

**BARBORA HOLEČKOVÁ**

OLOMOUC

## **Ikonografický motiv *Sacra Conversazione* v českém umění 14. století**

Termínu *Sacra Conversazione*<sup>1</sup> se užívá v uměleckohistorické literatuře především jako označení tematicky vymezeného typu obrazů renesanční epochy. Ústředním tématem je ikonografický celek, jemuž dominuje Madona s dítětem – obvykle vyvýšená či prostorově zdůrazněná –, kolem níž jsou v menším počtu často neformálně seskupeni světci blíže určenými atributy. Vývoj bádání v oblasti tohoto ikonografického motivu probíhá již od třicátých let 19. století.<sup>2</sup> Na skutečnost, že díla typu oltářního obrazu z Pesara od Tiziana Italové nazývají „*heilige Conversationen*“, poprvé upozornil Franz Kugler v roce 1837 v prvním vydání *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen*.<sup>3</sup> Ranější zmínka o užití tohoto označení ve spojitosti s obrazem však pochází přímo z italského prostředí, konkrétně z roku 1797 z inventáře dědictví markýze Orazia Guiseppa Pucciho, kde je jedna z maleb od Santiho di Tito popsána jako „*un quadro rappresentante una Santa Conversazione con cinque figure*“.<sup>4</sup> Ačkoliv jsou takto v uměleckohistorické terminologii označována zejména díla vzniklá v 15. a 16. století, výskyt kompozičního schématu Madony s dítětem obklopené světci lze dokumentovat již v předchozích epochách. Takzvané předstupně *Sacra Conversazione*, tedy schémata, na která renesanční podoba tohoto tématu později navázala, uvádějí ve svých disertačních pracích Wolf Ritter<sup>5</sup> a především Karl Kaspar.<sup>6</sup> Ten je také autorem jejich základní kompoziční klasifikace. Geneze výkladu ikonografického motivu se odvíjela převážně od snahy spojit název se znázorněním rozhovoru mezi světeckými postavami, obklopujícími Madonu, až ke kompozičnímu rozboru takto označeného tématu a k jeho aplikaci na ranější umělecká díla; objevil se i pokus postihnout vývoj vzájemných vztahů mezi postavami.

Problémem tohoto ikonografického tématu je jeho označení, které, jak vyplývá z dosavadních poznatků, se nejspíš začalo používat až dodatečně.<sup>7</sup> Rovněž jeho interpretace se liší a časem se měnila. Revizi způsobů výkladu názvu učinil v nedávné době Heidrun Stein-Kecks.<sup>8</sup> Z počátku se výraz vykládal zcela jasně ve smyslu *konverzace, rozhovoru*. Takový způsob výkladu byl jistě opodstatněný, neboť existují obrazy, kde horlivá komunikace mezi světeckými postavami je dobře patrná; zvláště je tento aspekt zřejmý například na obrazech Fra Angelica.<sup>9</sup> Záhy ovšem vyšlo najevo, že ne všechny obrazy označované jako *Sacra Conversazione* vyvolávají explicitní dojem rozhovoru mezi zúčastněnými. Světci mezi sebou nehovoří, naopak každý se zdá pohroužen sám do sebe. V obrazovém znázornění se rozhovor

objevuje i v tomto přeneseném slova smyslu, který se projevuje citem, zamyšleností a dojetím, tedy způsobem naprosto odlišným od skutečného hovoru. Rozhovor ve smyslu *tiché kontemplace* spočívá především ve vnitřním hnutí postav, jež je navenek patrné a jehož dalšími projevy mohou být právě vzrušený pohyb, gestikulace a shlukování se do skupiny. Podle Ericha Hubaly<sup>10</sup> umělec postavy zobrazoval jako „mluvící“, ale nikoliv mluvící mezi sebou navzájem, ale „mluvící samy ze sebe“.

Objevný pohled na celou problematiku přinesla americká badatelka Rona Goffenová, která ve studii *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*<sup>11</sup> nabídla nový způsob, jak ikonografický typ chápat. Termín posoudila z hlediska sémantiky, kde podle ní mylný výklad pojmu *conversazione* dezinterpretuje souvislosti, neboť se jeho význam během staletí proměňoval. Ve 13. a 14. století mělo latinské slovo „*conversatio*“ ještě stejný smysl jako v klasické latině, tedy „*styk s někým*“, a jeho synonymy byla slova „*commoratio, convictus, familiaritas*“.<sup>12</sup> Takový význam slova se shoduje i se středověkými písemnými prameny, které mnohdy hovoří o spasení lidské duše a o životě po smrti, kdy se z „*conversatio hominum*“ stává v rámci monastické komunity „*conversatio monachorum*“, případně „*angelorum*“, které v monastické literatuře dostane přívlastek „*sancta*“.<sup>13</sup> Rona Goffenová se snaží prokázat, že označení *Sacra Conversazione* má naopak literární opodstatnění v Písmu svatém a patristických textech, přičemž zvláštní důležitost přikládá Listu sv. Pavla Filipánům (Fp 3,18–21).<sup>14</sup> Pojem *conversazione* vysvětluje na základě těchto písemných pramenů jako společenství, obec. V tomto smyslu se měl za přispění rozvíjejících se mendikantských řádů ve 14. století šířit v povědomí lidu. Ve svých kázáních kladly žebравé řády důraz na zachovávání Božích ustanovení a snahu vést ctnostný život po vzoru světců již tady na zemi. Pobožný člověk tak mohl doufat, že se po smrti připojí k Boží obci v nebesích. Minorité upomínali zejména na chvályhodný život sv. Františka, jehož působení měli lidé dosud v živé paměti a jehož příklad mohli následovat. Goffenová se domnívá, že právě jejich kázání, která byla i písemně zaznamenána, souvisela zásadním způsobem se vznikem a vývojem ikonografického typu *Sacra Conversazione*.<sup>15</sup> Počátek obrazů znázorňujících Svaté společenství spatřuje ve výzdobě dolní baziliky sv. Františka v Assisi, kde se na nástěnných malbách Mistra sv. Mikuláše a Pietra Lorenzettiho v bočních kaplích sv. Mikuláše a sv. Jana Křtitele objevuje Madona flankovaná dvěma svěťci.<sup>16</sup> Jedním z kritérií pro správné určení tématu je pro badatelku jednota zobrazovaného prostoru v obraze, které je v tomto případě dosaženo zasazením motivu do iluzivní kamenné lodžie.<sup>17</sup> Zdání reálného pohledu je umocněno charakteristickým přesahováním nimbů a gest jednotlivých světců do okolního prostoru, kdy postavy nemohou být vnímány jako pouhé obrazy, neboť v divákovi evokují svou skutečnou existenci a je tak vyvolán dojem iluzivního průhledu do architektury.

Ačkoliv Rona Goffenová vznik tohoto typu klade nejdříve do závěru 13. století,<sup>18</sup> lze pozorovat, že přinejmenším kompozice schématu má původ již v raně křesťanském období, kdy takové téma se uplatňovalo ve spojení s motivem přímlyvy za duši a zdobilo místa posledního odpočinku křesťanů a objevovalo se ve výzdobě hlavních apsid chrámů, ze které se ovšem do

dnešních dnů zachovalo jen několik málo příkladů.<sup>19</sup> V následujících staletích se motiv udržel ve výzdobě doprovázející oltářní menzu<sup>20</sup> a opětovně se rozšířil během sedmdesátých a osmdesátých let 13. století, kdy bylo schéma znovu uplatněno v sepulkrální plastice a zformovala se podoba tzv. dossálií, která ovlivnila vzhled později vzniklých polyptychů. Současně v tomto období nabyla živosti gesta postav, které lze nejprve pozorovat na dílech sochaře Giovanniho Pisana. Díky jeho navázání na antickou tradici počaly figury opět „hovořit“. Zásluhou tohoto impulsu vznikající díla mísila prvky raně křesťanské tradice a touhy po novém uchopení zobrazované skutečnosti. Nešlo o pouhé „vzkříšení“ raně křesťanské kompozice s Madonou, dítětem a světci, nýbrž o úsilí vyjádřit všudypřítomný vztah pozemského k nebeskému, který byl nejsrozumitelněji zprostředkován postavami světců. Ti se naléhavě obraceli k divákovi a vyzývali ho k účasti na tajemství Boží spásy, jíž se věřící snažil dosáhnout prostřednictvím modliteb a ctnostného života a očekával za to jejich intervenci u Božího trůnu. Úsilí vyjádřit tento motiv je možno ve větší či menší míře pozorovat jak na poli sochařském, tak malířském; objevuje se na náhrobcích,<sup>21</sup> rozměrných polyptyších<sup>22</sup> i drobných devočních oltářích<sup>23</sup> a s odkazem na něj se lze setkat také v italských mariánských hodinkách z přelomu 14. a 15. století.<sup>24</sup>

Na základě připomínky Haydena B. J. Maginnise<sup>25</sup> je možno rozlišit vyobrazení *Sacra Conversazione* na ta, která obsahují pouze Madonu s dítětem doprovázenou světci a tutéž koncepci obohacenou o přítomnost donátora. První způsob vyobrazení směřuje k vizuálnímu přiblížení transcendentálního nebeského království, zcela nenarušeného lidskou přítomností, druhý způsob pojetí koresponduje s růstem osobní zbožnosti výše postavených vrstev, které usilují o své přijetí do Božího království. Tento druhý poměrně silně frekventovaný paralelní proud vyobrazení by mohl být ještě dále rozlišen podle kritéria, zda se vedle Trůnící madony se světci objevuje postava klečícího donátora, nebo zda zde donátor vystupuje ve smyslu spravedlivého panovníka. V případě vyobrazení s donátorem je výjev obvykle součástí výzdoby náhrobků, epitafů či soukromých kaplí a motivuje ho akt *commendatio animae* – doporučení duše. Vyobrazení se zemřelým objednavatelem, jehož duši světec doporučuje Matce Boží, doprovází specifický druh komunikace – totiž mezi Madonou, doporučujícím světcem a prosebníkem coby kandidátem toužícím po přijetí do nebeského království. Kromě výzdoby náhrobků a soukromých kaplí se toto téma stalo též oblíbeným námětem drobných devočních oltářů. Úsilí donátora docílit přímluvy „*pro redemptione animae*“, tedy za spásu duše, zde nebývá jednoznačně podníceno vyobrazeným samým, často dochází k případům, kdy je dílo vyhotoveno na objednávku blízkých vyobrazené osoby až po smrti dotyčného.<sup>26</sup> Druhý případ, na němž se panovník či představitel církevní či vyšší správní moci objevuje vyobrazen v rámci společensky významného prostoru, je spíše reprezentačním typem s mocenským podtextem, který v určitém smyslu může jistě myšlenku doporučení duše obsahovat, jeho hlavním záměrem je však spíše prezentovat přítomnost Boží milosti v určitých státních celcích, v knížecích a panovnických úřadech. Oba typy patrně z diskurzu o *Sacra Conversazione* vyloučit nelze, neboť je pravděpodobné, že právě v aktu *commendatio animae* byl položen základ pro

kompoziční schéma celého Svatého společenství – kontakt zemřelého s Pannou Marií a jejím synem, Spravedlivým soudcem, jenž rozhoduje o duši hříšníka, musel být totiž někým zprostředkován.

Do českých zemí motiv pronikl s velkou pravděpodobností až za vlády Karla IV., nejdříve ve čtyřicátých letech 14. století.<sup>27</sup> Panovník, proslulý během své vlády neutuchající „vášň“ po svatých ostatcích, usiloval též o oživení kultu světců v Českém království, přičemž vyzdvihnuti byli zvláště světcí pocházející z českého královského rodu Přemyslovců či jinak spojení s českými dějinami, tzv. *beata stirps*. Základ světecké reprezentace českých zemí byl položen v Kristiánově legendě, kde bylo k legendám o sv. Václavu a sv. Ludmile připojeno ještě vyprávění o příchodu svatých Cyrila a Metoděje na Velkou Moravu. Světcí sice nebyli pokrevně spojeni, vzniklo však duchovní pouto, které chápalo sv. Václava a sv. Ludmilu jako následovníky křesťanské tradice.<sup>28</sup> O šíření křesťanské víry se též nemalou měrou zasloužil sv. Vojtěch, který – ač původem Slavíkovec – byl bez váhání přijat do „svatého rodu“, stejně jako zde své čestné místo držel i sv. Vít, patron pražské katedrály. Karel IV. se velmi podílel na oživení kultu svého patrona sv. Václava, na něhož byl během Karlova panování – coby na svatého českého panovníka – kladen vůbec největší důraz. Jeho zásluhou však byl do povědomí lidu uveden také sv. Prokop. Za Karlovy vlády pronikla postava tohoto světce silněji i do výtvarného umění.<sup>29</sup> Rovněž je patrné panovníkovo úsilí obohatit stávající soubor zemských patronů o svaté panny z rodu Přemyslovců, Mladu a Anežku, a výmluvná jsou též opatření týkající se zavedení kultu sv. Zikmunda, světce pocházejícího z lucemburské panovnické linie.<sup>30</sup>

Tento druh reprezentační politiky skrze rodové svaté či světce spojené s vládnoucím rodem uplatňovaly i jiné královské rody. Manifestace rodových svatých se zřejmě ve vládnoucích vrstvách těšila značné popularitě. Například v inventáři baziliky sv. Petra v Římě z roku 1361 je zaznamenáno, že královna Alžběta Uherská darovala chrámu dossale s vyobrazením uherských světců – s Pannou Marií uprostřed, kterou po pravici doprovázeli sv. Pavel, sv. Štěpán Uherský, sv. Emerich Uherský a sv. Ludvík a po levici sv. Petr, sv. Ladislav Uherský, sv. Alžběta Uherská a sv. Markéta Uherská.<sup>31</sup> Obdobný příklad lze nalézt v případě nástěnné malby Simona Martiniho v jižním transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi, kde byl opět uplatněn soubor pečlivě vybraných světců hájících zájmy neapolského rodu u Madony držící v rukou dítě, které se rukou dotýká žezla jednoho z královských světců. Královské rody tak mohly dále na základě rodových svatých legitimizovat své právo vládnout, neboť měly početné zastoupení „rádců“ a přímluvců Trůnu nebeského.<sup>32</sup> Mocná síla přímluvy svatých se u dvora zdůrazňovala už za doby vlády sv. Ludvíka, jak uvádí autor biografie *Život svatého Ludvíka*<sup>33</sup> Guillaume de Saint-Pathus, když popisuje okamžik, kdy Ludvík vysvětlí svému ohromenému životopisci Jeanu de Joinville, jak uskutečnit životopiscův záměr těšit se poctám a zalíbit se lidem, ale rovněž se v budoucnu těšit z Boží milosti a slávy – obojí je dobře možné za pomoci aktivní účasti světců: „*A tehdy požehnaný král ... vyzval rytíře [Joinville], aby pravidelně chodil do kostela, hlavně o slavnostních svátcích světců, a aby světce uctíval, a řekl mu, že se světcí v ráji je to podobné jako s rádci králů na zemi. Protože kdo chce jednat*

*s pozemským králem, ten se zeptá, kdo je s ním natolik zadobře, že ho může jistojistě o něco požádat, a král ho musí vyslechnout, a jakmile zjistí, která osoba to je, jde za ní a požádá ji, aby jeho jménem požádala krále. A tak je to i se světci v ráji, kteří jsou blízcí [přivez] našemu Pánu a těší se jeho důvěře a mohou ho jistojistě o něco požádat, protože jim naslouchá. Proto musíte chodit do kostela o jejich svátcích, uctívat je a modlit se k nim, aby se za vás přimluvili u našeho Pána.”<sup>34</sup>*

Existence nezprostředkovaného kontaktu světců se Stvořitelem byla oficiálně potvrzena papežskou bulou *Benedictus Deus* z roku 1336, která právně ratifikovala předpoklad, že svatí bezprostředně po své smrti patří na Boží Tvář. Zmíněné téma trápilo římskou kurii ve třicátých letech 14. století, kdy roku 1331 papež Jan XXII. tuto presumpci popřel.<sup>35</sup>

Koncem čtyřicátých let<sup>36</sup> se započalo se stavbou královského hradu Karlštejna a nejpozději k roku 1357<sup>37</sup> byla dokončena stavba tzv. kaple sv. Kateřiny zbudované v síle jižního zdiva nižší mariánské věže hradu. Dříve než byl prostor oratoře obložen polodrahokamovou inkrustací, zdobil jej soubor nástěnných maleb, který v důsledku změny koncepce z velké části zanikl.<sup>38</sup> Pro novou koncepci výzdoby kaple byla využita pouze nástěnná výmalba niky<sup>39</sup> zapuštěné do východní stěny kaple, jejíž ústřední motiv představoval Trůnící madonu s dítětem, které u nohou po stranách klečel císařský pár. Císař byl umístěn po levici Madony, díky čemuž se ocitl blíže k dítěti, jež bylo usazeno na levé straně Mariina klínu, císařovna klečela po pravé, heraldicky významnější straně.<sup>40</sup> Madona oděná do paenuly původně pod krkem sepnuté velkou, snad kulatou agrafou a s nimbem po obvodu zdobeným dvanácti zlatými hvězdami byla usazena na trůnu téměř frontálně a hlavu nakláněla směrem k císařovně. Dítě otáčelo hlavičku směrem k císaři, levou rukou se dotýkalo císařových sepjatých rukou a pravíci mu žehnilo. Modré pozadí niky zdobily zlaté šesticípé hvězdy, které přecházely i na boční stěny záklenku, kde byly vyobrazeny postavy apoštolů sv. Petra a Pavla. Oba světci, kteří se měřítkem a velikostí blížili rozměrům Madony, byli opatřeni atributy (klíčem v případě Petra, mečem v případě Pavla) a knihami, které spolu s šatem a pláštěm střídaly červené a zelené barvy postavené do vzájemného protikladu. Ve vrcholu klenby niky se nacházelo vyobrazení „*Boží tváře*“, o jehož provedení dnes svědčí pouze bílé brázdy v modré barvě a absence vytlačených zlatých hvězd. Tvář zřejmě obklopovali čtyři andělé.

K výzdobě niky původně přínáležela i nástěnná malba se světci na severní stěně kaple, z níž se zachoval pouze pás s obličejovými partiemi světců nesoucími stopy značného poškození. S trvalou účastí světců na výzdobě kaple se již v době, kdy se započalo s inkrustací stěn, nepočítalo, o čemž svědčí i následné překrytí horního pásu.<sup>41</sup> Světci byli vyobrazeni pod oblouky arkád na tmavomodrém pozadí lemovaném světlejším modrým pruhem, na němž vynikaly zejména zlatě provedené svatozáře. Postava umístěná nejbližší oltářní niky byla vyobrazena s mitrou a berlou, což ji charakterizovalo jako svatého biskupa. Vedle biskupa se objevuje figura světce v zeleném šatu bez insignií, která v pravé ruce držela křížek. Třetí, z hlediska barevného provedení nejlépe zachovaný světec byl oděn do červeného šatu, krk mu zdobil bílý vzorovaný límec, pod nímž je možno vidět pruh světle modré barvy – snad brnění. Červená knižecí čapka

s bílým lemováním přimalovaná patrně snad až na světcovy vlasy, jež pod ní mírně prosvítají, jej dovoluje ztotožnit se sv. Václavem. V levé ruce drží kníže kopí s praporcem o třech bílých pružích na červeném pozadí. Za ním následující světec oděný do hnědého šatu držel opět v levé ruce křížek. Tvář páté postavy je nezřetelná, pravici pozvedá vzhůru a v levé ruce drží palmovou ratolest. Šestý světec, kterého již zasáhla plánovaná inkrustace, držel v levé ruce křížek. Z poslední postavy zbyly jen fragmenty, nicméně je patrné, že opět nesla atribut kříže, jenž se od předchozích křížků druhově odlišoval.

Totožnost světců je dodnes jednou z nezodpovězených otázek, ačkoliv bylo učiněno několik pokusů postavy identifikovat. Nejdříve se o to pokusil Bohuslav Balbín,<sup>42</sup> jenž se domníval, že jde o české patrony – sv. Vojtěcha, sv. Prokopa, sv. Václava, sv. Víta, sv. Cyrila a Metoděje a sv. Ludmilu. Badatelé Zdeněk Bouše a Josef Myslivec<sup>43</sup> soudili, že kromě českých světců se zde v podobě postav držících křížky objevují vyobrazení apoštolové, kteří se s českými patrony střídají. František Fišer<sup>44</sup> naopak předpokládal, že oratoř podobně jako kaple sv. Kříže svou výzdobou doprovázela Apokalyptickou litanii všech svatých. Tato skupina světců, tzv. Heroldů ukřížovaného Soudce, jak je Fišer označuje, měla analogicky k výzdobě dochovaného pásu maleb na severní stěně pokrývat nejen stěnu jižní, nýbrž i části východní a západní stěny oratoře. Heroldů mělo být včetně postav sv. Petra a sv. Pavla z bočních stěn oltářní niky dvanáct a společně s nimi zde měli být vyobrazeni také čtyři čeští patroni – sv. Vojtěch, sv. Václav, sv. Vít a sv. Prokop. Recentní bádání se ve vztahu k určení jednotlivých světců vyjadřuje zdrženlivěji. Jaromír Homolka<sup>45</sup> předpokládá, že vlevo od oltáře by se mohl nacházet sv. Vojtěch, za ním apoštol Pavel, sv. Václav a apoštol Petr. Světec s mučednickou palmou snad představuje sv. Víta. Lze skutečně předpokládat, že většina světců vyobrazených na severní stěně kaple byla českými patrony, což by odpovídalo i výše zmíněné dobové praxi na jiných královských dvorech.

I přes špatnou zachovalost pásu maleb s obličejí světců lze konstatovat, že byly tříčtvrteční profily orientovány směrem k oltářní nicy a jejich zasazení do architektury nebylo striktně centrováno. Postavy světců byly znázorněny s ohledem na svoji jedinečnost – liší se v typice tváří, jsou charakterizovány atributy a patrně i jejich celkové podání muselo vykazovat řadu rozdílných prvků, což by podporovala i rozličná gestikulace některých světců. V několika případech zasahují atributy světce do míst, kde začíná architektura (například vrchol kopí sv. Václava zřetelně přečnívá ven z arkády) a vytvořený prostor je podřízen postavě, což vyvolává iluzi její reálné existence.

Vzhledem k špatnému dochování obličejových partií postav sv. Petra a sv. Pavla na bočních stěnách niky lze jen z náznaků vytušit, že i tito světci se svou přítomností aktivně podíleli na události odehrávající se v nicy. Sv. Petr snad s mírně skloněnou hlavou shlížel na císaře, zatímco sv. Pavel upíral zrak přímo na Madonu. Paralely k dvojici apoštolských knížat doprovázejících Madonu a klečícího donátora lze shledat u nedochovaného náhrobku papeže Bonifáce VIII. z baziliky sv. Petra v Římě<sup>46</sup> či mozaiky komemorativního charakteru v apsidě chrámu Santa Maria in Trastevere.<sup>47</sup> Naopak s motivy, jež by mohly mít charakter hommagia

či se mu blížily, se Karel IV. při své korunovační cestě mohl setkat při zastávkách v Pise a Sieně,<sup>48</sup> kde měl teoreticky možnost spatřit sochu svého děda Jindřicha VII. Lucemburského poklekajícího v přítomnosti personifikace města Pisy před Pannou Marií s dítětem na výzdobě tympanonu portálu San Ranieri pisánského dómu (kompozice celého sousoší je dnes bohužel znejasněna).<sup>49</sup> V Sieně mohl naopak obdivovat spodní výzdobu fasády s motivem Matky Boží s dítětem v ústředním tympanonu, která v doprovodu dvou andělů přijímá pod svou ochranu kapitána lidu Bonaguída Lucariho, jenž jí za asistence personifikace města Sieny předává klíče od města.<sup>50</sup> Zřejmě nejvíce se gestu *hommagia* blíží akt znázorněný na deskovém obraze tvaru lunety od Giovanniho da Milana<sup>51</sup> zobrazujícím polopostavu Madony se stojícím dítětem, jež ručku přímo vkládá neznámému donátorovi do sepjatých rukou a pravíci mu žehná. Na levé straně všemu přihlíží patrně donátorova žena, již Panna Maria podává lilii. Vznik obrazu je v současné době kladen do doby kolem roku 1365.<sup>52</sup>

Příklad oltářní niky zapuštěné do zdi a zdobené vyobrazením trůnící Matky Boží s dítětem mohl Karel IV. obdivovat během své římské korunovační cesty, kdy navštívil chrám sv. Prassedy s kaplí sv. Zenona,<sup>53</sup> a je velmi pravděpodobné, že měl možnost prohlédnout si také podzemní kostel sv. Klimenta.<sup>54</sup> Zde se v pravé boční lodi nachází nika, v jejímž záklenku je vyobrazen medailon s žehnajícím Kristem, který by mohl sloužit jako paralela ke karlštejské Boží tváři, a podobných ukázek z italského prostředí lze k tomuto umístění zobrazení Spasitele najít více.

Pojetí výzdoby severní stěny oratoře nabízí paralelu s konceptem nástěnných maleb Simona Martinho v jižním transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi. Oproti assiskému příkladu však musel být celkový dojem z nástěnné výzdoby karlštejské oratoře silnější, neboť uzavřený prostor poskytoval věřícímu bezprostřednější účinný zobrazeného na jeho smysly. Vytvořil se tak dojem určitého nebeského prostoru, který návštěvníka po vstupu do kaple dokonale obklopil a vytvářel iluzi nebeského dvoru, za jehož součást se mohl věřící v té chvíli považovat. Podobným účinkem musela na poutníky působit i umbrijská poutní kaple zvaná Maestadella,<sup>55</sup> vznik její nástěnné výzdoby se klade rovněž do doby kolem poloviny 14. století. Na čelní stěně naproti vstupu do kaple je vyobrazena Madona s dítětem sedící na trůnu zdobeném po obou stranách třemi gotickými fiálami, kterou světci v iluzivních arkádách doprovázejí tentokrát na obou bočních stěnách – po levé straně sv. Jan Křtitel, sv. Michael archanděl, sv. Jan Evangelista a sv. Kateřina Alexandrijská; zprava pak sv. Uršula, sv. Benedikt (či jiný řeholník), sv. Petr a sv. Blažej. Uprostřed klenby kaple je vyobrazen žehnající Kristus v mandorle, jehož v rozích klenby doprovázejí čtyři skupiny o čtyřech andělech.

Také ve výzdobě kaple sv. Kříže ve větší karlštejské věži, jejíž koncepci Fišer opět vztahuje k Apokalyptické litanii všech svatých,<sup>56</sup> tvoří světecké postavy převážnou část cyklu. Hlavní důraz je přirozeně kladen na nástroje utrpení Páně a předměty s jeho utrpením spojenými, jak o tom svědčí i titul zasvěcení kaple – *Umučení a oněch znamení*. Ovšem i v rámci tohoto složitého ikonografického programu je poměrně patrné, že do největší blízkosti nad oltářní menzu kaple<sup>57</sup> byl umístěn původně samostatný triptych italského původu od Tommasa

da Modena,<sup>58</sup> v jehož středu je vyobrazena Panna Marie s dítětem, kterou po stranách doprovázejí světci – sv. Václav a sv. Palmácius. Triptych byl pro vystavení v kapli upraven a ořezán. Je otázka, bylo-li s umístěním triptychu do těchto prostor počítáno už od počátku, ovšem původní účín obrazu, vyznačující se schopností komunikovat s divákem, zůstal zachován. Zatímco sv. Palmácius po levé straně navazuje oční kontakt s Madonou, sv. Václav umístěný vpravo upírá pohled směrem na pozorovatele. Celý Theodorikův cyklus *nebeského vojska*<sup>59</sup> se vyznačuje snahou docílit představy reálné existence vyobrazených světců. Postavy překračují hranice rámu a jsou charakterizovány uměřenou gestikulací, která spíše než snahou upoutat pozorovatelovu pozornost napovídá o pohrouženosti do vlastního nitra směřující ke kontemplaci, ze které jsou občasně vytrženi zájmem o sousední postavu. Pouze v případě frontálně zobrazených postav či evangelisty sv. Lukáše je patrná pozornost věnovaná návštěvníkům kaple.

Vazba vyobrazení Matky Boží s dítětem na oltář je poměrně zřetelným průvodním jevem *Sacra Conversazione* vzhledem ke skutečnosti, že bývá užívána k výzdobě oltářních nik, polyptychů či nástěnných oltářních retáblů. Na nástěnné malbě Madona se světci od Ambrogia Lorenzettiho, zdobící oltářní stěnu kaple Piccolominiů v kostele San Agostino v Sieně, nazývané též Cappella del Sacramento, je dítě, držící v dlaní stehlika, vyobrazeno ve smyslu obětního beránka odkazující na slavnost eucharistie, během níž se za lidstvo vydává a prolévá Tělo a Krev Páně. Skupina světců, jež je z velké části tvořena mučedníky, prostřednictvím zobrazených atributů dítěti přináší darem svou vlastní oběť pro víru.<sup>60</sup> Barbara G. Laneová uvádí, že už v období církevních otců se objevilo srovnání betlémských jesliček s oltářní menzou, neboť ti často dítě-Krista vnímali jako symbol Těla Páně.<sup>61</sup> Rovněž ekvivalentní výraz pro Svaté společenství – *Communio sanctorum* – se užívá také pro označení svatého přijímání, tj. sdílení Těla Kristova.<sup>62</sup> Původní zasvěcení kaple sv. Kříže *Umučení a oněch znamení* se přímo vztahuje ke Kristově oběti, jež se odehrává při každé mši na oltáři. Jak Karel IV. sám udává ve svém životopisu<sup>63</sup> a podle svědectví Jana z Jenštejna, měl panovník svátost oltářní ve veliké úctě a mnohokrát k ní během církevního roku přistupoval, přičemž byl v oné chvíli pohnut tak, že často dojetím plakal a vedl k pravidelnému přijímání svátosti i jiné.<sup>64</sup>

Jako oltářní retabulum mohou být rovněž charakterizovány dvě nástěnné malby z poslední třetiny 14. století z kaplí sv. Maří Magdaleny a sv. Šimona a Judy v katedrále sv. Víta, které za *Sacra Conversazione* označil již Jakub Vítovský.<sup>65</sup> Z deskové malby se zachoval obraz Trůnící korunované madony mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou, který byl druhotně ořezán,<sup>66</sup> či mladší obraz Trůnící madony mezi sv. Bartolomějem a sv. Markétou, oba z Alšovy jihočeské galerie. Zatímco na první desce ze Zlaté Koruny byl ještě projev komunikace mnohem zdrženlivější, zde dítě, dotýkající se levou dlaní sféry, pravící ukazuje na sv. Bartoloměje. Světec je opatřen atributy knihy a nože, zatímco vpravo stojící sv. Markéta drží v pravici draka. Oba světci jsou označeni nápisovými páskami. Obraz vyjadřuje okamžik, kdy je dítěti odhaleno tajemství jeho nadcházející smrti. Stejný podtext mohlo obsahovat i vyobrazení kříže, atributu sv. Markéty na ranějším příkladu, který ji podle legendy vysvobodil z břicha draka, jímž byla



pozřena. Obnažení dítěte, vyjadřující rovněž Kristovu lidskou podstatu, bylo podle Hany Hlaváčkové českým specifikem a vztahovalo se k eucharistické symbolice.<sup>67</sup> Vyobrazení nahého dítěte jednak přímo odkazovalo na Tělo Páně, jež věřící přijímali, jednak mohlo opět předznamenávat Kristovo utrpení, neboť by se vztahovalo k momentu, kdy byl Kristus na Golgotě zbaven šatu.<sup>68</sup> Oba zmíněné obrazy jako *sancta conversatio* označili již Jan Loriš a Jiří Kropáček.<sup>69</sup> Příkladem Svatého společenství reflektujícím rostoucí kult národních světců a vyznačujícím se silným reprezentačním akcentem je votivní obraz Jana Očka z Vlašimě;<sup>70</sup> světci též tradičně doprovázejí Madonu s dítětem na epitafech Jana z Jeřeně<sup>71</sup> či Jana Rúse z Čemin.<sup>72</sup>

Je třeba podotknout, že s ohledem na české prostředí a s přihlédnutím k písemným pramenům se pro označení Svatého společenství zdá vhodnější užití zmíněného ekvivalentního výrazu *Communio sanctorum*, staročesky „svatých obcovanie, tj. *společenství svatých, duchovní spojení všech křesťanů živých i mrtvých skrze Krista, záležející v účasti všech na zásluhách Kristových*“.<sup>73</sup> Výraz se vyskytuje zejména v teologických traktátech – Jan Hus ve svém *Výkladu viery* definoval *svatých obcovanie* jako „*všech svatých zaslúženie požívanie*“;<sup>74</sup> Petr Chelčický jej vysvětluje jako „*spojení, spolek úduov v duchovním těle cierkvi svaté, i k hlavě, jenž jest Kristus, i mezi sebou jeden úd k druhému*“.<sup>75</sup>

Motiv Svatého společenství doprovázel české umění po celou druhou polovinu 14. století a jeho užívání pokračovalo i ve století patnáctém. Mimo zastoupení tradičních světců se v některých případech objevili také čeští patroni, což lze veskrze považovat za doklad úspěšné snahy o posílení místní světecké tradice. Znamé příklady tvoří zřejmě pouze zlomek děl, která tento námět mohla obsahovat. Nápadně často je Svaté společenství doprovázeno klečícím donátorem, což svědčí o oblíbenosti tématu v osobní zbožnosti; motiv si udržuje též vazbu na oltářní menzu. S jeho uplatněním je možno se setkat jak v oblasti nástěnné, tak deskové malby a lze předpokládat, že zasáhl i do oblasti sochařské produkce.<sup>76</sup> Pokud by se v budoucnu podařilo lépe prokázat propojení ikonografického tématu s eucharistickou liturgií, bylo by možné se domnívat, že prostřednictvím kompozice vyobrazené na oltářní desce se věřící, tj. církev bojující, upomínali na církev vítěznou. Při přijímání Božího Těla pak docházelo ke spojení částí církve rozesté na různých místech a prostřednictvím obrazu se zpřítomňovala i církev vítězná, jejíž *conversatio in caelis est*.

---

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Nigel Gauk-Roger, heslo *Sacra Conversazione*, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art XXVII, Rome, ancient, III: planning to Savot*, London 1996, s. 494–496.

<sup>2</sup> Přehled k vývoji bádání o tématu je pojednán ve statích: Rona Goffen, *Nostra Conversatio in Caelis Est. Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, *The Art Bulletin* LXI, č. 2, 1979, s. 198–222 a Heidrun Stein-Kecks, „*Santa (sacra) Conversazione*“. *Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition*, in: Karl Möseneder – Gosbert Schüssler (edd.), *Bedeutung in den Bildern*, Regensburg 2002, s. 413–442, z nichž do značné míry vycházím.

<sup>3</sup> Franz Kugler, *Handbuch des Geschichte der Malerei in Italien seit dem Constantin dem Grossen*, sv. I, Berlin 1837, s. 308–309.

<sup>4</sup> Goffen (pozn. 2), cit. s. 198.

- <sup>5</sup> Wolf Ritter, *Altarwerk und Santa Conversazione in der venezianischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts* (disertační práce), Phil. Fak., LMU, München 1934.
- <sup>6</sup> Karl Kaspar, *Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione in der italienischen Kunst der Renaissance* (disertační práce), Phil. Fak., EKV, Tübingen 1954.
- <sup>7</sup> Jediné známé bezprostřední spojení slova „*conversatio*“ a obrazu představuje malba Boha Otce se sv. Kateřinou Sienskou a sv. Maří Magdalenou od Fra Bartolomea z roku 1509. U postavy sv. Marie Magdaleny, hledící na diváka, je proveden nápis „*nostra conversatio in coelis est*“. Kompozičně ovšem nejde o typ obrazu, který je běžně jako *Sacra Conversazione* označován. Goffen (pozn. 2), s. 200.
- <sup>8</sup> Stein-Kecks (pozn. 2), s. 424–425.
- <sup>9</sup> Zjevnou komunikaci mezi světci lze například pozorovat na jeho fresce z konventu sv. Marka ve Florencii nazývané *Madonna delle Ombre* (1440–1450).
- <sup>10</sup> Erich Hubala, *Giovanni Bellini. Madonna mit Kind, die Pala di San Giobbe*, Stuttgart 1969, s. 27–28.
- <sup>11</sup> Goffen (pozn. 2), s. 198–222.
- <sup>12</sup> Stein-Kecks (pozn. 2), s. 425.
- <sup>13</sup> Ibidem.
- <sup>14</sup> Goffen (pozn. 2), s. 199.
- <sup>15</sup> Ibidem, s. 201–202.
- <sup>16</sup> Ibidem, s. 202.
- <sup>17</sup> Hayden B. J. Maginnis poukazuje, že otázka sjednoceného prostoru není omezena pouze na techniku nástěnné malby, stejně tak lze i v případě polyptychů sledovat natočení světeckých postav ke kompozičnímu středu. Hayden B. J. Maginnis, *The Trecento 'Sacra Conversazione'*, *The Art Bulletin* LXII, 1980, č. 3, s. 480–481, viz s. 480.
- <sup>18</sup> Goffen (pozn. 2), s. 216.
- <sup>19</sup> Motiv přímluvy za duši je zachycen na nástěnné malbě z Comodilliných katakomb v Římě z doby kolem roku 530 upomínající na vdovu Turturu; z 6. století pochází mozaiková výzdoba apsidy baziliky Eufrasiana v Poreči, která snad mohla reflektovat nezachovanou výzdobu apsid chrámů Santa Maria in Capua Vetere či Santa Maria Maggiore v Římě z 5. století.
- <sup>20</sup> U staveb menších kostelů a kaplí, kde byla vzdálenost mezi oltářní menzou a nástěnnou výzdobou apsidy kratší, docházelo k pevnějšímu spojení oltáře s obrazem a redukcí nástěnných ikonografických programů. Příkladem této tendence je oltářní nika z 12. století z podzemní basiliky v katakombách sv. Herma v Římě, mladším obdobným příkladem je oltářní nástěnná malba z kostela Santa Balbina v Římě z doby kolem roku 1280.
- <sup>21</sup> Roku 1282 zhotovil Arnolfo di Cambio pro orvietský kostel San Domenico náhrobek kardinála Guillaumea de Bray, kde byl znovu uplatněn motiv *commandatio animae*, který následně inspiroval další sepulkrální tvorbu.
- <sup>22</sup> Motiv *Sacra Conversazione* reflektují zejména polyptychy, u nichž je patrná vazba světců na kompoziční střed představovaný Madonou s dítětem.
- <sup>23</sup> V těchto případech bývá nezřídka doprovázena rovněž vyobrazením donátora, za něhož světci intervenují.
- <sup>24</sup> Bronwyn C. Stocks, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, *Word & image* XXIII, 2007, č. 3, s. 16–24.
- <sup>25</sup> Maginnis (pozn. 17), s. 480.
- <sup>26</sup> Victor M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400*, Firenze 2005, s. 109–110.
- <sup>27</sup> Motiv *Sacra Conversazione* lze nalézt na nástěnné malbě z kostela Narození Panny Marie v Holubicích zdobící západní vnitřní stěnu podvěží (patrně po roce 1344) či v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem na severní straně triumfálního oblouku (kolem roku 1340).
- <sup>28</sup> Petr Kubín, *Sedm přemyslovských kultů*, Praha 2011, s. 11.
- <sup>29</sup> Ibidem, s. 245; S vyobrazením sv. Prokopa ve společnosti sv. Václava a sv. Vojtěcha se lze setkat již ve 13. století v rukopisech *Algoritmus, computus a cisiojanus* původem z Čech. První, zvaný podle místa uložení *mnichovský* (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17703, fol. 1v) byl zhotoven před rokem 1278, druhý, *pražský* (Österreichische Nationalbibliothek, Cod Ser Nov 20268, fol. 1r) před rokem 1296. Josef Krása, heslo *Algoritmus, computus a cisiojanus*, in: Jiří Kuthan (ed.), *Umění doby posledních Přemyslovců*, Rostoky u Prahy 1982, s. 65.
- <sup>30</sup> K zavedení kultu sv. Zikmunda za Karla IV. především David C. Mengel, *Bones, Stones, and Brothels. Religion and Topography in Prague under Emperor Charles IV (1346–1378)* (disertační práce), Department of Medieval Studies, UND, Indiana 2003. – Milada Studničková, *Kult svatého Zikmunda v Čechách*, in: Petr Kubín (ed.), *Světci a jejich kult ve středověku*, Praha 2006, s. 283–323. Blíže o vztahu, který byl za účelem přijetí nového světce vytvořen mezi sv. Václavem a sv. Zikmundem, a o chápání světců jako reálně přítomných skrz své ostatky píše Milada Studničková, které tímto děkují za milé upozornění. Milada Studničková, *Sancta et fidelis societas*, in: eadem (ed.), *Čechy jsou plné kostelů*, Praha 2010, s. 446–458.
- <sup>31</sup> Gábor Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge 2002, s. 337–338. – E. Münz a A. L. Frothingham (Jr.), *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo* (noc una scelta d'inventari inediti, *Archivio della società Romana di Storia Patria VI* (1886), s. 14: „*Item unum aliud dossale pro dicto altari de syndone violato, ornatum de novem ymaginibus, videlicet, cum nostra domina in medio et a dextris ejus sanctus Paulu, sanctus Stephanus Rex Ungarie, Sanctus Erricus Dux Ungari et Sanctus Lodoycus, et a sinistris sanctus Petrus et sanctus Ladislaus Rex Ungarie, sancta Helisabet filia regis Ungarie, et sancta Margarita filia regis Ungarie, cum spicis aureis duplicatis inter ipsas imagines et in circuito una vitis de auro in sindone rubeo cum rosis aureis.*“ – Ibidem, cit. s. 337, pozn. 147.
- <sup>32</sup> Ibidem, s. 332–333.
- <sup>33</sup> Guillaume de Saint-Pathus, *Vie de Saint Louis*, Paris 1899.
- <sup>34</sup> Jacques Le Goff, *Ludvík Svatý*, Praha 2012, cit. s. 515.
- <sup>35</sup> Stalo se tak na svátek Všech svatých, kdy papež na toto téma pronesl kázání v katedrále Notre-Dame-des-Domes. Více v encyklopedickém hesle Christiana Trottmanna o papeži Janu XXII. na internetových stránkách [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-xxii\\_\(Enciclopedia-dei-Papi\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-xxii_(Enciclopedia-dei-Papi)), vyhledáno 30. 4. 2013.

- <sup>36</sup> Zdeněk Chudárek, Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV., in: Zuzana Všetěčková (ed.), Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna, *Průzkumy památek* XIII (Příloha), 2006, s. 106–138, viz s. 107. Recentně k stavebnímu vývoji hradu Zdeněk Chudárek, Stavební dějiny a funkční proměny hradu Karlštejna ve 14. století, in: Petr Bareš et al., *Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře*, Praha 2010, s. 128–138.
- <sup>37</sup> Pro to svědčí všeobecně přijímaný předpoklad, že jde o jednu ze dvou kaplí, jež byly 26. března 1357 vysvěceny. Blíže k problematice bádání o tzv. kapli sv. Kateřiny Barbora Holečková, *Oratoř sv. Kateřiny – ikonografické a symbolické souvislosti* (bakalářská práce), Katedra dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2011, s. 4–11.
- <sup>38</sup> K předpokládané původní podobě výzdoby kaple ibidem, s. 12–15.
- <sup>39</sup> Komplexnější ikonografický rozbor výzdoby niky ibidem, s. 15–25.
- <sup>40</sup> Usazení dítěte na Mariin levý bok rovněž určilo obdobné rozvržení postav na tympanonu vstupního portálu zvíkovské hradní kaple a taktéž, pokud by byl votivní triptych z baziliky sv. Jiřího na Pražském Hradě koherentním celkem, ocitla by se ženská postava opět na heraldicky významnější straně.
- <sup>41</sup> Traduje se, že byla překryta prkny z vozu, který vezl tělo sv. Václava do Prahy. Naopak Fišer se domnívá, že svatováclavské relikvie byly zakryty textilií, jež byla zavěšena na horní železný prut a vespod přichycena k dřevěnému hranolu, díky němuž se zachovala intaktní spodní část malby se světci. František Fišer, *Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996, s. 88.
- <sup>42</sup> Vlasta Dvořáková, Smysl a ideový obsah hradu, in: Vlasta Dvořáková – Dobroslava Menclová, *Karlštejn – státní hrad a památky v okolí*, Praha 1965, s. 65–121, s. 88.
- <sup>43</sup> Zdeněk Bouše – Josef Myslivec, Sakrální prostory na Karlštejně. Příspěvek k problematice jejich programu, *Umění* XIX, 1971, s. 280–293, zvl. s. 282.
- <sup>44</sup> Fišer (pozn. 41), s. 130–134.
- <sup>45</sup> Jaromír Homolka, Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 96–153, zvl. s. 128.
- <sup>46</sup> Julian Gardner, *The Tomb and Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, s. 107–109.
- <sup>47</sup> Vitaliano Tiberia, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, Todi 1996, s. 123–128.
- <sup>48</sup> Podle itineráře bylo nejnižněji položeným místem v Itálii, které Karel před svou římskou korunovační cestou navštívil, město Lucca, kam zavítal roku 1333. Jakub Pavel, Studie k itineráři Karla IV., *Historická geografie* II, 1969, s. 38–78, zvl. s. 58.
- <sup>49</sup> Originální díla jsou dnes uložena v Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, blíže k Pisanovu působení v Pise Enzo Carli, Giovanni Pisano e Tino Camaino, in: Giampiero Lucchesi, *Opera del Duomo di Pisa*, Ospedaletto 1993, s. 83–101, zvl. s. 88–89.
- <sup>50</sup> Guido Tigler, Siena 1284–1297. Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata, in: Mario Lorenzoni (ed.), *La Facciata del Duomo di Siena*, Silvana Ed. 2007, s. 131–146, viz s. 131.
- <sup>51</sup> V současné době v majetku The Metropolitan Museum of Art v New Yorku.
- <sup>52</sup> Naposledy Daniela Parenti datuje vznik díla kolem roku 1360. Daniela Parenti – Angelo Tartuferi (edd.), *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana* (kat. výst.), Galleria dell'Accademia, Firenze 2008, s. 236–237.
- <sup>53</sup> Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae – Karel IV. a Řím*, Praha 2006, s. 120.
- <sup>54</sup> Ibidem, s. 116.
- <sup>55</sup> Více ke kapli Holečková (pozn. 37), s. 37–39.
- <sup>56</sup> Fišer (pozn. 41), s. 184–196.
- <sup>57</sup> Pokud by místo vyzdobení kaple deskovými obrazy bylo přikročeno k nástěnné výmalbě, nacházela by se podle dochované kresby patrně postava Madony s dítětem nalevo od oltářní niky. Skutečnost, že byla nakonec situována nad oltář, svědčí o záměru vytvořit ono eucharistické pouto mezi obrazem a oltářní menzou. Blíže k dochovaným kresbám Hana Hlaváčková, Kresby na stěnách v kapli sv. Kříže ve velké věži, in: Fajt (pozn. 45), s. 270–279.
- <sup>58</sup> Olga Pujmanová, Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně, *Umění* XXVIII, 1980, s. 305–332.
- <sup>59</sup> Tento název je patrně pro světce zvolené pro rozsáhlou výzdobu čítající původně na sto třicet deskových obrazů nejvhodnější, neboť s touto ideou bylo počítáno i v zakládací listině.
- <sup>60</sup> Goffen (pozn. 2), s. 212
- <sup>61</sup> Barbara G. Lane, 'Ecce Panis Angelorum'. The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity, *Art Bulletin* LVII, 1975, s. 476–486, zvl. s. 477–479.
- <sup>62</sup> Benedikt XVI., *Úvod do křesťanství. Výklad apoštolského vyznání víry*, Kostelní Vydří 2007, s. 239.
- <sup>63</sup> Karel IV., *Literární dílo*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 2000, s. 23–25.
- <sup>64</sup> Jaroslav V. Polc, „Vášeň“ Karla IV. po ostatcích svatých, in: Jaroslav V. Polc (ed.), *Otec vlasti 1316–1378*, Řím 1980, s. 55–79, zvl. s. 58.
- <sup>65</sup> Jakub Vítovský, Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále, *Umění* XXIV, 1976, s. 473–503, zvl. s. 491.
- <sup>66</sup> Jan Loriš, heslo 18, Madona mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou, in: Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938, s. 58–60, zvl. s. 58. Jak mohl vypadat starší ořezaný deskový obraz Madony se světicemi předtím, než byl zkrácen, napovídá analogicky koncipovaný votivní deskový obraz Johannese Rauchenbergera ze Salcburku z první třetiny 15. století, uložený dnes v diecézním muzeu v německém Freisingu.
- <sup>67</sup> Hlaváčková (pozn. 57), s. 277.
- <sup>68</sup> Blíže k této problematice Pavel Černý, Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění nové doby Karla IV., *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica*, sv. 16, *Historia Artium*, 1998, č. 2, s. 65–79, zvl. s. 71–72.
- <sup>69</sup> Jan Loriš, heslo 178, Madona se sv. Bartolomějem a sv. Markétou, in: Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938, s. 97–98, zvl. s. 97. – Pavel Kropáček, heslo 179–180, Epitaf Jana z Jeřeně, in: ibidem, s. 98–100, zvl. s. 100.
- <sup>70</sup> Pavelka obraz označuje za ojedinělý doklad „po severním způsobu komponované ‚svaté konveršace!‘“ Jaroslav Pavelka, heslo 155, Votivní Obraz Jana Očka z Vlašimě, in: ibidem, s. 76–78, cit. s. 77.

---

<sup>71</sup> Již Kropáček uvedl epitaf do souvislosti s vyobrazením Svatého společenství. Pavel Kropáček, heslo 179–180, Epitaf Jana z Jeřeně, in: *ibidem*, s. 98–100, viz s. 100.

<sup>72</sup> Pavel Kropáček, heslo 233–235, Votivní oltář z Hýrova, in: *ibidem*, Praha 1938, s. 134–135. – Recentně Milena Bártlová, heslo Oltářní triptych z Hýrova, in: *eadem*, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 262–264. – Roman Lavička, heslo XXIII.1, Votivní oltář z Hýrova, in: Petr Balog et al., *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 462.

<sup>73</sup> Heslo Obcovanie, in: Bohuslav Havránek (ed.), *Staročeský slovník, 3. díl*, Praha 1977, cit. s. 1048.

<sup>74</sup> Jan Hus, Výklad viery, desatera božieho prikázanie a modlitby Páně, *Budyšínský rukopis*, první polovina 15. století, Bautzen, Stadt- und Kreisbibliothek, 2° 56, cit. fol. 19a.

<sup>75</sup> Petr Chelčický, *Arcibiskupský sborník Petra Chelčického*, druhá polovina 15. století, nezvěstný (dříve Arcibiskupská knihovna v Praze, C 32), cit. fol. 59a.

<sup>76</sup> Z šedesátých let 14. století se zachovaly tři sochy, jež mohly být pozůstatkem retáblu z kostela sv. Jana Křtitele v Chebu, jejich provenience je však nejistá. Jde o sochy trůnící korunované Madony s dítětem, sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, jež byly recentně dány do vzájemné souvislosti a mohly být součástí oltářní archy. Jiří Fajt, heslo Madona z Chebu, in: *idem* (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 109–110. Další vzájemně související dvojice soch, opět svatých Janů, pochází z moravského Tovačova a z Rychleb v Dolním Slezsku. Michaela Ottová – Aleš Mudra, heslo 3–5, Madona, sv. Jan Křtitel a sv. Jan Evangelista v Chebu, in: Karel Halla et al., *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství*, Cheb 2009, s. 138–148, zvl. s. 141. Jelikož však byly sochy dekontextualizovány, je obtížné vyskyt tématu v oblasti sochařské produkce s jistotou prokázat.