

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

K ideovému obsahu Vyšebrodského cyklu

To the ideological content of the Vyšší Brod (Hohenfurth) cycle

OBSAH

ÚVOD:	9
Názorový vývoj (stručný exkurz):	10
ZVĚSTOVÁNÍ:	19
Kompozice:	19
Levá strana (A): země s pažitem, archanděl, nebesa s Bohem	
Otcem):	22
(A1) Země s pažitem:	22
(A2) Anděl:	27
(A3) Nebesa s Bohem Otcem:	29
Pravá strana (B): trůn:	33
(B 1) Sokl / suppedium:	35
(B 2) Sedes, Maria:	36
(B3) Střecha trůnu s architekturou a pávy:	47
NAROZENÍ:	51
Locus amoenus:	52
Donátor:	54
Příprava lázně:	55
Motiv stromu:	60
Přístřešek s Kristem a Marií:	60
Volek a osel:	65
Zvěstování pastýřům:	66
Kompoziční schéma desky a jeho významová struktura:	68
KLANĚNÍ TŘÍ KRÁLŮ:	70
Trůn, Maria:	70
Dítě, první král:	73
Druhý král:	75
Třetí král, anděl, hvězda:	78
Shrnutí:	80
KRISTUS NA OLIVOVÉ HOŘE:	81
Kompozice:	81
Hora, stromy s ptáky:	82

Apoštolé:	90
Kristus, anděl:	92
Shrnutí:	93
UKŘIŽOVÁNÍ:	95
Kompozice:	95
Kompars:	96
Kristus:	99
Některé ikonografické motivy:	102
Setník:	106
Shrnutí:	108
OPLAKÁVÁNÍ:	110
Kompozice:	110
Ikonografie:	111
□□□□□□□□ □□□□□□ jako <i>prothesis</i> :	111
.....	
Kristus a Maria:	114
Zúčastněné osoby:	118
Andělé:	120
Shrnutí:	121
ZMRTVÝCHVSTÁNÍ:	123
Kompozice, barevnost, významové intence vizuálního konceptu	
desky:	123
Synestetický aspekt výrazových prostředků:	126
Ikonografie:	128
Tři ženy, anděl s rouškou, Kristus:	128
Prezentace Krista:	133
Lignum crucis a □□□□□□ jako □□□□□□□□:	141
.....	
„Disguised symbolism“?:	144
Shrnutí:	145
NANEBEVSTOUPENÍ:	147
Ikonografie:	148
Ikonografické aspekty kompozice:	148

Apoštolé:	150
Specifické ikonografické motivy:	153
„Nubes quasi species ignis“:	155
Shrnutí:	156
SESLÁNÍ DUCHA SVATÉHO:	158
Skupina apoštolů:	159
Maria:	161
Vnímatel:	166
Architektura:	167
Shrnutí:	168
ZÁVĚREČNÁ HODNOCENÍ:	170
Vizuální koncept:	170
Obrazové pole a role vnímatele:	171
Lyrické kvality:	173
Retrospektivní a „antikvární“ prvky:	174
Akcentované reprezentativní momenty a jejich dvorský kontext:	179
Mariologický obsah v christologickém cyklu:	181
K mariánské složce z pohledu ideové koncepce christologického cyklu („soteriologické“ řešení):	184
K mariánské složce z pohledu monastické spirituality vs. dvorské spirituality a reprezentace:	187
Dvorský kontext:	189
Závěr:	190
POZNÁMKY:	193
BIBLIOGRAFIE:	254
RESUME:	267
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	I – XV

ÚVOD

Cyklus devíti tabulových obrazů z cisterckého kláštera ve Vyšším Brodu známý jako Vyšebrodský cyklus či Vyšebrodský oltář patří k nejvýznamnějším památkám českého středověkého umění. Výlučné postavení získává již tím, že je prvním velkorysým, integrálně uchovaným celkem středověké deskové malby na našem území a stojí tak v rámci dochovaného fondu na samém počátku její historie jako sugestivní pars pro toto výjimečné estetické a výtvarné kvality. Svou ojedinělostí a prvenstvím sugerovalo dílo přesvědčení o svém iniciačním významu, personalizované do představy velké anonymní postavy zakladatele, „...*který stojí jako nosný pilíř na počátku vývoje...*“¹ Tento dojem vytrvale prostupoval až do nedávné doby percepci a reflexi české deskové malby 14. století a konzervoval výše uvedený personalizovaný názor o jejím vývoji, podle něhož české deskové malířství (pojímané anachronicky v duchu moderní koncepce uměleckého díla) vytrysklo z díla prvního, vyšebrodského anonyma, aby o několik desetiletí později vyústilo do proudu moderně chápané výtvarné práce zásluhou anonyma druhého, Mistra Třeboňského oltáře, který jako „...*dovršitel tyčí se na konci jeho jako mocný maják, vrhající světlo svého vlivu do široka a daleka...*“² Teprve v posledních letech se vyšebrodský cyklus začleňuje do širšího fondu českých a středoevropských památek, s nimiž dílensky a slohově souvisí, aniž by současně ztratil význam díla svými výtvarnými a programovými kvalitami vskutku mimořádného. Aureolu jedinečnosti spojenou s mýtem zakládajícího „Mistra“ nahradila historicky adekvátnější představa sdíleného prostoru uměleckého provozu, v němž hrají podstatnou roli požadavky dvorské umělecké reprezentace a související úloha objednavatele a konceptora.³ Problematika díla se tím však neuzavřela ani nezúžila, naopak, v posledních letech byla významně revidována, zejm. pokud jde o vůbec zásadní otázku funkce devíti desek, od počátku až donedávna považovaných za oltářní retábl, jehož uspořádání řešila literatura od A. Friedla, A. Stangeho, J. Cibulku až po J. Pešinu. Ustálila se na představě čtvercového retáblu tvořeného třemi řadami desek po třech, vzestupně členících christologický cyklus na etapu radostnou, pašijovou a oslavnou. Jestliže Pešina ještě mohl na-

psat, že „*Tato rekonstrukce Vyšebrodského oltáře byla celkem obecně přijata...*“⁴ píše se již v katalogu významné výstavy lucemburského umění z r. 2006: „*Navzdory dosavadnímu předpokladu ...se novější bádání, opírající se o přesvědčivé argumenty, domnívá, že desky se nacházely v řadě vedle sebe. Otázku, zda se cyklus původně nacházel na lettneru (resp. na zadní stěně chórových lavic), ...nemůžeme nicméně definitivně zodpovědět.*“⁵

V následující práci se nezabývám určením a funkcí cyklu, ani otázkami jeho slohové provenience a kontextu; půjde mi výlučně o problematiku jeho ideového konceptu. Dosavadní interpretace podle mého názoru s sebou nese určitá názorová schémata poněkud zastiňující vhled do autentické vrstvy myšlenkového světa tohoto díla a obsahuje či ponechává stranou některé nevyřešené ikonografické momenty. Součástí této problematiky je rovněž otázka, jaké prostředí (monastické – dvorské) motivovalo program cyklu a specifické významové rysy ikonografie a výtvarné reprezentace jimiž je prosycen, tedy v jakém institucionálním a společenském kontextu byl umělecký záměr tohoto rozsahu a ideové náplně formulován. S tím souvisí i otázka integrity cyklu, která byla dosud probírána na výtvarně-slohové rovině, kterou je však nutno řešit i ve vztahu k ideovému konceptu díla.

Názorový vývoj (stručný exkurz)

Existence exkluzivní, monumentální práce, která nadto stojí na počátku dochovaného fondu deskové malby v Čechách, vzrušovala a podněcovala k vyslovení relevantního názoru prakticky všechny významné německé a české medievisticky orientované historiky umění již od padesátých let 19. století. Vyšebrodský cyklus uvedl do českého dějepisu umění příznačně jeho zakladatel Jan Erazim Vocel v *Bericht über eine kunstarheologische Reise in Böhmen und Mähren*.⁶ Podle Vojtěcha Birnbauma obrazy Mistra vyšebrodského „...*pro české dějiny umění přímo objevil.*“⁷ Od počátku se jednotliví autoři pokoušeli řešit otázky objednavatele, určení, původní podoby a provenience cyklu, autorství a slohové příslušnosti, nejednotného charakteru výtvarného stylu jednotlivých de-

sek či jejich skupin, lokalizace dílny, která cyklus vytvořila apod. Ve druhé pol. 19. st. to byli zejm. Mikovec, Grueber, Woltmann, Neuwirth, v prvních třech desetiletích 20. st. pak Chytil, Matějček, Dostál, Worringer, Kramář.⁸ V r. 1934 vychází významný příspěvek Alfreda Stangeho⁹ a v témže roce i první monografická práce z pera Antonína Friedla.¹⁰ Podrobné shrnutí a kritické utřídění dosavadních názorů přinesl pak velký korpus české gotické malby připravený Ústavem pro dějiny umění Univerzity Karlovy.¹¹ Z popudu a pod vedením Antonína Matějčka se v letech 1936–38 stalo předmětem seminárních cvičení zpracování vědeckého katalogu, k němuž napsal Matějček obsáhlý úvod. Prvních 154 katalogových položek zahrnujících pod čísly 3–11 devět desek vyšebrodského cyklu zpracoval Jan Loriš, který zde podal podrobný, strukturovaný přehled dosavadních názorů a pokusil se formulovat vyvážené stanovisko, které je však spíše svědectvím problematického místa cyklu v odborném diskurzu.¹² Vyšebrodský cyklus byl jako klíčové dílo české gotické deskové malby pojednán v rámci všech přehledových a katalogových zpracování českého gotického malířství, jejichž výčet zde snad není nutno uvádět.

Literatura záhy řešila otázku původu (objednavatele) a poslání cyklu, téměř jednomyslně považovaného za oltářní retábl. Přehled opět uvádí Lorišovo heslo z Matějčkova korpusu.¹³ Podle Bernarda Gruebera, který cyklus datoval do let 1380–1400, zobrazovala postava donátora na desce Narození Jindřicha V. z Rožmberka.¹⁴ Vincenc Kramář předpokládal, že cyklus mohl být vytvořen na náklady kláštera (tedy bez donátora) a donátorská postava je pouze připomínkou zakladatele kláštera Petra Voka I. z Rožmberka († 1262),¹⁵ jinak se však badatelé (Matějček, Chytil, Stange) vesměs shodují, že je zde zobrazen donátor z rodu Rožmberků, podle A. Friedla Petr I. z Rožmberka.¹⁶ Po více než sto letech od Grueberovy práce podpořil Friedl tuto identifikaci přesvědčivým rozborem.¹⁷

Vedle otázky objednavatele a určení cyklu hrála důležitou roli rekonstrukce jeho původní podoby. B. Grueber soudil, že se jednalo o skládací retábl,¹⁸ podle Matějčka nelze jeho původní podobu rekonstruovat.¹⁹ Představu retáblu

někdejšího hlavního oltáře cisterckého klášterního kostela ve Vyšším Brodě ve formě čtvercového polyptychu složeného ze tří trojic desek nad sebou jako první publikoval Alfred Stange,²⁰ zatímco Antonín Friedl přinesl v témže roce v prvním monografickém zpracování díla hypotetickou rekonstrukci domnělého velkého křídlového retáblu čítajícího na sedmnáct desek, jehož by nalezený cyklus byl pouze fragmentem.²¹ Chybějící desky měly doplnit postrádané mariánské téma (střední osu by nad *Ukřižováním* doplnila deska *Korunování Panny Marie*). Významný příspěvek přinesla v r. 1963 práce Josefa Cibulky, ve které autor uvádí, že k Stangeho rekonstrukci cyklu do podoby „...*tří vodorovných řad tří desek z mládí, utrpení a oslavení Kristova*“ nezávisle dospěl „...*už před mnoha lety ve svých přednáškách podle jeho obsahu a podle italských paralel formálních.*“ Stangeho řešení opravuje obrácením sledu řad v duchu logické úvahy, „...*aby poslední oslavné obrazy, vyobrazující v nanebevstoupení a v seslání Ducha sv. vztahy k nadsvětí, neměly nad sebou desky s pašijovými scénami, nýbrž aby tvořily řadu nejvyšší.*“²² Cibulka argumentuje pro kompletní, zcela konzistentní soubor (upozorňuje, že hypotéza o chybějících deskách je nepřesvědčivá už tím, že předpokládá náhodnou ztrátu všech desek předpokládaného mariánského cyklu, zatímco christologická řada zůstala intaktní). Struktura sledu tří tematických triád christologického děje evokuje souvislost s utvářením růžencové modlitby. Podle autora není třeba hypoteticky konstruovat vedle christologické řady mariánské téma, které mu odsud, oproti pozdějším interpretacím (zejm. J. Pešina²³ a J. Royt),²⁴ dosud nijak nevystupuje. Rozpor mezi námětem a patrociniem klášterního kostela Cibulka relativizuje; téma hlavního oltáře nemuselo vždy nutně korespondovat s patrociniem kostela, soubor desek mohl být součástí i jiného oltáře v kostele, například konvršů.²⁵ Tato možnost, později opakovaně připomínaná, zde padne poprvé.²⁶ V sedmdesátých letech se v souvislosti s otázkou donátora vrátil k problematice cyklu Antonín Friedl²⁷ a v r. 1982 shrnul a rozvinul dosavadní bádání v syntetické monografické práci Jaroslav Pešina,²⁸ který již bez pochyb pracuje s Cibulkovou rekonstrukcí, která byla obecně přijata.

S pracemi J. Pešiny, jehož monografie přinesla první podrobný rozbor jeho ikonografie, se také poprvé, pokud vím, prosazuje názor o mimořádné úloze mariánského prvku v cyklu. Podobně zdůraznil mariánský prvek Jan Royt ve své přehledové publikaci českého středověkého malířství²⁹ a zřetelně pak v recentním příspěvku, kde se znovu vyslovuje pro hypotézu o cyklu ve formě retáblu.³⁰

Několik příspěvků v devadesátých letech však naznačilo, že problematika není uzavřena. Milena Bartlová publikovala v r. 1991 stať, v níž interpretuje ikonografii první desky cyklu s ohledem na dosud nepovšimnutý ikonografický motiv na desce Zvěstování, částečně setřený text Izaiášova proroctví, kap. 45, verš 8: „*Rorate celi desuper et nubes pluant iustum aperiet terra.*“³¹ Nápisu odpovídá zobrazení vláhy padající v podobě kapek shůry. Typologický charakter tohoto motivu a způsob jeho včlenění do symbolické řeči obrazu z něj činí hluboce podnětný prvek pro celkovou povahu ikonografického programu desky. Podle Bartlové „...*nás nutí, abychom jej chápali jako invenci autora ideového programu obrazu (který v této době spíše nebýval totožný s jeho malířem), zároveň však právě proto vybízí, abychom zde hledali klíč k pochopení konkrétního a jedinečného významu obrazu.*“³² M. Bartlová shledává precedens pro vzácné spojení verše Rorate coeli (Iz 45. 8) se scénou Zvěstování v liturgii slavnostní votivní mše Missa aurea spojující „*texty adventní mše Rorate s texty svátku Zvěstování*“.³³ Protože tato mše byla součástí korunovačního obřadu, vyvozuje odtud i přímý vztah ikonografie desky ke korunovaci Karla IV. českým králem r. 1347. Motivickou paralelu k ikonografii desky nalézá i v prosebných modlitbách nového korunovačního řádu, kde se objevuje metafora rosy. Spojení desky s Karlovou českou korunovací naznačil již Pešina, ovšem jen ve smyslu určité zážitkové evokace, která se projevila v její ikonografii (typ anděla a jeho modrý plášť s kapetovskými liliemi). Důsledně tuto tezi vyslovila Hana J. Hlaváčková.³⁴ Odmltla obecně akceptovanou rekonstrukci cyklu do podoby čtvercového oltářního retáblu ve prospěch lineárního uspořádání s Ukřižováním v ose a za podpory dobových analogií navrhla umístění jediné řady desek v horní části chórové přepáž-

ky,³⁵ a to nikoli ve vyšebrodském klášterním kostele, nýbrž v chóru spytihněvské svatovítské baziliky, kde proběhl korunovační obřad. Cyklus byl objednan Petrem I. z Rožmberka jako reprezentativní dílo, jež mělo pro tuto příležitost zvýšit úroveň a prestiž již málo reprezentativního prostředí. Svoji hypotézu podepřela logickou argumentací, která vysvětluje rovněž chybějící záznam o cyklu v dobře dochovaných análech kláštera (absenci údaje odůvodňuje druhotné, nouzové určení cyklu do klášterního kostela, přičemž do Vyššího Brodu se cyklus mohl dostat i kdykoli později – z katedrály mohl být totiž přemístěn do některého z dalších kostelů rožmberského panství).

Součástí argumentace H. Hlaváčkové je ikonografická a celková vizuální koncepce cyklu, jež podle autorky nemá monastický charakter, nýbrž přesvědčivěji odpovídá reprezentativní intenci dvorského prostředí. K lineárnímu uspořádání cyklu a jeho umístění na chórové přepážce, případně chórových stallách se přiklonil i P. Kalina,³⁶ který argumentuje pro chórovou přepážku ve Vyšším Brodě. Ve svém příspěvku definuje v dochovaném fondu soubor desek, které připisuje hlavnímu mistru cyklu (první čtyři desky cyklu a desky Strahovské madony a Madony z Veveří)³⁷ a snaží se vyložit ideový ikonografický koncept cyklu na základě literatury, kterou v dané době obsahovala klášterní knihovna (Kázání sv. Bernarda), a obecně rozšířených spisů typu Zlaté legendy.³⁸ Zatímco názor H. Hlaváčkové o původním určení cyklu pro pražskou katedrálu nebyl širěji akceptován, argumentace o jeho lineárním uspořádání se proti zdánlivě již stabilizované představě čtvercového retáblu prosazuje (viz výše).³⁹

Cisterckou spiritualitu ve smyslu duchovního a literárního odkazu Sv. Bernarda chápe jako základní kontext obsahové náplně cyklu v souladu s názory J. Pešiny, P. Kaliny a J. Royta i Jiří Fajt, když zdůrazňuje jako pramen ikonografie cyklu „...v cisterciáckém prostředí oblíbené texty jako například komentáře *Písně písní Bernarda z Clairvaux*“. Zároveň však připouští i H. Hlaváčkovou zdůrazňovaný reprezentativní dvorský charakter díla: „*Nepostrádáme však ani vysloveně dvorské scény naplněné posvátnou hierarchií a zjemnělou elegancí, což je případ výjevu Zmrtvýchvstání Krista.*“⁴⁰ Vliv kulturního úsilí a státně-

náboženského programu mladého Karlova dvora odůvodňuje podle historiků, kteří se problematikou zabývali, i některé ikonografické inovace. Zejména v souvislosti s kultem ostatků byl opakovaně zmíněn motiv krví potřísněného pláště Panny Marie (*peplum cruentatum*) na desce Ukřižování, později velmi rozšířený (piety krásného slohu), poprvé však zaznamenaný na této desce. J. Homolka se domnívá, že motiv měl v české malbě přímý podnět v ostatku, který Karel IV. získal před r. 1354, možná však již dříve, na počátku své vlády,⁴¹ týž názor vyslovil Pavel Černý.⁴² Cenný ostatek byl ukazován o pražském dnu svátostí jako pašijová relikvie, představoval tedy téma Karlem ve všech jeho reprezentativních podnicích po celou vládu akcentované, současně vpojující *compasio* Panny Marie, vyhovující i mariánskému kultu dvora. J. Homolka upozorňuje, že veřejné ukazování relikvií napodoboval po vzoru pražského dvora rovněž dvůr Rožmberků v Českém Krumlově, kde byly účastníkům svátku Božího těla slavnostně ukazovány ostatky, mezi nimi i pašijové, rovněž „...roucho, ve kterém Marie ‘matka bozie Ihesu Christa sweho syna pěstowala. A ten sslogierz wnyemzto gest o weliky patek pod krzizem stala’“. Proto „Nelze snad docela zamítnout možnost, že motiv zkrvaveného Mariina pláště na obraze z vyšebrodského cyklu, který byl objednan Petrem z Rožmberka st., mohl mít zčásti důvod i v rožmberském prostředí, i když ovšem tato relikvie byla rovněž mezi těmi, které byly ukazovány při slavnostním ukazování říšských ostatků v Praze.“⁴³

Cisterckým prostředím motivovaný mariánský charakter cyklu znovu zdůraznil v recentním příspěvku k problematice Jan Royt, zejména v souvislosti s bezprecedentní ikonografií první desky, kterou (vedle ovšem i necisterckých pramenů), interpretuje ve vztahu k textům řádového patriarchy, Sv. Bernarda z Clairvaux. Korespondence spatřuje zvláště na desce Zvěstování, zejm. v motivu rozkvetlého pažitu (Bernardův výklad města jména Nazaret citovaný Zlatou legendou) a kanoucí rosy.⁴⁴ Také panovnické akcenty ve výtvarné a ikonografické koncepci desky Zvěstování lze podle autora chápat ve vztahu ke královským epitetům Panny Marie a „Není tedy nezbytné zdůvodňovat ‘královské motivy’ na Zvěstování poukazem na korunovaci Karla IV. a reprezentativním charakterem

desek.“⁴⁵ V tomto příspěvku Jan Royt zároveň znovu podpořil možnost, že devět desek cyklu skutečně tvořilo retábl hlavního oltáře vyšebrodského klášterního kostela v podobě Cibulkovy rekonstrukce, byť konečné řešení ponechal otevřené.⁴⁶

I v poslední době zastává většina autorit názor o cisterckém zázemí myšlenkové náplně cyklu (zejména v souvislosti s mariánskou spiritualitou a literárním odkazem Sv. Bernarda). Toto stanovisko motivuje, jak naznačuje přehled dosavadního bádání, především tradiční představa o původní provenienci cyklu, která chce být tímto způsobem současně zpětně potvrzena. Přitom je patrný určitý rozpor, neboť většina badatelů si současně uvědomuje dvorské rysy slohu i ikonografie díla.

Problematiku komplikuje i otázka integrity cyklu, jehož výtvarné i obsahové rysy nejsou u všech desek jednotné, jakkoli působí uceleným dojmem. Friedlovi v Pasionálu potvrzuje funkci cyklu jakožto oltářního retáblu vyšebrodského klášterního kostela „...*celkové ustrojení obrazů, umělecky jednotných*“,⁴⁷ k tomuto dojmu silně přispívá i „...*technická jednota*“, míněno zejm. v rozměrech a zpracování tabulí, avšak rozdíly v technologickém provedení „...*opravňují k dohadu, že celý cyklus je dílem alespoň dvou, event. třech malířů*“ vázaných „...*společnou technikou ...a ...formální výukou...*“, kteří přesto zanechali v cyklu „...*dobře patrné sledy svých osobností.*“⁴⁸ Počáteční čtyři desky připsal Friedl prvnímu malíři, druhý malíř vytvořil následující čtyři tabule, poslední desku *Sesláni Ducha* vytvořil třetí malíř odlišující se zřetelněji od prvních dvou koloritem a větší závislostí na trecenteskni italské malbě.⁴⁹ Toto vysvětlení nejednotnosti desek z hlediska výtvarného i technického slohu bylo v podstatě petrifikováno, upřesňoval se pouze podíl rukou jednotlivých malířů. J. Pešina konstatuje rovněž jednotný charakter cyklu a soustředí se na vymezení podílu provádějících malířů. První tři desky a desku *Zmrtvýchvstání* připisuje vedoucímu mistru dílny, zbylých pět desek připsal pomocníkům vedeným dozorujícím hlavním mistrem. Pašijovou triádu připsal „*samostatnému tovaryšovi*“

s vlastními tvůrčími schopnostmi, desku *Nanebevstoupení* připsal méně schopnému pomocníku, který zasáhl i do *Ukřižování*, třetí nadaný pomocník vytvořil desku *Sesláni Ducha* – rozlišují se tedy čtyři malíři.⁵⁰ Toto členění víceméně odpovídá i technologickému rozboru cyklu.⁵¹ Diference jsou patrné v technice malby inkarnátu, jako jedné „...z nejcitlivějších složek malířské techniky.“⁵² Podle tohoto kritéria mají shodné vrstvení desky *Zvěstování*, *Narození*, *Klanění*, *Olivová hora a Zmrtvýchvstání*.⁵³ Pleť je složitě vrstvena způsobem odpovídajícím řeckému Panselinově postupu popsanému v rukopisu z hory Athos, zv. *Hermeneia*, tedy technikou východního původu, která byla využívána v italské předgiotovské malbě.⁵⁴ Desky *Nanebevstoupení* a *Sesláni Ducha* se odlišují jednodušší technikou, odpovídající západnímu způsobu popsanému ve spisu Theofila Presbytera *Schedula diversarum Artium* (1. kniha) a ve *Štrasburském manuskriptu* (kap. 74). Deska *Nanebevstoupení* je však „...technicky méně dokonalá, v modelaci zploštělá a tónově chudší než malba obrazu *Sesláni Ducha*, odkud přejímá pasívně jednotlivé typy tváří, avšak nerozlišuje jejich charakter tónem pleti. Zvláštní postavení mají z hlediska techniky inkarnátu dvě zbývající desky, *Ukřižování* a *Oplakávání*, kde se sice vyskytuje tmavá, zelenohnědá podmalba, kterou známe z první skupiny, avšak chybí červená mezivrstva, takže celková skladba je jednodušší a bližší skupině druhé.“⁵⁵ Korespondence mezi slabší úrovní technického zpracování a výtvarnou úrovní je pozoruhodná a znovu upozorňuje, jak významným prvkem byl ještě kolem poloviny 14. století pro uměleckou konstituci obrazu technický sloh.⁵⁶

Technologický a technický rozbor shodně s výše vyslovenými názory potvrzuje závěr o základní jednotnosti cyklu,⁵⁷ byť se domnívám, že získané poznatky (zejména diference „východního“ a „západního“ způsobu malby inkarnátu v rámci cyklu) lze interpretovat i odlišně. Slohovou nejednotnost cyklu konstatoval rovněž V. Kramář, který na základě rozboru typu stylizace malby vlasů pokládá dílo za ‘přechodní’ výtvarný projev, „...v němž se rozkládá a přetváří starší sloh“.⁵⁸ Kramář spatřuje nehomogenní rysy i u jednotlivých desek (*Narození*, *Olivetská hora*, *Ukřižování*); je podle něho „...jistě, že účast různých rukou

postačí sice k vysvětlení kvalitního nebo i slohového rozdílu jednotlivých desek jako celků, ale ne k vysvětlení disparátních, tu archaických tu pokrokových detailů v téže desce.“⁵⁹ V základní přehledové stati vyslovil cenné podněty Ladislav Kesner st., když upozornil, že krom účasti více rukou vzniklo snad dílo v delším časovém úseku, a situaci otevřeně charakterizoval takto: „*Komplikovanost naznačuje skutečnost, že některé z desek Vyšebrodského oltáře mají mnohem užší spojitosti s určitými výše jmenovanými díly (skupina děl příslušné slohové vrstvy, pozn. aut.) než mezi sebou navzájem.*“⁶⁰ V podobném duchu se vyjádřil i J. Krása, který soudí, že velké vytížení dílny a snad i nejistota po smrti původního objednavatele „*...je asi také vysvětlením dosti značného časového rozpětí, s nímž je třeba pro vyšebrodský cyklus počítat.*“⁶¹ Z uvedeného přehledu vyplývá, že dosud platí Krásova slova z r. 1983, předjímající i vývoj, jehož už nemohl být svědkem: „*Ze základních hypotéz o Vyšebrodském oltáři byla téměř každá – ať právem či neprávem – v literatuře již zpochybněna.*“⁶²

ZVĚSTOVÁNÍ

První desku cyklu [1] charakterizují exkluzivní výtvarné kvality a složitá ikonografie, zahrnující neobvyklé motivy a typologické paralely, integrované do výjevu Zvěstování. Je zřejmé, že rozbor tohoto díla vyžaduje komplexní přístup. Péči je nutno věnovat nejen jednotlivým motivům, ale i vzájemným korespondencím, současně je nutno brát v úvahu významotvornou roli formálních momentů, aby při rozpadu organického útvaru díla (jemuž se při pojmovém rozboru nelze vyhnout) byla alespoň rámcově respektována původní jednota jeho vizuální a sémantické sféry, jako skutečný nositel ideového obsahu obrazu. Tyto zásady se budu snažit uplatňovat při rozboru každé z devíti desek cyklu. Prestižní postavení první desky určuje již výlučné postavení tématu *Zvěstování* ve středověké ikonografii. Námět je podstatným momentem nejen křesťanské tradice, nýbrž aktivuje univerzální obsahy spojené s významovou a prožitkovou sférou kosmické obnovy a znovuzrození. Obrazy přírody, chrámu, panenství, komunikace *Nebe* a *Země* (obdoba archaické kosmické hierogamie) nejsou motivy vytvořené teprve evropským středověkem, nýbrž obecně platným dědictvím, které specificky interpretoval křesťanský myšlenkový svět integrující židovský odkaz.

Kompozice

Výjev je rektangulárně komponován do pravidelného rastru, který dělí plochu na tři horizontální a dvě vertikální zóny. Horizontálně dominuje široká střední část, na dolním a horním okraji doprovázená sférou země a sférou nebes. Vertikálně je plocha členěna na *exteriér* s travnatou zemí, andělem a nebesy s Bohem Otcem vlevo, a *interiér* tvořený trůnem, na který usedla Maria napravo. S tímto rozvrhem koresponduje ideový půdorys desky. V horizontálním členění se jeví takto:

Spodní část: rozkvetlému, travou porostlému podloží na levé straně odpovídá vpravo podnož Mariina symbolického trůnu. Spodní sféra je jevištěm, významově připraveným pro vstup transcendentních idejí a jejich nositelů (*archanděl, Maria*).

Střední část: je sférou dějové (fyzické a duchovní) aktivity. Je plně vyzlacena, na symbolickém podkladu vynikají postavy anděla s nápisovou páskou a Marie usazené v prostorové nice trůnu. Zlatá plocha zvýrazňuje mluvní gesta postav, jejich tváře i skvělý barevný akord oděvu v trojzvuku červené, modré a bílé.⁶³ Duchovně-psychická aktivita je vyjádřena výraznými gesty a ušlechtilými tvářemi archanděla a Marie, která kontaktuje vnímatele pohledem. Bočnicí trůnu proniká k Marii nápisová páska, která výtvarně i významově propojuje levou a pravou část desky.

Horní část: nalevo jsou nebesa, v jejichž vnitřním kruhu – průhledu do sféry božské imanence, se uskutečňuje vtělení, prostřednictvím seslání Ducha, jež doprovází výrazná gesta a bolestný výraz Boží tváře. Napravo s touto oblastí koresponduje střecha trůnu opatřená heraldickou kompozicí antikizující stavby se dvěma pávy.

Levou (*svět božský*) a pravou část desky (*reprezentující tento svět jako dějiště dějin spásy*) vymezují hloubkové osy *země* a *trůnu*, orientované v protisměrných diagonálách. Díky tomu získávají rozlišenou pozici, která zpřesňuje čitelnost ikonografického půdorysu výjevu, jenž se rozkládá na dva k sobě odkazující významové okruhy. Osy obou hloubkových prostor se sbírají v inverzní perspektivě odzadu, jakoby z opačně lokalizovaných říší svých významů (*Boží říše / říše Ecclesie*) a dynamicky směřují kupředu, k úběžníku-vnímateli, kde se významově sjednocují, neboť právě v lidské bytosti spočívá důvod a smysl *Vtělení*. Maria se v prostředkující roli Ecclesie obrací k divákovi a z nadhledu jej kontaktuje, což vyjadřuje její supremaci a indikuje původní umístění desky.

Kompozice je tedy řešena jako funkční osnova ikonografií tlumočeného výkladu. Plocha desky je inteligibilním světem uspořádaným v přehledné kategorii a relace se smyslem pro objektivní hodnoty až scholastické formální skladby, v optimální míře usnadňující složitou komunikaci symbolického systému. Jednotlivé prvky jsou přehledně organizovány, mají dostatek volného prostoru, v brilantní logice vzájemných vztahů nacházejí maximální estetické a významové uplatnění. Scéna je pozoruhodně vyvážená: levá (*exteriér*) a pravá část (*interiér*)

se nacházejí v poměru zlatého řezu, také horizontálně tvoří pozemská a nebeská bordura ve vztahu k střední ploše prostorový poměr přibližně odpovídající zlatému řezu. Precizovaná kompozice s funkčně organizovanou strukturou je osnovou promyšleného ikonografického systému s tímto půdorysem:

<p>Nebesa s Bohem Otcem (A 3)</p>	<p>Stavba s pávy (B 3)</p>
<p>Anděl (A2)</p>	<p>Sedes, Maria (B2)</p>
<p>Půda se stromem a li- lí (A1)</p>	<p>Podnoží trůnu (B1)</p>

Ikonografický rozbor desky povedu po jednotlivých zónách odspodu, nejprve v levé (A1, A2, A3), pak v pravé (B1, B2, B3) části.

Levá strana (A): země s pažittem, archanděl, nebesa s Bohem Otcem)

(A1) Země s pažittem

Popředí tvoří pás vyprahlé země, vyjádřený tradičním typem prizmaticky ztvárněného terénu, který znala již křesťanská antika [2]. Jeho ostrá meandrovitá linie tvoří pozemskou analogii měkkých křivek, jež nahoře značí lemy nebeské sféry. Suchá, hnědozelenavá půda řídce porostlá trsy trávy v popředí se pod nohama anděla pokrývá svěžím pažitem posetým květy, který se nápadně rozrůstá kolem stromu a květu bílé lilie, jež vypučela vpravo. Kontrast suché a travnaté země poseté květy je biblickou metaforou spásy - Hospodin mění poušť v sad (Iz 41, 18-20; Oz 13, 5; 14, 6.). Přejít od kontrastních, ostrých tvarů v popředí k jemně drobnopisnému podání pažitu vzbuzuje dojem krajiny hloubkově rozproštěné k nízkému horizontu. Je to archetypální obraz oživé země, jehož alegoricko-symbolický význam prohlubuje estetická a citová hodnota šťastného přírodního okamžiku.

Nejobecnější významovou vrstvou Zvěstování je kosmická obnova, vyjádřená probuzenou přírodou ozdobenou květy. V božské sféře odpovídá této obnově světa mýtická *hierogamie*, odehrávající se nyní v teologickém kontextu Kristovy inkarnace – posvátného spojení krále (jeho odznaky přináší herold-anděl) a královny – ženicha a nevěsty, jež křesťanský alegorismus, naplňující se v období vrcholného středověku intenzivním citovým obsahem, adaptoval jako výsostný obraz prostřednictvím Písně Písní: „*Můj milý se ozval, řekl mi: / 'Vstaň má přítelkyně, krásko má, / a pojď!' / Hle, zima pominula, / lijavce přešly, jsou ty tam. / Po zemi se objevují květy, nadešel čas prořezávat révu, / hlas hrdličky je slyšet v naší zemi.*“ (Pís 2, 10–12).

Této univerzální významové vrstvě odpovídá i jeviště, na němž se výjev odehrává. Kontrast vyprahlé půdy v popředí a šťavnatých travin posetých květy, jež se rozrůstají kolem symbolického stromu a lilie, má ikonografický význam: neúrodná země je z boží milosti znovu učiněna plodnou, archetypální topos obnoveného času představuje revitalizovaný *Počátek*.⁶⁴ Křesťanství specifikuje tuto univerzální antropologickou ideji inkarnací Stvořitele, který vstupuje do dějin jako radikální *initium* – „*Hle, všechno tvořím nové*“ (Zj 21, 5). Místem této obnovy je ráj, vyjadřovaný jako zázračný svět pokrytý kobercem trávy a květin, kde

se rozlévá vůně. Bůh svou inkarnací stvořil v duchovním a symbolickém smyslu *Druhý ráj*. V dějinách spásy dochází k opětovné epifanii Edenu, který obydlí *Eva novissima* a *Adam novissimus*.⁶⁵

Poukazem na Eden, v němž dal „*Hospodin Bůh ...vyrůst ...stromu života a stromu poznání dobrého a zlého.*“ (Gn 2, 9) je také strom vyrůstající z travnatého podloží. Je situován při samém levém okraji desky - ve směru čtení by byl „prvním slovem“ ikonografického textu - a současně lokalizován v kulisovitém řazení prostoru vzadu za postavou anděla. Prostorová diference vyjadřuje v duchu kontinuálního líčení časovou následnost a symbolizuje fatální minulost (počátek dějin spásy), na niž reaguje Vtělení. Výjimečným činí strom skutečnost, že je spleten ze dvou kmenů. M. Bartlová motiv interpretuje jako *strom poznání dobrého a zlého*,⁶⁶ symbol pádu prarodičů v Edenu (*První ráj*), který se stal příčinou obnovy a spásy (*Druhý ráj*). Tomuto výkladu odpovídá vztah jednotlivých prvků scény - anděl zaujímá místo mezi stromem (*pádem*) a lilí (*spásou*), jež symbolizuje panenské početí Krista. V souvislosti s námětem desky evokují dva spletené kmeny jediného stromu Kristovu *dvoji přirozenost*. Tento význam naznačuje i způsob, jímž malíř pečlivě znázornil, jak kmen přivrácený k divákovi vrůstá do ušlechtilé koruny stromu, jejíž sférickou plnost vyjadřuje řazení a světelná gradace listoví.⁶⁷ Je pravděpodobné, že jednotlivé významy se nevyklučují, nýbrž doplňují a vrší obdobným způsobem, jaký známe např. ze středověké exegetické literatury.⁶⁸ Zvěstování je iniciačním soteriologickým momentem, v tom smyslu produkuje typologický motiv stromu ze dvou spletených kmenů sjednocených v jedné koruně i další možné paralely: Adama / Kristus (*Adam novissimus*),⁶⁹ zesilovaná dalšími paralelními prvky, zejména *Lignum scientiae boni et mali* / *Lignum vitae* (typologicky *Lignum crucis*).⁷⁰ Významovým vizuálním prvkem je i vlastní motiv propletení, ve středověku silně aktivovaný odkaz starší tradice *pletence*. Zcela v duchu uvedených významů symbolizuje antitetickou figuru spojující protiklady. Strom-pletенец vyjadřuje paradoxní jednotu (*conjunctio oppositorum*) obou klíčových momentů - pádu a spásy. V křesťanském umění má

motiv propleteného *Lignum scientiae boni et mali* starou tradici, na niž patrně spletený kmen na desce Zvěstování navazuje.⁷¹

Na opačné straně, vyhnána blahodárnou silou rosy, vzešla z rozkvetlého pažitů trojčetná lilie podle verše: „*Budu Izraeli rosou, rozkvetete jako lilie.*“ (Ozeáš, 14, 6).⁷² Hlavní význam dalšího polysémantického prvku odkazuje k panenské čistotě Vtělení. Květ je obecně aluzí panenství, i v tomto smyslu lze chápat rajský pažit posetý drobnými kvítky, mezi nimiž vyniká velký květ nejčistšího panenství Mariina. Symbolicky trojčetný květ vyrůstající přímo při Marii zpřítomňuje mystické sepětí Panny s Hospodinem-Trojicí v duchu Přísloví: „*Hospodin mě vlastnil jako počátek cesty, / dříve než co konal odedávna. Od věků jsem ustanovena, / od počátku, od pravěku země.*“ (Přís 8, 22-23). Motiv se hojně objevuje v dobové české literatuře, v níž lze zachytit kontext vizuálních a ikonografických kvalit domácí umělecké produkce. V dobové duchovní lyrice nalezneme více paralel spojení Marie-lilie a Boha-Trojice: „*V tej vůni, jíž tě odievá / lilium i vše kviete, / kdež sám Bóh s tebu přebývá, / andělé před tobú svētie (...)* S tebu svatá Trojicě / bytedlně přebývá, / nebo svatá Děvice / tvé se jmiečko vzývá.“⁷³ Verše Přísloví: „*byla jsem jeho potěšením den ze dne / a radostně si před ním hrála v každý čas*“ (Přís 8, 30) evokuje staročeské *Vzývání Panny Marie*: „*Tys dřieve všeho stvořenie, / s ním hrajíc, vždys byla spolu / svaté Trojicě v uokolu, / dřieve než svět se počenši / vše dielo s ním spolu snemši.*“⁷⁴ V písni *Zdráva, královno slavnosti se praví přímo*: „*Síla, tělo i božstvie, / vyšla svatá Trojicě, z čistého životka.*“⁷⁵ V jiném z těchto textů získává Maria – „*lilium*“ soteriologický význam: „*Tě Písmo lilium nazývá, / při němž drahá vóně bývá, / pod ním se každý hříšný pokrývá / a všeho zlého a věčné smrti zbývá.*“⁷⁶ Uvedené biblické pasáže a výňatky z duchovní lyriky naznačují spolu s apotropaidní silou i latentní spojení květu lilie jako symbol čistoty a panenství s významem *Lignum vitae*. A právě akcentace tohoto významu je pravděpodobným důvodem neobvyklého řešení, kde lilii nepřináší anděl, ani není vložena ve váze, nýbrž vyrůstá přímo z půdy jako protějšek *Lignum scientiae boni et mali* na opačné straně. Typologický program rozvinutý na úzké terénové bázi tak získává logickou důslednost. V tom smyslu lze

motiv se stromem vyrůstajícím z rozbuželého pažitů na levé straně považovat za První ráj, s nímž na protilehlé straně při Marii, kde bohatý, rozkvetlý pažit s květy obklopuje lilie, typologicky koresponduje paralelní výjev Druhého ráje, otevřeného skrze inkarnaci Božího Syna.

Syntetické hodnoty a bohaté významové fasety obrazů, v nichž se křesťanská teologie prolíná se staršími univerzálními obsahy a zděděnou naukou o světě, často unikají pojmové analýze, názorně je však zprostředkovává dobová literatura, která může při obdobné konstelaci motivů, jaké spatřujeme na desce, naznačit jejich významový kontext a vzájemné konotace. Například *Proverbium ad laudem virginitatis* z *Quadripartitu*⁷⁷ uvádí spor růže a lilie s fíkovníkem. Fíkovník plodící bez květů symbolizuje samoučelnou rozkoš plození, růže s lilii pak představují čistý plod panenství. Ve skladbě se objevuje zlato a rosa: „*Což nejčistší pára země se nesráží celá do zářivého zlata a nejsladší nebeská rosa v svěžím panenství nevytváří drahocennou perlu? (...) Což nevíš, že z čistoty, vůně a lahody panenství sám nejjasnější květ ctnosti je i plodem? Podivuhodné potomstvo panenství není tedy bez potomstva. ... Tak i svaté panenství je nejcenější výhonek přírody a ušlechtilosti, nejpůvabnější květ, nejjasnější záře, nejsladší plod, nejpřednější krása, nejlahodnější vůně a plná hodnota. Samo je nejdražší drahokam přírody a ctnosti...*“⁷⁸ Symbolickými obsahy i příznačnou syntézou spekulativních a lyrických hodnot koresponduje tento literární obraz s vizuálním zjevem vyšebrodského Zvěstování. Osobité výtvarné kvality a ikonografické hodnoty díla reflektují specifický charakter ambiciózní protohumanistické kultury kultivovaného intelektuálního prostředí pražského dvora, podobně jako další výtvarná a literární díla vzešlá z tohoto okruhu. Proto je třeba interpretovat je ve vzájemném ohledu.⁷⁹

Malý výsek vyšebrodského Zvěstování s pustou zemí, jež postupně rozkvétá, spleteným stromem a lilii je nejen promyšlenou spekulativní ikonografickou sestavou, nýbrž i citlivým výrazem kulturních forem a senzibility doby a místa. Kontrast skalnatého povrchu v popředí a travnatého koberce s květy pod nohama anděla konkretizuje exkluzivitu zázračného a vtěluje abstraktní ideu do

prožitku světa. Divoký zjev rozpukané země se mění v kultivované místo dvornosti, jíž vládne ženství; je to Ráj i zahrada z Písně, kde se setkávají Ženich s Nevěstou, pozemská zahrada lásky i symbolická milostná krajina, výraz středověké kurtoazní lyriky i sofistikované spirituální kultury. Rosa, lilie, kvetoucí země byly pro dobovou senzibilitu a intelekt přitažlivými lyrickými a symbolickými motivy. Setkáme se s nimi v různých literárních útvarech od biblického textu přes kázání, exegezi, text kroniky, duchovní či světské písně až po bajky a alegorie.⁸⁰ Svou křehkou ušlechtilostí a lyrismem vyjadřovaly estetické preference vrcholného středověku a korespondovaly s některými dobovými názory.⁸¹ Také teologické texty reflektovaly a precizovaly tyto široce sdílené obsahy.⁸² Vyšebrodské Zvěstování pojednává symboliku emblematických prvků jara přesně formulovaným programem, který nicméně neomezuje významovou šíři těchto motivů: rozkvetlý pažit demonstruje ušlechtilý svět, „Ráj“; rosa svou průzračností a jemným, sublimovaným původem symbolizuje duchovní substanci, milost, panenský plod i životní svěžest; lilie vyjadřuje tělesnou i duchovní čistotu, vnitřní ctnost a vyvolenost. V těchto obrazech, ve kterých dnes vnímáme jen projev lyrismu se zbytky symbolických aluzí, se dobovému přístupu, který chápal svět v symbolické stupňovité jednotě, daleko zřetelněji rýsovala hierarchie senzitivní, intelektuální a kontemplativní roviny (*visus – cogitatio – delectatio*, tedy *vidění – myšlení – potěšení*) jako základních stupňů lásky.⁸³ V pozadí této koncepce lze rozpoznat antické (rétorické) topoi *locus amoenus*, topoi krásného místa, kde *‘ver perpetuum est’*⁸⁴ a působí jako ideální rámeček posvátného děje.⁸⁵

(A2) Anděl

Na rozkvetlý pažit poklekl boží posel, prostředník mezi božskou a pozemskou sférou, což zobrazení vizuálně naznačuje tím, že postava archanděla obě sféry propojuje - nohama spočívá na zemi, křídly se dotýká nebes. Zobrazení odpovídá aristokratickému typu posla s významnou zprávou.⁸⁶ Anděl je obut do vzácných střevíců a oděn do drahocenných paramentů: spodní roucho kryje brokát-

tová dalmatika, přes ni je přehozen modrý pluviál s kapucí, zdobený stylizovanými zlatými květy lilie.⁸⁷ Pešinu tento motiv, který i barevně odpovídá heraldickému znaku francouzské vládnoucí dynastie, vedl k domněnce, že do obrazu pronikl dojem objednavatele z korunovace mladého krále s Blankou z Valois (1334–1348). V literatuře⁸⁸ bylo upozorněno na paramentum věnované Blankou, tehdy ještě markraběnkou moravskou, svatovítskému chrámu: „*Casula in flaveo axamito cum liliis et litteris aureis insutis, quam dedit dna Blance marchionissa Moraviae.*“⁸⁹ Souvislost Blančina daru s pláštěm anděla na vyšebrodském Zvěstování je pouze hypotetická (motiv zlatých lilií na modrém poli nemusí nutně vyjadřovat heraldické konotace), přece však údaj o časově shodné existenci vzácného paramenta s motivem lilií v pražském dvorském prostředí má, i ve spojení s osobou dárkyně, svůj význam.

V duchu středověké modifikace platónské estetiky zrcadlí krásná tvář, drahocenný oděv, šperky a jejich barevně-světelné hodnoty svými smyslovými kvalitami transcendentní svět; jsou tedy esteticko-významovým prostředkem *sui generis*, dematerializují hmotné tělo a obdařují je symbolickou hodnotou. Paralela mezi smyslovou krásou a (duchovním) významem se ve středověkém umění uplatňuje zásadním způsobem – ostatně jejím prostřednictvím se viditelně hierarchizovala i společnost. Krumplované látky, minuciózně zobrazené výšivky, zlato a aplikace, všechna vystupňovaná jemnost a bohatství vizuálně tlumočí exkluzivní obsahy. Tento přístup byl bezpečně ukotven v nejvyšší autoritě, jakou středověk znal, v Bibli. Imaginaci a zálibu v kvalitativních vlastnostech materiálu legitimizovaly a povzbuzovaly popisy Šalamounova chrámu, paláce a trůnu, vize nebeského Jeruzaléma či krása Šulamitky opěvaná v Písni.⁹⁰ Vzhled vybraně oděného božského herolda, který dvorně pokleká před Marií však vskutku sugereje vizuální východisko přímo v liturgické situaci z dvorského prostředí.⁹¹ Zlaté pozadí současně demonstruje inteligibilní charakter výjevu a posouvá děj do materiální sféry idejí, obydlené však aktivními bytostmi a obsahy, jež ji spojují s tímto světem. Půvabnou hlavu anděla zdobí zlatá čelenka s trojlístem, táž, jakou mají andělé na desce *Madony z Kladska*, vyšebrodskému Zvěstování blízké.⁹²

V obou případech je motiv znamením andělské příslušnosti ke dvoru, jemuž vládne trojjedinný Bůh.

V zpracované symbolické koncepci desky snadno uniká pozornosti rovněž se uplatňující významotvorná funkce *imitatio*.⁹³ Kolem poloviny 14. st. se v českém deskovém malířství setkáme s překvapivými veristickými citacemi.⁹⁴ Mimetické momenty ožívují i vznešený, univerzalistický koncept vyšebrodského Zvěstování. Vlasy anděla, jež se na čele obracejí přes pásek čelenky jakoby zduchány větrem, zpřítomňují autentický průnik supranaturální bytosti do pozemské skutečnosti, jež jej svým prostředím adekvátně reflektuje. Tímto senzuálním akcentem je do symbolické soustavy výjevu vložena významově podstatná konkretizace – věc se skutečně fyzicky „děje“. Naznačená manifestace události zdůrazňuje i korektní výklad scény: anděl byl poslán z Nebes. Motiv vlasů ohrnutých větrem přes obrubu čelenky s trojlístem, symbolem Trojice, vědomě akcentuje biblický fakt a dogma, které současně vyjadřuje andělova vzhůru ukazující praviče. Drobný motiv, v němž je třeba vnímat také módní prvek, získal vedle estetického půvabu i významovou úlohu. Je možné, že malíř tímto způsobem poněkud inovoval a významově aktivoval dobový estetický prvek (např. na desce Madony Kladské mají andělé tytéž zlaté čelenky s trojlísty a podobně utvářené, avšak nezduchané účesy).

Tři postavy vyšebrodského Zvěstování se shodně vyznačují protisměrnou gestikulací. Tento křížící se protipohyb („gestické chiasma“) je vzájemně prostorově i významově koordinován. Jeho uplatněním restauruje malba historický motiv náležející otonské vrstvě. K problematice historizujících, retrospektivních prvků se vrátím v samostatné kapitole,⁹⁵ zde nás zajímají obsahy komunikované tímto způsobem.⁹⁶ Pravá ruka anděla poukazuje vzhůru k Bohu a současně kyne na pozdrav Marii, zatímco levá ruka třímá sféru s křížkem.⁹⁷ Sféra v levici archanděla odkazuje k byzantskému *diskarion*, symbolu univerzální moci Boha, jehož je anděl heroldem.⁹⁸ Podle J. Pešiny je symbolem „*budoucího Kristova panství nad světem*.“⁹⁹ Činný charakter výjevu (andělova gesta jsou v souladu s jeho aktivní rolí oproti gestům Mariiným dynamičtější) však naznačuje aktuální

děj ve smyslu výše zmíněného dvorského ceremonielu: sférou je právě inaugurován král, kterému je z univerzální moci Boží udělena vláda nad světem.¹⁰⁰ Podle V. Denksteina anděl přináší sféru Marii do „...*dočasného držení, aby ji později odevzdala svému synu*“¹⁰¹ Pravá ruka ukazující k nebi dotvrzuje, že tento panovník přichází shůry od Boha.

(A3) Nebesa s Bohem Otcem

Úzký pás vyplněný meandrovitým motivem oblačného lemu,¹⁰² jehož spodní část obtéká kruhový medailon s postavou Boha Otce, tvoří horní sféru levé strany desky [3]. Také tento na první pohled nekomplikovaný motiv se při bližším pohledu ukazuje jako významově bohatý a mnohvrstevně propojený s dalšími sférami malby, především se zemí (A 1) a střední částí trůnu (B2). Blahodárná rosa kanoucí shůry osvěžuje zemi a dává vzrůst rostlinám, mezi nimi nejvíce lilii. Motiv připomíná zmíněná slova proroka Ozeáše: „*Budu Izraeli rosou, / rozkvetete jako lilie*“ (Oz 14, 6). Podobně i verše proroka Zachariáše: „*Vzejde setba pokoje: vinná réva vydá své plody, země svou úrodu a nebesa svou rosou.*“ (Za 8, 12) jsou univerzální metaforou Božího požehnání a spásy, naplňující se konkrétně v námětu desky, Kristově vtělení. A v této souvislosti nabývá na významu i specifická ikonografie rosy. Má v zásadě tři podstatné roviny, z nichž jedna ukazuje k Marii a dvě ke Kristu. S mariánskou symbolikou je spjata typologie rouna Gedeonova, jež rosa nejprve zázračně smáčí, podruhé zanechává suché (Sd 6, 37–40). Jde o typologický obraz panenského početí Krista, rozšířený *Speculem*, avšak typologický prvek je nenápadně přímo vložen do obrazové scény v podobě skrytého odkazu, jen jakoby napovězen divákovu intelektu.

Christologické významy jsou v souvislosti s inkarnací spojeny se symbolickou, ale také ontologickou hodnotou rosy. Rosná vlhkost má ontologický status média, díky němuž se podle středověké nauky spojuje duše s tělem: „...*tělesná přirozenost se nemůže spojit s duší jinak, než prostřednictvím vlhkosti, prostřednictvím ducha a prostřednictvím tepla. Toto trojí připraví tělo na to, aby od duše přijalo život.*“¹⁰³ Sv. Bonaventura vzápětí nabízí i morální výklad: „*Na*

základě toho tedy nahlížíme, že Bůh dává život duši a je s ní sjednocen jen tehdy, když je zavlažena slzami lítosti a zbožnosti, když zavrhne vše pozemské a stane se tak duchovní a zahřívá-li se touhou po nebeské vlasti a jejím milovaném. Pohleď, jak se v přírodní filosofii skrývá Boží moudrost.“¹⁰⁴ Tyto názory korespondují s uvedeným textem *Proverbia ad laudem virginitatis* z *Quadripartitu*¹⁰⁵ i komentářem Ruperta z Deutz na jaký v dané souvislosti upozornila M. Bartlová,¹⁰⁶ které dokládají, že rosa byla současně chápána jako symbol panenského početí vzácného plodu. Text Izaiášova proroctví (45, 8) provedený gotickou minuskulí ve zlatém pásu na obvodu kruhu v podobě: RORATE CELI DESUPER ET NUBES PLUANT IUSTUM APERIET TERRA¹⁰⁷ ohlašuje Kristův příchod; rosa je současně znamením boží milosti. Citát a motiv rosy manifestují právě se naplňující slova proroka.

Druhý christologický význam rosy je spojen s eucharistií. Rosa sestupující z nebe je božskou potravou, manou, předobrazem eucharistie.¹⁰⁸ „*Hospodin řekl Mojžíšovi: »Já vám sešlu chléb jako déšť z nebe.*“ (Ex 16, 4). Žalmista připomíná zázrak způsobem, který evokuje situaci na desce (suchá půda svlažena rosou zarůstá svěží travou a rozkvétá): „*Bože, když jsi táhl v čele svého lidu, / když jsi kráčel pustým krajem, / třásla se země, / kanuly krůpěje z nebe před Bohem Sínaje, / před Bohem, Bohem Izraele. Štědrým přívalem jsi skrápěl své dědictví, Bože, / když se země vysílila, pečoval jsi o ni.*“ (Ž 68, 9–10).

Bůh Otec na nebesích posílá pravici Ducha svatého k Marii, jež počne Krista ztělesněného v eucharistii, na niž ukazovala mana na poušti, kterou pak v podobě rosy sesílá na zem levicí. Levice tedy koná typologické gesto, jehož význam historicky naplňuje gesto pravice. Do centra významového pole motivu rosy se tak dostává Kristus ve smyslu 6. kapitoly Janova evangelia, kde je vztah many / eucharistie rozveden; z této kapitoly by bylo třeba citovat rozsáhle od verše 22 po verš 40, aby se uplatnil celý exegetický kontext. Kristus reprezentuje nepomíjející duchovní pokrm „...*zůstávající pro život věčný; ten vám dá Syn člověka, jemuž jeho Otec, Bůh, vtiskl svou pečeť.*“ (Jan 6, 27) a naplňuje starozákonní předobraz spásy: „*Naši otcové jedli na poušti manou, jak je psáno: 'Dals*

jím jíst chléb z nebe. Ježíš jim řekl: *Amen, amen, pravím vám, chléb z nebe vám nedal Mojžíš; pravý chléb z nebe vám dává můj Otec. Neboť boží chléb je ten, který sestupuje z nebe a dává život světu*“ (Jan 6, 31-33). V duchu tohoto textu, na který patrně ikonografie desky přímo odkazuje, symbolizuje rosa inkarnaci a její eucharistický význam.¹⁰⁹ Tento názor podporují zjištěné přímé ohlasy vyšebrodského Zvěstování v knižní malbě, především příslušná scéna v rukopisu Legendy Sv. Hedviky (fol. 167_v)¹¹⁰ a o něco později v Liber viaticus Jana ze Středy (fol. 69_v).¹¹¹ Pasáž Janova evangelia směřuje k eschatologickému příslibu: „*Neboť to je vůle mého Otce, aby každý, kdo vidí Syna a věří v něho, měl život věčný; a já jej vzkřísím v poslední den.*“ (Jan 6, 40). Má-li motiv rosy tuto výpovědní funkci a hodnotu, je pak celý ikonografický kontext vyšebrodského Zvěstování hluboce christologický. V této souvislosti stojí za povšimnutí, že právě touto pasáží z Janova evangelia a jejím výkladem otevírá Karel IV. vlastní životopis. Eucharistické akcenty vyšebrodského cyklu (zejm. desky Zvěstování a Ukřižování), mají tak svou paralelu i v úvodní úvaze panovníka v jeho Vita Caroli.¹¹²

Motiv rosy se stal rovněž součástí argumentace pro spojení desky (cyklu) s korunovací Karla IV. M. Bartlová cituje z nového korunovačního řádu („*Uděl mu z rosy nebeské a úrody zemské...*“).¹¹³ Podobným příkladem je však i modlitba z oslavné pasáže Petra Žitavského na korunovaného Václava II.: „*...necht' ti dá vzrůstati Bůh můj 'jako písku v moři' a daruje ti požehnání z rosy nebeské...*“.¹¹⁴ Tím se uvedený výklad relativizuje, na druhé straně potvrzuje i tento starší příklad vztah motivu ke korunovací. M. Bartlová odůvodňuje spojení adventního Izaiášova verše a Zvěstování poukazem na liturgii votivní mše *Missa aurea*.¹¹⁵ V té souvislosti je třeba opět upozornit na údaj Petra Žitavského o Václavu II., který si „*...dával v své přítomnosti nejen o sobotách, nýbrž i takřka každý den, ne-li slavnostně zpívati, tedy aspoň sloužiti této blahoslavené Panně slavnosti mešní a zvláště 'Rosu dejte, nebesa, shůry', totiž mši o Zvěstování, protože se v tom tajemství božského vtělení často vyslovuje oslavování a jméno Marie.*“¹¹⁶ Inkriminovaný verš byl součástí mše Zvěstování, dokonce tuto mši běžně ozna-

čoval. Dané spojení bylo tedy liturgicky běžné a Izaiášovo proroctví zahrnovala také adventní liturgie, což je dostatečným vysvětlením jeho citace na desce Zvěstování christologické řady. Uvedený text současně dokládá obvyklost mše Zvěstování – *Rorate coeli* v prostředí Zbraslavi a oblibu této liturgie v českém královském prostředí zhruba půl století před vznikem cyklu. Zbraslavská kronika poskytuje ještě jiný příklad spojení takovéto mše a korunovace, a to při založení chrámu na Zbraslavi. Když byl základní kámen „...*položen a oni vyšli ze základů, sloužil jmenovaný už pan Heřman ..., s největší obřadností mši o Zvěstování, totiž 'Rosu dejte, oblakové, shůry', sedm biskupů při té mši zároveň zpívalo Aleluja, nikdo pak, jak myslím, kdo se zúčastnil korunovace, nechyběl při tomto založení.*“¹¹⁷ Vazbu mezi liturgií a ikonografií desky tedy umožňuje i mešní liturgie (mše Zvěstování) při korunovaci posledního velkého přemyslovce na českém trůnu.¹¹⁸ Uvedené příklady dokládají existenci spojení motivu rosy s korunovačními obřady a hypotetické úvahy tímto směrem jsou legitimní.

Motiv rosy byl pro své sugestivní konotace pro středověk hluboce přitažlivý; bylo možno zhodnocovat jeho lyrickou působivost a významotvornou ontologickou a symbolickou hodnotu, kterou stvrzovala i konkrétní zkušenost: analogicky k blahodárnému účinku vláhy na rostlinstvo byla rosa padající shůry chápána, v návaznosti na biblickou tradici, jako substance duchovního požehnání mimořádného stupně. V žalozpěvu nad královnou Eliškou je rosa atributem pokory: „*Z rodu ač vznešeného se zrodila, nebyla hrdá, / osoby pokorné, nízké a ty, jež tak bezcenné byly, / před světem opovržené, svým srdcem příjemným měla / v oblibě. Protože s nimi se sdružila, skropil ji rosou / Hospodin.*“¹¹⁹

Bůh Otec je zobrazen v medailonu jako Starý dnů (*Antiquus dierum*) z Danielova proroctví.¹²⁰ Dematerializující, zlatem zdobený šat odkazuje k nejvzácnější duchovní podstatě zpodoběného, jehož tvář je viditelně zarmoucena. Pouze této postavě vtiskl malíř takto zřetelnou emoci, což je třeba chápat významově, a sice v kontextu boží aktivity, již vyjadřuje zmíněné protisměrné gesto rukou. Podstatou této aktivity je sestup božství do látky světa. Středověké myšlení se touto otázkou intenzivně zabývalo. Máme-li dnes sklon nahlížet ontologii a

soteriologii odděleně, pak středověk je vnímal komplexně – stvoření a inkarnace jsou akty propojující vyšší duchovní svět s hmotou – tyto otázky bylo nutno řešit v souvislosti a jejich řešení formulovat v duchu dogmatu, neboť právě z této problematiky vyrůstaly heretické názory. Gesta rukou naznačují sestup božství do světa jednak v podobě kanoucí rosy akcentující vedle eucharistické i ontologickou rovinu,¹²¹ jednak v přímém aktu vtělení prostřednictvím seslání Ducha, tedy v rovině soteriologické. Tato descendance představuje pro božství trýznivé sebevyprázdňení, v duchu slov sv. Pavla o Kristu, který „*Způsobem bytí byl roven Bohu... “ ale „...sám sebe zmařil,¹²² / vzal na sebe způsob služebníka, / stal se jedním z lidí. A v podobě člověka se ponížil, / v poslušnosti podstoupil i smrt, / a to smrt na kříži. “ (Fp 2, 6–8). Kristovu smrt lze proto chápat jako úplné dovršení aktu descendance, jímž Bůh obnovuje svět. V ontologickém smyslu je však utrpením provázen již okamžik vtělení: „*Neboť když naplnil tajemství svého příchodu, již tehdy snášel utrpení, totiž sám sebe se zřekl, aby na sebe vzal osobu služebníka. A podobně je tomu u všeho, v čem je přítomen jakožto akt a působení, ba dokonce ... i v prvním aktu své existence, kdy trpěl své vzdálení od Otce. Z toho vznikla temnota. tj. látka, aniž by byla stvořena. “*¹²³*

Pravá strana (B): trůn

Vztah levé a pravé části desky zrcadlí v kontradikci přírody a stavby póly vymežující základní půdorys dějin spásy. Přírodní prostředí levé strany evokuje počátek biblických dějin člověka v *rajské zahradě*, jež završuje na protilehlé straně vize *věčného Města* (např. Iz 54, 11), krásného „...*jako nevěsta ozdobená pro svého ženicha. “ (Zj 21, 2) Nového Jeruzaléma,¹²⁴ kde je trůn, „...příbytek Boží uprostřed lidí“ (Zj 21, 3). Obraz rozkvetlé země představuje ve sféře přírodní skutečnosti svět v ušlechtilém stavu (ráj), jehož významovou paralelou je v kulturní sféře obraz reprezentativního drahocenného *trůnu*. Přírodní obraz zahrady Eden představuje *počátek*, jemuž odpovídá na opačném pólu soteriologické historie kulturní obraz stavby, symbolická aluze na *Nebeský Jeruzalém*, který tvoří její eschatologický *konec*. Vztah scén v levé a pravé půli desky je tedy zalo-*

žen na komplementární korespondenci extrémních momentů soteriologických dějin: rozkvetlá země obydlená andělem je obrazem ráje, odkazem na předějinný (*mýtický*) čas, stavba trůnu obydlená Marií (nástrojem spásy a ztělesněnou Sapientii), symbolizuje spásu a její eschatologickou podstatu. Tato polarizovaná prostředí představují základní topoi biblické (žido-křesťanské) duchovní tradice: předdějinnému (*mýtickému*) času odpovídá eschatologický (*profetický*) čas. Prvnímu vládne *příroda* (pažit, květiny, strom), druhému *město* (trůn – stavba). Odkazuje-li první k mýtickému soubytí člověka a Boha v Edenu, vyjadřuje trůn korpus dějin spásy završený eschatologickou obnovou, k níž symbolická stavba odkazuje.¹²⁵ Významové světy, které symbolizují jednotlivé půle obrazu, tvoří současně obecně antropologickou významovou rovinu, kterou specifikovala žido-křesťanská literární tradice a její obraznost. S těmito topoi koresponduje i významová role postav: anděl jako posel, který v inkarnaci zvěstuje eschatologické vyústění dějin, je týmž, jenž na boží příkaz uvrhl vyhnáním z ráje prarodiče do času světa. Vtělený Kristus je *Adam novissimus*, obnovený člověk, *Maria Eva novissima* obnovující spojení člověka s Bohem, jež přetrhl skrze první Evu hřích v mýtickém Ráji. Maria je současně *Thronus sapientiae*, boží úradek otevírající eschatologickou perspektivu, jak ji v závěrečné vizi nebeského Jeruzaléma spatřil Aurelius Prudentius, raně křesťanský skladatel *Psychomachie*: „*Sem usedla na trůn mocná Moudrost (Sapientie) a řídí shromáždění v království ze vznešeného paláce...*“.¹²⁶ Významové sféry obrazu jsou k sobě vrstevnatě vztaženy tak, aby formulovaly vlastní kód středověké koncepce dějin – inkarnace a eschatologická obnova. Na ideový obsah vyšebrodského Zvěstování lze bez problému aplikovat formulaci, jíž charakterizoval J. Homolka ideu Zvěstování z kaple sv. Kříže: „*Mariino studium v chrámu, sestoupení anděla, Mariin pohyb, početí, Marie jako tabernaculum Dei – je tu v dokonalém souladu s tématem a s ideou, že v Ježíši Kristu nebe sestoupilo na zem.*“¹²⁷

Systém této teologie vyjadřuje logika kompozice, zachovávající ideovou korespondenci mezi levou a pravou stranou desky v jednotlivých úrovních trůnu, které lze k levé straně analogicky přiřadit: sokl - *suppedium* (B1 k A1), *vlastní*

trůn s bočnicemi v podobě nosné konstrukce definující trůn jako architekturu (B2 k A2) a *střecha trůnu* s arkádovou nástavbou flankovanou pávy (B3 k A3).

(B 1) Sokl / suppedium

Masivní hmota soklu tvoří prostorově labilní útvar – diagonálně orientované linie, které vymezují z čelního pohledu nazad ubíhající horizontální plochu, jsou v bočním pohledu pochopeny jako stoupavé [4]. Vzniká tak prostorový anakolut, kombinující horizontální rovinu podnoží a nízký, seříznutý jehlan, na kterém je vyvýšen trůn. Prohřešky proti pravidlům perspektivy bývají důvodem nižšího kvalitativního hodnocení. Takový soud je však spíš výrazem konvenčního přístupu než rozborem vlastních kvalit díla. Malířství od konce 13. století řešilo zobrazení prostoru a objemu v ploše ve smyslu konkrétní reprezentace a různých konfigurací figur a objektů v obraze z hlediska tělesnosti reality, nikoli z hlediska celkové geometrické koncepce prostoru. Vývoj přitom charakterizovala širší škála souběžně uplatňovaných řešení.¹²⁸ Prohřešky proti jednotné koncepci prostoru a prostorových útvarů na desce nejsou stopou tvůrčího selhání, nýbrž jedním z dokladů složitého tvůrčího procesu. V kontextu díla se uvedená prostorová ambivalence promítá i do funkce a významu útvaru: spodní etáž je současně soklem i suppediem. Jeho hmotný typ odpovídá umístění v hierarchii stavby, která odtud vyrůstá jako z pevné základny, a to i ve významové rovině. Retrospektivní románské tvarosloví uplatněné na masivní hmotě (obloučkový vlys, puklice, jednoduchá římsa) charakterizovalo starozákonní éru, která se uzavřela Kristovým příchodem. Sokl / suppedium odkazuje svým historizujícím typem v dějinách spásy k minulosti (*Starý zákon*), jako předstupní následujícího věku (*Nový zákon*) v souladu s dobovou představou, podle které vyjadřuje románská morfologie architekturu starověkého Orientu a symbolizuje judaismus (*Synagoga - humanitas sub lege*), zatímco gotická struktura (jeptiškové kružby v boční straně a hmotově odlehčené vyšší stupně trůnu) odkazuje ke křesťanskému věku (*Ecclesia - humanitatis sub gratia*), jež je na první vybudována. Suppedium a v návaznosti na ně

ještě vlastní sedes, jak uvidíme níže, tak ztělesňuje hierarchii dějin Spásy, které vstoupily Vtělením do nové epochy.

Malba důsledně respektuje shora dopadající světlo.¹²⁹ I tento na první pohled mimetický rys má významovou souvislost. O jaké světlo se jedná, je to *lux* či *lumen*? Středověká scholastika oba pojmy rozlišovala. Byl to především Robert Grosseteste a v návaznosti na něho svatý Bonaventura, kteří, pod vlivem novoplatonismu a arabské filosofie, rozpracovali terminologicky i věcně diferencii prvotního světla nepostižitelného smysly (*lux*) a z něho odvozeného, viditelně působícího světla (*lumen*),¹³⁰ které „... je často nazýváno také »paprskem« (*fulgor, radius*).“¹³¹ Tento paprsek postižitelného světla přichází ze své podstaty shora a z téže podstaty ukazuje anagogicky k nejvyššímu světlu, k Bohu (*Deus est summa lux*),¹³² který je skutečným tvůrcem trůnu.

Alegorický výklad podnoží a sedadla trůnu, pojímaný jako *sensus tropologicus* vztažený k Marii, obsahuje text *Mariale Arnesti*: „*In scabello humilitas Virginis intelligitur in sedili mansuetudo*“.¹³³

(B 2) Sedes, Maria

V konstrukci vlastní sedes nad podnožím trůnu se lehkou arkaturou otevírá průhled do jeho nitra. Odhlédneme-li od velikostního poměru a nahlížíme sedes jako samostatný celek, má podobu emancipovaného architektonického útvaru – antikizující budovy s půlkruhově sklenutými arkádami a architrávem s vlysem tvořeným pětilistými rosetami [5].¹³⁴ Výtvarná podoba sedes je zřejmou aluzí na starověké formy.¹³⁵ Domnívám se, že v návaznosti na *suppedium* představuje starozákonní stavbu, jejíž reprezentativní architektonická podoba vyjadřuje specificky význačný prostor – může jím být předchůdce prvního chrámu, *stan úmluvy*, nebo vlastní *Chrám* vybudovaný Šalamounem, stavba, v níž je uchováván *svatostánek, archa úmluvy*. Otevřená skříňka v arkatuře je pečlivě znázorněna včetně popisného zobrazení pantů víka, její obsah je však těžko identifikovatelný. Na červeném podkladu lze rozeznat zlaté útvary, při levém okraji nakupené, napravo pak jeden předmět kruhového či kulovitěho tvaru. Ve shodě s dříve publikova-

ným názorem v zahraniční literatuře interpretoval J. Pešina skříňku a její obsah jako *Archu úmluvy* ukazující na Marii podle slov *Specula*: „*Archa testamenti significat Mariam*“.¹³⁶ Tato typologie byla rozšířená a nalezneme ji v řadě dobových textů. Otevřená schrána viditelná v arkatuře sedes, jež má de facto formu antické chrámové stavby, současně pozoruhodně koresponduje s veršem Janova Zjevení: „*A chrám boží byl otevřen a archa jeho Zákona byla viděna v Chrámu*“ (Zj 11, 19). Domnívám se, že v motivu lze právem spatřovat i tento eschatologický poukaz v souladu s dalšími odkazy k eschatologickému významovému okruhu, jež jsou dalším specifickým rysem ideové koncepce cyklu.¹³⁷

Otevřená skříňka demonstrativně upozorňuje na svůj obsah. Pešina ji viděl „...*naplněnou zlatem*“.¹³⁸ Skříňka má vskutku podobu pokladnice a útvary v jejím nitru mohou připomínat mince. To ovšem odporuje její interpretaci jako Archy úmluvy, neboť v té se nenacházelo zlato, nýbrž „...*zlatá nádoba s manou, Áronova hůl, která se kdysi zazelenala, a desky smlouvy*.“ (Žd 9, 4) Naposledy Jan Royt navrhl interpretovat skříňku nikoli ve významu typologickém (*archa testamenti*), nýbrž podle Mariale Arnesti jako „*Klenotnici Boží*“, tedy metaforicky a tropologicky.¹³⁹ Východiskem výkladu autora spisu, italského minority Serva Sancta di Faenza, je Matoušův text: „*Dobry člověk z dobrého pokladu srdce vynáší dobré, zlý člověk ze zlého pokladu vynáší zlé*“ (Mt 12, 35).¹⁴⁰ Domnívám se, že tento výklad nekoresponduje s reprezentativní formou sedes a odporuje i symbolické aktivitě předmětu. Otevřená truhlice vystavená za arkádami působí natolik významuplně, že nutí diváka hledat v motivu nikoli mariánské epiteton či tropologickou aluzi, nýbrž - v souladu s ideovou koncepcí desky, kde takto izolovaně prezentované motivy (strom, rosa) mají vždy typologické opodstatnění - pregnantní typologický význam. Výkladu předmětu jako klenotnice či pokladnice naplněné „...*nejdrahocennějšími klenoty*“ neodpovídá ani způsob zobrazení. Očekávali bychom, že hmotný poklad, bude znázorněn zřetelně, například obvyklým schématem nakupených zlatých kruhových forem, jak tomu je na desce Klanění, nikoli nejasnými útvary. Skříňka navíc působí spíše poloprázdň. Tato zdrženlivost v kvantitě i kvalitě odporuje vizuální představě naplněné otevřené po-

kladnice. Nejasné znázornění předmětů a jejich transcendentní zlatá barva nabízí jinou interpretaci: jako neurčitý předmět nebeského původu popisuje Exodus *manu*.¹⁴¹ Mojžíš přikazuje manu uschovat a uložit před schránu svědectví (Ex 16, 32-34). Sedes v podobě starověké stavby s architrávem a vlysem lze pak interpretovat jako symbolický stan svědectví, Šalamounův chrám¹⁴² či nejsvětější svatyni, kterou typologicky vykládá Pavel v listu Židům (9) a která obsahovala schránu smlouvy, v níž byla umístěna vedle kamenných desek s Desaterem Áronova hůl a nádoba s manou (Žd 9, 4).

Skříňku lze tedy chápat jako *Archu úmluvy*,¹⁴³ úžeji pak jako *nádobu s manou*. Svědčí pro to několik důvodů: ikonografický koncept desky se podstatně opírá o typologické vztahy, které, s ohledem na umístění motivu v sedes Marii na trůnu, odkazují na její postavu jako prostřednici spásy. Také trůn lze odůvodněně chápat jako hierarchickou soustavu symbolických (především typologických) komentářů k Marii / Ecclesii, prostřednici spásy. Vlastní smysl těchto typologií je christologický, v souladu s námětem desky zdůrazňuje Kristovo vtělení, chápané již jako oběť dovršující Hospodinova slova vyřčená v Edenu po spáchání prvotního hříchu, který na levé straně desky připomíná obraz stromu (Ge 3, 15). Typologická figura Marie jako schrány s manou byla rozšířena v řadě dobových textů, včetně staročeského Života Krista Pána.¹⁴⁴ V kapitole o narození Panny Marie čteme, vedle jiných typologií (Hořící keř, Gedeonovo rouno): „*Toť jest zlaté vědro, v němžto manna, nebeský chléb schován bieše. Takež tato dievka orudie (nádoba) zlaté bieše, jenžto andělskú v sobě mannu nesla, ješto všiecky hřiešné krmí, pracné lidi u božě síli.*“¹⁴⁵ Skříňka uvnitř trůnu představuje téměř jistě právě tuto typologickou paralelu. V souladu s celkovým půdorysem ikonografického programu desky charakterizuje Marii jako prostřednici spásy, nádobu, jež v sobě chová manu, prefiguraci eucharistie značící přímo Krista, jak praví nápis lemující příslušný výjev z Klosterneuburského oltáře: *man notat ...te Christe*¹⁴⁶ [6]. Bezprostřední obdobu tohoto neobvyklého ikonografického motivu nalezneme na nástěnné malbě s námětem Apokalypsy na východní stěně kostela Panny Marie na Karlštejně. Mezi troubícím andělem vlevo a bortícím se městem

vpravo je zobrazen otevřený chrám a uvnitř něho otevřená truhlice, v níž stojí polopostava Krista s křížovým nimbem a gestem soudu.¹⁴⁷ Truhlici nelze interpretovat jinak než jako archu úmluvy uvnitř chrámu (která „*significat Mariam*“). Její obsah (kamenné Desatero, Áronova hůl a nádoba s manou - Žd 9, 4), je pak v několika rovinách typologickým předobrazem Krista. Výjev je prezentován v kontextu apokalyptických scén, má tedy eschatologický význam. Otevřená truhlice stejného typu s nezřetelnými zlatými útvary v podnoží Mariina trůnu na desce Zvěstování je starší formulací téže myšlenky vyjádřené obdobným způsobem v odlišném kontextu (tam jsme na konci, zde na počátku soteriologického děje). Kristus je vyjádřen manou v logické souvislosti s ikonografií vtělení, kterou typologicky rozvíjí levá polovina desky s obrazem Boha Otce v medailonu označeným textem *Rorate*, jenž sesílá levicí *rosu / manu* (ve smyslu J 6, 31–33) a pravíci holubici Ducha. Motiv otevřené truhlice tudíž nevyčerpává svůj význam odkazem na Marii, nýbrž otevírá christologickou a soteriologickou perspektivu v logické vazbě k ikonografii levé strany desky.¹⁴⁸

Z chrámu *Synagogy* (*suppedium, sedes*) vyrůstá *Ecclesie* (*sedes*), respektive *Synagoga* je Kristovým vtělením přeznačena v *Ecclesii*; *mana* je typologickým předobrazem *eucharistie*, v tom smyslu ohlašuje Kristovo vtělení a oběť.¹⁴⁹ Základní ideou ikonografie desky je, jak se zdá, komplementární témata *vtělení* a *eucharistie*, jejichž vzájemný vztah je vrstven v soteriologické perspektivě v duchu 6. kap. Janova evangelia. V rámci tohoto konceptu je pak rozveden mariologický / ecclesiastický koncept vyjádřený postavou *Ecclesie* ztělesněné trůnicí Marií, jakožto nositelkou Božího vykupitelského díla. Na ni patrně poukazuje dosud nepovšimnutý nenápadný detail, symetricky doplňující ryze mariologickou typologií z druhé strany *sedes* (svou podstatou) christologickou typologii skříňky s manou. Arkáda totiž probíhá po celé čelní straně sedadla, zatímco však nalevo otevírají dva oblouky průhled mezi sloupky do vnitřního prostoru, je protilehlá třetí arkáda vpravo pod Marií uzavřena výplní.¹⁵⁰ Takto skrytý a přece akcentovaný motiv odpovídá typologii Marie jako *uzavřené brány* (Ez 44, 1-2) symbolizující Mariinu neposkvrněnost. Tři viditelné arkády lze snad zároveň chápat i jako

trojčinní odkaz. Celý útvar sedes je typologickým odkazem k novozákonní smlouvě, jež se v aktu Zvěstování zpřítomňuje a zahajuje dobu spásy.¹⁵¹

Umístění a funkce schrány smlouvy jakožto Marina trůnu odpovídá starozákonní interpretaci: schrána je *Božím trůnem*.¹⁵² Spekulativně lze tuto interpretaci rozvíjet dále: schránu pokrýval *kapporet* – *příkrov* (Ex 25, 17) ve významu přikrývat hřích, smířit se (srov. Ž 65, 4 a 78, 38). Vulgáta výraz překládá jako *propitiatorium*¹⁵³ (*lat. propitiare = usmiřovati*, odtud *slitovnice* v kralickém překladu). Tento obsah naplňuje vtělení Krista skrze Marii. Nabízí se interpretace *suppedia* a *sedes trůnu* jako schrány úmluvy s příkrovem (*slitovnicí*) - Marií. Maria má v hierarchické soustavě trůnu nadřazenou pozici v duchu typologie *Synagoga / Ecclesie*. Této hierarchii odpovídá odlišný charakter architektury nižší a vyšší části trůnu.

Interiér střední části trůnu umocňuje svou diagonální pozicí iluzi hloubkového, v sobě uzavřeného prostoru. V poměrně plošně chápané kompozici desky, odpovídající symbolickému charakteru obrazu, působí realistický typ (hloubkový rozměr, světelné prostředí, veristické zpracování povrchů) této hloubkové niky významotvorně. I z čistě formalistického hlediska je specifická úloha trůnu jako významově nosného, hierarchicky členěného celku v rámci desky zřejmá, trůn je faktickým centrem kompozice, středem této niky obydlené Marií probíhá hlavní osa výjevu, sem je vedena pozornost diváka. Jako celek představuje trůn *templum*. Symbolické a teologické obsahy se mísí s narativitou apokryfní tradice. Podle Pseudo-Jakubova evangelia pobývala Maria do svého dvanáctého roku v chrámu jako služebnice, což později vyjadřuje ikonografie Zvěstování kostelním interiérem, kde se scéna odehrává.¹⁵⁴ Maria – služebnice chrámu je současně chrámem samým, totiž novým chrámem, na nějž, jako na vlastní tělesný příbytek Boží, starý chrám symbolicky odkazuje. Je zobrazena jako trůnicí královna, *Regina coeli*, sedící na purpurově červeném polštáři, v modrém šatu se zlatými lemy. Přes ramena jí splývá purpurově červený, zeleně podložený plášť¹⁵⁵ se zlatým lemováním, označující v návaznosti na latinskou a byzantskou tradici¹⁵⁶ svrchanou vznešenost Panny, jejíž hlavu zdobí zlatá koruna a bílá, zlatem lemovaná

rouška. Rouška padající z hlavy na ramena nezakrývá korunovanou hlavu.¹⁵⁷ Maria je úběžníkem významových poukazů. K ní směřují všechna gesta a pohledy: Boha Otce, anděla, a neviditelného, avšak virtuálně zde obsaženého vnímatele, kterého sama pohledově kontaktuje. Postava Marie tvoří komunikační uzel celého obrazového pole, v jehož klidném, vznešeném symbolickém světě, proudí tichá dějová dynamika prostřednictvím mluvních gest.

Gesta hrála ve středověké vizuální kultuře význačnou roli. Mírná a ladná gesta vyjadřovala pozitivní hodnoty a sugerovala souladností a jemností duchovní povahu osoby. Jejich významový opak vyjadřují prudká, asymetrická gesta.¹⁵⁸ Gesta všech tří postav se vyznačují zmíněným shodným rysem, křížícím se protipohybem. Mluvní pohyby jsou prostorově a významově koordinovány a oslišeny, pravá ruka je aktivní, levá pasivní. Bůh Otec pravicí žehná, levicí poukazuje, anděl pravicí odkazuje k Bohu a současně zdraví Marii, v levici třímá říšské jablko s křížem, Maria se pravicí chápe roušky, levice spočívá na rozevřených stránkách knihy. U Marie, kde je jedna ruka spojena prostřednictvím knihy s Hospodinovým slovem, ve specifikovaném významu s právě inkarnovaným logem, zatímco druhá ruka koná,¹⁵⁹ sugeruje chiasma gest vztah k dvojímu významu z výkladu v Mariale Arnesti: „...*duae manus hinc & inde, sunt operario Sancta, & oratio devota: una est manus activa, alia contemplativa. Ista manus haec mulier fortis misit ad fortia, quia una perculit superbum, alla rapuit caelum.*“¹⁶⁰

Bezprostředně předcházející řádky Mariale, citované zde na příslušném místě, přirovnávají podnoží a sedile trůnu k Mariině pokoře (*humilitas*), mírnosti, jemnosti, ušlechtilosti (*mansuetudo*). Podle Hrabana Maura (*De Universo*) samotné *sedere* je významovým gestem, „...*kteří ukazuje, že se Bohu pokorně odevzdáváme*“.¹⁶¹ Výtvarné ztvárnění Mariiny postavy vyjadřuje ony kvality nejen klidnými, ladnými pohyby gest a mírnými rysy krásné tváře, ale i jemnými křivkami šatu a jeho drahocenným charakterem.

Hlava Panny je mírně skloněna, pohled kontaktuje diváka, jemuž Maria – Ecclesia prostředkuje spásu. Pravou ruku pozvedla k cípu roušky, jež ji označuje jako Kristovu nevěstu (*Sponsa dedicata*), jako by ji právě poodhrnula. Krása tvá-

ře evokuje verše Písně: „*Jak rozpuklé granátové jablko jsou tvoje skráně / pod závojem*“ (Pís. 6, 7),¹⁶² a její estetické kvality skrývají anagogický i tropologický význam, dobově vyjadřovaný i literárně. Literární popis Mariiny tváře kladl středověk do historické doby: „*Svatý také Jeroným našel v jedněch židovských knihách takto psáno, že Maria byla postavy střední, tváři násmědé, černú obočí, vezření nábožného, obličejě náokruhlého, v rukú prstov okruhlých, vlasov na hlavě nákadeřavých, promluvenie múdrého, chodu tichého, ve všech nraievch obyčejě šlechetného.*“ V souvislosti s pohledovým kontaktem se zdá, že mimořádně jemný a ušlechtilý zjev Mariiny tváře na úvodní desce se snaží vyjádřit i její očišťující moc: „*A tak byla svatého vezření, že kterýž kolivěk člověk jiej v tvář vzezřel, ten ihned v svém srdci počil zlého pomyšlenie zbavenie.*“¹⁶³

Gesto ruky odhrnující roušku z tváře naznačuje významovou ambivalenci zakrývání / odkrývání, která vyjadřuje typologický vztah Starého a Nového Zákona. Podle výroku Sv. Augustina „*Starý zákon není nic jiného, než Nový zákon zastřený závojem a Nový zákon není nic jiného, než Starý zákon bez závoje.*“¹⁶⁴ Akt odhalení závoje je současně aktem víry: „*A tak až podnes, když se čte Mojžíš, leží na jejich srdci závoj. Avšak když se obrátí k Pánu, je závoj odstraněn*“ (2 Kor 3, 15–16). Teologický charakter gesta odkazující k typologickému vztahu Starého a Nového Zákona doplňuje analogické liturgické (kultické) gesto zahalování a odhalování, personifikované Marií – Ecclessií. Toto gesto se v kultickém smyslu příznačně obrací k vnímáтели.

Pod teologickým a liturgickým principem se uplatňuje i jeho starší typologický rys vázaný na specifickou typologii ženství. Počínaje Praxitelovou Afrodité z Knidu (kol. 300 př. Kr.) je gesto zahalování / odhalování součástí ikonografie ušlechtilé ženské postavy. Vyjadřuje niternou afektivní reakci, která má i v kontextu středověké ikonografie hluboký význam. Značilo-li obdobné gesto u Afrodity Knidské ambivalenci cudnosti a svůdnosti, případně koketérie, reprezentuje v novém duchovním kontextu paralelní významovou ambivalenci cudnosti a poslušnosti, vztah Mariiny panenské zdrženlivosti a jejího „*fiat*“, jemuž věnovaly středověké komentáře tak velkou pozornost.¹⁶⁵

Mariino gesto příhodně zdůrazňuje soteriologický kontext ikonografie desky. V narativní rovině je reakcí na pozdrav anděla, který prostřednictvím nápisové pásky proniká arkádou bočnice do vnitřní sféry trůnu, interpretované jako *thalamus virginis*.¹⁶⁶ S páskou proniká „oknem“ arkády¹⁶⁷ Duch svatý, seslaný Bohem v podobě holubice. Typologický svět levé strany desky odkazující ke starozákonní epoše se naplňuje v ikonografii pravé části, v symbolické stavbě trůnu s Marií jako prostřednicí spásy; tímto momentem se zároveň otevírá novozákonní etapa křesťanských dějin. Mariino gesto tyto vztahy do jisté míry aktivuje a prostřednictvím pohledového kontaktu k nim soustředí vnímavost diváka.

Levou ruku klade Maria na rozevřenou knihu, jež patrně odkazuje k ústřednímu proroctví inkarnace (Iz 7, 14). Výše, na pultu vysunutém ze sloupku bočnice, spočívá druhá rozevřená kniha. Neobvyklé zdvojení předmětu lze vnímat v kontextu dobové liturgické praxe, při níž kněz stále ještě používá více než jednu knihu. Dva otevřené kodexy byly přirozenou součástí liturgického prostoru, který Mariin trůn symbolizuje. Motiv dvou knih má však nepochybně specifický symbolický význam. Uvážíme-li jejich hierarchickou pozici, vyjadřuje spodní kniha starozákonní předobraz a proroctví, zatímco kniha umístěná nad ní jeho novozákonní dovršení. Skutečnost, že kniha je zobrazena jako otevřená však tuto typologii zřetelně vizuálně konkretizuje, jinými slovy také horní kniha pravděpodobně odkazuje ke konkrétnímu textu.¹⁶⁸ Hierarchická pozice kodexů a jejich vazba k Marii příslušné textové významy zpřesňuje. Jsou-li slova spodní knihy starozákonním proroctvím, jež se aktuálně naplňuje ve vztahu k Marii (její ruka se na klade na otevřenou stranu kodexu), má pravděpodobně také horní otevřený kodex profetický význam, vzhledem k hierarchické pozici lze však očekávat obsah eschatologický, který přináší poslední kniha Nového zákona, Zjevení Sv. Jana. 12. kapitola se soustředí na téma apokalyptické ženy, jejíž dítě chtěl po narození pohltit drak. „*Ona porodila dítě, syna, kteý má železnou berlou pást všechny národy; ale dítě bylo přeneseno k Bohu a jeho trůnu*“ (Zj 12, 5). Eschatologická reference textu by dobře zapadala do soteriologické koncepce ikonografie desky.

Konstrukci střední části trůnu tvoří subtilní bočnice prolomené arkádami. Veristicky ztvárněný, ušlechtilý naružovělý materiál představuje patrně slonovinu (ve výplních konzol střechy v horní části lze vidět odlišně charakterizovaný mramor) symbolizující čistotu a odkazující k trůnu Šalamounovu (1. Kr 10, 18.).¹⁶⁹ Součástí veristického pojetí je opět respekt k světelnému zdroji. Shora dopadající *lumen*¹⁷⁰ dává vystupovat reliéfnímu dekoru,¹⁷¹ v němž se objevuje motiv lilie konkretizující symbolický význam slonovinového materiálu v duchu textu Mariale: „*In ebore eius castitas ...designatur.*“¹⁷² Významovou aluzí je snad i růžová (purpurová) barva předních sloupů arkád ve smyslu poukazu k specifické hodnotě stavby.¹⁷³ Není vyloučeno, že dvojice takto zvýznamněných sloupků odkazuje ke sloupům *Jachin a Boaz*, které stály při vstupu do Šalamounova chrámu (1. Král 7, 15-22).¹⁷⁴

Za Marií je spuštěn zlatě vyšívaný závěs. Nedůsledná logika jeho situování do konstrukce trůnu prozrazuje houževnatý život archaičtějších zobrazovacích principů. Zatímco nalevo je tyč závěsu vsazena do vnitřního rohu při zadní stěně trůnu, proniká napravo arkádou ven do volného prostoru, patrně aby pravá část zástěny nebyla při daném pohledovém úhlu pozakryta zadním pilířem arkády. Za tímto závěsem je patrný ještě jeden zlatý závěs. Obdobnou situaci, shledáme na desce Klanění. V analogii trůnu a stanu úmluvy můžeme závěs interpretovat jako symbolický poukaz na *parochet* oddělující ve svatostánku nejsvětější místo s archou úmluvy a deskami desatera od ostatního prostoru. Je-li tomu tak, nabízí se diváku přímý pohled do vnitřní svatyně. Závěs zdobí ornament, v němž se opět uplatňují stylizované lilie ukazující k Mariiňe čistotě, zatímco zlato symbolizuje lásku („...*in auro charitas designatur.*“).¹⁷⁵

Baldachýnovité zastropení trůnu nad Mariinou hlavou symbolizuje nebeskou klenbu, na níž je umístěno devět zlatých hvězd. Tento počet vylučuje předpokládaný výklad Marie jako apokalyptické ženy (Zj 12,1).¹⁷⁶ Počet hvězd nemusí být nutně významový, může jít např. o poukaz na výklad Mariina jména *Maris stella* rozšířený v řadě mariánských invokací, hymnů a písní.¹⁷⁷ Nápadná, v jinak symetrickém rozložení atypická asymetrie vynucená lichým počtem

hvězd však naznačuje, že číslo má svůj význam, jinak by malíř volil sudý počet, aby vyhověl požadavku symetrie. Devět hvězd tvoří souhvězdí *Panny* odpovídající námětu desky, tato reference je proto nejpravděpodobnější. Ve 14. století byla astrologie pevnou součástí křesťanské představy světa. V kombinaci s aristotelismem připravené již v 9. století arabskými učiteli (Abú Maš'ar, *Introductorium maius*), se stala akceptovanou součástí systematického a logického obrazu světa a výkladu jeho fungování. Univerzální nebeský mechanismus ovlivňoval děje v sublunární sféře, aniž by je pevně determinoval, což by bylo s křesťanským názorem neslučitelné.¹⁷⁸ V Krásově výkladu k astrologickým rukopisům Václava IV. je údaj, který mi na tomto místě připadá přinejmenším podnětný. Autor vlivného astrologického *Introductoria* Abú Maš'ar byl „...považován za jednoho z proroků příchodu Kristova, neboť v persko-arabsko-indické sféře prvního dekanu *Panny* popsal toto souhvězdí jako čistou pannu *Isis*, očekávající chlapce, kterého někteří národové jmenují *Isu*, to jest *Jesus*. Toto místo Abú Maš'arova textu bylo podobně jako 4. *Vergiliova ekloga* vykládáno jako předpověď Kristova příchodu.“¹⁷⁹ Podle Mileny Bartlové „...devět hvězd ...bychom snad mohli považovat za zjednodušené znázornění souhvězdí *Panny*. Pokud by byl tento výklad přijatelný, motiv by zajímavě souvisel s naším tématem, neboť nejen poukazuje na *Mariino panenské početí*, ale jako znamení zodiaku je toto souhvězdí vládcem nad lidskými vnitřnostmi, tedy nad dějem početí, který je tu tak detailně promyšlen. Navíc v tomto znamení stojí *Slunce* v první polovině září, tedy v době pražské korunovace.“¹⁸⁰ Autorka tak odůvodňuje motiv hvězd v logice námětu a jeho ikonografie, která je současně svázána se reprezentativním státnickým aktem, korunovaci Karla IV. 2. září r. 1347, a posiluje tak již dříve pocíťovanou hypotetickou souvislost desky (cyklu) s touto událostí.

Průhled na hvězdy umožňuje dvojice půlkruhových výřezů v čele konstrukce, jejíž pole lemovaná trámy zdobí červené výplně. Z trámů je zbudována také baldachýnová stropní konstrukce zadní části s modrou výplní, v korespondenci s popisem Šalamounova chrámu: „*Přikryl jej cedrovými trámy a cedrovým obložením.*“ (1 Kr 6, 9). Mezi čelními oblouky je na spojující ploše

umístěn trámek, na němž je upevněn *zlatý květ*. Také zde uplatnil malíř veristické kvality v textuře a světelnosti. Malba trámů charakterizuje dřevěný povrch, květ má zřetelně odlišnou materiálovou kvalitu kovu. Vzhledem k exponované situaci motivu a jeho pečlivému veristickému znázornění se sotva jedná o pouhý dekorativní prvek; na místě je uvážit opět chrámovou symboliku. Součástí rituálního roucha, jež na sebe bere velekněz při vstupu do svatyně, aby jej nezničila spalující Boží přítomnost, je ze zlata vytepaný květ. Této charakteristice odpovídá zobrazení přesně. Květ byl připevněn na veleknězově čele (Ex 28, 36–38), symbol květu náležel k chrámu jako označení velekněze chrámu. Ve starověku byl květ rovněž královskou insignií podobně jako koruna, s níž někdy splýval.¹⁸¹ Svoji roli zde může hrát i stará symbolika květu jako životodárné síly. Zlatý květ označuje Marii jako bytost vyzdviženou k velekněžské a královské důstojnosti, jež jí dává výsadu vstoupit do svatyně, v níž se setká s Hospodinem.

Květ jako diadém (koruna) Šalamounův může mít i christologické konotace v souvislosti s inkarnací, jak dokládá komentář sv. Bonaventury k veršům Cantica, založený na výkladech církevních autorit (*„Vyjděte jen / a pohleďte, sijónské dcery, / na krále Šalamouna, / na korunu, již ho korunovala jeho matka / v den jeho svatby, / v den, kdy jeho srdce naplnila radost.“* Píseň 3, 11): *„Diadém, kterým Šalamouna jako pravého krále míru korunovala jeho matka, je neposkvrněné tělo, jež (Kristus) přijal z Panny Marie. Neposkvrněné tělo nazýváme diádemem svatebním, neboť jeho prostřednictvím se (Kristus) zasnoubil se svatou matkou církvi, jež byla vytvořena z jeho boku jako Eva z boku muže. Celá církevní hierarchie je totiž očištěna, osvěcena a završena skrze toto tělo...“*¹⁸² Zdá se, že ikonografie zlatého květu má vícevrstevnou, nicméně významově přesně zaměřenou symboliku, která je spojena s Mariinou postavou, ve smyslu diadému Šalamounova pak v duchu interpretace vycházející z církevních autorit (převzaté Bonaventurou) značí inkarnovaného Krista.

(B3) Střecha trůnu s architekturou a pávy

Trůn završuje heraldická kompozice arkádové stavby římského typu se dvěma pávy, symetricky rozmístěnými z obou stran [7]. Obsazením (pávi, starověká stavební struktura) i heraldickou kompoziční vazbou má motiv zřetelně antikvární charakter.¹⁸³ Uvážíme-li jeho neobvyklost v ikonografii Zvěstování¹⁸⁴ a exponování na úrovni božské sféry (v korespondenci s levou stranou desky), je zřejmé, že v programu desky zaujímá integrální roli a je nutno jej interpretovat v souvislostech celkového ikonografického systému.

Typové motivy této heraldické kompozice pocházejí z archaické vrstvy starověkého blízkovýchodního umění, odkud je selektivně převzal židovský obrazový repertoár. Jsou to významové přírodní elementy – různé druhy stromů, vodních ptáků, gryfonů a často pávů, spojené s významovými reprezentativními elementy kulturními – výzdobnými (rozety) i tektonickými (sloupy, arkády) architektonickými prvky; tento obrazový slovník je významově svázán se symbolikou ráje. Prostřednictvím předchozího židovského výběru jej adoptovalo raně křesťanské umění,¹⁸⁵ jehož symbolický aparát přebírá motiv stavby s pávy i s heraldickým typem zobrazení a vkládá do ideového programu desky, aby tu v širší významové polyvalenci symbolizoval „...*Christian salvation and the Garden of Eden, the Fountain of Life and the Paradise of God's eternity, the New Jerusalem*“.¹⁸⁶ Takový je význam podobných vyobrazení v katakombách a později na kánonových tabulích, kde pijí pávi či jiní ptáci živou vodu ze zřídla Božího slova na vrcholu arkád symbolizujících eschatologické Boží město. Exkluzivním příkladem aluze rajske zahrady, symbolicky vyjádřené obrazem vegetativních a zvěrných motivů s pávy heraldicky spojenými s ústředním významovým motivem - monogramem, je horní pás v čelní stěně Maximiánova trůnu v Ravenně (pol. 6. st.). Severoitalské prostředí, především Benátky, si kontaktem s byzantskou kulturou uchovávalo vztah k této starší vrstvě křesťanské symboliky a ikonografie, v níž má motiv původ. Není tedy překvapující, našel-li Jaroslav Pešina precedens heraldické kompozice pávů s osovým stavebním prvkem (fontána v podobě sloupu, z níž pávi pijí) v Benátkách, na reliéfní výzdobě kamenného zábradlí v chrámu sv. Marka (13. st.).¹⁸⁷

Obecný význam heraldického motivu na desce Zvěstování je bez pochyby nutno hledat v tomto kontextu. Přesto je možné, že sděluje i konkrétnější obsahy. V důsledku postupování antických a křesťanských témat je symbolika páva bohatá a nejednoznačná. V návaznosti na antické přesvědčení, že maso páva se pro svou tuhost nekazí a pod vlivem rajskeho vzezření je páv, ve shodě s uvedenými významy, v křesťanské ikonografii symbolem věčnosti a nesmrtelnosti duše. V antické mytologii je páv Héřiným ptákem. Obrazce očí na pavím ocasu symbolizují Héřina služebníka, stookého Arga, zabitého Hermem v příběhu Ió: „*Júnó vezme ty oči a vsadí je na peří páva, / svého ptáka, a ocas mu pokryje třpytnými skvosty...*“.¹⁸⁸ Symetrická pozice ptáků se při detailnější prohlídce nejeví tak ideální a statická. Páv na levé straně usedl na samý kraj střechy vpředu, páv vpravo naopak diagonálně k zadnímu rohu. Levý páv sedí nehybně, nohy má téměř skryty pod tělem, páv vpravo je zobrazen v pohybu, jako by právě dosedal na okraj střešní římsy, jeho nohy jsou v labilní pozici a zřetelně viditelné. Tento rozdíl přivádí na mysl komentář Physiologu, který chápe kontrast mezi krásou hrdého ptáka a nesourodým vzhledem jeho nohou jako morální metaforu (sensus tropologicus) křesťanské péče o duši: „*Páv je nejchlubivější ze všech létavců; tvarem těla i jinak je totiž krásný. Když se prochází, plesá radostí a vzhlíží se v sobě, klopí hlavu a k zemi oči obrací; když se však setká se svými nohama, mocně křičí, protože nejsou v souladu s ostatními částmi těla. Výklad: Ty tedy, duchovní člověče, znající příkázání a co je dobré, raduj se a plesej, když bys spatřil nohy, to jest hříchy, křič a před Bohem oplakávej a měj v opovržení hřích, tak jako páv nohy, aby ses jevil jako pravý ženich.*“¹⁸⁹ Zvláštní světelná režie tuto souvislost prohlubuje: z pravé obrazové strany obydlené Bohem je scéna osvětlena, zatímco na opačné straně, kde je páv zpodoběn v neklidném stavu a s odhalenými nohama, se halí do příšeří – jde o významovou světelnou inscenaci?¹⁹⁰

Stavební struktura má precedens v řadě příkladů architektonické nástavby na střeších trůnů v raně křesťanském, byzantském a italském umění,¹⁹¹ odlišuje se však tím, že má charakter individualizovaného článku, který postrádá organické spojení s konstrukcí trůnu.¹⁹² Stavbu by bylo možno chápat jako aluzi na před-

křesťanský věk symbolizovaný antikizujícími ruinami. Tomu však neodpovídá umístění v hierarchii trůnu – uvedený význam logicky náleží *suppediu* v souladu s jeho místem a funkcí. Rovněž zůstává nevysvětlen vztah stavby k symbolice pávů, který potvrzuje heraldicky sjednocená kompozice scény. Jistá podobnost s architektonickým typem akvaduktu a spojení s pávy mne přivedly k iluminaci Uzdravení slepého (J, 9, 1–40) v *Codexu Egberti* [9]. V ilustraci náležející k mimetickému typu jde především o teologický smysl události z Janova evangelia prostřednictvím chronologické obrazové expozice. Dva apoštolé při levém okraji vyjadřují mluvnými gesty otázku: „*Mistře, kdo se prohřešil, že se ten člověk narodil slepý? On sám, nebo jeho rodiče?*“ Před nimi již žehná Kristus slepci. Jednotlivé postavy označují nápisy. Zcela vpravo, za postavou slepce, je zobrazeno médium jeho uzdravení: na vysokém kamenném sloupu stojí páv odvádějící vodu do zděné studnice. V této souvislosti se nabízí obraz Héřina ptáka z Ovidiových *Metamorfóz*, na jehož peří a chvost vsadila Héra oči stookého Arga zabitého Hermem. Páv symbolizuje Argovo nadpřirozené vidění, prostřednictvím raně křesťanské tradice byl ovšem tento motiv současně prostoupen uvedenými významy rajske symboliky, věčnosti, živé vody, jež byla prostředkem slepceva uzdravení. Páva na sloupu označuje nápis *Aque ductus*, studnici slovo *Syloae*, významové jméno značící *Poslaný* (J. 9,7). Vyobrazení je zajímavé ze dvou důvodů. Prvním je zvláštní ikonografie rybníka Siloe s cisternou a akvaduktem vyjádřeným obrazovou figurou páva na sloupu. Vzniká tak hypotetická spojnice této ilustrace s vyobrazením stavby na střeše Mariina trůnu, jež vskutku připomíná akvadukt a je současně spojena s vyobrazením páva, pro které máme v uvedené iluminaci precedens. Druhým aspektem je obsah příslušného Janova textu, který má hluboce christologický charakter. Jeho významovým ohniskem je sestup Krista na tento svět. Kdybychom motiv stavby s pávy na střeše trůnu chápali jako symbolickou figuru vskutku odkazující na 9. kapitolu Janova evangelia, bylo by možno odtud rozvinout pozoruhodné úvahy. Do ikonografie Zvěstování by byla tímto způsobem vložena christologická meditace příčiny a smyslu Kristova sestupu do světa. Nedostatkem těchto východisek a celé interpretace je vysoká hy-

potetičnost a spekulativnost, které jsem si dobře vědom, případ iluminace z Codexu Egberti však ukazuje, že univerzální motivy se mohly nečekaně kombinovat s klasickým odkazem a aplikovat v konkrétní narativní a exegetické christologické látce. Nelze vyloučit, že k podobné operaci v návaznosti na zmíněný případ došlo i zde.

Motiv stavbu s pávy na střeše trůnu hluboce zesiluje výtvarné a ikonografické enigma desky. Vedle explicitní symbolické myšlenky má důležitou roli i v implicitní významové rovině výtvarného a ikonografického programu, do něhož svým starobylým charakterem vnáší vážnost a reprezentativnost, hodnoty charakterizující nejlepší desky cyklu. Výjev je patrně nejvýraznějším archaismem cyklu.

NAROZENÍ

Deska spojuje v jednotném prostorovém aranžmá tři výjevy: narození Krista, zvěstování pastýřům a přípravu lázně [10]. Bohatá krajinná scénérie vykazuje řadu aspektů blízkých vybavení předchozí desky cyklu, obdobný je repertoár zvolených prvků: na rozkvetlé zemi (*locus amoenus*), se nacházejí květy i strom shodně umístěný nalevo, meandrovité vrásky země jsou podány prakticky identickým způsobem. Voda vytékající ze džbánu (příprava lázně) je paralelou k nebeské rose na první desce, je zde andělský posel, motiv stavby s lůžkem vkládá do přírodního prostředí, paralelně k trůnu na první desce, kontrastní projev kurtoazní splendidity. Tyto úzké vztahy naznačují, že jsme v případě druhé desky svědky určité aplikace již jednou formulovaného myšlenkového a uměleckého programu, jež v další variantě reinterpretuje dané prvky a jejich uspořádání.¹⁹³

Na druhé straně pozorujeme i zřetelné odlišnosti. Odlišný je především prostor malby. Na *Zvěstování* otevírá nízký horizont země prostor *prázdnu* v kontrastu k živé *zaplněnosti* plochy u *Narození*. Kompozice, koncipovaná na *Zvěstování* racionálním staticky-rektangulárním způsobem, je na desce *Narození* rozvedena řadou dynamických diagonálních os, jimž dominuje centrální kříž hlavních diagonál – jedné spojující protilehlé úhly (levý dolní a pravý horní) vztahem Josefa a anděla, a druhé protiběžné, kterou určuje výtvarný a významový vztah donátora v pravém dolním rohu a Marie s dítětem na lůžku. Kompoziční vazby motivů, jak uvidíme níže, prozrazují shodně s první deskou pečlivý systém významových hierarchií a vztahů.

Odlišné charakteristiky obou desek mají významový vztah k námětu. Abstraktivní symbolický koncept fyzicky prázdne scény odpovídá mystériu *Zvěstování*, jež se odbývá v komunikaci dvou osob, archanděla a Panny, doprovázené na nebesích obrazem konajícího Boha. Vněmový smyslový svět ustoupil inteligibilní sféře, uvolnil místo symbolickému a typologickému (pažit se stromem a lilií, rosa). Moment inkarnace na sebe váže veškerý teologický význam spásy, scéna je proto konfigurována tak, aby zobrazení přesně explikovalo určený myšlenkový koncept. Naproti tomu *Narození* je oslavou *inkarnace* a přísluší mu urči-

té rozvinutí smyslové sensace, a to v nejkultivovanější podobě, jakou vrcholně středověká dvorská kultura zná. Prostor desky je zaplněn živým světem, jemuž se dostalo spásonosného božího Vtělení, zvěstovaného andělem pastýřům.¹⁹⁴

To je také důvodem přítomnosti donátora právě na této desce. Objednavatel se připojuje ke stvoření, jež bude božím vtělením spaseno. Pavel Kalina upozornil,¹⁹⁵ že komplexní vyobrazení světa na desce má oporu v komentáři Zlaté legendy k svátku Kristova narození, jež bylo demonstrováno všem stupňům stvoření: skalnatá země („*Jsou totiž stvoření, jež mají jen jsoucnost, jsou pouze hmotná, jako kameny...*“), tráva, květiny a stromy („*...některá mají jsoucnost a život, jako rostliny a stromy...*“), osel, vůl a stádo pastýřů („*...některá mají jsoucnost, život a cit, jako zvířata...*“), pastýř, donátor („*...některá mají jsoucnost, život, cit a soudnost, jako lidé...*“) a anděl („*...některá mají jsoucnost, život, cit a soudnost a přímé nazírání, jako andělé*“).¹⁹⁶ Svět je v celé své hierarchii přítomen boží inkarnaci v duchu žalmových veršů: „*...jeho přesvatému jménu bude dobrořečit všechno tvorstvo / navěky a navždy*“ (Ž 145, 21).

Ideový koncept desky se pokusím definovat prostřednictvím postupné analýzy jednotlivých motivů a kompozičních vazeb, které je k sobě váží.

Locus amoenus

Nic nenasvědčuje tomu, že by vyobrazení na desce ilustrovalo popis místa Mariina a Josefova spočinutí z textu Zlaté legendy: „*Uchýlili se do veřejného průchodu, který byl ...mezi dvěma domy, byl zakryt střechou a říkalo se mu útlék.*“¹⁹⁷ Namísto toho se na desce otevírá členitý přírodní svět se stromy a květy, mezi nimi i liliemi, jež zdobí vzdálený pahorek vlevo. V krajinné scénérii je brilantně zpracován topoi krásného místa (*locus amoenus*) rozvinutý nyní - oproti předchozí desce, kde se jedná o vložený typologický moment - v rozloze celé krajiny. Ta se prostírá se před divákem k vysokému horizontu jako by byla pozorována z vyššího stanoviště od travnaté plochy v předním plánu s donátorem a přípravou lázně, přes otevřené údolí s přístřeškem a terasami svahu se stádem a pastýřem, až po vzdálené kopce a pahorky poseté květy téměř jako předobraz

„kosmické krajiny“ pozdějšího nizozemského malířství. Je to, jak upozornil J. Pešina, „...*první doklad obrazu krajiny v české deskové malbě*...“¹⁹⁸ Je přitom příznačné, že tento progresivní rys patrně není výsledkem snahy o moderní přehodnocení námětu; východiskem pokročilé krajinné koncepce je naopak tradiční byzantský, ve své genezi již raně křesťanský ikonografický typ Narození.¹⁹⁹ Jeho součástí je kopcovitá krajinná scénérie s ústřední jeskyní (kterou zde nahrazuje přístřešek) a vysokým horizontem. Byzantské obrazové schéma se do kompoziční struktury desky zřetelně otisklo - základní rozvržení ovládá střední vertikální osa, na níž je v popředí umístěna příprava lázně a hierarchicky nad ní scéna narození. Po pravé straně doprovází hlavní výjev vedlejší děj zvěstování pastýřům vyjádřený shodně s vyšebrodskou deskou jednou postavou - viz např. Narození z Vatikánského Menologia [11].²⁰⁰

Vyšebrodské Narození ovšem přepracovává své východisko v duchu samostatně formulovaného, na svém vzoru nezávislého výtvarného a ideového záměru. Krajina zde představuje specifickou přírodní sféru, kde, jak tomu chce ovidiánské rétorické schéma, *‘ver perpetuum est’*,²⁰¹ a v jejímž středu je umístěn božský zjev a posvátný děj. Idylizovaná přírodní scéna, k níž patří (shodně s deskou Zvěstování) strom a vodní živel,²⁰² tvoří v ovidiánské a vergiliovské literární tradici rámec, v němž se odehrává sakrální, často dramatický děj.²⁰³ Obrazový výjev v tomto smyslu odpovídá antickému literárnímu postupu: *locus amoenus*, panenské přírodní místo, je typologickým rámcem posvátného dramatu, jež se odehrává v jeho lyrickém bezčasí. Antický rétorický *topoi* transformovala a novým způsobem artikulovala středověká křesťanská kultura. Jaroslav Pešina upozornil na významovou úlohu rozkvetlého pažitku na mariánských obrazech typu *Madonna dell’Umiltà* související „...*patrně s představou rajské zahrady, jak ji připomínají verše připisované Bernardovi z Clairvaux (Floridus Aspectus)*.“²⁰⁴ Tato představa ovšem nebyla původním a osamoceným výkonem, nýbrž rozšířeným lyrickým a metaforickým obrazem zastoupeným v různých žánrech středověké literatury (v českém prostředí například alegorické skladby typu zmíněného Sporu fialky s růží z *Quadripartitu*),²⁰⁵ který plynule navázal na

antickou tradici. Topoi *locus amoenus* měl pro vrcholně středověkou kulturu, citlivou k symbolické mluvě a lyrické výrazovosti, bezprostřední přitažlivost. Byl ostatně podepřen autoritou Bible, zejména prostřednictvím Cantica, kde v zahradě a sadu spočinou v objetí ženich s nevěstou – Maria / Ecclesia s Kristem, jako je tomu i na této desce.²⁰⁶

Idealizovaná příroda tvoří protějšek dvorský exkluzivní scéně s lůžkem. Do ušlechtilé, rétoricky i významově opodstatněné pastorely *locis amoeni* je artistním motivem drahocenného lůžka s Marií a Kristem vloženo *locus sacer*. Toto řešení bezpochyby záměrně stupňuje důraz na posvátnou identitu osob a místa. Posvátné je vyjádřeno a prezentováno subtilní krásou, artistně zpracovanou materií, jež manifestuje jeho výsostné postavení v ontologické hierarchii univerza i sociální hierarchii světa. Je to do jisté míry i akcent panovnický, který se v cyklu objevuje opakovaně.

Donátor

Rovněž postava donátora, umístěná v pravém dolním rohu desky v nice lámaných vrás země, jež stoupají po horském úbočí a obmykají ji svými výběžky, je vybavena mocenskými atributy. Zpodobením se donátor stává programovou součástí cyklu: svou osobou se prostřednictvím mystéria inkarnace hlásí k mystériu spásy.²⁰⁷ Obvyklým gestem nabízí model kostelní stavby Matce a Dítěti, současně v typické ambivalentní pozici tváře obrácené jak do prostoru obrazu tak do prostoru diváka dává vyniknout svému reprezentativnímu činu a postavení. Donátora vybaveného heraldickým znakem, trojbokým štítem s růží, který označuje jeho příslušnost k rodu Vítkovců, v podrobné historické a obrazové analýze identifikoval Antonín Friedl jako Petra z Rožmberka.²⁰⁸ Jeho šat, především hermelínová pláštěnka a vévodská čepice, po vznešeném způsobu zavěšená na zlaté šňůře na zádech, dokládají prestiž osoby. Model kostela, případně kostelního chóru, lze ztotožňovat se stavbou vyšebrodského klášterního kostela pouze hypoteticky.²⁰⁹ Tyto mikromodely donátorských činů měly více symbolickou než

dokumentační funkci. Model stvrzuje donátorský akt, jímž se osobnost hlásí o přímluvu k Marii a spásu duše ke Kristu.

Vysoká věž kostela nad křížením překrývá dřevěnou vzpěru přístřešku a vpisuje tak do něho kříž, jímž je završena. K této konstelaci, odpovídající některým specifickým postupům, jež se v cyklu uplatňují (mám na mysli zvýznamňování obrazových prvků jejich kompoziční kontextualizací, která programově vytváří jejich nový symbolický kontext), se vrátím níže.

Příprava lázně

Na zeleném pažitu posetém drobnými kvítky je bravurním malířským přednesem zobrazena scéna přípravy lázně. Její místo v ikonografii Narození je dědictvím křesťanské antiky a byzantské tradice, která motivu, významově interpretovanému jako poukaz na Kristův křest v Jordánu,²¹⁰ od počátku vyhradila přední plán obrazu.²¹¹ Scéna je příkladem charakteristického prolnutí žánrové a významové roviny obrazu. V prvním smyslu dějově obohacuje obrazové líčení, ve druhém smyslu je součástí jeho významové výpovědi. Výklad přípravy lázně jako prefigurace Kristova křtu se snad právě v byzantské, tedy řecké tradici, objevuje v souvislosti s etymologickou vazbou, jež má pro oba akty týž výraz: □□□□□□□ζ - *koupel; křest*, zatímco středověká latina váže daný termín na onen druhý, sakrální význam, a pro koupel užívá spíše výrazu *lavatio*.²¹² Pozornost zasluhuje i podobnost kompozičního řešení scény koupele se dvěma osobami společně připravujícími za pomoci džbánu lázeň do kruhové nádoby a scény křtu, jak ji vyobrazují např. výjevy ze Svatoludmilské legendy na schodišti Velké věže Karlštejna,²¹³ rovněž s dvěma asistenty se džbánem, obstupujícími okrouhlou či polygonální křtitelnicí. Morfologie motivu tvoří pregnantní obrazový typ, který je imanentním nositelem dané významové funkce.

Přípravy lázně se ujal svatý Josef, jemuž pomáhá stará žena. Nápadně vážná a soustředěná tvář pěstouna Páně připomíná ambivalentně prožívaný význam Narození, ve kterém středověk v daleko silnějším smyslu než pozdější epocha vnímal pašijový význam inkarnace. V souvislosti se symbolikou křtu evokuje

vážná Josefova tvář slova z epištoly Římanům: „*Nevíte snad, že všichni, kteří jsme pokřtěni v Krista Ježíše, byli jsme pokřtěni v jeho smrt?*“ (Ř 6,3). Postava staré ženy byla interpretována jako porodní bába z Protoevangelia Jakubova a Protoevangelia Matoušova,²¹⁴ žádný apokryf ovšem nehovoří o přípravě koupele.²¹⁵ Jak bylo řečeno, motiv má původ v pozdně antickém umění, stal se součástí byzantské ikonografie Narození a zdomácněl i v Itálii; zde všude představuje žánrové rozvinutí výjevu Narození, byť s implikovaným významem křtu. Zdá se však, že na Západě se stal podnětem k dalším symbolickým interpretacím prostřednictvím významových alterací postav připravujících lázeň. Tuto myšlenku sugerovalo již exponování scény v popředí obrazového prostoru. Pešina zmiňuje práci Vitaleho da Bologna, kde ženinu úlohu zastává přímo Maria,²¹⁶ v souvislosti s koupelí, prefigurací křtu, symbolizující patrně Ecclesii.

Na vyšebrodském Narození nahrazuje jednu z žen Josef. V žánrovém smyslu to znamená aktivní využití dosud převážně pasivní role pěstouna Páně,²¹⁷ současně však dochází k důležité významové intervenci. V popředí výjevu se objevují dva stařecké typy muže a ženy,²¹⁸ které podle dané aktivity získávají možnou symbolickou funkci personifikace živlů, jež se v návaznosti na pozdní antiku uplatňovala v byzantské tradici.²¹⁹ Platí, že zemi ženského rodu □□ (□□□□) personifikuje ženská postava, zatímco mužská postava symbolizuje vodu.²²⁰ Tuto personifikační úlohu zesilují atributy postav – u ženy je to oděv terakotového tónu, Josef vylévající proud vody ze džbánu je paralelním obrazem typové personifikace Jordánu na výjevu Křtu Páně, tématu, k němuž scéna přípravy lázně odkazuje. Jeho činnost tedy nemáme chápat jako inovační narativní aktivaci této postavy jak se domníval Pešina, nýbrž jako atribut její symbolické alegorické úlohy; rodokmen této postavy sahá až k antické personifikaci Jordánu v podobě starce s bílým vlasem a vousem, který doprovází scénu Kristova křtu.²²¹ Tato tradice nevymizela ani v západním ve středověkém umění.²²²

Je možné, že v další rovině ikonografické rovině hrála úlohu i starozákonní typologie. Ve 24 kapitole knihy Numeri je oslava božího požehnání Izraeli v Bileámově prorocství vyjádřena obrazem krajinné scenerie s řekou, úvaly a

stromovím – požehnanou krajinou, podobnou té, jež se rozprostírá na vyšebrodské desce. Na toto líčení navazují verše: „*Z jeho věder se řinou vody, / jeho símě je hojně zavlažováno, / jeho král bude vyvýšen nad Agaga, / jeho království bude povzneseno*“ (Nu24, 7). Není vyloučeno, že motiv ušlechtilé krajiny (*locus amoenus*) a motiv lázně v popředí odkazuje současně také k tomuto starozákonnímu textu, interpretovanému jako odkaz na Kristovo Narození a křest; ostatně v téže kapitole se nachází pro ikonografii Narození významný typologický odkaz k betlémské hvězdě („*Vyjde hvězda z Jákoba...*“ Nu 24, 17).

Nádoba, z níž Josef nalévá vodu do vědra, má svým rustikálním tvarem a historizující výzdobou (paralelní linky, vlnovky) nápadně archaický charakter. Z dobových příkladů vyplývá, že historizující tvaroslovné citace byly ve středověkém umění významově podloženou kategorií,²²³ vědomě užívanou snad i v souvislosti s protohumanismem, který se formoval na pražském dvoře, jako projev dobového intelektualismu, jímž autor (inventor / konceptor) díla projevoval míru své kompetence. Personifikační význam obou postav podporuje akcentovaný prvek vody a pevniny (kád'), jež jí vymezuje místo – v souladu s gestem ženy zadržujícím příval vody vytékající ze džbánu.²²⁴

Jak jsem naznačil u desky Zvěstování v souvislosti s rosou (vlhkostí), kterou středověká nauka chápala jako prostředek, jímž se duše spojuje s tělem, bude třeba vedle teologické symboliky nutno počítat i s ontologickými konotacemi, které ji doprovázely, neboť spása se prostřednictvím Kristova vtělení odehrává v ontologické struktuře světa. Také na desce Narození hrají tyto významy svoji roli. Instruktivní je dobová literatura - např. v českém prostředí známá středolatinšská gnómická literatura obsahuje pod incipitem *Humanum corpus* text, který dokládá přímé středověké osvojování antického odkazu, jež snadno přecházelo do vžitých pouček: „*Ze čtyř elementů se tělo člověka skládá: / ze země maso je a krev zase z vody se rodí, / ze vzduchu vzniká dech a v teplotě se zračí oheň.*“²²⁵ V rámci ikonografie Kristova vtělení by mohl výjev s přítomným zemským a vodním živlem poukazovat na eucharistický význam těla (země) a krve (voda) akcentovaný v popředí scény.

Rovněž postava stařeny očividně přesahuje žánrovou úlohu (regulace teploty vody); její funkce je, jak dokládá i zřetelná komunikační aktivita, významová, nikoli náladová.²²⁶ V rámci zdánlivě žánrové, ve skutečnosti však symbolicky vrstevnaté scény přípravy lázně, lze v postavě stařeny hypoteticky spatřovat poukaz na kumskou Sibylu dosvědčující Kristovo narození.²²⁷ Jde o intuitivní dohad, který podporují pouze nepřímé indicie, aniž by byl, pokud vím, k dispozici precedens. Nicméně některé atributy zamaskované v žánrovém výjevu tuto možnost naznačují: typus stařeny,²²⁸ její potměšilý inkarnát, způsob, jímž má uvázanu roušku kolem hlavy, zvláštní pozice připomínající orientální dřepění,²²⁹ autoritativní charakter, pootevřená ústa naznačující, že něco významného sděluje.²³⁰ Rovněž kád', v níž se připravuje lázeň, by hypoteticky mohla odkazovat k atributu kumské Sibyly – misce, jež má někdy tvar mušle. Stařena se jí dotýká zvláštním gestem, které se motivem spojeného malíku a prsteníku, od nichž se oddělují zbývající prsty, podobá gestu levé (téže) ruky Mariiny na deskách Madony Strahovské, Madony z Veveří a Madony Zbraslavské. Téměř stejným gestem ukazují dvě ze tří žen (ze stejné pozice prostřední žena) na desce Zmrtvýchvstání na Kristovu roušku pozvednutou andělem. Jedná se patrně o gesto svědectví. Paralelně s těmito příklady chápu i gesto staré ženy na desce Narození jako gesto významově-komunikativní, nikoli žánrové. Gesto pravé, pozdvižené ruky regulující proud vody vytékající z džbánu, připomíná řečnické gesto (*adlocutio*) převzaté středověkem z antické tradice.²³¹

Zapojení Sibyly kumské podporuje celkový ráz obrazového konceptu Narození: ve III. ekloge Vergiliových Bukolik soupeří ve zpěvu pastýři Menalkas a Damoetas v půvabné přírodní scénérii, kde „pučí kdejaký lán, již veškeré stromoví pučí, / má již lupeny les, je roční nejhezčí doba.“²³² Je to zmíněný *topoi locus amoenus* rozvinutý ve zpěvu pastýřů, jehož ilustrací by snadno mohl být neobvykle bohatý krajinný obraz zaplněný květy i pasoucími se a odpočívajícími zvířaty na vyšebrodském Narození.²³³ Následuje IV. ekloga:

Poněkud vážnější píseň chci zpívat, sicilské múzy:

všechny netěší stromy ni tamaryšk nízkého vzrůstu;
i když slavíme les, necht' les je konsula hoden.

Přišel poslední věk, jak kumská hlásala věštba;
Velké pořadí věků, jak bývalo, počíná znova,
Již se zas vrací Panna a vrací se saturnská říše,
Nový již lidský rod nám posílá vysoké nebe.
Chraň jen, Lucino cudná, vždyť tvůj již panuje bratr,
Chlapce, jenž přijíti má...²³⁴

Nevím, zde byl vztah literárního a výtvarného obrazu přímý, připadá mi však alespoň blízký; otevírá se jím také konzistentní výklad obrazového konceptu desky – bezprecedentní rozvedení bukolicky laděné krajinné scenerie ve smyslu antického topoi *locus amoenus* a do ní kontrastně vloženého, luxusně ztvárněného posvátného výjevu Narození. Přenesení významové postavy do žánrového výjevu přípravy lázně není nijak násilné, naopak, uvážíme-li jeho významový podtext (viz uvedený příklad obrazu Vitaleho da Bologna). Je-li tato hypotéza správná, získává preferovaná pozice scény ve vazbě k celkové koncepci obrazu (scéna je vázána s výjevem Narození na významovou střední osu) logické odůvodnění, adekvátní významotvorné strategii konceptora nejvýznamnějších desek cyklu.²³⁵ Programovému zaměření odpovídá i typologický charakter výjevu, jehož podtext je dvojnásobně profetický: ohlašuje Kristovo narození (*sybila*) a spasitelské poslaní (*křest*).

Motiv stromu

Shodně s deskou Zvěstování je i zde v levém dolním rohu situován strom.²³⁶ Sférickou korunu s červenými plody, které charakterizují obraz 'plodivého stromu',²³⁷ modeluje zářivě prosvětlené listoví. V rámci ikonografie Naro-

zení je motiv odkazem na *Árónův prut* (Num. 17, 17 – 24) a *proutek z pařezu Jišajova* (Iz 11, 1). Oba typologické motivy představovaly ve středověké exegezi a liturgii prefiguraci zázračného Kristova narození z Panny, byly vztaženy v tomto smyslu jak na Marii jako rodičku Mesiáše,²³⁸ tak na Mesiáše-Krista, který vzejde z Davidova rodu: „*I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce*“ (Iz 11, 1). Zázračně rozkvetlý, plodící *Árónův prut* je tadičně ztotožněn s Marií.²³⁹ Strom vyobrazený na desce naznačuje vztah k těmto typologiím nejen plody, ale i nerovným, esovitě vykloněným kmenem, který evokuje obraz výhonku. Motiv stromu s plody lze chápat jednak jako prefiguraci Panny Marie, jednak jako prefiguraci Mesiášova příchodu ve smyslu Izaiášova proroctví. Vzhledem ke stejné umístěnému stromu na desce *Zvěstování* je současně prostřednictvím analogie *stromu poznání* a zázračně rozkvetlé, plody nesoucí *Árónovy hole* a *proutku z kořene Jesse* znovu akcentován vztah hříchu a vykoupení, Evy a Panny Marie (*Eva novissima*), Adama a Krista (*Adam novissimus*).

Přístřešek s Kristem a Marií

Nad předním plánem obrazu, který plní roli jakéhosi proscénia, se nachází ústřední výjev, vyvýšený a akcentovaný prizmatickým terénem skalnatého podloží. Zvedá se zde lehká stavba přístřešku,²⁴⁰ jehož rustikální typ koresponduje s bukolicky laděným přírodním prostředím a současně ve své pregnantní konstrukční artikulaci tvoří exaktní geometrický rámec ústřední scény. Kmen právě zadní vzpěry je překryt křížem završujícím vysoký sanktusník kostela v ruce donátora. Toto významové překrytí stavby otevírá řadu hypotetických významů: například přeznačení synagogy ecclesii (jak naznačuje model kostela) skrze Kristovo vtělení, k němuž (a k níž) se donátor odkazuje. V další rovině připomíná motiv pašijovou podstatu vtělení v duchu tradiční významové polyvalence jeslí / hrobu / oltáře (*‘Altare est et dicitur praesepe et sepulchrum Domini’*).²⁴¹ Výtvarná koncepce stavby se opírá o (neitalský) drobnopisný verismus, rozvinutý zejména v seříznuté boční ploše doškové střechy, kde malíř pečlivě znázornil každé stéblo i se stínem vlastní dutiny. V souvislosti s významovým charakterem stavby lze

tuto veristickou přesnost chápat jako odkaz na *Betlehem* – Dům chleba. Prostor vymezený stavbou je vyhrazen ústřednímu výjevu Matky s Dítětem spočívající na drahocenném loži. Exkluzivní dvorský charakter scény kontrastuje s přírodní (byť idealizovanou a symbolickou) povahou bukolické krajiny, v níž působí takřka nepatříčně. Mariino odění – zlatě vyšívaný spodní šat a královský, zlatem lemovaný purpurový plášť – evokuje slova žalmu: „*Královská dcera v celé slávě již čeká uvnitř, / svůj šat má protkaný zlatem.*“ (Ž 45, 14). Lůžko pokrývá bílé prostěradlo se zlatým lemem, Maria se opírá o luxusní, zlatě krumplovanou podušku se zlatými střapci na vyvýšeném podhlavníku. Zdobí ji motivy lilií, úponků, trojlístů, křížků a dvojí obraz ptáka, motiv, který se v elitním prostředí pražského dvora, často ve fantaskní podobě, objevuje opakovaně, proto jej můžeme důvodně chápat jako další dotek, jímž dvorské prostředí poznamenalo obrazový charakter cyklu.²⁴² Na desce Narození by tento motiv mohl mít, zvláště v souvislosti s umístěním při Kristově hlavě, symbolický význam [12]. Jakkoli nezřetelný, zdá se, že je stylizován spíše heraldicky než fantaskně. Pokud by představoval orla, což mi připadá možné, nabízela by se souvislost s výkladem Klaretova Fysiologiáře, kde je orel symbolem Krista a Panny Marie.²⁴³

Nejen měřítkem, nýbrž také vystupňovaným estetickým kontrastem soustředí konceptor obrazu pozornost diváka na obě svaté postavy. Podobně jako u prvé desky, ani zde nelze přehlédnout tematizaci dvorské kulturně-sociální prezentace. Již Friedl si povšiml, že tváře Marie a Dítěte se vyklánějí do komunikační sféry diváka (Maria je „... vychýlena z obrazu k divákovi téměř frontálně“), takže „...v tomto uspořádání jeví se zřejmá snaha po dosažení reprezentativního dojmu.“²⁴⁴ Znovu se prosazuje základní charakteristika myšlenkového světa cyklu, t. j. reprezentativně podané významové sdělení, jehož činnou, symbolickému konceptu však podřízenou složkou, je zlidšťující dotek citu. Je patrné, že intimní citová hodnota není vázána na reálný vztah postav uvnitř obrazu, nýbrž platí spíše jako symbolický odkaz na spekulativně vypracovaný program, jehož myšlenková struktura zrcadlí ducha vrcholné scholastiky.

Kristus a Maria ve vzájemném obětí představují Ženicha a Nevěstu, metaforické sjednocení Boha a jeho lidu, často se vyskytující ve starozákonních i evangelních podobenstvích.²⁴⁵ Motiv objetí a polibku,²⁴⁶ vychází z byzantského typu Glykofilúsy (tj. Něžně milující), paralelně s tímto vzorem silně působí vliv Písně písní, která se zejména ve 12.-14. století stala oblíbenou látkou spekulativních komentářů. Maria – Ecclesia je vykládána jako Nevěsta Ženicha – Krista, což vizuálně vyjadřuje obraz Virgo osculans v úvodní iniciále Cantica „*Kěž políbí mě polibkem svých úst! Vždyť lepší je tvé laskání než víno.*” (Pís 1, 1) i verš „*voničkou myrhy je pro mne můj milý, spočívá na mých prsou*“ (Pís 1, 13). Motiv objetí a polibku evokuje i slova žalmu: „*Ty jsi mě vyvedl z života matky, / chovals mě v bezpečí u jejích prsou*“ (Ž 22, 10). Komentář k textu Písně Písní Ruperta z Deutz (In Cantica canticorum de incarnatione Domini comentarii), vykládá skladbu alegoricky a symbolicky ve vztahu k vtělení Pána uskutečněného v lásce mezi Bohem a jeho lidem skrze Marii.²⁴⁷ Inkarnace vyvěrá z bytostné intencionality lásky; jako taková představuje akt láskyplného sjednocení Boha a Marie v trojím významu, jaký přiřkla Matce Boží vrcholně středověká interpretace: Maria jakožto Ecclesia, Maria jakožto duše věřícího a konečně Maria představující sebe samu jakožto Matka a Nevěsta Krista (význam nevěsty zdůrazňuje i rouška, oproti Zvěstování nyní zakrývající Mariiny vlasy). Toto spojení představuje rovněž sjednocení lidské a božské přirozenosti, „*...které se podle Ruperta děje v lásce a je symbolizováno polibkem ženicha a nevěsty.*”²⁴⁸ Motiv polibku Marie a Krista na deskách Narození a Oplakávání má v duchu této exegeze a v kontextu myšlenkového světa cyklu nikoli citový význam ve smyslu devotio moderna, nýbrž symbolický význam, v jehož smyslu představuje Krista a Marii jako Ženicha a Nevěstu v mysticky a kontemplativně rozvedeném konceptu.²⁴⁹ Polibek je v duchu středověkého pojetí vyjádřen symbolicky. Dítě se obrací k diváku aby se ostentativní manifestací zdůraznil symbolický význam zpola odhaleného těla ve smyslu inkarnace, jež od pasu dolů překryla Maria vlastní rouškou. Roušku zdobí perličkový lem, motiv, s nímž se opakovaně setkáváme na pracích vytvořených v dílně či dílenském okruhu Vyšebrodského mistra.²⁵⁰ Bylo upozorněno, že zob-

razování nahého Dítěte, jež se rozšířilo během 14. století, souvisí se zvýšenou recepcí antiky.²⁵¹ Těsný a mnohvrstevný vztah středověké kultury k antické minulosti vycházel ve skutečnosti z hluboce odlišných postojů, které přepracovávaly antické myšlenkové a estetické modely v duchu vlastních motivů a usměrňovaly je v perspektivě vlastních cílů. Zájem o toto dědictví zahrnoval ve 14. století i znovuobjevené téma tělesnosti včetně smyslových kvalit organické formy; tyto hodnoty rovněž poznamenaly výtvarný a ideový charakter vyšebrodského cyklu. Humanizující zájem o lidské tělo byl současně inspirován požadavky rozvinuté exegeze a integrován do jejíh rámce. Nahota symbolizující ideální čistotu duše a těla je současně pašijovým a eucharistickým znakem. V českém kontextu se tato pro další vývoj vysoce produktivní inovace nahého Dítěte objevuje již na počátku 14. století ve skupině rukopisů Elišky Rejčky.²⁵²

Kolem poloviny 14. st. se tento motiv stává společným ikonografickým rysem řady českých deskových obrazů madon počínaje Madonou z Veveří připisovanou hlavnímu malíři cyklu a o několik desítek let později již ovládá koncepci tzv. krásných madon. Na deskách Narození a Klanění Vyšebrodského cyklu je motiv poloobnaženého Dítěte užít relativně časně, nepochybně v pašijovém a eucharistickém významu. Skutečnost, že Maria zahalila nahotu Dítěte vlastní rouškou potvrzuje tuto souvislost s odkazem na *Meditationes* (česky zpracovaných v tzv. Svatovítském rukopisu) a vede ji dál k představě Mariina compasio:²⁵³ „...kdyz przygydechu na to myeſto / geſto gye mu muczeno byty, / fwleczechu gvey czyftowa nyty. / Tehdy ya dofyezech f hlawky rubka meho / i obwazach bedry gyeho.“²⁵⁴ Pašijový význam naznačuje i motiv poloodkrytého, ostentativně vytrčeného chodidla a nazad zvrácené, k divákovi nachýlené hlavičky Dítěte (tento motiv se opakuje na desce Klanění), které kontaktuje přímým pohledem vnímatele a soustředí jej na pašijový charakter své vykupitelské úlohy. Maria se upíná k Dítěti, její tvář má stejně vážný vzhled, jaký jsme postřehli u Sv. Josefa. Matka Boží je ovšem bezprostředně spjata s Kristem fyzicky i duševně; v duchu dobové mariánské devoce naplňuje její nitro vedle radosti i bolest, v níž se podílí na Kristově spásitelském poslání ve smyslu compasio.²⁵⁵

Můžeme tedy konstatovat, že na vyšebrodském Narození jsou výrazově a ikonograficky soustředěny pašijové odkazy. V prvním smyslu je zrcadlí vážný, na divka soustředěný výraz Dítěte i tvář jeho matky. Ikonografie poukazuje na pašijový význam obnaženým tělíčkem Dítěte, Mariinou rouškou, jež je zpola halí a obtížně interpretovatelným protipohybem nohou, z nichž jedna nastavuje zpoza roušky nahé chodidlo. Aranžmá tohoto motivu, který tvoří kompoziční středisko obrazu (je vrcholem pomyslného trojúhelníka, do něhož je vkomponován výjev přípravy lázně, váže na sebe pohledové osy anděla, pastýře a donátora, k nimž můžeme připojit také diváka) naznačuje, že se jedná o ostentativní motiv. Literatura se vesměs shoduje na jeho pašijovém významu,²⁵⁶ který v kontextu christologické řady zdůrazňuje vztah mezi narozením (inkarnací) a smrtí (obětováním). Domnívám se, že tento motiv (navzdory složitému původu) chápal středověk v první řadě ve spojení s protoevangelickým, typologickým výrokiem Genese: „*Mezi tebe a ženu / položím nepřátelství, / i mezi sítě tvé a její. / Ono ti rozdrtil hlavu / a ty jemu rozdrtilš patu.*“ (Gn 3, 15).

Zobrazení Marie s Dítětem-Kristem na lůžku má dvojí symbolickou náplň: *osculo* symbolizuje mystické spojení Marie s Kristem jako matky a nevěsty (proto i orodovnice) a vyjadřuje dogmatickou jednotu Krista a Ecclesie (paralelně duše věřícího); současně se ikonograficky a výrazově manifestuje pašijový význam *incarnatio*, spásonosného vtělení, jež je prostřednictvím pohledové aktivity směřováno k diváku, pro kterého se uskutečnilo. Skutečnost, že motiv polibku a objetí nahého těla Krista Marií se opakuje na desce Oplakávání, patří k nejsilnějším z významových vazeb průběžně komponovaných napříč cyklem a svědčících pro lineární uspořádání desek.

Volek a osel

Vertikální osa (mírně vykloněná jakoby v hloubkové iluzi) váže na ústřední scénu Marie a Dítěte dva přidružené výjevy, které tak získávají preferovanou významovou pozici - přípravu lázně a postavy volka a osla, tradičně umístěné za přístřeškem (obě scény jsou vepsány do prostoru, který vymezují podpěry

přístřešku). Vzniká tak významová kompoziční sestava. Výklad přední scény byl navržen výše, obraz volka a osla je tradičním motivem výjevu Narození, odůvodněným typologicky, symbolicky a rovněž rozvedeným legendami a komentáři. Opírá se v první řadě o starozákonní proroctví Izaiášovo: *Vůl zná svého hospodáře, / osel jesle svého pána, / mne však Izrael nezná, / můj lid je nechápavý* (Iz 1, 3), podle Pseudo-Matoušova evangelia „*Sama zvířata, jež ho měla mezi sebou, mu bez ustání vzdávala úctu. Tehdy se naplnilo slovo, které pronesl prorok Abakuk: „Poznají tě mezi dvěma zvířaty.*“²⁵⁷ Tento význam zdůrazňuje pohled obou zvířat zřetelně upřený na diváka. Postava osla je v christologii silně obsazena; osel vezl Marii s Dítětem do Betléma, nesl je při útěku do Egypta a zpět při cestě do Nazareta, na oslu vjížděl Kristus při své pašijové cestě do Jeruzaléma – osel takto akcentovaný a typologicky chápaný získal ústřední roli při protoliturgických vánočních inscenacích Svátku osla.²⁵⁸ Volek není takto frekventovaný, v souvislosti s inkarnovaným Kristem se však středověkému vnímateli připomínala obětní role zvířete, symbolizující Kristovy pašije, jak dokládá staročeská alegorická skladba *Kocovník*: „*svůj kožuch vzvlékl na lva, orla, / na člověka i na vola. Vzvlékl na člověka rozením / a na vola umořením...*“²⁵⁹ V Životu Krista Pána jsou obě zvířata uváděna opakovaně, přicházejí do Betléma s Marií a Josefem, kteří na cestě „*...s sebou vedli volka a oslíka*“²⁶⁰ autor je zmíní znovu poté, kdy mu tři Králové obětovali dary a „*...když odtad pryč šli, ostalo děťátko Ježíš mezi volkem a oslíkem, jako jiné chudé dietě pláče.*“²⁶¹ Rovněž podle Zlaté legendy „*Když šel ...Josef s těhotnou Marií do Betléma, vedl s sebou vola, aby ho prodal, zaplatil peněz soupisu za sebe a za Marii a ze zbytku aby žil, a jednoho osla, aby se na něm Marie vezla. Vůl a osel zázrakem poznali Pána, klekli si na kolena a vzdali mu úctu.*“²⁶² Obě zvířata jsou standardní součástí ikonografie Narození, motiv současně posiluje narativně-žánrový požadavek dějového líčení. Vazbou na významově dominantní vertikální osu kompozice byl na vyšebrodském Narození výrazněji akcentován jeho symbolický význam. Motiv je součástí kompoziční konfigurace, která akcentuje významový komplex Narození ve smyslu jeho soteriologické, pašijové podstaty.

Kompoziční uspořádání desky klade daleko zřetelnější důraz na významovou koncepci, než se na první pohled zdá. Zdánlivě volně rozestřené aranžmá ovládá pevná kompoziční struktura, domnělá lyrizující žánrová motivika a drobnokresba rozehraná kolem ústředního motivu je součástí pregnantní myšlenkové kostry, která odlišuje hlavní téma (Narození Krista), položené na významově ústřední vertikální osu (*příprava lázně / Matka s Dítětem pod přístřeškem / osel a volek*), a subtéma (*Zvěstování pastýřům s andělem a donátorem*).

Zvěstování pastýřům

Výjev Zvěstování pastýřům se k námětu Narození přičleňuje již v otonské době, zná je i byzantská tradice. Redukce (evangelii nekvantifikovaného) počtu pastýřů na jedinou zástupnou postavu není častá,²⁶³ východisko tohoto řešení spatřuji v byzantské tradici, která umisťuje pastýře – jednoho nebo i více, ovšem s akcentovanou postavou jediného pastýře, který přijímá andělské zvěstování podobně jako na vyšebrodském Narození – obdobně při pravé straně desky. K omezení výjevu Zvěstování pastýřům na jedinou postavu patrně vedla snaha neznejasnit pojmově-symbolický koncept obrazu nadbytečným žánrovým aranžmá. Motiv stáda je naproti tomu rozveden s překvapivými individuálními charakterizacemi, zvířata jsou znázorněna v odlišných postojích, různých afektivních reakcích, v aktivitě pastvy i pasivitě spánku na stupních svahu až k jeho temeni. Dvě z nich, obdařená poněkud zneklidňujícím výrazem a postavena k divákovi čelem a zády, se až sem vzdálila od scény Narození snad nejen iluzivně, ale i symbolicky. Je výmluvné, že pravé současně otáčí k divákovi hlavu a kontaktuje ho pohledem. Žánrová rozmanitost charakterizující jednotlivá zvířata má východisko v antických pastorelách, v bukolických výjevech z helénistických reliéfů. J. Pešina identifikoval přepracovaný antický vzor v motivu berana, který se natahuje po trsu trávy.²⁶⁴ Je pravděpodobné, že osmičetné stádo obohacuje pomocí rozmístění, vzhledu a chování zvířat vybavení obrazu i významovými obsahy, byť je jejich interpretace bez znalosti prototypů a nějakého instruujiícího kontextu pouhou spekulací. Určité vodítko přesto poskytuje kompoziční rozvrh desky. Zdá se, že

ústřední osa zahrnující oblast, jejíž hranice vymezuje stavba přístřešku, je vyhrazena sakrální a typologické prezentaci Narození. Ji doprovází vpravo úzký boční prostor, na jehož ose se soustředí představitelé světa (donátor – pastýř – zvířata), jemuž je narození Spasitele zvěstováno andělem. Uvážíme-li tento kompoziční rozvrh, není vyloučeno, že převzetí antické předlohy pro jedno ze zvířat, které uvádí Pešina (a je dobře možné, že podobná předloha byla východiskem i pro další, žánrově a výrazově pečlivě charakterizovaná zvířata situovaná právě v této oblasti, mimo ústřední sakralizovaný prostor přibližně vymezený stavbou přístřešku) mělo určité typologické odůvodnění, spojující je se světem dosud nespaseným, jemuž anděl zvěstuje onu ústřední scénu – Narození Spasitele. Této domněnce by vyhovovala i překvapivě zdůrazněná škála afektivních reakcí, kterou malíř právě v této sféře u jednotlivých zvířat uplatnil. Konec konců je to obraz stáda, z něhož někteří jsou v Kristově ovčinci, zatímco jiní zůstávají vně. Tak zmíněná dvojice zvířat na vrcholu svahu sugeruje negativní význam, naopak krásná trojčlenná skupina pokojně spících ovcí (podobný motiv přes sebe ležících ovcí je v Giottově Narození v kapli Scrovegni), která předjímá skupinu spících apoštolů na desce Olivetské hory, sugeruje význam pozitivní.²⁶⁵

Po svahu pahorku schází pastýř, nápadně charakterizovaný zvláštním zkříženým motivem nohou pohybujících se jakoby v tanci na špičkách. Je to ozvuk vlastně již historizujícího románského pohybového znázornění kráčející figury.²⁶⁶ Pastýř sestupuje s hor, aby se poklonil Spasiteli (LK 2, 15–16). Je zvláštní, že součástí tohoto pohybového schématu se stal i motiv vytrčeného bosého chodidla, který právem vnímáme významově a které je současně zřetelně naznačeno u Dítěte, jemuž jeho symbolická hodnota přísluší. Ve spojení s pastýřem takový význam neumím stanovit – je možné, že jde jen o zpracovanou součást pohybového vyjádření, ve smyslu oblíbeného či módního figurálního rysu. Pastýř hledí na nápisovou pásku, kterou mu přímo před oči spouští s nebe anděl. Obraz tímto elegantním způsobem vizuálně tlumočí slyšení andělského pozdravení: *Anuncio vobis gaudium(m) magn(um)*.²⁶⁷ Páska současně napomáhá k vizuálnímu oddělení boční scény Zvěstování pastýřům od hlavního výjevu Naro-

zení. Anděl v červeném šatu na pozadí meandrovitě prokresleného segmentu nebes opakuje archaický gestus zkřížených rukou, který jsme zaznamenali na první desce (částečně se uplatnil i v postavě Josefa zvedajícího džbán). Naposledy jej zaznamenáme u anděla s kadidelnicí na desce Ukřižování.

Kompoziční schéma desky a jeho významová struktura

Definovali jsme hlavní významovou osu výjevu s ústředním tématem Narození, spodní scénou přípravy lázně a horní scénou s volkem a oslem. Ta tvoří významové středisko desky vymezené v její ploše konstrukcí přístřešku. Po levé straně je k této oblasti připojen úzký pás, jehož vertikální osa váže andělské zvěstování, část stáda se čtyřmi zvířaty, která jsou charakterizačně odlišena od zvířat zahrnutých do sféry Narození, pastýře a donátora. Kompoziční rozvrh desky pracuje s přesně rozvrženými vztahy, jejichž součástí je i exaktně stanovená komunikační vazba k hlavnímu výjevu. Scéna přípravy lázně tvoří základnu pomyslného trojúhelníka, jehož odvěsny vyjádřené osou skloněných těl konvergují v úběžníku, který snad vědomě určuje vytočené chodidlo Dítěte-Krista. Z boční oblasti, od hlavní scény oddělené, směřuje horizontálně postavený trojúhelník svým vrcholem buď do stejného místa, nebo přímo ke Kristově hlavě. Jeho základna spojuje donátora a pastýře, odvěsny jsou dány pohledovými osami obou postav. Dvě a dvě postavy nacházející se na desce Narození jsou tímto způsobem kompozičně exaktně vázány ke Kristu, který tvoří vrcholový bod obou vztahových trojúhelníků. V donátoru a pastýři adorují úběžník – Dítě zástupci lidu vysokého a nízkého. Logická kompoziční výstavba desky je navzdory dojmu volného uspořádání přesně významově stanovena.

V této adjustaci se ozřejmuje intelektuální povaha obrazové koncepce desky. Ta využívá v duchu první desky typologické motivy, akcentuje pašijový význam Kristova Narození, rozvíjí spekulativní soteriologický program a exkluzivními dvorskými rysy se hlásí k reprezentativnímu dvorskému prostředí.

KLANĚNÍ TŘÍ KRÁLŮ

Na desce Klanění tří králů se Maria znovu objevuje jako korunovaná královna na trůnu [13]. Dítěti se s dary přicházejí poklonit králové pozemských říší, zastupující podle některých výkladů jednotlivé kontinenty a lidské kmeny (typologicky podle tří potomků Noemových, Gn 9, 18–19).²⁶⁸ Obrazový prostor je rozvržen obdobně jako na desce Zvěstování. Nízký prizmatický terén tvoří nehluboký prostor scény, větší část vyzlacené plochy vyplňují postavy zleva přicházejících králů, které tak získávají monumentální vyznění kontrastující se subtilnějším pojetím figur prvních desek. Postavy jsou v prostoru, který zcela vyplňují v obryse i objemu, doslova natěsnány, rovněž Maria a Dítě dosvědčují tělesným typem odlišně cítěný vztah objemu a prostoru i jinou výtvarnou senzibilitu. Stejně jako na první desce je trůn radikálně vyneseno do popředí obrazové plochy, jejíž spodní hranu přesahuje, stavba je spíš než v ploše obrazu situována na rozhraní virtuální obrazové reality a skutečného prostoru diváka.

Komplikovaný ikonografický program se na desce poněkud zjednodušuje, což lze zdůvodnit tím, že námět neotevívá tak široký rejstřík christologicky orientovaných typologických a ikonografických vztahů, jaký bylo možno využít u prvních desek komentujících ústřední téma inkarnace. Klanění staví do centra pozornosti slavnostní prezentaci Dítěte, na tuto myšlenku se soustředí koncepce desky a její výtvarná realizace. Scéna se omezuje na hlavní postavy doprovázené nebeskými znameními – andělem s nápisovou páskou a hvězdou, která krále vedla a určila místo, kde Dítě našli. Přesto i zde při podrobnějším „čtení“ zjišťujeme, že obecně sdílené teologické obsahy jsou důmyslně a cílevědomě rozpracovány a vedle nich se objevují i specifická sdělení.

Trůn, Maria

Jestliže na desce Zvěstování symbolizovala stavba trůnu hierarchizovaný komplex významově vázaný na promyšlené typologické vztahy ikonografického programu, plní trůn na desce Klanění především reprezentativní funkci. Trůn má podobu prostorově komplikované stavby s podnožím, pod nímž se otevírá hloub-

kový skříňový prostor, završený v čele drobnou jeptiškovou arkaturou. Na sedes jsou nasazeny sloupy vynášející víceúrovňovou střechu trůnu, kterou definuje ústřední prostor obydlený Marií, nad níž je vztyčena trojosá otevřená kubická konstrukce se sníženými bočními křídly. Vlastní prostor trůnu je tedy jakoby vložen do otevřené bazilikální superstruktury, která jej obmyká. Tento složitě utvářený komplex však postrádá logické prostorově-konstrukční vztahy a v některých partiích (zejména levé křídlo trojosé konstrukce) se jeví bezmála jako ireálná „escherovská“ prostorová konstrukce. Povšiml si toho Friedl, pro něhož je „*Důležitým detailem pro posouzení stupně uvědomělé prostorové koncepce ...situace Marie, sedící na trůnu pod baldachýnem.*“ Prokazuje, že malíř „*nedovedl ...ještě ovládati skutečně viděnou a cítěnou prostorovou hloubku ve vztahu k lidem a věcem.*“²⁶⁹ Maria s Dítětem je totiž předsunuta před pravý čelní sloup trůnu, v jehož hloubkovém prostoru sedí. Friedl odtud vyvozuje neschopnost chápat organickou souvislost figury, tvaru a prostoru, jež malíř pojímá jako samostatné pojmové entity bez vzájemné prostorově-optické podřízenosti.²⁷⁰ S tímto postřehem můžeme souhlasit s výhradou, týkající se odůvodnění takovéto „neschopnosti“. Ireálná prostorová konstrukce nevyplývá z domnělé zaostalosti, nýbrž z konkrétních symbolických hodnot, které chce obraz zpřítomnit. V daném aranžmá trůnu (komunikačně natočeného v tříčtvrtečním profilu ke skupině králů podobně jako na desce Zvěstování k andělu) by totiž musel správně umístěný sloup postavu Matky Boží překrýt. Tím, že byl prostorově nelogicky přenesen za ni, získal k Marii logický referenční vztah, kterého si povšiml Pavel Kalina: „*She is ...characterized as a column, as a pier upon which the Church rests or as the Church itself, through an interesting motif of a “disappeared” column above her head.*“²⁷¹ Přesné umístění sloupu na vertikální ose Mariiny postavy tuto interpretaci potvrzuje.²⁷² Vzniklý prostorový anakolut odůvodňuje významový záměr, jemuž ustoupil požadavek logických prostorových vztahů. Totéž platí pro levou stranu trůnu. Pešina si povšiml obdobné významotvorné pozice vnějšího sloupu, který „*...je sveden přímo na hlavu prvního krále a vyzdvihuje tak i jeho dějový*

význam“.²⁷³ Preference symbolických hodnot dominuje nad požadavkem korektní vizuální představy prostorové konstrukce.

Jako na desce Zvěstování, je i zde za Marií svěšen dvojitý závěs. Přední, ze zlatě vyšívané látky s modravými stíny s motivem čtyřlístů vyplněných rostlinným dekorem a pětिलistými zlatými rozetami, je poodhrnut a odhaluje zleva (za Kristem) těžký zlatý závěs, který pak probíhá pod poduškou, splývá přes sedes a ohýbá se přes masivní desku, na níž spočívají Mariiny nohy a jejíž čelní stranu na okraji zakrývá třepením. Tato podložka je umístěna na základně trůnu,²⁷⁴ jehož čelo zdobí prořezávané půlkruhové otvory.

Reprezentativní prostor určený Matce Boží představuje královskou síň uvnitř hradu, aluzivně naznačeného cimbuřím,²⁷⁵ které završuje boční nástavby; je to *Aula regia*, kterou středověká rétorika antiteze stavěla proti chudému chlěvu či příbytku Dítěte s Marií a Josefem. Chudá Matka je ve skutečnosti královnou panovnického dvora, jemuž vládne Dítě, které jí spočívá na klíně. Tato antiteze byla široce rozšířena, známý výklad sv. Bernarda, který uvádí Zlatá Legenda („*A kde je královská síň, kde je trůn, kde jsou davy lidí na královském dvoře? Je snad siní stáj, trůnem jesle, davy na královském dvoře Josef a Maria?*”) ²⁷⁶ je jedním z řady obdobných, jež cituje např. Život Krista Pána: „*Ó nebeská sieni, v nížto bydlí král kamením drahým neokrášlený, ale buoh v tělesenství pravý, jemužto miesto lože měkkého jsú jesle hrubé, miesto opon střechy sprostné*“ (...) *...vizi jeho v jieslech chuda ležiece, a v nebeských sieních kralijíc*“²⁷⁷ V pasáži připsané sv. Augustinovi spojuje literární obraz svaté chýše královskou (nebeskou) síň i trůn – („*druhou boží stolicí*“): „*Ó nebeská chalupo, ó, ihned po nebi druhá božie stolice, ó nebeská sieni, v nížto bydlí král kamením drahým neokrášlený, ale buoh v tělesenství pravý*...“²⁷⁸ Podle Pavla Kaliny měl vnímatel sebe sama empaticky identifikovat s králi a jejich dary – zlatem, kadidlem a myrhou symbolizujícími lásku, modlitbu a tělesné umrtvování, jež věřící nabízí Kristu.²⁷⁹ Níže se pokusím ukázat, že tato „monastická“ interpretace nevyhovuje myšlenkovému aranžmá desky, které má naopak přesvědčivě dvorský charakter, zřetelně odkazující k panovnické reprezentaci, jejíž součástí je snad i liturgická inscenace tematizující-

cí vztah *imperium a sacerdotium*. Reprezentativní postavení Panny Marie zdůrazňuje i odění. Jakkoli odpovídá šatu na Zvěstování, některé zdobné prvky oproti první desce akcentují jeho vzácnost a tedy i specifickou královskou vznešenost nositelky. Purpurový plášť je zlatě lemovaný, spíná jej nápadně velká, cizelérsky zpracovaná zlatá agrafa, bílou roušku (jako i na předchozí desce) zdobí perličkový lem. Korunu tvoří zvlněné, žilkované vinné listy prostřídané prostým trojlístkem mezi dvěma bobulemi – obdobné tvarosloví má rovněž Mariina koruna na Zvěstování (dominantní motiv vinných listů alternují, prostřídány bobulemi, zvlněné, žilkované trojlístky). Prakticky identické tvarosloví opakují listové výběžky na koruně druhého krále.²⁸⁰ Poduška, na níž Maria sedí, je ušita ze vzácné, zlatě krumplované látky s motivy (snad vodních) ptáků, v rozích zakončena střapci. Objem podušky formují jasně modré stíny, jež tvoří se zářivým zlatým povrchem splendidní akord. Látce tohoto typu je v cyklu vyhrazena vysoce reprezentativní role, jak se zmíním níže. Trůnící Marii byla na třetí desce určena poněkud jiná úloha a funkce, než jakou reprezentovala na desce první. Je-li Maria Zvěstování definována podstatně teologicky (v její postavě se koncentrují obsahy Vtělení a Spásy), vyjadřuje na desce Klanění symboliku reprezentativní jako nevěsta *Cantica*, „*Královská dcera...*“, která „...*v celé slávě již čeká uvnitř, / svůj šat má protkaný zlatem.*“ (Ž 45, 14) a *Ecclesia*, která upírá svůj pohled na Dítě (Ženicha) a krále.

Dítě, první král

Kristus spočívá na klíně na první pohled v neklidné pozici připomínající skotačivé vzpírání známé z byzantského typu Pelagonitissy,²⁸¹ které má symbolický význam (skotačivý pohyb dítěte ve svém náručí vzpomínala Maria při oplakávání Kristova mrtvého těla, jde tedy o pašijovou aluzi integrující *compassio* Panny Marie). Ve skutečnosti je levou nohou ohnutou v kolenu pevně zapřen v matčině klíně, zatímco druhou nohou se opírá o Mariinu paži, v jejímž miskovitěm obětí je pevně usazen. Frontální prezentace Krista však složitou prostorovou situaci rozkládá do plochy a vytváří tak dojem neklidné, labilní polohy, expresiv-

ně akcentované až křečovitým vytočením hlavy k vnímáči. Tyto prvky naznačují, že zvláštní poloha a ostentativní charakter Kristova těla je zároveň aluzí na jeho budoucí útrpnou oběť. Samo Dítě na tento význam intenčně koncentruje diváka, kterého nápadným způsobem kontaktuje pohledem. Také v tomto obrazovém aranžmá navazuje deska na ikonografický program desky předchozí, s níž se shoduje motivem pohledu, který Dítě na diváka upírá, i pravého, nápadně viditelného a k vnímáči obráceného ucha, především ale stejně ostentativním odhalením těla a nohou. Kristovu tělesnost připomínají v souvislosti s Klaněním zmíněné výklady v životě Krista Pána, včetně výše citovaného Augustinova: „...*ó nebeská sieni, v nížto bydlí král kamením drahým neokrášlený, ale buoh v tělesenství pravý*...“.²⁸² Šat okrášlený drahými ozdobami takto symbolicky nahrazuje nepoměrně vzácnější tělesnost inkarnovaného Krista, akcentovaná na této jako i na předchozí desce. Gesto, jímž Dítě uchopuje palec Matky, známe z desky Madony Mostecké, Madony Zbraslavské a Diptychu s Karlsruhe. Spojení Ježíškovy a Mariiny ruky je považováno za motiv vycházející ze sienské malby.²⁸³

Výsostná role bezprostředního kontaktu s Kristem je tradičně svěřena prvnímu králi, v souladu se stářím, které má významovou roli tří etap lidského věku a personifikace věků vůbec, tedy minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Kašpar je krásným typem moudrého starce. Jeho uměřenou důstojnost tlumeně zvyšuje zdrženlivá nádhera sivého pláště s červenou podšívkou a zlatým, vzorovaným lemem. Plášť obmyká královo tělo elegantním přehozem; malíř tímto řešením rozehrál v ploše postavy důmyslnou kaligrafickou hru, jež vyvažuje složitou tvaroslovnou strukturu trůnící Matky s Dítětem. Vztah Kristovy a královy paže je přesně formulovaným gestem – pozice rukou vyjadřuje propracovaným způsobem hierarchický poměr osob. Králova dlaň se uctivě a obřadně podkládá vzhůru otevřenou dlaní pod Kristovu paži a slouží tak jejímu doslovnému vyvýšení. Kristova ruka se zatím vztahuje přes jeho paži vzosným obloukem k zlatu, které symbolizuje královskou důstojnost, jíž se Kristus vladařsky chápe, zatímco král se chystá políbit hřbet jeho ruky. Dvojím způsobem se tak dotýká inkarnovaného Krista, jemuž vzdává úctu a jehož přijímá. Motiv uchopení Kristovy paže

pak není pouhým lidským kontaktem, nýbrž liturgickým aktem, v němž je obsažen, jak dokládá obnažené tělo Dítěte (ve shodě s deskou Narození), eucharistický odkaz. Tento významově nasycený hierarchický vztah paže krále a paže Krista v podobě nahého či poloobnaženého Dítěte představuje koncept, který se v dvorském umění kolem poloviny 14. století uplatňoval šířeji. Totožné řešení motivu (včetně líbání Kristovy ruky) nalezneme na středním panelu triptychu s Klaněním tří králů kolínského Mistra Wilhelma,²⁸⁴ podobný vztah vyjadřuje i kontakt mezi rukou Dítěte a Marie na některých českých deskách madon z téže časové vrstvy.²⁸⁵ Na vyšebrodském Klanění je nicméně vizuální explikace tohoto koncepčně propracovaného motivu mimořádně výmluvná. Její součástí je i neobvyklá, význačná pozice Kristovy hlavy, která v rámci symbolického kontextu patrně vyjadřuje komplementární oblasti eucharistické distribuce. Hlava Dítěte je situována ambivalentně na komunikativním rozhraní mezi Matku, krále a vnímatele, intencně je zaměřena ke všem vrcholům tohoto vztahového trojúhelníku současně: (a) k *Marii*, jež je Ecclesií, prostřednicí eucharistické oběti, (b) ke *králi*, jejímu reprezentativnímu příjemci, jehož moc je odvozena a přijata od Krále králů – Krista a (c) k *vnímateli*, tedy obecnému a reálnému příjemci eucharistické oběti (a dodejme i symbolických a estetických hodnot díla). Domnívám se, že je tu otevřeně tematizován i vztah církve a světské moci²⁸⁶ – poloha a držení Kristových rukou vizuálně doslova překlenuje hiát mezi *Marií* (*Ecclesia – sacerdotium*) a *králem* (*imperium*), a s užitím významově odlišných gest se ukotvuje na obou pólech. Kontakt prvního krále s Kristem tedy tvoří, jak případně podotýká J. Pešina, „*hlavní ikonografický akcent*“ desky,²⁸⁷ motiv je však nutno chápat v celé jeho výše popsané vztahové struktuře.

Druhý král

Výškou, drahocenným šatem a nejdůsledněji vyjádřeným zobrazením v tříčtvrtečním profilu, jímž se ve středověké malbě včleňuje figura do vnitřního dějového prostoru obrazu a současně i komunikačního pole diváka, získala postava druhého krále ve vztahu ke dvěma zbývajícím reprezentativní pozici.²⁸⁸ Ak-

centovaný vztah k diváku naznačuje významovou preferenci postavy, která se současně stává mediátorem specifické obsahové vrstvy díla. Z pěti postav mají pozici mediátora mezi obrazem a vnímatelem tři – Maria, Ježíšek a druhý král. Tyto postavy poutají dohromady kompoziční i komunikační vztahy. Maria z pravé a král z levé strany rámuji výjev přijímání zlata, obě postavy jsou k sobě přivráceny v mírném nachýlení (král je tak vázán k Marii / Ecclesii), takže v kombinaci s hloubkovou charakteristikou tříčtvrtečního profilu vytvářejí jakousi niku, uzavřenou sféru, ve které se odehrává ústřední děj. Obdobně je vyjádřena vazba ke Kristu: obě postavy směřují k sobě, kompoziční vztah však akcentuje ještě o stupeň nalevo vychýlená osa Kristovy hlavy, která tak směřuje v přímé linii k očím krále. Druhý král je tak vedle Marie s Kristem třetí preferovanou postavou obrazu.

Tato preference je nepochybně významově odůvodněna. Ve smyslu symboliky věků je postava druhého krále využitelná jako aluzivní portrét aktuálního panovníka. Že se o takový případ skutečně jedná, naznačují i další aspekty. Postava se od zbylých králů odlišuje oděvem, který akcentuje panovnickou reprezentaci: pod červeným (vladařským) pláštěm září drahocenný šat ze vzácné, zlatem vyšívané látky, jejíž zastíněné plochy vyjádřil malíř čistou modří, která umocňuje jas zlatého tónu, s nímž tvoří nádherný akord. Vizualně-estetické kvality této ušlechtilé látky spojující prestižní jasnou modř se zlatou se v cyklu uplatňují opakovaně, prakticky vždy u postav charakterizovaných božsky (transcendentně), či vladařsky: *Zvěstování* – šat anděla a Boha Otce, zlaté lemy Mariina šatu / *Narození* – šat Marie / *Zmrtvýchvstání* – Kristus, jehož postava je koncipována současně eschatologicky jako Vládce a Soudce²⁸⁹ / na desce *Nanebevstoupení* je z podobné látky zhotoven plášť střední apoštolské postavy (Bartoloměj) v pravé skupině – zde se jedná o oslavu mučednické smrti apoštola.²⁹⁰ Na desce *Klanění* se vzácná látka uplatňuje na podušce trůnu, závěsu v trůnu a výrazně pak právě na šatu druhého krále viditelném pod purpurovým pláštěm. Na zlatém podkladu jsou zde zlatě vyšity rostlinné motivy uspořádané do pravidelného vzoru, představující snad vinné úponky. Bylo již konstatováno, že odění postav byla

v cyklu věnována zvláštní pozornost, svědčící o propojení náboženského kultu a slavnostní dvorské reprezentace.²⁹¹ V rámci tohoto programu se nejvzácnější tkaniny nepochybně nepřidělovaly jednotlivým postavám a objektům náhodně. Koruna na hlavě krále je ozdobena žilkovanými vinnými listy, jež alternuje prostý trojlístek, tedy prakticky totožným tvaroslovím, jaké má koruna Panny Marie.²⁹²

Klanění tří králů přicházejících s dary ke Kristu spojoval středověk v duchu exemplarismu s dvorskými liturgickými obřady, neboť biblická látka nabízí vhodnou příležitost k prezentaci dvorské kultury a sebe prezentaci panovníka. Dvorský ceremoniel se s církevními obřady prolínal zejména v případě pontifikální mše celebrowané metropolitou. Při ofertoriu vzdává král čest záhy zpřítomnělému králi králů Kristu. Karel IV. s chotí odkládali panovnické insignie a v průvodu svého dvora se slavnostně odebírali k oltáři obětovat chléb, číši vína a zlato.²⁹³ Tyto obřady lze chápat jako evokaci Klanění. Nepochybně tu existovala spřízněnost oné slavnostní obřadnosti, vyjadřující symbolickými gesty a slavnostním scénářem hierarchické pozice a významy účinkujících osob v symbolické struktuře středověkého univerza. Liturgická inscenace Klanění zjevně zdůrazňující i eucharistický význam může mít k těmto reprezentativním obřadům vztah. Uvažujeme-li tímto směrem, není patrně bez významu ani fakt, že právě tento král nese svůj dar, kadidlo uložené ve zlatém rohu, obřadným způsobem v náručí zpola zahaleném pláštěm, jako svátostinu. Horizontální pozice a tvar nádoby s jemně vyklenutou konkávní křivkou dokonale koresponduje s miskovitým útvarem paží. Protože tvář tohoto krále je zároveň blízká idealizovanému typu mladého vladaře, domnívám se, že jde přinejmenším o aluzivní sebe prezentaci panovníka.²⁹⁴ Literatura zachytila či navrhla několik identifikačních portrétů Karla IV. v obrazech Klanění. Kryptoportrét Karla IV. byl rozpoznán v postavě druhého krále na desce Morganova diptychu (1355–60),²⁹⁵ v postavě třetího krále na Klanění v severovýchodním okenním výklenku kaple sv. Kříže²⁹⁶ a druhého krále v tzv. Saské kapli. Mimo námět Klanění, avšak rovněž v rámci eucharistického kultu a identifikace s biblickými králi nalezneme kryptoportrét Karla IV. v postavě klečícího krále Melchisedecha pozdvihující

kalich v iniciále S (acerdos) Antifonáře z Vorau²⁹⁷ a iniciále C z Misálu Jana ze Středy (fol. 4^r).²⁹⁸

Třetí král, anděl, hvězda

Třetí král (Baltazar) se odlišuje od výrazově nasycené a významově aktivní komunikační sféry hlavní skupiny. Ačkoli pohled rovněž směřuje k Dítěti s Matkou, není to komunikace interaktivní, nýbrž jednostranná. Král je hieraticky abstrahovanou postavou, v sobě uzavřeným pojmem, objektivizovaným výtvarně i ikonograficky. Vyrovnaným vertikalizmem, který ožívují uměřená gesta a měkký kontrapost, evokuje tato postava skulpturu klasické katedrální gotiky. Vertikální pozicí při pravém okraji desky vyvažuje vertikální osu trůnu na opačné straně a plní tak kompozičně-tektonickou úlohu, kterou doprovází v ikonografické rovině desky úloha nadčasového pojmově-symbolického významu, vyvázaného ze souvislostí aktualizujících významových konsekvencí, které charakterizují postavy zobrazené mezi těmito stabilizujícími vertikálními osami. Také oděvu tohoto krále byla věnována péče. Zelený, červeně podšitý plášť splývající ve vertikálních záhybech oživených diagonálními liniemi, které naznačující kontrapost, horizontálně člení dekorativní zlaté pásy. Motiv záhybu elegantně přehozeného přes ruku člení v sobě uzavřené tělesné jádro a svým volným splýváním akcentuje jeho klidnou vertikalitu, již vyhovuje i věžovitá forma pyxidy s myrhou, kterou drží v rukou (srov. s obdobně invenčním, harmonickým výtvarným řešením formálních vztahů u druhého krále – viz výše).²⁹⁹ Plášť u krku spíná zlatá inkrustovaná křížová spona, koruna třetího krále představuje spíše francouzsky orientovaný, v našem malířství od dosavadních korun odlišný typ „...s dosti neobvykle pojatými zvlněnými liliemi, jejichž dva dolní listy visí prohnutě dolů podobně jako u skutečné květiny.“³⁰⁰

Z levého rohu se při horní hraně otevírá ve zlaté ploše charakteristický meandrovitý motiv nebes, z nichž vystupuje anděl nesoucí v pravé ruce prázdnou mluvní pásku. Potřetí v řadě se na desce cyklu uplatňuje textový prvek, byť jen symbolicky, neboť nemá skutečnou textovou oporu v evangeliu (Mt. 2, 1–12).

Význam sdělení osvětluje levá ruka ukazující na hvězdu, jež ukázala králům místo, kde Dítě naleznou. Anděl, blízký typikou tváře andělu Zvěstování, nese i stejnou zlatou čelenku s trojlístem symbolizujícím trojiční podstatu Boha, od něhož přichází. Zlatý šat překrývá červený plášť, zelená barva podšívky je rozvedena v dynamicky rozdvojeném útvaru, který tvoří důmyslný zrcadlový doprovod rozprostřených zelených křídel.

Hvězda má typologickou oporu v Bileámově proroctví: „*Vyjde hvězda z Jákoba, povstane žezlo z Izraele.*“ (Nu 24, 17). Zářivé nebeské znamení na vyzlaceném pozadí evokuje rovněž Izaiášův text, o němž se mimo jiné opíralo ztožnění mágů s králi: „*K tvému světlu přijdou pronárody a králové jasu, jenž nad tebou vzejde*“ (Iz 60,3) Hvězda byla již podle starověké tradice znamením Vladaře.³⁰¹

Shrnutí

Z rozboru ikonografického a estetického programu desky vyplývá několik skutečností: hlavním ideovým motivem je, v souladu s námětem, prezentace (epifanie) inkarnovaného Krista, akcentován je přitom eucharistický význam, který prochází celou první triádou cyklu a připomíná zde budoucí pašijový význam jako ústřední soteriologický aspekt christologického programu. Téma však zároveň motivovalo dvorsky reprezentativní vyznění scény, v níž se uplatňuje liturgická dvorská inscenace tematizující vztah *imperium – sacerdotium*. Maria je představena jako Ecclesia, v postavě druhého krále se pravděpodobně uplatnil aluzivní portrét panovníka jako aktuálního představitele vládnoucího protějšku církve. Je-li tomu tak, je deska časným vyjádřením později velkoryse rozvinutého programu umělecké reprezentace Karlova dvora.

KRISTUS NA OLIVOVÉ HOŘE

Kompozice

Kompoziční rozvrh desky [14] ovládá diagonální rozhraní prizmatického terénu a vyzlacené plochy pozadí. Linií výrazově aktivního (expresivního) zlomu polarizují protilehlé motivy, sošná skupina spících apoštolů vlevo dole a segment nebes s vykloněným andělem v protilehlém pravém horním rohu. Oba motivy zesilují dynamický účín kompozice tendencí unikat vně obrazové plochy – segment nebes oříznutý z obou vnějších stran expanduje v dané diagonální linii za horní i boční hranu desky, krajní postava Jana ve skupině apoštolů se odvrací od obrazového prostoru a nachyluje se ve směru určující diagonály rovněž mimo jeho rámec. Expresivní efekt kompozičního rozvrhu zesiluje nerovnoměrné hmotové zatížení plochy. Hmotové těžiště tvoří skupina spících apoštolů, plochu za nimi rytmicky člení čtvero vysokých stromů s trojicí zpěvných ptáků v korunách, z nich poslední se nachází za zády Krista. Dorzální linie Kristovy postavy se váže přibližně na vertikální osu desky. Ta dělí dvě významové oblasti – světskou (tělesnou) sféru se skupinou spících apoštolů a oblast duchovní aktivity, pašijové modlitby, v níž Kristus komunikuje za účasti anděla s nebeským světem. V této oblasti hmotové zatížení ubývá, prostor se vyprazdňuje. Polarizovaný charakter vizuálně-kompozičních prostředků tak subtilním způsobem naznačuje rozlišené obsahy – na straně apoštolů vyjadřuje strnulá kompaktní hmotnost výtvarné představy tělesnost přemáhající svou tíhou ducha, na straně Krista naopak jemné gesto modlitby a diagonálně vázaná komunikace s andělem charakterizuje oprostěnou aktivitu duchovní komunikace.

V pozitivním smyslu konvenční, přitom precizní a v rámci konzervativního založení invenční vizuálně-ikonografické pojetí naznačuje snad i subtilnější vrstvu, reflektující svět scholastické ontologie. Oboustranně seříznutý, neukončený segment Nebes vizuálně evokuje nekonečnou inteligibilní sféru božství, zatímco jemu protilehlý dolní pól fyzicky zřetelně členěnou situací lidské postavy a pozemského prostoru, jak ji definuje pravá noha spícího apoštola vystupující

zpoza hrany zemského terénu, charakterizuje naopak ryze vnitrosvětskou, ontickou sféru.³⁰² Olivová hora, jak si povšiml Friedl, se spolu s Narozením vymyká koncepci ostatních desek nápadným rozvedením terénové báze do hlubšího prostorového plánu.³⁰³ Domnívám se, že u obou témat je to odůvodněno akcentovaným významem vnitrosvětského prostředí – v *Narození* se jedná o vtělení Krista na tento svět, který je mu ve všech hierarchiích stvoření přítomen, událost současně tematizuje topoi *loci amoeni* (viz výše). Kristova smrtelná úzkost je pak spojena s konkrétním místem zahrady Getsemane na Olivové hoře, která sama se stává pašijovým nástrojem; vnitrosvětský krajinný prostor má proto na obraze významový smysl. Zřetelný záměr konkretizovat a sugestivně demonstrovat fyzické motivy a aspekty výjevu (motiv překračování terénu, kompaktní, monumentalizovaná skupina spících postav, stabilizovaná plocha půdy přecházející z aktivní diagonály do pasivní roviny) – naznačuje v rámci tohoto prostoru snahu o vědomé odlišení tělesné a duchovní aktivity, resp. snahu o vyjádření prožitkového obsahu scény.

Hora, stromy s ptáky

Olivová hora se zahradou Getsemane ztělesňuje dvě významové funkce, které se vzájemně doplňují a umocňují: je pašijovým obrazovým symbolem, jenž nechybí na šítu s *arma Christi* v Pasionálu abatyše Kunhuty.³⁰⁴ Společným identifikačním prvkem je příkrá diagonální báze, stromoví na jejím vrcholu a Kristus, který vzpíná ruce k otevřeným Nebesům, v duchu slov: *Slyš, Bože, mé bédování / mé modlitbě pozornost věnuj, / z končin země k tobě volám / se sklíčeným srdcem. / doved mě na skálu, / je pro mě strmá, / ty jsi moje útočiště* (Ž 61,1). Zahrada Getsemane na Olivové hoře je současně krajinou v silném významu *místa* (místa podvojného typu *hory* a *zahrady* označených názvem), ve kterém se odehrává klíčový děj a které má svoji rétoricky propracovanou charakteristiku. Je to osamělý přírodní prostor, skalnatý a strmý. Pašijový charakter scény prohlubuje vedle přírodní motiviky výrazově aktivní morfologie: ostré hrany zesilují dramatickou funkci stoupajícího prizmatického podloží a obmykají (jako u všech po-

stav na Narození) Kristovu postavu, pro niž je vyhrazena nevelká plošina v místě, kde se terén prudce zvedá. Drobnopisně vyobrazené přírodní prvky, traviny, květy, keře, stromoví a ptáci dokreslují obraz zahrady, v níž se podle evangelií započalo pašijové drama. Vedle keřovitých útvarů poutají pozornost dva nápadné akantové výhonky, které snad charakterizují obraz biblické krajiny, mohou však mít i symbolický význam aluze budoucího vzkříšení, o kterém hovoří Kristus po příchodu na Olivovou horu (Mt 26, 32).³⁰⁵ Významově aktivní je patrně i nejvýše situovaný a měřítkem i vzhledem preferovaný strom v řadě nižšího porostu, který šplhá po úbočí hory.

Součástí přírodního výseku jsou vzrostlé stromy s ptáky v levé části. Působivost tohoto motivu spočívá v účinném spojení několika prostupujících se vrstev významotvorné obrazové tradice: archetypální, rétorické a symbolické. Výsledkem je nasycená, významově aktivní scénérie. Stromy poskytující svěží stín a příbytek zpěvnému ptactvu patří k typové představě ideálního přírodního místa, jež se v západní středověké literatuře stala, na základě antického odkazu, součástí rétorické stylizace ušlechtilé, zvýznamněné krajiny.³⁰⁶ Skalnatá hora porostlá travinami, akantem (*'libezný akant'* patří k darům, jež země zplodí božskému dítěti ve čtvrté ekloze Vergiliových Bukolik),³⁰⁷ kvítky a keři, apoštolé spící pod ochranou stromoví obydleného zpěvnými ptáky, to vše evokuje symbolické přírodní místo. Představa *loci amoeni* se ovšem transformuje do podoby konkrétního významového prostoru zahrady Getsemane, který získává prostřednictvím klasických prvků krajinné vizuální rétoriky mytickou kvalitu typového přírodního obrazu. Jedním z nich je i lesík s ptáky, na jehož okraji usnuli Petr, Jakub a Jan jako reinterpretované, christianizované postavy bukolické tradice. Tento motiv souvisí s antickým dědictvím, ve kterém získal společně s jinými prvky funkci rétorické figury,³⁰⁸ transformované do specifické symbolické funkce. Původní antické topoi zvýznamněného přírodního místa tak tvoří zamýšlený klasický rámec středověké pojmově-symbolické představě a účinně dotváří významově nabitou, přítom mnohoznačně mlčenlivou atmosféru obrazu.

Křesťanská kultura od počátku svého vývoje antický odkaz invenčně biblicky reinterpretovala, propojovala či přímo identifikovala s biblickými obrazy a motivy. Významový motiv stromu či stromů se často objevuje ve starozákonních i novozákonních textech, christologickou typologií má *libanonský cedr*,³⁰⁹ motiv, který je možná součástí symbolické výpovědi obrazu, pro její jistější rekonstrukci ovšem chybí vodítko.³¹⁰

Dominantní skupina nalevo tvoří prostorově odstupňovaný hájek; tři stromy jsou situovány na osy hlav jednotlivých apoštolů, čtvrtý strom v popředí se váže ke Kristu. Počet stromů odpovídá zobrazeným postavám, rovněž jejich umístění v prostoru respektuje situaci skupiny apoštolů (odtud i blízkost dvou překrývajících se stromů za Janem a Petrem). Každý strom přísluší (ve smyslu rétorického topoi *loci amoeni*) postavě odpočívající pod ním s výjimkou Krista, který toto schéma ruší aktivní kontemplací. Strom při Kristu tak přirozeně získává významové postavení. Symbolické reference jsou nasnadě; tento jediný strom nese plody, které jej i s tvarem listoví spolehlivě určují jako dub, ve středověku spojovaný se spravedlností, blahodárným účinem,³¹¹ ale především Kristovými pašijemi – tvrdost a stálost dubu vyjadřuje neochvějnost a vytrvalost v utrpení a pronásledování – tento význam je v kontextu námětu zvlášť nasnadě (viz rovněž názor, že dubové dřevo bylo použito pro Kristův kříž);³¹² Pašijový význam dubu dokládá vyřiznutá miniatura Kánonového ukřižování české provenience z doby kol. pol. 14. st. z NG v Praze [15].³¹³ Dub při Kristu je tedy christologickým symbolem a komentářem, který spoludefinuje význam vstupní pašijové scény.³¹⁴

Stromoví na hoře, zejména celou dominantní skupinu v levé části desky a snad i axiálně zobrazený strom na vrcholu hory, chápu jako propracovanou syntézu dvojí rétoriky: krajinného obrazového topoi jež čerpá z antického odkazu a středověké symbolické rétoriky s biblickými i přírodně-symbolickými christologickými odkazy. S vrstvenou antikizující a christologickou symbolickou rétorikou je spojeno i vyobrazení tří ptáků v korunách stromů. Jejich počet neodpovídá zobrazeným stromům. Důvody jsou významové, ale spočívají i ve výtvarné koncepci scény. Stromy ustupují do pozadí, jejich velikost se mírně redukuje, koruna

nejvzdálenějšího druhého stromu zleva je zpola zakryta korunou stromu prvního (důvod spočívá v přímé prostorové korespondenci s hlavami apoštolů) – tvoří tak spojitý podklad, na nějž byl situován první pták zleva. Prostor daný korunami stromů by pro vyobrazení čtvrtého ptáka ani nepostačoval, pokud neměla být narušena pregnantně formulovaná výtvarná koncepce desky. Trojice ptáků je rozložena v převrácené trojúhelné kompozici zrcadlově odpovídající útvaru, který tvoří hlavy spících apoštolů. Výtvarně je tak definován symbolický vizuální koncept, souladný s významovým charakterem čísla, neboť trojice a trojúhelník má, proti telurické konotaci čísla čtyři (takový je počet stromů) a čtyřúhelníku transcendentní, spirituální význam, odkazující k duši.³¹⁵ Symbolickému charakteru vyobrazení odpovídá i jeho objektivizované realistické výtvarné zpracování. Ptáci jsou pasivně vyobrazeni před korunami stromů, poloha nohou pouze schematicky, téměř bez souvislosti naznačuje vztah k listové koruně. Deskriptivní ráz obrazu umožňující bez potíží identifikovat jednotlivé druhy – stehlíka, hýla a dudka, se soustředí na přesný opis profilového tvaru a zbarvení jednotlivých ptáků, úplně však pomijí funkční vztah k prostředí. Veškeré aspekty tohoto zobrazení směřují diváka k tomu, aby je, oproti pozdějším příkladům,³¹⁶ nechápal jako žánrový prvek, nýbrž v duchu pojmově-symbolické představy. Motiv je pravděpodobně polysémantický, v obecném významu nepochybně těžší z archetypální, univerzální symboliky ptáka, související již v nejstarších kulturách ve spojení s kultem předků s pojmem duše. Triáda ptáků odpovídá trojici spících apoštolů; v protikladu k slabosti těla (spánku), symbolizuje v duchu evangelia bdělost duše (Mt26, 41; Mk 14, 38; Lk 22, 46).³¹⁷ Tento význam se přirozeně obohacuje i o obdobně univerzální obsahy, ukotvené v lyrizované přírodní zkušenosti: „*Již ptáčkové zhuoru vstali, / vzhuru vstavše zazpívali, / zazpíevavše pryč letěli, / mě smutného zde nechali.*“³¹⁸ Ptáci svým zpěvem probouzejí spící svět, ohlašují jitra a nový den, který otevře další pašijovou etapu: „*Od východu slunce větrík povějuje / přes hory dma horami se chvěje. / Lesní jek, zvuk, lom se tiší, / zvěř ustupá, ptactvo křičí, / znamenajíc, ukazujíc / žeť noc odstupuje pryč.*“³¹⁹ Tyto úryvky z české středověké milostné lyriky mají pouze připomenout citovou a

významovou atmosféru motivu, který má na desce vizuálně tak exponovanou úlohu. Konceptor programu si byl nepochybně vědom všech těchto aspektů a kvalit, které tvořily přirozenou součást recepce díla, a které nám dnes často unikají.³²⁰

Snad má motiv tří zpěvných ptáků i hlubší intelektuální pozadí. Objevuje se totiž v Platónově dialogu *Faidón*, který svým obsahem vrstevnatě koresponduje s námětem desky (středověku byl dostupný díky překladu Jindřicha Aristippa, který r. 1158 pobýval v Konstantinopoli).³²¹ Látku hovoru o nesmrtelnosti duše určuje blízkost Sókratovy smrti, v jeho závěru vypijí filosof při západu slunce číši jedu. Přátelé jsou překvapeni, že Sókratés nejeví známky strachu, ten je poučuje, že filosof soustředěný na věci, které nahlíží nesmrtelná duše, nepocituje smrtelný strach, neboť si uvědomuje, že duše se smrtí zbavuje pout těla a přichází do pravé vlasti. Na tento moment se připravuje s pomocí filosofie, přispívající k postupnému odlučování duše od těla. Ke slovu přicházejí etické principy, neboť vláda spravedlnosti a dobra nad člověkem nekončí smrtí. Dialog uzavírá eschatologický mýtus. Na místě, kde Sókratés přátelům vysvětluje, proč svůj nynější osud nepokládá za neštěstí a nepocituje strach z nastávající smrti, použije v mytologii ukotvený příklad ptáků, jejichž předsmrtný zpěv lidé klamně považují za žalostný: *„To je hrůza Simmio; to bych asi těžko přesvědčil jiné lidi, že nepokládám nynější svůj osud za neštěstí, když ani vás nemohu přesvědčiti a bojíte se, že snad mám horší náladu než ve svém dřívějším životě; a jak se podobá, zdám se vám horším věštcem nežli jsou labuti, které, když ucítí, že mají zemřít, zpívají – zpívají i v dřívějším čase, ale tehdy zpívají nejvíce a nejkrásněji, radující se, že mají odejít k tomu bohu, jehož jsou služebnicemi. Avšak lidé pro svůj vlastní strach ze smrti pomlouvají i labuti a praví, že to nařikají nad svou smrtí a ze zármutku zpívají na rozloučenou; při tom neuvažují, že žádný pták nezpívá, když má hlad nebo je mu zima nebo cítí nějaký jiný nelibý pocit, ani sám slavík ani vlaštovka ani dudek, kteří prý ze zármutku nařikajíce zpívají. Ale mně je jasné, že ani tito ptáci nezpívají v zármutku ani labuti, nýbrž protože to jsou ptáci Apollónovi, mají věš-*

tecký dar a tu, předvídajice, co dobrého je v Hádu, zpívají a veselí se v onen den mnohem více než v dřívějším životě.“³²²

Prostřednictvím převtělení symbolizují ptáci Filomélu (*vlaštovka*) a její sestru Prokné (*slavík*) s manželem Téreem (*dudek*), thráckým králem a otcem Itya, jehož Prokné zabila v odplatě za zločin, který na ní a sestře Téreus spáchal.³²³ Pasáž, ve které Platón příměr uvádí, souvisí s pozoruhodně analogickou situací: Sókratovi přátelé sdílejí s mistrem okamžiky před smrtí. Na vyobrazení a v textu se shodně jedná o trojici zpěvných ptáků symbolizujících lidskou duši. Podstatnější než skutečnost, že pouze v případě dudka se výběr na desce kryje s jmenovanými druhy ptáků, je významová úloha, jakou v dialogu hrají. Platónova aplikace mýtu konfrontuje v aktuální situaci úzkost ze smrti s eschatologickým očekáváním a soteriologickým významem (jsou to „...*ptáci Apollónovi, mají věštecký dar a tu, předvídajice, co dobrého je v Hádu, zpívají a veselí se v onen den mnohem více než v dřívějším životě*“). Zaznívá tu i paralelní motiv bdělosti duše proti slabosti těla – jedná se o typově obdobnou situaci, jaká přichází ke slovu na Olivové hoře. Ptáci bdí nad spícími apoštoly a modlícím se Kristem jako eschatologické znamení, které ukazuje na vykupitelský smysl Kristovy úzkosti a smrti. Je tu však podstatný rozdíl v afektu. Zatímco Sókratés své přátele přesvědčuje, že svůj osud nepokládá za neštěstí, Kristus prožívá na Olivové hoře hlubokou lidskou úzkost. To je pašijový moment vyzdvihující vedle božské i lidskou podstatu Vykupitele, vlastní křesťanské doktríně. Diference dvou tradic soustředících se na eschatologickou problematiku lidské duše – antického (sókratovsko-platónského) filosofického odkazu a středověké kulticko-náboženské praxe mohla sloužit i jako určité exegetické východisko, ve kterém se tematizuje lidská a božská Kristova podstata, časné utrpení a jeho věčný eschatologický smysl, ústící v dobrovolné přijetí ‘*kalichu*’ – což je mimochodem opět sókratovská paralela. Nemáme důkaz, zda uvedená pasáž, pro svoji typologickou podobnost s dějem na Olivové hoře a eschatologický obsah, skutečně inspirovala inventora desky, zda byl tento antický odkaz obrazem tří ptáků-duší do programu díla opravdu uložen. Pokud tomu vskutku bylo tak, lze původní koncepci inventora rekonstruovat jen

hypoteticky. Zdá se mi však, že z uvedených důvodů není příslušná pasáž z Platónova Faidóna v daném kontextu bezvýznamná, že mohla naznačenou souvislostí intelektuálně prohloubit a obohatit ikonografický program desky.

Vraťme se však k tradiční středověké ikonografii. Bylo již uvedeno, že konkrétní druhy zobrazených ptáků mají pašijové konotace.³²⁴ Stehlík je frekventovaným symbolem Kristových pašijí na českých deskách Madon s dítětem, z nichž některé jsou právem spojovány s mistrem cyklu či dílnou (Madona z Veveří, Strahovská, Mostecká, Zbraslavská, Římská), jež motiv převzaly z italské ducenteskí a trecenteskí malby. Pašijový význam má i hýl, jehož náprsenku zbarvila červeně Kristova krev, když se snažil vytrhnout hřeby z Kristova kříže.³²⁵ Stejný význam přisoudil třetímu ptáčku v koruně dubu Pavel Kalina, který jej však označil namísto dudka (*Upupa epops*) za chocholouše (*Galerida cristata*), jehož pašijový význam je doložen ve středověké literatuře (Claret) a uchoval se i dále v české tradici až do 19. století (*trpělka*).³²⁶ P. Kalina demonstroval na uvedeném případě princip ambivalentního charakteru

křesťanské ikonografie. Obraz ptáčka, který symbolizuje utrpení, připojený ke Kristu na Olivové hoře nijak nerozšiřuje obsahovou strukturu výjevu: „... *it is clear that one knows no more about Christ's suffering when we realize that he is accompanied by a 'suffering' bird.*“³²⁷ Podle autora jde o jakousi nápaditou hru významů a jejich shod, nikoli o racionální, intencně směřovaný ikonografický prvek. Domnívám se, že v tomto smyslu označení *'a play of meanings'* neodpovídá zcela přesně středověkému konceptu; i prosté, na první pohled nepřínosné či nadbytečné zdvojení významů hrálo ve středověkém obrazu světa důležitou estetickou a významovou úlohu. Vrstvením téhož významu v různých skutečnostech se jednak zesilovala fakticita a apelativnost řečeného / zobrazeného, jednak se prezentovala jednota světa, který na všech svých úrovních manifestuje, že je stvořen z křesťanské látky v ontologickém i dějinném (soteriologickém) smyslu. Kristovo utrpení (a Zmrtvýchvstání) má své reálné ontické paralely, svá živá svědectví ve stvořeném světě. To je onen význam, který obraz ptáka, jenž svým hlasem pronáší *'trpím'*, přispívá k obsahové výpovědi díla. Nicméně Kalinův výklad

se opírá o spornou druhovou identifikaci zobrazeného ptáka, která – ani s použitím jím uvedeného ornitologického klíče,³²⁸ nevyznívá přesvědčivě.

Chci se nyní vrátit ještě jednou k trojici zobrazených ptáků, tentokrát v přímé souvislosti s evangelními texty. Popisovaná scéna na Olivové hoře obsahuje – krom skupiny tří apoštolů – ještě jeden velice podstatný triadický moment. Význam tohoto motivu podtrhuje jeho až magický charakter; mám na mysli trojí opakování těžké situace ve zlomovém okamžiku, na prahu vlastních pašijí: apoštolů potřikrát nepřírozeně přemáhá spánek, Kristus jim potřikrát přikazuje bdít, potřikrát se opakuje Kristova modlitba (Mt 38-45, Mk 34-41). Jedná se o modelový, archetypální typ iniciační a invokační povahy. Po staletích, kdy se Kristova modlitba na Olivové hoře stala především námětem subjektivní citové meditace, tento rozměr našemu pohledu uniká. Avšak doba, ve které cyklus vznikl, vnímala toto archaické iniciační mytologéma dosud bezprostředně a citlivě (charakter ikonografie naznačuje, že i myšlení objednavatele a konceptora se vědomě obracelo spíše k objektivnímu světu typologických a tradičních paradigmatických formulací, než k rodící se subjektivizované cestě *imitatio Christi*). V tomto tradičním smyslu chápal středověk trojnásobnou Kristovu modlitbu jako rituální zasvěcení se smrti, bez něhož by nebylo zmrtvýchvstání a spásy, spojené s prosbou za opakovaně selhávající lidské duše; jednalo se o paradigmatický duchovní čin, prolamující determinaci smrti a hříchu: TER PATRI DNS NOS COMMENDAT MORITVRVS (*Po třikrát k Bohu modlí se za nás, smrti oddán*),³²⁹ říká nadpis příslušné scény ve Vyšehradském evangelistáři. Ukazuje, jak podstatný byl, alespoň na počátku vrcholného středověku, právě tento význam scény, který v pozdější době ustoupil důrazu na *imitatio Christi*, jež se začalo již ve druhé polovině 14. století prosazovat.³³⁰ Domnívám se, že zde by mohl spočívat zásadní ikonografický význam triády zpodobených ptáků – jen takto bylo možno obrazovými prostředky vyjádřit potřikrát v čase opakovaný významový děj a univerzálními symboly ptáků-duší i naznačit jeho obsah: trojí pašijovou modlitbu (ve smyslu soteriologickém) a trojí výzvu k bdění (ve smyslu eschatologické péče o duši). Trojice zpěvných ptáků, které obdařila tradiční, univerzální

symbolika eschatologickým významem duše, jimž přisoudila středověká symbolika pašijový význam, kteří současně platí v dobové lyrice (a vnímání) za tvory probouzející den a představující bdělost, je vhodným symbolickým poukazem na trojí Kristovu pašijovou invokaci, na trojí výzvu k bdělosti, určenou nevyhnutelně usínajícím apoštolům. Tento ikonografický model mohl současně zahrnovat i učený odkaz k Platónovu dialogu, který, zejména v dané pasáži, pozoruhodně koresponduje s myšlenkovým světem tématu a umožňuje jeho účinné prohloubení.

Apoštolé

Skupina apoštolů je logickou součástí výpovědi, která vyplynula z předchozího rozboru. Je komponována do sevřeného pyramidálního útvaru, obrysově uzavřeného, uvnitř symetricky rozčleněného. Pozice hlav apoštolů tvoří vrcholy rovnoramenného trojúhelníka; hlava Janova a Jakubova určují úhly základny, dominantní postavení má nepochybně z významových důvodů Petr, jehož ramena a hlava podpíraná rukou tvoří vlastní vrchol tohoto symbolického geometrického tvaru. Vnímáme zde určité vizuální a významové vazby, neboť daný kompoziční útvar, s nímž je spojena trojiční symbolika, se zrcadlově opakuje nad touto skupinou dokonce ve dvou vrstvách v rozmístění korun stromů (dvě ze čtyř tvoří jeden celek) i tří ptáků. Tyto vztahy vyvolávají v prostoru obrazu určité významové echo, umocňující sugestivitu scény. Kompaktní pyramidální forma skupiny je uvnitř osově symetricky rozdělena liniemi zad dvou krajních postav, jež se diagonálně kříží a vystupují ven vykloněnou křivkou ramen a skloněných hlav.

Ve skupině spících mužů, zobrazené v jednotě pojmově-symbolické představy, jež potlačuje individuální charakterizaci, je přece vyjádřena jakási objektivizovaná psychologie, odlišná funkce a odstupňovaná aktivita jednotlivých osob v obraze a ději. Jakub, zobrazený z profilu a situovaný zády k Janu, spí s tváří schoulenou v náručí, vykloněn ke Kristu, ale tak uzavřen v sobě, jako by byl do spánku ponořen nejhloběji. Profilově umístěná postava Janova se vyklání z útvaru v opačném směru, hlava spočívá na založených rukou opřených o koleno

pravé nohy, která se zas zapírá o hranu terénu, jež překračuje. Tento oživující prostorový prvek zdůrazňuje hmotný, vnitrosvětový charakter skupiny a scény, v protikladu k opačnému transcendentnímu motivu duchovní komunikace Kristova gesta a otevřených nebes. Je vidět téměř celá Janova tvář – tato spící postava má o stupeň aktivnější vztah k vizuálnímu kontextu, než postava předchozí.³³¹ Nad oběma apoštoly pak vyrůstá frontálně situovaná, v poprsí viditelná figura Petra. Ta má opět o stupeň aktivnější charakter; tvář podepřená rukou je pozvednuta vzhůru a získává tím komunikativní vztah k nebesům v stoupající diagonální linii, vedené paralelně s hranou svahu. Obraz tedy nabízí tři mody spánku, tři stupně charakterizované úplným a zcela izolovaným sebezahroužením u Jakuba, pasivní, přesto již vztahovou, s divákem a kontextem reagující úlohou tváře u Jana a nakonec zřetelně komunikativní situaci, jak ji vyjadřuje jen zdánlivě bezděčná pozice spícího Petra. V protikladu k bdělosti ptáků představuje skupina spících apoštolů účinnou vizuálně-symbolickou formu, jež má sílu definice: spánek je vyjádřen přímo v pasivní hmotové sevřenosti skupiny a rozveden odlišnými situacemi do tří stavů. V kontrastu ke Kristově pašijové bdělosti a k činnému gestu jeho modlitby³³² se v trojím modu spánku v pojmově-symbolickém smyslu rozlišují jednotlivé lidské psyché a významové konotace postav, jak naznačuje preferovaná pozice apoštola Petra. Pokud jde o vztah spících apoštolů ke stromoví, domnívám se, jak jsem uvedl výše, že jde o christianizovanou interpretaci někdejší bukolické představy. Všechna synoptická evangelia uvádějí Kristův výklad: spánek symbolizuje v negativním smyslu slabost těla ohrožující spásu duše (Mt 26, 41; Mk 14, 38; Lk 22, 46). V souladu s Písmem je akcentována výlučnost Kristovy oběti. Obraz apoštolů a Krista si zachovává ideální vyrovnanost objektivní estetické formy a symbolu současně. Toto pojetí pak prohlubují a rozvíjejí nehybné siluety stromů na symbolickém zlatém pozadí s trojicí ptáků v korunách.

Kristus, anděl

Komunikace mezi Kristem a andělem představuje v konceptu desky vůči skupině apoštolů protilehlou, komplementární situaci. Tato myšlenka je rozvedena na několika úrovních komplementárního vztahu: *ontologické* (otevřená nebesa, k nimž směřuje modlitba vs. hmotná, vnitrosvětská situace na opačném dolním konci diagonály), *symbolické* (aktivita modlící se duše vs. pasivita spánku symbolizující slabost těla) a *duchovní* (činné, duchovní gesto modlitby vs. pasivní spánek uzavírající postavy do blokové tělesnosti, do smrti). Výjev je koncipován ve čtvřerém výkladu v duchu středověkého pojetí: *sensus litteraris*, *sensus alegoricus*, *sensus anagogicus*, *sensus tropologicus*. Kristova postava je zobrazena se stejnou objektivitou pojmově-symbolické představy, zcela pomíjející subjektivní a expresivní hodnoty. Je to krásný Bůh, jehož tvář má onu preferovanou komunikační funkci tříčtvřerčního profilu, se kterou se v cyklu opakovaně setkáváme. Objektivizovaný charakter má i vizuálně-schematicky vyjádřený komunikační vztah Krista a anděla, který se vyklání z meandrovitých lemů nebes. Komunikační vazbu vyjadřují dvě spojnice vedené od anděla jednak ke Kristovým vztaženým dlaním, miskovitě či kalichovitě složeným v gestu modlitby, jednak ke Kristově pozvednuté tváři, kterou obkružuje křížový nimbus provedený ve zlaté ploše pozadí. Kristus má šedý šat a červený, modře podšitý plášť – zvolený oděv má symbolické konotace ke Kristově utrpení i královské důstojnosti. Ve vážném výrazu tváře lze postřehnout určité vnitřní napětí, vyrovnaná vizuální představa však zdrženlivě respektuje pojmově-symbolický koncept zobrazení, které evokuje žalmové verše: *Pozvedám hlas k Bohu / a on ze své svaté hory mi už odpovídá* (Ž 3,5). Významový komentář, který doprovází takto objektivizovaně definovanou postavu, je vyhrazen uvedeným symbolickým prvkům v ikonografii desky, základní důraz vnímám v navržené symbolice trojího invokačního opakování modlitby a apelu k usínajícím apoštolům, vyjádřené trojicí ptáků. Specificky christologickou a pašijovou symboliku zastupuje strom, druhově odlišený jako dub, a pták v jeho koruně.³³³ Snad ještě jeden rys – tři prameny vlasů splývající po Kristově rameni – lze velmi spekulativně uvažovat jako symbolickou trojiční aluzi.

Segment nebes, z kterého se vyklání anděl, je seříznutím horní i boční hrany desky určen jako neohraničená sféra v protikladu k fyzicky ohraničené povaze terénu, akcentované detailem překračující nohy spícího Jana. Anděl má námětově odůvodněný bolestný výraz, jeho přítomnost odkazuje k útěše, již se Kristu v momentu hluboké úzkosti dostává z nebes: „*‘Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.’ Tu se mu zjevil anděl z nebe a dodával mu síly.*“ (Lk 22, 42-43). Bolestný výraz anděla vyjadřuje ideu účasti nebes na Kristově úzkosti a utrpení (*compassio*); na desce *Ukřižování* a *Oplakávání* je tato teze (v návaznosti na Giottův odkaz, co do míry expresivity však zřetelně zdrženlivěji) rozvedena bolestnými gesty a grimasami celebrujících andělů. Na desce Olivety má tvář anděla objektivní důstojnost pojmově-symbolické představy vyjadřující *compassio* bez dramatizujících rysů.

Shrnutí

Vizuální zpracování výjevu na Olivové hoře spočívá v koncentraci na několik základních obrazových motivů, formulovaných s uzavřeností pojmu: diagonální terén hory, stromoví na jejím úbočí, modlící se Kristus, otevřená nebesa s andělem, sevřená forma trojice spících apoštolů, symbolický krajinný útvar stromů s ptáky. Tyto prvky mají jednotlivě a ve vzájemném vztahu působivou rezonanci ve vědomí diváka umocňující jejich symbolickou funkci: *spánek* vyjádřený v sošném pyramidálním útvaru tří apoštolských postav / *stromy se třemi zpěvnými ptáky*, kteří symbolizují duši, evokují jítro a přímý i spirituální význam probouzení / *Kristus* vzpínající ruce v gestu úzkostné prosby a invokace Boha / *anděl* zrcadlově vyjadřující objektivizovanou transcendentní útěchu. Je to ustálený, nasycený, znehybnělý soubor nadčasových obrazových tvrzení, pregnantní formulace iniciační pašijové scény, v níž se konceptor a malíř vyrovnali s nesnadným úkolem vyjádřit skrytý, vnitřní děj jako sounáležitý aspekt christologické řady, koncepčně rozpracované do podoby dějin spásy.

Blíží-li se uvedená interpretace v základních bodech autentické koncepci obrazu, je obdivuhodné, jak širokou významovou škálu rozvíjí deska minimální-

mi prostředky a obsazením. Líčí téma podle podání evangelií, rozvádí je v hlubším teologickém smyslu a do jisté míry i ve smyslu ontologickém, pracuje s významovými kulturními formami – koncepční a výtvarný program desky postupuje všemi úrovněmi struktury vrcholně středověkého obrazu světa. Jde přitom o koncept spíše konzervativní, založený na scholastickém východisku.³³⁴ Čtvrtá deska cyklu se tímto rysem logicky váže k náročné intelektuální představě, která definovala program desek předcházejících.

UKŘIŽOVÁNÍ

Kompozice

Desky *Ukřižování* a *Oplakávání* jsou na základě odlišností v technologii a výtvarném názoru přisouzeny nikoli mistru dílny, nýbrž kvalitnímu malíři, který zde působil. Oproti křehce idealizovaným, odhmotněným, graficky chápaným typům na deskách *Zvěstování* a *Zmrtvýchvstání*³³⁵ je pojetí lidské postavy založeno na malířsky formulovaném objemu, směřuje k hmotné představě figury aktivně tvarující plasticky odstupňovaný prostor, je senzitivnější ve smyslu mimesis i výrazu. Především skupina žen vlevo a postava sv. Jana jsou traktovány v až sochařsky cítěném rozvinutí objemů v prostoru, takže vzniká, navzdory respektované konvenci nízké terénové báze, zcela odlišný prostorový dojem; plocha je naplněna plastickou aktivitou, klidně konstruované statické (Jan) nebo protisměrně převrácené aktivní objemy (Maria) vnášejí do prostoru neklid a psychické napětí. Odlišný kresebný charakter (spíše odpovídající ruce tzv. hlavního mistra) má nápadná postava setníka, k níž se podrobněji vrátím níže. Výjev s relativně početným komparesem je pečlivě komponován do koncepčně propracované, logicky strukturované podoby.

Deska [16] tvoří kompoziční a významový střed sestavy cyklu v obou dnes diskutovaných možnostech (čtvercový retábl / lineární řada). Její kostrou je kánonová kompozice Ukřižování s Kristem v ose, Marií po pravici a sv. Janem po levici, tedy nejstarší typ Ukřižování, vycházející z evangelního textu: „*Když Ježíš spatřil matku a vedle ní učedníka, kterého miloval, řekl matce: ‘Ženo, hle, tvůj syn!’ Potom řekl učedníkovi: ‘hle tvá matka’*“ (J 19, 26-27).³³⁶ Kolem tohoto jádra se rozvíjí relativně početný kompars symetricky rozvržený na obou stranách tak, že postupně stoupající, překrývající se řady postav ustupují k okrajům až po završující polofigury andělů vykloněných z nebes. Kolem centrálního ukřižování je tak zformován kalichovitý, vzhůru rozevřený prostor, který účinně zdůrazňuje Kristovu postavu a odděluje ji od komparsu sdruženého kolem, jakoby nad ním byla vyvýšena, jak je obvyklé v italské malbě, ačkoli je účastníkům děje

na dosah. Základní schéma kánonového Ukřižování zůstává v tomto útvaru čitelné, dokonce je jeho prostřednictvím akcentováno – téměř průčelně podané postavy Jana a Marie v popředí jsou dominantním východiskem postupně redukované řady, která se po obou stranách symetricky rozkládá kolem centrálního, kulticky koncipovaného Ukřižování. Obětovaný Kristus je vynesena do popředí, kříž se rozpíná téměř v celém vertikálním i horizontálním rozpětí desky. Toto řešení zdůrazňuje oproti narativní koncepci vyvýšených Ukřižování symbolicky motivovaný kontakt komparsu s Kristem a náležitě přibližuje a akcentuje obsahy, které konceptor prostřednictvím jednotlivých postav rozpracoval kolem tématu jako promyšlený exegetický komentář.

Kompars

Hana Hlaváčková identifikovala jednotlivé postavy komparsu a poukázala na jejich individuální roli a významové vztahy.³³⁷ Její práce byla podnětem k přenesení pozornosti od jednotlivých ikonografických motivů k celkové ikonografické koncepci desky, jen zdánlivě konvenční. Tento metodický posun (či změna perspektivy) odkrývá vzhled do překvapivě precizně formulované kompoziční struktury, která přesně rozvrhuje vzájemné vztahy jednotlivých postav, prohlubuje prostřednictvím jejich specifické úlohy kultický obsah a spekulativně rozvádí exegezi doslova kruciálního tématu.

Kompoziční schéma ovládá tradiční kánonový typ Ukřižování. Zde lze spatřovat další z konzervativních rysů cyklu. Klasická trojčlenná sestava kánonového Ukřižování³³⁸ je v objektivizované postavě Jana citována, u Marie, jejíž šat má oproti královskému purpuru na deskách *Zvěstování, Narození a Klanění* smutný šedomodrý tón shodný s kající barvou šatu Marie Magdalské pak tvoří východisko výrazové a významové inovace zdůrazňující Mariino *compassio / corredeemptio* ve dvou na sebe vzájemně odkazujících motivech: *citový patos*, který prostupuje protisměrně rotačně kroucenou postavou, akcentuje nový *kultický motiv* zkrvavené roušky (*peplum cruentatum*). Symetrická konstrukce kánonového schématu je pak rozvedena na celý kompars, kde se v jednotlivých protileh-

lých postavách, pohledech a gestech opakovaně stvrzuje oboustranně centrovaná kompoziční a významová reference ke kultickému a významovému středišti, zesnulému Kristu na kříži.

Tvoří-li kánonový motiv vnitřní konstrukci kompozičního rozvrhu komparsu, pak jeho vnější rámec definují a vymezují protilehlé postavy při samém okraji desky; Nikodém vlevo a Josef z Arimatie vpravo³³⁹ symetricky zrcadlí svů protějšek shodnou pozicí při samém okraji scény (tím, že hrana desky je částečně ořezává, vzniká dojem výseku reálného historického obrazu), pohledovým vztahem ke Kristu a diváku, vyznavačským gestem i afektem. Rozmístění postav ovládá koncepce symbolických vztahů, která irčije jejich dialektický poměr syntetizovaný v osově figuře ukřižovaného Krista. Toto řešení názorně dokládá principiální úlohu precizně formulované scholastické logiky ve vizuální struktuře díla. Starozákonní postavy Nikodéma a Josefa Arimatijského jsou hierarchicky zařazeny za čelní novozákonní skupinu a protilehle umístěny při vnějším okraji, odkud paralelně směřují pozornost diváka na kompoziční a významovou osu desky. Oba přední židovští představitelé jako svědkové *Synagogy* stvrzují skutečnost spásy zosobněně ukřižovaným Kristem, ostentativně vyčleněným volným prostorem v ose obrazového pole, a hierarchickým umístěním vzhledem ke kánonové scéně současně vyjadřují posloupnost *Synagogy* a *Ecclesie*.³⁴⁰ V dalších postavách se takto rozvržené komunikační a významové vztahy dále vrství a prohlubují.

Ženská postava v zeleném plášti vlevo a setník na protější straně výslovně poukazují na Krista jako rozpoznaného Syna Božího. Žena levicí pomáhá druhé ženě zachytit podklesávající Marii,³⁴¹ pravicí si podepírá bradu gestem naznačujícím úvahu a s bolestným výrazem upřeně hledí na Krista. Vedle subjektivní meditace v kajícím smyslu *imitatio*, kterou vyjadřuje Marie Magdalská u paty kříže, reprezentuje tato postava „objektivní“ meditaci Kristovy spásné oběti. Dominantní naddimenzovaná postava setníka na protější straně, má naproti tomu charakter objektivizovaného, citově nezúčastněného svědectví; plně se vystavuje diváku (je to jediná průčelně situovaná figura), pouze pohled očí je stočen ke Kristu, kam míří gesto vztažené paže. Symetrický stoupavý směr ženina pohledu a setníkova

gesta tvoří rovnoměrně rozevřené odvěsny rovnostranného trojúhelníka, jehož vrcholem je zesnulý Kristus. Toto geometrické schéma určuje rozvrh obou skupin komparsu a opakovaně se vrství v prostorovém posunu od jedné k další protilehlé dvojici. Potřetí jej zopakuje z levé strany zbožný pohled Longina s kopím a zprava Stefatonova karikaturně podaná tvář. Za Longinem ještě podporuje danou vztahovou linii částečně překrytá hlava vojáka hledícího týmž směrem, avšak na druhé straně se již v protilehlé tváři vojáka v zadních řadách obrací orientace pohledu od Krista k diváku. Významový pohled, vtahující nyní také vnímatele do kultické sféry obrazu, opakuje na protilehlé straně, tentokrát z pozice přední kánonové skupiny, druhá z žen (Maria, matka Jakubova?) podepírající Marii.³⁴² Její pohled je ostrý a enigmatický, mírně pootevřené rty odhalují zuby – tvář, která na vnímatele hledí, k němu zároveň mluví – je dobře možné, že se za touto „mluvní grimasou“ skrývá konkrétní, dobově srozumitelný výrok. Oboustranná aktivace vnímatele pohledem ženy vlevo a vojáka vpravo je zesílena trojí komplementární situací, neboť pohledový kontakt vychází: a) z protilehlé pravolevé pozice, b) z čela a zadních řad komparsu, c) z naléhavého pohledu a oslovení svaté ženy na jedné straně, s nímž kontrastuje nezučastněná tvář pohanského vojáka obracející se na diváka z opačné pozice. Konečně třetí pár očí na diváka hledí z tváře divého muže na setníkově obličejovém štítu.³⁴³ Vedle chladného pohledu vojáka a aktivujícího, sugestivního očního kontaktu ženy, vyjadřuje tato tvář bolestný afekt podobný Nikodémově výrazu z následující desky *Oplakávání*.

Svorníkem adoračních poukazů komparsu shromážděného kolem tlumeně zářivého těla zesnulého Krista je Marie Magdalská objímající Kristův kříž a přichylující tvář k jeho nohám. Marie Magdalská má modrý šat překrytý pláštěm šedé barvy odpovídající bolestné situaci a kajícímu typu postavy. Bílá rouška zdobená perličkovým lemem zčásti halí dlouhé vlasy, jež jsou jejím významovým atributem, neboť jimi usušila Kristovy nohy, které pomazala drahým olejem na znamení jeho smrti: „*Tu vzala Marie libru drahého oleje z pravého nardu, pomazala Ježíšovi nohy a otřela je vlastními vlasy. Dům se naplnil vůní té masti. Jidáš ... řekl: 'Proč nebyl ten olej prodán za tři sta denárů a peníze dány chudým?'*”

(...) Ježíš řekl: 'Nech ji, uchovala to ke dni mého pohřbu!'“ (J 12, 3–7). Tato postava umístěná při významové ose kříže ztělesňuje typový vzor kulticky zaměřené kajícínosti – hřích smývá Kristova smrt na uctívaném kříži (proto se na jejím místě, ve smyslu ztotožnění, často objevují kající postavy donátorů, obvykle Kristu zasvěcených řeholnic či řeholníků).³⁴⁴ Marie z Magdaly svou situací při Kristových nohou současně ztělesňuje příklad *vita contemplativa* stvrzený v evangeliu autoritou Krista (Lk 10, 39–42).

Kompars shromažďuje několikero významů, vyjádřených v ikonografii, k níž se vrátím. V zásadě plní roli kultického zvýznamnění Krista prostřednictvím symetricky opakovaných pohledových a gestických poukazů, které tvoří striktní, několikrát opakovaný geometrický obrazec; v tom smyslu slouží postavy komparsu kultické aktivaci vnímatele přizvaného k adoraci stěžejního soteriologického momentu cyklu, byť vedle toho mají některé z nich ještě specifickou úlohu. Zásadní roli má komplementární poukazování ke Kristu a pohledové kontaktování vnímatele. Jedná se v podstatě o myšlenku ukazování (*ostentatio*). Tento kulticko-liturgický moment doplňují andělé. Z nich pravý spíná v bolestném gestu ruce před obličejem, a vyjadřuje tak klíčové patos dějin spásy, aktivní, nikoli jen symbolický afekt, jímž dává příklad osobního prožitku utrpení a smrti Božího syna ve smyslu *imitatio*, zatímco levý (z heraldicky preferované strany po Kristově pravici) okuřuje Kristovu oběť kadidelnicí ve smyslu *liturgickém a kultickém*.³⁴⁵ Vážnost andělských tváří je průběžným rysem cyklu, který upozorňuje na *compassio* Nebes, lze-li se tak vyjádřit. I tento rys ukazuje, jak hluboce ovládá soteriologický význam celkovou koncepci ikonografického programu a v podstatném smyslu tvoří vlastní obsah této desky.

Kristus

Zobrazení Ukřižovaného má hluboce kultický charakter. Je to již zesnulý Kristus, oči jsou zavřeny, potměnělý zelenozlatý tón inkarnátu charakterizuje kolorit mrtvého těla a v citlivé tónové gradaci se pojí s vyzlacenou plochou otevírající kolem Spasitelova těla nálevkovitý prostor. V tlumené zářivosti pleti,

ušlechtilém traktování postavy „ozdobené“ subtilní průsvitnou rouškou, v ostentativním výtrysku krve graduje sakrální podstata této osově pasáže desky a její spirituální koncepce, která nechce tlumočit historický děj, nýbrž předložit vnímateli hluboce ušlechtilý a krásný, povýtce kultický objekt. Jemná rouška, která halí Kristova bedra je zdobena perličkovým lemem – snad se v tomto motivu hlásí v souvislosti s deskou Narození zmiňované compassio Panny Marie, která synovu nahotu přikryla vlastní rouškou.³⁴⁶

Se zvláštní péčí je vypracován ušlechtilý tón inkarnátu. Podle Izajášova proroctví (Iz 53, 2–5) jak je uvádí Pasionál abatyše Kunhuty má zsinálá barva Kristova těla soteriologický význam: „*To vše dávno v duchu předvídal Izajáš a pravil: Nemá pěkný vzhled ani krásu a viděli jsme ho, ale byl nevzhledný a nezatoužili jsme po něm. Byl v opovržení a nejposlednější z mužů, muž bolesti a zkoušený nemocemi, jeho tvář byla jakoby skrytá a opovržená. Proto jsme si ho nevážili. On však na sebe vzal naše nemoci, naše bolesti sám snášel a my jsme ho považovali jakoby za malomocného, ubitého od Boha poníženého. On však byl raněn pro naše nepravosti, zničen pro naše zločiny, trestání snášel pro náš pokoj a jeho zsinalostí jsme byli uzdraveni (...) Nadto byl zraněn a potrestán bičováním, aby vlastní zsinalostí přinesl zdraví nemocnému.*“³⁴⁷ Inkarnát mrtvého Kristova těla musel být v rámci vrstvené techniky proveden odlišným způsobem od ostatních inkarnátů;³⁴⁸ takový postup nemotivovala snaha o imitativní naturalismus, nýbrž významový důvod. Jednalo se o skutečný leitmotiv cyklu, soteriologický obsah rozváděný a prohlubovaný v jednotlivých momentech a motivech cyklu. Zsinalost mrtvého Kristova těla je nástrojem spásy / uzdravení a v tom smyslu i součástí *Arma Christi* jako *Arma salutis*.³⁴⁹ Vytříbená kultická prezentace obětovaného těla tuto ideu zdůrazňuje jako by je nabízela k adoraci.³⁵⁰ Stejnou myšlenku vyjadřuje a akcentuje i otevřená rána v Kristově boku, zobrazená nikoli jako naturalistické *vulnus*, nýbrž jako kultický, významový objekt, jímž jsou „*otevřena ta vrata přěsvatá, skrzě něžto sedmera svatost nám na spasenie moc přijala, bez nichžto žádný nemôž spasen býti.*“³⁵¹ Rána v boku je pramenem svátostí, symbolizuje rovněž církvev jako jejich zprostředkovatelku. Důraz je v souladu

s dobovými tendencemi kladen na eucharistické (a v tom smyslu i soteriologické) aspekty vyjádřené v kultickém výtvarně-symbolickém pojetí.

Ikonograficky je znázorňuje typ zsinalého zesnulého (již obětovaného) Krista, průsvitná rouška z jemné, ušlechtilé tkaniny zdobené perličkovým lemem zdůrazňující nahotu těla³⁵² a proud krve tryskající z probodeného boku. Soteriologický význam Kristovy oběti spojený s eucharistií zdůrazňují motivy jejího bezprostředního účinku: Kristova krev je exponována a ikonograficky aktivní u všech pěti ran. Viditelně stéká z rány v nohou po břevnu kříže na vrcholek Golgoty, kde typologicky očišťuje Adamovu vinu. Krev z pravice stéká po paži a kane dolů jako by padala do sepjatých rukou, jimiž Longinos, s upřeným pohledem očí uzdravených jejím zázračným účinkem, adoruje Spasitele. Proti němu vyznává výrazným poukazujícím gestem vztažené pravice setník: „*On byl opravdu Boží syn*“ (Mt 27, 54 – srov. ostatní synoptická evangelia: Mk 15, 39; Lk 23, 47). Za ním pak směrem ke Kristu vyhlíží Stefaton a zdá se, že právě k němu poukazují tři prameny krve stékající z Kristovy levice, které nemají vertikální sklon, ale jsou poněkud vykloněny doprava, takže směřují přímo na hlavu Kristova odpůrce, postavu protikladnou Longinovi. Velmi spekulativně by bylo možno tuto situaci chápat tak, že v protilehlé pozici Longina a Stefatona je zdůrazněna ambivalentní moc Spasitelovy krve ve smyslu teze, že byla prolita ke spáse věřících a zavržení nevěřících.³⁵³

Z protilehlých okrajů desky rámuje tuto adoraci „soteriologické látky“ paralelním vyznavačským gestem Nikodém a Josef z Arimatie. Nad jejich hlavami vyhlédají s nebes z obou stran andělé; motiv je doložen již na Ukřižování z pilíře v hlavní lodi městského kostela Narození Panny Marie v Písku (kol.1280). Na Ukřižování Vyšebrodského cyklu okuřuje jeden z andělů jako nebeský liturg Kristovu oběť, zatímco druhý empaticky vyjadřuje vnitřní účast na této oběti bolestným afektem. Nebeský svět tak poskytuje lidskému světu příklad *imitatio*, gesto však vyjadřuje rovněž trpnou participaci andělského světa na soteriologickém aktu uskutečněném v inkarnaci a oběti v souladu s tezí, že pád první stvoře-

né přirozenosti (*natura angelica*) bude napraven prostřednictvím lidského rodu (*genus humanum*).³⁵⁴

Některé ikonografické motivy

Významným prvkem s velkým budoucím vlivem, je motiv krví potřísněné roušky Panny Marie. Ačkoli se nejedná o první známé užití motivu [17],³⁵⁵ jak se ve starší a někdy i novější literatuře objevuje,³⁵⁶ zde se přece jen poprvé uplatňuje v oblasti deskové malby. Později se rozšířil v deskovém malířství (Ukřižování z Vyššího Brodu, kol. 1380) a v sochařství pronikl ikonografii piet krásného slohu. Motiv krví potřísněné roušky (resp. pláště) Panny Marie (*peplum cruentatum*) byl opakovaně spojován s kultem relikvií. Podle J. Homolky měl přímý podnět v ostatek, který Karel IV. získal před r. 1354, možná však již dříve, na počátku své vlády.³⁵⁷ Podobně podle Pavla Černého „...se zdá být nepochybné, že hlavním impulsem zrodu tohoto motivu, zcela neznámého ze starších mariánských zobrazení, bylo získání řady relikvií Karlem IV. během jeho cesty po Německu koncem roku 1353 a počátkem následujícího roku.“³⁵⁸ Cenný ostatek byl slavnostně ukazován o svátku Kopí a Hřebů Páně (*Festum Lancae et Clavium* oficiálně stvrzený papežem Inocencem VI. 13. února roku 1354) jako pašijová relikvie, představoval tedy téma Karlem ve všech jeho reprezentativních podnicích akcentované, současně vpojující *compassio* Panny Marie, vyhovující i mariánskému kultu dvora. J. Homolka upozorňuje na obdobnou praxi Rožmberků v Českém Krumlově napodobující státně-náboženskou reprezentaci pražského dvora; také zde, byť o zhruba desetiletí později, byly účastníkům svátku Božího těla ukazovány slavnostně ostatky, mezi nimi i pašijové, rovněž Mariino *peplum cruentatum*.³⁵⁹

Souvislost inovativního motivu se získáním příslušné relikvie je natolik suggestivní, že se mu lze stěží vyhnout, jakkoli vyvstává otázka datování cyklu případně časového rozpětí jeho realizace. Nelze však vyloučit, že ostatek byl součástí Karlových zájmů v této oblasti ještě před jeho fyzickým získáním a že tedy mohl motivovat ikonografické využití zkrvaveného pepla již dříve. Navíc doba

získání ostatku není zcela jasná. J. Homolka připomíná, že podle dohadu A. Podlahy a E. Šittlera získal Karel IV. krví skropané roucho Panny Marie snad již někdy na počátku své vlády. Inovativní využití motivu, který odkazoval k významné relikvii ze souboru po celý život systematicky shromažďovaného, by v takovém případě přesvědčivě zapadalo do raného procesu formulace Karlovy umělecké reprezentace.³⁶⁰ Podle Olgy Pujmanové „...*přímějším podnětem (ikonografie) bylo patrně Mariino peplum cruentatum: ostatek mimořádného významu.*“³⁶¹

Vlastní význam motivu je spojován s dobově rozšířeným spisem, Rozmluvou Panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně, který byl ve 14. st. hojně překládán z latiny do češtiny. O něco mladším opisem těchto textů je dochovaný tzv. Svatovítský rukopis.³⁶² V příslušné pasáži text uvádí, že když byl kříž vztyčen, rozevřely se Kristovy rány a krev skropila Mariino roucho: „*Znamenay zze swata marzy oblekla sie byesse wgedno rucho wnyemz chodyechu zzeny tee zemye. Gymzto sie przykryla hlawa ywsse tyelo. To rucho byesse wsse zkrwawyla odruku y od noh sweho myleho syna...*“³⁶³ Motiv Kristovou krví potřísněného roucha Panny Maria byl však nejspíš rozšířen již dříve i mimo tento spis. Podle nedávno vydaného staročeského Života Krista Pána, z něhož zde opakovaně cituji, pochází motiv ze spisů sv. Jeronýma: „*A jakž svatý Jeroným píše: ‘Na ní plášť z plátna skrájěný, jakožto nyní v Římě Panny nosie, jenž ji všicku i s hlavú přikrýváše. Ten vešken svatú krví s kříže tekúcí bieše zkrvaven, ež na šlojierík procházieše.*“³⁶⁴ Motiv zkrvaveného roucha se objevuje i v závěru skladby po Kristově pohřbu, kdy Jan odvádí zdrcenou Matku Boží do Jeruzaléma: „*Ana na fobye krwawe rucho mygyeffe, / yak pod krzyzem zkropeno byeffe. / Wyducze gy, wffyczkny obecznye mlwwechu: / kako welyke bezprawye hrozna zaloft yako z fmyechu / nad tuto krafnu pany Stala fye gyeft dnes po hrzyechu.*“³⁶⁵

Bezprostřední hodnota motivu spočívá v citové stimulaci, ve zvnitřnění náboženského aktu (ať vy smyslu liturgie, adorace, meditace či modlitby jednotlivce) a vyzývá k účasti na utrpení (Krista a) Matky Boží. Na desce tomuto záměru odpovídá znázornění Panny Marie podklesávající v šroubovitém kontrapostu

(jakési prefiguraci manýristické *figura serpentina*), jež vyjadřuje zdrcující beznaděj, o které text hovoří.³⁶⁶ Obrazová interpretace však zřetelně posouvá motiv z narativní roviny do polohy spirituálně-kultické. Kristovo tělo je vnořeno do prostoru komparsu jako ostentativní objekt, krev netryská na peplum z rukou a nohou, nýbrž skrápí je z otevřeného boku. Bílé roucho, které přikrývá ve shodě s texty hlavu a postavu Panny Marie, je prostřednictvím promyšleného kontrastu (přikloněním ramen a hlavy Panny Marie ke Kristu vůči pohybu kolenní protikladným) vyneseno do popředí a v charakteristickém ostentativním zdůraznění (současným mírným vykloněním z prostoru obrazu vpřed) prezentováno čelně diváku. Stopy krve na něm tvoří pravidelné obrazce tří kapek na ramenu a na hlavě, svým rozložením odpovídající hvězdám na maforiu Panny Marie v byzantské tradici. Tato podobnost, byť to nelze vyloučit, není patrně bezděčná; hvězdy symbolizující Mariino panenství³⁶⁷ evokují Kristovo narození, v motivu lze tedy spatřovat typické významové „chiasma“, korespondenci mezi protikladnými momenty, jež vykazují symetrickou podobnost: radost (Kristovo narození) se kříží s bolestí (Kristova smrt).³⁶⁸ Spojení protikladných momentů prohlubuje na mnoha místech v celku ikonografického programu jednotu a vnitřní významovost soteriologického cyklu a v jeho rámci vyznačuje symbolickou účast Panny Marie na dějinách spásy ve smyslu *compassio / corredemptio*. Oproti literární předloze, která myšlenku účasti Matky Boží na spáse akcentuje v afektivně prožitkovém smyslu, zdůrazňuje vizuální ztvárnění motivu na desce vedle toho zřetelně i kultickou hodnotu roušky potřísněné Kristovou krví.

Dalším motivem, který má v prostoru desky ostentativní aranžmá, je kopí sv. Longina. Longinos uzdravený krví Spasitele³⁶⁹ adoruje obětovaného Krista, avšak vlastní proces uzdravení, dějově vyjádřený o něco dříve na vývojově souvisejícím Kaufmannově Ukřižování, program desky pomíjí; kopí je (pasivně) vertikálně demonstrováno v duchu *Arma Christi – Arma salutis*.³⁷⁰ Rovněž zde naznačuje koncepcí vizuální prezentace změnu kontextu – vyvázání kopí z rámce příběhu Longinova uzdravení a jeho začlenění do rámce kultu. Longinovo kopí bylo spolu s dalšími říšskými ostatky přivezeno do Prahy na Květnou neděli r.

1350 a vystavováno o zmíněném svátku *Lancae et clavium*. Panovnickou identifikaci s Longinem dokládá k této příležitosti vyrobený poutnický odznak s papežem Inocencem VI. jako Sv. Petrem a císařem Karlem IV. držícím ostentativně vztyčené kopí jako Longinem v arkádě osově rozdělené křížem [18]. Kult ostatků na Karlově dvoře byl formulován v kontextu spekulativního státně-náboženského programu, na němž se Karel spolu s teology aktivně podílel³⁷¹ a v jehož rámci se uplatnilo prestižní postavení právě této relikvie: „*Spolu s korunou bylo kopí nejvýznamnější říšskou insignií, za Otonů mu bývaly připisovány zásluhy o vítězství v bitvách.*“³⁷² Zde je podle mého názoru nutno spatřovat důvody, proč koncepce obrazu potlačila dějový moment Longinova uzdravení zpracovaný na berlínské desce (nikoli však jeho významovou rovinu) a dala přednost kultické, z děje de facto vyvážané a osamostatněné demonstraci kopí.³⁷³

Přeneseme-li pohled na druhou stranu, odpovídá Longinově pohledu profilová tvář Stefatonova vyhlédající za paži setníka. V protikladu k zbožnému pohledu adorujícího Longina má karikaturní charakter odpůrce a posmívatele Krista (odpovídá profilovým tvářím vysmívajících se vojáků na obrazech *Arma Christi* – tuto aktivitu také naznačují Stefatonova pootevřená ústa). O možné významové polarizaci obou vojáků v souvislosti s Kristovou krví jsem se zmínil výše. Ani v tomto případě nejsou ve hře jen samostatné motivy, nýbrž jejich vzájemný vztah a hierarchie. Stefatonův pohled je těsně vázán na vizuálně preferované gesto setníka shodně směřované k obětovanému Kristu. Tyto shodné poukazy tvoří rozlišené, vzájemně konfrontované protikladné hodnoty, které pohled vojáka z pravé strany za setníkem současně odkazuje vnímateli. Hierarchie hodnot je vyjádřena preferovanou, reprezentativní pozicí setníka v celé sestavě pravé skupiny komparsu za sv. Janem.

Setník

Setník je vedle kanonické skupiny Ukřižování vizuálně nejvýraznější postavou komparsu. Postavu akcentuje i velikost a grafický charakter podání patrný jak v konturovaném ztvárnění vlasů a vousu, tak v celkovém plošném traktování,

kteře jí získává zřetelný vizuální odstup od prostorové, měkce plastické výtvarné představy ostatních figur (zvláště silně kontrastuje s citlivě modelovanou, prostorově aktivní postavou sv. Jana, která jí nepatrně překrývá). V tom smyslu lze hovořit o uplatnění významově odůvodněného stylového pluralismu v rámci jedné práce. Tuto významovou distinkci jednoznačně potvrzuje a akcentuje reprezentativní průčelné zobrazení postavy signalizující její ikonografickou preferenci (ze všech postav na desce je v čistém *en face* zachycena jen setníková tvář) a drahocenný oděv s atributy světského vládce včetně zlatých prvků. Setník je oblečen jako rytíř-panovník v kroužkové zbroji se zlatými ostruhami a zlacenými nákolenníky a nárameníky. Červená suknice se zlatými lemy je přepásána zlatým pásem, v jehož středu je zavěšeno pouzdro s dýkou, přes ramena má přehozený purpurový, hermelínem podšitý plášť sepnutý čtyřmi zlatými knoflíky, jehož levá část je volně přehrnuta přes rameno, aby uvolnila a odkryla paži třímající zlacený meč, o nějž se opírá rovněž zlatý obličejový štít. Setník má na hlavě čapku zlaté barvy podšitou hermelínem, uprostřed vyztuženou zlatým páskem vyklenutým vzhůru na způsob kamary. Na zlatých prvcích oděvu (vertikální pruh na suknici, pás a kamara čapky) se opakovaně uplatňuje motiv rozety. Toto mimořádné vybavení jej výmluvně identifikuje jako nejvyššího světského představitele ve skupině Ukřižování.³⁷⁴ Je-li setník na Kaufmannově Ukřižování hodnocen jako „... *obzvlášť urozený*“,³⁷⁵ platí to dvojnásob pro tuto postavu z vyšebrodské desky a stejně legitimně pak vyvstává otázka, zda se v tomto smyslu nejedná o identifikační portrét panovníka, v tomto případě Karla IV. Vedle předpokladu o Karlově aluzivní sebe prezentaci v postavě druhého krále na desce Klanění by se tak osobnost panovníka podruhé vtiskla do programu cyklu, tentokrát ovšem v plném smyslu identifikační podobizny,³⁷⁶ jak dokládá všestranně reprezentativní výtvarná koncepce postavy v kontextu i ve vlastní charakterizaci.

Jakkoli souvisí odlišení a zdůraznění setníka v komparsu s jeho rolí očitého svědka Kristova božství, přesto je nápadným znakem této diference neobvykle účinná prezentace vlastní postavy, která je naddimenzována a zobrazena frontálně v čele skupiny, vyhlížející za touto vznešenou dominantou jako pouhý navrše-

ný doprovodný kompars Reprezentativní pokrývka hlavy se zlatou kamarou zdobenou rozetami se jeví jako aluze na královskou korunu. Obdobný typ vévodské čapky s kamarou má setník na Kaufmannově Ukřižování, zde je ovšem její reprezentativní charakter ještě zřetelně vystupňován. Volně zvlněné okraje obruby vytvořené přehnutým okrajem čapky, který uplatňuje hermelínovou podšívku, tvoří dokonce liliovitý útvar evokující skutečný liliový motiv na čele koruny překrývající kořen kamary. Argumentem pro identifikační podobu Karla IV.

v postavě setníka je vedle preferované pozice v celkovém vizuálním aranžmá desky zejména frontálně podaný obličej [19]. Rysy této tváře známe z Karlových portrétů. Jaroslav Pešina je charakterizoval takto: „... hlava ... má všechny znaky, charakteristické pro celou pozdější ikonografii Karlova: širokou tvář, poněkud rozplesklý nos, mocně klenuté čelo, velké oči pod silně vyvinutými nadočnicemi, vysedlé lícní kosti a bradu obrostlou hustým vousem, který splývá v jedno s knírem.“³⁷⁷ Pešina formuloval tuto charakteristiku podle panovníkova obrazu na císařské pečetě z r. 1355, mohl ji však stejně dobře napsat bez jediné změny podle tváře setníka z Ukřižování vyšebrodského cyklu. Hypotézu podporuje i srovnání s jinými Karlovými frontálními podobiznami,³⁷⁸ velmi sugestivně vyznívá srovnání frontální tváře setníka s Karlovými reprezentativními sochařskými portréty – s trůnícím císařem na Staroměstské mostecké věži [20],³⁷⁹ s bustou z triforia pražské katedrály [21] či tváří panovníkovy sochy z Vysoké věže dómu Sv. Štěpána ve Vídni [22]. Identické je vysoké klenuté čelo, široký obličej, vysoko vykroužené obočí, úprava vlasů a vousu. Ideu a realizaci identifikačního portrétu Karla IV. v postavě Longina dokládá uvedený poutnický odznak, s nímž se shoduje vyobrazení na desce vertikální ostentativní prezentací kopí.

Postava setníka, nejvyšší světské osoby mezi účastníky Ukřižování, svědka Kristova božství (Mt 27, 54), byla pro panovníckou prezentaci logickou příležitostí. Typový identifikační portrét odpovídající vladařské, nikoli osobní úloze³⁸⁰ byl snad chápán jako sebeprezentace „dobrého vladaře“, který se označuje jako confessor Krista. Karel by tímto způsobem navázal na obdobnou praxi svého otce, jehož pravděpodobný identifikační portrét byl rozpoznán na Kaufmannově

Ukřižování.³⁸¹ V téže praxi pokračoval snad i Václav IV., je-li správná domněnka J. Homolky o identifikační podobizně Václava IV. v postavě setníka na reprezentativním, z hlediska umělecké koncepce zlomovém díle tympanonu severního portálu staroměstského týnského kostela.³⁸²

Shrnutí

Deska Ukřižování tvoří vizuální osu christologického cyklu, ať preferujeme jeho rekonstrukci v podobě velkého čtvercového retáblu či lineární řady ve stallách (s Ukřižováním na lettneru) nebo v celém rozsahu na lettneru. Tomu odpovídá významové akcentování doslova kruciálního obrazu. Jeho kompoziční kostru tvoří kánonové Ukřižování, Kristus je ztvárněn hluboce kulticky jak obětovaný Spasitel, *Vir dolorum*, který „...naše bolesti na sebe vzal, ...byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost, ... jeho jizvami jsme uzdraveni.“ (Iz 53, 4–5). Výtvarná představa je teologicky promyšlena na základě Izajášova textu, který však interpretuje v antinaturalistickém kultickém smyslu: mrtvolný inkarnát charakterizuje jemně zpracovaný tón, v němž graduje posvátná transcendentní plocha zlatého pozadí, v obdobně paradoxním smyslu koresponduje Spasitelova ušlechtilé krásná tvář s Izajášovými slovy „neměl vzhled ani důstojnost“. Rána v boku je ostentativní demonstrací „vrat přěsvatých“ skrze něž plyne sedmero svátostí „bez nichžto žádný nemůže spasen býti“. Obětovaný Kristus je vnořen do komparsu, současně vizuálně osamostatněn v posvátné prezentaci. Úlohou komparsu je promyšlené, logicky traktované významové poukazování postav zahrnující hierarchický vztah *Synagogy* a *Ecclesie* v posloupnosti dějin spásy i lid spasený a zavržený, a kulticky opodstatněná adorace, do níž je několikerým pohledovým kontaktem vtahován divák.

V kontextu dobové tvorby přináší deska některé ikonografické inovace (jako i všechny předchozí desky cyklu) a dokládá prestižní charakter díla. Zaslouženou pozornost věnovala literatura motivu krví potřísněného pepla Panny Marie (*peplum cruentatum*), jako kultický objekt je snad prezentována rovněž

Kristova rouška a kopí svatého Longina. Toto zaměření na *reliquiae passionis / imperialis* odkazuje k ideovému prostředí pražského dvora Karla IV. Je-li správná hypotéza o identifikační podobizně tohoto panovníka v postavě setníka, kterou pokládám za vysoce pravděpodobnou, získává deska význam i v rámci problematiky sebe prezentace Karla IV. neboť stojí (spolu navrženým aluzivním portrétem Karla IV. na desce Klanění) na samém počátku této strategie, jíž vladař vynikal. Zobrazení ovládá kultický a reprezentativní koncept konzervativního typu, proniknutý symetrickou rétorikou normotvorného scholastického systému. Pátá deska rozšiřuje náročný intelektuální program většiny desek cyklu o téma kultu ve smyslu ceremoniální a liturgické aktivity i ve smyslu státně-náboženské reprezentace.

OPLAKÁVÁNÍ

Šestá deska [23] uzavírá pašijový děj v atmosféře vážné, citově prohloubené meditace. Klíčovým motivem je Kristus na klíně Panny Marie, jež k němu tiskne tvář a opakuje tak milostné gesto z desky Narození. Kolem jsou rozmístěni Kristovi přátelé, Jan, který podepírá jeho ramena, Marie Magdalská, svaté ženy (pravděpodobně Marie Jakubova a Marie Salome) a Nikodém, na jehož klíně spočívají Kristovy nohy. Šestice postav seskupená kolem Kristova mrtvého těla ztělesňuje žal transformovaný do pietního pohnutí, které motiv okuřujících andělů vykloněných z nebes posouvá k liturgické prezentaci a adoraci.

Kompozice

Jako na desce předchozí ovládají a vymezují obrazové pole ramena osově situovaného kříže, který připomíná Kristovu oběť. Oplakávání se opakovaným kompozičně určujícím motivem těsně váže k předchozímu Ukřižování, s nímž tvoří významově a vizuálně obrazový pár. Rozvržení postav a jejich hierarchii ovládá pro cyklus příznačně systematicky organizovaná kompozice, jejíž základ tvoří osová linie vertikálního břevna v horní části přeložená horizontálně příčným břevnem a v dolní části paralelně Kristovým tělem. Obětované tělo tak Krista spolutvoří ve vazbě na motiv kříže ortogonální kostru kompozice. Na ni vázal malíř seskupení zbylých postav. Okuřující andělé nahoře a krajní postavy skupiny dole (Jan a Nikodém) vymezují svým umístěním vnitřní rohy plochy, jako by byl do širšího obrazového pole vepsán o něco menší čtyřúhelník, v němž se koncentruje vlastní výjev. Mezi Janem nalevo a Nikodémem napravo je zřetězen v pravidelném stoupání a klesání sled postav probíhající za křížem a propojený i před ním tělem Krista. Kolem kříže se tak rozkládá rovnoměrný hloubkový elipsovitého útvar, který obkružuje jeho vertikální osu a vynáší tělo obětovaného Spasitele do popředí v obdobném kulticky ostentativním smyslu, jaký charakterizuje prezentaci Krista na předchozí desce. Kruh osob je kolem střední osy kříže zároveň systematicky komponován do dvou symetricky rozvržených trojčlenných skupin vlevo a vpravo. Obě triády jsou shodně vázány na vlastní osu, tvoří však

vzájemně převrácený útvar vzniklý pravidelným pročleněním nižší a vyšší pozice. Zatímco vpravo tvoří pozice hlav trojúhelník, jehož vrchol směřuje vzhůru, nalevo vytváří rozmístění hlav postav trojúhelník, jehož hrot směřuje dolů. V pravé skupině tvoří střední osu v pozadí situovaná vzpřímená postava ženy v zeleném šatu. Preferovanou osovou pozici patrně odůvodňuje skutečnost, že plní úlohu prostředníka mezi obrazovým polem a divákem.³⁸³ V levé skupině zaujímá preferovanou osovou pozici dvojfigura Krista a Marie, která je naopak snížena a vysunuta do popředí scény k diváku. Kontrastní „chiasmické“ prostřídání pozic dvou komunikativních bodů obrazového pole – nositele významu (Kristus na Mariině klíně) a jeho obrazového komunikátora (žena pohledově stimulující vnímatele) je pro vizuální strategii cyklu symptomatické. Kristovo obětované tělo je v tomto logickém kompozičně-významovém traktování zvýrazněno ve smyslu *ostentatio*, současně je koncentrován a působivě vystupňován vlastní obsah výjevu a smysl Kristovy oběti. Nad shromážděnými postavami jsou v obdobném symetrickém řešení rozmístění andělé s kadidelnicemi jako nebeští liturgové okružující Kristovu oběť. Výtvarný názor váže Oplakávání úzce k předchozí desce. Při stejné snaze o čelnou prezentaci scény a postav je výjev zřetelněji rozvinut hloubkově, tomu odpovídá i vyšší a plastičtější terénová báze.

Ikonografie

□□□□□□□□□□. □□□□□□ jako *prothesis*

Raně křesťanská ikonografie téma Oplakávání Krista nezná, teprve kolem přelomu tisíciletí se objevuje v Byzanci, kde se častěji vyskytuje od 11. století.³⁸⁴ Z Byzantského prostředí se námět □□□□□□□□□□. □□□□□□ (pohřební nárek) šíří do pravoslavných slovanských oblastí na Balkánu (nádherná freska z kostela sv. Panteleimona v makedonské Nerezi z 2. pol. 12. st.) a do Itálie. Počínaje freskou z Nerezi [24] po Giottův výjev v Padově [25] je Oplakávání příležitostí k vystupňování intenzity povýtce lidské citové odezvy v náboženské sféře. Vedle transcendentní oblasti, kterou viditelně reprezentují andělé, je tímto způsobem kladen důraz na komplementární pozemskou a humánní oblast, v níž se uskuteč-

nil akt spásy. Zatímco v Itálii, kde se afekt zúčastněných stal prostředkem k rozvinutí protorenesančního epického pojetí, které dalo vyniknout zobecnělé, přece však humanisticky definované lidské citové reakci nad obětovaným Bohem, v původním byzantském byzantském kontextu byl afekt přítomných osob odůvodněn víc teologicky než psychologicky.³⁸⁵

V čem spočívá tato teologická hodnota? V evropské kultuře má námět dlouhou předkřesťanskou historii spojenou s úctou k zesnulým předkům, která byla jedním z nejvýznamnějších kultů archaických a raně historických kultur. Obrazy pohřebních průvodů (*ekfora*) s výjevem *prothesis*, předložení zesnulého k oplakávání, zdobily již v 8. st. př. Kr. pohřební dipylské vázy.³⁸⁶ V pojmu *prothesis* tento původní význam splývá s předložením eucharistických darů, krve a těla obětovaného Krista, proto také toto slovo označuje příslušný prostor v ortodoxním chrámu, situovaný v severní apsidě nebo při severní straně chóru (*bématu*). Oba významy – předkřesťanské kultické předkládání těla zesnulého a předkládání eucharistie, obětovaného Kristova těla v křesťanském kultu, mají shodnou základní definici. V tom smyslu je eucharistický význam *Oplakávání* latentní (ostatně přijímáme jej právem u piet, které se odtud vyvinuly); tuto teologicko-liturgickou perspektivu *threnos* jakožto *prothesis*, předložení obětovaného Kristova těla, je třeba při interpretaci výjevu adekvátně zdůraznit vedle tradiční pozornosti, která je věnována emotivní *devotio* a *meditatio* zúčastněných, neboť citová účast osob shromážděných kolem Krista je motivována nejen lidským patosem scény, ale i jejím vlastním teologickým obsahem a jeho eucharistickým jádrem. Zvláštní akcentování teologických hodnot, které prostupuje programovou koncepcí vyšebrodského cyklu, tento požadavek ještě podtrhuje.

Ve sledu christologické obrazové řady vstupuje *Oplakáváním* do pašijového příběhu samostatný moment, který pozastavuje děj mezi *Snímáním* a *Kladením do hrobu*. Těží z nich svůj vnitřní obsah (Kristova oběť), avšak zbavuje se jejich epické funkce³⁸⁷ a vnitřní motivaci osob shromážděných kolem Kristova obětovaného těla povyšuje na vlastní téma ve smyslu autonomní meditativní představy (*meditationsbild*).³⁸⁸ Jejím ohniskem je ovšem bezprostřední, teologic-

ky a eucharisticky motivovaná adorace obětovaného Spasitele probíhající v autentickém historickém okamžiku v jakémsi přímém vidění. Tuto perspektivu dnes poněkud zastírá zažitý moderní subjektivismus, citlivý především k emocionální reakci jednotlivých osob. Pro středověkou kulturu a mentalitu však intenzitu afektivní reakce neurčovala míra subjektivního prožitku, nýbrž význam jeho objektivní příčiny, a tou je obětované, vnímateli obrazu předkládané tělo Krista, které zde, v příznačně pasivně charakterizující dovršenost oběti, představuje jakýsi „prototyp“ eucharistie.

V ikonografii námětu se uplatňuje řada variant základního schématu: obětovaný Kristus leží horní polovinou těla na klíně sedící Marie, jež jej rukama objímá a tiskne líc k jeho tváři. Další postava (ženská – viz Marie Magdalská na Giottově Oplakávání v kapli Scrovegni nebo mužská – obvykle Nikodém či Josef z Arimatie) podpírá nohy Spasitele. Za touto čelní scénou stojící Jan líbá Kristovu ruku nebo projevuje gesty a výrazem tváře hlubokou citovou účast. Výjevu se obvykle účastní Svaté ženy. Výtvarné zpracování neevangelního námětu se od počátku opíralo o apokryfy (*Acta Pilati*)³⁸⁹ a homiletickou a exegetickou literaturu. Na východě to byla kázání *Georgia z Nikomedie*, texty byzantského hagiografa a kronikáře 10. st. *Symeóna Metafrasta*³⁹⁰ a historika a sekretáře císaře Manuéla I. *Ióanna Kinnama (asi 1143 – 1203)*,³⁹¹ na západě *Tractatus de lamentatione Virginis* připisovaný dříve sv. Bernardu z Clairveaux³⁹² a *Meditationes vitae Christi*.³⁹³ Součástí těchto literárních zpracování je i nápadný rys výjevu, citově vypjatý moment přichýlení Mariiny uplakané líce na tvář mrtvého Syna, který účinně rezonuje v žalu a nářku zúčastněných osob. Motiv obětovaného Krista objímaného plačící Marií má na Západě oporu ve středověkých mariánských planktech,³⁹⁴ ale i v alegoricky interpretovaných místech Písma. Je to především verš Cantica „voničkou myrhy je pro mne můj milý, spočívá na mých prsou“ (Pís 1, 13) připomínaný již v souvislosti s deskou Narození a na témže místě rovněž vzpomenuť slova kajícího žalmu 22, 10 („Ty jsi mě vyvedl z života matky, / chovals mě v bezpečí u jejích prsou“). V souvislosti s Oplakáváním přitom na významu získává nejen tradiční středověká mariánsko-ecclesiastická

symbolika Ženicha a Nevěsty,³⁹⁵ ale i starší raně křesťanská alegorie Boha a duše.³⁹⁶ V uvedených středověkých textech a obou biblických příkladech je tematizována příznačná polarizace totožného citového momentu při Narození a Obětování (smrti), z níž těžší ikonografický program Vyšebrodského cyklu.³⁹⁷

Kristus a Maria

Láskyplné objetí na desce Narození (obsahující ovšem již pašijový moment) a jeho komplementární bolestné opakování na desce Oplakávání vyjadřuje sémantický reciproční protiproud radosti a zármutku, odpovídající vtělení a obětování. Ve smyslu teologicky motivované adorace a vnitřní citové účasti se v tomto objetí dovršuje vztah *Marie-Ecclesie* (v paralelním významovém plánu duše věřícího) ke *Kristu-Spasiteli*. Skutečnost, že symbolický tělesný kontakt Matky a Syna rámuje počátek a konec Kristovy tělesné přítomnosti naznačuje, že jej můžeme významově chápat jako teologický poukaz na *incarnatio* ve smyslu „tělo z těla“.

Toto objetí vyjadřuje dvojí stav: pasivní (*trpnou kategorii*) v případě Krista a aktivní (*činnou kategorii*) v případě Marie. Pasivita Kristova těla charakterizuje setrvalou, imanentní přítomnost božství v jeho bytí a dovršenost oběti, zatímco Mariino objetí rezonující v žalu zúčastněných ztělesňuje fyzickou a psychickou aktivitu, již musí podstupovat církev a duše křesťana, neboť její vlastní bytí podmiňuje aktivní vztahování se k Bohu. Poměr aktivního a pasivního odpovídá odlišené liturgické úloze – symbolizuje aktivitu pozemské církve (*Marie-Ecclesie / duše věřícího*), jež se chápe Kristova pasivního těla. Paralela symetrické podvojnosti motivu milostného objetí v narození a ve smrti tak nejen zvyšuje míru citové expresivity, ale teologicky odkazuje k tajemství inkarnace a odtud k eucharistické účtě, neboť takto vystupňovaným prostředky zesiluje vněm Kristova těla a opakuje i jeho „božskou sebemanipulaci“,³⁹⁸ jež se opakuje v manipulaci liturgické. Tělo Kristovo přichází nejprve od Boha na svět (vtěluje se), což odpovídá eucharistické transsubstanciaci (deska *Zvěstování a Narození*), a dává se jako pokrm k věčnému životu lidem, což odpovídá aktu eucharistického přijímání

(deska *Ukřižování a Oplakávání*).³⁹⁹ Objektí vtěleného Krista při *Narození* a objektí obětovaného Krista při *Oplakávání* vizuálně zpřítomňuje jakousi „exegetickou meditaci“, adoraci a současně liturgickou manipulaci v souvislosti s Kristovým tělem. Tento výklad podporuje například ztvárnění příslušné sekvence christologické řady Ducciova retáblu v Sienně, který můžeme řadit do širší genealogie vyšebrodského cyklu [26]. Na Ukřižování navazují dvě scény, v nichž se manipuluje s Kristovým obětovaným tělem – *Snímání s kříže* a *Ukládání do hrobu* současně koncipované jako *Oplakávání*. V obou případech je zvlášť nápadné aktivní fyzické chápání se Kristova pasivního, obětovaného těla. Jistě, scény tematizují emocionální ovzduší pašijí, hluboký citový prožitek zúčastněných a vnitřní účast, jíž se subjekt přihlašuje ke Kristově oběti v duchu vrcholně středověkého *imitatio Christi*; vlastní spekulativní náplní těchto výjevů je však nepochybně eucharistická myšlenka bezprostředně spojená s Kristovým obětovaným tělem. Vyšebrodská deska navíc Krista oproti Ducciovým malbám vizuálně akcentuje měřítkem a ostentativně jej vynáší do popředí – obsahem, který má být meditován, je Kristovo obětované tělo spočívající na klíně Marie-Ecclesie. Jedná se o skutečnou refiguraci pozdějších tolik rozšířených piet.⁴⁰⁰

Vraťme se však k motivu milostného objetí Krista Marií ještě jednou v souvislosti s českým prostředím. Vyskytuje se na dvou pracích z 1. poloviny 14. století. Jen o málo starší precedens nalezneme v téže scéně christologického cyklu v ambitu johanitské komendy ve Strakoněch [27],⁴⁰¹ druhým případem je Mystické objetí z Pasionálu abatyše Kunhuty. Tato překrásná iluminace souvisí s literárním obsahem kodexu v hlubším smyslu. Koresponduje s alegorií Krista jako rytíře a milence v příběhu *De strenuo milite*. Jde o parabolou Spásy vyjádřenou prostřednictvím kurtoazního příběhu o rytíři (alegorie Krista) a krásné dámě (Duše) s níž je rytíř zasnouben, kterou však unese nepřítel (Děbel) a zavře ji do temného vězení. Po třiatřiceti letech (době od Kristova vtělení po obětování) se rytíř vrací, aby nepřítel zabil a dámu osvobodil. Takto spiritualizovaná, erotizovaná zbožnost, související s mystikou ženských klášterů pronikla do řady literárních děl. Na kurtoazní typ paraboly navazuje *Život sv. Kateřiny*, jehož vznik je

spojován s osobou Karla IV.; také zde je Kristus prezentován jako krásný mileneček a světice emotivně reaguje na lásku nebeského chotě. Podobně i v písni *Otep myrrhy* je vztah dívky toužící po svém milém (v duchu exegetické tradice *Cantica*) parabolou duše hledající Krista.⁴⁰² Klášterní a dvorská sféra se v pražském prostředí prostupovaly prostřednictvím dcer českých králů, které byly tradičně abatyšemi svatojiřského kláštera, Anežka, dcera Přemysla Otakara I., sama založila a vedla klášter klarisek. Tradiční mystika ženských klášterů ovlivňovala ženskou zbožnost v prostředí pražského dvora a ta ji zas nasycovala kultivovaným duchem kurtoazní kultury. Duchovní sublimace milostného vztahu rytíře-Krista a nevěsty-Duše měla pak přímé eucharistické konotace. Breviář abatyše Kunhuty obsahuje anonymní eucharistickou tzv. *Kunhutinu modlitbu*,⁴⁰³ která má se skladbou *De strenuo milite* úzký vztah: *V prvním díle je čtenář vyzýván, aby se identifikoval s paní jakožto alegorickou představitelkou ženské anima vysvobozené rytířským Kristem z tenat pekla. Ve druhém díle je žena přirovnána k anima vítající Krista jako svého královského manžela, sestupujícího z nebes a beroucího na sebe na oltáři mystickou formu chleba a vína.*⁴⁰⁴ Přítomnost těchto témat v českém dvorském prostředí mohla mít nepřímý vliv na další umělecké koncepcie, které v daném kontextu vznikaly – mám na mysli právě opakující se milostné objetí Krista a Marie v christologickém cyklu, který nepochybně vznikl v pražské dvorské dílně. Stejně jako tento kurtoazní, duchovně-milostný myšlenkový proud, klade i ikonografie christologického cyklu z Vyššího brodu důraz na eucharistickou myšlenku a kult. V opakovaném motivu milostného objetí Krista a Marie na Narození (vtělení) a Oplakávání (obětování) předkládá vizuální podobu oblíbené literární paraboly. Tento specifický kontext bychom v souvislosti s dvakrát exponovaným motivem milostného objetí měli vzít v úvahu. Přinejmenším hypoteticky lze uvažovat, že jej do jisté míry aktivovalo a akcentovalo plodné soužití specifické klášterní a dvorské ženské duchovní sensibility, jež se v českém prostředí rozvinula v rámci pozoruhodné tradice vzdělaných a kulturně i duchovně aktivních žen, královských dcer v čele svatojiřského kláštera benediktinek na Pražském hradě a dalších mimořádných ženských osobností počínaje

Anežkou Českou (1265–1321), pokračuje Kunhutou, v další generaci pak Eliškou Přemyslovnou (1265–1321) a konečně i její protivnicí Eliškou Rejčkou (1288–1355)⁴⁰⁵ a konče sestrami a dcerami Karla IV. Tuto spiritualitu vyjadřují literární texty, jež pracují po vzoru *Cantica* s alegorií milého-Krista a milé-Duše. Tyto texty nás uvádějí do citových a myšlenkových struktur středověké mentality, a proto mají důležitou výpovědní hodnotu i pro ikonografii vizuálních děl. V tomto konkrétním případě dokládají eucharistickou symboliku alegorického milostného vztahu ke Kristu, jež nám může unikat, protože je teologicky a kulticky evidentní a nebylo ji proto nutno vyslovovat explicitně. Obrazům, písním a básnickým skladbám užívajícím alegorický jazyk je společný tón jinotaje odkazující k mystické povaze obcování duše s Kristem. K tomuto tónu patří i subjektivně probarvená lyrická výrazovost, jejímž podkladem je však teologicky a kulticky směřovaný zřetel, nikoli autonomní subjektivní afekt.

Tento eucharistický zřetel tvoří podle mého názoru jádro ikonografie desky v duchu zmíněné tradice snad i v silnějším smyslu, než bylo obvyklé u tradičního zpracování námětu, které Mariino bolestiplné objetí Krista tradičně zahrnuje. Kristovo obětované tělo je ostentativně zdůrazněno měřítkem, vnesením do popředí i onou soteriologickou kvalitou sialého inkarnátu, na kterou jsem upozornil v souvislosti s Ukřižováním. Diváku se zřetelně odkrývají rány, které spolu s nahotou jemně ztvárněného těla, jež halí průsvitná rouška s perličkovým lemem, představují čitelný eucharistický odkaz. Tato „ušlechtilá nahota“ neodkazuje k potupení Krista, její význam je soteriologický a lze ji chápat i ve smyslu typologické paralely Krista jako druhého Adama⁴⁰⁶ a Krista jako mystického milence Duše-Ecclesie. V tomto směru se motiv záhy stane ideovým jádrem rozšířeného námětu piet.

Maria, na jejímž klíně spočívá horní část Kristova těla, jemně uchopuje oběma rukama krásnou hlavu Spasitele aby ji přiklonila k líci zmáčené slzami. Její modrý šat překrývá šedý smuteční plášť, vyjadřující žal a kajícnost. Ušlechtilé ztvárnění tohoto milostného objetí naznačuje vliv specifické klášterní a kurto-

azní ženské spirituality živé na pražském dvoře na tuto jemnou obrazovou vizi, symetricky zrcadlí v žalu svůj kurtoazní protějšek z okamžiku Narození.

Zúčastněné osoby

Vyšebrodské Oplakávání do jisté míry odkazuje k italskému trecenteskému malířství, uspořádáním postav například na Ducciovu malbu z retáblu *Maestà*.⁴⁰⁷ Jan podepírající ramena Krista se proti starším vyobrazením přesouvá ze zadního plánu více do popředí a usedá za Kristovou hlavou, která se téměř opírá o jeho hrud'. Jde o aluzi na apoštolovo výlučné označení „miláček Páně“ a záměrnou evokaci Poslední večeře, kdy odpočíval naopak Jan na prsou Páně (Jan, 13, 23)? Tento drobný ikonografický odkaz může být nevýznamnou hrou vycházející z neuvědomělé asociace, je však možné, že v převrácené situaci se vědomě připomíná moment, ve kterém Kristus ustanovil památku své oběti – těla, jež je zde vzpomínáno, oplakáváno a předkládáno diváku (věřícímu), spočívaje na klíně Marie-Ecclesie. Janova postava je prostřednictvím Kristova těla i kompozičně vázána s Mariinou, takže společně tvoří dvojici jako ozvuk Spasitelových slov na kříži (J 19, 26–27). Ženu v oranžově červeném plášti můžeme na základě obdobné pozice a barvy šatu ztotožnit s postavou ženy kontaktující zpoza Marie vnímatele na předchozí desce Ukřižování.⁴⁰⁸ Je to jedna ze svatých žen, jejichž přesná identifikace je nejasná. Žena stojí za Marií, ruce zahalené pláštěm, což lze chápat opět jako liturgickou referenci k eucharistické oběti, pozvedá k uplakané tváři. Tak je doplněna sestava při pravé straně kříže do symetrického triadického útvaru. Ve druhé půli desky se ke Kristu s pláčem obrací Marie Magdalská. Charakterizují ji bohaté vlasy poodhalené poněkud odhrnutou rouškou a pyxida, jež má ve scéně symbolický, nikoli aktuální význam; podle evangelií přinesly ženy vonné masti až později k hrobu (M 16, 1; L 23, 56; 24, 1). Druhou ruku, opět v liturgickém „zahalování“ překrytou plátnem roušky, pozvedá k hrudi. Přes kolena Marie Magdalské jsou nataženy Kristovy nohy, snad v aluzi na její roli v domě Šimona (L 7, 38). Kristova chodidla pak spočívají na klíně šedivého muže, který je identifikován jako Nikodém⁴⁰⁹ nebo Josef Arimatijský,⁴¹⁰ kteří se spo-

lu s jinými sešli u Kristova mrtvého těla (J 19, 38–39). Podle srovnání s tvářemi těchto mužů na desce Ukřižování jde jednoznačně o Nikodéma.

Domnívám se, že postavy, kterých se dotýká Kristovo tělo, jsou kolem něho komponovány významově. Podstatu této koncepce tvoří protipolná pozice Nikodéma a Marie, tedy postav, které reprezentují *Synagogu* a *Ecclesii*. Těžiště Kristova těla spočívá na Marii, jež tiskne svou tvář k jeho tváři. Je to jediná postava, která, jakožto *Ecclesia*, může aktivně s Kristovým tělem „manipulovat“, což také činí. Nikodém, představitel synagogy, sedí v zármutku na opačné straně u Kristových nohou. Takto bylo možno logicky naznačit posloupnost Synagogy a Ecclesie a jednotu Starého a Nového zákona ztělesněnou samotným Kristem. Zbývající dvě postavy připomínají určité typologické či vzorové momenty. Pozice Jana podepírajícího Krista je pravděpodobně aluzí na opačnou situaci při Poslední večeři (u stolu Páně), Marie Magdalská s pyxidou naplněnou vonnou mastí a rouškou, pod níž pozvedá ruku, naznačuje své typologické (Kristova oběť) a kající jednání v domě Šimonově, kde pečovala o Kristovy nohy, které nyní spočívají na jejím klíně. Představuje *pars pro toto* všech hříšných spasených Kristovou obětí.

Mezi Marií z Magdaly a Nikodémem stojí druhá ze svatých žen a pohledem plným bolesti kontaktuje diváka. Podobně jako na Ukřižování ani zde nechybí tato účinná strategie počítající s ideovou a citovou aktivací vnímatele. Chápu ji v obou případech jako akcentování podstaty christologické linie, Kristovy oběti. Gesta shromážděných postav, ale také jejich nachýlení ke Kristovu tělu, jež se k nim opačným sklonem jakoby přiklání, vizuálně vyjadřují *pietas* a její niterný afekt, hlavní akcent je však kladen na eucharistickou prezentaci obětovaného těla Spasitele. V pospolitosti a sdíleném afektu postav obklopujících obětovaného Krista je zdůrazněno *compassio*, které vtahuje vnímatele do představovaného děje, povzbuzuje jej k *imitatio* a podtrhuje eucharistickou *communio*.

Andělé

Hluboce zvnitřněný děj vyzývající k spoluúčasti, následování a společenství s Kristem doplňuje zrcadlový obraz na nebi, kde dva andělé okuřují obětované tělo Spasitele. V této liturgizaci se vhodně doplňují dva významy: andělé s kadidelnicemi symbolizují vlastní liturgický moment okuřování svátostných skutečností – v tomto případě se slučuje okuřování zesnulého (motiv uplatňovaný na obrazech Smrti Panny Marie) a okuřování oltáře. Liturgické okuřování tak odkazuje jednak k liturgii za zemřelé, jednak k eucharistiické liturgii, neboť se současně jedná o obětované tělo Spasitele. Oba nebeští liturgové jsou v gestech a pozici na desce koncipováni komplementárně. Anděl vpravo zcela vystoupil ze skrytosti oblaku, kde levý anděl dosud zčásti zůstává. Pod pláštěm jsou oděni v drahocenná zlatá roucha, symbolizující jejich transcendentní ontologickou podstatu a příslušenství k nebeskému dvoru (*splendor materialis – splendor spiritualis*). Levý anděl je prostovlasý, hlavu pravého anděla zdobí čelenka s trojlístem, podobná té jakou má archanděl na desce Zvěstování. Toto rozlišení snad odpovídá odlišnému významu jejich gest: zatímco levý tiskne svou levici bolestně k tváři, pravý anděl označený čelenkou jí žehná. Výraz tváří je zdrženlivě bolestný. V pravých rukou drží andělé rozhoupané kadidelnice, jejichž sklon je orientovaný; setkávají se ve středu Kristovy hrudi. Liturgický podtext scény je rolí nebeských celebrantů opět akcentován. Jejich přítomnost při Kristově oběti odkazuje k trpné participaci andělského rodu, jehož zástupce první odpadl od Boha, na Spáse; *natura angelica* je zbavena prvotní poskvrny prostřednictvím *genus humanum*.⁴¹¹

Shrnutí

Oplakávání (□□□□□□) je ve svém původním obsahu christologicky přehodnocenou tradicí *prothesis*, vystavení zesnulého k oplakávání. Původní teologický charakter poukazující k eucharistickému tajemství Kristovy oběti a mystériu spásy ustoupil v západním italském prostředí, které námět převzalo z byzantské tradice, protohumanistickému zřeteli zdůrazňujícímu v lidské citové

odezvě *pietas* a *imitatio*. Důraz se přesunul z objektivních teologických hodnot na hodnoty subjektivní. Jaké místo zaujímá vyšebrodské Oplakávání mezi takto odlišenými koncepcemi námětu? Blíží se spíše byzantskému teologickému a liturgickému pojetí nebo západní, zejména Giottem rozvinuté protohumanistické koncepci?

Tak jako předchozí desku, charakterizuje *Oplakávání* kultické a ceremoniální pojetí s teologickými akcenty, které je od giottovské protohumanistické linie odlišuje. V souladu s celkovým programem cyklu čerpá z teologické tradice západního vrcholného středověku a nadále akcentuje oproti nastupujícímu kulturnímu paradigmatu principy scholastického realismu. V koncepci desky nápadně vystupuje myšlenka spojení obou akcentů - na teologické obsahy se váže vnitřní afektivní projev osob oplakávajících obětovaného Spasitele. V dějinách západního křesťanství je syntéza teologických a kultických hodnot s požadavkem autentického vnitřního pohnutí duše spojena s odkazem sv. Augustina; je možné, že koncepce vyšebrodského Oplakávání v tomto smyslu zachycuje oživený augustinianismus vrcholného středověku.⁴¹²

Kristova jemná tvář vyjadřuje ušlechtilou krásou teologickou ideu božské oběti, kterou pregnantně v materiálovém (kultickém) smyslu definuje propracovaný tón inkarnátu. Maria tisknoucí Synovu hlavu ke své tváři demonstruje hluboký citový afekt, který rezonuje v chování všech přítomných. Svatá žena kontaktující vnímatele vyzývá také diváka k přímé empatii tohoto duševního vztahu, avšak v pozadí koncepce je akcent teologický, který podřizuje emoci objektivním teologickým ideám ve smyslu *incarnatio*, *eucharistie*, ve smyslu vztahu *Ecclesie* / duše intencně zaměřené ke Kristu. Tomu odpovídá i jistá zdrženlivost, která propustuje veškerý citový výraz a patos. Akcentována je zejména eucharistická podstata námětu, který v návaznosti na Ukřižování (podtržené citací osově umístěného kříže v pozadí)⁴¹³ podtrhuje klíčové místo Kristovy oběti v linii christologické řady a naznačuje její liturgické zpřítomnění. Tuto konsekvenci je možné důsledně rozvinout v liturgickém smyslu. Deska, jejíž plochu kompozičně ovládá kříž jako znamení a připomínka oběti a na níž je zobrazen soustředěný empatický kruh

věrných kolem Krista objímaného Marií-Ecclesií vizuálně zpřítomňuje (s odkazem na obdobný motiv při vtělení na desce Narození) mešní děj zahrnující veškeré nezbytné fáze liturgické aktivity: sebezpytnou kající meditaci, exegezi, adoraci a liturgickou manipulaci s Kristovým tělem.

ZMRTVÝCHVSTÁNÍ

Deska Zmrtvýchvstání [28] je vedle první desky co do výtvarných kvalit a složité inovativní ikonografie jedním z vrcholů cyklu. Obraz spojuje v syntetické výtvarné představě živě zpracovanou narativní látku s epifanickým zjevem Krista a v působivém aranžmá tak konfrontuje živé empirické aspekty s transcendentní, svou podstatou již eschatologickou ikonickou skutečností.

Kompozice, barevnost, významové intence vizuálního konceptu desky

Zmrtvýchvstání je zobrazeno jako mnohofigurální výjev; celkem osm postav – Kristus, anděl, tři ženy a tři vojáci – je na ploše rozmístěno ve funkční hierarchizované sestavě odpovídající složité ikonografické koncepci desky, aniž by byl potlačen přirozený dojem aktivního fyzického a psychického děje. V jistém napětí k symbolickému zlatému pozadí se prosazuje zřetelná prostorová artikulace scény, rozvinuté do tří prostorových rovin. Popředí tvoří charakteristický prizmatický terén se scénou vyděšených vojáků; sem je rovněž (konceptuálně) vysunut praporec v Kristově levici. Střední plán tvoří, v kontrastu k organickým tvarům popředí, prostorově samostatně formulovaný stereometrický útvar tumb s postavou anděla. Zprava obklopuje zadní roh architektury skupina tří žen, které svým řazením plynule přenášejí vývin prostoru do zadního plánu. Postava Krista nepřísluší ani jedné z těchto tří prostorových vrstev; vznáší se v jakémsi „konceptuálním meziprostoru“ na rozhraní přední a střední prostorové sféry.

Hmotové těžiště plochy tvoří Kristova tumba, která zároveň horizontálně zpevňuje kompozici. Vertikálnímu členění dominuje linie žerdě praporce. Ta se nachází v prostorově ambivalentní pozici. Vizuálně je v obrazové ploše umístěna (z pohledu obrazu) nalevo od Kristova těla, avšak z hlediska konceptuálního prostoru obrazu je situována vpředu. Významové těžiště obrazu je vázáno na ideální kompoziční členění plochy podle zlatého řezu.⁴¹⁴ Jeho *vertikální linii* vyznačuje obrys (z hlediska obrazu) levé strany Kristovy postavy; z této kompoziční osy vybíhá ruka třímající žerď praporce. Čteme-li tento posun jako prostorotvorný pohyb v hloubce obrazu, nalézá se v reálném smyslu i samotný praporec (a

přilbice pod ním) vyneseny do popředí Kristovou levicí na ose zlatého řezu, která odděluje dvě sféry obrazové plochy - *epifanní* a *narativní*. *Horizontální linie* zlatého řezu probíhá zhruba předloktím dvou k sobě směřujících paží – Kristovy paže s praporcem a paže ženy vpředu, ambivalentně ukazující na roušku demonstrovanou andělem a spirituálně přítomného Krista.

V oblasti křížení vertikální a horizontální osy zlatého řezu leží kompoziční těžiště plochy, na které je vázána ortogonální síť skladebného systému (tvoří ji horizontální osy běžící po hranách tumby a vertikální osy postav Krista, anděla a žen). Tato oblast je vizuálním těžištěm obrazu ve smyslu organizace postav a prvků v prostoru, jejich významové komunikace a vazby na ideovou podstatu námětu. V reálném prostoru (obrazem vizuálně sugerovaném) by se tedy v dané oblasti nalézala žerd' praporce (fakticky posunutá od osy zlatého řezu z pohledu diváka poněkud vpravo). Pokud bychom tuto oblast vyznačili okruhem asi velikosti Kristova nimbu, obkroužila by ze svého středu v křížení linií zlatého řezu ruku, která třímá žerd'. Do této zóny směřuje řada diagonálních linií, které prostředkují vazbu postav na významové a kompoziční těžiště obrazu, a účinně je organizují jako kooperující celek. Zleva i zprava směřují do tohoto místa pomyslné linie pohledu krajních vojáků určené záklonem hlavy (u vojáka vpravo přesně vymezuje sklon linie spojnice mezi očima a špičkou natažené nohy), o úroveň výše pak směřuje do stejné oblasti linie vedená od kolena Kristovy pokrčené nohy k ruce třímající žerd', jíž z opačné strany symetricky odpovídá diagonála, kterou určuje pozice nohou anděla. Zrcadlově opačně směřuje shora dolů k témuž místu linie daná sklonem hlav žen a ještě výše osa probíhající třepením tří rozevlátých pruhů praporce.

Síť ortogonálních (tumba, žerd' praporce, osy postav) a diagonálních linií (stoupající hrany postamentu tumby, gesta a pozice postav, dráhy jejich aktivity a komunikace) tvoří pevně skloubený celek, zajišťující (v případě prvním) stabilitu jednotlivých prvků v ploše a současně (v případě druhém) jejich komplexní komunikační vazbu ke kompozičnímu těžišti, jež je současně spirituálním těžištěm, významově soustřeďujícím osy obrazových prvků a pohledy většiny postav.⁴¹⁵

Tento vizuální rozvrh graduje v epifanickém obraze Zmrtvýchvstalého, který se nachází ve zmíněném „konceptuálním meziprostoru“ na rozhraní přední a střední prostorové sféry.

Jeho postava je mimořádně akcentována měřítkem, frontálním zobrazením a zářivě bílým šatem, ale také svým umístěním v „jiné“ prostorové vrstvě, která nekoreponduje s reálným obrazovým prostorem. Majestátní prezentace Zmrtvýchvstalého je tak vlastně – v myšleně reálném prostoru obrazu – skrytá a neviditelná.⁴¹⁶ Není-li popsán efekt výsledkem šťastných okolností a subjektivní vnímavosti autora textu,⁴¹⁷ nýbrž vědomě rozvrženým konceptem díla, jednalo by se o pozoruhodnou vizuální strategii s klíčovou úlohou pro utváření významového poselství díla.

K exkluzivitě vizuálních kvalit desky přispívá bohatá, dokonale orchestrovaná a modulovaná barevnost. Malíř tu uplatnil mistrovský výtvarný cit a odvahu. Světlostní a barevné dominanty jsou rozvedeny v pestré škále barev a valérů vytvářejících harmonické modulace, komplementární kontrasty a výrazové akcenty bohaté světelně-barevné polyfonie desky.⁴¹⁸ Dominuje jí zářivá bělost Kristova roucha s čistými modrými stíny, jejíž jas zesilují zlacené partie šatu a pozadí. Jako dozvuky této světlené kvality se na ploše uplatňují bílé, ovšem již „pozemsky“ hnědě valérované roušky žen, plátno demonstrované andělem a několik dalších drobných bílých skvrn. Zjevný rozdíl mezi bělostí Kristova roucha a jiných bílých prvků vyjadřuje diferenci pramenného božského světla (*lux*) a ontologického světla (*lumen*), k níž se ještě vrátím. Exkluzivitu barevného podání s působivými komplementárními vztahy (modrá křídla anděla, oranžové nohavice vojáka vpravo, nuancované červené a zelené tóny – růžová tumba, šat žen a vojáku), akcenty kovově stříbrné zbroje vojáků, které přicházejí jakoby z oblasti mimo meze barevné soustavy a tlumenými, mistrovsky odstupňovanými valéry popsal Jaroslav Pešina.⁴¹⁹ Dodát lze snad tolik, že propracovaná koloristická skladba kooperuje s minuciózním podáním zobrazovaných prvků a povrchů do té míry, že v ní lze vytušit výtvarnou anticipaci eyckovské malby.

Z daného popisu vyplývá nesporná estetická exkluzivita díla intencionální povaha jeho výtvarné struktury. Jinými slovy vizuální / výtvarný jazyk (a jeho kvality) je zde intencně zaměřeným konceptuálním jazykem. Níže se pokusím specifikovat obsah, který tento jazyk vyjadřuje, dříve se ale ještě vrátím z jiného úhlu k estetickým kvalitám desky.

Synestetický aspekt výrazových prostředků

Mimořádné působivé je citlivé a promyšlené spojení bohatě traktované obrazové skladby s pevně vázanou kompoziční osnovou. Vizuální kvality díla spočívají v souladu, subordinaci a rozvádění vizuálních a obsahových motivů ve vztahu celku a detailu, spočívají v subtilně odstíněné kresbě, jež rozvádí na ploše desky bohaté arabesky a zase zpevňuje svůj pružný tok v pevné perceptivní osnově zobrazení, konečně spočívají v nebývale vytříbené barevné orchestraci desky, kde jsou dominantní barevné akordy rozvedeny nuancovanými subdominantami a jemným tónovým odstupňováním. Významový aspekt krásy, jako promyšleného souhrnu určitých estetických kvalit je, dá se říci, v západním středověkém umění takřka normativním rysem ikonického sdělení. Zde umocňují zcela mimořádné vizuální kvality výmluvnost desky natolik, že je nutno věnovat jim zvláštní pozornost a uvažovat je jako svébytný významový fenomén.

Díváme-li se na obraz, vystoupí nejprve do popředí účinný kontrast živého narativního jazyka, který charakterizuje děj s jeho aktéry, a zcela odlišný, zposvátněný, kontemplativní a – pro dvorské pražské prostředí – příznačně lyrický, byzantinizující vizuální jazyk, jímž je podána postava Krista. Kompozičně osamostatněná figura, oddělena žerdí praporce a římsou tumby od okolního dění, je v narativním řečišti nehybnou osou kontempace. Její radikální kontrast k narativní povaze desky vyjadřuje sugestivní ontologický zlom vítězství nad smrtelností a kardinální událost soteriologických dějin. Na desce jediná přísně frontální postava se – vyvážána ze vztahu k reálnému prostoru – „byzantsky“ vznáší v jakémsi „jiném“, nedefinovatelném obrazovém plánu. Ikonické zobrazení Krista představuje sugestivní přerýv v barvitěm líčení vyděšených vojáků, dů-

stojných Marií přicházejících s mastmi k hrobu a anděla s žezlem a korunou, který ženám ukazuje roušku a tímto gestem sděluje zprávu o Zmrtvýchvstání – „*Vy se nebojte. Víím, že hledáte Ježíše, který byl ukřižován. Není zde; byl vzkříšen, jak řekl. Pojdte se podívat na místo, kde ležel*“ (Mt, 28, 5-6). Tok vyprávění umkl, kolem Zmrtvýchvstalého panuje kontemplativní klid vyzařující z posvátné důstojnosti Kristovy postavy. Výrazným kontrastem jej akcentuje dynamická poloha diagonálně vzpříčeného příkrovu tumb, jehož diagonální linie zabíhající do zadního prostorového plánu sugerují ozvuk hlomozného pádu kamenného víka. Smyslové aspekty vizuálního tlumočení spirituálních hodnot námětu odpovídají „...*praktické dvoudomosti, příznačné pro člověka středověku, jenž spojoval v jedno viditelné smyslové s neviditelným, přirozené s nadpřirozeným, reálnou empirii s vypjatou spiritualitou.*“⁴²⁰ Soustředěné vnímání obrazu dovádí diváka k nepovšimnutým či neuvědomovaným aspektům této strategie. Vizuální přednes námětu, který tlumočí promyšlený vztah pozemské (narativní) a transcendentní (spirituální) situace, evokuje u vnímatele i synestetické vněmy,⁴²¹ jež se projevují v akustické rovině. Jinými slovy sofistikované propracování výtvarně-výrazových prostředků zahrnuje i akustický ekvivalent vizuální představy.

O akustických kvalitách vizuálního řádu lze mluvit na základě percepční zkušenosti gestaltu;⁴²² čistá vertikálita a frontalita Kristovy postavy, umocněná abstraktní vertikálou žerdě praporce, vyjadřuje absolutní stabilitu. V akustické oblasti odpovídá takovéto „figuře“, ticho, případně setrvalý, neměnný tón. Naproti tomu víko tumb je vzhledem k vertikální i hloubkové ose obrazu zobrazena ve vzpříčené diagonální pozici; uvážíme-li, že gestalt pravidelného pravoúhlého útvaru vyžaduje stabilní polohu (v případě hranolu nejlépe horizontální) odpovídající povaze jeho konstrukce, představuje obraz desky krajně labilní pozici, která vyvolává asociaci prudké, nečekané intervence do klidné hladiny vizuálního řádu. V akustické rovině tyto hodnoty vyjadřuje náhlý třesk, hluk. Charakterizujeme-li obdobným způsobem akustický ekvivalent vizuální reprezentace u skupiny vojáků a scény tří Marií s andělem, získáme polarizovaný a zároveň citlivě odstupňovaný systém. Krajní póly určuje setrvalé ticho (případně táhlý neměnný

tón) v postavě Krista a třeskutá zvuková intervence víka. V tomto rozmezí se nacházejí očekávané střední hodnoty: dynamická kompozice a výrazová expresivita ve skupině vojáků (nekoordinované pohyby, obličej vyjadřující křik a zděšení, spánek vedle bezprostřední afektivní reakce) vyvolává v akustické rovině hlučný, dodekafonicky zabarvený vněm, který se váže k extrémnímu akustickému pólu - víku svrženému z tumby (ostře intervenující, disharmonický hlomoz). Naopak scéna tří Marií s andělem evokuje měkkými pohyby a celkovým výrazem (u všech postav stejné zklidňující schýlení hlavy, vzájemně koordinovaná gesta, mlčenlivé tváře s mírnými rysy) jemný, harmonický akustický vněm, který se váže k sakralizované sféře a vyjadřuje v postavě Krista opačný pól posvátného ticha. Výrazové prostředky jsou v tomto smyslu nuancovaně strukturované, usoustavněné a přehledné jak z hlediska vněmu, tak z hlediska jeho symbolických výrazových hodnot (ticho se stupňuje se spirituální gradací scény vrcholící v postavě Krista). Tato ekvivalence vizuálního a akustického modu nebyla patrně vědomá, nicméně podílí se jako významná složka obrazové exprese na působivosti vizuálního díla, a v tom smyslu posiluje i recepci jeho významového poselství.

Ikonografie

Tři ženy, anděl s rouškou, Kristus

Na tomto výrazovém půdorysu se rozvíjí ikonografický program desky a *vice versa*. Povšimněme si nejprve scény vpravo se třemi ženami, jež přišly s mastmi k hrobu: „*Když uplynula sobota, Marie z Magdaly, Marie, matka Jakubova, a Salome nakoupily vonné masti, aby ho šly pomazat. Brzy ráno, prvního dne po sobotě, sotva vyšlo slunce, šly k hrobu.*“ (Mk, 16, 1-2; srov. Mt, 28, 1-7, Lk, 24, 1). Není důvod identifikovat ženy jinak, než uvádí tato pasáž z Markova evangelia, ve shodě s příslušným vyobrazením v Pasionálu abatyše Kunhuty, kde jsou přímo označeny odpovídajícími nápisy.⁴²³ Postavy jsou seskupeny do kompaktní triády. Součástí jejich role ve výjevu je komunikační úloha, kterou autor desky zdůraznil. Dvě z nich, včetně dominantní postavy Marie z Magdaly vpředu

(její oděv, červený šat a zelený, žlutě podšitý plášť odpovídá vyobrazení na předchozí desce *Oplakávání*) vedou němý dialog s andělem ukazujícím roušku, zatímco třetí žena v oranžovém plášti⁴²⁴ nápadným způsobem kontaktuje pohledem diváka a vtahuje jej tak do kontempace výjevu. Tato komunikační strategie sleduje podstatný záměr vlastní již raně křesťanskému pojetí obrazu: relativizovat bariéru mezi vlastním obrazovým polem a reálným prostorem diváka a obě sféry propojit. Tento záměr vyjadřuje jiným způsobem, zejména v pozdějším frankoflámském malířství, iluzivní překračování obrazového rámu nebo vystupování postavy z obrazového pole (viz Adam z Gentského oltáře vykračující z rámce obrazu do prostoru diváka). Zatímco tam se jedná o hypotetické prolnutí fyzického a obrazového prostoru, v tomto případě jde o faktické *communicatio*⁴²⁵ obou světů v duševním smyslu, které zpřesňuje vlastní význam díla – prezentovat spirituální skutečnost jako psychicky aktuální duchovní událost.⁴²⁶

Uvnitř tohoto obrazového pole probíhá gesty vyjádřené *communicatio* mezi ženami a andělem sedícím na tumbě. Anděl v „manýristické“ pozici, kterou lze chápat jako módní, estetizovanou řeč těla, je oděn do dvorského šatu, s rafinovanou nafialověle šedohnědou barvou a s drahocennými zlatými střevíci, jaké známe z první desky cyklu. Červené nohavice a růžová křídla anděla Zvěstování vystřídalala barva modrá, obdobnou zlatou čelenku zdobí nad čelem trojlíst, který, spolu s další insignií - žezlu se třemi akantovými listy vyrůstajícími z jednoho dřívku, patrně odkazuje k trojjedinému Bohu. Redukovaný rozměr anděla vůči postavám žen vyvažuje privilegované postavení vedle Krista na tumbě. Anděl je božím poslem oznamujícím zvěst o Vzkříšení.⁴²⁷ Významnou roli zjevně hraje médium plátna - *sudaria*, do něhož bylo Kristovo umučené tělo zabaleno. Jeho ukazování demonstruje podle evangelia skutečnost Kristova zmrtnýchvstání (Lk 24, 12; Jan 20, 5). Význam demonstrace plátna posiluje intimní uzavření scény; mezi andělem a ženami (adorujícími, nikoli vylekanými) probíhá svatá konverzace nad látkou-relikvií, která fyzicky zpřítomňuje Zmrtnýchvstalého, jehož ohromující spirituální zjev je ženám nepřístupný. Hodnotu motivu podtrhuje a dokládá přenesení děje na diváka prostřednictvím pohledu jedné z žen, který směřuje

přes plátno přímo k očím vnímatele. Ženy mají roli komentátorů a svědků, snad v onom typologickém smyslu, jaký jim přiřkl Sv. Augustin: „*Což prostřednictvím žen nebylo oznámeno mužům jeho zmrtvýchvstání, že naopak byl přemožen had? Prostřednictvím ženy oznámil prvnímu člověku smrt a prostřednictvím ženy byl oznámen mužům život.*“⁴²⁸ Demonstrace plátna takto získává až obřadný charakter *ostentatio*.⁴²⁹ Na zmíněné iluminaci z *Pasionálu abatyše Kunhuty* je postava anděla označena nápisem ‘*angel’s explicans linteamina*’ - čili anděl rozvinující – ale také „*vysvětlující*“ roušky. Sloveso ‘*explicans*’ zahrnuje jak fyzické ukázání látek do nichž bylo Kristovo tělo zabaleno, tak výklad významu těchto látek, zanechaných v hrobě. Akt *ostentatio* tohoto ‘*explicatio*’, jak jej ztvárnění motivu na desce sugeruje, slouží komunikaci (posvátného) významu mezi polem obrazu a sférou diváka. Ono *explicatio* manifestuje jádro křesťanské víry a nauky: „*...Kristus zemřel za naše hříchy podle Písem a byl pohřben; byl vzkříšen třetího dne podle Písem...*“ (1K, 1,15, 3-4). Při ostentativní demonstraci roušky musíme myslet na verše z českolatinské *Hry tří Marií* ze 14. st., kde „*... pochybujícímu Tomáši zpívá sv. Jan nad Kristovým prázdným hrobem: „... žet’ v hrobě žádného není. Vezměmež toto prostěradlo na znamení ... Cernitis, o socii, ecce lintamina et sudarium, et corpus non est inventum in sepulchro*“⁴³⁰ Kristova pašijová ‘*lin-teamina*’ měla silnou kultovní a symbolickou hodnotu, která reflektuje silný kult sudaria v období Karlovy vlády;⁴³¹ sudarium patřilo mezi slavnostně ukazované relikvie.⁴³²

Ve vztahu k ikonografii desky s úzkou vazbou sudaria, sepulchra a zmrtvýchvstalého Krista je zajímavý apokryfní pramen naznačující symbolický vztah plátna, do něhož bylo zahaleno Kristovo mrtvé tělo a z něhož vstal Kristus vzkříšený, k prostřenému eucharistickému stolu.⁴³³ Eucharistický význam nese sudarium implicate, neboť v něm bylo zabaleno Kristovo obětované tělo. Naznačuje jej, ve smyslu symboliky oltáře, i samotný sarkofág, pravoúhlá tumba na podestě, jejíž čelní i viditelná boční stěna jsou prolomeny pravoúhlými otvory ve vpadlých, půlkruhových štíhlých arkádách. Zónu arkád s otvory vymezuje dole i nahoře subtilní profil obíhající tumbu, kterou ukončuje pravoúhlá římsa. Repre-

zentativní podoba této mikroarchitektury z ušlechtilého materiálu a neobvyklé historizující tvarosloví arkád odkazující patrně ke Konstantinově stavbě Božího hrobu odpovídají polysémantickému hodnocení takovýchto objektů; Kristův sarkofág evokuje „...*skrze svůj tvar symboliku oltáře, spojujícího v sobě současně Narození a Zmrtvýchvstání Krista.*“⁴³⁴ Růžový mramor lze současně chápat symbolicky jako aluzi na královskou hodnost osoby, jíž sarkofág náleží.

Kristus v bělostném rouchu patří k nejsuggestivnějším obrazům Zmrtvýchvstalého v západním středověkém umění vůbec. Třebaže nelze bez výhrad souhlasit s tvrzením J. Pešiny, že bílá je zvolena „... *zcela mimořádně – i pro jeho plášť’ ..., pro nějž byla jinak vyhrazena barva purpurová*“⁴³⁵ je zřejmé, že její světelná a symbolická kvality byly při vyobrazení Zmrtvýchvstalého na desce záměrně vystupňovány. Tato transcendentní zářivost bílé nemá vskutku ve středověkém zpracování námětu obdoby, nápadně však koresponduje s obdobnou funkcí zářivé bělosti Kristova šatu v námětu *Proměnění na hoře Tábor*, kde dané hodnoty Kristova oděvu a vzhledu zdůrazňují všechna synoptická evangelia (Mt 17, 1–8, Mk 9, 2-9, L 9, 28-36). *Proměnění* bylo chápáno jako epifanie oslaveného Krista. Zobrazení zmrtvýchvstalého Krista je (v Písmu neukotvenou) vizualizovanou spirituální představou a tato vize nalézala právoplatnou oporu právě v Kristově epifanii, kde apoštolé Petr Jan a Jakub spatřili proměněné (duchovní) tělo Krista, jehož „...*šat byl zářivě bílý, jak by jej žádný bělič na zemi nedovedl vybělit.*“ (Mk 9, 3).⁴³⁶ V Matoušově a Markově evangeliu je souvislost *Proměnění* a *Zmrtvýchvstání* naznačena: „*Když sestupovali z hory, přikázal jim, aby nikomu nevypravovali, co viděli, dokud Syn člověka nevstane z mrtvých.*“ (Mk 9, 9).

Epifanie Krista (*Theofanie*) má jako jeden z dvanácti hlavních svátků kánonické místo v liturgii ortodoxní církve a svátkové řadě ikonostasu (dódekaorton), zatímco na Západě se prakticky neuplatňuje. V souvislosti s úvahami nad ideovým konceptem Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu je důležité, že epifanický Kristus je *Christus in maiestatis* viděný na Táboru očima smrtelníků. V tom smyslu by obrazová koncepce prezentovala v epifanickém zjevu Krista de facto již obraz *Krista-Soudce*, k jehož ikonografii rovněž náleží zářivý bílý šat,

jak praví Danielovo proroctví: „*Viděl jsem, že byly postaveny stolce a že usedl Věkovitý. Jeho oblek byl bílý jako sníh.*“ (Da 7, 9). Tuto intenci naznačuje epifanické a eschatologické pojetí Krista, k němuž se vrátím níže.

Tyto hodnoty intenzivně vyjadřuje bělostná *claritas* Kristova šatu. Světelné kvality měly pro středověkou mentalitu podstatný ontologický význam.⁴³⁷ Bělostný jas roucha zintenzivňují zářivě modré tóny modelující řasení látky. Běl je tímto způsobem kvalitativně zřetelně odlišena od jiných bílých tkanin na obraze, modelovaných valéry šedohnědými (viz uvedený citát z Mk 9, 3). Zatímco pozemské tkaniny se nacházejí v přirozeném světle (*lumen*), které je nerovnoměrně ozařuje a ztrácí účinnost na povrchu, kam přímo nedopadá,⁴³⁸ je běl Kristova šatou prvním ‘prvním pramenným světlem’,⁴³⁹ „...*keré subsistuje samo skrze sebe*“⁴⁴⁰; *je to lux* náležející ‘Otcí světla’, u něhož „...*není proměny ani střídání světla a stínu*“ (Jk 1, 17), z něhož všechna ostatní světla emanují a které představuje „...*první substanciální formu, formu nejvznešenější (forma nobilissima), přítomnou ve všech jsoucnech, a proto i jednotící princip.*“⁴⁴¹ Ontologická a teologická spekulace, která se v souladu s myšlenou a zakoušenou středověkou jednotou Písma a světa uplatnila i ve výtvarném pojetí, nechce přispívat k narativním a deskriptivním hodnotám zobrazení, nýbrž naopak definovat přesně a zřetelně v obrazovém poli zlom mezi narativní a symbolickou abstraktní reprezentací a koncentrovat tak významové i receptivní ohnisko obrazu v Kristově postavě. Její světelné ztvárnění evokuje rovněž paralelní interpretaci Krista ve smyslu *sol invictus*, přecházející do západní středověké kultury z křesťanské antiky, jež přeznačila slunečního Apollóna v Krista.⁴⁴²

Prezentace Krista

Ideový program desky Zmrtvýchvstání akcentuje sóterický úběžník cyklu - Krista zmrtvýchvstalého – jako jeho „epifanický“ eschatologický moment. Vychází přitom z tradiční západní ikonografie tématu, kterou v této perspektivě překvapivě inovativně domýšlí. Na rozdíl od východní tradice, jež pro téma volila apokryfní zdroje,⁴⁴³ které - s podporou některých biblických (Ž 107, 13-16; Oz

13, 14) a epištolních výroků (1 P 3, 19; Žd 2, 14) - poskytují nábožensko-mystickou látku v podobě Kristova sestupu do pekel, vzkříšení prarodičů a spoutání Smrti (*Thanatos*) či Satana (*Háda*), sleduje západní umění s výjimkami relativně věrně střízlivou narativní výpověď evangelií. V otonské době se ustavují dvě základní pojetí tématu: *Visitatio* a *Resurrectio*. První námět zobrazuje tři ženy u hrobu (*myrrhophores*). Součástí výjevu je otevřený sarkofág, do kterého obvykle ukazuje anděl (poukaz na slova „*non est hic surrexit enim sicut dixit*“ z Matoušova evangelia, 28, 5), a plátina, v nichž bylo zabaleno Kristovo tělo.⁴⁴⁴ Druhý námět představuje Krista vystupujícího z tumby nebo stojícího na sarkofágu. K oběma výjevům je připojován motiv spících / vyděšených vojáků, který, kromě odkazu na Mt 27, 65 a 28, 12-15, hraje zvláště u druhého typu nejen obsahově nosnou, ale i výrazově kontrastní roli. Součástí typologie sarkofágu se záhy stává diagonálně situované víko, expresivní prvek vizuálně vyjadřující výbušnou energii události a odkazující k obdobné výtvarné formulaci vyvrácených bran pekla.⁴⁴⁵

Vyšebrodská deska kombinuje oba typy obrazového ztvárnění námětu (*Visitatio* a *Resurrectio*) do jednoho kompozičního celku.⁴⁴⁶ Hodnotit jej pouze jako narativně rozvinutou, vícekomparsovou kompozici by však bylo chybou; hlubší rozbor ukazuje, že konceptor výjevu neusiloval o narativní výpravnost, nýbrž pracoval s jednotlivými scénami tak, aby tvořily ikonograficky samostatně mluvné a vzájemně kooperující jednotky, z nichž skloubil obsahově hutnou výpověď.

Tento ikonografický koncept odpovídá liturgii Neděle Vzkříšení, kde evangelní čtení uvádí 16. kapitolu Markova evangelia, verš 1–7 (tři ženy a anděl u hrobu) a při ofertoriu se zpívá „...*dum resurgeret in iudicio Deus*“.⁴⁴⁷ Vzkříšený Kristus, „Bůh, který opět povstal v soudu“, je prezentován ve výsostné podobě v jakémsi paralelním epifanickém mimosvětském prostoru vedle svatých žen nejen jako Zmrtvýchvstalý, ale rovněž jako Soudce. Obraz tak působivě vizuálně tlumočí liturgické texty a prohlubuje je uplatněním kultovního zobrazení Krista v jeho mimozemské, eschatologické soudcovské autoritě. Kristova postava tak

nejen připojuje k typu *Visitatio* typ *Resurrectio* v tradičním pojetí vystupování z hrobu, nýbrž vkládá do narativního časového výjevu se třemi ženami u hrobu eschatologický obsah a spolu s ním působivé kultické zobrazení zbavené času s tímto důsledkem pro recepci obrazu: „*Vytržení z konkrétního časového okamžiku, z času námi prožívaného života, vylučuje ... zcela lidský kontakt se zobrazenou osobou: nemůžeme s ní vstoupit v mimoslovní dialog. Zbývá jen jediný přístup – totiž uctívání.*“⁴⁴⁸ Platí zde premisa ‚časovost obrazu je mírou jeho kultovnosti‘,⁴⁴⁹ odvozená z časového prvku v portrétních zobrazeních římské a křesťanské anti-ky, odkud geneticky vyrůstalo středověké umění Východu i Západu. Do původní narativně dějové reprezentace západního typu Zmrtvýchvstání (tři ženy u prázdného hrobu, anděl, prostěradla, vojáci, Kristus vystupující z tumb) zásadním způsobem intervenuje Kristus charakterizovaný v ikonické mimočasovosti a nesdílející prožívaný čas ostatních postav. Dvojlomnost scény je v tomto smyslu evidentní: anděl na otevřeném sarkofágu, ženy a vojáci náležejí vnitrosvětskému příběhu (spojujícímu časově různé dějové momenty), vzkříšený Kristus vystupuje naproti tomu mimo tento vnitrosvětský rámec. Takto proměněné spirituální a kultické identity postavy je třeba věnovat patřičnou pozornost.

Nový, vědomě spiritualizovaný typ zmrtvýchvstalého Krista byl v české malbě 2. poloviny 14. století identifikován na desce Třeboňského oltáře.⁴⁵⁰ Barbara Brauer využila komparaci vyšebrodské a třeboňské desky téhož námětu jako ilustraci nového, od starší práce odlišného, spiritualizovaného a mysticky zbarveného pojetí: „*If one looks at a somewhat earlier Bohemian version of the Resurrection, for example the representation of about 1350 by the Master of the Vyšší Brod cycle, one becomes aware of the fundamental changes undertaken by the Třeboň Master. Unlike the Vyšší Brod Resurrection filled with drama and excitement ... the Třeboň Resurrection is suffused with mystery and moody silence.*“⁴⁵¹ Ivo Hlobil nalézá důvod k aktualizaci obrazové a ikonografické podoby u třeboňského Zmrtvýchvstání v kontextu moralizujícího působení dobových reformních požadavků, konkrétní oporu spatřuje v kázání Konráda Waldhausera.⁴⁵² Jaromír Homolka přinesl ve své stati nejpropracovanější rekonstrukci inovativní

vizuální koncepce třeboňského Zmrtvýchvstání v kontextu proměny obrazu světa a křesťanské spirituality, s níž koresponduje nové výrazové a ikonografické pojetí tématu. Definiuje zde koncepci dvojího prostoru a času – vnitrosvětského, v němž vnímají a jednájí jednotlivé postavy, a mimosvětského, který obývá a reprezentuje zmrtvýchvstalý Kristus. Některé formulace této studie nicméně přesně vystihují i situaci Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu.⁴⁵³

Aspekt dvojího času a prostoru, který akcentuje *epifanickou* podstatu zobrazeného Krista, dosud nebyl dostatečně reflektován. Kristova postava byla interpretována jako Kristus vystupující z hrobu, takže se nastíněná problematika vůbec neřešila. J. Pešina hodnotí situaci takto: „*Kristus je zde zobrazen v onu chvíli Zmrtvýchvstání, kdy už vystoupil ze sarkofágu – symbolu smrti -, překročil jeho okraj a po pozdním italském způsobu zobrazení na něj usedl. V poloze Kristovy pravé nohy však zřetelně doznívá předchozí akce výstupu z hrobu, zatímco levá noha, volně spuštěná k zemi, naznačuje další pohybovou fázi směřující k úplnému vztyčení, které je přesvědčivě naznačeno nehnutě vzpřímeným trupem.*“⁴⁵⁴ Autor rekonstruuje časový průběh výstupu z hrobu včetně momentu, který zobrazené situaci předcházela, a momentu, který bude teprve následovat – Kristova postava je tak charakterizována zcela časově ve smyslu narativní funkce události. Na první pohled věrohodné rekonstrukci však odporuje mimočasová, reprezentativní podstata Krista, která dějový moment – v základním schématu reliktně uchovaný – zcela neutralizuje. Jakkoli rozbor pozice Kristova těla vyznívá na první pohled přesvědčivě a věcně správně, zcela se míjí s vlastní významovou (a výrazovou) intencí zobrazení tím, že je brán jako základ pro významové hodnocení postavy, zatímco nedějové, reprezentativní a kultické znaky chápe jako estetické obohacení a rozpracování dějové charakteristiky. Zaměřuje tak druhotné za prvotní a podstatné. Srovnáním s širším materiálem lze identifikovat ve vyobrazení typovou normu Krista vystupujícího z hrobu, avšak specifické sdělení obrazu a záměr jeho tvůrce (objednavatele, konceptora, malíře) je vtělen do prvků a znaků, které tuto normu koncepčně transformují. V nich spočívá nosný inovativní rozměr zobrazení, který zásadním způsobem mění jeho významovou funkci. Nejedná se o

epickou, nýbrž mimočasovou spirituální, epifanickou a eschatologickou reprezentaci Zmrtvýchvstalého.

Této spiritualizující transformace původně dějového typu bylo dosaženo jeho hieratizací, t. j. přísnou frontalitou, naddimenzovaným měřítkem, specifickým typem *facies* (viz níže) a transcendentně zářivou bělostí roucha. Reálný pohybový moment je naproti tomu rekonstruován dosti vágně, třebaže malíř ukázal na postavách vojáků více než přesvědčivé umění zobrazit kineticky komplikované figurální pozice. Neurčitost pohybově-prostorové aktivity Kristovy postavy je tedy třeba chápat jako její cílenou hieratizaci, v níž reálný pohybový moment zaniká. Můžeme i rekonstruovat výtvarný proces, jakým se tak děje. Kristovo tělo ztratilo přímý vztah k tumbě a je vůbec vyvázáno z logického kontextu virtuálního prostoru obrazu. Ocitá se tak v jakési jiné prostorové dimenzi, již odpovídá nečasový charakter zobrazení. Pohybová aktivita byla neutralizována v typickém byzantském „znehynění“ v ideálním momentu kinetické dynamiky, prostorově komplikovaná poloha těla byla převedena do plošné frontální formy. Modelace roucha sice ví o objemových hodnotách těla, avšak nerespektuje je jako pro sebe určující prostorově-objemový princip, nýbrž rozehrává na jejich schematizované představě autonomní strukturu. Kaligrafie řasení, jejíž estetický účinek umocňuje plastický rozměr, reprezentuje na těle nezávislou rytmizovanou ornamentální jednotu, v níž je schéma reálného pohybu uloženo spíše jako znakový odkaz.

Toto řešení spolu s průčelním, „trůnicím“ typem postavy (viz níže) asociuje vztah k pozdně-římským reprezentativním portrétům z konzulárních diptychů. V této souvislosti lze připomenout konzulární diptychon asi z konce 5. st., který nechal Karel IV.⁴⁵⁵ upevnit na desky vazby pozdně karolinského evangeliáře z 9. století chovaného v pokladu Pražského kostela.⁴⁵⁶ Dochovala se pouze jedna část diptycha na přední desce („*Jednoduchá zadní deska byla zdobena druhou půlkou diptycha; prohlubenina po ní je dosud patrna.*“⁴⁵⁷), přeřezaná v 11. st. do podoby trůnicího Sv. Petra [29]. Vyobrazení Krista s dlouhou spodní tunikou a bohatě řasenou svrchní tógou odpovídá slavnostnímu úboru konzula, analogicky

k vztyčenému žezlu v levici konzula třímá Kristus triumfální kříž. Je možné, že zobrazení Krista se typově odvolává na podobný zdroj.

Z vlastní pohybové situace Krista vystupujícího z hrobu zbývá jen základní komplementární schéma pokrčené a natažené nohy, která spíš než reálnou pohybovou akci evokuje elegantní motiv dvorského těla.⁴⁵⁸ Levá noha dosahuje sice na podestu tumby, postava k ní však nemá skutečný prostorový vztah a je abstrahována do té míry, že výrazově i obsahově směřuje k jinému cíli: zatímco tradiční schéma výstupu z hrobu rekonstruuje oživé tělo a jeho reálný pohyb, Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu sugeruje dematerializované, epifanické tělo Krista vyvázané ze souvislosti fyzického prostředí a jakoby již vystupující vzhůru k Otci. Obrazovému prostoru dominuje a na diváka sugestivně apeluje jeho vznešená frontální vertikálnost. Odhmotněnost a absence vztahu k reálnému prostoru obrazu sugeruje dojem stoupavého vznášení postavy, podpořený dynamizující diagonálou protaženou od levé spuštěné nohy po pravý roh příčně zvrácené krycí desky tumby. Motiv spuštěné a pokrčené nohy naproti tomu naznačuje sestupování Krista z hrany tumby. Tato pohybová nejasnost odpovídá reálné ambivalenci obsažené v koncepci zobrazení, jež vnitřně uchovává narativní význam scény (Kristus vystupující z hrobu) současně však se cele soustředí na symbolický význam hieratizované postavy. Opakované diagonální linie pohledových a gestických poukazů sbírající se k žerdi tuto symbolickou povahu zobrazení umocňují, stabilní vertikála žerdě usměrňuje dynamický moment do plynulé a nezadržitelné stoupavé energie jakoby vynášející tělo kupředu (k vnímání) a vzhůru (k Bohu). Podobně zobrazení charakterizoval již Friedl: „*Postava se vznáší, aniž by se dotýkala realit.*“ Soudí však, že malíř měl přitom „...*na mysli Krista vystupujícího z hrobu. Ale jeho um nezvládl přece jen tuto složitou situaci...*“.⁴⁵⁹ Toto hodnocení je hluboce mylné. Prezentace Kristovy postavy má hieratický charakter *epifanické / eschatologické* prezentace, dokonale ucelený, všemi prostředky a znaky jasně zaměřený, koncepčně definovaný a výtvarně skvěle provedený. Ostatně sám autor se k obdobnému hodnocení dostane o něco dále: „*Neboť Kristus ani*

pevně nestojí ani nesedí na okraji hrobu, nýbrž jest povznesen nad své prostředí, s nímž souvisí jako kompoziční, hieratická složka.“⁴⁶⁰

Takové ztvárnění zmrtevýchvstalého Krista odpovídá eschatologickému chápání Kristova zmrtevýchvstání u raně křesťanských autorů. Etymologicky vyjádřeno, Kristovo *anastasis* (obnovené stání, znovupovstání, napřímení), vyjadřuje prostřednictvím transformace narativní vrstvy do epifanické spirituální reprezentace *apokatastasis* – obnovu.⁴⁶¹ Jde o programový eschatologický posun; Kristova postava skutečně není vzdálena reprezentaci Krista při *Druhém příchodu*, jak sugeruje suverénní gesto žehnající pravice, božská *claritas* pláště, přísná frontalita, vyvázání z prostorových vztahů uvnitř obrazu a mimočasový hieratický charakter oddělující jej od dějové živosti všech postav, které se, oproti Kristu, dosud pohybují v prostoru vezdejšího světa. Implicitně je dvojí reprezentace obsažena i v Kristově ambivalentní pozici kombinující pohyb v dolní části a nehybné vzpřímení v horní části těla. Frontální zobrazení v pozici sezení evokuje obraz trůnící postavy;⁴⁶² motiv trůnícího vladaře sugerují i další atributy, například drahocenná, zlatem krumplovaná tunika,⁴⁶³ s níž kontrastují nahé nohy s viditelnými ranami, jež odkazují na inkarnační, sóterický moment Kristovy oběti.⁴⁶⁴ Tato významová komplementarita je pro koncepci programu obrazu příznačná.

Uvedenou charakteristiku stvrzuje a umocňuje Kristova *facies*, ztvárněná jako *vera ikon*, a to v silnějším smyslu než jen jako aluze, jak je tomu na mladším třeboňském Zmrtevýchvstání.⁴⁶⁵ Striktně totiž respektuje nejen pro veraikon podstatnou zásadu frontálního zobrazení, ale zřetelně se odlišuje od Kristovy tváře na ostatních deskách cyklu konkrétními identifikačními znaky: nápadně protáhlou linií nosu prodlužující v této partii tvář, důslednou symetrií *facies* i charakteristicky utvářeného účesu a výrazně potmělým inkarnátem.⁴⁶⁶

Užití veraikonu a další vystupňované sakrálně-kultické prvky v celkovém pojetí Krista přinášejí hluboké významové důsledky. Akcentují neepický koncept desky transformací obvyklého typu zmrtevýchvstání v narativním typu „vystupování z hrobu“ směrem k prezentaci eschatologického Krista. K podobným závěrům, byť je konsekventně nevztáhl na ikonografii desky, dospěl již Friedl, který

soudil, že „*Na žádném díle z okruhu italských trecentistů není v jediné postavě sloučena v tak dokonalé synthese slavnostní okázalost zjevu, skrytého ve formální a barevné nádheře draperie, a zároveň přísný hieratismus tváře a gesta, přenesený sem z dávných příkladů iatlobyzantských mosaik nebo monumentální malby freskové.*“ Malíř pro Kristovu tvář „...*volil jako umělecky historizující kontrast, archaickou tvář byzantského Pantokratora...*“⁴⁶⁷ Eschatologický typ Zmrtvýchvstalého charakterizuje vedle veraikonu slavnostní kříž nimbu v podobě tří proudů zahrocených paprsků tryskajících z Kristovy hlavy přes jeho obvod - je to svatozář suverénní božské bytosti - a zmiňované transcendentní ztvárnění Kristova pláště, který vyzařuje čisté božské světlo. V dochovaném fondu západní středověké malby je takové ztvárnění šatu (zmrtvýchvstalého) Krista bezprecedentní. Tradice zářivého Kristova roucha ve smyslu božské *claritas* je naopak pevně svázána s byzantskou ikonografií Kristova proměnění na hoře Tábor,⁴⁶⁸ předobrazně odkazující k představě Krista-Soudce (Parúsie).

Celková charakteristika Kristovy postavy dokládá, že je v účinném kontrastu k ostatním aktérům prezentována nikoli jako dějová postava ve smyslu vystupování z hrobu, nýbrž jako postava epifanická a eschatologická; její koncept vychází z byzantského typu *epifania Christi* jako obrazu Krista-Soudce. Spojení mezi Zmrtvýchvstáním a obrazem epafania Christi je ukotveno v evangeliu: „...*et descendentibus illis de monte praecepit Iesus dicens nemini dixeritis visionem donec Filius hominis a mortuis resurgat.*“ (Mt 16, 9). Zmrtvýchvstalý Kristus obrazem epifanické vize ztělesňuje Krista-Soudce (*Parúsii*). Opět si toho všimá Friedl: „...*vzkříšený Kristus není jen vítězem nad smrtí, nýbrž zároveň vládcem všehomíra, počátkem a koncem všeho, jak představovala jej až do konce XIII. století řecká ikonografie. Byzantský typ ...byl mu* (míněno malíři – my bychom ale raději řekli inventorovi / konceptorovi, pozn. aut.) *kongeniálním k spirituálnímu i formálnímu postulátu.*“⁴⁶⁹ Koncept Zmrtvýchvstalého Krista jako Pantokratora odkazuje rovněž k Ježíšovým slovům k učedníkům, kterým se po Zmrtvýchvstání zjevil v Galileji: „...*et accedens Iesus locutus est eis dicens data est mihi omnis potestas in caelo et in terra.*“ (Mt 28, 18).

Zmrtvýchvstání (*resurgere / resurrectio*) je s povstáním k Soudu spjato etymologicky (*dum resurgeret in iudicio Deus*); v tom smyslu odkazuje Kristus Zmrtvýchvstalý na desce v duchu ofertoria liturgie Neděle Vzkříšení⁴⁷⁰ (*Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus*)⁴⁷¹ na Krista-Soudce.

Reprezentativní podoba Krista jako Pantokratora nemusí být bez významu ani v souvislosti s úvahami nad spojením ikonografie cyklu a české korunovace Karla IV., neboť téma Zmrtvýchvstání se určitým způsobem prolínalo s panovnickou ideou. Karel IV. si Neděli Zmrtvýchvstání vybral za den své císařské korunovace v Římě 5. dubna r. 1355.

V porovnání s koncepcí mladšího Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře naznačuje uvedená charakteristika vedle shodných také odlišné rysy tohoto programu. V obou případech je Kristus jako vítěz nad smrtí epifanickou bytostí, interpretovanou spekulativně a reprezentativně (nikoli narativně). Tato reprezentace však směřuje k odlišnému ideovému pojetí.⁴⁷² Koncept vyšebrodské desky odpovídá rozvinutému objektivizujícímu a univerzalizujícímu duchu scholastického realismu, zatímco mladší dílo Mistra třeboňského oltáře již směřuje k obsahům, které prostoupil subjektivizující, intimní duch devotio moderna.⁴⁷³

Lignum crucis a □□□□□□ jako □□□□□□□□

Výtvarnou a ikonografickou reprezentaci Krista ovládá eschatologický koncept; v následujícím rozboru chci ukázat, že je v jehož rámci akcentován a pozoruhodně rozvinut i komplementární soterický moment. Vedle odhalených ran na nohou a pravici odkazuje k soteriologické látce kardinální atribut v Kristově levici. Vítězná standarta symbolizuje svými atributy - křížem a obrazem Beránka na praporeci - vítězství nad smrtí skrze *lignum crucis*.⁴⁷⁴

V souvislosti s eschatologickým konceptem Zmrtvýchvstalého snad není bez významu přirozená podobnost kříže k trojičnímu symbolu (tři konce jeho ramen vyplývají z jediné žerdi), v případě jetelového kříže násobená tím, že tři ramena završují trojlisty; trojiční hodnota útvaru získává určitou akcentaci v souvislosti s eschatologickou podobou Zmrtvýchvstalého, která aktualizuje eschatologickou

přítomnost Trojice. Určitou vizualizaci trojičního dogmatu lze spatřovat i v útvaru praporce, neboť jeho jednoduše plocha se dělí na tři samostatné, individuálně aktivní pásy (v duchu schématu kombinujícího tři prvky a jeden celek aniž by se z nich tento mechanicky skládal). Epifanickou-eschatologickou postavu Krista tak doprovází znakově-symbolický objekt, jehož významová reference odkazuje ke komplementárním momentům oběti na kříži (*lignum crucis*) a vítězství nad smrtí (Zmrtvýchvstání), tak jak tomu bylo v raně-křesťanské ikonografii.⁴⁷⁵

Tato ideová linie je rozpracována prvkem, který uměleckohistorická literatura dosud pomíjela,⁴⁷⁶ a sice helmici spícího vojáka odloženou na zemi, kde se bezděčně stala opěrou pro nohu svého majitele ve smyslu žánrové glosy obohacující živý dějový charakter skupiny strážců. Způsob vizuální prezentace objektu však tuto žánrovou funkci relativizuje. Strnule obrysové, plošné podání a symetrizující schéma vytrhuje objekt z prostorově a pohybově aktivní figurální scény, helmice se jeví jako nedějový, nečasový znak, ostře kontrastující s fabulační barvitostí a narativní expresivitou okolní aktivity jako jí protikladné významové středisko symbolického typu. Tato podvojnost funkce předmětu ve struktuře zobrazení se jeví jako záměrná. Umným začleněním do narativní struktury se helmice stala účinnou a nápaditou součástí vyprávění o spících a vyděšených strážcích, její znakově-symbolický typus však přenáší diváka z roviny příběhu do inteligibilní sféry konceptu.

Symbolickou funkci předmětu bezpečně dosvědčuje jeho umístění v rámci významové kompoziční sestavy, která žánrově narativní kontext pozice pod nohou spícího strážce zastihuje silnějším kontextem: helmice je umístěna v ose Kristova triumfálního kříže, jemuž je subordinována. Tato vazba je navíc vizuálně zdůrazněna. Spoj plátů helmici symetricky vertikálně dělí; toto osově symetrické znázornění profánní předmět „ikonizuje“, činí ze zobrazení znakově-symbolický objekt *sui generis*. Srovnání s empirickým zobrazením helmic druhých vojáků potvrzuje, že se jedná o záměrnou vizuálně-konceptuální strategii. Symetrická osa spoje plynule navazuje na vertikální linii žerdi triumfálního kříže a podtrhuje tak pevnou vazbu obou objektů ve smyslu významové subordinace.

Ta je zároveň zdůrazněna tím, že helmice je umístěna pod spuštěnou nohou Krista, („oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus eius“ – 1 Kor 15, 25, viz níže) jejíž linie k ní v místě, kde přechází do odhaleného chodidla, přirozeně vybíhá a spolu s linií nohy spícího vojáka, umístěné přímo na helmici (tedy z významově odlišených stran), symetricky účinně směřuje pozornost diváka. Noha spícího vojáka náleží významovosti objektu o který se opírá a subordinuje tuto postavu symbolicky Kristu (vítěznému kříži). Helmice spícího vojáka, zdánlivě jen odložená na zemi, tvoří s vítěznou standartou Krista pevnou, funkční významovou sestavu, konceptuální celek v podobě vizualizované ideové osy o dvou významově protilehlých pólech. Takto pečlivě hierarchizovaná, osově vázaná kompoziční figura je čistým projevem středověkého vizuálního konceptualismu.

Podoba a funkce helmice vyvolává bezprostřední vizuální asociaci s lebkou (podporuje ji zjevně i charakter zobrazení). V kontextu středověké ikonografie se v této souvislosti vybavuje standardní ikonografický motiv Ukřižování - v duchu apokryfního líčení, podle něhož byl Kristus ukřižován na místě Adamova pohřbu, je pod patou kříže Adamova lebka, na niž kane Kristova krev smývající dědičný hřích. Interpretace helmice jako lebky je v tomto smyslu intuitivně věrohodnou hypotézou, nicméně stále jde o spekulaci založenou převážně na asociativních důvodech.⁴⁷⁷ Významové obsahy byly pro středověké myšlení naproti tomu zřetelně definovanými a objektivně platnými, nikoli volně asociovanými skutečnostmi. Jejich relace tvořily logické, hierarchizované struktury, nikoli intuitivní odkazy. Ikonografický význam musel být tedy v jistém smyslu ukotven v objektivně platné skutečnosti. Tou byla – daleko více než vnější „objektivní svět“ v dnešním smyslu slova – platná sféra zděděné a v procesu osvojování neustále protvářené a dotvářené kultury, v níž se vyjevovala vlastní objektivní skutečnost, významově ukotvená v dějinách Stvoření a Spásy. Tuto sféru středověku objektivně reprezentoval jazyk. Význam uložený v etymologii slovních pojmů byl vydatným zdrojem středověké symboliky a ikonografie.⁴⁷⁸ A zde lze také nalézt oporu pro uvedenou interpretaci přilbice. V řečtině ji označuje

výraz $\square\square\square\square$. Ten je odvozen od slova $\square\square\square\square\square$, které znamená *lebku*, ale také místo popravni (*Golgotha*).⁴⁷⁹ Tato skutečnost činí danou interpretaci hluboce pravděpodobnou a otevírá prostor konkrétnější rekonstrukci významově-obrazového kompozita Krista s vítězným praporcem a přilbicí-lebkou, na níž spočívá noha spícího vojáka. Prostřednictvím významové vazby $\square\square\square\square$ - $\square\square\square\square\square$ je obraz vítězného kříže (*lignum crucis*) s přilbou, jež je mu subordinována, symbolický reinterpretován jako golgotský kříž, jemuž je subordinována lebka prvního Adama. Významové konsekvence jsou nasnadě – ukazují na Ukřižovaného a Zmrtvýchvstalého Krista jako na Druhého Adama a dovršují v kontextu Zmrtvýchvstání soteriologický program christologického cyklu až k epifanii eschatologického Soudce a Pantokratora.

Tímto způsobem byla do ikonografie Zmrtvýchvstání vložena (či v něm akcentována) myšlenka sóterické komplementarity Kristovy Smrti a Vzkříšení, jejíž součástí je typologická komplementarita Prvního a Druhého Adama v duchu teologie sv. Pavla (Kor 15, 20-26): *Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiae dormientium. Quoniam enim per hominem mors et per hominem resurrectio mortuorum. Et sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnes vivificabuntur. Unusquisque autem in suo ordine primitiae Christus deinde hii qui sunt Christi in adventu eius. Deinde finis cum tradiderit regnum Deo et Patri cum evacuaverit omnem principatum et potestatem et virtutem. Oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus eius. Novissima autem inimica destruetur mors omnia enim subiecit sub pedibus eius.*“ Ikonografie desky tuto eschatologickou perspektivu konsekventně rozpracovává, vzkříšený Kristus je předzobrazený Soudce, při jehož „... příchodu vstanou ti, kdo jsou jeho“ (1 K 15, 23). Zde lze uvažovat negativní souvislost se spícím strážcem, který nevidí to, co jeho druzi: epifanii zmrtvýchvstalého Krista (v tomto smyslu bychom asi měli rozumět spojení vojáka se symbolickým objektem helmice - lebky, na níž spočívá jeho noha, nota bene v subordinované pozici ke Kristu). Spekulativně by bylo možno spícího vojáka interpretovat jako symbolický obraz nevěřícího, nespaseného lidu.⁴⁸⁰

Symbolický objekt přilbice je zdůrazněn odlišnou hnědočervenou barevností půdy, na níž leží. Její plocha je zároveň položena zřetelně níže a utvářena - jakoby v ní pokračovala symetrická ikonická forma symbolické soustavy - v osobné symetrii jako středisko rozdělující hloubkovou traktaci zemského povrchu. Konceptor programu zjevně věnoval ikonografické sestavě založené na symbolickém objektu helmice velkou pozornost.

„Disguised symbolism“?

Zajímavé je neobvyklé řešení této složité ikonografické hry. Její inventor pracoval vedle standardních metod středověkého symbolismu (významová kompozice, etymologicky odvozený symbolický jazyk) s nestandardním postupem maskování symbolického významového objektu do narativní reality. Tato strategie svědčí o změně způsobu, jímž je myšlen a reprezentován svět, a která již ohlašuje nastupující mentalitu pozdně středověké evropské kultury. Způsob, jímž je symbolický odkaz vložen do přilbice znaveného vojáka, který ji sňal, aby mohl pohodlněji spát, je, pokud je mi známo, bezprecedentně časným příkladem tzv. *disguised (hidden) symbolism*, skrytého symbolismu, jak pojmenoval Erwin Panofsky ikonografickou strategii franko-vlámského malířství 15. století, umisťující významové odkazy do reálné výbavy dějového prostoru. Inovativní úlohu tohoto „*disguised symbolism*“, jak ji na pečetích sarkofágu desky Zmrtvýchvstání treboňského oltáře analyzovala Barbara Brauer, zaznamenáváme již zde. Proto můžeme již pro Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu plně rezervovat autorčino hodnocení díla mladšího zhruba o tři desetiletí („*In his programmatic application of hidden symbolism and concomitant enrichment of iconographic vocabulary, ...anticipated similar achievements, such as those associated with Netherlandish painting, by decades.*“)⁴⁸¹ - a prohloubit danou anticipaci až k polovině 14. století.

Shrnutí

Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu je koncipováno na soteriologickém půdorysu, jeho základní osou je vítězství nad smrtí prostřednictvím oběti a Vzkří-

šení. Je to umná vizualizace propracované soteriologické teologie, zahrnující eschatologické završení dějin spásy. Velmi spekulativně lze k citovaným místům z Písma připojit rozmluvu s Nikodémem (J 3, 1-21), kde se Ježíš charakterizuje jako Boží Syn a hovoří o své oběti. Rozmluva dospívá k soudu (J 3, 19): „*hoc est autem iudicium quia lux venit in mundum et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem erant enim eorum mala opera*“ (J 3, 19) – tento kontrastní obraz evokuje bělostně zářivý obraz Krista a vojáka pohrouženého v jeho blízkosti do tmy spánku, který pro středověk symbolizoval nevědomost, hřích a zlo.

Předběžně lze říci, že v koncepci vyšebrodského Zmrtvýchvstání je narýsován půdorys, který shrnuje základní prvky středověkého vývoje ikonografie tématu a usoustavňuje je do logické významové struktury. Ta zahrnuje kontext, který klíčový moment bezprostředně obklopuje - tedy pašijový (*Ukřižování*) a eschatologický odkaz (*Epifanie, Parúsie*). To není ojedinělé. Analogií této významové soustavy je například freska *Andrey da Firenze ve Španělské kapli v Santa Maria Novella* ve Florencii z r.1366 [30]. Výjev Zmrtvýchvstání představuje v horní sféře zářivou epifanickou postavu zmrtvýchvstalého Krista v bílém rouchu vznášející se ve světelné auře nad tumbou, zatímco dolní scéna rozvíjí bohatý narativní kontext posvátné události (svaté ženy u hrobu, spící strážci, *noli me tangere*). V ose pod Zmrtvýchvstáním se nachází pole s výjevem Ukřižování. Konceptor vyšebrodské desky pracoval s obdobným programem, realizoval jej však v rámci jediného obrazového prostoru pomocí bezprecedentních výtvarných a ikonografických inovací, které v případě vazby helmice a triumfálního kříže kombinují přímý významový atribut a „*disguised symbolism*“ helmice jako odkaz na Ukřižování, který např. výzdoba ve Španělské kapli realizuje v samostatných na sebe osově vázaných polích.

Pozoruhodné jsou i programové a výrazové paralely a rozdíly mezi vyšebrodskou a třeboňskou deskou v inovativním typu reprezentace Krista; eschatologickému rozměru Kristovy postavy na starší desce odpovídá její spiritualizované podání v mladším díle, přímá citace *vera icon* u Kristovy facies na vyšebrodské desce má na Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře spíše malířsky aluzivní cha-

rakter odpovídající spiritualizované představě Zmrtvýchvstalého. Oběma deskám je společné soteriologické pojetí programu zahrnující prostřednictvím jinotaje vyjádřeného odlišnými prostředky i odkaz na nevěřící – nespasení lid. Odstup generace a odlišná slohová východiska posouvají třeboňskou desku do jiného výtvarného a myšlenkového světa. Vyšebrodské Zmrtvýchvstání jakoby antici- povalo její cíle, činí tak ale prostředky doznívajícího středověkého univerzalizmu a jeho scholastické metodiky, kterou prostřednictvím propracované výtvarné a ikonografické struktury rozvinulo do exkluzivní programové a estetické podoby. Lze se jen dohadovat, do jaké míry rezonovalo tak mimořádné dílo v českém prostředí nejen svými výtvarně slohovými kvalitami, ale také schopností rele- vantně a přitom subtilně inovovat obsahovou náplň tradičních témat.

NANEBEVSTOUPENÍ

Osmá deska je z výtvarného a ikonografického hlediska [31] pokládána za umělecky nejslabší článek cyklu.⁴⁸² Srovnání s předchozí, mimořádně exkluzivní deskou Zmrtvýchvstání je skutečně instruktivní; kvalitativně exkluzivní výtvarný názor, které se u všech jednotlivých desek až dosud uplatňoval (s určitým kolísáním a v různých odstínech autorského přístupu rukou, jež se na práci podílely), se v tomto případě nepodařilo autenticky postihnout, ale jen zvnějšku napodobit.⁴⁸³

Vztah původního typu a odvozené výtvarné realizace lze konkrétně studovat na obličejí sv. Jana, pro který malíř jako předlohu použil hlavu archanděla Gabriela z desky Zvěstování [32]. Tvář v tříčtvrtečním profilu s mírným záklo-nem svému východisku typově odpovídá, postrádá však výtvarnou citlivost a subtilní technickou rafinovanost vzoru. Zatímco u Gabriela lze obdivovat plastic-ky plně vyklenutí tváře, jemně promodelované z jádra objemu a nejspodnějších vrstev malby, Janově obličejí skutečný objem chybí a jeho plastická traktace je jen vágně naznačena na povrchu tvaru. Zatímco u mistra první desky jsou oči a ústa součástí přesvědčivě provedené sumární konstrukce objemu a do tváře jsou citlivě vmodelovány pomocí mistrně gradovaných valérů jako její integrální plas-tický rys, mistr Nanebevstoupení jakoby je na tvář pouze namaloval. Malířské zpracování se odlišuje kvalitativně o několik stupňů a exkluzivnímu slohu hlav-ního mistra se při bližším zkoumání ani nepřibližuje. Je tedy zřejmé, že při reali-zaci posledních desek vycházela dílna z výtvarného názoru a typů již realizova-ných desek, že je však vytvořila ruka, která neovládala výtvarnou výstavbu, tech-nické finesy a rukopis vzoru.⁴⁸⁴ Se zjednodušením technologického postupu se vytrácí subtilní charakter malby utvářející plasticitu forem zejm. u inkarnátů s mimořádnou bravurou. Rafinovanou výstavbu vrstev a precizní technický sloh nahradil přímější, technicky a časově méně náročný malířský postup.⁴⁸⁵ Postrá-dáme vysokou barevnou kulturu, která právě v předchozí desce vrcholí v nebýva-le bohaté a rafinované orchestraci, postrádáme charakteristickou kultivovanost a jemnost celkové traktace malby, tělesného obrysu, gesta i obličejového typu. Přesto vyznívá hodnocení malíře jako „nemohoucího“ příliš příkře. Výtvarný

charakter desky je kvalitativně skutečně nižší a do té míry odlišný, že v souvislosti s další nápadnou změnou výtvarného stylu u následující poslední desky sugeruje otázku (dis)kontinuity vzniku cyklu v jeho závěrečné fázi. Na druhé straně je deska Nanebevstoupení respektováním silně významové kompoziční koncepce a typových vzorů integrována natolik dostatečně, aby nenarušovala dojem z celku díla.⁴⁸⁶

Ikonografie

Ikonografické aspekty kompozice

Střed desky tvoří trojosé schéma Krista, Marie a Petra. Heraldický kompoziční útvar, odedávna vyhrazený prezentaci posvátného, podtrhuje základní významový obsah námětu Nanebevstoupení a akcentuje jeho ikonografické sdělení. Hlavní osu ovládá frontální obraz Krista vystupujícího na nebesa, pod nímž je zachycen viditelný doklad jeho inkarnovaného bytí v podobě tělesných stop vtištěných do temene hory. V popředí tuto scénu symetricky rámuji klečící postavy Marie (umístěné z hlediska obrazu v heraldicky preferované pozici vpravo) a sv. Petra. Hora, podle Skutků Olivová (Sk 1, 12), sahá do tří čtvrtin obrazu a v ose, která je tímto způsobem účinně zdůrazněna, kaskádovitě sestupuje v prizmatických vrstvách k plochému krystalickému terénu. Na něm jsou rozmístěny postavy apoštolů obstupující její vrchol. Kompozice tak naznačuje hierarchii tří složek, které tvoří její obsahové poselství: mizející Kristus, Maria s Petrem a apoštolé. Centrální scéna váže v kompoziční jednotce Krista s postavami Marie a Petra, sbor apoštolů tuto scénu obklopuje.

Významové opodstatnění tradičního řešení centrálního, kompozičně sceleného motivu Krista s flankujícími postavami Marie a Petra je zřejmé. Obraz Krista reprezentuje základní téma desky, mizení inkarnované existence Syna Božího, obě postavy pak odkazují k církvi: Maria jako Ecclesia v duchovně-symbolickém smyslu, Petr jako ztělesněná pozemská (institucionální) církev podle Kristových slov: „*Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevallebunt adversum eam*“

(Mt 16,18). Heraldická kompozice příslušné významové funkci plně vyhovuje: Inkarnovaný Kristus mizí z pozemského obzoru, kde je jeho působení dovršeno a odkázáno církvi prezentované symbolickou duchovní *Ecclesii* v postavě Marie a její institucionální podobou ztělesněnou Petrem, prvním mezi apoštoly. S určitou nadsázkou tvoří tato heraldická figura jakousi „*ecclesiastickou trojici*“, jejíž je Kristus eschatologickou hlavou, Maria duchovním a Petr fyzickým, institucionálním tělem. Tomuto významu odpovídá i rozlišení kontemplativního gesta sepjatých rukou Marie a hybného, ke Kristu aktivně poukazujícího adorativního gesta Petrova.⁴⁸⁷ Sevřený charakter tohoto kompozičního útvaru je ve spodní části formálně podtržen: klečící nohy obou postav tvoří do stran symetricky rozevřený tvar, přední lem jejich pláště spadá přes kolena na zem, kde vytváří v překládaných záhybech otevřený nálevkovitý útvar, který koncentruje pozornost diváka na ústřední osu a téma obrazu: mizení Krista.

Postavy apoštolů v protilehlých skupinách (šest apoštolů nalevo za Marií, napravo pět zbývajících apoštolů za Petrem v čele) jsou izokefalickým uspořádáním situovány zdánlivě do dvou přímých lineárních řad, protože jejich pozice v prostoru je tímto schematickým řešením zploštěna. Ve skutečnosti však, jak naznačuje odlišená orientace těl, tváří a gest, jsou myšleny v kruhovém uspořádání kolem temene hory tak, že stojí jednotlivě proti Kristu, od něhož získali příslib zázračné moci (Mk 16, 15-18) a Ducha svatého (Lk 24, Sk 1, 5-7) a na něhož hledí: „...*videntibus illis elevatus est et nubes suscepit eum ab oculis eorum*“ (Sk 1, 9). Mizení inkarnovaného Boha v oblaku je ideovým fundamentem západního středověkého ikonografického typu Nanebevstoupení.⁴⁸⁸ Oblak je současně typologický motiv symbolizující v řadě starozákonních pasáží Boží přítomnost (Ex 24, 15: „*cumque ascendisset Moses operuit nubes montem*“), zejména v souvislosti se stanem svědectví / úmluvy (Ex 40, 32: „*operuit nubes tabernaculum testimonii et gloria Domini implevit illud*). Ikonografie desky věnovala motivu zvláštní pozornost, protože je odlišně charakterizován ve dvojí podobě, snad s odkazem na Nu 9, 15-16 (viz níže).

Apoštolé

Sbor apoštolů hraje na první pohled pouhou doprovodnou roli gesticky živého komparsu, který k významové funkci scény podstatně nepřispívá. Jednotlivce charakterizuje tradovaná typika tváře a odlišený výraz, který doprovázejí zejména u postav v zadním plánu výrazná gesta. Tato inscenace na první pohled vyjadřuje afektivní reakci apoštolů v okamžiku, „*cumque intuerentur in caelum eunte illo...*“ (Sk 1,10). Podrobnější rozbor však naznačuje, že smyslem scény je teologická výpověď, která programu cyklu odpovídá daleko přesněji, než situační výrazová charakteristika (jež je mu naopak cizí). Vidíme sbor postav reagujících na obraz mizejícího Krista, jejich úloha však není touto narativně-výrazovou funkcí vyčerpána. Někteří mají pootevřená ústa, která symbolizují spíš logos promluvy než afekt citoslovce; domnívám se, že reprezentují jednotlivé apoštolské autority příslušným výrokiem apoštolského *Creda*, tedy významově a nikoli afektivně a situačně. Tomu u některých postav nasvědčuje také řeč gest, byť ve většině případů gesta příslušné výroky pouze volně dokreslují (jejich obsah umožňuje v kontextu scény pouze výjimečně vyjádřit dostatečně srozumitelnou referenci prostřednictvím gest). Divák byl nicméně schopen jednotlivé postavy identifikovat na základě tradovaného typu. Credo musí být úplné, proto je ve scéně přítomno všech dvanáct apoštolů včetně Matěje, třebaže jejich počet byl doplněn až po Kristově Nanebevstoupení (Sk 1, 21-26). Máme-li zobrazení chápat odpovídajícím způsobem, nezbývá, než se pokusit jednotlivé apoštoly určit.

Pouze tři apoštolské postavy v první linii jsou zobrazeny v celkovém pohledu: Petr, který je součástí centrální trojosé kompozice, a po jednom apoštolu za ním a Marií. Ostatní postavy se více či méně překrývají. Všeobecně adorativní gesto vzhůru poukazujících pootevřených dlaní klečícího Petra odpovídá duchu úvodního vyznání „*Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae*“. Za ním vyhlíží Ondřej v jasně žlutém plášti s charakteristickým vzezřením starce s dlouhými šedými vlasy a plnovousem. Svědectví o Kristu mizejícím v oblaku příznačně předává přímým pohledovým kontaktem diváku: „*Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum*“. Na protilehlé

straně za Matkou Boží, tedy v zřetelně významovém kontextu, vyznává klečící Jan se sepjatýma rukama a očima upřenýma na Krista jeho vtělení: „*Incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine*“. Pouze spekulativně předpokládám, že apoštol situovaný za Janem s nápadným gestem rukou, jež se jakoby kladou kolem čela a které bychom spolu s výrazem tváře mohli charakterizovat jako afektivní a bolestné, je Jakub Větší, jemuž náleží slova „*Sub Pontio Pilato passus, et sepultus est*“. Sv. Tomáše se slovy „*Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas*“ spatřuji rovněž hypoteticky v hnědovlasém apoštolu středního věku s pozvednutýma rukama zcela vpravo v druhé řadě. S jistotou však můžeme určit Jakuba Menšího v mladé, Kristu podobné tváři apoštola mezi Marií a Janem na opačné straně. Jakub zaujímá na desce, která se s jeho textem námětově kryje, relativně preferovanou čelnou pozici.⁴⁸⁹ Gesto pravice poukazující ke Kristu mizejícímu v oblačné mandorle příslušný výrok srozumitelně ilustruje: „*Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris*“. Sv. Filip je snad totožný s apoštolem na opačné straně zcela vpravo, pozvedajícím levici ve smyslu svědeckého gesta zatímco prst pravice klade na pootevřená ústa (významově Kristus-Logos?). Náleží mu slova: „*Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos*“.⁴⁹⁰

Mezi touto postavou a Petrem klečí apoštol, kterého od ostatních odlišuje nápadný drahocenný oděv. Šat pokrývá zlatý dekor s motivem *fleur-de-lis* v kosočtverečné síti, na luxusním, červeně podšitým plášti jsou zlaté motivy čtyřlístů, křížků, čínských draků a opět *fleurs-de-lis*. Některé grafické prvky opakují motivy uplatněné na plášti archanděla Gabriela na desce Zvěstování, především dominantní *fleur-de-lis*, heraldický motiv francouzské koruny vládnoucího rodu Vallois, který vedl k prvním úvahám o konkrétním vlivu Karlovy korunovace a daru Blanky z Vallois pražskému kostelu na ikonografii cyklu.⁴⁹¹ Látka šatu i pláště odpovídá svou zlatožlutou barvou v tomto případě ještě přesněji popisu Blančina daru z inventáře katedrály z r. 1354 (*Casula in flaveo axamito...*), než zmíněný plášť archanděla na desce Zvěstování.⁴⁹² Reprezentativní dvorský oděv nápadně kontrastuje s běžným oděním ostatních postav včetně Marie, dosavadní bádání však, pokud je mi známo, této skutečnosti nevěnovalo zvláštní pozornost.

Drahocenný oděv má přitom nepochybně významový charakter spjatý s konkrétní postavou. Domnívám se, že v tomto případě souvisí s identifikační charakteristikou apoštola, jehož je nutno určit. Srovnání s apoštolskými poprsími na rámu Madony Svojšínské, spolehlivě označenými příslušnými částmi *Creda* v nápisových páskách, nepomáhá, neboť tvář středního věku s nápadně tmavými kučeravými vlasy zde nenalezneme; apoštolé na rámu Madony Svojšínské jsou zobrazení v typu starců, včetně postav, pro které byl běžný typ muže středního věku. Tvář muže v drahocenném oděvu však odpovídá prostřednímu apoštolu Bartoloměji na vnitřní straně desky Zmrtvýchvstání Krista Mistra Třeboňského oltáře se svatými Jakubem, Bartolomějem a Filipem a apoštol téhož obličejového typu se objevuje i v Kapucínském cyklu,⁴⁹³ kde je nota bene zcela ojediněle rovněž oděn do drahého, zdobeného šatu se zdviženým límcem zahalujícím krk. Vztah drahocenného šatu k tomuto apoštolu lze chápat ve smyslu *splendor materialis = splendor spiritualis*, tedy jako specifickou ikonografii postavy spjatou s mučednickou smrtí apoštola, na kterou běžně pokazuje nůž, nástroj užitý při stahování kůže, případně později i z těla stažená kůže v ruce. Domnívám se, že drahocenný oděv v některých případech nahrazoval obvyklý atribut nože, byl tedy obecně platnou ikonografií apoštola, byť uplatňovanou vzácněji v těch případech, kdy nebylo možné vybavit postavu atributem obvyklým - např. v novozákonních scénách, kde je přítomnost apoštolů faktická a nikoli symbolická. Vzácný šat v takovém případě nahrazuje obvyklý nůž jako poukaz na apoštolovu mučednickou smrt. Jeho symbolické řeči lze rozumět v tom smyslu, že tělo mučedníka zbavené kůže získalo namísto „přirozeného šatu“ drahocenný oděv odkazující již na tělo oslavené. Táž ikonografie se vedle Nanebevstoupení Vyšebrodského cyklu uplatnila v Kapucínském cyklu [33].

Ruce apoštola Bartoloměje jsou přeloženy na hrudi, mírně pootevřená ústa naznačují promluvu: „*Credo in Spiritum Sanctum*“. Pozice i gesto postavy dobře vyhovují představě kontemplativního očekávání Soslání Ducha, k němuž dojde na bezprostředně následující desce; zde Sv. Bartoloměje nalezneme v obdobném zlatém oděvu s motivy *fleurs-de-lis*.

Zbývají čtyři apoštolé, které neumím identifikovat jinak než hypoteticky na základě typových podobností s případnou pomocí gesty naznačovaného významu. Matouš vyznávající víru v „*unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*“ je snad střední postavou v horní řadě nalevo s šedými vlasy a vousy, postava před ním vztahující ruce k mizejícímu Kristu snad představuje Šimona („*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*“), Juda Tadeáš („*exspecto resurrectionem mortuorum*“) je patrně postavou ve stejné pozici na opačné straně poukazující jednou rukou výmluvně ke Kristu. Konečně Matěj s rukama sepjatýma ve výši obličeje zcela vlevo v protilehlé horní řadě uzavírá apoštolské Credo slovy „*Et vitam venturi saeculi*“.⁴⁹⁴ Gesta apoštolů v zadní linii jsou dynamičtější a v afektivním smyslu nepochybně referují rovněž k události Kristova Nanebevstoupení.

Specifické ikonografické motivy

Deska, kterou J. Pešina ve své práci považoval za natolik konvenční, že její interpretaci zcela přešel,⁴⁹⁵ představuje navzdory běžnému aranžmá teologicky promyšlený koncept daného ikonografického typu, který vyjadřuje v dějové a významové linii evangelního děje přechodovou situaci. Osou námětu je odcházející Kristus, kolem něhož se shromažďuje apoštolský sbor vedený Marií a Petrem (a doplněný již ahistoricky Matějem do počtu dvanácti), tedy symbolická církev, která jej adoruje a dogmaticky dosvědčuje. Rýsuje se nová etapa dějin spásy - na následující poslední desce bude Kristova přítomnost nahrazena Duchem svatým přislíbeným v okamžiku bezprostředně předcházejícím Nanebevstoupení („*quia Iohannes quidem baptizavit aqua vos autem baptizamini Spiritu Sancto non post multos hos dies*“; *Sk 1, 5*), jehož „vylitím“ dochází k historickému ustavení Ecclesie. Vedle tělesně mizejícího Krista je již naznačena jeho nová přítomnost v církvi. Vedle apoštolského sboru s Marií a mizejícím Kristem obsahuje tento ikonografický typ Nanebevstoupení dva významově aktivní motivy související s ambivalencí tělesné a spirituální přítomnosti Krista ve společenství církve: *otisk* Kristových nohou na temeni hory a *oblak*, do něhož Kristus mizí.

Otisk nohou je doslova *signum* Kristovy inkarnované existence, které Spasitel zanechává na zemi jako svědectví a relikvii, zatímco svou duchovní přirozeností již směřuje z tohoto světa vzhůru, k božskému bytí. Ikonografie tohoto obrazně názorného vztahu otisku tělesné stopy a vystupování vzhůru do nadpозemské duchovní sféry (tedy dematerializace a zduchovnění) evokuje neoplatónský koncept vzestupného řetězce bytí od hmotné k duchovní existenci a vice versa, koncept charakteristický pro raně křesťanské myšlenkové prostředí, působící však intenzivně po celý středověk.⁴⁹⁶ Ústředním tématem raně křesťanského myšlení byla problematika tělesné a duchovní formy bytí, která (s výraznějším či zastřenějším gnostickým zabarvením) pronikla do některých apokryfních textů. Paralelní „mizení těla“ a zanechání tělesných otisků, které ikonografie zdůrazňuje, má zajímavý vztah k jednomu úryvku z tzv. Evangelia Spasitele.⁴⁹⁷ Kristovo vytržení na nebesa sledované apoštoly je doprovázeno motivem chodidel, která zůstala na hoře. Příslušný úryvek (100, 49-52), bohužel velmi poškozený, byl rekonstruován takto: „*[Spatřili] jsme nebesa a ona se [otvírala] jedno po druhém*“, (EvS 100, 40-42); „*[jeho] chodidla [tkvěla na hoře s námi, jeho hlava pronikla sedmé] nebe.*“ (EvS 100, 52-56).⁴⁹⁸ V textu se zjevně manifestuje Kristova dvojitá přirozenost: jeho spirituální, božská podstata („*Spatřili jsme našeho / Spasitele, kterak pronikl / všemi nebesy*“) a jeho tělesnost („*[jeho] chodidla [tkvěla na hoře s námi...]*“). Nevím, nakolik konkrétně tyto a podobné představy působily v myšlenkové tradici středověku, zdá se mi ale pravděpodobné, že do příslušného západního ikonografického typu Nanebevstoupení („mizející Kristus“) přece jen pronikly. Původní ontologicky orientovaný neoplatónský obsah byl přitom reinterpretován v souladu s obecným myšlenkovým vývojem středověku soteriologicky, jako dovršení Kristova spasitelského díla.⁴⁹⁹ Nanebevstoupení tak našlo nejen dějově, nýbrž i teologicky pevné významové místo v západní christologické řadě, koncentrující se na soteriologickou problematiku vtělení, oběti a triumfu. Mizení Krista, jenž na zemi zanechává viditelné znamení stop své inkarnované existence, představuje moment, který na protilehlém konci dovršuje klíčový okamžik vtělení (*Zvěstování*). Inkarnovaný Kristus nyní doslova

mizí z rámce tohoto světa, jen nohy a lem roucha zůstávají pro tělesné vidění patrné; vlastní postava, vyzařující světelné paprsky, se ztrácí v oblaku, uniká vně obraz, vskutku mimo rámeček divákem viditelného.

„Nubes quasi species ignis“

Naznačený vztah k neoplatónské představě zpětně hierarchické ascenden-
ce tělesné formy bytí k duchovní podstatě božství zesiluje na vyšebrodské desce
obraz oblaku, který je nezvykle koncipován do dvou sfér. Nad spodním, rozestu-
pujícím se šedomodrým mrakem je o něco výše namalován jemu předložený ob-
lak, významově akcentovaný neobvyklou, světle rudou barvou,⁵⁰⁰ do něhož Kris-
tus doslova mizí. Příslušné novozákonní texty popisují scénu jednoduchým způ-
sobem – Kristus byl nesen do nebe (Mk 16, 19; Lk24, 51), motiv oblaku se obje-
vuje ve Skutcích („*Et cum haec dixisset videntibus illis elevatus est et nubes
suscepit eum ab oculis eorum*“, Sk 1, 9) a podobně i v apokryfech.⁵⁰¹ V jakém
smyslu tedy ikonografie desky tento motiv rozvádí? Domnívám se, že se jedná o
typologickou myšlenku, jejímž prostřednictvím konceptor podtrhl v rámci tématu
dogmatickou ideu opětovného návratu vtěleného Krista k Bohu. Ve Starém záko-
ně vyjadřuje přítomnost Hospodina obraz oblaku (Ex 33, 9; 34, 5; Ez 10, 4), který
má „ohnivou podstatu“.⁵⁰² Ohnivou charakteristiku má oblak zahalující taberna-
culum testimonii – Krista: „*Igitur die qua erectum est tabernaculum operuit illud
nubes a vespere autem super tentorium erat quasi species ignis usque mane. Sic
fiebat iugiter per diem operiebat illud nubes et per noctem quasi species ignis*“
(Nu 9, 15-16). Myšlenka využít typologii ohnivého oblaku a integrovat ji do
námětu Nanebevstoupení Krista, je svrchovaně logická, neboť poukazuje na Kris-
ta - tabernaculum testimonii doslova vstupujícího „do Otce“.⁵⁰³ Soteriologický
význam vtělení je tak v rámci christologické řady sevřeně konturován mezi mo-
mentem vycházení Krista z Boha (*Zvěstování*) a recipročním momentem jeho
opětovného návratu k Bohu (*Nanebevstoupení*) a tímto akcentováním se účinně
zesiluje. Výše zmíněný neoplatónský koncept, který měl v rámci teologického
diskurzu silné postavení po celý středověk, je akcentován naznačením hierarchie

duchovního výstupu ve dvou oblačných sférách – nebeské narativní (*šedomodrý oblak*) a nejvyšší božské sféry (*nubes quasi species ignis*), která je výslovně ikonograficky prezentována ohnivým oblakem.

Shrnutí

Platí-li výše uvedené závěry, obsahuje na první pohled tradiční ztvárnění námětu pro cyklus příznačnou myšlenkovou důslednost. Ta se projevuje koncepčností teologicky akcentovaného přístupu k tématu (pojetí apoštolů v roli svědků a tlumočnicků Credo), využitím neobvyklých, případně inovativních postupů (ikonografické rozlišení sv. Bartoloměje drahocenným šatem) a typologicky promyšlenou christologickou ikonografií, jak ji vyjadřuje specifické rozpracování motivu oblaku, do něhož Kristus mizí, slovy Písma, kam „*byl vzat*“. Uplatňuje se i v cyklu příznačná stimulace diváka jeho pohledovou aktivací (Ondřej). Vztah desky k ambicióznímu ikonografickému programu celé christologické řady se z tohoto hlediska jeví harmoničtější, než se na základě dosavadního hodnocení zdálo.

Jeho malířské provedení je však hrubší a s ideovou náplní konverguje méně, než jak je tomu u nejlepších desek. Přesto má výtvarné pojetí k exkluzivnímu výtvarnému názoru nejkvalitnějších desek zřetelný vztah, jak naznačuje nejen sklon k symetrické kompoziční skladbě názorně reflektující ideovou strukturu námětu, ale i vědomý respekt k charakteristickým typům a estetické idealizaci postav. Názorně to dokládá zmíněná hlava apoštola Jana, pro niž malíř očividně využil překrásný vzor z první desky, ušlechtilý a noblesní typ archanděla Gabriela, jeden z neskvělejších výtvarných výkonů cyklu. Srovnání obou hlav současně dokládá, že autor Nanebevstoupení dokázal svůj vzor napodobit jen zvnějšku, aniž pronikl k subtilní kresebné a modelační práci hlavního mistra, aniž dosáhl svrchované technologicko-technické a estetické jednoty jeho projevu.

Z určitého odstupu se věc jeví tak, jakoby u posledních dvou desek úsilí o vytvoření díla kvalitou technického a výtvarného slohu vskutku exkluzivního

poněkud polevilo, a přesto trval zájem dokončit práci v původních intencích. Volnější, hrubší rukopis a jiný vztah k modelaci obličeje prozrazují odlišné výtvarné zázemí. Přitom lze tento malířský přístup považovat za progresivnější, avšak méně adekvátní původnímu konceptu cyklu, přičemž i v této rovině je kvalita malby Nanebevstoupení oproti poslední desce cyklu hodnocena o něco nižší.⁵⁰⁴ Co bylo důvodem této změny nevíme. Zjednodušení výstavby barevné vrstvy a volnější faktura rukopisu⁵⁰⁵ jsou však příznakem časové tísně; dílna mohla rozpracovat více desek a zaměstnat například další pomocníky, aby práci uspíšila – s tím pak souvisí změna technologického postupu i technického slohu. S podobným vývojem se ostatně setkáváme u významných zakázek v knižní malbě.

SESLÁNÍ DUCHA SVATÉHO

Padesát dní po zmrtvýchvstání Krista,⁵⁰⁶ „...cum conplerentur dies pentecostes erant omnes pariter in eodem loco. Et factus est repente de caelo sonus tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis dispertitae linguae tamquam ignis seditque supra singulos eorum. Et repleti sunt omnes Spiritu Sancto et coeperunt loqui aliis linguis prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis.“ (Sk 2, 1-4). □□□□□□□□□□ . □□□□□□□□□□ (Pentekosté, letnice) logicky uzavírá soteriologický koncept christologického cyklu. Události popisované v prvních kapitolách apoštolských Skutků interpretovala patristická doba v duchu evangelia ve smyslu ustavení církve, jež sestává ze dvou komplementárních momentů, Nanebevstoupení Krista a Seslání Ducha Svatého. Sv. Jeroným označuje tuto první část Skutků titulem „Ecclesiae initia in Jerusalem“.⁵⁰⁷ Ustavení církve se tedy nevztahuje singulárně jen na výše citovanou událost, nýbrž zahrnuje i předcházející moment Kristova nanebevstoupení za přítomnosti apoštolů. Oba momenty jsou dějově, významově a původně i liturgicky vnitřně svázány⁵⁰⁸ a logicky uzavírají soteriologickou linii cyklu. Christologický děj gradující triumfálně ve Zmrtvýchvstání dovršují události dříve přislíbené Kristem a spjaté s Ecclesiae initia. Na Kristův odchod ze světa a jeho návrat k Otcí navazuje přislíbený příchod „Přímluvce“ (podle Vulg. „Paracletus“, J 16, 5-8). Ikonografie obou závěrečných desek cyklu má v tomto duchu obdobný půdorys: ustavení církve ikonograficky vyjadřuje symbolický celek apoštolského sboru s Pannou Marií, sjednocený na vztahu k božskému úběžníku - v prvním případě ke Kristu mizejícímu vzhůru, v druhém případě k třetí božské osobě od tud sestupující [34]. Komplementární vztah Nanebevstoupení a Seslání Ducha reflektuje významovou sounáležitost témat i jejich původní liturgické propojení; komplementarita obou momentů je ostatně explikována přímo v Písmu, v Kristově řeči k apoštolům v 16. kapitole Janova evangelia: K prvnímu momentu (*Nanebevstoupení*) se vztahují verše: „*Haec autem vobis ab initio non dixi quia vobiscum eram at nunc vado ad eum qui me misit et nemo ex vobis interrogat me quo vadis. Sed quia haec locutus sum vobis tristitia implevit cor vestrum.*

Sed ego veritatem dico vobis expedit vobis ut ego vadam si enim non abiero paracletus non veniet ad vos si autem abiero mittam eum ad vos.“ (J 16, 5-7). Druhý moment (*Seslání Ducha*) vyjadřují slova: „*Cum autem venerit ille Spiritus veritatis docebit vos in omnem veritatem non enim loquetur a semet ipso sed quaecumque audiet loquetur et quae ventura sunt adnuntiabit vobis. Ille me clarificabit quia de meo accipiet et adnuntiabit vobis. Omnia quaecumque habet Pater mea sunt propterea dixi quia de meo accipit et adnuntiabit vobis.*“ (J 16, 13-15). Poslední verše současně zřetelně akcentují christologické konotace námětu Seslání Ducha, které je nutno v kontextu christologické řady zdůraznit.

Obsahová souvislost obou závěrečných námětů cyklu se patrně jen shodou okolností projevuje i těsnějším formálním vztahem obou posledních desek, jež se od předchozího sledu odlišují technologickým a výtvarně-technickým postupem i rozdílným pojetím vizuálně-symbolické reprezentace.

Skupina apoštolů

Ikonografie desky odpovídá pojetí, které se na Západě objevuje ve 12. st. a v následujícím období se zcela prosadilo: apoštolé sedí kolem Marie umístěné v jejich středu, ve významové ose kompozice. V duchu koncepce, která se výrazně uplatnila již na páté a šesté desce, jsou postavy kolem významové osy kompozičně vázány v pevné symetrické vazbě⁵⁰⁹ a v účinné gradaci ji akcentují. Maria je takto zdůrazněna v ohnisku kompozice k ní obrácenými flankujícími postavami Sv. Petra po pravici a Sv. Jana po levici, jež podtrhují její centrální pozici symetrickým gestem.⁵¹⁰ Petr třímá svitek, Jan kodex. Volba antikvární formy rotulu u sv. Petra má pravděpodobně významovou funkci atributu, který v souvislosti s námětem (*Ecclesiae initia*) charakterizuje úlohu prvního z apoštolů ve smyslu *Ecclesia in Circumcisione* (viz níže). Centrum desky ovládá reprezentativní heraldické kompoziční schéma, jehož hloubkové rozložení paralelně navazuje na půdorys architektury v pozadí.⁵¹¹ Za přední triádou následuje řada šesti apoštolů, jejichž postavy jsou rovněž symetricky koordinovány; na vnějších stranách je po dvou apoštolech (od krajů vlevo snad Ondřej a Šimon, napravo Jakub Starší a

Tomáš), z nichž krajní jsou natočeni směrem dovnitř a vnitřní naopak vně obrazové plochy. Současně se tak k sobě na protilehlých stranách symetricky přiklánějí. Symetrické „obklopování“ Panny Marie účinně zesiluje umístění hlav dvou spolehlivě určitelných apoštolů uvnitř této řady – Jakuba Mladšího nalevo mezi Marií a Petrem a Bartoloměje napravo mezi Marií a Janem, které se ze zadní pozice opět natáčejí dovnitř, k ose obrazového pole, kde se nachází Maria, jako „... *focus of veneration by the apostles*”.⁵¹² Bartoloměje odlišuje podobně jako na předchozí desce drahocenný, zlatě krumplovaný plášť posetý liliemi, který chápu jako atribut odkazující k jeho mučednické smrti.⁵¹³ Zbývající čtyři apoštolé jsou symetricky rozmístěni ve třetí řadě. Nalevo patrně Matěj a Matouš, napravo Juda Tadeáš a Filip.⁵¹⁴ Obě dvojice směřují dovnitř obrazové plochy (krom apoštola na pravém kraji, který si klade prst na ústa, i jeho pohled však směřuje k významovému středu) a současně se naklánějí poněkud kupředu. Soustředěná gesta apoštolů a výrazy jejich tváří vyjadřují přijetí Ducha a vytržení, v němž začali „... *mluvit jinými jazyky, jak jim Duch dával promlouvat*“ (Sk. 2, 4).

Mezi těmito gestickými a výrazovými projevy zaujme na první pohled (i vzhledem k zřetelné roli, jakou sehrálo v evropském umění a odborné pozornosti, jež mu byla věnována),⁵¹⁵ gesto ruky pokládající se na hustý, dlouhý vous (Matouš?), jež evokuje pozdější slavný příklad z Michelangelova díla. Spíše než vnitřně neklidnému gestu Mojžíše však odpovídá obdobnému gestu proroka Jeremiáše ze Sixtinské kaple, gestu, které vyjadřuje hluboké zamyšlení [35]. A právě tak je můžeme chápat i v jeho středověké podobě, kde v souladu s námětem značí hluboce inspirované rozvažování subjektu.

Z celkového pohledu tvoří apoštolské seskupení kolem Panny Marie sevržený útvar postav obdařených významově aktivními gesty, v jehož rámci se odehrává multiplikovaná pohledová aktivace diváka. Apoštolé aktivně reagují na dar Ducha, aby s jeho přispěním naplnili Kristova slova: „*Cum autem venerit paracletus quem ego mittam vobis a Patre Spiritum veritatis qui a Patre procedit ille testimonium perhibebit de me. Et vos testimonium perhibebitis quia ab initio mecum estis.*“ (J 15, 26-27). Jak naznačují četné pohledy, směřuje toto poselství

k diváku, na něhož se prostřednictvím apoštolů obrací církev. Celkové aranžmá scény zároveň vyjadřuje subordinaci postav Marii, *Mater Dei*, objektu apoštolské úcty a ztělesněné *Ecclesii*. V ní nalézá ideová koncepce výjevu skutečné významové ohnisko.

Maria

Význam symbolického místa Panny Marie ve středu apoštolského sboru naznačuje složitý vývoj ikonografie námětu.⁵¹⁶ Maria se v centru apoštolské skupiny objevuje již na iluminaci v Rabbulově kodexu,⁵¹⁷ která patří k nejstarším vyobrazením námětu [36]. Významovou hodnotu této pozice umocňuje fakt, že je vázána na hierarchický sled rozvinutý v její vertikální ose: k Marii směřuje obraz holubice, symbol třetí božské osoby vystupující z baldachýnu nebes a na její hlavu sestupuje nejmohutnější z ohnivých jazyků. Mariina postava je odlišena od bílé oděných apoštolů sytější modrým a fialovým šatem a ohnivě rudou svatodušní barvou (pláště?), která ji obklopuje. Takto soustředěně preferovaná pozice nemůže být odůvodněna jen odkazem na text Skutků, zmiňující se o Mariině přítomnosti „...*in cenaculum ...ubi manebant*“ (Sk 1, 13-14), nýbrž pouze její ústřední významovou úlohou *Ecclesie* a *Mater Dei*, symbolizující dvojí přirozenost Krista.⁵¹⁸ Později, kdy obecně přijaté dogma nebylo potřeba výslovně manifestovat, se ikonografie námětu obrací novým směrem; v dobové aktualizaci tématu odkazuje k církevním koncilům, jejichž výnosy jsou inspirovány Duchem svatým. Protože na těchto shromážděních ženy neměly místa, přechází symbolická úloha *Ecclesie* z postavy Marie na reprezentativní představitele církve, sv. Petra (*Ecclesia in Circumcisione*) a sv. Pavla (*Ecclesia ex Gentibus*).⁵¹⁹ Na východě se současně objevuje symbolický obraz prázdného trůnu *Hetoimasie*, který na koncilech připomínal neviditelnou přítomnost Boží.⁵²⁰ V západní ikonografii se v otoské době prosazuje (vedle obou apoštolských knížat) v roli personifikace *Ecclesie* v centru kompozice samotná postava sv. Petra; také zde se uplatnila historická aktualizace zdůrazňující prvenství římského papeže v křesťanském světě v návaznosti na preferovanou úlohu apoštola v evangeliu (Mt 16, 18-19)⁵²¹ a jeho vůdčí roli bez-

prostředně po Soslání ducha (ustavení církve), kdy Petr před přítomnými Židy a obyvateli Jeruzaléma (Sk 2, 5) vyhlašuje s autoritou klíčové poselství církve: „*Certissime ergo sciat omnis domus Israhel quia et Dominum eum et Christum Deus fecit hunc Iesum quem vos crucifixistis.*“ (Sk 2, 36).

Sklon k faktické alegorii charakteristický pro antikizující přístup raně křesťanské a raně středověké kultury ve vrcholném středověku nahrazuje subtilní a složitý, vícevrstevný symbolický jazyk, který současně hluboce pronikl mariánský kult spojený s rozsáhlou mariologickou exegezí. Ve druhé polovině 12. století, ojedinele již dříve, se do centra námětu a jeho ikonografie vrací Maria jakožto personifikovaná *Ecclesia*, současně jako *Mater Dei* uctívaná apoštolským sborem a symbolizující christologicko-soteriologický poukaz na vtělení Božího Syna. V dalším vývoji bude v kontextu mariánského kultu akcentována prostředkovatelská role Panny Marie vycházející z živého kultického vztahu věřícího k *Mater Dei*, symbolicky zastupující *Ecclesii*. To je půda, z níž vyrůstá ikonografie poslední desky vyšebrodského cyklu.

Maria zde získala postavení natolik exkluzivní, že teprve nyní můžeme hovořit o mariologickém akcentu, který byl s cyklem opakovaně, po mém soudu neodůvodněně spojován. Ústřední pozice Panny Marie ve významově prostorové koncepci desky je několikerým způsobem zesílena: především naddimenzovanou velikostí vzhledem k apoštolům a osovou pozicí v heraldickém schématu mezi Petrem a Janem, který současně, za spoluúčasti zadních „výplňových“ postav Jakuba Menšího a Bartoloměje, vytváří kolem Marie samostatnou prostorovou niku, která tvoří skutečné ohnisko kompozice, kolem jehož vnější strany jsou nakupeny zbývající postavy. Tuto konkávní sféru doslova iluminuje zářivě rudý plášť liturgické barvy Letnic, zdůrazňující Mariinu symbolickou roli *Ecclesie*. Centrální prostorová jímka je ještě vizuálně zdůrazněna paralelním prohloubením středního prostoru trojosé architektonické struktury v ose Mariiny postavy. Dominantní úloha Panny Marie je nadto silně umocněna aktivní prostorotvornou funkcí postavy, jež účinně podporuje psychologickou aktivaci vnímatele. Jako skutečná anticipace manýristického typu *figura serpentinata* je postava Panny

Marie šroubovitě stočena v protisměrných osách a prostorovým převrácením objemů, pohybů, gest, celkovou aktivací řeči těla účinně stimuluje v interaktivním smyslu pozornost diváka. Z celkového pohledu naprosto ovládá celé seskupení, je skutečný *spiritus agens* inscenace desky koncentrované na vnímatele, k němuž směřují pohledy nejméně pěti apoštolů, především však této dominantní postavy v jejich středu. Pohledový kontakt Panny Marie disponuje neobvyklým psychologickým akcentem; obrací se na diváka úkosem z tříčtvrtečního profilu hlavy, dosud mírně skloněné nad knihou, kterou drží v ruce.

Vztah knihy a ruky, v níž má spočívat, je v kontrastu k senzitivnímu a organickému znázornění postavy překvapivě nesourodý. Kniha je volně umístěna v příslušné pozici vzhledem k postavě, na úrovni pravého předloktí, kde levituje nad autonomním schematickým znázorněním „ruky držící předmět“, jejich reálný vztah je však úplně rozpojen. Je patrné, že se jedná o případ využití mechanických postupů v dílenské praxi, které se projevují nelogickými vazbami, anakoluty, jež v předrenesančním pojetí obrazu zřejmě nebyly vnímány jako vážný prohřešek. Součástí této praxe byla mechanická aplikace hotových řešení, kompozičních schémat, i dílčích prvků a to nejen za pomoci vzorníků, ale i pauz, jak doložil podrobný průzkum technologie a postupu práce na souboru deskových maleb v kapli Sv. Kříže na Karlštejně.⁵²² Zobrazení knihy v ruce Panny Marie získává ve světle tohoto přístupu ryze symbolický charakter; je zřejmé, že je nutno číst jej nikoli ve smyslu organické představy Mariiny postavy *hic et nunc*, nýbrž jako symbolické gesto a významový atribut, který definuje ikonografickou představu *Ecclesie* ustavené Sesláním Ducha a navazující na *Synagogu* (*Vetus testamentum*), kterou tato postava s knihou současně nahrazuje (*Novum testamentum*). V kontextu christologického cyklu je tento významový moment článkem, který jej logicky dovřšuje nejen v dějovém, ale i v soteriologickém smyslu. V další významové rovině tvoří kniha v ruce Panny Marie ikonografický poukaz na Marii - *Sapientii*, v typologickém vztahu starozákonního Chrámu / *Trînu Moudrosti a Ecclesie*.⁵²³ Poloha Mariiny mírně skloněné hlavy a pohled zaměřený na vnímatele váže na tento významový atribut pozornost diváka, jemuž Maria

současně levicí žehná (?). Tímto gestem a otevřenou knihou jakoby Maria zastupovala samotného Krista, což lze akceptovat pouze ve smyslu *Sapientiae*, kterou jako *Ecclesia* současně ztělesňuje.

Sugestivní pohledovou aktivaci diváka zesiluje až dráždivá exkluzivita Mariina vzhledu. Těžko bychom v rámci tohoto námětu hledali v dobové vrstvě naléhavější vyjádření ecclesiastické, prostředkující funkce Panny Marie, která do sebe pojímá bohaté exegetické a intenzivní citové fasety mariánského kultu vrcholného středověku. Ve zvláštním stočeném pohledovém kontaktu tato kulticko-psychologická interakce mezi Marií a divákem vrcholí: „*Líbezná Mariina tvář ...nabývá dokonce rysu jakési vyzývavé preciozity, jen těžko slučitelné s dějovou situací*“,⁵²⁴ charakterizuje Pešina. Nelze-li tento rys spojit s „dějovou situací“, lze jej vysvětlit jinak. Claudine Chavannes-Mazel v ikonografické stati, k níž odkazují, uvádí, že obnovený ústřední význam Mariiny osoby zdůrazněný (ne vždy) korunou,⁵²⁵ je odůvodněn „...not because she happened to be there when the Holy Ghost descended from heaven, nor because she was Christ's mother, and not even because she had become Ecclesia. It was rather because she, as Ecclesia, was the bride of Christ. As Ecclesia, Mary represents the spouse from Paul's letter for the Ephesians: 'Husbands, love your wives, even as Christ also loved the Church, and gave himself for it' (Eph 5, 25). And as Ecclesia, she also sits in the middle of the Christian community in pictorial representations of Pentecost. As both bride and mother of Christ, she is a virgin...“⁵²⁶

Tyto symbolické funkce Mariiny postavy byly různým způsobem akcentovány. V ecclesiastickém významu je Maria interpretována jako *Sponsa Christi* a její líbezný zjev na desce tento obsah zřetelně podtrhuje. Určitou specifickou významovou rovinu takto exkluzivního pojetí Mariiny postavy však naznačuje i bezprostřední kontext cyklu a to ve vztahu k první desce. Maria Zvěstování a Maria Seslání Ducha představují na první pohled odlišné světy, podrobné srovnání však odkrývá v rámci lišících se uměleckých koncepcí řadu paralel, které naznačují, že Maria na desce Seslání vychází ze vzoru první desky, jejíž původní koncept modifikuje [37]. Jako na desce Zvěstování, i zde má Maria při sobě ro-

zevřenou knihu a nad její hlavou se vznáší holubice Ducha svatého. Tyto atributy vyplývají z obvyklé ikonografie obou scén a zakládají tak určitou vazbu mezi zobrazením Panny Marie v těchto kontextech. Další paralely naznačují, že tento vztah byl dále tematicky zpracován. Malíř převzal z první desky Mariino odění modrý šat u krku zakončený širokým zlatým lemem a červený, zeleně podšitý plášť. Pouze bílou roušku, jako ikonografický prvek Marie Zvěstování, nahrazuje na Seslání Ducha červený plášť, který překrývá její hlavu v akcentované shodě s liturgickou barvou svátku. Mariina postava je na obou deskách zobrazena v tříčtvrteční pozici vzhledem k diváku, kterého kontaktuje pohledem,⁵²⁷ hloubkový prostor trůnu napodobuje na poslední desce konkávní jímka vytvořená apoštoly, kteří Marii obklopují a v níž se uplatňují prostorové diagonály ramen, rukou a nohou.

Toto srovnání naznačuje, že vztah obou krajních momentů christologického cyklu – iniciačního Zvěstování a finálního Seslání Ducha, jimž dominuje Mariina postava - byl možná záměrně zdůrazněn. Je-li tomu tak, nabízí se jako důvod takové strategie teologická úvaha, neboť mezi oběma tématy existuje v souvislosti s dvojí úlohou Panny Marie vnitřně vztah. *Virgo Maria* je *Mater Dei* a současně *Sponsa Christi*, tedy *Ecclesia*. Jako se na počátku christologického sledu stává *Virgo Maria* působením Ducha svatého *Mater Dei*, stává se týmž přijetím Ducha svatého, jakožto *Sponsa Christi*, ztělesněním *Ecclesie*, v níž Duch svatý přebývá. Christologická myšlenka je přitom akcentována i v této poslední fázi, jak naznačuje nimbus symbolické holubice Ducha svatého označený motivem kříže.⁵²⁸

Umělecká koncepce ztvárnění Marie se však ve srovnávaných případech současně hluboce odlišuje, jak bylo zdůrazněno. *Maria Zvěstování* je subtilní, sofistikovaná teologická konstrukce, jež klade před diváka nedostupnou sféru ideálního světa; tomuto konceptu odpovídá jemný estetický charakter malířské představy. Na poslední desce se důraz příznačně přesouvá ze složitého ikonografického a typologického jazyka na aktivní povahou samotného ztvárnění; mění se celkový habitus postavy, který nabývá překvapivě výrazných smyslových hodnot,

jejichž prostřednictvím postava vstupuje do živé interakce s vnímatelem. Svým atraktivním vzhledem, důrazem na sensitivní kvality a interaktivní vztah k vnímání do jisté míry předjímá typ a celkový výrazově-komunikativní koncept krásných madon.

Vnímatel

Vnímateli je v koncepci desky Seslání Ducha přiznána mimořádně aktivní úloha, neboť byl do její struktury očividně „zapracován“ jako protilehlá strana významové komunikace, jejímž ohniskem je Maria. Divák je aktivním, vně obrazového pole situovaným protějškem půlkruhové, vůči němu otevřené formace. Tímto způsobem je do scény integrován jako účastník bezeslovné komunikace s obrazem *Ecclesie* inspirované Duchem, kterou symbolizují apoštolé a především Maria, jejíž postava uprostřed obrazového pole vyniká. Jedná se vlastně o referenční poukaz k církvi jakožto společenství věřících ustavené v den Seslání Ducha. Jestliže starší ikonografie tento obsah vyjadřovala symbolickým obrazem studnice s nápisem *communis vita* uprostřed apoštolského kruhu, jenž svou dokonalou uzavřeností vyjadřoval celek („okružek“) světa,⁵²⁹ je zde obdobná myšlenka realizována interaktivním konceptem, který společenství církve - věřící vnímatele obrazu - vtahuje do své významové sféry. Objektivní alegoricko-symbolický obrazový jazyk otoské kultury nahrazuje senzitivní obrazová komunikace, která se obrací k afektivní a volní responsi subjektivního vnímatele v duchu protohumanismu 2. pol. 14. století. Silně akcentovaný zjev Panny Marie na vyšebrodském Seslání Ducha nepochybně odůvodnila ecclesiastická symbolika a její christologické konotace. Neobvykle dynamické a senzitivní, komunikativně aktivní pojetí postavy pak motivovala její prostředkující úloha, která získala v myšlenkové a prožitkové atmosféře vrcholně středověké náboženské reality hluboce kultické rysy. V rámci této kultické koncepce je prostředkovatelský význam zesílen v tom smyslu, že své vnitřní místo zde bezprostředně nalézá vnímání, věřící. Mariánský kult, který se v tomto případě v rámci cyklu vskutku uplatnil, modeloval představu Panny Marie na desce Seslání překvapivě v duchu charakteristickém až pro

pozdější vrstvu krásných madon, kterou tak do jisté míry o několik desetiletí anticipuje.

Architektura

Sensus literaris stavby uzavírající scénu v zadním plánu jako prostorová kulisa praví, že se jedná o *cenaculum*, horní místnost domu, kde po Kristově Nanebevstoupení apoštolé, „...*erant perseverantes unanimitate in oratione cum mulieribus et Maria matre Iesu...*“ (Sk 1, 14). Motiv architektonické definice místa se v ikonografii Seslání Ducha objevuje na východě v 9. st. V aktualizovaném alegorickém smyslu představoval architektonický prostor *cenacula* místo koncilních zasedání, na nichž představitelé církve jako následovníci apoštolského sboru o Letnicích rozhodovali s pomocí Ducha svatého.⁵³⁰ V obecném duchu interpetuje *sensus alegoricus* stavbu jako chrám, *Ecclesii*. *Sensus anagogicus* stavby, v němž spirituální rozměr exegeze Písma graduje, odkazuje k eschatologické architektuře, k Nebeskému Jeruzalému. Ve vrcholném a pozdním středověku se alegorický a anagogický význam rozšiřoval o další interpretace, odkazující k eschatologickému ráji či mariánskému symbolu *hortus conclusus*,⁵³¹ což není tento případ.

Reprezentativní trojosá struktura z vyšebrodské desky, jejíž střední část uzavřená portálem ustupuje do hloubky v podobě apsidy chrámu (*synthronon*), vyjadřuje v první řadě symbolický chrám, *Domus Dei - Ecclesii*, v níž pokračuje a již je zároveň nahrazena *Synagoga*.⁵³² Konkordancí termínu *cenaculum*, jímž označuje Vulgáta horní místnost domu či jiné stavby, se jednotlivé roviny exegeze - *sensus litteraris*, *sensus allegoricus* a *sensus anagogicus* - propojují přímo uvnitř Písma; identický termín nalezneme v popisu stavby Šalamounova chrámu: „... *per cocleam ascendebant in medium cenaculum et a medio in tertium*“ (1 Kr, 6, 8), a v Ezechielově eschatologické vizi chrámu: „*et platea erat in rotundum ascendens sursum per cocleam et in cenaculum templi...*“ (Ez 41, 7). Můžeme-li z těchto míst Starého zákona odvozovat symbolický výklad architektonické struktury jako *Synagogy*, pak též termín v Novém zákoně, označující horní místnost domu, kam Kristus posílá učedníky aby zde nechali připravit paschu, lze chápat

jako odkaz k *Ecclesii* ve smyslu chrámu a církve: „*Et ipse vobis demonstrabit cenaculum grande stratum et illic parate nobis*“ (Mk 14, 15).⁵³³ Svým reprezentativním antikvárním vzhledem s nápadnou nadstavbou, již tvoří sloupořadí na způsob antické stoy, symbolizuje stavba Nebeský Jeruzalém; seslání Ducha je předobrazem eschatologického dovršení dějin spásy.⁵³⁴

Jako reminiscence antických stavebních struktur evokuje morfologie stavby obdobné útvary známé z raně křesťanského malířství, které naplnilo architektonické scény a motivy vycházející z tradice pompejských stylů novým ikonografickým obsahem. Antické dědictví přetrvalo prostřednictvím italského malířství ducenta a trecenta i v kulisovité inscenaci a v principu hloubkového zobrazení této struktury, tzv. perspektivě „rybí kostry“.⁵³⁵ Reprezentativní architektonická kulisa uzavírající scénu Seslání Ducha je tak dalším z antikvárních prvků cyklu. Jeho arkádová struktura a morfologie piliřových hlavic odkazují k Mariině trůnu na desce Zvěstování, k níž má poslední deska cyklu určitou vnitřní významovou vazbu.

Shrnutí

Seslání Ducha tvoří pandán k předchozí desce Nanebevstoupení v podobném smyslu jako dvojice Ukřižování a Oplakávání, včetně obdobného kompozičního aranžmá obou desek. Na Seslání ovšem scénu zcela ovládla Maria jakožto *Mater Dei* a *Ecclesia*. Koncepce námětu v ní našla klíčového zprostředkovatele komplexního teologického významu, v tom smyslu jsou jí subordinovány apoštolské postavy a v tom smyslu je v centru obrazu akcentována jako kultická obrazová představa, jejíž působivost neobyčejně silně aktivuje sugestivní komunikativní role vůči diváku.

Poslední deska cyklu se zřetelně odlišuje od předcházejících určitým proložením scholastického konceptu směrem k novému, protohumanistickému pojetí, které již ovládá atmosféru tohoto obrazu. V závěru rozsáhlé a náročné realizace (odlišná, vývojově progresivní povaha desky Seslání Ducha naznačuje, že byla realizována opravdu jako poslední) se, vedle snahy zachovat základní charakte-

ristiku výtvarných forem a typů, které tvořily estetickou povahu a koncepci cyklu, nezadržitelně prosazoval odlišný, progresivní názor, na který de facto navázal až krásný sloh; teprve tam se znovu objevují senzitivní hodnoty, graciézní pojetí tělesnosti v postavě Panny Marie i její psychologicky aktivující vztah vůči diváku. Formálními rysy a především celkově akcentovanou estetizací ukazuje tato postava až ke krásnému slohu přelomu 14. a 15. století.

ZÁVĚREČNÁ HODNOCENÍ

Pokusím se nyní výsledky výše uvedeného rozboru jednotlivých desek shrnout, nejprve obecněji v rovině vizuálního konceptu cyklu, pak podrobněji v rovině jeho myšlenkového obsahu. Jedná se mi o vlastní teologickou intenci cyklu, kterou je nutno, na podkladě navržených interpretací, znovu metodicky promyslet. Ukazuje se například, že výkladová linie cyklu má složitější strukturu, jež kombinuje narativní a spekulativní postupy vyjádřené prostřednictvím typologických a symbolických figur, které dějovou linii exegeticky rozvíjejí. Přitom se uplatňují některá nová, v dobové tvorbě bezprecedentní ikonografická řešení, případně se užívané ikonografické postupy uplatňují inovativním způsobem. Znovu je třeba v tomto kontextu promyslet významovou funkci těch aspektů, které upoutaly pozornost již v rámci dosavadního bádání; mám na mysli mariologické obsahy, zdůrazňované zejm. od 80. let počínaje monografickou prací J. Pešiny, a dvorské rysy výtvarného modelu podpořené řadou ikonografických aluzí. V některých případech se jedná o vysloveně reprezentativní prvky. Především je však nutno formulovat základní ideovou strategii cyklu, přesněji definovat vlastní intenci christologické úvahy, která má, jak jsem přesvědčen, dosti specifický, ambiciózní charakter, o čemž svědčí kromě neobvyklých postupů a inovací v ikonografii cyklu také výslovné historizující a reprezentativní poukazy. V této souvislosti se pokusím argumentovat pro dvorský kontext nejen exkluzivní vizuální podoby cyklu, ale i jeho ideové náplně.

Vizuální koncept

Cyklus vyniká racionalitou výtvarné struktury, která se zračí jak v triadickém rytmu jednotlivých etap christologického / soteriologického výkladu,⁵³⁶ tak i v mimořádně projasněné struktuře jednotlivých desek, která je koncipována jako pečlivě uvážený vizuální rozvrh ikonografických vztahů a poukazů. Tato snaha charakterizuje při komplikovanosti ikonografického programu každou z jednotlivých desek, byť se i z tohoto pohledu projevují v rámci dílenské realizace odlišná pojetí. V zásadě se jedná o dvě skupiny. První z nich tvoří desky, jež lze nejtěsně-

ji vázat na práci hlavního mistra dílny (*Zvěstování, Narození, Klanění, Olivová hora, Zmrtvýchvstání*) a jejichž kompoziční struktura, ve středověku chápaná jako nositel významu a často mechanicky podléhající tradičním řešením, je zpracována inovativněji v samostatně formulovaných vztazích mezi jednotlivými ikonografickými figurami. U zbývajících desek, které jsou spojovány s několika dílenskýma rukama (*Ukřižování, Oplakávání, Nanebevstoupení a Soslání Ducha*), se spíše prosadilo zmíněné tradiční řešení, zejména v osově symetrické kompozici, která nicméně slouží obdobně propracované distribuci vzájemných ikonografických referencí. U každé z desek byla věnována velká pozornost čitelnému způsobu vizuálního výkladu ideového programu, prakticky u každého námětu nějak propracovanému či rozšířenému. Sdělnost a srozumitelnost vizuálního jazyka podporuje opakované využití čitelných triadických celků (*Olivová hora, Ukřižování, Oplakávání, Nanebevstoupení a Soslání Ducha*) ve smyslu jednotek subordinovaných obdobně triadicky řešené celkové kompozici desky (*zejm. Oplakávání, Nanebevstoupení a Soslání Ducha*). Pečlivě propracovaná obrazová struktura usnadňující čitelnost ambiciózního ideového obsahu je charakteristickým, dosud málo zdůrazněným rysem cyklu.

Obrazové pole a role vnímatele

Ortogonální či symetrický trojosý systém uplatněný v kompozici jednotlivých scén umožnil přehledně uspořádat významové vztahy v logické vizuální sestavě, která definuje vizuálně-významové vztahy a poukazy a účelně tlumočí ideový obsah jednotlivých desek a celé obrazové řady. Do této pečlivě promyšlené, svým charakterem spíše konzervativní obrazové struktury, byly uloženy inovativní ikonografické postupy a prvky. Vizuální koncepce jednotlivých desek cyklu a struktura celé obrazové řady zjevně reflektuje objektivizovaný, normotvorný myšlenkový svět scholastiky. Tento rys dobře ilustruje srovnání s koncepcí obrazového pole u desek mladšího Třeboňského oltáře, která v určité míře zahrnuje subjekt diváka jako nevyslovený pořádající element obrazové scény (zčásti již vychází z perspektivy vnímajícího subjektu). Přitom je pozoruhod-

né, že také na deskách Vyšebrodského cyklu má vnímatel mimořádně akcentovanou úlohu – zjevně se jednalo o promyšlenou součást ideového záměru, protože vyjma *Olivové hory*, kde je děj uzavřen v imanentní sféře apoštolského spánku a Kristovy předsmrtné modlitby, zaznamenáme na všech deskách pohledovou aktivaci,⁵³⁷ která vyzývá diváka k účasti na dějové a myšlenkové látce výjevu. Pozorovatel tu však není v roli nevyjádřeného účastníku obrazového prostoru jako je tomu na desce Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře, nýbrž zůstává vně inteligibilní říše obrazového pole jako ten, jemuž je obrazový význam (a jeho jednotlivé důrazy) v ostentativním duchu manifestován. Interaktivní vztah obrazu a diváka se tedy ve Vyšebrodském cyklu uplatňuje s mimořádnou důsledností. Avšak na rozdíl od koncepce Třeboňského mistra, kde se uplatňují prvky naturalismu a sensitivního lyrismu spolu s pokusem integrovat do perspektivy scény subjekt vnímatele, zůstává ortogonální a hieratická kompoziční skladba Vyšebrodského cyklu spolu s dalšími prostředky věrna tradičnímu jazyku a pojetí vizuálního náboženského díla. Tento koncept nejen nevyžaduje, nýbrž ze své podstaty vylučuje subjektivní intervenci vnímatele pokud jde o významovou aktivaci obsahu. Divák je tu však předpokládanou objektivní složkou funkce obrazu, a to jako *objekt spásy*, jejíž teologický výklad je osou ideového programu tohoto (přesněji) *soteriologického* cyklu. Pohledová aktivace vnímateli ostentativně odkazuje nauku o spáse prostřednictvím systému normativní symboliky, typologií a estetické reprezentace posvátného; vybavuje jej poznáním mystéria Spásy, jež má obracet do svého nitra – ovšem nikoli ve smyslu subjektivní reflexe, nýbrž ve smyslu teologickém a kultickém.

Zatímco vizuální a symbolické prostředky Třeboňského oltáře prostupuje filosofický nominalismus (*via moderna*), v rovině náboženské pak subjektivizující, intimní duch *devotio moderna* a jeho důraz na *imitatio Christi*, reprezentuje koncepcí vyšebrodského cyklu univerzalistický a objektivní inteligibilní svět scholastického realismu ve smyslu *via antiqua* a v náboženské rovině pak *devotio antiqua*. Distinkce mezi objektivně formulovanou (scholastickou) vizuální kulturou a pozdně středověkým obrazovým projevem poznamenaným nominalismem

a intimním subjektivismem⁵³⁸ současně naznačuje leccos z myšlenkového světa konceptora / inventora cyklu.

Lyrické kvality

O prostředí, z něhož dílo vzešlo, hovoří i další výrazný rys vyšebrodského cyklu, a sice jeho opakovaně zmiňované lyrické kvality. Jan Royt spatřuje zejména u první desky cyklu korespondenci těchto lyrických hodnot („*krásná poezie*“) s literárními kvalitami výkladů Písně písní Sv. Bernarda.⁵³⁹ Ten vztah se nabízí jak na úrovni ušlechtilé výtvarné kultury, tak i bohaté, obrazné ikonografie, jež u obou prvních desek současně citlivě a působivě pracuje s přírodními prvky. Přesto mám za to, že pocit korespondence lyrických hodnot cyklu a Bernardova literárního génia je založen spíše na soudobém estetickém vnímání uměleckého díla, než snaze umělce (konceptora) vytvořit jakýsi inspirovaný výtvarný ekvivalent Bernardova exegetického stylu. Podobně říká-li Friedl, že „*Lyrismus a sentiment... je hlavním ideovým znakem vyšebrodským*“, ⁵⁴⁰ cítíme, že oba pojmy jsou ukotveny spíše v moderním subjektivismu, než v estetickém světě středověku, a autentickému porozumění dílu v jeho vlastním kontextu nepřispívají.⁵⁴¹ Subtilní estetické a ikonografické kvality díla, které působí dojmem kultivovaného lyrismu a exkluzivity, je třeba chápat intenčně ve smyslu symbolické, reprezentativní a kultické funkce (jak ukazují desky madon již z této časové vrstvy a pozdější krásné madony). Také ikonografický program cyklu a užitý „styl exegeze“ není svou podstatou básnivě alegorický a metaforický, nýbrž pracuje s typologickými postupy a normativní významovou symbolikou. Stylově souvisí lyrický charakter cyklu s patrnou recepcí sienského malířství. Na toto prostředí odkazuje Josef Krása v souvislosti s charakterem postav anděla a Marie na iluminaci Zvěstování z rukopisu Legendy Sv. Hedviky (fol. 167^v), jež je závislá na vyšebrodské desce: „*K sienskému prameni odkazuje naše ilustrace typem klečícího anděla, postavou Marie i celkovou lyrickou transformací scény.*“⁵⁴²

Retrospektivní a „antikvární“ prvky

Tyto funkce podtrhují i antikvární prvky, které se ve výtvarné a ikonografické režii desek opakovaně uplatňují. Vedle ikonograficky dobře odůvodnitelných historismů, jakým je například románský architektonický typ i užitý dekor soklu trůnu na desce *Zvěstování*, se antikvární rysy uplatňují i využitím starobylého obrazového a symbolického aparátu. Markantním příkladem takové intervence je onen motiv na střeše trůnu na desce *Zvěstování*, který tvoří antikvizující nástavba doprovázená dvěma symetricky umístěnými pávy. Motiv intencně evokuje vizuálně-symbolický aparát raně křesťanské antiky. Podobně je antickou reminiscencí i architektonická kulisa na *Seslání Ducha*. Antikvizující odkazy spatřují rovněž v opakovaně uplatněném významově-rétorickém topoi *locus amoenus* (*Zvěstování, Narození, Olivová hora*). Na rozdíl od obvyklého západního pojetí se scéna *Narození* odehrává v bohaté krajinné scénérii, což lze chápat jako záměrnou reinterpetaci staršího byzantského pojetí (včetně typologické scény přípravy lázně), které mohlo být právem považováno za odkaz křesťanské antiky. Jiným historizujícím prvkem je obličejový štít setníka na desce *Ukřižování*, který patří k prvním realizacím, jež do české deskové malby zavádí později oblíbené téma.⁵⁴³ Antické východisko tohoto motivu bylo rozpoznáno v apotropaidním *gorgoneionu*, transformovaném v arabských astrologických rukopisech do vousaté démonické hlavy, již třímá Perseus namísto krvácející hlavy Gorgony.⁵⁴⁴ Antikvárním prvkem v symbolickém (ikonografickém) i výtvarně zobrazujícím smyslu je zcela neobvyklé pojetí *Krista Zmrtvýchvstalého* s ostentativním užitím *veraikonu* jako (současně již) *Krista Soudce*, prostřednictvím ikonografické syntézy *zmrtvýchvstání, epifanie* (na hoře Tábor) a *parúsie*. Friedl k tomu uvádí, že „...vyšebrodský Kristus jest byzantštější, než onen na všech obrazech italských trecentistů. Hieratičnost jeho zjevu připomíná víc archaický výraz z monumentálních mosaikových obrazů VI.–VII. stol., než novodobý pathos stol. XIV., kterým Simone Martini (Kristus z Vatikánské pinakotéky, pozn aut.) vybavil svoji skromnou desku. Je proto odůvodněna domněnka, že vyšebrodský malíř neodvozoval svůj veraikonový motiv z bezprostředního příkladu Simonova, nýbrž z neznámého pramene staršího...“⁵⁴⁵ Koncepce desky představuje v rámci jediné

obrazové plochy spojení dvou obrazových modů, narativního a hieratického, tedy časového *cursus temporis* ve vzrušených postavách vojáků, gestikulujících žen a anděla, který je současně již prostředníkem ke komplementárnímu mimočasovému *status aeternitatis* ve vznešené postavě Krista. Jak ukázal Rudolf Chadraba, vychází tento koncept z pozdně římské vrstvy, kde se příznačně uplatňuje na reprezentativních reliéfech konzulárních diptychů.⁵⁴⁶ Postava Krista na desce *Zmrtvýchvstání* je zřetelně potomkem těchto triumfálních vyobrazení sedících konzulů. Konceptor / inventar cyklu byl patrně s předměty tohoto typu obeznámen, nebo je měl přímo k dispozici – byla v této souvislosti připomenuta deska konzulárního diptychu druhotně užitého na vazbu evangeliáře z 9. st. v kapitulní knihovně Sv. Víta.⁵⁴⁷ Rovněž typ Kristovy tumbky s neobvyklým tvaroslovím arkád, jež snad odkazuje na formu konstantinovského Božího hrobu, vychází z této učené historizující strategie zahrnující typologický odkaz na oltář. Historizující referenci je patrně archaizující tvar a dekor džbánu v rukou sv. Josefa při přípravě lázně na *Narození*, jiný drobný, avšak příznačný historizující ikonografický poukaz spatřuji v antikvární formě rotulu v ruce Sv. Petra na desce *Sesláání Ducha*. Vůbec se zdá, že konceptor díla věnoval zvláštní pozornost respektovanému světu antické kultury; takovým méně nápadným odkazem může být i často se vyskytující motiv promluvy vyjádřený mírně pootevřenými ústy s částečně odhalenými zuby, který dal Karel Stejskal do souvislosti s Pliniovým údajem o Polygnótovi z Thasu,⁵⁴⁸ který „... *dodal větší životnosti obličejům pootevřením úst*“⁵⁴⁹ Opakované využití tohoto motivu má v cyklu vždy pečlivé významové opodstatnění.⁵⁵⁰

Mezi projevy staré (reprezentativní) obrazové strategie je potřeba řadit i sklon k symetrickému obrazovému schématu, který se v cyklu s větším či menším důrazem uplatňuje na každé desce v exemplární podobě archaizující heraldické kompozice. Připomenu příklady, na které jsem již při rozboru jednotlivých desek upozornil. Je to motiv na střeše trůnu z desky *Zvěstování*, na desce *Narození* organizuje kompozičně i významově zdánlivě volně rozprostřenou figurální scénu v krajině pevný rámeček heraldické kompozice tvořený profilově situovaný-

mi postavami starce a stařeny ve scéně přípravy lázně, které flankují frontální obraz Marie s dítětem v ose nad nimi. Na desce *Klanění* má heraldickou strukturu trojosá architektura Mariina trůnu, mimořádně kompaktní heraldický obrazec tvoří skupina apoštolů na *Olivové hoře*, desky *Ukřižování* a *Oplakávání* jsou komponovány na principu heraldické kompozice s Kristem a křížem uprostřed, na druhé z nich se trojosá symetrická sestava uplatňuje i v uspořádání obou skupin na levé a pravé straně. Již Friedl si povšiml, že *Oplakávání* Vyšebrodského cyklu navazuje na transformaci byzantských řešení, kterou uskutečnilo malířství italského trecenta, avšak znovu přepracovává narativně živé trecenteské pojetí ve smyslu jeho hierarchizace: „*Nikde* (v italské malbě trecenta, pozn. P. J.) *však není ono hieratické a frontální řešení, jakého užil vyšebrodský malíř. Proto je možno i toto pokládati za vlastní invenci založenou sice na základním všeobecném schematu dvou motivů italobyzantských, ale do jisté míry samostatnou...*“.⁵⁵¹ Rovněž Kristus *Zmrtvýchvstání* tvoří průčelní dominantu heraldické sestavy s flankujícími vojáky, byť je celek „kreativně“ asymetrický. Naopak velmi rigidní symetrii heraldické kompoziční figury uplatnil malíř na desce *Nanebevstoupení* s mizejícím Kristem v ose a flankujícími postavami Panny Marie a Sv. Petra, a konečně v živějším zpracování a současně v neobyčejně zdůrazněné a propracované podobě se heraldická kompozice uplatnila na desce *Seslání Ducha*.

Projevem snad záměrného ohlasu historické výtvarné vrstvy a tedy rysem antikvárním, je i specifické pojetí mluvních gest v podobě protisměrného pohybu rukou, které se uplatňuje u všech tří postav na první desce cyklu a znovu na druhé desce u postavy Sv. Josefa a anděla zvěstujícího narození Krista pastýřům. Zejména na první desce je tento motiv důsledně uplatňován jako významový rys odkazující k ikonografické koncepci desky a zpřesňující její čtení.⁵⁵² Svou vizuální nápadností a přesnou funkcí významového mluvního gesta vzbuzuje úvahy o určité autonomní funkci, kterou zcela nepostihuje ani běžný stylistický rámeček vzájemné komunikace postav ani ikonografický kontext. Podnětem k úvahám nad historizující funkcí tohoto prvku pro mne byla stať Antonína Friedla, který mu věnuje pozornost v rámci problematiky vývoje českého malířství v raném středo-

věku. Hovoří zde o typologicko-ikonografickém znaku společném pro malířskou produkci v Reichanau, jímž se vyznačují také iluminace wolfenbüttelského opisu Gumpoldovy legendy sv. Václava – je jím „*ukazovací gesto zkřížených rukou*“.⁵⁵³ Friedl gesto dokládá v prostředí otonské malby. Pokud je mi známo, v mladší vrstvě středověkého malířství se s ním, krom Velislavovy bible, kde ovšem toto gesto zřejmě vychází ze starší předlohy,⁵⁵⁴ v takto výrazné podobě nesetkáváme. První deska vyšebrodského cyklu je výjimkou i v rámci samotného cyklu.⁵⁵⁵ Překvapující je porozumění, s nímž doslova „revitalizuje“ gestické chiasma v duchu té komunikativní funkce, jakou mělo v otonském malířství. Srovnáme-li vyšebrodské Zvěstování s ilustrací přípitku v předvečer svátku archanděla Michaela z wolfenbüttelského rukopisu (*I c. fol. 20^v*) shledáme, že komunikace mezi nebesy a zemí je vyjádřena de facto totožným způsobem. Anděl žehná pravicí Václavovi, levá ruka procházející pod pravou v křížícím protipohybu třímá heroldskou žerd' – obdobně na vyšebrodském Zvěstování Bůh žehná (sesílá Ducha svatého) Marii pravicí, pod níž je v protisměrném pohybu podvlečena levice sesílající rosu. Postava Václava z wolfenbüttelské iluminace zastává stejnou úlohu komunikačního prostředníka mezi neviditelným a viditelným jako anděl na vyšebrodském Zvěstování: jedna ruka ukazuje k boží přítomnosti lidským očím neviditelné, druhá v protisměrném pohybu demonstruje viditelnému světu zjevný významový předmět. Stejně jako v otonském malířství je u gesta rozlišena významová funkce („silnější“) pravice a („slabší“) levice. Natolik zřejmou citaci historického typu mluvních gest v dobové malířské tvorbě (krom zmíněné Velislavovy bible) pokud vím jinde nenalezneme.⁵⁵⁶

Jedná se o nezáměrný typologicko-ikonografický relikv starší raně středověké vrstvy nebo zde máme spatřovat vědomý obrat k její vizuální rétorice? Domnívám se, že konceptor desky (kterou považuji za nejstarší realizaci cyklu) vložil do složité, promyšleně koncipované výtvarné a ikonografické kompozice vědomou citaci starší obrazové typologie, která měla v jeho očích reprezentativní funkci *sui generis*. Komunikační struktura uvnitř obrazu využívající toto *gestické chiasma*⁵⁵⁷ odkazuje svým zřetelným historismem na mimořádně významnou

otonskou epochu, v níž došlo k renovaci říše a utvoření její paradigmatické podoby. Soudím tedy, že se jedná o jeden z řady příkladů šířeji založené strategie Karlova dvora pracující se záměrnými konzervativními akcenty v progresivně budované sféře státnické kulturní reprezentace.⁵⁵⁸ Antikvární rysy vyjadřují ambiciózní program konceptora cyklu (který je asi nejlépe patrný na nejpropracovanějších deskách - *Zvěstování* a *Zmrtvýchvstání*). Snad je můžeme chápat i jako ohlas protohumanistického intelektualismu, jenž záhy charakterizoval prostředí časného Karlova dvora.⁵⁵⁹ Je pravděpodobné, že cyklus měl svědčit o intelektuálních a vzděláneckých kvalitách objednavatele a snad ještě více samotného konceptora. Složitá, často inovativní ikonografie napovídá, že se jednalo o „*pictura docta*“, jejíž intelektuální exkluzivitu tyto antikvární prvky zdůrazňovaly.

V poslední době bylo vícekrát poukázáno na Karlův sklon obracet se k starším kulturně-reprezentativním formám, jako typický rys jeho dvorské umělecké reprezentace.⁵⁶⁰ Tato konzervativní retrospektivní intence je nepochybně záměrnou tvůrčí strategií, k níž lze na karlovském a již raně karlovském dvoře nalézt paralely. Patří k nim například hudební sloh pražské katedrální liturgie; tak významná oblast dvorské reprezentace nebyla, navzdory nepochybnému kontaktu Karla s novou polyfonní hudbou,⁵⁶¹ poznamenána tehdy progresivním stylem francouzské *ars nova*, nýbrž vyjadřovala se záměrně tradičními hudebními prostředky: „*Jednohlasým, lokálně zabarveným chorálním zpěvem, snad jen výjimečně obohaceným o jednoduchou polyfonii*“.⁵⁶² V souvislosti s retrospektivními prvky karlovské kultury uvedl J. Homolka, že „...počátky románské renesance je možno ... pozorovat v rámci karlovského dvorského umění už zhruba od poloviny 14. století.“⁵⁶³ Termínem „románská renesance“ se však retrospektivní prvky karlovského umění vykládají z perspektivy stylového vývoje, ve skutečnosti se nejedná tolik o problematiku forem jako o problematiku významů. Domnívám se, že příčinou těchto jevů byly konkrétní myšlenky, které vycházely z univerzálněji definovaného programu obrazové reprezentace. Jeho povahu poznamenal cit panovníka a jeho spolupracovníků pro reprezentativní funkci starších forem nasycených hodnotou minulosti („*aurea aetas*“) a programové zdůrazňování legiti-

ty Karlovy královské a později císařské suverenity v historické genealogii (přemyslovské / karolinské) a božské vyvolenosti.⁵⁶⁴ Umělecká reprezentace karlovského dvora měla, jak je patrné ve více oblastech, rysy retrospektivního programu odůvodněného reprezentativními významovými zřetely v podobném smyslu, jaký přisuzujeme starším renesancím karolinského a otonského dvora. Na rozdíl od jmenovaných renesancí, které těžily z vrstvy pohanské antiky, se však o několik století později obracely stejné retrospektivní zájmy k reprezentativní vrstvě vlastní křesťanské epochy počínaje křesťanskou antikou, starším byzantským odkazem Východu a konče paradigmaty spojenými s karolinskou a otonskou říší. Právě takové intervence retrospektivních či antikvárních prvků, které odůvodněně chápeme jako součást později plně rozvinuté významotvorné reprezentativní strategie karlovského dvora, můžeme sledovat v ikonografii a vizuální koncepci cyklu. Pak se nabízí otázka, zda nemáme v této obrazové koncepci spatřovat první stopy té reprezentativní obrazové rétoriky, která se v příštích letech stane strategickým nástrojem umělecké reprezentace Karla IV. a jeho dvora, rétoriky, jejíž historizující složka byla později významnou součástí Karlovy snahy o vlastní „*renovatio imperii*“.⁵⁶⁵

Akcentované reprezentativní momenty a jejich dvorský kontext

Tomu by nasvědčovaly i akcenty dvorské reprezentace, kterých si bádání opakovaně všímá a které se neomezují pouze na první či druhou desku - tedy dvorský ceremoniální vzhled anděla-herolda, vznešenou, zjemnělou eleganci korunované trůnící Marie na *Zvěstování* a na podobně elegantní scénu bohatého Mariina lože a oděvu na scéně *Narození*. Na základě uvedeného rozboru nemohu než znovu vyslovit domněnku o panovnické aluzi v postavě druhého, reprezentativně oděného krále na *Klanění* a - s ještě hlubším přesvědčením - v mimořádně akcentované postavě setníka na desce *Ukřižování*. V obou případech je tato hypotéza podepřena vizuálním charakterem postavy, ikonografickými aluzemi a dobově doloženou praxí aluzivních panovnických portrétů u obou námětů. V případě *Klanění* k této praxi přispívalo i dobové prolínání dvorského ceremo-

nielu a církevních obřadů. Na příklad „...*vysloveně dvorské scény naplněné posvátnou hierarchií a zjemnělou elegancí*...“ upozornil v souvislosti s deskou *Zmrtvýchvstání* Jiří Fajt.⁵⁶⁶ Kristova podoba na této desce je skutečnou epifanií sakrální podstaty a vladařské moci Pantokratora a Soudce v postavě Spasitele, definující transcendentní paradigma vládce, jehož výchozí formu můžeme spatřovat ve frontálním zobrazení konzulů z pozdně antických / raně byzantských konzulárních dyptichonů.

Do milieu dvorské státně-náboženské umělecké reprezentace řadí cyklus i některé ikonografické akcenty na desce *Ukřižování*, odkazující ke kultu pašijových relikvií, který měl záhy hrát v Karlově státně-náboženském programu tak výraznou úlohu.⁵⁶⁷ Je to již zmíněné Mariino *peplum cruentatum*, kopí svatého Longina a vizuálně akcentovaná kultická prezentace obětovaného Kristova těla s ostentativně ztvárněnou ranou v boku symbolizující teologický pramen spásy. Kopí i rána v boku jsou na desce *Ukřižování* prezentovány ostentativně, takřka jako kultické objekty a připomínají tak mladší formulace z teologického úvodu papežské listiny z r. 1354, jíž papež udělil odpustky k Svátku kopí a hřebů Páně.⁵⁶⁸ Tento úvod odráží intence formulované v předchozích žádostech v prostředí Karlova dvora, snad i za přímé účasti panovníka.⁵⁶⁹ Ikonografie tak zdůrazňuje motivy a aspekty, které stály v popředí Karlovy pozornosti.

Konečně reprezentativní charakter cyklu se projevuje v celkové traktaci výtvarné a ideové koncepce. Jeho jádrem je významově zhuštěná, přesto plynulá christologická dějová linie od *Incarnatio* po *Ecclesiae initia*. Její obrazové a ideové zpracování však pracuje s vícevrstevným konceptem, který se projevuje příznačnými (kontrastními) intervencemi do lineárního toku tématu. Mám na mysli zmíněné archaismy, antikvární prvky, typologické vstupy, prvky kultického rázu (eucharistické akcenty, pašijové akcenty), které christologický (soteriologický) program ozvláštňují. Vizuálně je nápadné, jak do relativně organické obrazové formy plynule utvářející narativní linii příběhu opakovaně intervenují hieratická reprezentativně-symbolická obrazová gesta, která se z „prosté“ christologické narace emancipují a vytvářejí v jejím rámci samostatnou významovou vrstvu

vyplývající jak z atributů (ušlechtilé architektury obou trůnů, cíleně uplatňovaná reprezentativní roucha a vzácné tkaniny), tak i z hieraticky definovaného provedení. Tyto akcenty opět podtrhují dvorský charakter cyklu, který podle mého mínění již zachycuje určitou estetickou rétoriku, která se v příštích letech stane strategickým nástrojem umělecké reprezentace Karla IV. a jeho dvora.

Mariologický obsah v christologickém cyklu

K nejnápadnějším charakteristikám cyklu v současné době stále patří zdůrazňovaná úloha Mariiny postavy a mariánské ikonografie v cyklu. Vývoj bádání naznačuje, že myšlenku akcentované úlohy mariánské ikonografie v christologickém cyklu motivovaly nejen ikonografické poukazy, nýbrž především existující rozpor christologického obsahu cyklu jakožto uvažovaného retabula hlavního oltáře, a tradičního mariánské patrocina cisterckého klášterního kostela ve Vyšším Brodě. Důraz na silnou mariánskou složku v ikonografii cyklu příznačně přichází v souvislosti s opuštěním představy o ztracených mariánských deskách. Do té doby, pokud vím, badatelé specificky akcentovaný mariánský prvek v ikonografii cyklu nezaznamenávali. Týká se to i zmíněné práce Josefa Cibulky, ve které autor odmítl hypotézu o ztracených mariánských deskách a rozpor tématu cyklu s patrociniem kostela (mariánské téma mu s ikonografie nijak nevystupuje)⁵⁷⁰ řeší jednak relativizací nutného vztahu mezi patrociniem a námětem retáblu, jednak poukazem na možnost jiného umístění v klášterním kostele, jednak možností, že patrocinium, Nanebevzetí Panny Marie, bylo vyjádřeno v nedochovaném nástavci retabula.⁵⁷¹ Zatímco tedy J. Cibulka ve svém příspěvku dosud nepovažoval za nutné chybějící mariánské téma hledat v ideovém profilu a ikonografii cyklu, byl zde později tento mariánský prvek programově akcentován v míře až překvapivé. Podle Pešiny „...*průběžnou postavou cyklu je matka Kristova v souhlase s patrociniem klášterního kostela ve Vyšším Brodě, pro který byl oltář určen.*“⁵⁷² Tento pohled autor rozvedl již ve své monografii.⁵⁷³ Podobně silný důraz klade na mariánský prvek v ikonografii cyklu Jan Royt („*Vznik oltáře ve vyšebrodském klášteře může podpořit ikonografie oltáře, která je výrazně ma-*

riánská.“⁵⁷⁴) a vyvozuje odtud cistercký kontext ikonografie cyklu: „*Dalším důkazem o tom, že desky byly vytvořeny pro cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě, je zdůraznění postavy Panny Marie, jejímuž Nanebevzetí byly zasvěceny téměř všechny řádové kostely cisterciáků.*“⁵⁷⁵ a dovozuje, jak jsem zmínil již výše, že i lyrická povaha cyklu „...*kořesponduje s obdobnými hodnotami Bernardových výkladů Písně písní...*“.⁵⁷⁶ Přímé vztahy s cisterckou spiritualitou, založené především na spisech Bernarda z Clairveaux spatřuje zejm. na desce *Zvěstování*,⁵⁷⁷ *Narození*⁵⁷⁸ a *Klanění*. Tento názor akceptoval rovněž Jiří Fajt.

Problém argumentace, dokazující příslušnost cyklu k cisterckému prostředí na základě akcentace Panny Marie ve spojení s cisterckou spiritualitou, zejm. s odkazem Sv. Bernarda, je dvojitý: mariánský kult v dané době ani dříve nebyl výsadou cisterckého prostředí, a básnické a kultické hodnoty Bernardových literárních obrazů se rozšířily a dávno zdomácněly v širokém spektru církevní i laické křesťanské kultury.⁵⁷⁹ Dokonce ani pozitivně prokázaný přímý vztah ikonografie určitého díla k vybranému Bernardovu výkladu tak nezakládá silnější důkaz o tom, že dílo bylo určeno právě pro cistercké prostředí. Druhým problémem je otázka, zda interpretace, které upozorňují na mimořádnou úlohu Panny Marie v programu a ikonografii cyklu, jsou skutečně na místě, a je-li tomu tak, pak je nutno ještě zkoumat, v jakém smyslu je vlastně Mariina postava v ikonografii christologické řady akcentována. Jinými slovy názor, že „...*ikonografie oltáře ...je výrazně mariánská*“,⁵⁸⁰ je potřeba znovu uvážit v kontextu ideového programu díla. Především je nutno odmítnout představu o průběžné úloze Kristovy matky v cyklu, neboť Maria je součástí pouze těch desek, jejichž námět její přítomnost nezbytně vyžaduje či tradičně zahrnuje, a jiné řešení nelze proto ani očekávat. Vystupuje-li Marina postava pouze tam, kde ji spatříme na jakémkoli jiném christologickém cyklu, stává se tvrzení o její zvláštní průběžné úloze neopodstatněným. Motivovala je nejspíš uvedená snaha neutralizovat rozpor mezi mariánským patrociniem klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vyšším Brodě a christologickým programem cyklu, který má tvořit retábl jeho hlavního oltáře – tedy stejná příčina, která dříve vedla

k zavržené hypotéze o ztrátě souboru desek s mariologickým programem. Posuzujeme-li program cyklu bez apriorního vyhledávání či jednostranného zdůrazňování mariánského tématu, dospějeme k tomu, že jeho místo zde odpovídá dobovému kontextu – to znamená, že ikonografická role Panny Marie je velice výrazná a propracovaná! Takový závěr nabízí většina významných výtvarných i literárních děl doby. Mariánské téma prorůstalo kulturou celé společnosti, bylo sdíleno a akcentováno stejně v prostředí nobility, jako v ovzduší monastického či mendikantského, hluboce prostoupilo laickou komunitu. To je zřejmá skutečnost. Bylo by pozoruhodné, kdyby myšlenkově a esteticky tak propracované dílo, jakým je vyšebrodský cyklus, pomíjelo mariánské významy, jež byly rozhodující pro celý soteriologický koncept vrcholného středověku, který tvoří, jak jsem několikrát naznačil a níže zdůrazním, ideovou osu cyklu. Vědomí široké a všeobecné společenské rezonance mariánského tématu přirozeně nevyklučuje, že zdrojem ikonografických myšlenek, které v cyklu nacházíme, je právě cistercká duchovní tradice. Nabádá však k náležité argumentační obezřetnosti. Bez konkrétních ikonografických poukazů je v obecně rozšířeném ovzduší a praxi mariánského kultu sotva možné rozlišit, s jakým konkrétním prostředím či duchovním proudem jsou případné mariologické akcenty svázány.

V cyklu je postavě Panny Marie z výtvarně-estetického (oslavného) i ikonografického (teologického) hlediska věnována nepochybně velká pozornost. Její prezentaci dodává na sugestivitu vysoká výtvarná úroveň cyklu – ostatně Mariina ideální ženská postava byla vždy příležitostí k absolutnímu vystupňování těchto kvalit, zejména v kulturním milieu Pražského dvora, kde od poloviny století vznikají exkluzivní kultovní mariánské obrazy, z nichž se v poslední třetině rozvine skutečný kult krásných madon spojený s velkou produkcí obrazů a soch vynikajících zjemněným půvabem a manýristickými estetickými kvalitami. Že má vyšebrodský cyklus s tímto vývojem mnoho společného naznačuje nejen autorská souvislost hlavního Mistra a dílny s některými z těchto desek vytvořených kolem poloviny 14. století, ale i pojetí Mariiny postavy na desce *Seslání Ducha*, jež svým elegantním habitem, atraktivním vzhledem a novým důrazem na smyslové

hodnoty stupňujícím bezprostřední interakci s vnímatelem, již typově předjímá i pozdější koncept krásných madon. Současně naznačuje akcentovaným měřítkem že nejde jen o osobní (*Maria*), nýbrž o symbolickou reprezentaci (*Ecclesia*).

K mariánské složce z pohledu ideové koncepce christologického cyklu („soteriologické“ řešení)

Mariina postava je v cyklu akcentována, problémem je však vlastní interpretace nepochybné ikonografické propracovanosti a výtvarné exkluzivity mariánského tématu, jež vedla k zmíněné představě o samostatné mariologické tematické linii, vložené do christologické řady. Zdůrazňování mariánského prvku ve smyslu imanentní mariologické hodnoty uvnitř cyklu, je podle mého názoru zavádějící. Mariologické výtvarné a myšlenkové hodnoty nemají v cyklu autonomní význam, nýbrž naopak jsou dokonale vevázány do teologicky propracované struktury, která slouží hlavnímu ideovému záměru, a sice vyjádřit v cyklu nikoli narativně *christologické* téma, nýbrž teologické, typologiemi a významovými komentáři prokládané a rozváděné *soteriologické* téma, v němž hraje Matka Boží podstatnou úlohu.

Ilustrativně ukazuje dvojí perspektivu pohledu na cyklus interpretace motivu otevřené skřínky v podnoží Mariina trůnu na desce Zvěstování dokládající, jak silně může základní ideová představa ovlivnit porozumění a výklad jednotlivých aspektů. Jan Royt interpretuje obsah truhlice jako mince a motiv zařazuje do mariánské ikonografie desky: „*Ve spodní části trůnu je umístěna otevřená truhlice se zlatými mincemi, kterou Jaroslav Pešina interpretoval na podkladě Specula humanae salvationis jako „Archa testamenti significat Mariam“ či Laus Mariae Konráda z Heimburgu jako „Arcu Dei“.* Vzhledem k tomu, že v podnoží trůnu spatřujeme otevřenou pokladnici, by stálo za zvážení, a to s odvoláním na *Mariale z pera italského Minority Serva Sancta di Faenza, zda nejde spíše o poukaz na Pannu Marii jako klenotnici Boží.*“⁵⁸¹ Tato ryze mariologická interpretace neodpovídá ani ikonografickému půdorysu desky, ani obdobám tohoto motivu, který má nikoli metaforickou, nýbrž typologickou povahu a je motivován především

soteriologicky. Důraz věnovaný odbornou literaturou na ikonograficky prestižní roli Panny Marie v cyklu je v zásadě opodstatněný, avšak ve svém důsledku zavádějící, neboť vede k emancipaci této role na ikonografickém půdorysu a celkovém ideovém programu cyklu. Právě v tomto kontextu je třeba úlohu Mariiny postavy adekvátně interpretovat, to znamená vidět ji z perspektivy teologicky ambiciózního soteriologického programu vyjádřeného mimořádně propracovaným způsobem prostřednictvím vložených typologií, invenční ikonografie a promyšlenou, esteticky exkluzivní vizuální obrazovou formou.

Soteriologická perspektiva logicky objasňuje vztah mezi základní christologickou linií cyklu a mariánskou prezentací a ikonografií. Objasňuje také zdánlivě ambivalentní charakter cyklu mezi *narací* a *reprezentací*. Soteriologické „zpracování“ christologické řady si vynutilo vnést do její epiky typologické a ikonografické intervence. Tím vzniká ona zvláštní interference narativní christologické linie (sféra narativního líčení má naturalizující sklon) a spekulativních (soteriologických) úvah, jimž je vyhrazen symbolický jazyk, spojený s hierarchickými vztahy, hieratickými vizuálními prvky a na určitých místech interpretovaný s příznačným odkazem na dvorskou reprezentaci (tato sféra se vyjadřuje spíše abstrahujícím, symbolickým jazykem). Christologická linie je tedy v zásadě narativní, avšak její jednotlivé výjevy obsahují současně reprezentativní abstrakta, složité ikonografické sylogismy a symbolické manifestace. Ty jsou naopak zkonkrétněny naturalistickými momenty a spojeny narativním tmelem, který sugeruje plynulý tok christologického příběhu.⁵⁸² Interpret má sklon vnímat spíše ten či onen princip, ve skutečnosti se uplatňují oba a výsledná forma je syntetická. Rozbor jednotlivých desek ukazuje jak se kříží a proplétají narativní linie se symbolickými, typologickými, hieratickými momenty, které současně poukazují na další lineární úseky dějin spásy: ikonografie *Zvěstování* rozvíjí typologickým odkazem linii vymezenou momenty prvotního hříchu a příchodu nového Adama a Evy, deska *Zmrtvýchvstání* rýsuje perspektivu vycházející od *Ukřižování* (tento moment naznačuje umně vložený ikonografický znak helmice

– Golgoty) k epifanii Krista Soudce. Ideově je tak v látce cyklu narýsována celá soteriologická perspektiva.

V zásadě se tedy domnívám, že ideovému konceptu cyklu je nutno rozumět jako konceptu *soteriologickému*, nikoli „jen“ *christologickému*. Právě při interpretaci neobvykle propracované ikonografie cyklu je mimořádně důležité uvědomit si odlišnou perspektivu těchto kategorií. Dichotomie christologické řady a mariologických obsahů, která se v literatuře v posledních desetiletích rýsovala, se tímto způsobem proměňuje v logickou jednotu konceptu spásy, v němž má mariologické téma klíčové místo. Obrazový řád cyklu je narativní, smyslem a účelem zobrazení – funkcí této narativity – je promyšlená intelektuální kontemplace každé z etap christologického děje v jeho symbolické podobě, jejímž jádrem je tajemství Božího Vtělení a Spásy uskutečněné prostřednictvím Kristovy oběti, Zmrtvýchvstání, ecclesiastické přítomnosti a eschatologického triumfu integrovaného do Kristovy reprezentace na desce Zmrtvýchvstání.

K mariánské složce z pohledu monastické spirituality vs. dvorské spirituality a reprezentace

Vrátíme-li se k k problému interpretace mariánského prvku v cyklu, je na základě provedeného rozboru zřejmé, že Mariina úloha se podstatně váže na christologickou látku v její soteriologické aplikaci. Teologický koncept cyklu zdůrazňuje v systematickém rozpracování plný rozsah dějin Spásy od typologického momentu pádu prarodičů (*Zvěstování*), přes Vtělení (*Zvěstování*, *Narození*, *Klanění*), spásnou oběť (*Olivová hora*, *Ukřižování*, *Oplakávání*, *Zmrtvýchvstání*) k ecclesiastické etapě (*Nanebevstoupení*, *Seslání Ducha*) až po eschatologické vyústění (*Zvěstování* / *Zmrtvýchvstání*). Maria je prostředkovatelkou tohoto soteriologického procesu a aktu a vyjadřuje tak podíl, který na něm má. Ikonografie cyklu manifestuje *corredemptio* a *compassio* Matky Kristovy, podílející se na aktu vykoupení (*redemptio*) skrze vtělení Krista a svou spoluúčastí na Kristově *passio*. Je to vrcholně středověká koncepce Matky Boží dozrávající právě v této době, koncepce sdílená a s osobním důrazem rozvíjená na Karlově dvoře. Mari-

ánská úcta zde byla ještě zvláštním způsobem motivována osobním zážitkem panovníka na den Nanebevzetí Panny Marie r. 1333, který se o sedm let později stal popudem k myšlence, „...*aby k její cti byly v Pražském kostele každodenně zpívány hodinky slavné Panny tak, aby o jejím životě, skutečích a zázracích bylo na každý den čteno nové čtení.*“⁵⁸³ Karel pak v letech 1343-1344 skutečně zřídil při Pražském kostele sbor mansionářů a v následujících letech svého panování inicioval a uskutečnil řadu dalších významných podniků v nichž manifestuje a do svého státně-náboženského programu zapojuje úctu k Panně Marii.⁵⁸⁴ Patří mezi ně i osobní dokument Karlova náboženských citění a uvažování, „...*jakási suma císařovy osobní mariánské úcty...*“ - „Výklady a naučení duchovní“, - jež „...*obsahuje v kostce celou jeho mariologii...*“.⁵⁸⁵ Tyto skutečnosti jsou dostatečným argumentem pro obhájení sytého, reprezentativního obrazu Panny Marie na prvních třech deskách cyklu a na desce závěrečné nejen v monastickém prostředí, kde cistercká religiozita uchovává odkaz mariánské spirituality řádového patriarchy Sv. Bernarda, nýbrž i v kontextu dvora, jemuž, podle mého mínění, tato mariánská reprezentace a její ideový obsah odpovídá přesněji svým spekulativním, typologickým, dvorsky reprezentativním a ecclesiastickým charakterem.

Mariina postava získala již v pozdní přemyslovské době v ideovém světě pražského dvora akcentované postavení,⁵⁸⁶ které na karlovském dvoře ještě zesílilo. Výrazný mariánský kult na časném karlovském dvoře dokládají, jak již bylo zmíněno (vedle uvedené události z osobní historie), luxusní deskové malby madon spjaté dokonce s hlavním mistrem či s dílnou Vyšebrodského cyklu (*zejm. Madona Zbraslavská, Madona z Veveří*). Toto prostředí tvoří více než vhodný kontext pro vznik promyšlené mariánské ikonografie a splendidní obrazové reprezentace Panny Marie. Jednostrannou závislostí výkladu Mariiny ikonografie na cisterckém (bernardovském) zdroji se interpretace cyklu uzavírá kontextu, bez něhož nelze některé jiné prvky – např. akcentování panovnické symboliky - dostatečně přesvědčivě vysvětlit. Jan Royt upozorňuje ve své stati na další možný zdroj „královské ikonografie“ trůnicí korunované Panny Marie na deskách Zvěstování a Klanění,⁵⁸⁷ a sice v oslavných mariánských invokacích obsažených v tzv.

Mariale Arnesti.⁵⁸⁸ „Královská“ ikonografie Panny Marie v deskách Zvěstování a Klanění, příp. Narození je nepochybně se symbolickým světem takovýchto textů svázána, snad i přímo, jistě však ve smyslu aktuální „kulturní strategie“. Tento možný inspirační pramen Mariiny ikonografie však opět souvisí spíše s dvorským než monastickým prostředím; také exkluzivní, vsutku reprezentativní provedení a inovační promyšlení těchto ikonografických myšlenek svědčí daleko spíše pro jejich spojení s kulturou dvora.⁵⁸⁹

Monastické prostředí (mluvíme o době, kdy již kláštery nebyly kulturními ohnisky a iniciátory kulturního vývoje v raně středověké Evropě) charakterizuje pravidelná liturgie a kontemplace - toto prostředí nestimuluje inovativní postupy, nýbrž pracuje s tradicí odkázanými normami a vzory, které si řeholník v modlitbě dvojím způsobem - společnou pravidelnou liturgií a osobní kontemplací - přisvojuje. Jaký smysl by měl v tomto prostředí složitý ideový půdorys cyklu včetně teologicky komplikované úlohy Panny Marie? Daleko uspokojivěji osvětluje toto hluboce teologizované a reprezentativní pojetí Panny Marie kontext dvorské mariánské úcty, kde je „...zřetelně akcentována Mariina aktivní spolupráce a její podíl na spasení. Je to myšlenka, která proniká dvorskou ikonografií přibližně od poloviny 14. století s neobyčejnou intenzitou.“⁵⁹⁰ A prostupuje i ideový program Vyšebrodského cyklu, můžeme dodat. Mariina postava zde není objektivizována jako předmět liturgické a kontemplativní aktivity, nýbrž vystupuje jako téma *sui generis*, systematicky a koncepčně rozšiřující a prohlubující teologicky propracovaný soteriologický ideový program obrazové řady.

V souvislosti s mariánským tématem v cyklu by bylo podle mého mínění do budoucna prospěšné zaměřit obdobnou (a podobně intenční) pozornost, jak bylo učiněno ve vztahu k cistercké spiritualitě, na specifické rysy a témata mariánského kultu Karlova dvora. Takový rozbor otevře jeho ideovému hodnocení novou, dosud opomíjenou, tuším však, že podnětnou perspektivu. Je totiž velmi pravděpodobné (a naznačuje to badatelská situace již od 90. let), že budoucí relevantní podněty pro historicky a interpretačně přesnější a pronikavější hodnocení cyklu poskytne právě dvorský kontext.

Dvorský kontext

Cyklus obsahuje řadu indicií vážících jeho programovou a ikonografickou výstavbu k dvorskému myšlenkovému prostředí. Úsilí o nové ikonografické pojetí scén prostřednictvím inovujících ikonografických intervencí důmyslně vkloubených do jinak tradičních obrazových typů, která představují *loci communes*, nápadně připomíná o málo mladší paralelní strategii, s níž se setkáme např. v oblasti knižní malby.⁵⁹¹ Provedený ikonografický rozbor vyšebrodských desek přináší řadu momentů, které můžeme nepochybně vřadit do tohoto intelektuálního proudu nové dvorské umělecké produkce. Je proto možné uvažovat o vlivu budoucího kancléře, který působil již od r. 1346 v Karlově kanceláři v úřadu notáře⁵⁹² na ideový program a ikonografii vyšebrodského cyklu.

Navzdory ne zcela konzistentní integritě výtvarného a myšlenkového programu lze z tohoto díla vyčíst tolik, že se jednalo o exkluzivní koncept, mimořádně erudovaný a nezvykle invenční, v řadě ohledů pracující s jedinečnými ikonografickými myšlenkami a jejich vnitřními vztahy na základě hierarchických vazeb symbolického a typologického jazyka. Je přitom paradoxní a příznačné současně, že tento tvůrčí koncept není orientován progresivně (chápáno ze zpětného historického pohledu), nýbrž konzervativně. Je souladný s obrazem světa, který ve filosofii představovala *via antiqua*, jeho vizuálně-symbolický program má normativní, nečasový charakter scholastického realismu, výtvarné a ikonografické figury renovují starší schémata.

Závěr

Devítideskový cyklus z Vyššího Brodu, ať se jedná o oltářní retábl nebo obrazovou řadu určenou do chóru, systematicky zpracovává - v rámci christologické řady - v ideovém smyslu *soteriologický* program. Nejen výše zmíněnými aspekty (historizující reminiscence, inscenace vladařské reprezentace v náboženském kontextu), ale i tímto pojetím christologické řady se hlásí k staršímu náboženskému diskursu, k normativní teologii raného středověku s příznačnými typologickými a eucharistickými (ecclesiastickými) odkazy na

deskách *Zvěstování* a *Narození*, reprezentativními konotacemi na deskách *Klanění* a *Ukřižování*, symbolickou (a nikoli empatickou) vizuální formou na desce *Olivové hory*, ostentací obětovaného Krista na deskách *Ukřižování* a *Oplakávání*, akcentací Krista *epifanie* a *parúsie* na desce *Zmrtvýchvstání*, a komplementárním zdůrazněním ecclesiastického dogmatu na deskách *Nanebevstoupení* a *Seslání Ducha*. Tento ideový program současně doprovází dvorská rétorika zvláště patrná na deskách *Zvěstování*, *Narození*, *Klanění*, *Ukřižování* a *Zmrtvýchvstání*. Ikonografie cyklu současně naznačuje vztah k některým specifickým tématům náboženského kultu a duchovních tradic, jež se formovaly již na přemyslovském pražském dvoře. Ikonografické inovace, antikvární prvky, reprezentativní akcenty a exkluzivní vizuální styl činí z této obrazové řady *opus magnum* rané etapy karlovského uměleckého programu,⁵⁹³ ať již byl určen přímo tomuto prostředí, nebo přenesen Rožmberky do jejich rodového kláštera v jižních Čechách. Autor této práce se kloní k první hypotéze, neboť nenachází uspokojivou odpověď na otázku, jaký smysl by měly na hlavním oltáři či jinde v prostoru cisterckého klášterního kostela (*nota bene konvršů*) očividně reprezentativní projevy dvorské kultury a vizuální rétoriky ve smyslu *pictura docta*, jíž dodávají ikonografické inovace a vytříbená estetická forma skutečnou exkluzivitu.

Ideová a umělecká náplň i strategie vyšebrodského cyklu by měla být podle mého mínění řešena v kontextu karlovského pražského dvora na počátku jeho politického a kulturního vzruchu. Zastávám mínění, vyslovené již Rudolfem Chadrabou, že toto prostředí se z iniciativy samotného panovníka, významného inspirátora a spoluvůrce kulturně-politické strategie dvora, patrně již od počátku orientovalo na tradiční pojetí náboženského kultu typické pro sklonek raného a počátku vrcholného středověku s jeho hierarchickým řádem a antickými reminiscencemi a propojením se státnickou myšlenkou a reprezentací.⁵⁹⁴ Oproti progresivnějšímu trendu *devotio moderna*, kde starší normativní idea přechází z mimočasové a nadosobní sféry do prostoru autentické náboženské zkušenosti subjektu v čase a její objektivizovanou, hierarchickou strukturu přetváří principem vztahové reflexe, hlásí se ideový a umělecký styl Vyšebrodského cyklu se

svou ikonografickou rétorikou využívající typologie, antické odkazy a historizující reminiscence k starší vrstvě, k tradiční zbožnosti *devotio antiqua*, umožňující rozvinout intelektuálně propracovaný systém pevných ideových norem a z nich odvozených významů hierarchizovaného středověkého světa. Chadraba připomíná rozdílné ideové akcenty obou postojů: zatímco *devotio antiqua* klade důraz na triumf zmrtvýchvstalého Krista – vladaře (je intenčně soteriologická v obecném dějinném a univerzálním smyslu), *devotio moderna* se zaměřuje na pašijové téma a hieratický princip zde ustupuje humanizaci prostřednictvím empatické individuální *imitatio*.⁵⁹⁵ Prvému přístupu plně odpovídá ideová a hieratická koncepce desky *Zmrtvýchvstání*, druhému zas skutečnost, že do sledu christologických momentů bylo vloženo *Oplakávání*, takže se zdá, že v převládající tradiční koncepci se již přece jen objevují také ozvuky *devotio moderna*. I v pojetí této desky však převládá nad typem *imago pietatis (andachtsbild)* tradiční kultická a liturgická funkce obětovaného Kristova těla. Tento kultický a liturgický kontext odůvodňuje včlenění desky *Oplakávání* do christologické řady.

Ve stylu vizuální řeči, v rétorice ikonografie a její normativně logické výstavby s uvedenými prvky historismů, učených antikvárních citátů a reprezentativních typů zřetelně převládá ona *devotio antiqua*. Určujícím rysem celkové koncepce cyklu je hieratické pojetí odvolávající se k tradici a odpovídající normativně-logickému systému scholastické *via antiqua*, nábožensky a teologicky pak přístupu *devotio antiqua* s plným využitím reprezentativní potence tradice evokujícího, vznešeného stylu. Podle Rudolfa Chadraby „*Tento programový přínos karlovskému umění se omezuje na dvorské prostředí a jeho zasvěceneckou symboliku staré tradice. Je příznakem konservativismu a historismu vědomě se vracejícího k počátkům a pravzorům. Karlovská devotio antiqua, starodávná zbožnost, působí proti vlně devotio moderna, šířící se ze západu, kterou však nemůže zcela zadržet.*“⁵⁹⁶ Domnívám se, že z této perspektivy je Vyšebrodský cyklus jako reprezentativní vizuální a intelektuální výtvar daleko čitelnější, než z perspektivy cistercké tradice a monastické funkce (byť nobilizované prostřednictvím rožmberské donace cyklu do rodového kláštera), a v tomto smyslu plně

podporují hypotézu Hany Hlaváčkové o čistě dvorském kontextu tohoto exkluzivního díla.⁵⁹⁷

POZNÁMKY:

¹ MATĚJČEK 1921-1922, 100. Tato představa přetrvává v obecném povědomí a ovládá navzdory významné srovnávací práci do jisté míry i Pešinovu monografii, uvedenou slovy: „*S osobou Mistra Vyšebrodského oltáře je v české a světové odborné literatuře i v širším kulturním povědomí odedávna sdružena představa velkého zjevu českého středověkého umění a zakladatelské postavy české gotické deskové malby. Představa nepochybně správná, dosud však nedosti zdůvodněná hlubším uměleckohistorickým poznáním.*“ PEŠINA 1987², úvodní poznámka, nepag.

² Ibidem. Obě exkluzivní díla vymezující sugestivní interpolační zlomové vývojové momenty ovšem stále podněcují k tomu, aby byla užita jako model, z něhož lze abstrahovat kondenzovanou charakteristiku povahy a směřování české vrcholně středověké malby. „*Obrazy Mistra třeboňského oltáře vyznačuje především optická jednota děje a prostoru. Ještě desky Vyšebrodského mistra se ve smyslu středověké tradice čtou zleva doprava, třeboňské lze obsáhnout jedním pohledem, a tedy i optická, smyslová komponenta hraje nyní roli daleko podstatnější, než dříve.*“ HOMOLKA 1979/80, 25. Podobně srovnává vizuální a spirituální povahu výchozího (vyšebrodský cyklus) a pokročilého, konsekventního díla (Třeboňský oltář) BRAUER 1983, 150sq.

³ K tomu KESNER 1988, 52: „*Mistr Vyšebrodského oltáře se tak jevil jako osamocený, monumentální zjev, který ve strhujícím vypětí tvůrčích sil dokázal sloučit různé evropské impulsy v díle zásadního vývojového dosahu. I když je tato charakteristika správná obecně, není správná představa o osamocení tohoto umělce; ať již vedena úmysly kladnými či zápornými, přece jen redukovala domácí umění na dílo jedince. Jestliže pozdější bádání stále přesněji postihovalo diferenciaci uvnitř této vrstvy památek, pak na jedné straně osobnost tvůrcova jako by ztrácela na velikosti a uzavřenosti, avšak na druhé straně se začal rýsovat široký a imponující půdorys*

našeho deskového malířství kolem poloviny století: nikoli jediný tvůrce, ale několik umělců a dílen, propojených vzájemnými složitými a subtilními vztahy.“

⁴ PEŠINA 1987², 13.

⁵ FRANZEN 2006, katalog č. 9, 87.

⁶ Mitteilungen der K. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 3, 1858, 176. Jak uvádí LORIŠ 1938, kat. č. 3, 45, *„Podle zprávy Grueberovy ...upozornil první na obrazy malíř Josef Hellich.“*

⁷ BIRNBAUM 1987, 361.

⁸ Podrobný přehled literatury a názorů badatelů uvádí LORIŠ 1938, 45sqq.

⁹ STANGE 1934.

¹⁰ FRIEDL 1934. Monografie přinesla zevrubnou, v rámci dobového názoru zejména vývojově podmíněnou formulaci místa a úlohy tohoto díla ve vývoji českého a evropského malířství, avšak podle Josefa Kráasy se Friedl *„...nedostal na mnoha stránkách dále, ...než k ‘přehledu formálních vlastností vyšebrodských obrazů’, k parafrázím, které s vlastní ikonografií neměly mnoho společného.“* KRÁSA 1983, 358. Systematický ikonografický rozbor přináší teprve recenzovaná monografie Pešinova.

¹¹ MATĚJČEK 1938. Matějček píše o cyklu samozřejmě ve svém Dějepis umění: MATĚJČEK 1924, 251. Viz rovněž zkrácená verze, idem 1951², 230.

¹² Tento problém, navzdory řadě pozdějších i recentních významných prací (viz níže), v zásadě přetrvává. K problematice nejednotného charakteru cyklu a lokaci dílny např. uvádí: *„Považujeme za pravdě nepodobné, aby v dílně mohli – byť snad i jen přechodně – pracovat vedle mistra ještě další tři samostatně tvořící malíři. Proto spojujeme názor Kramářův o působení různých předloh a střetnutí se tradičních zvyklostí s novými proudy uměleckými i Stangeův o uměleckém vývoji malířově průběhem práce v závěr, podle našeho soudu dosud nej-*

lépe vyhovující: že přes spolupráci pomocníka je vyšebrodský cyklus dílem jednoho umělce, který postaven na rozhraní přelomu názorů uměleckých kolem poloviny století, nese markantní stopy tohoto rozpolcení ve svém díle, v němž se vyrovnával s vžitým tradicionalismem i novými názory, které ze západu proudily do Čech a zde byly v nový syntetický výraz samostatně zpracovány. (...) Pro lokalizování dílny mistra vyšebrodského cyklu nemáme ovšem žádných důkazů. Je nesporné, že uměleckým střediskem, které udávalo celkový charakter české malby, byla Praha; tím však se nevyklučuje, že sídlem dílny mistra, který z tohoto střediska vyšel, mohlo být i aspoň na čas rožmberské panství v jižních Čechách.“ LORIŠ 1938, 49.

¹³ Ibidem, 45.

¹⁴ GRUEBER 1867, 22.

¹⁵ Vincenc KRAMÁŘ: *Madona se sv. Kateřinou a Markétou* Městského muzea v Českých Budějovicích, Praha 1937, 32sq.

¹⁶ FRIEDL 1934, 7sq.

¹⁷ Antonín FRIEDL: *Nové poznatky k dějinám českého malířství v raném a vrcholném středověku*, in: *Umění XXI*, 1973, 257sq.

¹⁸ GRUEBER 1867, 21.

¹⁹ MATĚJČEK 1931, 275.

²⁰ STANGE 1934, 174sq. Stange rekonstruuje cyklus s poukazem na paralelu v miniatuře *Evangeliáře Jana z Opavy* do podoby oltářního retáblu se třemi vodorovnými řadami po třech deskách, pojednávajících v horní řadě *dětství*, ve střední *utrpení* a ve spodní *oslavu Krista*. Toto uspořádání desek má ve skutečnosti o půl století starší variantu v *adjustačním a instalačním řešení cyklu v klášterní galerii ve Vyšším Brodě*: „*Za posledního uspořádání sbírek v roce 1880 bylo mu dáno v pořadí katalogu a inventáři čís. 4-13. Tehdy byly všechny obrazy rozděleny po třech na tři řady, z nichž každá spojena byla společným rámem v novogotickém puristickém slohu v jeden celek. Již touto adjustací a zejména pak instalací*

všech těchto tří řad obrazů nad sebe, vysoko nad zraky diváka a tedy v podstatě nevhodnou, byl dán výraz ocenění masivu a monumentality cyklu..." FRIEDL 1934, 10.

²¹ Ibidem, 10sq, kde je uvedeno schéma rekonstrukce.

²² Josef CIBULKA: České stejnodeskové polyptychy z let 1350-1450, in: Umění 11, 1963, 4sq., zde 13. Cibulkovy úvahy „...vyústily do obecně přijaté rekonstrukce původní podoby oltáře.“ KRÁSA 1983, 358.

²³ PEŠINA 1984, 359.

²⁴ ROYT 2002, 54. Idem 2006a, 177.

²⁵ CIBULKA 1963, 12.

²⁶ V 80. letech ji opakovaně přednesla na půdě Jednoty filologické H. Hlaváčková, později ji publikoval (bez odkazu na tyto přednášky) KALINA 1996, 161.

²⁷ FRIEDL 1973, 272sq.

²⁸ Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu, Praha 1982.

K této práci, v níž předpokládal přímý kontakt malíře – hlavního mistra cyklu s Benátkami, se Jaroslav Pešina vrátil uvedením dalšího dokladu hypotézy v souvislosti s motivem pávů na střeše trůnu Zvěstování, který byl podle něho inspirován obdobným motivem na zábradlí chrámu sv. Marka v Benátkách. PEŠINA 1983, 169sq. V r. 1990 vyšla stručnější belgická studie R. BEHRENS: Le Maître de Vyšší Brod. Un peintre anonyme sous l'empereur Charles IV, Luxembourg, 1990. Tato publikace se mi bohužel nedostala do rukou.

²⁹ ROYT 2002, 54.

³⁰ Idem 2006a, 175sq.

³¹ BARTLOVÁ 1991, 97sq.

³² Ibidem, 97.

³³ Ibidem.

³⁴ Hana J. HLAVÁČKOVÁ 1998a, 244sq.

³⁵ H. Hlaváčková argumentovala mimo jiné i restaurátorsky zjištěným poškozením střední triády desek od plamene svící

(ibidem, 247). Na tento fakt upozornil ve své monografii již FRIEDL 1934, 10sq., který s ním počítal, když určoval jednotlivým deskám místo v hypotetické rekonstrukci retáblu. Pro Cibulku „*Rozvržení desek* (do podoby jím navržené a obecně přijaté rekonstrukce retáblu, pozn. aut.) *nabývá potvrzení tím, že pouze na třech pašijových deskách byly kdysi shledány stopy po spálených barevných vrstvách, takže možno soudit, že byly uspořádány do vodorovné řady a v ní poškozeny plápolajícím světlem představených svící.*“ CIBULKA 1963, 12. Protože se v dané rekonstrukci jedná o střední řadu, předpokládalo by to, že svíce byly vyzvednuty na kandelábrech ne méně než do metrové výše. Pešina ve své monografii, kde Cibulkovu rekonstrukci přejímá, údaj o spálených vrstvách nereflektuje.

³⁶ KALINA 1996, 150sq.

³⁷ Ibidem, 150.

³⁸ Ibidem, 161.

³⁹ FRANZEN 2006, 87. Zde rovněž FAJT 2006b, 52sq.

⁴⁰ Ibidem, 53.

⁴¹ HOMOLKA 1976, 71.

⁴² ČERNÝ 1998, 65.

⁴³ J. Homolka si uvědomuje, že vazba na rožmberskou praxi by znamenala příliš výrazný posun v datování cyklu (nebo průběhu jeho realizace), neboť rožmberská praxe byla znatelně mladšího data, kolem nebo krátce po r. 1360. HOMOLKA 1976, 72.

⁴⁴ ROYT 2006a, 175sq, zde viz pozn. 28 a 29.

⁴⁵ Ibidem, 178.

⁴⁶ Ibidem, 176sq. Jan Royt svůj příspěvek uzavírá zřetelně vyloučením názorem: „*Na základě ikonografie některých desek, jež je inspirována myšlenkovým světem Bernarda z Clairvaux, a celé řady analogií se mi zdá nanejvýš pravděpodobné, že vyšebrodský cyklus byl určen do klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Vyšším Brodě. Při rekonstrukci oltáře nemůžu vyloučit ani sestavu desek v polyptych o třech řadách, neboť*

má jasnou ideovou strukturu, v níž dominuje mariánská komponenta." Ibidem, 181.

⁴⁷ FRIEDL 1934, 7.

⁴⁸ Ibidem, 12sq.

⁴⁹ Ibidem. V celkovém hodnocení vidí pak Friedl východisko výtvorného slohu cyklu v nedochované francouzské deskové malbě: *„Pátrá-li se po pramenech, z nichž neznámí malíři získali ...poučení o novém výrazu tvaru a ideovosti obsahu, je nepochybné, že byly to, dnes nezachované, příklady francouzské malby středověké.*" (Ibidem, 19). Rovněž V. Kramář hovoří o Soslání Ducha jako 'nejitalstějši desce vyšebrodského cyklu,' zatímco Pešina odůvodňuje tento rys odlišným ovlivněním malíře, který byl podle něho *„...daleko více dotčen Mistrem Bostonské desky. Odtud silně italizující charakter tohoto obrazu..."* (Smrt Panny Marie z Košátek), PEŠINA 1987², 42sq.

⁵⁰ Ibidem, 42sqq. Pavel Kalina připisuje hlavnímu mistru ve shodě s Friedlem první čtyři desky cyklu. KALINA 1996, 149.

⁵¹ Důležité exaktní poznatky z hlediska technického a technologického slohu přinesly restaurátorské práce prováděné postupně v letech 1948 a 1960 v Národní galerii (restaurátorské práce byly zahájeny již v r. 1938 prof. B. Slánským, avšak záhy přerušeny válkou). Výsledky restaurátorského průzkumu publikoval v relevantních příspěvcích HAMSÍK 1962, 388sqq; idem 1990, 40.

⁵² HAMSÍK 1962, 392. Autor současně upozorňuje, že *„Při posuzování rozdílů malby pleti nelze ovšem opomenout skutečnost, že i na téže desce je inkarnát malován různě, a to podle druhu a charakteru jednotlivých postav.*" (Ibidem).

⁵³ Ibidem, 393sq.

⁵⁴ Ibidem, 396.

⁵⁵ Ibidem, 393.

⁵⁶ Pojem technický sloh je zejména pro téma středověké malby, definované jako sofistickovaná 'ars mechanica', velice závaž-

ný. Hluboce prostupuje problematiku uměleckého slohu a úzce souvisí s ontologickým statutem obrazu a jeho estetických atributů jak jej chápal středověk. Profesor Slánský jej definoval takto: „*Technický sloh určité doby je souhrnem ustálených malířských prostředků obrazové výstavby, pravidelně používaných materiálů a zejména postupů jejich zpracování, jež dohromady vytvářejí vyhraněný systém. Specifickým znakem je jeho hmotná podstata, která je reálně poznatelná a již se odlišuje od slohu uměleckého, který se dotýká velmi širokých vztahů a jehož podstata je ideová. Technický styl vnáší do malby tradice, přejaté formule a jistotu. Je jakýmsi druhem výtvarné gramatiky malířské řeči; podobně jako básník používá vazeb, jež byly už před ním ustáleny.*“ SLÁNSKÝ 1993, 12.

⁵⁷ „*Rozdíly, zjištěné ve vrstvení pleti, nemohou vést k závěru, že by všechny desky nevznikly v téže dílně; naopak, materiálové shody jsou tak nápadné, že by bylo obtížné vysvětlit je jinak než prací téže dílny. Výkyvy v dokonalosti technického provedení ...svědčí o účasti pomocníků.*“ HAMSÍK 1962, 394.

⁵⁸ KRAMÁŘ 1937, 10sq.

⁵⁹ Ibidem, zde pozn. 10. K tomu viz zde pozn. 12

⁶⁰ KESNER 1988, 52sq.

⁶¹ KRÁSA 1983, 359.

⁶² Ibidem, 357.

⁶³ Ke staré kulturní tradici této barevné triády viz PUHVEL 1997, 189sq.

⁶⁴ K tomu viz ELIADE 1993, 9sqq., passim. Idem 1994, passim.

⁶⁵ Druhý ráj představuje později ikonografie obrazů *Madony v uzavřené zahradě*, jak uvádí v rozboru desky tohoto námětu od Mistra Tiburtinské Sibylly (?) Jarmila Vacková: „*Neboť bůh, když skončil akt stvoření, zbudoval Adamovi a Evě rajskou zahradu se stromem života a se stromem poznání. Po vyhnání prarodičů zůstala v člověku touha po ztraceném ráji.*“

*Evinu kletbu sňala s lidstva prostřednictvím Kristovým Maria; její zahrada, bohem znovu vystavěná, je druhým rájem, v němž místo stromu poznání se zakázaným ovocem roste strom Mariina pokorného fiat voluntas tua.“ VACKOVÁ 1986, 82. Je otázkou, nakolik ikonografie ráje vyjádřená typikou zahrady – rozkvetlým pažitem (podobně u Madony vyšehradské) vývojově směřovala k ikonografii námětu *Hortus conclusus*. Druhým rájem vstupuje již symbolicky do světa eschatologický nebeský ráj, jak je tomu na střední desce Gentského oltáře s adorací Beránka.*

⁶⁶ BARTLOVÁ 1991, 98.

⁶⁷ Stejným způsobem je světelně vyjádřen objem stromové koruny na iluminacích Pařížského zlomku latinského překladu Dalimilovy kroniky (Dalimilova kronika. Pařížský zlomek 2005). Zde viz zejm. iluminace Sv. Václav přináší z lesa dřevo vdovám). K významu a funkci světla viz s. 29sq. tohoto textu a pozn. 130-132. Podobný strom ve stejném umístění se nachází na následující desce Narození, kde však není spleten ze dvou kmenů. Spojení Marie jako druhé Evy s prarodičkou Evou má analogii ve vztahu Stromu poznání a zázračně rozkvetlého prutu Áronova (Num. 17, 17-24), jako typologické paralely panenského Kristova početí: „...bylo to naznačeno obrazně jednak Áronovým prutem, který rozkvetl bez lidského přičinění...“ VORAGINE DE 1984, 80. Ohlas této typologie lze zaznamenat i v české středověké duchovní lyrice: „Ó Maria, tys metlička a aron velmi zplodivá, / tys ovoce Jezu Krista porodila.“ LEHÁR (ed.) 1990, 69 a 322.

⁶⁸ Pro středověké symbolické (alegorické / metaforické) myšlení vyjadřující se v obrazech to bylo ostatně typické. Samotný motiv zdvojeného, propleteného kmene vizualizuje oblíbenou rétoriku dobové exegeze, která se projevuje nesčetnými paralelismy - Jakub de Voragine (tlumočí zde Sv. Bernarda) klade za paralelu dvojí Kristovy přirozenosti další a další druhotné paralelismy, v nichž rozvíjí dialektiku inkarnace. Jeden a

týž princip spojuje božství a lidství, panenství a mateřství, věčné a časné, pomíjivé a nepomíjivé. Viz VORAGINE DE 1984, 81.
⁶⁹ „...v téže osobě zázračně splynulo věčné, staré a nové: věčné, tj. božství, staré, tj. tělo, které bylo převedeno od Adama, a nové, tj. duše znovu stvořená.“ Ibidem, 81.

⁷⁰ Jakub de Voragine k svátku Umučení Páně: „Na místě jedinečném, kříži, byl Kristus oklamán ne proto, že oním dřevem, na němž dotrpěl, byl oklamán Adam, ale říká se to tak proto, že tak jako byl Adam oklamán stromem, Kristus na dřevě stromu dotrpěl. V jednom řeckém vyprávění se tvrdí, že šlo o dřevo téhož stromu.“ Ibidem, 144.

⁷¹ Románský reliéf sloupové hlavice z krypty kostela S. Zeno ve Veroně zobrazuje strom, jehož kmen tvoří pletenec rozevírající se na vrcholu do tří výhonků, z nichž krajních, vykloněných do ramen kříže, se přidržují postavy Adama a Evy. Na kmeni čteme písmeno M. Zobrazení vyjadřuje paralelu pádu a spásy: *Lignum scientiae boni et mali* s Adamem a Evou odkazuje ke Kristovu kříži (*Lignum vitae / Adam novissimus*) i k Áronovu prutu (*Eva novissima*), korunním symbolem je patrně Trojice. Reliéf je reprodukován v článku HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986, 53, obr. 10. V jižním transeptu katedrály Notre-Dame v Paříži byla umístěna skupina prarodičů a Vykupitele doprovázeného anděly s arma Christi. Dochovaná krásná postava Adama (po 1260, Musée de Cluny), je spojena se stromem, jehož kmen se v půli dělí do dvou proplétajících se kmínků završených olisťenou korunou, již si Adam přikrývá klín. Gesto studu (Gn 3, 7) odkazuje k dědičnému hříchu, jehož fatalitu zlomí z panny zrozený Vykupitel. Spletené kmínky patrně vyjadřují dvojjetnou povahu *Lignum scientiae boni et mali*. Připomeňme v této souvislosti i známý pulpit v kapitulní síni cisterciáckého kláštera v Oseku. Spočívá na sloupcích zavínutých do uzlu, na čelní straně nese reliéf Agnus Dei mezi dvěma stromy, na bocích pentagram a tři propletené kruhy symbolizující Nejsv.

Trojici. Symbolická výzdoba pulpitu se pohybuje v obdobném silovém poli christologických / soteriologických významů. Viz KUTHAN 1983, 130sq.

⁷² Na komentář Ruperta z Deutzu k příslušnému textu upozorňuje BARTLOVÁ 1991, 98.

⁷³ Zdráva, Božie matko, in: LEHÁR (ed.) 1990, 158 a 314.

⁷⁴ Vyzývání Panny Marie, in: ibidem, 172.

⁷⁵ Zdravas králevno slavnosti, in: ibidem, 164.

⁷⁶ Ó Maria, róže stkvúcie, in: ibidem, 165.

⁷⁷ Skladatelem této sbírky latinských bajek, fiktivně připisované biskupu Cyrilovi Jeruzalémskému, je „...Řehoř z Uherského Brodu, kroměřížský školní rektor a notář z družiny Jana ze Středy. Sbíрка vznikla asi v 60.-70. letech 14. století.“ TRÍŠKA 1990, 67.

⁷⁸ Ibidem, 140-141. Pára sublimující ve vláhu byla ve středověku metaforou splynutí duše s tělesnou přirozeností. K tomu viz zde 30, pozn. 105. V sekundární významové sféře evokuje motiv lilie řadu veršů z Písně: (Pís 2, 1-2, 16; 6, 2-3) v duchu symboliky Krista a Ecclesie / Ženicha a Nevěsty, rozvedené Sv. Bernardem v Sermones in Cantica canticorum (Sermo LXX). Jan Royt upozornil na paralely rozkvetlé jarní země pod andělovými nohama s kázáním Sv. Bernarda k svátku Zvěstování i na souvislost s poetickou atmosférou tohoto obrazu s textem Mariale (cap. LXIII). Viz ROYT 2006a, 179sq, zde pozn. 28. Již dříve FAJT / ROYT 1995, č. kat. XII., 98. Stejně KALINA 1996, 161. Bernardův výklad slova Nazaret v kázání In Annunciatione B. V. Marie byl široce rozšířen, tlumočí jej i VORAGINE DE 1984, 132: „*Jméno Nazaret se vykládá jako květ. Proto říká Bernard, že se květ chtěl narodit z květu, v květu a v čase květu.*“ Zmíněna byla i parabola o polních liliích, tedy podobenství o důvěře v boží milost, přesahující lidské snažení (Mat 6, 28–29), viz PEŠINA 1987², 16. Tento výklad se však v daném kontextu ocitá podle mého názoru již mimo významové pole motivu.

⁷⁹ „Konkrétní podněty ...učenímu malířství pražského dvora přinášela nejen nauková díla ..., nýbrž i skladby básnické, především duchovní lyrika. Právě prolínání stylových prostředků literárních a malířských se považuje za jeden ze specifických rysů karlovske dvorské kultury.“ KAVKA 1993, 105.

⁸⁰ Motiv blahodárné vláhy probouzející k životu rostlinstvo země, je v biblické obraznosti opakovanou metaforou příchodu boží spásy: „Sestoupí jak déšť na posečenou louku, / jako vláha svlažující zemi. V jeho dnech rozkvetne spravedlivý, / bude hojný pokoj, dokud nezanikne měsíc“ (Žalm 72, 6–7). „Uzavřu s nimi smlouvu pokoje... Obdařím je i okolí svého pahorku požehnáním a v pravý čas sešlu vydatný déšť; budou to deště požehnání.“ (Ez. 34, 25–26). Druhý autor zbraslavské kroniky Petr Žitavský užil obrazu rosy, lilie a sadu ve skladbě doporučující cistercký řád. Rosa je metaforou duchovní milosti, projevující se blaženou zdrženlivostí a kázní: „...vždyť rajská rosa prolíná / mysl jeho...“ FIALA (ed.) 1975, 162. Řád je otcem „...lidí pokorných, liliím dobroty v sadech svých dává vyrůstí.“ (Ibidem, 163) V závěru prosí kronikář Krista a Marii: „...vypros nám rosu milosti / svou tvář plnou vlídnosti...“ (Ibidem, 165). Nemá smysl poukazovat v souvislosti s diskutovanou problematikou cyklu na cistercký zdroj uvedených příkladů, ve kterých se projevuje zcela obecné cítění.

⁸¹ Můžeme uvést další příklady z téhož zdroje: „Zbožně oddaná mysl se totiž pase v četbě jako v utěšených zahradách, v nich také sbírá jakoby lilie, když to, co čte, zcela vztahuje a obrací k milování Boha a bližního a k vlastnímu rozjímání o sobě samé.“ (Ibidem, 20). Lidská bytost je „...oblažena v duchu ...hojnou rosou Božího požehnání...“ (ibidem, 239), zbožný a dobrý král (Václav II.) je „...úrodný jakožto rosa...“ (ibidem, 139).

⁸² Např. Milenou Bartlovou v té souvislosti zmíněná pasáž Ruper-
ta z Deutz. Viz BARTLOVÁ 1991, 98.

⁸³ Viz TRÍŠKA 1990, 143.

⁸⁴ K tomu viz HINDS 2002, 122sqg.

⁸⁵ K tomu podrobněji v souvislosti s deskou Narození, viz *Lo-
cus amoenus*.

⁸⁶ Srv. např. vyobrazení v Codexu Balduini (1330–1335), kde
obdrží Balduin Trevírský zprávu o smrti římského krále Al-
brechta I. Vyobrazení viz FAJT 2006a, 28, obr. 1.3.

⁸⁷ K oděvu anděla viz BARTLOVÁ 1991, 98, jež jej uvádí do sou-
vislosti s českým korunovačním řádem.

⁸⁸ PEŠINA 1987², 18, zde pozn. 34.

⁸⁹ PODLAHA / ŠITTLER 1903a, č. 142, 15. Lilie dle popisu doprová-
zejí zlatá písmena, jak zní i publikovaný překlad: kasule „...z
plavého sametu s liliemi a zlatými písmenami“ (ibidem, 15).
V širším významu termín *littera* znamená i znak, značku, tedy
např. i ony grafické prvky, které doprovázejí motiv lilií na
andělově plášti. V cyklu se vyskytuje látka se zlatými lilie-
mi ještě dvakrát jako šat apoštola Bartoloměje na desce Nane-
bevstoupení a Seslání Ducha. Světle žlutou barvou odpovídá
zmíněnému popisu ještě přesněji. Viz zde kap. Nanebevstoupení,
151 a pozn. 492.

⁹⁰ „Kulturní nebo mentální obraz nabývá na síle tehdy, když se
může opřít o biblickou referenci nebo se s ní dokonce sžít a
ztotožnit.“ GOFF LE 1998, 200.

⁹¹ Viz BARTLOVÁ 1991, 98.

⁹² ROYT 1998, 54.

⁹³ Na dvojí významovost – symbolickou a mimetickou / imitativ-
ní v obojím smyslu slova *imitatio* (nápodoba i následování)
upozorňuje stať: HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986, 49sqg.

⁹⁴ Ibidem, 44.

⁹⁵ Viz zde, Retrospektivní a „antikvární“ prvky.

⁹⁶ Pavel KALINA 1996, 152 spojil kompoziční a motivické řešení vyšebrodského Zvěstování se Zvěstováním, které vytvořil r. 1333 Simone Martini pro sienský dóm. Všimá si obdob v gestech anděla (pravá ruka) a Marie. Domnívám se, že vztah obou desek není tak blízký, jak autor sugeruje – vedle některých obdob je tu řada odlišností v pojednání a celkovém řešení obou postav, kompozice i v pojetí tématu, byť určité souvislosti se např. v gestech projevují. Právě toto srovnání však ukazuje, že obdobná významová gestikulace na vyšebrodském Zvěstování pracuje s jiným gestickým schématem.

⁹⁷ Na křížku jsou stopy po hřebíčcích dokazující, že byl zdoben aplikacemi.

⁹⁸ Viz HLAVÁČKOVÁ / KONZAL: Archandělé, 1981, 134sq.

⁹⁹ Viz PEŠINA 1987², 16.

¹⁰⁰ Domněnku M. Bartlové, že motiv je současně narážkou na Karlovu korunovaci nelze vyloučit. Viz BARTLOVÁ 1991, 98.

¹⁰¹ DENKSTEIN 1987, 65. Sféra je symbolem svrchované moci náležející božskému dítěti. Její držení Marií představuje časovou fázi tohoto předání v souvislosti s inkarnací (Ibidem, 65-67). Autor uvádí příklad samotného okamžiku předávání na soše madony z Wessobrunu z pol. 13. st. (Bayerisches Nationalmuseum, Mnichov).

¹⁰² Ke genezi této stylizace mraku převzaté gotikou z čínského stylizovaného obláčku *čchi* viz BALTRUŠAITIS 2008, 246sqq.

¹⁰³ BONAVENTURA 2003a, 99. Překladatel v úvodu podotýká, že spisovatel inspiroval patrně komentář Hugona od sv. Viktora k Nebeské hierarchii Dionýsia Aeropagity. Nejeschleba 2003, 48. Viz k tomu BARTLOVÁ 1991, 98, pozn. 8.

¹⁰⁴ BONAVENTURA 2003a, 99.

¹⁰⁵ Viz zde, pozn. 78.

¹⁰⁶ BARTLOVÁ 1991, 98.

¹⁰⁷ Ibidem, 97.

¹⁰⁸ Srov. ibidem.

¹⁰⁹ K tomu viz Ernst GULDAN: „*Et verbum caro factum est*“ – die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte LXIII, 1968, 145sq. Neměl jsem bohužel příležitost se k této stati dostat, práci uvádí KRÁSA 1990b, in: idem 1990b, 59sq, zde pozn. 30, 98.

¹¹⁰ Josef Krása spojuje eucharistický motiv Dítěte, které posílá z Nebes Bůh Otec, logicky s příslušnou homilií sv. Bernarda, jež je, spolu s dalšími třemi homiliemi, připojena k souboru textů o sv. Hedvice. Viz ibidem, 83. Ve zpětném odkazu na vyšebrodskou desku podporuje vztah ikonografie scény Zvěstování a homilie sv. Bernarda v rukopisu Legendy sv. Hedviky argumentaci o Bernardových spisech jako jednom z inspiračních zdrojů ikonografie vyšebrodského Zvěstování.

¹¹¹ Zjevná formální inspirace scény deskou Zvěstování vyšebrodského cyklu s sebou nepochybně přinášela povědomí o její obsahové náplni. Zdá se přitom, že oba výjevy, oproti sofistickovanému ikonografickému a obrazovému konceptu vyšebrodské desky, základní inkarnační a eucharistickou ideu zjednotily do přímé vizuální prezentace inkarnovaného Dítěte.

¹¹² KAREL IV. 1987, 14.

¹¹³ BARTLOVÁ 1991, 98.

¹¹⁴ FIALA (ed.) 1975, 112.

¹¹⁵ Bartlová 1991, 98. Autorka připomíná, že „...mohl být formální inspirací nápisu opsaného v okruhu Bohu Otci ...vyšehradský korunovační evangeliář, použitý se vší pravděpodobností při korunovaci...“ (ibidem).

¹¹⁶ FIALA (ed.) 1975, 106. Tato souvislost byla publikována: viz FAJT / ROYT 1995, č. kat. XII., 98.

¹¹⁷ FIALA (ed.) 1975, 115. Stalo se tak o svatodušním pondělí, 3. června 1297.

¹¹⁸ Osoba Václava II., který požíval za nástupu a vlády Lucemburků velké úcty, takřka pověsti světce jak dokládá zbraslav-

ská kronika, nemusí být v této souvislosti bez významu. Kontinuitu domácího rodu udržovala dcera Václava II. Eliška, manželka Jana Lucemburského a matka Karla IV., který přemyslovskou linii ve své krvi, jež jej v nacionálně citlivém českém prostředí legitimizovala, zdůrazňoval. Úvaha, že by ikonografie desky mohla záměrně sugerovat náboženský svět uctívaného krále a programově tak evokovat (či invokovat) přemyslovskou dynastii (nebo tímto způsobem prostě odkazovat k určité domácí dvorské tradici) je jistě velmi spekulativní, nicméně možná.

¹¹⁹ FIALA (ed.) 1975, 381.

¹²⁰ Zobrazení Boha Otce v podobě starce má jednak naturalistický (Kristus se charakterizuje v evangeliích opakovaně jako syn, odtud typové rozlišení o generaci staršího otce), jednak symbolický kořen vycházející z Danielova vidění: „Viděl jsem, že byly postaveny stolce / a že usedl Věkovitý. / Jeho oblek bílý jako sníh, / vlasy jeho hlavy jako čistá vlna...“ (Da 7, 9). „Viděl jsem v nočním vidění, / hle s nebeskými oblaky přicházel / jakoby Syn člověka; / došel až k Věkovitému...“ (Da 7, 13). „Věkovitý“ je převodem výrazu „Starý dnů“ podle ekumenického překladu z r. 1985. K tomu viz DENKSTEIN 1987, 11.

¹²¹ Viz BONAVENTURA 2003a, 95.

¹²² Cituji z ekumenického překladu Bible, Praha 1985. Starší překlady namísto „zmařil“ uvádějí „vyprázdnil“, což odpovídá lépe ontologickému myšlení středověku.

¹²³ Marius VICTORINUS: Adversus Arium, IV., viz KARFÍKOVÁ 2003, 39sq. Příslušná kapitola komentující text Maria Victorina Adversus Arium, IV. může podněcovat i k širším úvahám na toto téma.

¹²⁴ Jeho negativním otiskem je Babylón, město zla a neřesti, vyjádřené obrazem nevěstky.

¹²⁵ Vzájemnou vazbu obou krajních momentů lineární struktury křesťanských dějin tematizuje v obdobné časové vrstvě Madona

vyšehradská (po r. 1355), ozdobená paprsčitým nimbem s dvanácti hvězdami a sedící na pažitu s květy; symboliku apokalyptické eschatologie doprovází motiv rajské zahrady. Viz PEŠINA 1977, 148.

¹²⁶ Viz DENKSTEIN 1987, 35.

¹²⁷ HOMOLKA 1997a, 134.

¹²⁸ Na tuto problematiku upozorňuje v rozhovoru s Dalibor Veselý: „V době kolem roku 1300 prostor, jak ho dnes známe, ještě neexistoval. Existovala místa, konfigurace míst a rostoucí zájem o tělesnost. (...) ...anticipace perspektivy vzniká z opačného konce, nevzniká z prostorovosti, z konstrukce, z apriorní představy jednoty celku, ale z nového smyslu pro tělesnost reality.“ HORYNA / KRATOCHVÍL / VESELÝ 2005, 609.

¹²⁹ Stejně je tomu u Madony z Kladska nebo rubové strany Madony mostecké (*fenestra coeli*). Viz HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986, 44.

¹³⁰ K tomu viz NOVÁK A. 1993, 22sq. Dále viz komentář Tomáše NEJESCHLEBY, in: BONAVENTURA 2003a, 60sq., zde pozn. 3: Termín lux označuje původní, božské světlo, které představuje „...první substanciální formu, formu nejvznešenější (forma nobilissima), přítomnou ve všech jsoucnech, a proto i jednotící princip. Ze substanciální formy je odvozeno světlo – lumen, které je spíše substanciální silou (virtus substantialis)...“ Středověká spekulace příznačně navazuje na biblický vzor, dvojí typ světla vyjádřený v Genezi (Gen. 1, 3-5 a 1, 14-18). K tomu viz rovněž v souvislosti s deskou Zmrtvýchvstání zde 123, pozn. 441.

¹³¹ Ibidem, 62.

¹³² Tak je tomu u Bonaventury. Ibidem 60.

¹³³ Viz ROYT 1998, 60, pozn. 43.

¹³⁴ Rozetové kvítky jsou dědictvím antického dekorativního aparátu, který převzal ze starší historické vrstvy význam související s životem, vzkříšením. Často tvořily dekorativní

motiv v metopách vlysu, v republikánské době se objevují na římských sarkofázích, klasickým příkladem je sarkofág Lucia Scipiona Barbata ve Vatikánském muzeu (kol. 250 př. Kr.). Ve středověké ikonografii získaly rozety symbolickou funkci ve vztahu k Mariinu panenství: zdobí čelenku Panny Marie na vyobrazeních z doby 1350–1360, kde je (ikonograficky nově) kombinována s korunou. Časová vrstva i některá díla jsou v přímém vztahu k Mistru vyšebrodského oltáře. K tomu ČERNÝ 1998, 65sq. Rosetové kvítky autor chápe jako „*sekundární motiv potvrzující a rozvádějící ideu 'virginitas' ...jako znak panenství a zázračného odolávání hříchu.*“ Ibidem, 76, pozn. 20. Reprezentativní (a tedy rovněž významová) funkce starověké arkádové stavební struktury se objevuje obecně na suppediích trůnů již v románské době.

¹³⁵ Pravý bok této části trůnu je pojednán zcela jinak. Působí nearchitektonicky, jen jako výplň, nikoli konstrukce, má jiné tvarosloví (kružby ve tvaru jeptišek). Vlastní symbolický program manifestuje zřejmě jen čelní strana vystavená diváku, boční stěna, krom toho, že odlišuje gotickou morfologií kružeb sedes od podnoží, plní čistě estetickou funkci.

¹³⁶ PEŠINA 1987², 17 a zde pozn. 20.

¹³⁷ Shledávám je zejména v celkové koncepci a ikonografii první desky a desky Zmrtvýchvstání (viz níže).

¹³⁸ PEŠINA 1987², 19.

¹³⁹ „Vzhledem k tomu, že v podnoží trůnu spatřujeme otevřenou pokladnici, by stálo za zvážení, a to s odvoláním na *Mariale ...*, zda nejde spíše o poukaz na Pannu Marii jako 'Klenotnici Boží': 'Maria jest klenotnicí Boží, naplněnou nejdokonalejšími a nejdrahoccennějšími klenoty.'“ (Výklad vychází z Mt 12, 35). ROYT 2006a, 178.

¹⁴⁰ Dodávám, že prostřednictvím podobné obrazové symboliky by bylo možné vidět v pokladnici také aluzi na Marii jakožto Sapientii v duchu Přísloví: „*Moudrostí se dům buduje, rozumnos-*

tí zajišťuje; / kde je poznání, tam se komory naplňují vším drahocenným / a příjemným majetkem.“ Př 24, 3–4.

¹⁴¹ „Když rosa přestala padat, hle, na povrchu pouště leželo cosi jemně šupinatého, jemného jako jíní. Když to Izraelci viděli, říkali jeden druhému: ‘Man hú?’ (to je: ‘Co je to’ ?) Nevěděli totiž, co to je. Mojžíš jim řekl: ‘To je chléb, který vám Hospodin dal za pokrm.’“ Ex 16, 14, 15. Dům izraelský pojmenoval ten pokrm mana. „Byl jako koriandrové semeno, bílý, a chutnal jako koláč.“ Ex 16, 31.

¹⁴² „Na památku pro další izraelská pokolení měla být nádobka s manou (podle Septuaginty zlatá) uložena před Hospodinem či před ‘svědectvím’ a tam opatrována. Patrně se tu myslí na schránu úmluvy a stan setkávání, ne-li až na Šalamounův chrám.“ BIČ (ed.) 1975, 101.

¹⁴³ Tomu nasvědčuje i obdoba z apokalyptické řady nástěnných maleb v kapli Panny Marie na Karlštejně (viz níže) a řada dobových vyobrazení archy úmluvy v podobě otevřené truhly – k tomu viz HLAVÁČKOVÁ 1998b, 107sq, zde 111sq. Autorka mezi jinými příklady zpodobení archy úmluvy v podobě otevřené truhly uvádí také desku Zvěstování Vyšebrodského oltáře (ibidem, 112).

¹⁴⁴ STLUKA 2006, 7. Dílo, jehož předlohou byl populární spis *Meditationes vitae Christi*, vzniklo asi krátce po r. 1357; viz MALURA 2006, XVI. Schrána s manou je archa testamenti *Specula*, arca Dei z Laus Marae Konráda z Haimburku. Viz PEŠINA 1987², 17 a zde pozn. 21.

¹⁴⁵ STLUKA 2006, 7. Srov. zde stejnou pasáž v jiné edici textu (KristD), ibidem, 174.

¹⁴⁶ Celý nápis zní: „*Man notat obscura clausum te Christe figura.*“ Do otevřené zlaté schrány s deskami Zákona a Áronovou holí, ukládá Áron nádobu s manou. Znázornění otevřené truhlice v podnoží trůnu vyšebrodského Zvěstování není typově vzdáleno schráně z Klosterneuburského oltáře.

¹⁴⁷ Vyobrazení viz FAJT 2006, 122, obr. 40 a 124, obr. 43.

¹⁴⁸ Soteriologický koncept v souvislosti s motivem Archa testamenti odpovídá dobovému chápání, jak dokládá *Speculum humanae salvationis* - viz PEŠINA 1987², 17. Interpretace otevřené skřínky v sedes trůnu je dobrým příkladem toho, jak zavádějící může být ikonografický výklad, pokud jednotlivé ikonografické prvky interpretuje izolovaně, bez ohledu na logické vazby, které tyto dílčí odkazy spojují a dávají jim odpovídající ideový smysl a směr.

¹⁴⁹ Ke spojení tématu Zvěstování s eucharistickým významem viz Krása 1990b, 83sq. Jde o výklad motivu Krista-děčka posílaného Bohem, jež „...se objevuje ve středoevropských památkách kolem roku 1350. Téměř současně v *Legendě sv. Hedviky a v ilustracích Concordantiae caritatis opata Ulricha von Lilienfeld a o něco málo později v Liber viaticus Jana ze Středy.*“ Ibidem, 83. Dvě z jmenovaných děl (Zvěstování v *Legendě sv. Hedviky* a Zvěstování v iniciále G v *Liber viaticus*) mají blízký vztah k vyšebrodské desce. Autor upozorňuje, že eucharistický charakter mohlo téma Zvěstování získat „...snad v souvislosti s kontaminací svátku Zvěstování s Ukřižováním, které středověké kalendáře oba kladou na 25. března. Jiným pramenem tohoto spojení mohly být dobové úvahy o tom, že zásluhou Kristova utrpení zůstala Maria uchráněna dědičného hříchu.“ Ibidem, 84. Eucharistický akcent má v námětu Zvěstování logické místo ve vztahu ke Kristovu vtělení, na něž ukazuje eucharistická prefigurace many.

¹⁵⁰ Na reprodukcích je dané místo špatně čitelné.

¹⁵¹ Zajímavý je v této souvislosti apokryfní text Nikodémova evangelia. Pilát chce získat jistotu o Ježíši („...povězte, zda jste v písmech zjistili, že onen Ježíš, kterého jste ukřižovali, je syn Boží, který měl přijít ke spáse lidského rodu, a kterého roku měl přijít.“). Učení Židé uvádějí, co našli v Písmu: „A tu jsme našli v první knize Septuaginty, jak

archanděl Michael hovořil k třetímu synovi Adama, prvního člověka: že za pět tisíc a pět set let přijde z nebe milovaný Boží syn Kristus. A tehdy jsme uvážili, že snad on je Bůh Izraele, který řekl Mojžíšovi: 'Udělej schránu zákona dva a půl lokte dlouhou, jeden a půl lokte širokou a jeden a půl lokte vysokou.' Tu jsme zjistili a objevili, že (smysl) takto zhotovené schrány zákona je v oněch pěti a půl loktech, neboť za pět a půl tisíce let měl přijít Ježíš Kristus ve schráně těla, a tak jsme zjistili, že on byl Bůh Izraele, Syn boží." Nikodémovo evangelium, 7. 3. 4, Pilátovský cyklus, XII (XX-VIII), in: NEZNÁMÁ EVANGELIA 2001, 351.

¹⁵² Schrána „...byla chápána jednak jako podnož Boží, jednak jako Boží trůn. Ukazují na to výroky jako 'Hospodin zástupů, který trůní na cherubech' (1S 4,4 2S 6,2 srv. Jr 3,16-17).“ Viz Bič (ed.) 1975, 160.

¹⁵³ Ibidem, 159.

¹⁵⁴ K tomu viz CHADRABA 1971, 60, zde pozn. 196. Autor připomíná mozaiku Zvěstování v Parenzu nedaleko Ravenny z Justiniánovy doby, kde „...Maria sedí na sedadle začleněném do architektury chrámu, takže se již podobá trůnu s baldachýnem,“. Z mladších příkladů viz např. oltářní retábl z Dijonu Melchiora Broederlama (1399) nebo mladší Zvěstování Mistra z Aix, kol. 1444, kde lze vidět i pokrývku s polštářem.

¹⁵⁵ Zeleň je tradičně spojena prostřednictvím vegetace s plodností a nadějí. Podle J. Baleky byla v západním středověku (který neměl kanonizovanou symboliku barev) připisována, vedle jiných barev, Duchu svatému také zelená. Viz BALEKA 1999, 47.

¹⁵⁶ „Purpurové odění bylo výsadou byzantských císařů; ...zlatem byl vyšíván purpurový plášť triumfátorů.“ BALEKA 1997: Purpur, 300. V byzantském umění je Maria, jež zde nemá roli Ecclesie, oděna v maforion. Za upozornění děkuji H. Hlaváčkové.

¹⁵⁷ Podobně je tomu u Madony z Kladska i na jiných českých deskách z doby kol. 1350, blízkých Mistru vyšebrodského oltáře - Madona z Veverčí, Madona strahovská, Madona zbraslavská. U těchto děl je také zobrazena čelenka, jako odznak panenství. K tomu zde již viz ČERNÝ 1998, 66sq.

¹⁵⁸ Tuto oblast podrobil se skupinou spolupracovníků zkoumání Jacques LE GOFF 1998, 117. Systematicky problematiku zpracoval Le Goffův žák a spolupracovník Jean-Claude SCHMITT 2004 s využitím středověkých pramenů, z nichž velmi instruktivním a široce rozšířeným spisem (dochovalo se 172 exemplářů) je *De Institutione novitiorum* Huga od sv. Viktora z první pol. 12. st. Ibidem, 129sq.

¹⁵⁹ V odhalení Mariiny tváře se ukazuje panenská Matka inkarnovaného Krista a Ecclesie, k níž inkarnace odkazuje. Snad bychom mohli v souvislosti s rukou chápající se roušky spekulovat i o epifanii dějin ve smyslu odhalení jejich soteriologického tajemství.

¹⁶⁰ Na inspirační vliv Mariale Arnesti v souvislosti s trůnem desky Zvěstování mne upozornil Jan Royt. Viz ROYT 1998, 51. Odtud také cituji - ibidem, 60, pozn. 43.

¹⁶¹ SCHMITT 2004, 89.

¹⁶² Obraz Nevěsty z Cantica v jakémsi odvozeném ikonografickém plánu možná vědomě (vedle ústřední role aktivní síly Vtělení) asociuje i holubice Ducha snášející se k Mariině hlavě: „...ona jediná je holubice moje, / moje bezúhonná, / jedinečná ze své matky, / přečistá z té, jež ji porodila.“ (Pís. 6, 9).

¹⁶³ STLUKA 2006, 10.

¹⁶⁴ Cituji z DUBY 2002, 110. Autor bohužel neuvádí pramen. Dále připomíná výzdobu oken kaplí Saint Denis, kde „...na jednom chrámovém okně, které znázorňuje Ježíše, jak korunuje Nový zákon a strhává závoj Starému zákonu, se jako manifest Sugerovy teologie vyjímá nápis: ‘co Mojžíš zahaluje, Kristovo učení odhaluje’.“ Ibidem, 112.

¹⁶⁵ Velkou pozornost věnuje této ambivalenci Mariina vztahu k andělskému pozdravu Jakub de Voragine ve výkladu k svátku Zvěstování. Viz VORAGINE DE 1984, 133sq. Srov. Pešinův výklad: *„Rouška byla symbolem Mariina panenství a ochranné gesto její ruky, typicky italské a známé především z ikonografie samostatného mariánského obrazu, je projevem snahy uchovat si panenství neporušené.“* Viz PEŠINA 1987², 16.

¹⁶⁶ Viz ibidem, 17.

¹⁶⁷ K symbolickému významu okna jako prostupné sféry propojující dvě prostředí viz HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986, 45sq. Zde autorky upozorňují na vizuální ambivalenci arkády bočnice / okna na desce Zvěstování vyšebrodského cyklu: *„Arkáda je zde, stejně jako okno, zřejmým médiem mezi pozemskou sférou, vymezenou Mariiným trůnem, a mezi rájem, z něhož přichází anděl.“* Ibidem, 46.

¹⁶⁸ Podle A. Thomase reflektuje zvláštní ikonografie Panny Marie se dvěma otevřenými knihami na vyšebrodském Zvěstování typ vzdělané ženy na pražském dvoře: *„Ve chvíli božského zásahu anděla je Marie pohroužena do četby druhého svazku, možná českého překladu bible“* THOMAS 2005, 72. Autor ovšem zcela pomíjí ikonografický kontext obrazu.

¹⁶⁹ Při prostupování symbolických významů se prvořadě jedná nikoli o trůn, nýbrž o chrám Šalamounův, jak jsem se snažil ukázat výše. Tomu by odpovídala i trojstupňovitá hierarchie stavby (1. Kr 6, 6 a 6, 8).

¹⁷⁰ Viz zde 36 a pozn. 130.

¹⁷¹ *„Uvnitř domu bylo všechno z cedru; v něm byly vyřezávány kalichy květů a věncoví z květin.“* 1. Kr 6, 18.

¹⁷² Viz ROYT 1998, 60, zde pozn. 42.

¹⁷³ Takový poukaz se uplatňoval i v konkrétním architektonickém prostředí, například ve studničním stavení kláštera ve Zwettlu, kde jsou některé sloupky pilířů vytesány z růžově zbarveného kamene.

-
- ¹⁷⁴ Za toto upozornění děkuji H. Hlaváčkové.
- ¹⁷⁵ ROYT 1998, 60, zde pozn. 42.
- ¹⁷⁶ Pešinu vedla tato logická úvaha k mylnému údaji o dvanácti hvězdách. Viz PEŠINA 1987², 17.
- ¹⁷⁷ Tento význam zmínil Jan Royt. Upozorňuji v této souvislosti na příměr Zbraslavské kroniky o slunci – Kristově náměstku, měsíci – církvi a hvězdách – křesťanech; autor využívá časové shody úmrtí papeže Jana XXII. se symbolickým výkladem evangelního textu Luk. 21. 25 v liturgii 1. neděle adventní, což dodává této poznámce v souvislosti s deskou určitý význam, ovšem jistě náhodný. Viz FIALA (ed.) 1975, 405. Hvězdy jsou chápány jako křesťanstvo již v interpretaci starozákonních příměrů (Boží slib Abrahámovi o rozmnožení jeho lidu, Gn 15, 5).
- ¹⁷⁸ KRÁSA 1971, 35sq.
- ¹⁷⁹ Ibidem, 36.
- ¹⁸⁰ BARTLOVÁ 1991, pozn. 31, 98.
- ¹⁸¹ Viz BIČ (ed.) 1975, 175. Maria na vyšebrodském Zvěstování by tak byla vlastně korunovaná.
- ¹⁸² „*Hoc diadema, quo coronatur versus Salomon pacificus a matre sua, est caro immaculata – quam assumpsit de Virgine Maria – quae dicitur diadema desponsationis, quia per illam sibi desponsavit sanctam matrem ecclesiam, quae de latere eius formata fuit, sicut Eva de latere viri.*“ BONAVENTURA 2003b, 124sq. Překladatel upozorňuje, že figuru Šalomouna jako předobrazu Krista převzal Bonaventura od sv. Augustina. Diadém jako symbol Kristova lidství interpretuje také Beda Venerabilis a spis připisovaný Cassiodorovi. Ibidem, 124sq., pozn. 30.
- ¹⁸³ Tohoto rysu si všiml J. Pešina, který interpretoval pávy, s ohledem na to, že jsou zobrazení „v téměř heraldické symetrii“, v duchu raně křesťanské tradice jako symbol věčnosti a nesmrtelnosti; genetický původ motivu spatřoval v reliéfní

výzdobě raně-křesťanských sarkofágů. Stavební struktura nevěnoval větší pozornost. PEŠINA 1987², 17.

¹⁸⁴ Aluze na páva u Zvěstování se někdy objevuje v podobě pavích křídel anděla. Příkladů by bylo možno uvést více, v souvislosti se Zvěstováním vyšebrodského cyklu je zajímavé, že se motiv objevuje na desce Zvěstování z clevelandského muzea (kol. 1380), která je vyšebrodskému obrazu blízká. Na desku upozorňuje FAJT / ROYT 1995, 98, č. kat. XII.

¹⁸⁵ K tomu viz SHEPPARD 1969, 65sq.

¹⁸⁶ Ibidem, 65.

¹⁸⁷ PEŠINA 1983, 169sq. Je však problematické spatřovat v tomto příkladu přímý zdroj, který inspiroval malíře – toto hledisko navíc implikuje, že motiv je pouze jakýmsi ozvláštňujícím vnějším doplňkem ikonografického programu desky. K podílu malíře – mistra dílny na tvorbě tak náročného a ojedinělého ikonografického programu, jaký představuje deska Zvěstování Vyšebrodského cyklu, je nutno být spíše skeptický. Nepochybně se jedná o dílo vzdělaného intelektuála – inventora a konceptora, který mistru dílny předal vypracovaný program.

¹⁸⁸ OVIDIUS 1969, Kniha I., 38.

¹⁸⁹ „*Pavo inter omnes volucres avis est jactabunda; corporis enim forma atque alis pulcher est. Cum ambulat, se ipse laetitia exsultans intuetur, demittit vero caput, et in terram oculos conjicit; cum autem suos conpicit pedes graviter vociferatur, scilicet quod illi caeteris corporis sui partibus non respondeant. Interpretatio: Tu igitur, spiritualis homo, praecepta et bona tua viens, delectare et exsulta; cum vero pedes, id est peccata, aspexeris, vociferare, et coram Deo defle atque odio habe peccatum, quemadmodum et pavo pedes, ut sponso justus appareas.*“ SANCTI EPIPHANII AD PHYSIOLOGUM 1588, Cap. XII. Pýcha nad krásou a zahanbení nad její ztrátou charakterizují páva již u Plinia st., který v Knize X. 22–23 Naturalis historia uvádí, že páv je podle některých zlomyslný a

chová se okázale. V českém vydání PLINIUS ST. 1974 patří daná pasáž mezi zkráceně převyprávěné části.

¹⁹⁰ Otázkou je, zda v tradiční symbolice nenalezla své místo i tropologická rovina. Symetrické uspořádání dvojice pávů skrývá řadu odlišností. Pokusíme-li se je charakterizovat kvalitativně (v kladném a negativním stupni), nalezneme hypotetické korespondence v rovině významu, umístění i subtilního světelného rozlišení. Osvětlené straně (z hlediska zobrazení pravá strana blíže Bohu Otci) odpovídá umístění páva vpředu, jeho stabilní, klidná pozice, ozářená krása peří, nohy skryté pod tělem. Potemnělé straně (z hlediska zobrazení levé, vzdálené od Boha) odpovídá umístění páva vzadu. Jeho postoj je labilní, krása peří zastíněna, nohy jsou vystaveny pohledu. Tyto protikladné charakteristiky odpovídají textu Physiologu, kde nahlédnutý kontrast krásy páva a ošklivosti jeho nohou, provázený výskoky a zahanbeným křikem, odkazují k vnitřní etice křesťana. Osvětlený, krásný a důstojný páv při straně Boha vpředu má svůj protějšek v potemnělém, neklidném zjevu na opačné zadní straně. Podobně protikladnou (stranově souhlasnou) pozici pasivního a aktivního postoje zaujímají pávi vyobrazení v Domitilliných katakombách [8], což je i jistým dokladem toho, že zobrazení pávů na desce navazuje na tradici sahající k raně křesťanské vrstvě.

¹⁹¹ Architektonické nástavby na různých stavebních strukturách ve středověkém umění morfologicky navazují na architektonické struktury známé z římských pompejských stylů. Nástavba na trůnu Zvěstování má například blízko k obdobnému architektonickému motivu na výjevu Obětování Krista v apsidě baziliky Sta Maria in Trastevere.

¹⁹² Viz například nástavba trůnu na desce Klanění.

¹⁹³ Oproti Pešinovu názoru pracuji spíše s představou, že cyklus byl logicky započat první deskou a druhou pokračoval, případně že v poměrně krátké době vznikl konzistentní koncept

alespoň prvních desek, který byl pak postupně v dílně malířsky realizován. Zdá se přitom, že během realizace v určité fázi již práce na cyklu takto plynule nepostupovala. Vedle obrazových motivů nalezneme zajímavé paralely rovněž srovnáním některých morfologických motivů prvních dvou desek: tak záhybový motiv cípu šatu vertikálně spadajícího pod Mariinou pravici je obdobou záhybové hry líce a rubu Mariina pláště na desce *Zvěstování*. Podobné řešení opakuje nalevo paralelně spadající cíp tkaniny pokrývající Mariino lůžko.

¹⁹⁴ Tuto charakteristiku můžeme zejména pro vrcholně a pozdně středověké ztvárnění témat *Zvěstování* a *Narození* chápat jako paradigmatickou a nenáleží tedy k inovačním prvkům vyšebrodského cyklu. Je zde nicméně vyjádřena mimořádně vytříbeným způsobem.

¹⁹⁵ KALINA 1996, 161. Autor se pokusil interpretovat ikonografii prvních čtyř desek, jež pokládá za autentické práce Vyšebrodského mistra, v přímém spojení s dobovými texty přístupnými v prostředí Vyšebrodského kláštera, nebo texty, jejichž znalost se zde obecně předpokládá (*Legenda Aurea*). Poznamenejme k tomu zaprvé, že jak v případě Bernardových kázání tak i Zlaté legendy se jednalo o literární zdroje ve své době obecně sdílené. Jejich spojení s konkrétním dílem nevyovídá nic přesnějšího o jeho ideovém zázemí a provenienci. Za druhé ve snaze přesně identifikovat konkrétní literární zdroj ikonografického programu se mnohdy zapomíná na běžně otevřený charakter kulturní sféry, v níž dané myšlenkové modely a motivy putují společenským prostorem, jsou, často bez ohledu na svůj původ, různě přepracovávány, rozpracovávány a kombinovány – cíleně i spontánně se s nimi pracuje. K tomu viz UHLÍŘ 2006.

¹⁹⁶ VORAGINE DE 1984, 82. Jakub de Voragine myšlenku dopodrobna rozvíjí dále (82sq). Jde o koncept ontologické hierarchie rozpracované antickou filosofií (systematicky v podobě stromu

novoplatonika Porfyria - tzv. *arbor porphyriana*) po jednotlivých úrovních od základní substance (neoživené těleso) po substanci nejdiferencovanější (živá bytost definovaná smyslově a rozumově). Tento hierarchický obraz světa přešel do středověku, kde jej aktualizovaly teologické aspekty.

¹⁹⁷ Ibidem, 80.

¹⁹⁸ PEŠINA 1987², 39.

¹⁹⁹ Byzantskému východisku, spíše intenčně než slohově volenému, odpovídá i prizmatický terén důsledně uplatňovaný v celém cyklu. Tento relativně konzervativní výtvarný program, podložený patrně určitým reprezentativním záměrem, byl jedním z proudů dvorské umělecké reprezentace. Udržel se až do 80. let 14. století, jak dokládají ještě iluminace Mistra Balámovy historie v Bibli Václava IV. Shodně s nejhodnotnějšími deskami cyklu užívá tento iluminátor ve své době již skutečně archaizující prizmatický terén (Stvoření Evy, Bible Václava IV., I. sv., fol. 4^r), ale i tradiční zelenou podmalbu inkarnátů. KRÁSA 1971, 146.

²⁰⁰ Repro in: MATĚJČEK 1924, obr. 17. Podobně ikona Narození Páně, repro in: MYSLIVEC 1999, cat. no. 17a.

²⁰¹ K tomu HINDS 2002, 122sqq.

²⁰² Na první desce se vláha objevuje v podobě požehnané rosy, zde ji v podobě průzračné vody vylévá Josef ze džbánu do nádoby.

²⁰³ Locus amoenus, kde 'perpetuum ver est', tvoří prostředí dramatického únosu Proserpiny z Ovidiových Proměn: „*Jezero věnčí hvozd, jenž všechny mu lemuje strany / zdržuje zelení svou jak plachtou paprsky slunce. / Haluze dávají chládek, zem pestré květy, jsouc vlhká: / věčné jaro tu jest.*“ OVIDIUS 1969, Kniha V., 151. Krajinná scénérie Narození je vybavena atributy 'věčného jara', přírodního archetypu Zlatého věku; je to ono 'est locus...' ovidiánské rétorické formule, uvádějící diváka posvátného pozemského děje do bezčasé sféry, v níž

se odehraje paradigmatická událost sub specie aeternitatis.

Viz HINDS 2002, 128.

²⁰⁴ PEŠINA 1977, 147. Z českých madon zastupuje tento typ Madona vyšehradská. Pešina upozorňuje, že zmíněný mariánský zpěv Bernarda z Clairvaux „...je zaznamenán na začátku i na konci misálu Jana ze Středy, kde se mluví výslovně o ‘*pratum paradisum*.’“ Ibidem, 154, pozn. 140.

²⁰⁵ TRÍŠKA 1990, 145sq. Skladba zjevně pracuje s antickou rétorikou, na jejíž tradici navazuje: „*Tato stará alegorie krásných květů (rosa – viola) je v Ciceronových Tuskulánkách, u Bonvesina a Petra de Vineis.*“ Ibidem, 142.

²⁰⁶ Bylo by nepochybně podnětné podrobněji mapovat literární i výtvarné uplatnění a transformaci tohoto topoi. Zpracování půvabných míst (*loci amoeni*) bylo v české středověké literatuře oblíbené. „*V skladbě Tria poma b. Marie virginis došlo v popise těchto tří jablek i k hromadění půvabných míst: Tu nemus amenitatis, rubetum voluptatis, rosuletum flagritatis, ortus clausus venustatis, fons signatus deitatis, lilietum sibilant. Tu campus large ubertatis arvumque felicitatis, violetum emicans (Ty jsi háj půvabu, ostružiní rozkoše, růžový záhon záře, uzavřená zahrada lásky, označený pramen božství, šumící místo lilií. Ty jsi pole štědré hojnosti, niva štěstí, zářící záhon fialek).*“ Ibidem, 137. Bartoloměj Klaret

z Chlumce v prologu *Fysiologiaria* představuje Kristu svoji alegorickou zahrádku přírody: „*Buď přítomen, Kriste; chci být tvým uvaděčem, / zavlažovat tvou rosou, co se pěstuje v této zahradě. (...) Jsi květem, jsi plodem, kmenem, hradem, jsi koncem i východem, stavitelem věží, dej život rostlinám i kvěťům.*“ Ibidem, 17. *Locus amoenus* měl ve středověku (oproti ryze literárně-rétorickému odůvodnění v antické poetice) nepochybně silnější alegorický význam; jeho poetika byla symbolicky nasycenější, její význam nebyl přísně stabilizován a dotvářel se v závislosti na kontextu. Obraz *locus amoenus* či

pratum paradisum měl univerzálnější východisko, proto může být zavádějící, jestliže jeho aplikaci spojujeme z úzce specifikovaným pramenem.

²⁰⁷ „*The Nativity is the central event of the Christmas period, celebrated on Christmas Day with the words Puer nobis est natus... This liturgical text provides the motive for the presence of the donor on the second panel... The Annunciation was given secretly only to the Virgin Mary, but Christ was born 'above all others', including the donor. This confirms that the cycle is Christological and not devoted to the Virgin Mary.*” HLAVÁČKOVÁ 1998a, 247.

²⁰⁸ FRIEDL 1973, 272sq: „*Tato kostýmová adjustace byla běžnou praxí ve středověku a byla v této funkci jak ve Francii, tak v Itálii. (...) Představitelé světské i církevní vrchnosti mají své klobouky a čepice zavěšeny na zádech nebo opatřeny visutými šňůrami stejně jako církevní hierarchové malovaní na zadní straně třeboňského oltáře. Tam i tady jsou to vesměs hodnostáři. V souvislosti s touto typologií je tedy hodnostářem i donátor vyšebrodského cyklu.*” Friedl citacemi z pramenů dokládá vysokou prestiž této osobnosti na lucemburském dvoře i jeho privilegované postavení ve vztahu k panovníku, jak Janu Lucemburskému, tak ještě i mladému nastupujícímu Karlu.

²⁰⁹ „*The structure held by the donor ...show an undeniable similarity to the structure of the choir of the Vyšší Brod monastic church*” KALINA 1996, 161. Srovnání s fotografiemi, na něž v poznámce P. Kalina odkazuje, však o této nepochybné podobnosti příliš nepřesvědčuje. Vyšebrodský klášterní kostel má polygonální závěr, zatímco na modelu vidíme chór uzavřený pravoúhle (model by tak případně mohl spíše naznačovat cisterciácký typ kostela). Podobně FRANZEN 2006, 87: „*...model kostela ...při vší stylizaci má zjevné rysy vyšebrodského klášterního kostela...*” Opačný názor vyslovila H. Hlaváčková: „*In most cases it is not possible to be certain whether it is a con-*

crete edifice or a general symbol of Church, although in the mid-14th century the latter was much more probable.“ HLAVÁČKOVÁ 1998a, 246, zde pozn. 11.

²¹⁰ Tak upozorňuje PEŠINA 1987², 19, zde pozn. 39.

²¹¹ Příprava lázně je vždy posunuta do prvního plánu obrazu – tak například již na scéně Narození na kazatelkách Nicola Pisana v baptisteriu (1259-60) i Giovanni Pisana v bazilice (1302-10) v Pise, podobně na střední desce oltáře sv. Savina v sienské katedrále s Narozením Panny Marie od Pietra Lorenzettiho (1335-1342). K výjevu Přípravy lázně viz MYSLIVEC 1999, 55. Zde je i odkaz na podrobné zpracování původu výjevu: P. J. NORDHANGEN: The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, in: Byzantinische Zeitschrift 54, 1961, 333sq.

²¹² Narození Krista jako dějinný moment vzniku křesťanské skutečnosti v sociálním (tedy nejen teologickém) smyslu zdůrazňuje *Ostrovská píseň (asi 1260 - 1290)* - vtělené Slovo Jana evangelia je v kontextu Narození označeno Kristovým jménem prostřednictvím »etymologizujícího opisu« z aktu křtu: „*Ot něhože naše kršćenie / jménem nazváno*“. Ostrovská píseň, in: LEHÁR 1990, 126, zde rovněž 39 a 294-295.

²¹³ Křest Bořivoje a Křest sv. Ludmily, Svatoludmilský cyklus, kol. 1364-1365, na nějž snad navazuje o málo mladší Křest sv. Otýlie ve Vlašimské kapli Svatovítské katedrály. Obdobné obrazové schéma má i ilustrace Svátost křtu – Tomáš Štítný ze Štítného, Knížky šestery, Praha NK, XVII A 6, fol. 114^v.

²¹⁴ NEZNÁMÁ EVANGELIA 2001, 266sq a 298sq.

²¹⁵ Zmíněný text, stejně jako Zlatá legenda, která z něj vychází, dotyčné ženy (Zoé a Salomé) v této úloze nezná.

²¹⁶ PEŠINA 1987², 19, zde pozn. 43.

²¹⁷ Bylo v této souvislosti upozorněno na raný příklad aktivace sv. Josefa, kolem poloviny 14. století dosud vzácné – Jo-

sef scéně Narození obvykle pasivně přihlížel v duchu *Meditationes vitae Christi*. PEŠINA 1987², 19, zde pozn. 41.

²¹⁸ K postavě staré ženy a Josefa připravujících lázeň: viz: NEUBAUER / PIŤHA 1991, 19sq. Autoři si všímají, že na obraze se vyskytuje paralelní vztah dvou dvojic muže a ženy v kontrastu stáří a mládí. Tento vztah interpretují v typologii Adama a Evy Starého a Krista-Adama / Evy-Marie Nového zákona, případně zde vidí možný odkaz na Obětování v chrámu, když v Josefovi a staré ženě spatřují možnou aluzi na starce Simeona a prorokyně Annu v chrámu, na který odkazuje model kostela v rukou donátora. Autoři si všímají rovněž zpřítomnění veškerenstva v zabydlené bohaté přírodníscenérii: „...nebe a země, moře, pevnina, řeky (představované kádí, džbánem, proudem) a všechny třídy tvorů: andělé, lidé, zvířata, stromy, rostlinstvo, skály i lidské výtvoř (chrám, erb): spása přichází do celého světa.“ Ibidem, 18.

²¹⁹ Za laskavé upozornění na tuto okolnost děkuji H. Hlaváčkové.

²²⁰ U. NILGEN: *Elemente, vier*, in: LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1994², 601.

²²¹ Viz např. baptisterium ariánů v Ravenně z poč. 6. stol.

²²² Viz Vyšehradský evangelistář, vyobrazení na fol. 15^r, reprodukováno in: MERHAUTOVÁ / SPUNAR 2006.

²²³ Známým příkladem ze Svatováclavské legendy na schodišti Velké věže Karlštejna je kostel v podobě rotundy s apsidou, zdobené pod římsou obloučkovým vlysem, do něhož přináší sv. Václav upečené hostie (vyobrazení např. in: VŠETEČKOVÁ 2006, 215, obr. XXIII.

²²⁴ Džbánem byla označována *temperantia*, jedna z kardinálních ctností, dříve, než se jejím atributem staly přesýpací hodiny. Viz SCHMITT 2004, 179sq. (zde odkaz na příslušnou literaturu). Vztah Josefova aktivního a ženina zadržujícího gesta je

možno chápat i jako tropologický odkaz na umírněnost, zdrženlivost, střídmost.

²²⁵ SPUNAR / SVOBODOVÁ 1987, 29. Prakticky všechny gnómičké útvary „...opakují nebo i rozměňují dávná topoi (...) nejrůznějšího původu“; jedná se o ustálené schéma, s nímž byl dobový názor obecně srozuměn. Ibidem, 8.

²²⁶ Nelze v tomto ohledu souhlasit s Pešinovým hodnocením o humorně ztvárněné scéně, v níž sv. Josef, „...jako dobrotivý skřítek, usilovně pomáhá připravit dítěti lázeň spolu se starou ženou, jež se na něj přitom vesele a povzbudivě zubí.“ PEŠINA 1987², 35.

²²⁷ Isidor Sevilský jmenuje v VIII. knize Etymologií deset Sibyll, „...*Septima Cumana, nomine Amalthea, quae novem libros adtulit Tarquinio Prisco, in quibus erant decreta Romana conscripta. Ipsa est et Cumaea, de qua Vergilius (Ecl. 4,4): Vltima Cumaei venit iam carminis aetas. / Dicta autem Cumana a civitate Cumas, quae est in Campania, cuius sepulchrum in Sicilia adhuc manet.*“ Sv. Augustin připojuje Sibylly na základě Vergiliovy 4. eklogy k prorokům Starého zákona. Viz ROYT 2006b: Sibylly, 264sq.

²²⁸ Kumská Sibylly získala od Apollóna dlouhý věk, pohrdla však darem věčného mládí, jež jí nabízel, jestliže se mu odevzdá. Viz OVIDIUS 1969, Kniha XIV., 414sqq.

²²⁹ Tento argument (jako atribut jej zmiňuje STEJSKAL 2001, 111) oslabuje skutečnost, že podobně vyhlížejí i jiné sedící postavy, např. na kresbě sedících dvořanů z pařížského malířského skicáku kol. 1350 (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Reprodukováno in: FAJT 2006a, 121, Kat. 28. I.

²³⁰ Analogicky např. ke známé kresbě dvou Sibyll z Brunšvického kresebného vzorníku (po r. 1380). Viz STEJSKAL 2001, 111, obr. 2. Obdobnou výrazovou funkci plní polopostava apoštola Jana na desce Smrti Panny Marie z Košátek (kol. 1340-1345). Hlava je zobrazena rovněž z tříčtvrtěčného profilu, v pozici směru-

jící do obrazového děje a současně se vystavující diváku, objevuje se shodný motiv pootevřených úst odhalujících zuby. V koordinaci s gesty rukou se evidentně jedná o vyjádření (zde zřetelně emotivního) komentáře osoby. Patrná je i výtvarná souvislost – při odlišném sklonu hlavy je na vyšebrodské desce velmi podobně ztvárněna celá obličejová partie (pohled očí, nos, ústa, brada).

²³¹ SCHMITT 2004, 39sq., obr. 2 a 69, obr. 3.

²³² VERGILIUS 1977, 209.

²³³ V byzantské tradici tato vergiliovská aluze patrně existovala, jak naznačuje na některých ikonách Narození postava pastýře, který hraje naslouchajícímu stádu na roh opatřený otvory (viz MYSLIVEC 1999, cat. no. 17a).

²³⁴ VERGILIUS 1977, 214.

²³⁵ Odkazují na motiv přilbice – Adamovy lebky pod Kristovou standartou na desce Zmrtvýchvstání, viz níže, *Lignum crucis a □□□□□□ jako □□□□□□□□*.

²³⁶ Strom je rovněž součástí byzantské ikonografie Narození. Viz MYSLIVEC 1999, 55, cat. no. 17A.

²³⁷ Plody v koruně stromu odpovídají biblickému textu: „*Áronova hůl za dům Léviho vynučela, vyrazilo poupě, rozkvetl květ a dozrály mandle*“ (Nm 17, 23). Obecný antropologický význam tohoto obrazu jako symbolu zázračného, božského plození byl pro středověk dosud živým, nikoli jen literárním významem.

²³⁸ „*...omnis haec prophetia de Christo est, quam per partes volumus explanare, ne simul proposita atque disserta lectoris [0144B] confundat memoriam. Virgam et florem de radice Jesse, ipsum Dominum Judaei interpretantur: quod scilicet in virga regnantis potentia, in flore pulchritudo monstretur. Nos autem virgam de radice Jesse, sanctam Mariam Virginem intelligamus, quae nullum habuit sibi fruticem cohaerentem; de qua et supra legimus: Ecce Virgo concipiet et pariet filium (Isa. VII, 14).*“ HIERONYMUS STRIDONENSIS PL 24, col. 144.

²³⁹ „Že porodila, a zůstala pannou, to bylo dokázáno ...obrazem: bylo to naznačeno obrazně jednak Áronovým prutem, který rozkvetl bez lidského přičinění...“ VORAGINE DE 1984, 80sq. Obě typologie jsou velice exponovány v českém Životu Krista Pána: „Toť jest ten prut Áronův, jenžto nad přirozený běh druhý den ovoce dal.“ STLUKA 2006, 7. Rovněž v kapitole 0 narození Ježíšovu: „Co se tomu židovščí mistři divíte, ež dievka svatá Duchem svatým počenši syna porodila a v svéj čistotě ostala? Kterú mocí prut Áronův druhý den vzkvetl a ovoce dal? Téhož Boha mocí divným činem svatá dievka počenši porodila. Ten prut Áronův ani okopán, ani zaléván, proti všemu přirozenému běhu ovoce dal druhý den.“ Ibidem, 33. Středověk si tento obraz zcela osvojil. Ve staročeské písni Ó Maria, matko milostivá, datované do konce 14. st., se zpívá: „Ó Maria, tys metlička a aron velmi zplodivá, / tys ovoce Jezu Krista porodila.“ LEHÁR (ed.) 1990, 169 a 322.

²⁴⁰ Typově vychází z italské trecenteskí malby, uváděna bývá Giottova chýše z výjevu Narození v kapli Scrovegni. Literatura zdůrazňovala – domnívám se, že až neadekvátně, zejména pokud se uvažovalo o přímé předloze - vztah vyšebrodského Narození k této Giottově práci. Prostá stavba, vyzdvihující na čtyřech opěrách střechu odpovídá funkčně představě přístřešku, o němž hovoří Školská historie a Zlatá legenda (VORAGINE DE 1984, 80. Představuje „...obecné přístřešie...“, kde za deště „...hostie s dobyt看 stávachu“ STLUKA 2006, 30.

²⁴¹ Jesle Páně interpretovala středověká exegeze jako Kristův hrob a obojí nese současně symboliku oltáře, neboť inkarnace byla nutným znamením Boží smrti, jež se na oltáři zpřítomňuje v eucharistické transsubstanciaci. K tomu: BENEŠOVSKÁ 1995, 90sq.

²⁴² Motiv ptáka na polštáři při Kristově hlavě je blízký obdobným motivům na desce Kladské madony (opona nesená za trůnem anděly, pluviál Arnošta z Pardubic), či na Votivní desce

Jana Očka z Vlašimi (roucho sv. Vojtěcha). Podobný motiv identifikovaný jako fénix je vyšit na fragmentu zelené tkani-
ny, původně ceremoniální dalmatiky snad přímo spojené
s Karlem IV. FAJT 2006a, 166sq., kat. 52a. Drahocenný dezén
podušky je výrazem exkluzivní dvorské kultury.

²⁴³ TRÍŠKA 1990, 37.

²⁴⁴ FRIEDL 1934, 26.

²⁴⁵ Zejm. Iz 54; 61,10; 62,4-5, v negativním smyslu nevěry pak
Ez 16,1-4; 16,15-34. Obraz Ženicha a Nevěsty, kdy Ženichem je
očekávaný Vykupitel, oslavuje žalmista v mesiášsky vykládaném
žalmu 45. Také v NZ se téma Ženicha a Nevěsty objevuje opako-
vaně: např. Mt 22, 2–14; 25,1-13, v Pavlových epištolách (Ef
5, 21–25), exponovaný je motiv v Janově Zjevení. (Zj 21, 2).

²⁴⁶ K tomu viz zejm. ZLATOHLÁVEK 1995b, *passim*.

²⁴⁷ Ibidem, 45, zde viz pozn. 29 obsahující odkaz na pramennou
literaturu.

²⁴⁸ Ibidem, 45.

²⁴⁹ Nakolik byl milostný vztah Marie a Krista v českém pro-
středí adaptován dokládá Život Krista Pána, kde se objevuje
opakovaně, zejm. v souvislosti s pašijovými významy. Jako
příklad uveďme scénu z Obětování v chrámu, kde Matka boží za-
pláče, když slyší naříkat dítě, „...svého syna líce k svému
svatému líci přičínějíc, jeho i své slzy protierajíc, rozlič-
ně jeho kojieše, a tak jeho ukojivši, s ním se neobyčejně ko-
chajíc, u pokornéj tichosti bydléše, bohu vždy děkujíc, svého
milého syna za pravého boha znajíc. A jelikož s jedné strany
v jeho svatém tělesenství matersky se kocháše, tolikéž s dru-
hé strany jeho svatému božství počestně se klanieše.“ STLUKA
2006, 37sq.

²⁵⁰ Madona z Veverčí, Madona Strahovská, Madona Zbraslavská.

V cyklu se tento motiv uplatnil poměrně hojně a nejen
v souvislosti s postavou Panny Marie. Zdobí Mariinu roušku na
desce Narození, Klanění a Nanebevstoupení, na Ukřižování se

uplatnil na roušce Marie Magdalské a jedné z Marií podpírajících pod křížem Matku Boží, Marie z Magdaly má takto zdobenou roušku i na deskách Oplakávání a Zmrtvýchvstání.

²⁵¹ K motivu nahého Dítěte viz PEŠINA 1977, 136; ČERNÝ 1998, 71sq. Pešina vykládá motiv ve smyslu humanistické tendence, Černý jej, v souladu s další literaturou, interpretuje ikonograficky.

²⁵² Antifonář Elišky Rejčky z r. 1317, fol. 28^v s výjevem Narození v iniciále C (*Christus natus est...*), Maria drží na klíně stojící nahé Dítě. Žaltář Elišky Rejčky z r. 1323, fol. 188^r – ikonograficky pozoruhodná iluminace v iniciále D (*Domine...*) na počátku oddílu Cantica et Hymni: Madona trůnící na oltáři zdobeném rozetovými kvítky drží v levici stvol završený třemi bílými květy, na klíně chová poloobnažené Dítě obracející se ke klečící donátorce a bílému ptáčku ve svých rukou. Ad marginem upozorňuji v souvislosti s ptáčkem na motiv zpracovaný v Životě Krista Pána, který jednoznačně dokládá pašijovou symboliku tohoto motivu konkrétně odkazující k Obětování v chrámu. Ve chvíli, kdy Maria nabízí stanovenou oběť „...*tehda to svaté děťátko Ježíš svoji ručiče k svýma ušima přichýliv, oči k nebesom vzvedl, a kakžkoli ješče nemluvil, neb jen čtyřiceti dní vstář byl, však tu ručičkama ptáčka dosáh, matcě pomohl na oltář ofěrovati.*“ STLUKA 2006, 44.

²⁵³ ČERNÝ 1998, 71sq. Viz zde uvedený názor M. Meisse (ibidem, zde pozn. 52), který spatřuje (na materiálu katalánské deskové malby 14. st.) paralelu mezi motivem slitovného přikrytí Kristovy nahoty na kříži Pannou Marií z *Meditationes* a týmž gestem na scéně Narození.

²⁵⁴ PATERA (ed.) 1886, 182.

²⁵⁵ Na tento rys upozornil Jaromír HOMOLKA 1976, 70.

²⁵⁶ Viz ČERNÝ 1998, 72: „...*přítomnost pašijových aluzí...*“ lze považovat za „...*pravděpodobnou u motivu vystrčené a holé šlapy a možnou při zobrazené více či méně odhaleného dětského*

těla.“ Autor se tomuto motivu věnuje ve svém příspěvku zevrubněji. Speciální práce k tématu viz: W. KRAUSE: *Planta nuda. Metamorphosen eines antiken Motivs in der früh- und hochmittelalterlichen Kunst*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 33, 1980, 17sq.

²⁵⁷ NEZNÁMÁ EVANGELIA 2001, 299. Zde uvedena k tématu volka a osla u jeslí speciální literatura.

²⁵⁸ HEERS 2006, 101sq.

²⁵⁹ Kocovnik, in: Lehár (ed.) 1990, 194, viz komentář 337.

²⁶⁰ STLUKA 2006, 29.

²⁶¹ Ibidem, 45.

²⁶² VORAGINE DE 1984, 83.

²⁶³ Pešina uvádí desku Jacopa di Cione, Hampton Court, PEŠINA 1987², 19, zde pozn. 47.

²⁶⁴ Pešina (ibidem, 19, zde pozn. 48) odkazuje na práci A. Chastella.

²⁶⁵ Soustředěnější pozorování osmi zvířat, která malíř individuálně charakterizoval aktivitou a výrazem, upoutá nejen rozvinutým smyslem pro žánrové kvality bukolika, k němuž se scéna hlásí, nýbrž evokuje i svět literárních bajek karlovské doby, ve kterých zvířata svou přirozeností, povahou a emocemi, často jemně vykreslenými, vyjadřují naučná exempla. Viz např. III. část sbírky *Tripartitus moralium*, v níž dominikán Konrád z Halberstadtu, kaplan Karla IV. a přítel Arnošta z Pardubic, zpracoval bajky, mýty a exempla, staročeský *Ezop* (asi 60. léta 14. st.), *Quadripartitus* (60.-70. léta 14. st.), který má některé shodné bajky s *Tripartitem* či *Nová rada* z počátku vlády Václava IV., jemuž bylo dílo adresováno. K tomu viz TRÍŠKA 1990. V posledním jmenovaném díle poskytují jednotlivá zvířata rady mladému králi. Ve vztahu k našemu obrazu uvedme, že například volek tu radí k vážnosti, zatímco beránek symbolizuje tichost (ibidem, 91). Středověkému vnímateli byl přístupný nepochybně i tento rozměr, který v soudo-

bém vnímání obrazové motiviky chybí. Obdobným způsobem, ovšem s otevřeně živým žánrovým záměrem, ztvárnil skupinu zvířat ve spodní drolerii s výjevem Zvěstování pastýřům (k iniciále s výjevem Narození Krista) malíř Liber Viaticu (fol. 83^v). Najdeme zde i motiv berana který se natahuje vzhůru, tentokrát po listoví stromu.

²⁶⁶ Románské umění podává bezpočet příkladů, za všechny připomeňme postavu proroka na trumeau jižního portálu klášterního kostela St.-Pierre v Moissacu.

²⁶⁷ Červeně psaná počáteční kapitála 'A' je poškozená.

²⁶⁸ ROYT 2006b: Klanění tří králů (mágů), 112.

²⁶⁹ FRIEDL 1934, 67.

²⁷⁰ „*Tím, že vyšebrodský malíř Marii situoval mimo vnitřek architektonických kulis, kde by ji předpokládal smyslový vjem, podal přesvědčivý důkaz, že Mariina sedící postava s dítětem na klíně, stejně jako trůn, věcná jeho podstata a perspektivní hloubka, byly mu zatím stále ještě samostatnými pojmy. Malířská představa, z nich plynoucí, nevyžadovala jejich závislost a logickou koordinaci, která nabývá stále většího významu právě v obrazech Giottových a jeho následovníků.*“ Ibidem, 67sq.

²⁷¹ KALINA 1996, 162.

²⁷² Friedl upozornil, že „*Motiv vynechané žerdi – sloupu... má pozdní analogii v obraze s toutéž scénou od Bartola di Fredi (1330-1410); v Pinakotéce (Akademii) v Sieně (No 104).*“ FRIEDL 1934, 141, zde pozn. 115.

²⁷³ PEŠINA 1987², 36.

²⁷⁴ K tomu Pavel KALINA 1996, 162: „*...the Virgin is ...seated on a throne ..., with a wooden plate under her legs.*“ Podle autora „*This motif recalls the Virgin Mary as the Bride from Canticale of Canticles who was compared to a palm tree.*“ Ibidem, 152.

²⁷⁵ Tento motiv lze vedle aluze na královskou síň chápat i jako poukaz na jednu z metafor z *Cantica* přenesených na Pannu Marii: „*Jestliže je hradbou, / stříbrné cimbuří na ní postavíme*“ (Pís 8,9). Že cimbuří na výjevu Klanění charakterizuje královskou síň, naznačuje iluminace Klanění z Vyšehradského kodexu (fol. 13^v). Velká arkáda je, oproti všem ostatním případům na nichž zobrazuje sakrální prostor, opatřena cimbuřím, patrně právě ve smyslu *aulae regiae*. Reprodukováno in: MERHAUTOVÁ / SPUNAR 2006, Fol. 13^v. Autoři ovšem interpretují prostor Klanění jako sakrální – domnívám se, že oba významy se mohly uplatňovat současně (ibidem, 101sq).

²⁷⁶ VORAGINE DE 1984, 104.

²⁷⁷ STLUKA 2006, 40. Týž pramen uvádí několik velmi obdobných výkladů, jaký uvádí Zlatá legenda podle sv. Bernarda – autorská otázka v novodobém smyslu slova tu nemá význam, evidentně se jednalo o obecnou rétorickou formulaci – např. „*'...svatý Řehoř praví: Ó, milí králi, jehožto ste veleslavenstvie tu očima neviděli, to jste silnú věrú ohradili, zlato jakožto pravému králi ofěrovavše! Kde jste králová znamenie viděli, kde sien králová dóstojná, kde stól králový, kde kniežat a rytieřov a rozličných lidí množstvie jste viděli? Jediné miesto sieni chlév, miesto králového stola jėsle, miesto množstvie lidí jediný Josef a jeho milá matka Maria'*.“ Ibidem, 40.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ KALINA 1996, 162.

²⁸⁰ K typům a tvarosloví korun v dobové české deskové malbě viz HRBÁČOVÁ 1999, 446sq. Nejstarším dokladem koruny s listy vinné révy v českém malířství je podle autorky „*...koruna abatyše Kunhuty na dedikačním listě Pasionálu, ...její tvar převzalo naše malířství ze západoevropského umění.*“ Ibidem, 450, zde pozn. 19.

²⁸¹ V dané časové vrstvě a okruhu dílny se tento motiv uplatnil na levé desce diptychu z Karlsruhe.

²⁸² STLUKA 2006, 40.

²⁸³ K tomu viz PEŠINA 1977, 130sqq., zde 133.

²⁸⁴ The Detroit institut of Arts, inv. č. 26.106, repro viz FAJT 2006a, obr. II.31.

²⁸⁵ Trůnicí Madona se sv. Kateřinou a Markétou (kol. 1350) a dnes nezvěstná, původně pražská deska Madonna del'umiltá ze sbírky Ascher&Welker (repro ibidem, obr. II.12)

²⁸⁶ Maria jako nositelka Krista reprezentuje církev; skrze Krista náleží také Ecclesii dary a úcta králů země a Maria ji jakožto Ecclesia od pozemských králů právem vyžaduje – její plášť nese ostatně barvu královského purpuru, stejně jako plášť druhého krále, symbolizujícího přítomnost. K tomu viz níže v souvislosti s druhým králem.

²⁸⁷ PEŠINA 1987² 22.

²⁸⁸ „Jestliže profilový portrét je odvrácen od diváka a žije jaksi sám pro sebe, navazuje tříčtvrteční podobizna styk s okolním světem, je malována pro něj a vzhledem k němu.“ PEŠINA 1955, 12.

²⁸⁹ K tomu viz níže.

²⁹⁰ Táž postava má drahocenný zlatý oděv i na poslední desce Soslání Ducha. Podrobněji k tomu viz na příslušném místě, Nanebevstoupení.

²⁹¹ DUBY 2002, 315.

²⁹² HRBÁČOVÁ 1999, 447.

²⁹³ KAVKA 1993, 82sqq.

²⁹⁴ K problematice portrétů Karla IV. viz PEŠINA 1955; KESNER 1975.

²⁹⁵ HOMOLKA 1997b, 131. Rovněž FAJT 2006c, 99, č. kat. 15. Barbara Boehm v této souvislosti uvádí, že Karel směřoval vyvrcholení svého posledního pobytu v Paříži nikoli náhodou na „...dvanáctý den po Vánocích (6. leden), tj. právě na svátek

příchodu tří orientálních patriarchů k malému Ježíškovi do Betléma. Karel a stejně jeho královští současníci se totiž obrazně vnímali jako žijící dědicové svatých Tří králů. V intencích této tradice pak jako pozemští králové vzdávali hold malému Kristovi – králi králů. A skutečně rysy Karla IV. rozeznáváme ve tváři prostředního krále na malbách tzv. Morganova diptychu, podobně jako i na dalších dílech vytvořených v období jeho vlády, třeba na nástěnné malbě v kapli sv. Kříže na císařském hradě Karlštejně.“ BOEHM 2006, 141. Domnívám se, že k prvním příkladům této reprezentační „strategie“ by mohl patřit právě prostřední král na desce Klanění Vyšebrodského cyklu.

²⁹⁶ PEŠINA 1955, 24sq., shrnuje FAJT / ROYT 1997, 222sq., kde je uvedena další literatura. Fakt, že se jedná o třetího, nikoli druhého krále, tedy postavu symbolizující budoucnost, tuto domněnku znejišťuje, byť pro ni fyziognomické rysy skutečně hovoří.

²⁹⁷ „Karel je tu vyobrazen o obecnějším typu jako biblický král-kněz Melchisedech, předobraz královského kněžství Kristova, na pozadí věžové brány, jež v principu předjímá výstavbu a výzdobu Staroměstské mostecké věže.“ CHADRABA 1971, 18, obr. 18.

²⁹⁸ KAVKA 1993, 109.

²⁹⁹ Hypoteticky by bylo možno v souvislosti s jejich formou uvažovat o darech jako současně o symbolických předmětech mariánských epiteton: 1. král – nádoba zlatá (*urna aurea habens manna*, Žd 9, 4), 3. král – věž Davidova (*turris David cum propugnaculis*, Pís 4, 4), roh, který nese 2. král, má v archaické, kulturně rozšířené symbolice vztah k měsíci (*pulchra ut luna*, Pís 6, 10). Viz ROYT 2006b: Panna Maria, 197.

³⁰⁰ HRBÁČOVÁ 1999, 450. Autorka dodává, že „*Korunu se stejnými liliemi později nacházíme na Wiltonském diptychu ...který ...bývá připisován anglickému nebo francouzskému malířství.*“ Ibidem.

³⁰¹ РОУТ 2006b, 113. Podle Zlaté legendy vysvětluje betlémská hvězda samotné jméno svátku-epifanie, zjevení, „*protože se tenkrát objevila hvězda na nebi nebo protože byl Kristus hvězdou spatřenou na nebi třem králům ukázán jako pravý Bůh.*“ VORAGINE DE 1984, 99. Legenda aurea ji v duchu své kompilační exegetické metody vybavila příslušnými charakteristikami, jimiž se odlišuje od jiných hvězd (ibidem, 102sq.). Liturgie svátku epifanie spojuje čtyři události – epifanie, symbolicky situované do stejného dne: Klanění králů, Kristův křest, Proměnění vody ve víno v Káni galilejské a zázračné rozmnožení chlebě. „*Tak tedy v tomto dni došlo ke čtvrtému zjevení. Prvním zjevením byla hvězda u jeslí, druhým Otcův hlas nad řekou Jordánem, třetím proměna vody ve víno na hostině, čtvrtým rozmnožení chlebě na poušti. Dnes se slaví především první zjevení...*“ Ibidem, 100.

³⁰² Podle Friedla má motiv budit „...*dojem o věčné souvislosti*“. FRIEDL 1934, 74.

³⁰³ Ibidem, 68.

³⁰⁴ Štít s Arma Christi, Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 3^a, Praha, Národní knihovna ČR.

³⁰⁵ K významu akantu v této souvislosti viz pozn. 463.

³⁰⁶ K tomu viz HINDS 2002, 122sq, zde 123, kde je citován E. R. Curtius, který definuje podstatné prvky tohoto krajinného topoi: „*Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow, and a spring or a brook. Birdsongs and flowers may be added. The most elaborate examples also add a breeze*“ (ibidem). Je zřejmé, že v našem případě se nejedná o přesně vypracovaný typ ideální krajiny, přesto se domnívám, že tato rétorická představa spoluutvářela scenerii Olivety.

³⁰⁷ VERGILIUS 1977, 214.

³⁰⁸ K tomu viz HINDS 2002, 122sq. S obrazovým typem krajiny při úpatí hory se stromy, v jejichž stínu usnuli apoštolé, se setkáme v italské trecenteskní malbě (např. Olivová hora z Ducciovy Maesty – právě tento příklad, kde se setkáváme s živým vyprávěním v čase, dokládá, jak se na vyšebrodském cyklu interpretují obvyklé motivy, figury a řešení důrazně symbolicky, často s intervencí složité spekulativní úvahy).

³⁰⁹ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998: Cedr libanonský, 96sq.

³¹⁰ Snad v souvislosti s proroctvím Ezechiela: *„Já vezmu ratolest z vrcholku vysokého cedru / a zasadím ji, / z vršku jeho koruny utrhnu snítku / a zasadím na vysoko čnicí hoře. / Zasadím ji na vyvýšené hoře izraelské / a vyžene větve, pone-se plody / a stane se nádherným cedrem. / Pod ním bude bydlet všechno ptactvo, / všechno, co má křídla, bude bydlet ve stínu jeho větvoví. / Všechny stromy pole poznají, / že já Hospodin jsem ponížil strom vysoký a povýšil strom nízký; / nechal jsem uschnout strom zelený / a dal vypučet stromu suchému. / Já Hospodin jsem promluvil a také to učiním.“* (Ez 17, 22–24). Motiv stromů s ptáky tento text do určité míry evokuje, dokonce lze uvažovat o přímé korespondenci ‘ratolesti zasažené na vysoko čnicí hoře’ a zmíněného nejvýše umístěného stromu na úbočí, při samém vrcholu hory, pod otevřenými nebesy. Uvažovat lze rovněž o vztahu textu *„já... jsem ponížil strom vysoký a povýšil strom nízký“* k obrazu vysokých stromů na úpatí a tohoto nízkého stromu na vrcholu hory.

³¹¹ PASTOUREAU 2002: Symbol, 788.

³¹² ROYT / ŠEDINOVÁ 1998: Dub, 97sq.

³¹³ Za upozornění na tuto miniaturu a zapůjčení fotografie děkuji Haně Hlaváčkové.

³¹⁴ Pavel KALINA 1996, 162 zdůrazňuje naproti tomu mariánské souvislosti. Domnívám se, že i tam, kde se objevuje dub v souvislosti s prezentací Panny Marie, má v zásadě christologické, nikoli mariologické opodstatnění. Protože ptáka

v koruně stromu vykládá jako symbol Kristova utrpení (ibidem, 151sq., k tomu viz níže), chápe strom jako mariánský odkaz podložený christologické symbolice: „*Given this, we see a symbol of the suffering Christ placed upon the symbol of his mother*“ (ibidem, 162). Aniž bych chtěl tendenčně potlačovat přítomnost mariánských prvků v cyklu (podobně jako je někdy poněkud tendenčně vyhledávána), zdá se mi tento výklad v daném kontextu nepřesvědčivý. Autor současně dodává, že „*The oak leaves and acorns were, furthermore, sometimes used as a decoration of the paradisaical tree in scenes with Adam and Eve*“ (jako příklad uvádí konzolu z chóru Svatovítské katedrály kol. 1385, ibidem), a spatřuje zde příklad typologického vztahu Prvotního hříchu a Spásy, prvního a druhého Adama – Krista. Tato typologie je přijatelnější, neboť je v ideovém programu cyklu výrazně akcentována již na desce Zvěstování (viz výše). Nicméně jsem přesvědčen, že dub má ryze christologický, pašijový význam.

³¹⁵ Literatura pojednávající číselnou symboliku je velmi rozsáhlá. Heslovitě viz ROYT / ŠEDINOVÁ 1998: Tři; Čtyři, 18sq. PEŠINA 1987², 23 navrhl možnost chápat trojúhelníkové uspořádání ptáků jak odkaz na sv. Trojici.

³¹⁶ Časové vrstvě vyšebrodské desky je asi nejbližší ilustrace v Antifonáři z Vorau, fol. 2^r, iniciála se Stvořením Evy (1365–70). V pozadí je vysoký pahorek se stromovím se třemi ptáky v korunách, jejichž funkce je patrně symbolická; zpěvní ptáci ožívají také okraje s břevny obtáčenými listy s postavami proroků. Motiv zpěvných ptáků se objevuje v droleriích dvou rukopisů václavské dvorské dílny, na titulním listu Zlaté buly a titulní miniatuře Officia sv. Jeronýma od Jana ze Žatce. Viz KRÁSA 1971, 203sq. Podle Krásy byly převzaty „...zejména drobné obrázky ptáků, patrně ze stránek italských rukopisů.“ (Ibidem, 204). Viz rovněž THEISEN 1999, 270sq.

-
- ³¹⁷ ROYT 2006b: Kristus na Olivové (Olivetské) hoře, 131. Podobně PEŠINA 1987², 23.
- ³¹⁸ Přečekaje všie zlé stráže, in: Lehár (ed.) 1990, 234. Zde není bez zajímavosti význam spojený se smutkem z nastávajícího rozloučení, který v lyrickém obraze vyjadřují pro milence ptáci ohlašující blížící se den. Viz ibidem, 357sq.
- ³¹⁹ Milý jasný dni, Ibidem, 235.
- ³²⁰ Dokládá to stejně hojná přítomnost ptáčků v dobových zobrazeních. Dodejme, že v biblické metaforice jsou stromy obydlené ptactvem obrazem požehnání: *Hospodinovy stromy se sytí vláhou, / libanónské cedry, které on zasadil. / A tam hnízdí ptactvo...* (Ž 104,16-17)
- ³²¹ Viz LIBERA DE 2001, 346 a 354.
- ³²² PLATÓN 1994³, 50.
- ³²³ OVIDIUS 1969, Kniha VI., 188sq.
- ³²⁴ PEŠINA 1987², 23.
- ³²⁵ Ibidem.
- ³²⁶ KALINA 1996, 151, zde pozn. 19 a 20.
- ³²⁷ Ibidem, 151sq.
- ³²⁸ BALÁT 1994, tab. 50–1 a tab. 47–7.
- ³²⁹ MERHAUTOVÁ / SPUNAR 2006, 128, Fol. 40^v.
- ³³⁰ V tomto přístupu si zjednal pozornost například motiv krvavého potu symbolizující Kristovo duševní utrpení; na desce Vyšebrodského cyklu je Kristus objektivní, krásnou božskou postavou, posvátným symbolem, který zcela postrádá jakékoli subjektivizující expresivní stopy. U Mistra třeboňského oltáře, jehož program prostupuje idea devotio moderna, se již krvavý pot na Kristově krku objevuje.
- ³³¹ Janova postava zajímavě koresponduje s pravou stranou desky Klanění, neboť se sklání při Marii, jakoby z druhé strany doplňovala a dorzální křivkou uzavírala adoraci prvního krále. Vzniká tak uzavřený útvar, který obě desky logicky propo-

juje. Může to být i šťastná okolnost, přesto se tato kompoziční vazba zdá být dalším argumentem pro lineární uspořádání desek.

³³² K tomu viz PEŠINA 1987², 23.

³³³ Vedle Kalinovy pašijové interpretace, založené ovšem na nejisté druhové identifikaci ptáka, by ke Kristu mohla symbolicky odkazovat typická chocholka naznačující představu korunky. Pro tento výklad však nemám k dispozici žádnou pramenovou oporu.

³³⁴ Konceptor desky se patrně i v tomto případě opíral o retrospektivní program, který mohl přes raně středověké rukopisy sahát až k starokřesťanským předlohám.

³³⁵ První a sedmá deska jsou si podle mého názoru nejbližší výtvarným pojetím postav, barvy a světla, konstrukcí prostoru, ušlechtilou idealizací obrazové představy. Odlišné cítění se projevuje na desce *Narození*, deska *Klanění* přináší robustnější, senzuačnější figurální typ, k němuž mají blízko postavy na desce *Olivové hory*. Tradiční členění uvedené v literatuře nebere dostatečně v úvahu, že i na jednotlivých deskách se uplatnilo více rukou a výtvarný názor zde není vždy jednotný, jak upozornil KRAMÁŘ 1937, 10, zde pozn. 7.

³³⁶ HLAVÁČKOVÁ 1987, 507.

³³⁷ „Koho představují postavy zpřítomněné na výpravných Kalváriích 13. a 14. století? Je zcela vyloučeno, aby byly autorem připojeny náhodně, a nemůžeme je proto vysvětlovat jako žánrové motivy. I když nám dnes jejich identifikace činí často potíže, mají vždy své přesné oprávnění a bývají zakotveny v textech; jejich výběr je ovšem často podmíněn zcela určitými dobovými zájmy.“ Ibidem, 507.

³³⁸ J. Pešina upozornil na neobvyklé přenesení postavy sv. Jana u vícekomparsového Ukřižování na pravou stranu: „Ukřižování vyšebrodského oltáře má však ještě některé další zvláštnosti. Tak postava sv. Jana je z levé strany, kam tradičně u

tohoto typu patří, přenesena na pravou, kde figuruje zpravidla jen u trojčlenného Ukřižování. Toto umístění sv. Jana ve skupině Kristových odpůrců se vyskytuje dosti výjimečně, a nemá proto mnoho obdob.“ PEŠINA 1987², 23sq. Důvodem k přenesení postavy sv. Jana na pravou stranu byla nepochybně právě kánonová konfigurace, která tvoří kompoziční a významovou kostry desky.

³³⁹ Postavu Josefa z Arimatie odůvodněně identifikovala Hana HLAVÁČKOVÁ 1987, 507sqq.

³⁴⁰ Viz ibidem, 507.

³⁴¹ Motiv dvou žen, zachycujících či podepírajících Marii je běžný v italské trecenteskní malbě první poloviny století (viz např. Ukřižování z christologického cyklu připisovaného Giottové dílně v Alte Pinakothek, Mnichov, asi po r. 1306, Ukřižování Vitaleho da Bologna, v Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1335 a řada jiných příkladů). Někdy plní úlohu ženy napravo sv. Jan, jak je tomu např. u Duccia (Maestā v sienském dómu) a Giotta (Capella Scrovegni). Jednalo se o vizuálně-rétorický motiv sui generis, různě obměňovaný, jehož součástí bylo i barevné schéma, uplatňující komplementární kontrast zeleného pláště ženy nalevo a červeného pláště u ženy vpravo (např. opět Ukřižování z Ducciova sienského polyptychu).

³⁴² Motiv pohledového kontaktu vnímatele se objevuje u identických osob na desce Ukřižování Ducciovy Maesty (žena v červeném plášti podepírající Marii, vojín v pravé skupině vyhlédající zpoza setníkovy paže). Odlišný smysl tohoto pohledu – imaginativní a empatický vhled do obrazu – je dán silně dramatickým, epickým rázem Ducciova zpracování; naproti tomu vyšebrodské desce podporují pohledy vtahující diváka do kontaktu s výjevem spíše kultickou, adorační, příp. kontemplativní funkci. Pešina ve své monografické práci opakovaný motiv pohledového vtažení diváka na desce Ukřižování kupodivu

pomíjí, věnoval mu však pozornost v jiné práci věnované tabuli *Imago pietatis* z 16. st. představující kopii starší gotické malby. Původní desku spojil s mistrem či dílnou Vyšebrodského mistra, mimo jiné i na základě paralelního, jen stranově převráceného motivu ženy, vyhlédající zpoza Kristovy postavy a aktivující vnímatele zvláštním pohledem: „*Sie taucht unerwartet auf der linken Seite hinter dem Schmerzensmann, fast völlig von ihm verdeckt und geschnitten, auf, indem sie mit der linken Hand seinen linken Arm sanft unterstützt. Diese junge Frau mit halbgedecktem, anmutigen, etwas geheimnisvollem Gesicht kennen wir jedoch anderswoher: aus der Kreuzigungsszene des Hohenfurter Altars, wo die hl. Frau allerdings die Gestalt Maria von hinten unterstützt und auf ähnliche Weise von der vorderen Gestalt geschnitten wird.*“ PEŠINA 1979/80, 21. Motiv ženy kontaktující pohledem vnímatele, se objevuje na desce Kaufmannova Ukřižování, o málo starší než vyšebrodský cyklus, který s ní v řadě aspektů souvisí. Jde o ženu při levém okraji desky v zeleném plášti. Pohledový kontakt se uplatňuje na postavě „*starce se snědou pletí vedle sv. Jana evangelisty*“, kterého je patrně nutno považovat za Nikodéma a u setníka – zde je však pohled ambivalentně určen rovněž obětovanému Kristu, o němž setník svědčí. FAJT / SUCKALE 2006, zde pozn. 17.

³⁴³ K výskytu obličejového štítu při setníku viz PEŠINA 1987², 24, zde pozn. 115, kde je uvedena literatura. K tomu viz rovněž zde: Retrospektivní a „antikvární“ prvky.

³⁴⁴ Postava Marie Magdalské u paty kříže se objevuje od 13. století v Itálii. Kající charakter a funkce je zřejmě i důvodem pro redukci postavy. ROYT 2006b: Ukřižování, 299.

³⁴⁵ Podle J. Homolky „...jde ...o akcent na ceremoniální moment a snad i na moment liturgický.“ HOMOLKA 1976, 70, zde pozn. 30. Autor uvádí tento motiv odlišné aktivity andělů jako další z příkladů syntézy italských a severských vlivů: „*Anděl vpra-*

vo na vyšebrodském Ukřižování s charakteristickým gestem zatýkat rukou je zřetelně italského původu (Giotto, Oplakávání v padovské Areně...), patří k typu italských naříkajících andělů. Typ anděla mávajícího kadidelnicí je naproti tomu severský, četné příklady poskytují zejména tympanony francouzských gotických katedrál. Na vyšebrodském Ukřižování se tedy i v tomto ...motivu projevuje syntéza tradice severské a italské, která zřejmě neprobíhala jenom v oblasti formální, ale také ikonografické.“ Ibidem.

³⁴⁶ Viz zde Narození, 63 a pozn. 253.

³⁴⁷ SPUNAR 1997, 19.

³⁴⁸ Vynechána musela být patrně červená mezivrstva a jiným tónem nahrazena růžová pleťová směs. Viz HAMSÍK 1962, 391sq.

³⁴⁹ K této souvislosti mne přivedla stať Zuzany Všetečkové. Viz VŠETEČKOVÁ 2003, 56.

³⁵⁰ Hypoteticky lze uvažovat o souvislosti takto akcentovaných významů s faktem, že Čechám se vyhnula velká morová nákaza, která r. 1348 zachvátila Evropu, případně spojovat je s vážným zdravotním stavem samotného panovníka, který „...byl na přelomu let 1350/51 smrtelně nemocen na následky zranění při turnaji.“ KAVKA 1993, 36.

³⁵¹ STLUKA 2006, 159 sq. Text uvádí rovněž starozákonní typologii rány: „To jeho svatého boku otevrenie dávno jest znamenáno u prvých Mojžiešových knihách. Tu se píše, ež bylo přikázáno, když by Noe dělal koráb, aby na bocě korába učinil okonce nebo dvercě, jadyž by všel do korábi všeliký národ před potopú se ukryti.“ (Gn 6, 16). „To okence neb ta vrátcě znamenají Jezukristova boka otevrenie, skrzě něžto sbožná duše vendúci, jeho svaté krve prolitie pamatující, před potopú toho hřiešného světa se ukryje.“ Ibidem, 160.

³⁵² Také „část roucha, jímž byl Kristus na kříži opásán...“ (při třetím ukazování, kratší způsob) byla součástí relikvií slav-

nostně ukazovaných v pátek po Bílé neděli na Karlově náměstí.
PODLAHA / ŠITTLER 1903, 56.

³⁵³ Tomu by nasvědčovala tradiční významovost pravolevé orientace – viz paralela s Kaufmannovým Ukřižováním, kde krev z Kristovy pravice kane do otevřených úst dobrého lotra s přivrácenou a vzhůru otočenou tváří, zatímco z levice padá krev na skloněnou, odvrácenou hlavu zlého lotra. Na vyšebrodské desce kane krev z Kristovy pravice v těsné blízkosti okružujícího anděla, což akcentuje liturgický (eucharistický) význam. Jiným, domnívám se však že méně pravděpodobným vysvětlením nelogického sklonu krve stékající z Kristovy levice by byl pozitivní poukaz na postavu setníka.

³⁵⁴ K tomu viz KUBÍNOVÁ 2006a, 115sq. Zde rovněž uvedeny příslušné prameny.

³⁵⁵ Nejstarší výskyt motivu byl zaznamenán na kánonovém listu Misálu Jindřicha Thessauri (misál XVI B 12 knihovny Národního muzea v Praze, fol. 42^v), který nověji datovala Olga Pujmanová kol. r. 1330. Viz PUJMANOVÁ 1995/6, 232. Dalším příkladem z doby před 1350 je kánonový list Chotěšovského misálu. fol. 185. Obě práce mají prostřednictvím motivu, ale i slohově vztah k Ukřižování Vyšebrodského cyklu.

³⁵⁶ HOMOLKA 1976, 70; PEŠINA 1987², 24, zde pozn. 30; ČERNÝ 1998, 65.

³⁵⁷ HOMOLKA 1976, 71.

³⁵⁸ ČERNÝ 1998, 65.

³⁵⁹ „Nelze snad docela zamítnout možnost, že motiv zkrvaveného Mariina pláště na obraze z vyšebrodského cyklu, který byl objedнан Petrem I. z Rožmberka st., mohl mít zčásti důvod i v rožmberském prostředí, i když ovšem tato relikvie byla mezi těmi, které byly ukazovány při slavnostním ukazování říšských ostatků v Praze.“ HOMOLKA 1976, 73. K tomu zde pozn. 41.

³⁶⁰ Ibidem, 67.

³⁶¹ PUJMANOVÁ 1995/6, 232.

³⁶² K tomu viz ibidem.

³⁶³ Rukopis kapitulní knihovny v Praze, který publikoval Adolf PATERA 1880, 344sq., zde 348.

³⁶⁴ STLUKA 2006, 158.

³⁶⁵ PATERA (ed.) 1886.

³⁶⁶ V pasáži před citovaným úryvkem se Jan po Kristově pohřbení snaží pozvednout zdrcenou Marii, která odmítá žít.

³⁶⁷ „Hvězdy (lat. *spica*) na Mariině maforiu (*‘Spica’* je hvězda souhvězdí Panny) – vyjadřují Mariino panenství a bývají jednak nad čelem, jednak na pravém rameni (nebo na obou – Bohorodička byla panniou před porodem, v porodu i po porodu – proto paralelně tři hvězdy).“ HLAVÁČKOVÁ / KONZAL 1981: Hvězda, 143.

³⁶⁸ „... Matka božie, ... s svatým Janem pod kříž pristúpi, s žalostným hlasem zaplakavši, svého syna v truchlú tvář vezřevši, poče k němu tak mluviti: *‘Mój synu přemilý, běda mně, smutnej matcě, tak truchle tě na kříži vidúce, vezři na mě jedinú, utěš svú matku sirú!’* Tu těžce na zemi padši, žalostivým pláčem omdlevši, poče sama k sobě mluviti a řkúc: *‘Kam se jest děla má všecka útěcha, v niežto, se mé srdce radováše tej noci, kdyžto tě běch porodila? Ta temná noc byla od nebeského blesku osvicena, ano anděli se pod nebesa vznášějíc, slavně zpievajíc, tvú svatú milost chváléc a řkúc sladkými hlasy: Chvála buď v nebeskéj výsosti bohu. A již v tvú svatú tvář hlédaji, ana zbita, zeplvána, ztrýzněna, tvoji světie rucě i nozě nelítostive přibitie k kříži, na tvém svatém těle cělého miesta neviděti.’*“STLUKA 2006, 157sq. Těchto momentů je v cyklu několik (viz často zmiňovaný motiv objetí a líbání Kristovy tváře na deskách Narození a Oplakávání).

³⁶⁹ VORAGINE DE 1984, 131: „Vlivem choroby nebo stáří se mu kalil zrak. Náhodou se dotkl rukou potřísněnuo Kristovou krví, která stékala po jeho kopí, svých očí a okamžitě viděl jasně.“ Rovněž STLUKA 2006, 160: „A jakž praví dávné písmo, že ta

krev, po kopí plovúci, k Longinově rucě přijide, a když rukú očí dotekl, jenž slep bieše, inhed prozřěl.“

³⁷⁰ Viz štít s *Arma Christi*, Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 3a, Praha, Národní knihovna ČR. K Longinovu kopí jako součástí *Arma salutis* viz VŠETEČKOVÁ 2003, 55.

³⁷¹ „*Proto řečený Karel, roznícen zvláštní zbožností, dosáhl od apoštolské stolice, že byl určen v krajích českých a německých pro uctívání těchto ostatků zvláštní den, a slavnostně se zvláštním obřadem, jež tento pan Karel s jinými teology složil, slaven každý rok po věčné časy v nejbližší pátek po průvodní neděli.*“ BENEŠ KRABICE Z WEITMILE 1987, 227. Srv. rovněž FRANTIŠEK PRAŽSKÝ 1987, 155.

³⁷² FRANTIŠEK PRAŽSKÝ 1987, 2. recenze, kniha III., pozn. 123, in: *ibidem*, 168.

³⁷³ Spojitost uzdravení s krví stékající po Kristově paži na hrot kopí je tu ovšem vyjádřena.

³⁷⁴ Za upozornění na tuto často přehlíženou skutečnost děkuji H. Hlaváčkové.

³⁷⁵ FAJT 2006, kat. č. 1, 78; zde viz pozn. 16: „*V postavě setníka lze možná vidět identifikační podobiznu českého krále Jana Lucemburského...*“ Viz rovněž *ibidem*, 47.

³⁷⁶ K úvaze o Karlově identifikační podobizně v postavě setníka mne přivedla H. Hlaváčková. Srovnání obou hypotetických kryptoportrétů vyznívá příznivě, zvláště s vědomím, že je malovala odlišná ruka.

³⁷⁷ PEŠINA 1955, 19.

³⁷⁸ Například s vyobrazením z norimberského rukopisu, který byl vyzdoben kolem r. 1430 podle předlohy z doby po r. 1363. Vyobrazení viz FAJT 2006, 423, obr. V. 44. Typ tváře prozrazuje pozoruhodné shody navzdory tomu, že se jednalo o portrét již stárnoucího císaře. Obličej setníka je blízký rovněž portrét Karla IV. z Gelnhausenského rukopisu z Jihlavy (po 1407). Ačkoli portrét vznikl ve velkém časovém odstupu od

Karlovy smrti, což výpovědní hodnotu takového srovnání relativizuje, je nutno vzít v úvahu, že retrospektivní reprezentace panovníka vycházela ze staršího, historicky autentického typu, který se do ní otiskl. Je to onen reprezentativní portrétní typ, jaký se uplatnil na Staroměstské mostecké věži. Tvář setníka dokonce překvapivě koresponduje i s profilovou podobiznou panovníka na výjevu *Exaltatio crucis* v nadpraží portálu v tzv. kapli Sv. Kateřiny na Karlštejně.

³⁷⁹ Na příbuznost setníkovy tváře s mosteckou sochou mne upozornila Hana Hlaváčková.

³⁸⁰ K problematice Karlových portrétů viz PEŠINA 1955, 1sq. Vědomé diference realistického a stylizovaného reprezentativního typu Karlových portrétů si všímá Ladislav KESNER 1975.

³⁸¹ „*Nápadnou postavou berlínského Ukřižování je setník, sedící na koni v červeném plášti s hermelínovou náprsenkou a vévodskou čapkou. Jeho pohled se upírá mimo obraz na diváka. Blond kadeře s krátkým plnovousem dotvářejí podobu ideálního rytíře-panovníka, za něhož byl dobovými kronikáři považován král Jan Lucemburský.*“ FAJT 2006, 47. „V postavě setníka lze možná vidět identifikační podobiznu českého krále Jana Lucemburského.“ Jiří FAJT / Robert SUKALE: Kaufmannovo Ukřižování, kat. 1, in: *ibidem*, 78, zde pozn. 16.

³⁸² „*Václav pokračoval v tradici karlovského dvorského umění, alespoň v prvních letech své vlády, i ve snaze o monumentální propagaci královské ideje a nejvýznamnějších říšských relikvií, jichž byl držitelem. Proti neosobně reprezentativnímu a tradice dbalému pojetí Karlovu (...) však ikonografii týnského portálu kostela (...) charakterizuje překročení tradice a podstatně větší míra subjektivního a osobního zaujetí a také uplatnění soukromých emblémů. Neměli bychom nikterak za nemožné (spíše bychom se k takovému výkladu klonili), že v Longinovi, jehož štíhlá postava a odění jej připodobňují například ke známé soše sv. Václava ve svatováclavské kapli*

pražské katedrály (1973), by snad bylo možno hledat portrét krále Václava IV. Alespoň typem tváře není vzdálený králově bystě na severním sedile či jeho soše na východním průčelí staroměstské mostecké věže, nebo v miniaturách václavských rukopisů: jde ovšem převážně o podobnost typu.“ HOMOLKA 1976, 79.

³⁸³ Ikonografický význam pohledové aktivace diváka z obrazového pole určuje konkrétní kontext, v zásadě ovšem vybízí k *imitatio*.

³⁸⁴ Lexikon der christlichen Ikonographie 1994², 278sq. ROYT 2006b: Oplakávání Krista, 186sq.

³⁸⁵ Anthony CUTLER: Byzantské umění, in: Albert CHÂTELET / Bernard Ph. GROSLIER (ed.): Světové dějiny umění, Praha 1996, 222.

³⁸⁶ Viz dipylské kratéry v Metropolitním muzeu v New Yorku (Rogers Fund) a Národním muzeu v Athénách, kol. pol. 8. st.

³⁸⁷ V řadě příkladů je epický kontext meditativního výjevu naznačen jedním či druhým zmíněným epickým momentem – tumbou ve smyslu Kladení do hrobu či motivem žebříku ve smyslu Snímání s kříže. Např. na Oplakávání Krista z retáblu v Landesmuseum Joanneum, Graz (asi 1360–70) odstavuje v pozadí za scénou Oplakávání muž obrácený zády k diváku zbylý žebřík od kříže. Repro in: KALINA 1993, obr. 4, 166.

³⁸⁸ „Der Begriff ‘Meditationsbild’ scheint mir für eine Deskription des Seelenvorganges und Seelenwirklichkeit des 14. Jahrhunderts zweckmäßiger als der traditionelle Termin ‘Andachtsbild’.“ Ibidem, 161.

³⁸⁹ Zde monolog Panny Marie pod křížem: „‘Co se mnou bude bez tebe, můj synu? Jak budu bez tebe žít? Kdepak jsou tvoji učedníci, kteří se chvástali, že zemřou s tebou? Kdepak jsou ti, které jsi uzdravil? Copak se nenašel nikdo, kdo by ti pomohl?’ Pohlédla na kříž a řekla: ‘Skloň se, kříži, ať obejmú svého syna a políbím toho, kterého jsem kojila tady na svých

prsou – jaký div! – i když jsem nepoznala muže. ...’“ Neznámá evangelia 2001, 355sq.

³⁹⁰ PG 114, 202–17, viz Lexikon der christlichen Ikonographie 1994², 278.

³⁹¹ PG 133, 645–8, viz ibidem.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ Meditationes byly zprvu připisovány sv. Bonaventurovi, později byl za autora považován františkán Johannes de Caulibus. Podle Jana Malury „dnes není přijímána ani tato teze a konstatuje se pouze, že dílo složil nějaký blíže neznámý toskánský františkán okolo roku 1300.“ Jan MALURA 2006, XVI. Jakkoli je obrazový výjev *Oplakávání* inspirován řadou těchto textů, nelze jej redukovat na pouhou ilustraci literárních předloh. Téma tohoto typu bylo ve středověku pevnou součástí mentální představy Kristovy oběti a vedle literárního nalézalo i adekvátní, vůči prvému nikoli nutně sekundární vizuální ztvárnění. Dokladem toho je řada variant, jejichž ikonografie téma samostatně zpracovává a modeluje jeho obsahové akcenty nepochybně i pod vlivem ústní a zvykové tradice.

³⁹⁴ *Planctus ante nescia* – viz ROYT 2006b: *Oplakávání*, 186.

³⁹⁵ K tomu viz ZLATOHLÁVEK 1995b, 43sqq.

³⁹⁶ Viz Řehoř z Nyssy: *Homilia ad Canticum canticorum III.*, k tomu viz Endre von IVÁNKA: *Plato christianus*, Praha 2003, 170.

³⁹⁷ Také myrrha z *Cantica* evokuje pohřební mast, 22. žalm pak přímo ve vlastním kontextu tematizuje polaritu bezpečného matčina objetí a smrtelné úzkosti. V Životě Krista Pána je Mariina bolest nad utrpením, které čeká jejího syna, opakovaně vyjádřena na odpovídajících místech motivem objetí s přitisknutím lící. Tak u obřezání Krista (jako prefigurace Kristovy oběti) Ježíš utěšuje plačící Marii a „...zatím Matka božie svého syna líce k svému svatému líci přičínějíc, jeho i své slzy protierajíc, rozličně jeho kojieše, a tak jeho ukojivši,

s ním se za obyčej kochajíc, u pokorněj tichosti bydlěše, bohu vždy děkujíc, svého milého syna za boha majíc.“ STLUKA 2006, 37, po shledání s Ježíšem (dvanáctiletý Ježíš v chrámě) „...jehožto ona mile přitulivši a jeho k sobě přitiskši a své líce k jeho svatému líci přičinivši...“, ibidem, 49, i před bližícím se zatčením „...když Ježíš do Betanie toho večera přijde, jeho matka proti němu slzic vynide, přituli ho milostivě.“ Ibidem, 134.

³⁹⁸ Jak ji v Písmu rozvádí 6. kapitola Janova evangelia, k níž odkazuje ikonografie Zvěstování (Jan 6, 27–40).

³⁹⁹ Tendence vnímat významy a události v kruhové reciprocitě byla pro středověké uvažování charakteristická. S motivem se setkáme v apokryfních textech a exegetických meditacích Tak v Nikodémově evangeliu v této pasáži: „Pusťte mě, muži, uvolněte cestu, abych mohla projít a obejmout své jehňátko. Pusťte mě, muži, uvolněte místo, abych oplakala svého přemilého syna, jehňátko mé duše... Běda mi, běda, kdepak je ta dobrá zpráva, kterou mi přinesl Gabriel?“ Neznámá evangelia 2001, 355sq. Opět v Pilátovském cyklu o něco dále Maria „Pohlédla na kříž a řekla: ‘Skloň se kříži, ať obejmu svého syna a políbím toho, kterého jsem kojila tady na svých prsou – jaký div! – i když jsem nepoznala muže.’“ Ibidem, 356.

⁴⁰⁰ Vysunutím dvojice Krista a Marie do popředí scény a jejím určitým osamostatněním představuje podle Jaroslava Pešiny vyšebrodské Oplakávání jeden z posledních vývojových článků k typu Piety. PEŠINA 1987², 26.

⁴⁰¹ PEŠINA (ibidem, 26) zde viděl přímé východisko vyšebrodského Oplakávání, vztah strakonického a vyšebrodského výjevu naznačil také P. Kalina, ovšem ve smyslu shodného východiska obou případů z italského prostředí, přímé odvození vyšebrodského Oplakávání ze strakonické malby však důvodně odmítl, neboť obě zpracování vycházejí z odlišného prototypu: „... in beiden Bildern finden wir ausgesprochene Italianismen oder

genauer gesagt *Gitottismen*. Es geht zum Beispiel um die charakteristisch gefaltete Hände unter der Wange des Beine Christi haltenden Mannes auf dem Hohenfurther Bild – ein Motiv, das nur bei Giotto, in der Arenakapelle, und in der italienischen Malerei des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts, bei Lippo di Benivieni, Jacopo del Casentino und Meister des Georgskodex vorkommt. Bei ersten zwei Autoren erscheint auch das ältere Motiv der Anschmiegun g der Marienwange an das Alt-litz Christi.“ Zásadní odlišnosti v pozici Kristova těla a rozložení skupiny u strakonického výjevu ukazují na jiné typové východisko. „Der von Jaroslav Pešina ausgesprochenen Ansicht, dass Hohenfutrher Beweinung von der Strakonitzer Wandmalerei abgeleitet worden wäre, kann ich also nicht zustimmen.“ Podle autora „Der Hohenfurther Meister variierte die komposition des Klosterneuburger Passionsaltares.“ KALINA 1993, 162.

⁴⁰² Otep myrrhy, in: Lehár (ed.) 1990, 195. Text v prvním a některých dalších verzích parafrázuje Canticum. Ibidem, 338.

⁴⁰³ Víťaj kráľu všemohúci (Kunhutina modlitba), in: ibidem, 127, komentář viz 295.

⁴⁰⁴ THOMAS 2005, 67.

⁴⁰⁵ K tomu viz ibidem, zde zvláště 60–73.

⁴⁰⁶ KALINA 1993, 161.

⁴⁰⁷ Obdobným rysem je i charakteristický zelenohnědý tón Kristova inkarnátu, který vyšebrodská malba z italského prostředí přejímá, současně však zdůrazňuje.

⁴⁰⁸ Obdobně děná žena kontaktuje diváka pohledem i na desce Zmrtvýchvstání. Viz níže.

⁴⁰⁹ PEŠINA 1987², 26.

⁴¹⁰ РОУТ 2006b: Oplakávání, 187.

⁴¹¹ KUBÍNOVÁ 2006, 115sq. Zde uvedeny příslušné prameny.

⁴¹² K tomu viz IVÁNKA 2003, 221–225, 328.

⁴¹³ Jde mimochodem o první mně známý doklad této koncepce, která se později typově uplatnila ve spojení Piety s křížem: viz Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, Pieta z Lambachu (k tomu viz ROYT 2006c, in: FAJT 2006a, č. kat. 183 517sq.).

⁴¹⁴ Poměry jsem zjišťoval z rerodukce nikoli přímo z desky. Proporce zlatého řezu se však podle mého názoru na této desce i jinde v cyklu vědomě uplatňuje. Kompozičnímu systému jednotlivých desek cyklu bude třeba věnovat v budoucnu speciální pozornost.

⁴¹⁵ Proti pozdější dynamizaci výtvarného prostoru (Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře), je prostor vyšebrodského Zmrtvýchvstání koncipován v ortogonální stabilitě. Obě prostorová řešení reflektují odlišný myšlenkový svět své doby: logicky rozprostřený, stabilní ortogonální rozvrh koresponduje s objektivizujícím charakterem scholastického myšlenkového světa vrcholného středověku, zatímco dynamická prostorová koncepce akcentuje subjektivně zážitkovou mentální zkušenost, prolamující dosavadní myšlenkový model a otevírající již specifický svět pozdně středověké kultury. K tomu viz níže.

⁴¹⁶ K tomu viz PEŠINA 1987², 27sq: *„Důsledně je zde především uskutečněna základní středověká představa, že Zmrtvýchvstání byl zázrak a že zmrtvýchvstalý Kristus zůstal neviditelný, a to jak Mariím, tak andělu a strážcům. Pouze divákovi je vyhrazeno, aby jej viděl současně s dalšími postavami v obraze...“*

⁴¹⁷ K tomuto problému viz nedávno BARTLOVÁ 2006, 219: *„Již psychologické stadium výzkumu procesu vidění před nástupem soudobé neurovědy prokázalo, že vidíme to, na co soustřeďujeme svou pozornost, jinak řečeno to, o čem víme, že to vidět máme.“*

⁴¹⁸ Uplatňovat teorii barevného spektra, kontrastů a souzvuku, jak byla vypracována v moderní době, v souvislosti s postupem

středověké malby, není jeistě adekvátní (viz: Michel PASTOU-
REAU: Symbol, in: LE GOFF / SCHMITT 2002, 779sq. „Historik umě-
ní, který by chtěl studovat rozložení teplých a studených ba-
rev např. v mozaikovém okně, na miniatuře nebo na malované
výplni a domníval by se, že modrá je ve středověku, tak jak
dnes, barvou studenou, by se hluboce zmýlil. A o tento omyl,
což je ještě závažnější, by opíral své výzkumy spektrální
klasifikace barev nebo pojmu současného kontrastu, případně
protikladu mezi tzv. základními a doplňkovými barvami. Všechny
tyto znalosti však středověcí malíři, jejich zadavatelé i
diváctvo opomíjeli. Jedni i druzí rozlišovali, cítili a za-
koušeli barvu jinak než my.“ Je však rovněž zřejmé, že vý-
sledkem symbolicky a výrazově specificky podmíněné středověké
práce s barvami je kompozice vyznačující se estetickými hod-
notami, které lze – s vědomím licence - popisovat soudobým
slovníkem. Podnětný pohled na proměny práce s barevnou stup-
nicí a kontrasty v dějinách západního umění nabízí bádání na
poli psychologie umění - viz KREITLER / KREITLER 1972, 46sqq.

⁴¹⁹ Viz PEŠINA 1987², 41.

⁴²⁰ VACKOVÁ 2005, 38.

⁴²¹ K synestetickým jevům provázejícím vnímání viz KREITLER /
KREITLER 1972, 70sqq: „Werner (1930, 1934) regards the state
in which a stimulus affects the whole organism as a special
mode of perception, i. e., ‘sensing’ as contrasted with ‘per-
ceiving’. In ‘sensing’ a person feels the stimuli and does
not just see or hear them, and he responds synesthetically,
just as children do in the stage before the differentiation
of the senses from the ‘preordial matrix composed of affec-
tive, interoceptive, postural, imaginal elements, etc.’
(Werner & B. Kaplan, 1963, p. 18). Synesthesia is thus due to
residues of the primary unity among the senses.“ (Ibidem,
71).

⁴²² Vnímání akustických útvarů provází rovněž zakoušení gestaltu. K tomu: *ibidem*, 130: „*Tones are ...endowed with the qualities of gestalts no less than forms are. (...) Further, just in the domain of painting, what is a good gestalt i. e., consonance, depends also on the musical context in which the chord is sounded.*“ Viz rovněž *ibidem*, 384-385. zde pozn. 4.

⁴²³ Pasionál abatyše Kunhuty, Praha UK XIV A 17, fol. 14r, Tři Marie u hrobu, Kristus potkává ženy po vzkříšení. Nad ženami jsou nápisy: *Maria Jacobi, Maria Salome, Maria Magd.* Preference Markova popisu události (Matouš uvádí dvě Marie, Lukáš neurčitý počet žen, u Jana figuruje pouze Maria z Magdaly) při zobrazení žen u hrobu (připomeňme např. Kodex vyšehradský, Sedlecký antifonář, zmíněný Pasionál abatyše Kunhuty, Cestovní brevír Jana ze Středy, kde všude jsou zobrazeny tři svaté ženy) může mít souvislost s dobovou náboženskou praxí, např. paraliturgickými hrami, jíž vyhovoval Markův text svou konkrétností včetně přesného jmenování jednajících osob.

⁴²⁴ I tuto postavu nalezneme na *Oplakávání*; podle údajů Markova evangelia se nejspíš jedná o Marii, matku Jakuba ml. a Josefovu (srov. Mk 15, 40 a 47; 16, 1), která je u evangelisty vedle Marie z Magdaly jmenována na všech třech podstatných místech (Ježíšova smrt, pohřeb, ženy u hrobu), zatímco Maria Salome, matka synů Zebedeových, u výjevu ukládání do hrobu zmíněna není. Ukládání do hrobu nahrazuje v cylu *Oplakávání*; zde má postava ženy v červeném (oranžovém) plášti preferované postavení napravo od kříže při Kristu a Marii. Proto se domnívám, že může jít právě o Marii, matku Jakuba ml. a Josefovu.

⁴²⁵ Tzn. „*vespolné účastnění, sdílení*“. Viz *communicatio*, in: NOVOTNÝ 1999.

⁴²⁶ Tato komunikace mezi mimosvětskou, kultovní sférou prezentovanou obrazem a vnitrosvětskou, vezdejší sférou v níž je ponořen divák, je v cyklu pozoruhodně akcentována; zaznamena-

me ji téměř u všech desek s logickou výjimkou *Zvěstování a Olivetské hory*: na *Narození a Klanění* je komunikátorem Kristus, na *Ukřižování* komunikuje s divákem přímým pohledem po jedné z postav z obou skupin – zbožná žena po Kristově pravici a voják po Kristově levici, na *Oplakávání* vyhlíží z obrazového prostoru k diváku žena v zeleném, oranžově podloženém plášti, na *Zmrtvýchvstání* jedna z žen přicházejících ke hrobu, na *Nanebevstoupení* apoštol za svatým Petrem, a na *Seslání* sugestivně kontaktuje diváka centrální postava Panny Marie, jejíž pohled doprovází i několik apoštolů.

⁴²⁷ Podobný anděl s žezlem v levici (zde drží anděl žezlo v pravici), v módním šatu s jasně modrými křídly ukazuje na roušku přeloženou přes okraj sarkofágu na miniatuře iniciály ‚U‘ v Liber viaticu Jana ze Středy (f. 145^v).

⁴²⁸ AUGUSTIN 1989, 29.

⁴²⁹ K tomuto aspektu viz rovněž Pešina 1987², 75sq. a idem 1979/80, 19sqq.

⁴³⁰ KOŘÁN 1991, 309, pozn. 30. Na možný vliv paraliturgické velikonoční hry o třech Mariích, provozované již ve 12. st. ve Svatojiřském klášteře řádovými sestrami, upozorňuje (s odkazem na vzezření Marií na obraze „...zakuklení hlav bílou rouškou, která je podvlečena až pod bradu...“) Pešina 1987², 28.

⁴³¹ KOŘÁN 1991, 291. Ivo Kořán se domnívá, že docházelo i k určitému překrývání pojmu sudaria a veraikonu (ibidem), který je na desce rovněž přítomen v podobě Kristovy tváře (viz níže).

⁴³² „Část z pohřebního prostěradla Páně, do něhož byl v hrobě zabalen“. PODLAHA / ŠITTLER 1903, 58.

⁴³³ Evangelium Hebrejců, zlomek V: „Pán však, když předal knězo-
zovu služebníku lněné plátno, šel k Jakubovi a zjevil se mu
(Jakub totiž přísahal, že nebude jíst chléb od té hodiny, kdy
pil z kalicha Páně, dokud ho neuvidí, jak vstává z mrtvých).“
A opět o něco dále: „‘Přineste’, praví Pán, ‘stůl a chléb.’“

A dodává: „Vzal chléb a požehnal a rozlámal a podal Jakobovi Spravedlivému a řekl mu: ‘Můj bratře, jez svůj chléb, neboť Syn člověka vstal z mrtvých.’“ Neznámá evangelia 2001, 191.

⁴³⁴ Viz BENEŠOVSKÁ 1995, 106. Významným prvkem jsou otvory v arkádách, vycházející, jak autorka vyložila, z historické podoby konstantinovského Boží hrobu, jehož obraz byl prostřednictvím poutí a křížových výprav předáván a šířen na Západě“ „Nejstarší zobrazení opakují v přední straně tumbly tři kruhové otvory. Tyto otvory se během doby – tak jak se vazba na nejstarší podobu Božího hrobu vytrácela – měnily v otvory nejprve tři, poté celého pásu arkád a přešly na náhrobní tumbly jako obecně vžitý, v pozdní fázi spíše dekorativně pojatý typ pohřební architektury.“ Ibidem, 108.

⁴³⁵ Pešina 1987², 41sq.

⁴³⁶ V dynamickém vztahu vojáků ke Kristově postavě by mohla kompozice vyšebrodského Zmrtvýchvstání naznačovat hypotetické uplatnění východního obrazového typu Epifanie. Třem apoštolům uchváceným spirituálním zjevením Krista na hoře Tábor odpovídají tři vojáci pod tumbou, z nichž dva krajní s úlekem a děsem zírají na zářivé zjevení Zmrtvýchvstalého.

⁴³⁷ Středověká filosofie (Robert Grosseteste, Alexander z Hales, Vilém z Auvergne, Bonaventura) je zasažena problematikou světla stejně silně, jako středověká mystika. K tomu rovněž NOVÁK A. 1993, 22sq.

⁴³⁸ „Lidská přirozenost, i kdyby nehřešila, nemohla by svítit vlastními silami, protože není od přírody světlem, nýbrž má na světle účast.“ Jan Scotus Eriugena, Homilie na prolog Janova evangelia, in: Jan Scotus ERIUGENA: Homilie a komentář K Janovu evangelium (přel. I. ZACHOVÁ, komentář L. KARFÍKOVÁ), Praha 2005, 25.

⁴³⁹ Srov. BONAVENTURA 2003a, 60sq.

⁴⁴⁰ ERIUGENA 2005, 26.

⁴⁴¹ Teprve z ní je „...odvozeno světlo - lumen, které je spíše substanciální silou (virtus substantialis)...“ BONAVENTURA 2003a, 60sq. Středověké rozlišování dvojího typu světla vychází jednak z christianizované novoplatónské emanační struktury jsoucna (obsahuje ji i citovaná pasáž z Listu Jakubova, pracovala s ní řada středověkých učenců – viz např. sv. Bonaventura), jednak z dvojího světla, o němž mluví Genesis (Gen. 1, 3-5 a 1, 14-18).

⁴⁴² Viz mozaika pocházející z druhé poloviny 3. století na klenbě Juliova mauzolea v Římě odkrytého ve 40. letech minulého století pod starým chrámem sv. Petra a zobrazující Krista s křížovým nimbem kolem hlavy jako Apollóna-Hélia na slunečním voze. Vztah Kristus – Apollón prošel během středověku určitým vývojem, zůstal však živý. K tomu viz PANOFSKY 1981a, in: PANOFSKY 1981b, 222sq., kde uvádí Dürerův dřevoryt (B45) Zmrtvýchvstání s Kristem zobrazeným jako Apollón. Tuto paralelu zároveň potvrzuje a vykládá báseň tištěná na zadní straně listu: „*Toto je den, v němž Stvořitel počal se stavbou světa; / posvátný naší víry den, jenž Fébovi patří. / V ten den Slunce nám vyšlo, světlem vzplanulo novým, / které zapadlo smrtí na kříži; v temnoty Hádu / sestoupilo, a nyní znovu na nebi vládne.*“ Oporu pro slunečnou metaforiku poskytuje i bible: „*Ale vám, kdo se bojíte mého jména, vzejde slunce spravedlnosti se zdravím na paprscích.*“ (Mal 3, 20). Sluneční a světelná symbolika se v souvislosti s námětem Zmrtvýchvstání Krista poprvé objevuje v Rabulově kodexu (586), na Západě v 9. století v Utrechtském žaltáři (fol. 10^v, kol. 830). Od 14. st. je Zmrtvýchvstalý Kristus znázorňován ve světelné auře (Andrea da Firenze, Španělská kaple, Santa Maria Novella, 1366). Explicitně je zde vyjádřena světelná kvalita, kterou Kristus na desce vyšebrodského Zmrtvýchvstání nese implicitě. V této souvislosti srov. rovněž Zmrtvýchvstání Krista Tomáše z Kološváru na oltářním re-

táblu z benediktinského opatství Sv. Benedikta v Hronském Beňadiku (1427) se zlatým slunečním kotoučem, který tvoří světelnou auru zmrtvýchvstalého Krista.

⁴⁴³ Nikodémovo evangelium, viz Neznámá evangelia 2001, 344sqq.

⁴⁴⁴ Viz např. Tři ženy u hrobu, Vyšehradský kodex, Fol. 43^v.

Důležitým prvkem na této iluminaci je i korouhev s křížem, kterou anděl třímá, zatímco druhou rukou ukazuje do prázdného hrobu.

⁴⁴⁵ Ve shodě s výtvarným zpracováním lze snad uvažovat o určité ikonografické paralele odkazující na Ž 24, 7-9: „Brány, zvedněte výše svá nadpraží, / výše se zvedněte vchody věčné, / ať může vejít Král slávy. / Kdo to je Král slávy? / Hospodin, mocný bohatýr, / Hospodin, bohatýr v boji. / Brány, zvedněte výše svá nadpraží, / výše je zvedněte vchody věčné, ať může vejít Král slávy.“

⁴⁴⁶ K tomu viz PEŠINA 1987², 27 a pozn. 137.

⁴⁴⁷ Missale romanum, In die Resurrectionis, Offertorio. Na tuto souvislost mne upozornil údaj v příspěvku Kateřina KUBÍNOVÁ 2005, 53.

⁴⁴⁸ Jana HLAVÁČKOVÁ: Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti, in: Umění XXIX, 1981, 520.

⁴⁴⁹ Ibidem, 521.

⁴⁵⁰ HOMOLKA 1979/80, 25sqq.; BRAUER 1983, 150sqq.; HLOBIL 1985, 270sqq.

⁴⁵¹ BRAUER 1983, 151.

⁴⁵² HLOBIL 1985, 271. Akcentuje tedy ve ztvárnění Kristovy postavy namísto spirituální až mystické složky spíše subjektivně apelativní prvek.

⁴⁵³ „Je-li krajina Třeboňského mistra pro Krista pozadím, je pro ostatní postavy prostředím, ve kterém se pohybují. (...) ..Kristus jakoby se vznášel, zbaven jakékoli tělesné a pozemské tíže jako bytí zásadně odlišné od ostatních zobrazených postav.“ HOMOLKA 1979/80, 2) 27. K dvojímu času pak:

„Zmrtvýchvstalý Kristus ...ideu dvojího času, vlastně času a mimočasovosti, realizuje zcela čistě – a opět ve funkčním vztahu k ikonografii. (...) ...vojáci, právě probuzení, jsou užaslými svědky nadpřirozené události a malíř jejich psychologicky odstupněnými výrazy a gesty podtrhl okamžikovost výjevu. Výsledkem je ostrý výrazový kontrast tohoto okamžiku s postavou Kristovou, kterou charakterizuje nehybnost a trvání, a která tedy existuje současně v tomto čase i mimo tento pozemský čas.“ Ibidem, 29. Tato hodnocení, lze, zejména v druhé citaci, s až překvapivou konkrétností aplikovat i na situaci vyšebrodského Zmrtvýchvstání. K evidenci dvojího prostoru a času na této desce jsem dospěl při jejím rozboru nezávisle na textu J. Homolky, k němuž jsem se dostal až poté, kdy jsem psal příslušné pasáže. Během četby studie mne překvapilo, jak úzce mé vněmy a jejich interpretace v případě vyšebrodského Zmrtvýchvstání korespondovaly s textem napsaným nad jiným dílem. Domnívám se, že hodnocení rozvinuté Jaromírem Homolkou (a nezávisle v podobném smyslu i Barbarou Brauer), má platnost i v případě vyšebrodského Zmrtvýchvstání. Kristova postava je do jisté míry anticipací pojetí, jaké později rozvinul Mistr třeboňského oltáře, ovšem s důležitým povahovým rozdílem, odpovídajícím odlišné ideové atmosféře, v níž díla vznikla.

⁴⁵⁴ Viz PEŠINA 1987², 28.

⁴⁵⁵ Tak uvádí Karel STEJSKAL 1978, 92.

⁴⁵⁶ PODLAHA / ŠITTLER 1903b, 19, obr. 13; viz rovněž WIRTH 1915, 7sq.

⁴⁵⁷ Ibidem, 8.

⁴⁵⁸ V obdobné, ale – neboť se nejedná o kultické zobrazení - manýristicky virtuózně rozvinuté dvorské póze je zobrazen rovněž anděl.

⁴⁵⁹ FRIEDL 1934, 51.

⁴⁶⁰ Ibidem, 52.

⁴⁶¹ Zdeněk Kratochvíl připomíná, že pojem „‘Obnova’, *apokatastasis*, byl častý termín Órigenovy eschatologie.“ *Evangelium Pravdy*, Zdeněk KRATOCHVÍL (ed.), Praha 1994, 70, pozn. 50.

⁴⁶² K tomu mám hypotetickou poznámku: pozice nohou – pravé pokrčené a vysunuté výše, levé svěšené - vynucující si sklon osy v pasu, evokuje stylizovanou, graciézní středověkou reinterpretaci antického kontrapostu, když původní funkce a organická logika tohoto postoje (dynamicky-statického a staticky-dynamického) byla ztracena, zůstala však v povědomí snahy o tektonické vyjádření lidské postavy. Tato transformace se pak uplatnila v reprezentativním zobrazení trůnícího krále (viz např. *Liber viaticus*, f. 33^v, 43^v)

⁴⁶³ Zdobení šatu má vedle estetické funkce (ve středověkém chápání významově nosné ve smyslu *splendor materialis* = *splendor spiritualis*), pravděpodobně i funkci symbolickou. Rozprostírající se akant odkazuje k utrpení a nesmrtelnosti - viz ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 82 - v duchu legendy o vzniku korintské hlavice – VITRUVIUS 1979, *Knihy IV.*, 1, 9-10, 125sq. Příběh tematizuje vztah smrti a oživení (chůva dívky, jež onemocněla a zemřela, snesla do košíku panenky, s nimiž si dívka hrávala, postavila koš na hrob a přikryla taškou ze střechy. Pod košem však vyrůstal kořen akantu, který zjara vyhnal a obrostl jej svými úponky); střední z paralelních zlatých pásků u krku vyplňují zlaté rozety rovněž symbolizující (věčný) život.

⁴⁶⁴ Také v tomto momentu je přítomen určitý eucharistický odkaz, zejm. vezmeme-li v úvahu *facies* v podobě veraikonu – viz pozn. níže.

⁴⁶⁵ Viz KOŘÁN 1991, 300. Autor zde v souvislosti s problematikou promítání veraikonu do zobrazení Krista v dobové výtvarné produkci uvádí iniciálu G na f. 49 brevíře olomoucké Kapitulní knihovny (sign. C0 140, vznik v okruhu dílny pracující pro Jana ze Středy), kde je zobrazen trůnící

Kristus a „... v iniciále *D/eus/ veraikon.*“ Materiál bohužel nemám k dispozici. Veraikon odkazující na pravé tělo Krista, byl spojen s eucharistickou ikonografií, jak dokládá miniatura přijímání z *Dietrichsteinského Martyrologia v Geroně* (kol. 1400, repro ibidem, 304, obr. 17) s veraikonem na oltářní menze. Podle Kořána patrně „... šlo o dvojí zobrazení ‚těla božího‘ v podobě tváře a chleba.“ (Ibidem). K tomu zde viz pozn. 74, kde je citována z pera Petra Chelčického (*O šelmě a obraze jejím*) kritika zaměňování pravého (eucharistického) těla Krista za obraz-desku. Veraikon by rovněž součástí ikonografie sanktuářů a pastoforií (viz TIMMERMANN 2005, 545. Zde uvedena další literatura) a uplatňoval se na predele bezprostředně spojené s mensou, na níž k eucharistické proměně dochází. Jedná se sice o mladší dobový kontext, ten měl však jistě starší kořeny. S ohledem na tento kontext můžeme veraikon a další prvky (bosé nohy Krista s ranami) chápat v sekundární významové rovině i jako další z eucharistických akcentů cyklu.

⁴⁶⁶ Lze souhlasit s Friedlem, který si tohoto „...‘veraikonového schematu‘“ Kristovy tváře dobře povšiml, že „...vyšebrodský Kristus jest byzantštější, než onen na všech uvedených obrazech italských trecentistů. Hieratičnost jeho zjevu připomíná více archaický výraz z monumentálních mosaikových obrazů VI.-VII. stol., než novodobý pathos stol. XIV. ...“ FRIEDL 1934, 55.

⁴⁶⁷ Ibidem, 52sq.

⁴⁶⁸ Nadpozemské světlo obklopující Kristovo proměněné tělo na hoře Tábor představuje v palamistické teologii východní církve nestvořené světlo božství, mysticky spatřitelné vyzařování nespátřitelné božské substance, její vycházející energii, naplňující sféru mezi ní a stvořeným světem. Viz IVÁNKA 2003, 424sqq., kde jsou uvedeny příslušné prameny.

⁴⁶⁹ FRIEDL 1934, 54. V souvislosti s touto významovou pluralitou obrazu Zmrtvýchvstalého (spíše zdánlivou, neboť ve skutečnosti směřuje k precizní významové formulaci) mne napadá určitá analogie k hodnocení ambivalentní povahy středověkého textu, který nenese (v našem pojetí) významově stabilní informaci, již by bylo možno kriticky rekonstruovat v čisté podobě: *„Transmise textů v rámci rukopisné tradice ...vykazuje podstatné rysy na stupnici téma – idea – znění, tedy naprosto jinak, než to chápeme dnes. (...) Téma je okruh nadindividuálních skutečností, kterých se text dotýká, idea je jejich informační zpracování v již naznačeném symbolickém, nikoli faktickém významu, znění je jejich konkrétní reprezentace v nějakých smyslově rozpoznatelných datech. Postup vnímání a chápání ...tedy nespočíval v reduktivní a analytické kumulaci, jak k tomu inklinujeme ještě dnes, ani ve volné kombinaci arbitrárních prvků, s níž se hlásí budoucnost, ale v syntetických analogiích.“* UHLÍŘ 2006, 66. Toto hodnocení platí zobecněně pro jakýkoli „nosič informace“, tedy i hmotné vizuální dílo. Interakce v dané stupnici *téma – idea – znění* znamená, že při modifikaci jedné dochází k modifikaci zbývajících dvou hodnot. Dané modifikace a z nich modelované interakce jsou přitom určovány významovou finalitou, nikoli nějakým pevným, pozitivně objektivním prototypem řady. Vzorový prototyp, lze-li to tak říci, se uplatňuje spíše pluralitně ve smyslu vstupu jednotlivých vzorů do významových hodnot daných modifikací. V tomto konkrétním případě vstupuje do prototypu Krista vystupujícího z hrobu (na úrovni tématu), prototyp Krista Soudce (na úrovni ideje), současně do znázornění (znění) této významové finality intervenuje vzor Kristovy epifanie.

⁴⁷⁰ Tedy v kontextu eucharistické oběti, jejíž sóterický obsah reprezentuje ikonografie odhalenými ranami Krista.

-
- ⁴⁷¹ Missale romanum, In die Ressurrectionis, Offertorio. Viz KUBÍNOVÁ 2005, 53.
- ⁴⁷² K tomu viz zde, Závěrečná hodnocení; Obrazové pole a role vnímatele, pozn. 538
- ⁴⁷³ K tomu viz: HOMOLKA 1979/80, BRAUER 1983, HLOBIL 1985.
- ⁴⁷⁴ PEŠINA 1987², 28. Tento význam se ukáže být v následujícím rozboru ikonograficky nosný.
- ⁴⁷⁵ Viz např. Pašijový sarkofág (6-7. st., Řím, MV) s dvěma vojáky spícími u kříže s vepsanými písmeny smrti a života □ a □, korunovaným vítězným věncem.
- ⁴⁷⁶ Neušel naproti tomu pozornosti filosofů: NEUBAUER / PIŤHA 1992. Autoři zpracovali celý cyklus v několika číslech revue, z nichž právě příslušné číslo nemám bohužel k dispozici. Informaci mi zprostředkovala Hana Hlaváčková.
- ⁴⁷⁷ Pro dnešního diváka je subjektivně asociativní a intuitivní metoda významové interpretace uměleckých děl obvyklá, středověkému myšlení však takovýto přístup k vizuálně vyjadřovaným obsahům nebyl vlastní – což souvisí s odlišnou funkcí vizuálních děl ve středověké společnosti.
- ⁴⁷⁸ Viz PASTOUREAU 2002, 780sqq.
- ⁴⁷⁹ Viz LEPAŘ 1892: □□□□□□ - *lebka, přílbi ce*. Odtud GRIMM 1879: □□□□□□□□, *cranium, calva. Vulg. Calvaria; Mt 27, 3. Mr 15, 22. L 23, 33. J 19, 17*. Podobně SOUČEK 1973²: □□□□□□□□ - *lebka, gulgōlet*,. Je-li tento argument správný, otevírá využití řeckého jazyka v ikonografickém programu desky řadu otázek týkajících se nejen širšího kontextu této „intelektuální“ intervence, nýbrž také všech zosobněných intencí a funkcí, jež dílo generují – zadavatele, konceptora / inventora, příjemce-konzumenta.
- ⁴⁸⁰ Tento význam je prostřednictvím pečetí vyjádřen rovněž na desce Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře. BRAUER 1983, 153sq.
- ⁴⁸¹ Ibidem, 155.

⁴⁸² Ve své monografii ponechal Pešina v kapitole ikonografie desku Nanebevstoupení dokonce úplně stranou jako „... ikonograficky dosti konvenční...“ PEŠINA 1987², 28, výtvarně ji hodnotí jako nejslabší článek cyklu, vytvořený malířem, kterého označuje (až příliš kategoricky) za „... nemohoucího a možná odjinud povolaného“ (ibidem, 44).

⁴⁸³ Podobně viz Hana HLAVÁČKOVÁ 1998a, 255: „*The last two pictures of Vyšší Brod cycle, showing the Ascension and the Pentecost, are however clearly by a different hand. They were apparently painted by a young painter who was familiar with the painting of Cologne School of the period, especially wall paintings on the choir screen of the Cathedral in Cologne painted in 1330`s.*“

⁴⁸⁴ Tyto rozdíly zaznamenal Friedl, podle kterého jsou na desce shrnuty „...všechny slohové vlastnosti, tvořící základní umělecký charakter vyšebrodského cyklu..., vyjímajíc formální tělesnost tváří. Ta jest oproti příkladům prvním docela potlačena a nahrazena plošným pleťovým tónem s mělkou kresbou fyziognomických detailů. Lehký dotek světla zachycuje pouze nos a někdy horní ret, jinak muskule tváří zůstávají nevyvýšeny.“ FRIEDL 1934, 59.

⁴⁸⁵ Vnucuje se tak domněnka, zda si tuto změnu nevynutily vnější okolnosti, např. časová tíseň při dokončení zakázky, jak to známe z řady knižních zakázek.

⁴⁸⁶ Až příliš vstřícný se mi zdá naopak soud Friedla, podle něhož malíř navzdory některým průměrným rysům „*I tak vytvořil další článek cyklu, jenž všemi svými znaky se nikterak nevychyluje z celkové linie všech předešlých.*“ FRIEDL 1934, 60.

⁴⁸⁷ Svátek Nanebevstoupení byl v raně křesťanské době spojen se svátkem letnic, který byl zároveň chápán jako událost ustavení církve. Ecclesiastický akcent ikonografie desky souvisí s tímto spojením. Shodné řešení s ústředním heraldickým obrazem má deska Nanebevstoupení z oltářního retáblu

s pašijovými výjevy v cisterciáckém opatském kostele v Zinna (1361–67). Vyobrazení in: FAJT 2006, II.50, 174.

⁴⁸⁸ Nanebevstoupení Krista náleží k nejstarším křesťanským dogmatům, je součástí apoštolského vyznání víry, proto má logické místo v christologických cyklech, kde je scéna zpravidla řazena jako předposlední výjev. Ikonografická formulace s mizejícím Kristem se objevuje na západě kolem r. 1000 v anglickém prostředí a téměř současně proniká na kontinent. Od 2. čtvrtiny 14. st. se součástí tohoto typu stává častěji otisk Kristových nohou zanechaný na temeni hory. Viz *Himmelfahrt Christi*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1994², col. 268-276.

⁴⁸⁹ Apoštol je situován v kompozičně obdobném řešení, s nímž jsme se setkali na desce *Oplakávání*; kolem osy s Kristem jsou symetricky rozmístěny triadické skupiny, v nichž se uplatňuje významově odlišená středová osa; nalevo (heraldicky vpravo) je to shodně s *Oplakáním* skupina s Janem a Marií. Jakub Mladší je tedy na vizuálně a významově preferované pozici v ose této triády.

⁴⁹⁰ Gesto apoštola možná odkazuje i k závažné pasáži v Janově evangeliu (J 14, 8-14), která s námětem úzce souvisí. Filip žádá: „*dicit ei Philippus Domine ostende nobis Patrem et sufficit nobis*“ (J 14, 8), Kristus nato vyjevuje apoštolům teologicky klíčové tajemství soupodstatnosti Otce a Syna („*...ego in Patre et Pater in me est...*“) a ohlašuje své Nanebevstoupení („*...ego ad Patrem vado*“).

⁴⁹¹ K tomu viz zde, 27, pozn. 88 a 89. Že motiv fleur-de-lis přichází i „... v plášti jednoho z apoštolů ve výjevu *Nanebevstoupení Krista*...“ upozornil PEŠINA 1987², 18.

⁴⁹² PODLAHA / ŠITTLER 1903a, č. 142. Během práce jsem zjistil, že na tuto souvislost upozornila již dříve ve svém příspěvku Olga PUJMANOVÁ 1995/6, 232, která rovněž identifikuje v postavě apoštola Bartoloměje: „*Roucho sv. Bartoloměje na Nanebevstou-*

pení Páně a Seslání sv. Ducha, jehož dezén je ze samých lilií, v Čechách neobvyklých, patrně naráží na kasuli z plavého sametu s liliemi, kterou Blanka z Valois... věnovala katedrále.“

⁴⁹³ Typus tváře vykazuje i přes výrazné proměny výtvarného názoru shodné rysy u všech tří desek (Nanebevstoupení Vyšebrodského cyklu, vnitřní strana desky Zmrtvýchvstání Třeboňského oltáře a příslušná deska Kapucínského cyklu): nápadně husté a tmavé, kučeravé vlasy, hustý plnovous, vysoké, výrazně vyklenuté obočí.

⁴⁹⁴ Pokládám tato určení za předběžná s vědomím toho, že budou pravděpodobně korigována.

⁴⁹⁵ V obrazové části Pešiny monografie byla u této jediné desky zcela vypuštěna i obrazová příloha s detaily malby.

⁴⁹⁶ Podrobně k tomu viz IVÁNKA 2003.

⁴⁹⁷ Jedná se o fragmentárně dochovaný, silně poškozený koptský text, jehož původní řecká podoba vznikla ve 3. st. Viz Neznámá evangelia 2001, 155 sq. Text obsahuje Kristovy výroky (logia) a dialogy pouze rámcově stmelené dějem. Opakovaně se zde popisuje Kristova epifanie za přítomnosti učedníků, kteří jsou, proti evangelnímu Proměnění na hoře Tábor, rovněž vytrženi do Nebe.

⁴⁹⁸ Ibidem, 166.

⁴⁹⁹ Tuto ikonografickou koncepci jistě významně posilovala příslušná relikvie s Kristovými otisky uložená ve Westminsterském opatství jako součást pokladu relikvií Jindřicha III. (1207-1272). Viz Lexikon der christlichen Ikonographie 1994², col. 268.

⁵⁰⁰ Povrch malby je na tomto místě poškozen, takže charakteristické meandrovité lemy jsou málo zřetelné a jistě i barevnost silně pozbyla původní ostrost a svěžest červeného tónu.

⁵⁰¹ „Byl před jejich zraky vyzdvižen a oblak jim ho zastřel“ Neznámá evangelia 2001, 358.

⁵⁰² Vzdušný, ohnivý element provází boží epifanii na řadě míst SZ. Především v podobě oblakového a ohnivého sloupu doprovázel Hospodin Izraelce na cestě z Egypta (Ex 13, 21-22; 14, 20, 24) a v podobě ohnivého oblaku předal Mojžíšovi desky Zákona na hoře Sinaj: „*Cumque ascendisset Moses operuit nubes montem. Et habitavit gloria Domini super Sinai tegens illum nube sex diebus septimo autem die vocavit eum de medio caliginis. Erat autem species gloriae Domini quasi ignis ardens super verticem montis in conspectu filiorum Israhel.*“ (Ex 24, 15-17); ohnivý element účinkuje i při Eliášově nanebevzetí (2 Kr 2, 11).

⁵⁰³ Neznám paralelu k tomuto řešení vyjma iluminace Nanebevstoupení Krista (fol. 119^r) z českých Mariánských hodin (Horae sancte Mariae) z konce 14. st., kde Kristus rovněž vstupuje do rudého oblaku (věřím ovšem, že takových příkladů existuje více). Ani zde však není vyjádřen motiv dvojího oblaku. Vyobrazení viz FAJT 2006, kat. 169, 499.

⁵⁰⁴ „*Technika malby na obraze Nanebevstoupení a Soslání Ducha je jednodušší, výsledný tón je světlejší a bližší přirozené barvě pleti. Za předpokladu, že slohový vývoj směřoval k těsnějšímu vztahu k realitě, je tato druhá technika pokročilejší, přitom ovšem malba obrazu Nanebevstoupení je technicky mnohem méně dokonalá, v modelaci zploštělá a tónově chudší než malba obrazu Soslání Ducha, odkud přejímá pasivně jednotlivé typy tváří, avšak nerozlišuje jejich charakter tónem pleti....*“ HAMSÍK 1962, 393.

⁵⁰⁵ Koncept technického slohu cyklu shodný u I. skupiny desek (*Zvěstování, Narození, Klanění, Olivová hora, Zmrtvýchvstání*) vycházel z Panselinovy receptury obsažené v § 16 rukopisu Hermeneia z hory Athos, byl tedy vědomě byzantinizující. Viz HAMSÍK 1990, 39. U dvou posledních desek cyklu a u desek *Ukřižování* a *Oplakávání* byl tento postup zjednodušen vynecháním červené mezivrstvy mezi podmalbou a růžovou pleťovou směsí.

Viz ibidem, 40 a rovněž HAMSÍK 1962, 391sq. Zatímco *Ukřižování* a *Oplakávání* se s první skupinou shodují zachováním tmavé zelenohnědé podmalby, desky *Nanebevstoupení* a *Seslání Ducha* ji nahrazují světlým žlutohnědým tónem (viz přehled vrstevného systému, ibidem, 392).

⁵⁰⁶ V kontextu apoštolské doby padesát dní po židovském Pesachu.

⁵⁰⁷ Claudine A. CHAVANNES-MAZEL: Paradise and Pentecost, in: Mariälle HAGEMAN / Marco MOSTERT (ed.): Reading images and texts as forms of communication. Papers from the third Utrecht symposium on medieval literacy, Utrecht, 7-9 December 2000, Turnhout, 2005, 122. Text je publikován na internetových stránkách: <http://home.medewerker.uva.nl/c.a.chavannes-ma-zel/bestanden/Chavannes%20Paradise%20and%20Pentacost%202005.pdf>, dne 21. 2. 2008.

⁵⁰⁸ Samostatné zpracování námětu se poprvé objevuje na východě v 6. st. (Rabbulův kodex, r. 586 a ampulích z Monzy, které se v 6. a 7. století dostávaly na západ). K ikonografii viz Pfingsten, Lexikon der christlichen Ikonographie 1994², col. 415-423. Vynikajícím příspěvkem k ikonografii Seslání Ducha je stať: CHAVANNES-MAZEL 2000, 121sq.

⁵⁰⁹ Významově aktivní symetrický koncept umožňující dobrou čitelnost obrazového jazyka se shoduje s kompoziční strategií zejm. desek *Ukřižování*, *Oplakávání* a *Nanebevstoupení*.

⁵¹⁰ Gesta obou apoštolů zesilují přísnou pravidelnost symetrického vizuálního schématu, jehož konzervativní charakter zakrývá smyslově živá atmosféra výjevu. Zrcadlová gesta s obrysem paže, ramene a hlavy tvoří kolem polopostavy Panny Marie abstraktní útvar jakési poloviční, nahoře otevřené mandorly.

⁵¹¹ I tímto způsobem je zdůrazněn symbolický ecclesiastický charakter výjevu, viz níže.

⁵¹² CHAVANNES-MAZEL 2000, 135.

⁵¹³ Viz výše, Nanebevstoupení.

⁵¹⁴ Určení je jasné u Petra, Jana, Jakuba Menšího a Bartoloměje. V ostatních případech se jedná o hypotetické identifikace založené na srovnání s předchozí deskou (rovněž s hypotetickými určeními), kde jsem srovnával s dalším materiálem. Některé tváře představují obdobné zobecnělé, těžko rozlišitelné typy starců s bělošedým vousem a vlasem, v jednom případě tvář apoštola na desce Seslání Ducha typově neodpovídá žádné tváři z Nanebevstoupení. K identifikaci tohoto apoštola s Jakubem Větším mne v nouzi vede určitá typová vazba na spolehlivě identifikovatelného Jakuba Menšího. Zdůrazňuji, že všechna určení krom výše zmíněných „jistých postav“ pokládám za hypotetická a předběžná.

⁵¹⁵ Tomuto gestu byla v posledních letech v souvislosti s Michelangelovým Mojžíšem věnována výraznější pozornost interpretů. Viz: KONEČNÝ 2003, 205sq; KALINA 2006, 321sq.; HLOBIL 2006, 331sq. Zde je uvedena relevantní zahraniční literatura k tématu.

⁵¹⁶ CHAVANNES-MAZEL 2000; zde je uvedena relevantní literatura k ikonografii tématu.

⁵¹⁷ MS Florence, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, Rabbulův kodex, f. 14^v. Podle některých badatelů reflektuje iluminace nedochované monumentální nástěnné malby, jak naznačuje temně modrý segment vyklenutý nad skupinou, podle některých badatelů odvozený ze stínu vrženého konchou apsidy.

⁵¹⁸ Tato funkce mohla být z dogmatických důvodů v patristické době akcentovanější. Viz CHAVANNES-MAZEL 2000, 123.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ „A miniature in a copy of St. Gregory of Nazianzus's Homilies (from Constantinople, now in Paris), is among the earliest surviving examples of a Synthronon. The image refers directly to the early council tradition, in which an empty

throne was placed in the room as proof of Christ's omnipresence. Symbol replaces theophany." Ibidem, 125.

⁵²¹ Ibidem, 127.

⁵²² Radana HAMSÍKOVÁ: Theodorik – dílenská praxe: vzory kompozice a tvarových detailů, in: *Technologia artis* 3, Praha 1993, 61sq. Využití takovýchto postupů usnadňujících procesu vzniku obrazu jistě nebyl novinkou zavedenou až v Theodorikově dílně. Na desce Soslání Ducha, tedy tématu, které vyžaduje zpracovat dvanáct sedících apoštolských postav vybavených odlišenými gesty a výrazovými variantami tváří a postavu Panny Marie se využití vzorníků, případně i pauz nabízelo silněji, než jinde. Při podrobném zkoumání nalezneme na desce více náznaků využití těchto mechanických postupů. Jedná se o týž případ, jaký byl popsán v uvedené stati: „*Někoik typů rukou bylo používáno pro různé funkce, avšak je možno dokázat, že pracovník dílny nezvolil vždy správný typ pro danou funkci. Tak například motiv držení křížku mezi dvěma prsty byl dosti často přenesen zcela nelogicky na držení knihy nebo jablka.*“ Ibidem, 62.

⁵²³ Středověká ikonografie Soslání Ducha odkazuje k Sapientii obrazem sedmi sloupů podle Proverbií, 9, 1: „*Sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem*“. Viz Retábl Soslání Ducha Sv. (retábl ze Stavelotu nebo Koblenze), asi 1160-70, Musée de Cluny, Cl. 13247. K tomu CHAVANNES-MAZEL 2000, 133sq, zde obr. 19.

⁵²⁴ PEŠINA 1987², 34.

⁵²⁵ Viz např. Ingeborský žaltář, Musée Condé, Chantilly, Ms Add. 1965, f. 24^v.

⁵²⁶ CHAVANNES-MAZEL 2000, 135.

⁵²⁷ Na Soslání ducha je ovšem pozice Mariina těla komplikována protisměrnou orientací dolní a horní části těla.

⁵²⁸ Tento detail poukazuje na Krista, který posílá „Přímluvce“ apoštolům.

-
- ⁵²⁹ Viz Codex Egberti, MS Trier, Stadtbibliothek, 24, f 103^r.
K tomu viz CHAVANNES-MAZEL 2000, 128sqq.
- ⁵³⁰ Ibidem, 124. S tím souvisí i vyloučení Marie jako personifikace církve patrně proto, že ženy nemohly být na těchto shromážděních přítomny. Ibidem, 125.
- ⁵³¹ Ibidem, 129sq.
- ⁵³² „*The Church, as a metaphor for the Christian community, was considered to be a continuation of the Jewish temple, and a replacement at the same time.*“ Ibidem, 131.
- ⁵³³ Srov: „*Et ipse vobis ostendet cenaculum magnum stratum et ibi parate*“ (Lk 22, 12); „*Et ipse vobis demonstrabit cenaculum grande stratum et illic parate nobis*“ (Mk 14, 15).
- ⁵³⁴ K tomu viz CHAVANNES-MAZEL 2000.
- ⁵³⁵ PEŠINA 1987².
- ⁵³⁶ Domnívám se, že pojem *soteriologický* odpovídá intenci konceptora a ideovému obsahu cyklu daleko přesněji, než pojem *christologický*. Níže se pokusím tento názor doložit.
- ⁵³⁷ *Zvěstování: Maria / Narození: Kristus / Klanění: Kristus / Ukřižování: žena podpírající Marii v levé skupině, voják vyhlížející za setníkem v pravé skupině / Oplakávání: prostřední žena v pravé skupině / Zmrtvýchvstání: jedna ze tří žen u hrobu / Nanebevstoupení: apoštol mezi Petrem a Bartolomějem v pravé skupině / Seslání Ducha: mimořádně intenzivní pohledový kontakt Marie doplňuje pohled šesti apoštolů.*
- ⁵³⁸ Tuto distinkci mezi starší, objektivně formulovanou (scholastickou) vizuální kulturou a obrazovým projevem pozdního středověku poznamenaným nominalismem a intimním subjektivismem *devotio moderna*, charakterizoval na příkladu Třeboňského oltáře J. Homolka: „*Proti staršímu umění nepodávají třeboňské obrazy jednoznačný rezultat, závaznou normu, nýbrž jsou spíše apelem, podnětem, výzvou; jsou v tomto ohledu k divákovi otevřeny, vyžadují od něj dialog. S tím souvisí jedna zvláštnost prostorové výstavby: diagonály kompozice nejsou v popředí ob-*

razu ohraničeny giottovskou horizontálou, nýbrž běží ven z obrazu, otevírají ho do prostoru diváka a spojují je. Zvláště dobře je to vidět na Zmrtvýchvstání, kde jsou vojáci seskupeni kolem náhrobku v kruhu, jehož přední, chybějící článek doplňuje vlastně divák.“ HOMOLKA 1979/80, 25sqq., zde 31. V porovnání s třeboňskou deskou reprezentuje Zmrtvýchvstání vyšebrodského cyklu intaktní, objektivní inteligibilní svět, který nevyžaduje, ba dokonce vylučuje při výstavbě obsahu subjektivní intervence vnímatele. Role diváka je určena komunikací s tímto autonomním obsahem, který jej vybavuje poznáním, jež má divák obracet do svého nitra – ovšem spíše v kultovním smyslu než ve smyslu individuální subjektivní reflexe.

⁵³⁹ ROYT 2002, 54.

⁵⁴⁰ FRIEDL 1934, 125.

⁵⁴¹ Skutečnost, že ke středověkému dílu lze přistupovat i z perspektivy lyrického prožitku subjektu, čili v kontextu moderní estetické zkušenosti, dokládá, že umělecké dílo je setrvalou událostí, která svými imanentními kvalitami překračuje kontext svého vzniku. Pokud mu však máme rozumět v jeho vlastním myšlenkovém rámci, je nutno vidět tyto kvality v náležitě perspektivě, to znamená méně v pocitovém smyslu a více ve významotvorném smyslu (estetické funkce). Ve vrcholném středověku tvořily kultivované, exkluzivní estetické kvality vizuálního díla jeho prestižní objektivní a transcendentní hodnotu, spojenou s reprezentativní, sakrální a kultickou funkcí.

⁵⁴² Krása 1990, 83.

⁵⁴³ „V cizích oblastech je výskyt obličejových štítů ve 14. století zcela ojedinělý. Nicméně existuje již před 1300 na Kalvárii tympanonu jižního portálu katedrály v Rouen. Nejde tedy o ikonografickou inovaci českého umění.“ PUJMANOVÁ 1982, č. kat. 43.

-
- ⁵⁴⁴ Ibidem.
- ⁵⁴⁵ FRIEDL 1934, 55.
- ⁵⁴⁶ CHADRABA 1971, 48sq., viz vyobrazení v textu 8, 49.
- ⁵⁴⁷ Viz zde pozn. 456.
- ⁵⁴⁸ STEJSKAL 1982, 74.
- ⁵⁴⁹ PLINIUS st. 1974, 271.
- ⁵⁵⁰ *Narození*: stařena ve scéně lázně, *Ukřižování*: Stefaton v pravé skupině pod křížem, *Zmrtvýchvstání*: setník nalevo od Krista, *Nanebevstoupení*: apoštol zcela vpravo ukazující si prstem na ústa.
- ⁵⁵¹ FRIEDL 1934, 122.
- ⁵⁵² K ikonografickému významu gest postav viz deska *Zvěstování* výše.
- ⁵⁵³ FRIEDL 1973, 258.
- ⁵⁵⁴ Viz PANUŠKOVÁ 2008, 114. Ani zde však není gestus zkřížených rukou vyjádřen tak pregnantně, jako na první desce vyšebrodského cyklu.
- ⁵⁵⁵ Určité „ohlasy“ zaznamenáváme vedle Josefa na desce *Narození* také u postavy vojáka vpravo na desce *Zmrtvýchvstání* a apoštola vpravo za Marií na desce *Seslání Ducha*. Žádný z těchto příkladů však nedokládá tak přesvědčivě „mechanismus zkřížených rukou s funkcí sdílného, ukazovacího gesta“ - FRIEDL 1973, 257, jako tři postavy na desce *Zvěstování*. Zde se jedná spíše o oživení aktivity figury podobně, jak to spatřujeme např. na *Kaufmannově Ukřižování* (obě k sobě zády stojící ženy vlevo).
- ⁵⁵⁶ Výjimkou je scéna *Zvěstování* v iniciále 0, *Liber Viaticus* Jana ze Středy, fol. 69^v, jež je závislá právě na vyšebrodské desce.
- ⁵⁵⁷ Ukazovací gestus zkřížených rukou je expresivní prvek odpovídající svou povahou chiasmatickým vzorcům, jejichž expresivní funkcí se zabýval Meyer Schapiro, např. v souvislosti s postavou proroka Izaiáše v Souillacu (Meyer SHAPIRO: The

Sculptures of Souillac, in: *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Wilhelm R. W. Koehler (ed.), Cambridge 1939, 2. sv., 359sq.). Chiasma je expresivní prvek povýtce, je prostředkem akcentace významu, představuje tedy chtěný výrazový aspekt, jímž je forma přinucena pregnantně a zřetelně vyjádřit potřebný významový poukaz.

⁵⁵⁸ Důraz na kontinuitu s raně středověkou *renovatio imperii* je charakteristický již od počátku Karlovy vlády. K tomu recentně viz KUBÍNOVÁ 2006b, 179sq.

⁵⁵⁹ „Konkrétní podněty ... učenému malířství pražského dvora přinášela nejen nauková díla ..., nýbrž i skladby básnické, především duchovní lyrika. Právě prolínání stylových prostředků literárních a malířských se považuje za jeden ze specifických rysů karlovské dvorské kultury.“ Viz KAVKA 1993, 105.

⁵⁶⁰ Vedl starší práce R. CHADRABY 1971, *passim*, na tento aspekt v poslední době upozornila Kateřina KUBÍNOVÁ 2006b, *passim* a opakovaně i publikace k lucemburské výstavě: „Karel IV. zblízka poznával také královské pohřebiště v Saint-Denis nedaleko Paříže i tamní věhlasné poklady. Tato zkušenost v něm mohla podnítit zájem o antickou a byzantskou minulost, který mohl vyústit ve zvláštní ‘antikvární tón’ Karlovy panovnické reprezentace, jinak důvěrně známý právě z pařížského královského dvora. Zde byly mocenské nároky legitimizovány pomocí historických kronik a vladařských rodokmenů. Nezřídka bylo v nových souvislostech použito starobylého výtvarného stylu, dílčího motivu nebo i staršího uměleckého díla.“ FAJT: Karel IV. 1316–1378. Od napodobení k novému císařskému slohu, in: *idem* 2006, 43. Zde viz také Paul CROSSLEY / Zoe OPAČIČ: Praha. Koruna Českého království, in: *ibidem*, 208, 210.

⁵⁶¹ Karel ji poznal za svého pobytu na francouzském dvoře v letech 1323-1330, kdy se zde pohyboval i jeden z tvůrců ars nova Philippe de Vitry. Jejím představitelem byl později i sekretář Jana Lucemburského Guillaume de Machaut.

⁵⁶² ČERNÝ / VLHOVÁ-WÖRNER 2005, 292. Hudební program katedrální liturgie konzervoval starobylý posvátný církevní zpěv opřený o autoritu svatého Řehoře. „V Čechách, zdá se, přetrvávalo toto starobylé pouto, mající svůj původ v době karolinské renesance, na rozdíl od okolních zemí extrémně dlouho.“ (Ibidem, 293). Tuto konzervativní povahu hudební kultury v katedrále je nutno uvážit v souvislosti se symbolickou a reprezentativní funkcí katedrály, místa časté prezentace panovnického majestátu spjaté s liturgií, svrchovaného sakrálního prostoru, který manifestoval význam nejvyšší církevní a světské správy Českého království, ale také státní a náboženskou symboliku prostoru s hrobem mučedníka a dědičného panovníka Čech sv. Václava. S hudební kulturou pražské katedrály bezprostředně souvisí kolekce devíti liturgických knih, velkorysý dar Arnošta z Pardubic, který „z pozice své autority opakovaně uděloval nařízení, která měla regulovat zavádění nových zpěvů do liturgického repertoáru...“ (Ibidem, 292sq.). „Co všechny tyto rukopisy spojuje, je překvapivě konzervativní, ba dalo by se říci doslova neaktuální charakter jejich obsahu... Konzervativní rysy procházejí mnoha rovinami.“ Ibidem, 294.

⁵⁶³ HOMOLKA 1976, 42, zde pozn. 86.

⁵⁶⁴ KUBÍNOVÁ 2006b, 151sqq.

⁵⁶⁵ K tomu viz CHADRABA 1971, *passim*. Recentně KUBÍNOVÁ 2006b, *passim*.

⁵⁶⁶ FAJT 2006, 53.

⁵⁶⁷ Viz např. KAVKA 1993, 95sq.; HOMOLKA 1997b, 95sqq., zde zejm. 115sq.; BOEHM 2006, 136sqq.

⁵⁶⁸ „O beatissima ipsius sacri lateris apertura, unde nobis tot et tanta devine pietatis dona fluxeunt! Hinc siquidem nostre redemptionis precium, hunc ablucionis et regenerationis lavacrum, hinc ipsius ecclesiae sacramenta suscepimus.“ Cit. podle FAJT 1997, 37.

⁵⁶⁹ „Teologický úvod listiny nápadně připomíná pozdější formulace zakládací listiny karlštejnské kapituly. Je velmi pravděpodobné, že tyto formulace se objevily již v žádosti Karla IV. papeži, a proto byly pojaty do konečné papežské listiny. Autorem této oslavy nástrojů Utrpení Páně mohl být v základu I sám Karel, ovšem nepochybně s odbornou a literární pomocí některého ze svých teologických rádců, zejména snad Arnošta z Pardubic a Jana ze Středy.“ Ibidem 39.

⁵⁷⁰ Cibulka především oceňuje koncíznost obsažného kristologického cyklu, který „... vyniká stručností, úměrností svých součástí a jejich obsahovou závažností. Zároveň udivuje úplností a uceleností.“ CIBULKA 1963, 11. Odtud si všímá souvislosti s obdobně strukturovaným rytmem růžencové modlitby: „Koncízní celistvost ikonografické osnovy vyšebrodského retáblu vynikne srovnáním se soudobým vývojem růžencové modlitby, neboť ikonografický program vyšebrodského oltáře kolem r. 1350 obsáhl stručněji a jadrněji, soustředěněji a vyváženěji tutéž látku, k jejímuž trojdílnému rozvržení a scelené modlitba růžence v téže době dospívala dlouhým vývojem.“ Ibidem. Ve strukturním vztahu cyklu k růžencové modlitbě však sotva lze spatřovat mariánský prvek cyklu, potažmo motivovaný cisterckou spiritualitou. Tato obdoba jen dokládá obecný vývoj křesťanské duchovní praxe a jejích forem.

⁵⁷¹ „Také není nutno kristologický cyklus vyšebrodského oltáře doplňovat nějakým obrazem vzatým z cyklu mariánského, i když kostel cisterckého kostela vyšebrodského, z něhož oltář pochází, byl dedikován jejímu nanebevzetí, neboť ani vyobrazení retáblů hlavních oltářů neodpovídala tehdy vždy titulům kostelů, ani nevíme, zda zachovaný cyklus byl původně na hlavním oltáři klášterního kostela, který měl několik význačných oltářů (pro kněze, pro konvrše a příp. pro lid). Konečně mohlo být nanebevzetí Panny Marie vyjádřeno na nástavci retáblu ...“

aniž byl porušen vyčerpávající výběr podivuhodného souboru devíti námětů“ Ibidem, 12.

⁵⁷² PEŠINA 1984, 359.

⁵⁷³ PEŠINA 1987².

⁵⁷⁴ ROYT 2002, 54.

⁵⁷⁵ ROYT 2006a, 177.

⁵⁷⁶ Royt 2002, 54.

⁵⁷⁷ ROYT 2006a, 177sq. Zde pozn. 28, kde autor shledává oporu pro motivickou strukturu desky Zvěstování v Bernardově výkladu k svátku Zvěstování Panny Marie (In annuntiatione B. V. Marie, PL 183. col. 396a-396c).

⁵⁷⁸ Motiv Glykofily může podle Bernardových výkladů k Písni písní poukazovat vedle vyjádření milostného vztahu ženicha a nevěsty, tedy Krista a církve, také na vztah cisterciácké komunity a Krista. Viz ROYT 2006a, 177, zde pozn. 17.

⁵⁷⁹ Sv. Bernard je např. mezi ostatními exegety snad nejčastěji citovaným autorem ve Zlaté legendě dominikána Jakuba de Voragine.

⁵⁸⁰ ROYT 2002, 54.

⁵⁸¹ ROYT 2006a, 178.

⁵⁸² V tomto smyslu se ztotožňuji s hodnocením Hany Hlaváčkové: *„The cycle is basically narrative. While the individual paintings contain complex speculative symbolism with hidden typological elements, the cycle as a whole represents a clear and simple flow of events, showing the most important events in the story of salvation in chronological order (and therefore also in the order in which they are celebrated in the liturgical year which mirrors them). The symbolism is hidden so as not to disturb the main succession of events.“* HLAVÁČKOVÁ 1998a, 247. Tato strategie odpovídá přístupu k dějinám v západním křesťanství: *„The narrative line is typical of the Judeo-Christian and European understanding of history, with a beginning and an end, moving from somewhere (the creation of*

the world) to somewhere (the Last Judgement) and this also applies to its individual time periods. This linear view is clearly dominant in the Vyšší Brod cycle." Ibidem, 248.

⁵⁸³ KAREL IV.: Vlastní životopis 1987, 39.

⁵⁸⁴ K tomu viz např. HOMOLKA 1997b, 136sqq.

⁵⁸⁵ Viz J. EMLER: Spisové císaře Karla IV., Památky IV, Praha 1878, 126sq, odkud celý text cituje Homolka 1997b, 141sq.

⁵⁸⁶ FIALA (ed.) 1975, kap. LVIII, 106.

⁵⁸⁷ ROYT 2006a, 178. Zde viz pozn. 25.

⁵⁸⁸ Max DVOŘÁK: *Mariale Arnesti*. ČČH 7, 1901, č. 4, 451-453. Jedná se o rukopis z r. 1389 chovaný v Österreichischen Nationalbibliothek, podle něhož byl pořízen opis r. 1651. S tímto textem byl a priori mylně ztotožňován text rukopisu XVI. D. 13. Dvořák omyl rozpoznal a v muzejním „*Mariale*“ identifikoval *Laus Mariae Konráda z Haimburku*: „*Je to známé dílo velmi známého autora. V letech 1345-50 sestavil na rozkaz Karla IV. kartusian a jeden z nejčtenějších církevních básníků středověkých Konrád z Haimburka pro kolej mansionářů při Pražském domu velký výtah z církevních autorů k oslavě Panny Marie. Z této velké sbírky učinil r. 1356 na vyzvání Menharta z Hradce kratší výtah, který je pod názvem laus Mariae rozšířen v nesčetných rukopisech. Tento laus Mariae Konráda z Haimburka je obsahem musejního rukopisu. Název Mariale Arnesti je tedy v každém ohledu nesprávný.*“ Ibidem, 453. Zcela odlišný text vídeňského rukopisu, označovaný jako *Mariale Arnesti*, podle něhož byl vyhotoven opis z r. 1651, je dílem italského minority *Servasancta da Faenza*. K tomu viz ROYT 1998, 57.

⁵⁸⁹ V tomto smyslu se plně ztotožňuji s názorem Hany Hlaváčkové, která jako první přenesla úvahy o Vyšebrodském cyklu do kontextu raného karlovského dvora: „*The non-contemplative, non-monastical and indeed courtly iconography of the paintings, the profuse splendour and the evident attempt at repre-*

sentation, all relatively uncommon among the Cistercians, represents a strong argument for their being intended for such an important place“ (Prague Castle, pozn. aut.) HLAVÁČKOVÁ 1998a, 251.

⁵⁹⁰ HOMOLKA 1976, 30, zde pozn. 60.

⁵⁹¹ Mám na mysli nové ikonografické pojetí řady scén v *Liber viaticu* Jana ze Středy, kde „Nové pojetí některých scén... odráží změny v orientaci duchovního života Karlovy doby, k nimž kancléř významně přispíval. Narativní kompozice christologického cyklu obsahují motivy vyplývající z dobových teologických spekulací, či z poetiky oblíbených modliteb, jako je tomu v případě Zvěstování s Kristem děckem nesoucím kříž a architekturou, symbolizující věž ze slonové kosti. Ojedinělé je i pojetí zmrtvýchvstávajícího Krista.“ Josef KRÁSA: Knižní malba, in: CHADRABA 1984, 408sq. Josef Krása upozorňuje na řadu dalších nových rysů, které naznačují, že obraz a jeho ikonografické pojetí se stal nástrojem vědomé myšlenkové spekulace, v níž má významné místo eucharistická myšlenka a některé učené konzervativní prvky, jakým je např. obraz sv. Václava v tradiční byzantské zbroji, který se „... opírá o nezachovaný deskový obraz z první italizující vrstvy našeho malířství.“ Ibidem, 408.

⁵⁹² KAVKA 1993, 56.

⁵⁹³ K tomuto tématu viz FAJT 2006, 41-135.

⁵⁹⁴ Viz CHADRABA 1971, 62sq. Chadrabův názor odmítl Jaromír HOMOLKA 1997b, 127, zde pozn. 68.

⁵⁹⁵ Autor se odvolává na *Histoire Générale des Civilisation* (publiée sous la direction de Maurice Crouzet) III, Le Moyen Age, Paris 1955. Viz CHADRABA 1971, 94.

⁵⁹⁶ Ibidem. K tomu rovněž viz Hana HLAVÁČKOVÁ 2006, 9sq, zde 17.

⁵⁹⁷ HLAVÁČKOVÁ 1998a, 244sq.

BIBLIOGRAFIE:

- AUGUSTIN 1989 - SV. AUGUSTIN: Výklad k 1. listu sv. Jana, 3. traktát, in: NOVÁK J. (překl.), 1989
- BALÁT 1994 - František BALÁT: Klíč k určování našich ptáků v přírodě, Praha 1994
- BALEKA 1997 - Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník, Praha 1997
- BALEKA 1999 - Jan BALEKA: Modř. Barva mezi barvami, Praha 1999
- BALTRUŠAITIS Jurgis BALTRUŠAITIS: Fantastický středověk, Praha 2008
2008 -
- BARTLOVÁ 1991 - Milena BARTLOVÁ: Rosu dejte nebesa. K ikonografii vyšebrodského cyklu, in: Umění XXXIX, 1991, 507–513
- BARTLOVÁ 2006 - Milena BARTLOVÁ: Jaká věda jsou dějiny umění?, in: Umění LIV, 2006, 218-228
- BENEŠ KRABICE BENEŠ KRABICE Z WEITMILE: Kronika Pražského kostela, in:
Z WEITMILE 1987 - BLÁHOVÁ (ed.) 1987, 173-254
- BENEŠOVSKÁ 1995 Klára BENEŠOVSKÁ: 'Altare est et dicitur praesepe et sepulchrum - Domini', in: BENEŠOVSKÁ (ed.) 1995, 90-109
- BENEŠOVSKÁ (ed.) Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Posvátný obraz a zobrazení posvátného, 1995 - Praha 1995
- BENEŠOVSKÁ (ed.) Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxembourg (1296–1346) 1998 - and the Art of His Era, Praha 1998
- BIČ (ed.) 1975 - Miloš BIČ (ed.): Starý zákon. Překlad s výkladem. Sv. 2, Exodus – Leviticus, Praha 1975
- BIRNBAUM 1987 - Vojtěch BIRNBAUM: Vocel jako historik umění, in: HLOBIL (ed.) 1987, 348-373
- BLÁHOVÁ 1987 - Marie BLÁHOVÁ (ed.): Kroniky doby Karla IV., Praha 1987
- BOBKOVÁ / HOLÁ Lenka BOBKOVÁ / Milada HOLÁ (ed.): Lesk královského majestátu (ed.) 2005 - ve středověku. Pocta prof. PhDr. Františku Kavkovi k nedožitým 85. narozeninám, Praha 2005
- BOEHM 2006 - Barbara Drake BOEHM: Zbožný panovník, in: FAJT (ed.) 2006a, 137-147

- BONAVENTURA BONAVENTURA: De reductione artium ad theologiam, in:
2003a - NEJESCHLEBA 2003, 57-99
- BONAVENTURA BONAVENTURA: Unus est magister vester, Christus, in:
2003b - NEJESCHLEBA 2003, 105-141
- BOUZEK / Jan BOUZEK / Jiří KOTALÍK / Pavel OLIVA (ed.): Antické tradice
KOTALÍK / OLIVA v českém umění (kat. výst.), Praha 1982
1982 -
- BRAUER 1983 - Barbara BRAUER: The Třeboň Resurrection: Retrospection and
Innovation, in: Umění XXXI, 1983, 150-158
- BUKOVINSKÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): Ars longa. Sborník
KONEČNÝ (ed.) k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy, Praha 2003
2003 -
- BUKOVINSKÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Pictura verba cupit.
SLAVÍČEK (ed.) Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Praha 2006
2006 -
- CIBULKA 1963 - Josef CIBULKA: České stejnodeskové polyptychy z let 1350–1450,
in: Umění 11, 1963, 4-22
- CUTLER 1996 - Anthony Cutler: Byzantské umění, in: Albert Châtelet / Bernard
Ph. Groslier (ed.): Světové dějiny umění, Praha 1996, 201-224
- ČERNÝ 1998 - Pavel ČERNÝ: Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie
s děckem v českém umění doby Karla IV., in: Acta universitatis
Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, philosophica-
aesthetica 16, Historia artium II, Olomouc 1998, 65-79
- Dalimilova Dalimilova kronika. Pařížský zlomek latinského překladu, Praha
kronika. Pařížský 2005
zlomek 2005 -
- DENKSTEIN 1987 - Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a interpretaci děl
středověkého umění, Praha 1987
- DUBY 2002 - Georges DUBY: Věk katedrál. Umění a společnost 980–1420,
Praha 2002
- DVOŘÁK 1901 - Max Dvořák: Mariale Arnesti. ČČH 7, č. 4, 1901, 451-453
- ELIADE 1993 - Mircea ELIADE: Mýtus o věčném návratu, Praha 1993

- ELIADE 1994 - Mircea ELIADE: Posvátné a profánní, Praha 1994
- Eriugena 2005 - Jan Scotus ERIUGENA: Homilie a komentář k Janovu evangeliu, in: KARFÍKOVÁ / ZACHOVÁ 2005, 7-82
- FAJT (ed.) 1997 - Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř Karla IV. (kat. výst.), Praha 1997
- FAJT 2006a Jiří FAJT (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.), Praha 2006
- FAJT 2006b - Jiří FAJT: Karel IV. 1316-1378. Od napodobení k novému císařskému stylu, in: FAJT (ed.) 2006a, 45-76
- FAJT 2006c - Jiří FAJT: Mistr Morganova diptychu. Klanění tří králů a smrt Panny Marie, in: FAJT (ed.) 2006a, 99, č. kat. 15
- FAJT / ROYT 1995 - Jiří FAJT / Jan ROYT: Zvěstování P. Marii. Čechy po 1460 (katalog), in: ZLATOHLÁVEK (ed.) 1995, č. kat. XII.
- FAJT / ROYT 1997 - Jiří FAJT / Jan ROYT: Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna, in: FAJT (ed.) 1997, 155-267
- FAJT / Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠEMBEROVÁ (ed.): Gotika LAŠTOVKOVÁ / v západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního ŠEMBEROVÁ (ed.) vědeckého symposia, Praha 1998
- 1998 -
- FAJT / SUCKALE Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Kaufmannovo Ukřižování, in: FAJT 2006 - 2006a, , č. kat. 1, 78
- FIALA (ed.) 1975 - Zdeněk FIALA (ed.): Zbraslavská kronika. Chronicon Aulae Regiae, Praha 1975
- FRANTIŠEK FRANTIŠEK PRAŽSKÝ: Kronika, in: BLÁHOVÁ (ed.) 1987, 54-169
- PRAŽSKÝ 1987 -
- FRANZEN 2006 - Wilfried FRANZEN: Mistr Vyšebrodského cyklu s dílnou. Christologický cyklus z Vyššího Brodu, zv. Vyšebrodský cyklus, in: FAJT 2006a, katalog č. 9
- FRIEDL 1934 - Antonín FRIEDL: Pasionál mistrů vyšebrodských, Praha 1934
- FRIEDL 1973 - Antonín FRIEDL: Nové poznatky k dějinám českého malířství v raném a vrcholném středověku, in: Umění XXI, 1973, 257-295
- GOFF LE 1998 - Jacques LE GOFF: Středověká imaginace, Praha 1998

- GOFF LE / Jacques LE GOFF / Jean–Claude SCHMITT (ed.): Encyklopedie
SCHMITT 2002 - středověku, Praha 2002
- GRIMM 1979 - Carolus Ludov. Wilibaldus GRIMM: Clavis Novi Testamenti,
Lipsiae 1879
- GRUEBER 1867 - Bernard GRUEBER: Die Herren von Rosenberg als Förderer der
Künste, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der
Deutschen in Böhmen V, 1867
- HAGEMAN / Mariälle HAGEMAN / Marco MOSTERT (ed.): Reading images and
MOSTERT (ed.) texts as forms of communication. Papers from the third Utrecht
2005 - symposium on medieval literacy, Utrecht, 7-9 December 2000,
Turnhout 2005
- HAMSÍK 1962 - Mojmír HAMSÍK: Malířská technika vyšebrodského cyklu, in:
Umění X, 1962, 388-399
- HAMSÍK 1990 - Mojmír HAMSÍK: K technice české deskové malby 14. století.
Malba inkarnátu jako vývojové kritérium, in: Technologia artis 1,
Praha 1990, 39-43
- HAMSÍKOVÁ 1993 - Radana HAMSÍKOVÁ: Theodorik – dílenská praxe: vzory
kompozice a tvarových detailů, in: Technologia artis 3, Praha
1993, 61-64.
- HARDIE (ed.) 2002 Philips HARDIE (ed.): The Cambridge companion to Ovid,
- Cambridge, 2002
- HEERS 2006 - Jacques HEERS: Svátky bláznů a karnevaly, Praha 2006
- HIERONYMUS S. Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri commentariorum in
STRIDONENSIS PL Isaiam prophetam libri duodeviginti, IV., in: PL 24, col. 144.
24 -
- HINDS 2002 - Stephen HINDS: Landscape with figures: aesthetics of place in the
Metamorphoses and its tradition, in: HARDIE (ed.) 2002, 122–149
- HLAVÁČKOVÁ 1981 Jana HLAVÁČKOVÁ: Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti,
- in: Umění XXIX, 1981, 516-524
- HLAVÁČKOVÁ Hana HLAVÁČKOVÁ: Joseph erat Decurio, in: Umění XXXV, 1987,
1987 - 507-514

- HLAVÁČKOVÁ Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Panel Paintings in the cycle of the Life of
1998a - Christ from Vyšší Brod (Hohenfurth), in: BENEŠOVSKÁ (ed.) 1998,
244-255
- HLAVÁČKOVÁ Hana HLAVÁČKOVÁ: Rukopis compilatio librorum historialium
1998b - totius Bibliae minority Jana z Udine, in: FAJT / LAŠTOVKOVÁ /
ŠEMBEROVÁ (ed.) 1998, 107-115
- HLAVÁČKOVÁ Hana HLAVÁČKOVÁ: Idea Dobrého panovníka ve výzdobě
2006 - Karlštejna, in: VŠETEČKOVÁ (ed.) 2006, 9-18.
- HLAVÁČKOVÁ / Hana HLAVÁČKOVÁ / Václav KONZAL: Slovník pojmů a jmen, in:
KONZAL - 1981 LAZAREV: Svět Andreje Rubleva, Praha 1981, 132-171
- HLAVÁČKOVÁ / Hana HLAVÁČKOVÁ / Hana SEIFERTOVÁ: Mostecká madona.
SEIFERTOVÁ 1986 - Imitatio a symbol, in: Umění XXXIV, 1986, 44-57
- HLOBIL 1985 - Ivo HLOBIL: Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser? Poznámka
k ikonografii obrazu Zmrtvýchvstání v Národní galerii Praha, in:
Umění XXXIII, 1985, 270-272
- HLOBIL (ed.) 1987 Ivo HLOBIL (ed.): Vojtěch Birnbaum. Vývojové zákonitosti
- v umění, Praha 1987
- HLOBIL 2006 - Ivo HLOBIL: Michelangelo, Mojžíš a nevědomá přitažlivost
dlouhých dívčích vlasů., in: BUKOVINSKÁ / SLAVÍČEK (ed.) 2006,
331-336
- HOMOLKA 1976 - Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu
v Čechách, Praha 1976
- HOMOLKA 1979/80 Jaromír HOMOLKA: Poznámky k třeboňskému mistru, in: SPFFBU,
- F 23/24, 1979/80, 1-33
- HOMOLKA 1997a - Jaromír HOMOLKA: Poznámky ke karlštejnským malbám, in:
Umění XLV, 1997, 122-140
- HOMOLKA 1997b - Jaromír HOMOLKA: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hardu
Karlštejna, in: FAJT (ed.) 1997, 95-153.
- HORYNA / HORYNA / KRATOCHVÍL / VESELÝ: Cesta k hermeneutice
KRATOCHVÍL / architektury, in: Umění LIII, 2005, 605-611
- VESELÝ 2005 -

- HRBÁČOVÁ 1999 - Jana HRBÁČOVÁ: Královské koruny v české deskové malbě od poloviny 14. do poloviny 15. století, in: Umění XLVII, 1999, 446-452
- CHADRABA 1971 - Rudolf CHADRABA: Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV., Praha 1971
- CHADRABA 1984 - Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1/1, Praha, 1984
- CHAVANNES- Claudine A. CHAVANNES-MAZEL: Paradise and Pentecost, in: MAZEL 2005 - Mariälle HAGEMAN / Marco MOSTERT (ed.): Reading images and texts as forms of communication. Papers from the third Utrecht symposium on medieval literacy, Utrecht, 7-9 December 2000, Turnhout 2005, 121-160
- Karfíková / Jan Scotus ERIUGENA: Homilie a komentář K Janovu evangeliu Zachová 2005 - (přel. Irena ZACHOVÁ, komentář Lenka KARFÍKOVÁ), Praha 2005
- KRATOCHVÍL 1994 Evangelium Pravdy, Zdeněk KRATOCHVÍL (ed.), Praha 1994
-
- IVÁNKA2003 - Endre von IVÁNKA: Plato christianus, Praha 2003
- KALINA 1993 - Pavel KALINA: Beweinung Christi aus dem chistologischen Zyklus im Ambit der Strakonitzer Johanniterkommende, in: Umění XLI, 1993, 161-167
- KALINA 1996 - Pavel KALINA: Symbolism and ambiguity in the work of the Vyšší Brod (Hohenfurth) master, in: Umění XLIV, 1996, 149-166
- KALINA 2006 - Pavel KALINA: Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš, in: BUKOVINSKÁ / SLAVÍČEK (ed.) 2006
- KAREL IV. 1987 - KAREL IV.: Vlastní životopis, in: BLÁHOVÁ 1987, 14-53
- KARFÍKOVÁ 2003 - Lenka KARFÍKOVÁ: Studie z patristiky a scholastiky II., Praha 2003
- KAVKA 1993 - František KAVKA: Život na dvoře Karla IV., Praha 1993
- KESNER 1975 - Ladislav KESNER: Vznik a vývoj realistického portrétu v době karlovské (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1975
- KESNER 1988 - Ladislav KESNER: Malířství, in: VOTOČEK / SLAVÍČEK (ed.), 1988, 51-64

- KONEČNÝ 2003 - Lubomír KONEČNÝ: Švabinský, Rodin, Michelangelo, Mojžíš, in: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): *Ars longa*. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krávy, Praha 2003, 205-218
- KOŘÁN 1991 - Ivo KOŘÁN: Gotické Veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále, in: *Umění XXXIX*, 1991, 286-316
- KRAMÁŘ 1937 - Vincenc KRAMÁŘ: *Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského muzea v Českých Budějovicích*, Praha 1937
- KRÁSA 1971 - Josef KRÁSA: *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971
- KRÁSA 1983 - Josef KRÁSA (rec.): Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, in: *Umění XXXI*, 1983, 357-390
- KRÁSA 1990a - Josef KRÁSA: *České iluminované rukopisy 13.-16. století*, Praha 1990
- KRÁSA 1990b - Josef KRÁSA: *Rukopis legendy sv. Hedviky*, in: idem: 1990a, 59-99
- KREITLER / Hans KREITLER / Shulamith KREITLER: *Psychology of the Arts*, KREITLER 1972 - Durham, North Carolina 1972
- KUBÍNOVÁ 2005 - Kateřina KUBÍNOVÁ: *Římská korunovace Karla IV.*, in: BOBKOVÁ / HOLÁ (ed.) 2005, 47-60
- KUBÍNOVÁ 2006a - Kateřina KUBÍNOVÁ: „*Angelica natura mysterium passionis perscrutatur*“. K jednomu námětu *Emauzského cyklu*, in: BUKOVINSKÁ / SLAVÍČEK (ed.) 2006, 113-122
- KUBÍNOVÁ 2006b - Kateřina KUBÍNOVÁ: *Imitatio Romae – Karel IV. a Řím*, Praha 2006
- Kuthan 1983 - Jiří KUTHAN: *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách*, Praha 1983
- LAZAREV 1981 - Viktor LAZAREV: *Svět Andreje Rubleva*, Praha 1981
- LEHÁR (ed) 1990 - *Česká středověká lyrika*, Praha 1990
- LEPAŘ 1892 - František LEPAŘ: *Nehomérovský slovník řecko-český* Mladá Boleslav 1892
- Lexikon der christlichen Ikonographie 1-8, Engelbert christlichen KIRSCHBAUM (ed.), Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994²
- Ikonographie
1994² -

- LIBERA DE 2001 - Alain DE LIBERA: Středověká filosofie (Dějiny filosofie 5), Praha 2001
- LORIŠ 1938 - Jan LORIŠ: Mistr vyšebrodského cyklu. Devět desek s výjevy ze života a utrpení Kristova, in: MATĚJČEK (ed.) 1938, kat. č. 3, 44-49
- MALURA 2006 - Jan MALURA: Mezi vyprávěním a kontemplací, in: Život Krista Pána 2006, XI-XXX
- MARTÍNKOVÁ Dana MARTÍNKOVÁ (ed. a překlad): Frater Colda ordinis 1997 - praedicatorum: Tractatus mystici / mystické traktáty, Praha 1997
- MATĚJČEK 1921- Antonín MATĚJČEK: Mistr Vyšebrodský a Mistr Třeboňský, in: 1922 - Volné směry XXI, 1921-1922, 98-107
- MATĚJČEK 1924 - Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění II, Praha 1924
- MATĚJČEK 1931 - Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarného umění v Čechách, Praha 1931
- MATĚJČEK (ed.) Antonín MATĚJČEK (ed.): Česká malba gotická. Deskové malířství 1938 - 1350-1450, Praha 1938
- MATĚJČEK 1951² - Dějiny umění v obrysech, Praha 1951²
- MATOUŠKOVÁ Svatava MATOUŠKOVÁ (ed.): Písně pastvin a lesů, Praha 1977 (ed.) 1977 -
- MERHAUTOVÁ / Anežka MERHAUTOVÁ / Pavel SPUNAR: Kodex vyšehradský, SPUNAR 2006 - Praha 2006
- MUDRA / OTTOVÁ Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Ars videndi. Professori (ed.) 2006 - Jaromír Homolka ad honorem, Praha 2006
- MYSLIVEC 1999 - Josef MYSLIVEC: Catalogue of icons, Praha 1999
- NEJESCHLEBA Tomáš NEJESCHLEBA (překlad, úvodní studie a poznámky): 2003 - Bonaventura: De reductione artium ad theologiam. Jak přivést umění zpět k teologii. Unus est magister vester, Christus. Váš učitel je jeden, Kristus, Praha 2003
- NEUBAUER / PÍŤHA Zdeněk NEUBAUER / Petr PÍŤHA: O pokladu v srdci Evropy. IV. 1991 - část, výklad druhého obrazu – Narození, in: Cesta. Nábožensko filosofická revue, 6, Praha 1991, 16-27
- NEZNÁMÁ Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy, Jan A. DUS (ed.), EVANGELIA 2001 - Praha 2001

- NOVÁK A. 1993 - Antonín NOVÁK: Corpora ordinata et continuata. Witelova Optika jako pramen k technice a kompozici malby 13. a 14. století, in: *Technologia artis* 3, 1993, 19-26
- NOVÁK J. 1989 - Josef NOVÁK (překl.): Teologické studie. Šestá patristická čítanka, Praha 1989
- NOVOTNÝ 1999 - František NOVOTNÝ (ed.): Latinsko-český slovník, Praha 1999
- OVIDIUS 1969 - Publius OVIDIUS NASO: Proměny, Ferdinand STIEBITZ (přel.), Praha 1969
- PANOFSKY 1981a - Erwin PANOFSKY: Albrecht Dürer a klasický starověk, in: PANOFSKY 1981b, 189-229
- PANOFSKY 1981b - Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění, Praha 1981
- PANUŠKOVÁ 2008 - Lenka PANUŠKOVÁ: Die Velislav-Bibel in neuem Licht, in: *Umění* LVI, 2008, 106-118
- PASTOUREAU 2002 Michel PASTOUREAU: Symbol, in: GOFF LE / SCHMITT (ed.): - *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, 777-788
- PATERA 1880 - Adolf PATERA (ed): Staročeské zbytky rozmluvy Panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně, in: *Časopis muzea království českého* LIV, Praha 1880, 159-191
- PATERA 1886 - Svatovítský rukopis, Adolf PATERA (ed.), in: *Památky staré literatury české vydávané Maticí českou*, č. IX, řada I., oddíl 2, Praha 1886
- PEŠINA 1955 - Jaroslav PEŠINA: Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století, in: *Universitas Carolina, Philosophica*, vol. 1, no 1., Praha 1955, 1-60.
- PEŠINA 177 - Jaroslav PEŠINA: Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In memoriam Alberta Kutala, in: *Umění* XXV, 1977, 130-160
- PEŠINA 1979/80 - Jaroslav PEŠINA: „Imago pietatis“ der Nationalgalerie in Prag, *SPFFBU, F 23/24*, 1979/80, 19-23
- PEŠINA 1982 - Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu, Praha 1982

- PEŠINA 1983 - Jaroslav PEŠINA: Poznámka k otázce vztahu Mistra Vyšebrodského oltáře k Benátkám, in: Umění XXXI, 1983, 169-170
- PEŠINA 1984 - Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: CHADRABA (ed.) 1984, 354-397
- PEŠINA 1987²- Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu, Praha 1987²
- PLATÓN 1994³ - PLATÓN: Faidón, (přel. František NOVOTNÝ), Praha 1994³
- PLINIUS ST. 1974 - PLINIUS ST.: Naturalis historia, Praha 1974
- PODLAHA / Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Chrámový poklad u sv. Víta ŠITTLER 1903a - v Praze. Jeho dějiny a popis, Praha 1903, I. inventář z r. 1354
- PODLAHA / Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Soupis památek historických ŠITTLER 1903b - a uměleckých královského hlavního města Prahy. Poklad svatovítský a knihovna kapitulní. Část 2, Knihovna kapitulní v Praze, Praha 1903
- PUHVEL 1997 - Jaan PUHVEL: Srovnávací mytologie, Praha 1997
- PUJMANOVÁ 1982 - Olga PUJMANOVÁ: Ukřižování Reininghausova oltáře, č kat. 43, in: BOUZEK / KOTALÍK / OLIVA (ed.) 1982, 80
- PUJMANOVÁ Olga PUJMANOVÁ: Ukřižování z Vyššího Brodu, in: Bulletin of 1995/6 - the National Gallery in Prague, 1995/6, 5-6, 231-234
- ROYT 1998 - Jan ROYT: Die ikonologische interpretation der Glatzer Madonnenafel, in: Umění XLVI, 1998, 51-60
- ROYT 2002 - Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
- ROYT 2006a - Jan ROYT: Poznámky k rekonstrukci a ikonografii Vyšebrodského oltáře, in: MUDRA / OTTOVÁ (ed.) 2006, 175-194
- ROYT 2006b - Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROYT 2006c - Jan ROYT: Pieta z Lambachu, in: FAJT 2006a, č. kat. 183
- ROYT / ŠEDINOVÁ Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a 1998 - člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- SANCTI EPIPHANII Sancti Epiphanii ad Physiologum: De Pavone, Cap XII., Antwerp AD PHYSIOLOGUM 1588. Text převzat z digitální verze:
1588- http://gateway.uvic.ca/spcoll/physiologum/commentary/tran_physiologus.htm, vyhledáno 25. 8. 2004

- SHEPPARD 1969 - Carl D. SHEPPARD: Byzantine carved marble Slabs, in: *The Art Bulletin*, vol. LI, 1969, 65–71
- SCHMITT 2004 - Jean-Claude SCHMITT: *Svět středověkých gest*, Praha 2004
- SLÁNSKÝ 1993 - Bohumil SLÁNSKÝ: Poznámka k pojmu technického slohu. (Text z katalogu výstavy restaurátorského díla v Praze, 1970), in: *Technologia artis* 3, 1993, 12
- SOUČEK 1973² - Josef Bohumil SOUČEK: *Řecko-český slovník k Novému zákonu* (2. doplněné vydání připravili Jan HELLER a Petr POKORNÝ), Praha 1973²
- SPUNAR 1997 - Pavel SPUNAR: *Traktáty dominikána Koldy / The Tractats of Dominican Kolda*, in: Dana MARTÍNKOVÁ (ed. a překlad): *Frater Colda ordinis praedicatorum: Tractatus mystici / mystické traktáty*, Praha 1997
- SPUNAR / Pavel SPUNAR / Dana SVOBODOVÁ: *Smích a pláč středověku*, SVOBODOVÁ - Praha 1987
1987
- STANGE 1934 - Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik I.*, Berlin 1934
- STEJSKAL 1978 - Karel STEJSKAL: *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978
- STEJSKAL 1982 - Karel STEJSKAL: *Antické tradice v českém středověkém umění*, in: BOUZEK / KOTALÍK / OLIVA (ed.) 1982
- STEJSKAL 2001 - Karel STEJSKAL: *Sibyly v písemnictví a malířství českého středověku*, in: *Umění XLIX*, 2001, 107-123
- STLUKA (ed.) 2006 Martin STLUKA (ed.): *Život Krista Pána*, Brno 2006
-
- THEISEN 1999 - Maria THEISEN: *Anmerkungen zur Ikonographie des Titelblatts der Goldenen Bulle*, in: *Umění XLVII*, 1999, 266-277
- THOMAS 2005 - Alfred THOMAS: *Čechy královny Anny. Česká literatura a společnost v letech 1310-1420*, Brno 2005
- TIMMERMANN Achim TIMMERMANN: *Altissimum ac pretiosum – The Vienna 2005 - Cathedral Lodge and Late Medieval Sacrament House Design in East Central Europe*, in: *Umění LIII*, 2005, 539-550
- TŘÍŠKA 1990 - Josef TŘÍŠKA: *Předhusitské bajky*, Praha 1990

- UHLÍŘ 2006 - Zdeněk UHLÍŘ: Hagiografie mezi slovesným a výtvarným vyjádřením, in: VŠETEČKOVÁ (ed.) 2006, 64-70
- VACKOVÁ 1986 - Jarmila VACKOVÁ: Hortus conclusus. Obraz od Mistra Tiburtinské Sibylly (?) z roku 1494, in: Umění XXXIV, 1986, 80-89
- VACKOVÁ 2005 - Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck, Praha 2005
- VERGILIUS 1977 - VERGILIUS: Zpěvy pastýřské (Bucolica), in: MATOUŠKOVÁ (ed.) 1977, 195-237
- VITRUVIUS 1979 - VITRUVIUS: Deset knih o architektuře, Alois Otoupalík (překl.), Praha 1979
- VLHOVÁ-WÖRNER Hana VLHOVÁ-WÖRNER / Jaromír ČERNÝ: Hudba v době Karla / ČERNÝ 2005 - IV., in: BOBKOVÁ / HOLÁ 2005, 291-305
- VORAGINE DE 1984 Jakub DE VORAGINE: Legenda Aurea, Anežka VIDMANOVÁ (ed.), - Praha 1984
- VOTOČEK / Otakar VOTOČEK / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Staré české umění. SLAVÍČEK (ed.) Sbírký Národní galerie v Praze, Jiřský klášter, Praha 1988
1988 -
- VŠETEČKOVÁ 2003 Zuzana VŠETEČKOVÁ: Arma Christi – Arma salutis: Úvaha nad - jejich zobrazením v umění českého středověku, in: BUKOVINSKÁ / KONEČNÝ (ed.) 2003, 53-64
- VŠETEČKOVÁ (ed.) Zuzana Všečeková (ed.): Schodištní cykly velké věže hradu 2006 - Karlštejna, Průzkumy památek XIII – příloha, 2006
- Zdeněk WIRTH Zdeněk WIRTH (ed.): Umělecké poklady Čech. Sbírká (ed.) 1915 - významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol. Svazek II., Praha 1915
- ZLATOHLÁVEK Martin Zlatohlávek (ed.): Nevěsta v uzavřené zahradě (kat. výst.), (ed.) 1995a - Praha 1995
- ZLATOHLÁVEK Nevěsta v uzavřené zahradě. Motivy ikonografie biblické knihy 1995b - Píseň písní, in: Zlatohlávek (ed.) 1995a, 33-74

RESUME

The work deals with iconography and ideological content of the Vyšší Brod (Hohenfurth) cycle (about 1350), which is one of the most important works of Czech medieval panel painting. The set of nine panels showing the life of Christ (the Annunciation / the Nativity / the Adoration of Magi / Christ on the Mount of Olives / the Crucifixion / the Lamentation / the Resurrection / the Ascension and the Pentecost) was since its discovery in the Cistercian Monastery in Vyšší Brod (Hohenfurth) in south Bohemia associated with Cistercian milieu. Except the place, where the cycle was found, this thesis is supported also by portrait of donator in the Nativity panel with coat of arms of Rožmberk's family, founders of the cloister. According to the opinion of the most of scholars since sixties (see CIBULKA 1963, PEŠINA 1982), these nine panels was originally organized in square retable of the main altar in the cloister church, with three rows of three panels starting with Annunciation at the bottom left and ending with the Pentecost at the top right. During eighties and nineties some scholars came with another idea of the original function and setting. It was suggested that the set of the nine tables was designed as frieze for a choir screen in the monastery church or for the monk's choir stalls (see HLAVÁČKOVÁ 1998a, KALINA 1996, ROYT 2006a).

Hana Hlaváčková suggested this frieze of paintings could be originally intended not for the choir screen of Cistercian Church in Vyšší Brod, but for another place – the old St. Vítus basilica in Prague. According to Hana Hlaváčková, the cycle served as a representative component of the place, where coronation of Charles IV. in 1347 took place (HLAVÁČKOVÁ 1998a). The coronation organized Peter I. of Rožmberk in his role as Great Chamberlain. In connection with the construction of the new cathedral the set of panels was later probably moved at some place of Rožmberk's property in south Bohemia and in the end to cistercian cloister in Vyšší Brod, which was the funeral cloister of Rožmberk's family. Idea, that the work is connected with Prague court of Charles IV. was inspired and supported by extraordinary representative courtly character of the cycle and by some specific motifs of its iconography.

In scholarly discussion The Vyšší Brod (Hohenfurth) cycle is hereby put in two absolutely different contexts: the monastic cistercian at the one hand and the court ideal and intellectual context at the other.

Author of the work attempts to reconstruct ideal and intellectual world of cycle through detailed searching of the individual panels. This is the core of the work. The result witnesses strong representative courtly character of the cycle and shows its extraordinary complicated and sophisticated iconography, including remarkable innovations. The iconography signifies, that the cycle had to design scholarly inventor as representative work, as „pictura docta“, through which a high theological and court ideological meaning was transmitted. Conservative and even antiquarian and retrospective attitude is typical for the conception of the work. This was characteristic for art and cultural strategy of Charles IV. According to author there are even two allusive portraits of the monarch in this cycle: the first in figure of second king at Adoration of Magi and the second in figure of „decurio“ at Crucifixion panel.

Author is of opinion, that cistercian monastic context could not motivate so sophisticated and innovative scholarly iconography of the cycle, its representational retrospective mood and courtly accents including these two presumable allusive portraits of the monarch. General thesis of is, that the cycle can be comprehended only from the perspective of courtly culture and its ideal and intellectual atmosphere. Influence of cistercian ideological tradition in the cycle was found in proclaimed key role of Virgin Mary in its iconography. The role of Virgin Mary was (and is) strongly emphasized by some scholars, because it helped to give reason to the presence of christological (and not mariological) theme on the retable of the main altar in Cistercian church sacrificed to Assumption of Virgin Mary. The iconography of the cycle was explained in light of cistercian literal sources, first of all of treatments by Bernard of Clairveaux. Author of the work means, that it is false. The role of the Virgin Mary is given especially by soteriological programme of the cycle and scholarly soteriological-theological speculation is the real source of the complicated iconography of the cycle including the role of Virgin Mary here. According to the author the cycle arouse in the intellectual milieu of the Prague court of Charles IV. and shows typical characteristics of its art- and cultural strategy.