1948, 146–196

KYZOUROVÁ 2014—Ivana KYZOUROVÁ: Matka a Syn. Gotické madony a veraikony z katedrály sv. Víta v Praze (kat. výst.). Praha 2014

LADOUCEUR 2006—Paul LADOUCEUR: Old Testament Prefigurations of the Mother of God. In: St. Vladimir's Theological Quarterly 50:1–2, 2006, 5–57

LASSUS 1971—Jean LASSUS: Raně křesťanské a byzantské umění. Praha 1971

LOMNIČKOVÁ 2009—Radka LOMNIČKOVÁ (ed.): Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Kutná Hora 2009

LOUVIOT 2012—Elise LOUVIOT (ed.): La Formule au Moyen Âge. Belgium 2012

MAŠÍN 1984—Jiří MAŠÍN: Románské malířství. In: Rudolf CHADRABA/Josef KRÁSA (ed.) 1984, 110–127

MATĚJČEK 1931—Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarného umění v Čechách I. středověk. Praha 1931

MATĚJČEK 1938—Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450. Praha 1983

MATĚJČEK/MYSLIVEC 1937—Antonín MATĚJČEK/Josef MYSLIVEC: České madony gotické byzantských typů. In: Památky archeologické, nové řady 2, 4–5, (1934–1935), 1937, 1–24

- MAUDER 2008—Chris MAUDER (ed.): *Origins of the Cult of the Virgin Mary*. New York 2008
- MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006—Anežka MERHAUTOVÁ/Pavel SPUNAR: *Kodex vyšehradský. Korunovační evangelistař prvního českého krále*. Praha 2006
- MIKULEC 2013—Jiří MIKULEC: *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha 2013
- MLATEČKOVÁ/RECHLÍK 2008—Jana MLATEČKOVÁ/Karel RECHLÍK (ed.): *Matka Boží tuřanská*. (kat. výst.). Brno 2008
- MUDRA 2008—Aleš MUDRA: *Madona tuřanská z hlediska dějin středoevropského sochařství*. In: MLATEČKOVÁ/RECHLÍK (ed.) 2008, 6–11
- MYSLIVEC 1948—Josef MYSLIVEC: *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha 1948
- MYSLIVEC 1970—Josef MYSLIVEC: *Česká gotika a Byzanc*. In: *Umění XVIII*, 1970, 333–351
- NECHUTOVÁ 2000—Jana NECHUTOVÁ: *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*. Praha 2000
- NOVÁK 2007—Antonín NOVÁK: *Vědomí středověku. Z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha 2007
- OHLEK 2002—Norbert OHLEK: *Náboženské poutě ve středověku a novověku*. Praha 2002
- OTTOVÁ/ZÁPALKOVÁ—Michaela OTTOVÁ/Helena ZÁPALKOVÁ: *Půst očí. Pravoslavné umění z českých a moravských sbírek* (kat. výst.). Muzeum umění Olomouc 2005
- PATERA/PODLAHA 1910—Adolf PATERA/Antonín PODLAHA: *Soupis rukopisů Knihovny metropolitní kapitoly pražské*. Praha 1910
- PEŠINA 1964—Jaroslav PEŠINA: *K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu*, *Umění* 1964
- PEŠINA 1970—Jaroslav PEŠINA (ed.): *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970
- PEŠINA 1977—Jaroslav PEŠINA: *Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století*. In: *Umění XXV*, 1977, 130–157
- PEŠINA 1978—Jaroslav PEŠINA (ed.): *Česká gotická desková malba*. Praha 1978
- PEŠINA 1983—Jaroslav PEŠINA: *Raně byzantský figurální motiv v evropském a českém středověkém umění*. In: *Umění XXXI*, 1983, 289–307

- PODLAHA 1903—Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Praha 1903
- PODLAHA 1905—Antonín PODLAHA: Almanach mariánský vydaný na památku Mariánského kongresu v Praze 1905. Praha 1905
- PODLAHA 1906–8—Antonín PODLAHA: Dva obrazy Madony „Ara Coeli“ v pokladnici sv. Víta v Praze. IN: Památky Archeologické XXII, 1906–8, 27
- PODLAHA/ŠITTLER 1903—Antonín PODLAHA/Eduard ŠITTLER: Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis. XLIII, 1902 a 1903. Praha 1903
- POCHE 1983—Emanuel POCHE: Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983
- POKORNÁ/SVATOŠ 1992—Zuzana POKORNÁ/Martin SVATOŠ (ed.): Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992
- POKORNÁ/SVATOŠ 1992—Zuzana POKORNÁ/Martin SVATOŠ (ed.): Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992
- POSPÍŠIL 2009—Ivo POSPÍŠIL (ed.): Opuscula Historiae Artium. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada uměnovědná (F)/Brno: Masarykova univerzita v Brně roč. 57, č. 52, 2009
- PUJAMNOVÁ 1992—Olga PUJMANOVÁ: Madona Aracoeli a Veraikon v Praze. In: Umění XL, 1992, 249–265
- ROYT 1992—Jan ROYT: Bohuslav Balbín a barokní pout'. In: Pokorná/Svatoš (ed.)1992, 122–126
- ROYT 1999—Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Praha 1999
- ROYT 2000—JAN ROYT: Zahrada mariánská. Doprovodná kniha k výstavě květen–říjen 2000. Muzeum Šumavy v Sušici 2000
- ROYT 2001—Jan ROYT: Česká Fides. Víra a zbožnost v barokních Čechách. In: Vlnas (ed.) 2001, 8–12.
- ROYT 2002—Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- ROYT 2006—Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROYT 2009—Jan ROYT: Mater domus cisterciáckých klášterů v Čechách, jejich „první“ i „druhý“ život. In: Lomničková (ed.) 2009, 525–547
- ROYT 2014—Jan ROYT: The Master of the Třeboň Alterpiece. Praha 2014
- ROYT 2015—Jan ROYT: Gotické deskové malířství v severozápadních a severních Čechách 1350–1550, Praha 2015

- RULÍŠEK 2005—Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie. 2005
- RUSSAKOFF —Anna D. RUSSAKOFF: The Virgin Hodegetria: an Iconic formula for Miracle Illustrations in the West? In: Louvriot (ed.) 2012, 273–294
- SENDER 2006—Egon SENDER: Byzantské ikony Božej Matky. Bratislava 2006
- SOBEK 2011—Jiří SOBEK: Mater verborum v kontextu některých aktuálních badatelských problémů (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- SPUNAR 1987—Pavel SPUNAR: Kultura českého středověku. Praha 1987
- ŠRONĚK 2009—Michal ŠRONĚK: Rouška Panny Marie. Relikvie ve sporu mezi římskými katolíky a utrakvisty v Čechách ve 14. a 15. století, *Umění* 57 (2), 2009, 1–18
- ŠRONĚK/HORNÍČKOVÁ 2007—Michal ŠRONĚK/Kateřina HORNÍČKOVÁ: Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007
- ŠTAJNOCHR 2000—Vítězslav ŠTAJNOCHR: Panna Maria divotvůrkyně. Slovákcké muzeum v Uherském Hradišti 2000
- STEJSKAL 1978—Karel STEJSKAL: European art in the 14th century. London 1978
- STEJSKAL/KROPÁČEK 1983—Karel STEJSKAL/Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Poche (ed.) 1983, 493–639
- ŠTEFANOVÁ 1985—Milena ŠTEFANOVÁ: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů. In: *Umění XXXIII*, 1985, 315–329
- ŠUBRTOVÁ 2011—Jana ŠUBRTOVÁ: Antifonář sedlecký a česká malba 13. století (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2011
- TŘEŠTÍK 2010—Dušan TŘEŠTÍK: Ještě ke královně Emmě. Wolfenbüttelský rukopis Gumpoldovy legendy a Druhý život královny Markéty. In: ZACHOVÁ (ed.) 2010, 33–49
- URBAN 2016—František URBAN: Mariologické a mariánské inspirace v českém středověku. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany. Olomouc 2016.
- VINTR 2014—Josef VINTR: Ostrovské rukopisy. Olomouc 2014
- VLNAS 2001—Vít VLNAS: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (kat. výst.). Praha 2001
- VRABELOVÁ 2013—Dana VRABELOVÁ: Imago gratiosa. Korunované Madony ve střední Evropě v době baroka (disertační práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2013

ZACHOVÁ 2010—Jana ZACHOVÁ (ed.): Legendy Wolfenbüttelského rukopisu. Praha 2010

ZÁSTĚROVÁ 1992—Bohumila ZÁSTĚROVÁ (ed.): Dějiny Byzance. Praha 1992

ZLATOHLÁVEK 1995—Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Nevěsta v uzavřené zahradě (kat. výst). Praha 1995













