Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Dějiny umění
Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Šárka Radostová

Madona z Košíř - neznámá kulturní památka České republiky

Madonna of Košíře - the unknown cultural monument of the Czech Republic

Disertační práce

vedoucí práce: Prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2013

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně, s využitím uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Děkuji profesoru Jaromíru Homolkovi a profesoru Janu Roytovi za cenné rady a připomínky. Děkuji přátelům, kolegům a rodině za podporu a spolupráci.

Věnováno památce Daniely Vokolkové.

Vyňala tu malbu krásnou
a před sebe ji postavila.

Legenda o svaté Kateřině. Praha 1983, s. 53

OBSAH:

Úvod.....8

I. Specifika movitého fondu kulturních památek v rámci vývoje ochrany památek.....12

1.1. Počátky památkové péče – krystalizace vztahu společnosti k památkách.....12

1.2. Institucionalizace památkové péče.....15

1.3. Dosud platná legislativa – poznámky k současnému stavu.....26

1.4. Vytrvalé snahy o soupis památek.....30
1.4.1. Topografická literatura, archeologická komise a akademické soupisy.....31
1.4.2. Památkářské soupisy.....33

II. Obraz Panny Marie s Ježíškem z Košíř.....38

2.1. Nálezová situace, otázky výzkumu a metodologické problémy.....38
2.1.1. Otázky nálezového stavu, restaurátorského průzkumu a restaurování.....38
2.1.2. Malovaná deska - torzo původního celku.....40
2.1.3. Problémy formální analýzy.....40
2.1.4. Ikonografická analýza - ojedinělost tématu v domácí tvorbě.....41
2.1.5. Srovnávací analýza – zlomkovitost a kvalitativní rozrůzněnost fondu, nepřístupnost některých děl.....41
2.1.6. Slohová analýza - devoční charakter díla.....42
2.1.7. Neuzavřenost výzkumu umění první poloviny 15. století.....43
2.1.8. Absence kulturně-historického kontextu.....43
2.1.9. Publikace dosud neznámého díla.....44

2.2. Novodobé osudy obrazu – zjištění vlastníci díla a pohyb díla.....44
2.2.1. Kostelní spolek v Košířích – hypotetický původ obrazu, dar či součást svozu.....45
2.2.2. Původ obrazu ze sbírky Antonína Podlahy – osobnost sběratele a charakter Podlahovy sbírky.....47
2.2.3. Původ obrazu z majetku Jana Křtitele Pecánka. Společenské, hospodářské a rekonstrukční aktivity osvíceného faráře.....51

2.3. Obraz Madony z Košíř a jeho restaurování.....56
2.3.1. Nálezový stav díla a výpověď historické dokumentace o podobě obrazu v minulosti.....56
2.3.2. Technologický průzkum obrazu – materiálové složení, zjištěné pigmenty a pojidla.....59
2.3.3. Restaurování obrazu..... 61

2.3.4. Památky s tzv. druhým životem, jejich restaurování a galerijní prezentace....63

2.4. Uměleckohistorická literatura se zaměřením na středověký obraz polopostav madon....81

2.5. Ikonografický typ *Eleusy - Glykophilusy* a jeho geneze....112
2.5.1. Byzantské předpoklady, termín *Eleusa* a *Glykophilusa*, přejímání typu západním uměním....112
2.5.2. Lorenzettiové, sienská malba 14. století a první doklady existence a šíření mariánského typu *Eleusy* - *Glykophilusy* v západní Evropě....120

2.6. Uměleckohistorické zařazení obrazu Madony z Košíř....126
2.6.1. Drobný formát - otázky hypotetické rekonstrukce původního celku....126
2.6.2. Zlacené pozadí a jeho dekor - rytí a puncování, malované či aplikované drahokamy svatozáří....131
2.6.3. Formální stránka malby – analogie....135
2.6.4. Madona z Košíř – nový ikonografický typ v českém umění?....146
2.6.5. Omezení barevnosti a pohusitské umění....156
2.6.6. Madona z Košíř - devoční kopie neznámého díla?....159
2.6.7. Otázka vzniku obrazu v iluminátorské dílně....160
2.6.8. Drobné dílo pro osobní zbožnost....163
2.6.9. Madona z Košíř, Praha, 40. léta 15. století - shrnutí poznatků....167

Závěr....170
Seznam literatury....178
Resumé, Summary....195
Seznam vyobrazení....196
Obrazová příloha

Úvod

Podnětem k této práci se stal objev dosud neznámého deskového obrazu s tématem polopostavy Panny Marie s Ježíškem. Starou černobílou fotografii o rozměru 4 x 4 cm mi ukázala kolegyně Klára Vaňáková, když v roce 2010 pořádala pozůstalost po své mamince, historičce umění a významné památkářce Daniele Vokolkové.

Daniela Vokolková (14. 10. 1944 – 23. 1. 2010) byla osobou, která zásadně ovlivnila můj profesní život. Svou mimořádnou houževnatostí a zarputilostí dokázala v 90. letech minulého století prosadit v Národním památkovém ústavu vznik nového oddělení zaměřeného na ochranu památek movitého charakteru, které se nacházely v terénu, tj. většinou v kostelích a kaplích. Stav tehdejší společnosti nebyl ochraně těchto památek nijak zvlášť nakloněn. Duchovní prostředí během komunistického režimu narušilo vztah obyvatel ke svému okolí a slovo „církevní“ mělo pejorativní nádech. Díla, která se nacházela v sakrálních prostorech byla z většiny lehce dostupná, „nikomu nepatřila“, a zároveň šlo o umělecké či umělecko řemeslné kousky, jejichž cena na trhu byla příznivá, což nahrávalo zlodějům. Jen z bohatých barokních oltářů se daly odnést desítky soch, andílků a okřídlených andílčích hlaviček, ornamentálních řezeb, svícnů a mnoho dalšího. Daniela Vokolková, žena jiskřivého intelektu, vytříbeného morálního charakteru a nezdolné vášnivé vůle, zemřela násilnou smrtí rukou některého nepřítele, kterých měla mnoho, jak bývá běžné u lidí, kteří se neohlížejí na osobní zájmy své ani ostatních. Svou neústupností a zarputilostí revolucionářky jitřila svědomí každého v okolí a burcovala k osobní aktivitě. Pro svůj úzký okruh spolupracovníků si vybrala studenty Ústavu pro dějiny umění FFUK, kteří byly zpočátku volontéry, spojeni také aktivitou o záchranu kostela sv. Michaela Archanděla na Starém Městě v Praze. Nikdo z nás tehdy netušil, jaký iniciační význam tato zprvu brigáda bude mít. Právě v kauze kostela sv. Michaela dokázala Dana Vokolková spolu s Mojmírem Horynou a dalšími vyvinout významnou občanskou aktivitu, která zahrnovala desítky naléhavých vyjádření, přesvědčování poslanců a úředníků magistrátu i ministerstva kultury. Obdobně se spolu s Mojmírem Horynou a Jiřím T. Kotalíkem významně podílela na prosazení zákona o omezení prodeje a

vývozu památek (Zákon č. 71/1994 Sb., o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty) a její zásluhou byla také vyvolána poměrně rychlá reakce státu na tragickou vlnu krádeží v sakrálních objektech, jíž reprezentoval Integrovaný systém ochrany movitých památek. V rámci těchto snah také Vokolková dosáhla na půdě Národního památkového ústavu podpory a měla možnost založit nové oddělení zaměřené právě na „boj" s krádežemi v situaci, kdy hordám zlodějů čelila hrstka památkářů a některých policistů.

Druhou významnou skutečností, která ovlivnila výběr tématu této disertační práce, bylo setkání s profesorem Jaromírem Homolkou. Poutá mě k němu vztah žáka k učiteli, který svým nevšedním způsobem výuky, charismatickým zaujetím k podstatě i neustálým kladením provokujících otázek utužil můj vztah k památkám, jejichž důkladnou znalost vyžadoval a metodicky ověřoval. Práce v jeho semináři i diplomní práce pod jeho laskavým vedením vytříbily formálně analytickou průpravu, která je mi každodenním průvodcem. Uměleckohistorické znalectví tvoří podstatu mého profesního uplatnění.

Na počátku této práce jsem měla k dispozici malou černobílou fotografii a evidenční kartu kulturní památky České republiky, kde obtížně čitelná kompozice a lapidární popis Dr. Alžběty Birnbaumové "*Gotická, na desce malovaná Madona s dítětem, raného typu"* dávaly tušit, že fotografovaný obraz představuje odborné i laické veřejnosti zcela neznámou středověkou deskovou malbu 14. či 15. století. Další informací, kterou mi záznam poskytl, bylo, že obraz je kulturní památkou již od roku 1967, a že je uložen v pražském kostele sv. Jana Nepomuckého v Košířích. Obraz byl navíc považován za nezvěstný od počátku 90. let 20. století. Vlastní práce na tématu disertace *Madona z Košíř – neznámá kulturní památka České republiky* začala pátráním po osudech drobného dílka, jehož středověký charakter odhadla již Alžběta Birnbaumová, zřejmě jediná historička umění, která měla obraz přede mnou v rukou. Její lapidární hodnocení odpovídalo situaci, která byla nastavena v rámci prováděného soupisu památek v 60. letech 20. století. Její role spočívala ve vyhledání a zaznamenání památek hodných pozoru, zatímco podklady měl následně doplnit příslušný specialista. Proč nenásledovaly další kroky k bližšímu hodnocení obrazu a proč nedošlo k obeznámení medievalistů s existencí neznámé památky? Jak je možné, že stát chrání něco, o čem nemají ani specialisté tušení? Od počátku mě zajímaly

důvody, které vedly k možnosti znovuobjevit středověkou deskovou malbu, která byla již před zhruba 50. lety zapsána do seznamu kulturních památek, a tudíž v intencích památkového zákona měla být adekvátně chráněna, systematicky zkoumána a také prezentována veřejnosti. Důvody, proč tomu tak nebylo, jsem hledala v historii ochrany církevních památek.

Zřejmě šťastnou shodou okolností zůstal obraz zachován v dobrém stavu až do roku 2010, kdy jsem ho poprvé mohla prohlédnout. Opět šťastně zasáhl osud, když bylo možné téměř okamžitě zahájit restaurátorský průzkum i restaurování díla na půdě Národní galerie. Od počátku mi vycházeli vstříc odborný pracovník NG Jan Klípa i zdejší restaurátor Adam Pokorný. Průběh restaurování jsem měla možnost ovlivnit a společně se zmíněnými pracovníky Národní galerie a za dohledu konzervátora Arcibiskupství pražského P. Vladimíra Kelnara a faráře P. Zdeňka Lohelia Klindery jako zástupců vlastníka obrazu jsem měla možnost hledat optimální formu prezentace. Z důvodů personálního podhodnocení restaurátorského ateliéru se však práce zčásti odsunuly a protáhly z původně půlročního termínu na téměř dva roky. Časový skluz tak nepříjemně zasahoval do postupu disertační práce, kdy bylo nutno odsunout formální a slohovou analýzu díla až do doby, kdy byly sňaty přemalby. Úkolem restaurování bylo ověřit předpokládaný středověký původ nalezeného obrazu a poskytnout oporu k datování a případnému autorskému určení.

Výsledek, restaurovaný obraz Madony z Košíř, bude v letošním roce prezentován v expozici Národní galerie, která má dílo zapůjčeno na dobu pěti let. O jeho dalším osudu zatím není rozhodnuto. Restituce církevního majetku snad dopomohou ke zřízení arcidiecézního muzea, které dlouhodobě chybí, což představuje vážný problém prezentace děl církevního umění nejen v Praze.

Předložená práce si dále klade za cíl komplexně zhodnotit nalezenou středověkou deskovou malbu Madony z Košíř v kontextu dobové tvorby. V rámci dochovaného malířského fondu mariánských polopostav se vymyká užitím původně byzantského tématu Madony Eleusy, respektive Glykophilousy. Bylo tedy třeba sledovat možnosti šíření tohoto motivu a zvážit prostředkující roli italobyzantské tvorby 14. století. Důležitou otázkou, která se nabízela již při prvním setkání s drobným obrazem devočního charakteru, bylo rozpoznání případného prototypu, který by objasnil okolnosti vzniku díla. Před započetím

práce jsem předpokládala, že se tento prototyp podaří objevit v zahraničním fondu, podařilo se mi však shromáždit jen díla blízká, bez prokazatelné bližší souvislosti. V pražské produkci konce 14. a především první poloviny 15. století převažují milostné varianty Madony z katedrály sv. Víta (tzv. Madona svatovítská) a Madony z Roudnice (tzv. Madona roudnická). Tento fond byl však evidentně výrazně historicky redukován a ke komparacím a hledání typu bylo nutno pracovat především s odkazy na iluminace. Z badatelského hlediska jsem se musela vyrovnat z dosud neustálenými datacemi i hodnocením jednotlivých památek. Tato práce nemohla navázat na obecně přijatou syntézu o vývoji umění v první polovině 15. století u nás ani v sousedních uměleckých oblastech. Objev každého dosud neznámého díla a jeho následné adekvátní uměleckohistorické zařazení nepochybně posouvá poznání tvorby tohoto období a přibližuje nás získání pravděpodobnějšího obrazu tehdejší produkce. K tomu chce tato práce dílčím způsobem přispět.

I. Specifika movitého fondu kulturních památek v rámci vývoje ochrany památek

Problémem většiny textů k dějinám památkové péče je, že se věnují principům ochrany především architektonických památek a umělecko řemeslné a kulturně historické předměty ponechávají víceméně stranou. Důvodem, proč jsou osudy staveb odborné i laické veřejnosti více známy, je zvýšený společenskopolitický a ekonomický tlak, který památkové zásahy týkající se architektury vyvolává a provází. Zároveň jde často o významné sídelní či krajinné dominanty. Takzvané movité památky zahrnují širokou škálu uměleckohistorických a kulturněhistorických předmětů od archiválií, přes sochy i obrazy, liturgické vybavení, zvony, uměleckořemeslné památky, ale patří sem také historické vagóny či technická zařízení mlýnů, tiskáren a další. Z přihlédnutím k těmto památkám se tedy pokusíme dosavadní „architektonickou" optiku obrátit. V této práci se zaměříme především na významnou podskupinu tohoto fondu, a sice na movité památky církevního charakteru, jejichž ochrana má od počátku dějin institucionalizované památkové péče svá specifika. Středověká desková malba, která je předmětem druhé části této práce, nám k tomu dává dobrý důvod. Jde totiž o kulturní památku chráněnou státem od 60. let 20. století, která přes svůj status zůstala přibližně po následujících padesát let odborné veřejnosti zcela neznámá. Poznání historických peripetií památkové péče nám poskytne odpověď na otázku, proč byla památková péče o tuto památku jen formální, respektive žádná.

1.1. Počátky památkové péče – krystalizace vztahu společnosti k památkách

Památkám obecně byla věnována významná pozornost v průběhu celé historie. Důvody této pozornosti se ovšem proměňovaly. V roce 1752 definoval německý historik Johann Martinus Chladenius památku jako *"každé dílo (věc), které je schopno poučit lidi o minulosti."*[1] Důležitým faktorem bylo postavení

[1] Johann Martin CHLADENIUS: *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, Leipzig 1752, s. 353, originální znění textu: "(Denckmahl)...jedes Werck, welches vermögend ist, die Menschen von vergangegen

vlastníka památky ve společnosti, kdy je zřejmé, že nobilitní vrstvy přirozeněji střežily hmotné dědictví. To se týká také archiválií, které, i když jsou často z pohledu trhu bezcenné, svým způsobem legitimizují postavení jedince, rodinné komunity, rodu a společnosti. Získávají tak na hodnotě pro konkrétní osoby i komunity, a proto byly od počátků historie chráněny, což dokládá také raná existence archivů.[2] Zvláštním druhem památek se historicky a z pohledu péče o ně jevila právě díla sakrálního charakteru. Lišila se významně funkcí, ke které byla určena a jejíž dosah ovlivňoval osudy těchto děl. Přístup přísně hierarchizované církve totiž umožnil jednotný postup v rámci celých oblastí, a v podstatě tak předjímal některá opatření institucionálně řízené památkové péče. Potřeba nutnosti vnějšího - institucionálního - zásahu do vztahu k památkám souvisela zjevně také se zánikem původní funkce děl. Církevní památky ztrácely svou funkci v souvislosti s hromadným rušením klášterů, jejichž vybavení bylo z větší části rozprodáno. Podobně docházelo k nahrazování vysloužilého či esteticky nevyhovujícího vybavení novějším, starší barokní oltáře byly rozřezány, v lepším případě se jejich části např. sochy či obrazy uplatnily v nové architektuře oltáře, jinak byly likvidovány či prodány. Cenné starožitnosti vykupovaly muzea i agenti starožitníků. Právě v 19. století proto přejímá roli ochrany památek stále více stát.

Základní historické důvody ochrany památek pojmenoval Max Dvořák (1874-1921), který vývoj vztahu jedince i společnosti k památkám demonstroval na základě studia uměleckých inventářů, kde jej zajímal historický vývoj účelu a žádoucího obsahu inventáře.[3] Sledoval tyto otázky od náboženského významu středověkých seznamů památek v Římě nebo v Santiago de Compostela (sepisovaných pro potřeby poutníků), přes doklady slávy obecní nebo rodové v 15. století. V 16. století konstatoval počínající estetické a slohově dogmatické

Dingen zu belehren". Citováno podle Petr KROUPA: Základní principy památkové péče (Detektivní pátrání). *Zprávy památkové péče* 61/2001, č. 10, s. 301.

[2] První zprávy o existenci archivů se vztahují k římským papežům a biskupům již ve třetím století. V 7. století byly úředníci papežské kanceláře zároveň archiváři. Vlastní vatikánský tajný archiv vytvořený za papeže Pavla V. v roce 1612 byl ukořistěn a na Napoleonův příkaz převezen do Paříže. Josef GELMI: *Papežové : od svatého Petra po Jana Pavla II.* Praha, 1994, s. 326, Jan Wierusz KOWALSKI: *Encyklopedie papežství.* Praha, 1994, s. 163.

[3] Kromě výpovědi o osobním Dvořákově přístupu k uměleckým předmětům podává zprávu o historickém pohledu oboru dějin umění a o rodící se památkové péče na přelomu 19. a 20. století. Max DVOŘÁK: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich. *Österreichische Kunsttopographie*, Band I, Wien 1907.

cenění památek klasického umění a rozpoznal ochranný účel seznamů z důvodů finanční hodnoty, obavy ze ztráty, poškození či zničení památek, a konečně v 19. století rozpoznal jako hlavní motiv tvorby seznamů všeobecný zájem historický (památka především jako doklad minulosti) a již mohl konstatovat i zájem uměleckohistorický.[4] Dvořákův výzkum je velmi cenný, nevypovídá jen o inventárních seznamech a jejich obsahu, ale také o motivech, které vedou ke změně v přístupu k uměleckému dílu a k jeho ochraně.[5] Důvody k zachování památek byly zpočátku především náboženské. Hmotné církevní památky tak vznikaly často i jako vedlejší produkt snažení o spásu duše (ex voto).[6] Obdobně je možno přistupovat k památkám, které v širším pojetí zahrnují i předměty, jejichž zachování má význam kulturněhistorický.

Analýzou vztahu člověka k památkám se od Dvořákovy éry zabývala řada teoretiků. Jedním z posledních je Ján Bakoš, který problematiku podal v knize *Intelektuál a pamiatka*. Příčiny úcty k reliktům minulosti vidí v lidské přirozenosti, konkrétně v potřebě sebeindentifikace s předky. Kult památek sleduje od renesančních humanistů a cituje k tomu Edikt žalobců ze San Marca, kde jsou památky označené jako *"svátost, hrdost a záruka budoucnosti vlasti"*.[7] Ke změně chápání podle Bakoše dochází od 18. století, kdy je kladen větší důraz na význam estetické hodnoty a kdy ustupuje chápání památky jako magického historického svědectví. Zároveň se začíná prosazovat myšlenka národních starožitností či památek.[8] V Německu dochází k radikalizaci názorů v souvislosti s aktivizací nacionalismu. Památky jsou stále častěji chápány jako národní relikvie, které mají být patřičně chráněné, v případě architektury jde o fundament purismu. Kult památek se stal politickým prvkem v rukou buržoazních vrstev.[9] S Jánem Bakošem můžeme v tomto ohledu souhlasit. Nejdříve došlo v německých oblastech k výběru "pravých" staroněmeckých

---

[4] K tématu se vrátil v nedokončeném článku Denkmalkultus und Kunstentwicklung, PEČÍRKA 1936, s. LXIII.

[5] Max Dvořák systematicky usiloval o zvědečtění oboru dějin umění celým svým dílem a veřejným působením na vídeňské univerzitě i v Archeologické komisi.

[6] Ale také profánní "ex vota" v podobě pomníků, architektonických projektů se jako budoucí památky dovolávají pozornosti a úcty současníků.

[7] Ján BAKOŠ: *Intelektuál & Pamiatka*. Bratislava: Kalligram, 2004, s. 70.

[8] V roce 1771 přichází Johann Wolfgang Goethe se spisem O německém stavitelském umění. K tomu např. BAKOŠ 2004, s. 74-75, Norbert HUSE: *Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten,* Mnichov 1984, s. 21 a dále, Paul FRANKL: *The Gothic, Literaly Sources and Interpretations throught Eight Centuries*, Princeton 1960, s. 417-425.

[9] J. BAKOŠ 2004, s. 74-75.

památek původně sakrálních, které byly jako symboly staroněmectví většinou v redukovaných a nemateriálových kopiích pořizovány do měšťanských interiérů. Jako příklad lze uvést tzv. Norimberskou Madonu,[10] která byla dobovým vkusem vyzdvižena z řady dochovaných madon a nově uctívána. Její kopie byly množeny a staly se povinnou výbavou německých vlasteneckých domácností, čímž došlo k prolnutí sakrálního a profánního. Obdobně později v Čechách získal ikonický charakter Myslbekův krucifix z náhrobku továrníka Ringhoffera v Kamenici u Prahy, vytvořený v letech 1877-1890 a oceněný v Paříži roku 1891. Kopie krucifixu v nejrůznějších rozměrech i materiálech patřily vedle sakrálních objektů také k častému vybavení společných prostor činžovních domů.)

Jiným pólem vztahu společnosti k památkám jsou mezní situace vyvolané společenskými zvraty, kdy dochází k nezbytnému přehodnocování vazeb k památkám a jejich kultům. Takovou situací u nás bylo ustavení samostatné Československé republiky v roce 1918. Tehdy byl z politických příčin zbořen Bendlův mariánský sloup na Staroměstském náměstí a v reakci na to biskup Antonín Podlaha inspiroval nové stavby pražských kostelů (jichž mělo být tolik, kolik bylo hvězd v Mariině svatozáři na Bendlově sloupu).[11] Stejně došly z politických důvodů k úhoně některé památky svatojánského kultu zjednodušeně ztotožňované s habsburským katolicismem, ničeny byly především exteriérové sochy a sousoší sv. Jana Nepomuckého.

1.2. Institucionalizace památkové péče

Základní póly vztahu společnosti k památkám můžeme sledovat již ve starověkém Římě ve vztahu k řeckým památkám. Právě postavení antických památek, které byly vítanou kořistí, hrálo významnou roli ve vývoji památkové péče. Antické památky se totiž staly předmětem ochrany prvních právních ustanovení. Eneo Silvio Piccolomini, papež Pius II., autor Historia Bohemica,

---

[10] Matthias MENDE, Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachruhmes im 19. Jahrhundert., *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg,* Band 56, 1969, s. 445-451 patriotická hodnocení umění Dürerovy doby užívají výrazů Epoche "der höchsten Kraft deutscher Kunst". Přes vysoký počet kopií této sošky na našem trhu, působí její datace starožitníkům v Čechách a na Moravě často problémy.

[11] Kostel sv. Jana Nepomuckého v Košířích je jedním z nich. K jeho vzniku se vrátíme v kapitole o Košířském kostelním spolku.

ustanovil v Římě ediktem z roku 1462 zákaz ničení a rozebírání antických památek. Za působení jeho nástupce na papežském stolci byl vytvořen post jakéhosi konzervátora, který nad dodržováním zákazu dohlížel.[12]

Klíčovým obdobím evropských dějin z hlediska proměny přístupu k památkám minulosti se stal sklonek 18. a 19. století. Důvodem radikalizace se staly průvodní jevy Francouzské revoluce a napoleonských válek - ničení uměleckých děl střídané svážením památek z dobytých území. Památky figurovaly v roli válečné kořisti, ospravedlňované tím, že budou sloužit jako potencionální exponáty budoucího napoleonského muzea evropského umění. Z Říma bylo odvezeno na pět set vozů s artefakty nejrůznějšího charakteru.[13] Barbarské revoluční ničení ve Francii urychlilo intelektuální zrání myšlenek o nutnosti ochrany památek. V roce 1790 tak vzniklo první provizorní skladiště pro konfiskované památky, které se roku 1793 stalo základem pro Museum Republiky (Museum de la République) v královském paláci Louvre.[14] Roku 1816 vyšel tiskem první díl soupisu památek Alexandra de Labordeho.[15] Památkovou institucí v pojetí blízkému dnešnímu se stala v roce 1830 založená Generální inspekce historických památek (Inspection générale des monuments historiques). Roku 1834 se hlavním inspektorem stal Prosper Mérimée,[16] který byl klíčovou osobností památkové péče příštích desetiletí. V roce 1837 vzniká Vrchní komise historických památek (Commission supérieure des monuments historiques), která pod jeho vedením roku 1840 vydala první seznam chráněných památek, jejichž obnova podléhá schválení komise. Počáteční úsilí o ochranu památek se soustředilo převážně na architektonické památky a tato určitá disproporce mezi ochranou tzv. movitých a nemovitých památek, to jest mezi architekturou a jejím uměleckým a kulturněhistorickým hmotným obsahem, je signifikantní dodnes.

---

[12] Václav VINTER: *Úvod do teorie a dějin památkové péče*, Praha 1971, s. 9-10. Podobně Jiří VAJČNER: *Úvod do památkové péče*, Praha 2009 (skripta), 12–13.

[13] Popis konfiskací viz Dorothy Mackay QUYNN: The Art Confiscation of the Napoleonic Wars, *American Historical Rewiew*, 50/1945, č. 3, s. 437 - 460.

[14] Richard BIEGEL, Madeleine ROUSCHMEYER: Ochrana památek ve Francii. *Zprávy památkové péče*. Roč. 67/2007, č. 2, s. 141 - 146, památkový dohled se dodnes ve Francii zaměřuje prioritně na architektonické památky.

[15] Alexandre de LABORDE: *Les monuments de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts.* Paris 1816-36.

[16] Podrobné informace o osobě Prospera Merimée a počátcích památkové péče viz oficiální stránky francouzského ministerstva kultury - http://www.merimee.culture.fr/.

Konkrétních legislativních podob nabývá ochranářské úsilí v rámci ideologického programu historismu. Za první památkový zákon je považováno nařízení, které vydal Ludwig X., velkovévoda hessenský v roce 1818. Ján Bakoš jej ovšem považuje za šikovný trik symbolického znárodnění kulturního dědictví, kdy ke skutečnému transferu majetku aristokracie a církve nedochází, ale odpovědnost za ochranu majetku připadla celé společnosti. [17] Skutečný památkový zákon přijímá Řecko v roce 1834,[18] tedy ještě v průběhu Řecké osvobozenecké války (vyhlášeno samostatným bylo 25. 3. 1821). Zákon měl zamezit nelegálnímu obchodu a vývozu starověkých památek.[19]

Obdobně došlo i v Anglii nejprve k ochraně antických památek. Zákon byl přijat v roce 1882. Překvapivě pro dnešek aktuální byla argumentace proti návrhu, který výrazně omezil osobní vlastnictví. Sir John Holker (1828–1882) v roce 1877 uvedl: *„Pokud přijmou návrh v této podobě, kde má potom končit jeho aplikace? Pokud výměnou za vlastnická práva budou chránit vše, co se děje ve veřejném zájmu, proč se omezovat jen na ochranu antických památek? Proč by neměly být stejně chráněny památky středověké – všechna ta opatství a hrady, které jsou stejně tak zajímavé jako ostatky druidů? A proč by se měli zastavit už tady? Proč neuložit omezení i vlastníkům maleb či soch, které mohou být předmětem výrazného národního zájmu? (...) Pokud řeknou, že ochrana určitého kruhu z kamenů je v takovém veřejném zájmu, že to ospravedlňuje zásah do vlastnických práv, mohou stejně dobře říci totéž o bukovém stromořadí na soukromé usedlosti, protože přece přináší potěšení všem kolemjdoucím...“.*[20]

---

[17] J. BAKOŠ 2004, s. 82.

[18] Nauplia, 20. května 1834, Zákon: Vědecké a umělecké sbírky státu, o objevování a zachování starověkých předmětů a jejich použití. Podle tohoto zákona všechny antické předměty v Řecku, jako díla předků řeckého lidu jsou národním vlastnictvím všech Řeků (článek 61). Zároveň vyhlásil absolutní státní vlastnictví nad antickými památkami, které se nacházejí na veřejné půdě, v moři i v řekách (článek 61), zohledňuje možnost soukromého vlastnictví antických předmětů (články 63 - 64) a zároveň připouští možnost prodeje sbírek po předchozím oznámení státu, šlo vlastně o formu předkupního práva (článek 69). Historické okolnosti (vyčerpání po turecké okupaci i dlouhotrvající povstání) neumožnily plné uvedení zákona do praxe a Řecko nelegálnímu obchodu a vývozu antických památek nedokázalo účinně bránit.

[19] Příznačné je, že až do 18. století se pojem "památka" vztahoval vždy k antickým předmětům nebo antické architektuře. K tomu: Norbert WIBIRAL: Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs "Monumentum" und ""Denkmal" bis Winkelmann, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* ,XXXVI/1982, H3/4, s. 93 - 98. KROUPA 2001, s. 69.

[20] Hana ŠMIKMÁTOROVÁ: *Hledání proporcionality mezi ochranou práva vlastnického a ochranou kulturního dědictví v českém právním řádu.* Nepublikovaná diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Kateřina Šimáčková. 2011 [vyhledáno 24.5. 2012]. Dostupné online: <http://is.muni.cz/th/207434/pravf_m/>. Joseph L. SAX, Is Anyone Minding

Po Anglii dochází k vyhlášení prvního zákona o ochraně památek a uměleckých předmětů, "na jejichž zachování je národní zájem", v roce 1887 ve Francii.[21] Ve střední Evropě sledujeme první právní dokumenty za císařovny Marie Terezie. Právě období vlády Marie Terezie přineslo posun v péči mocnářství o kulturní dědictví. Císařským ediktem z 12. 8. 1749 se chrání významné rukopisy a důležité spisy učených a významná místa zastávajících mužů a zakazuje jejich zcizení, zavlečení, zveřejnění nebo dražbu.[22] Následuje dekret z 19. 2. 1776 o nálezech starých mincí[23] a dekret ze dne 5. 3. 1812. [24] Oba dekrety upravovaly povinnosti nálezců starožitností, mezi které byly kromě starých mincí zahrnuty i další nalezené pamětihodnosti, jako např. sochy, pohanské modly, zbraně, nádoby a náhrobní kameny. Nalezené předměty měly být zasílány ke dvoru, konkrétně kabinetu mincí a starožitností k odkoupení. Kritériem výkupní ceny byla víceméně četnost výskytu daného předmětu. Další byl dekret dvorské kanceláře ze dne 28. 7. 1818 a pozdější jeho modifikace z 3. 4. 1827,[25] který upravoval vývoz a obchod s uměleckými díly a zvláštnostmi. Zakazoval vyvážet obrazy, sochy, antiky, sbírky mincí a mědirytin, vzácné rukopisy, kodexy a prvotisky a takové předměty umění a literatury, které přispívají ke slávě státu a jejichž prodejem by vznikla těžko nahraditelná a podstatná ztráta.[26]

Mimořádný přínos představovalo založení vědeckých a sběratelských institucí v návaznosti na tradici šlechtických sbírek. Zasloužila se o to především

---

Stonehenge? The Origins of Cultural Property Protection in England, *California Law Review*. Vol. 78, No. 6 (Dec 1990), s. 1543-1567, s. 1551. Dostupné onlline: JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/3480803>. [vyhledáno 28. 3. 2011] Překlad H. Šmikmátorová.

[21] Loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique national. K tomu dále: Petra HOLUBIČKOVÁ: Památková péče v ČR a ve Francii.. Nepublikovaná diplomová práce. Masarykova univerzita, Ekonomicko-správní fakulta. Vedoucí práce František Svoboda. 2008 [cit. 2012-05-23]Dostupné online: http://is.muni.cz/th/206296/esf_m [vyhledáno 15.6.2010]

[22] Jiřina NESVADBÍKOVÁ, Zdeněk WIRTH, Václav VINTER: *K vývoji památkové péče na území Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 1, Přehled právních dokumentů a nástin vývoje 1749-1958*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983, s. 24, Jiřina NESVADBÍKOVÁ: *K vývoji památkové péče na území Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 2, Výběr autentických dokumentů 1918-1958*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983. Táž: *K vývoji památkové péče na území Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 3, Výběr autentických dokumentů 1749-1918*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983, s. 24, K tématu dále Martin ZÍDEK: Základní principy ochrany kulturních památek, Praha 2002.

[23] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 1, s. 25.

[24] Ibidem, s. 28.

[25] Ibidem, s. 30.

[26] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 2, s. 221 , sv. 1. s. 15-21.

Společnost vlasteneckých přátel umění, založená v roce 1796 z iniciativy mecenášů umění – příslušníků šlechtických rodů Kolowratů, Šternberků a Nosticů a dalších osvícených vzdělanců. První veřejně přístupnou sbírkou se stala Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění a Akademie umění (zal. 1799) jako soukromá umělecká škola s akademickým programem výuky umění. Roku 1818 bylo symbolickým provoláním *An die Vaterländischen Freunde der Wissenschaften* formálně ustaveno budoucí Národní muzeum, tehdy Vlastenecké muzeum v Čechách. Na Moravě byla současně založeno Moravské muzeum v Brně, jehož sběrná činnost začala již v roce 1804.[27]"Památkářské" smýšlení české společnosti vyzrávalo provokované romantismem a nacionalismem.[28]

Na Silvestra roku 1850 podepsal císař František Josef I. dekret *Allerhöchste Entschließung* ke zřízení *K. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*. Komise začala pracovat roku 1853 v rámci resortu Ministerstva pro stavby (Bautenministerium). V komisi pracovali společně ministerští úředníci, vědci a umělci.[29] Roku 1859 byla komise nově podřízena ministerstvu kultu a vyučování (K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht) a tato vazba v Rakousku trvá dodnes (spolkový památkový úřad BDA je podřízen spolkovému ministerstvu pro školství, umění a kulturu - Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur). V roce 1873 došlo k významnému rozšíření působnosti komise, což se projevilo také ve změně názvu *K. K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. Došlo k rozdělení činnosti do tří sekcí - archivní, uměleckohistorické a archeologické, komise disponovala i finančními prostředky na restaurování. Pro potřeby takové práce bylo v rozšíření důležité nové zaměření i na památky movité. Pojem památky byl omezen na objekty vzniklé do konce 18. století. Přes protesty církve a šlechty se nepodařilo prosadit omezení vývozu památek ani památkový zákon. V nově separovaném Uhersku byl zákon ovšem přijat již roku 1881.

Také v Čechách bylo téma široce diskutováno a společnost sledovala různé kauzy týkající se devastace a vývozu českého kulturního dědictví. Svědčí o

---

[27] Josef HOBZEK: *Vývoj památkové péče v českých zemích. Stručný nástin.* Praha: Státní ústav péče a ochrany přírody oborové informační středisko VTEI. 1987. str. 6.
[28] Jan Erazim VOCEL: *O starožitnostech českých a potřebě chrániti je před zkázou*, Praha 1845.
[29] Čestnou funkci zde zastával také spisovatel a pedagog Adalbert Stifter.

tom petice Společnosti přátel starožitností českých v Praze [30] doručená Zemskému sněmu 14. listopadu 1889 ve věci nutnosti *zákonité ochrany starožitností a památek českých* s rekapitulací právních předpisů od doby Marie Terezie vztahujících se k památkám. V reakci na organizované výkupy německých muzeí (Norimberk, Drážďany, Mnichov) požaduje Společnost přátel starožitností českých v Praze:[31]

1) opakovaně vyzývat okresní výbory k péči a uchování památek starožitných a uměleckých v království Českém;

2) zhotovení seznamů památek s udáním míst, kde se chovají;

3) vydat zákon zakazující vývoz a prodej starožitností za hranice;

4) připomínat nařízení z roku 1836 o nutnosti vedení pamětních knih.

Zemský výbor se kvůli nedostatku odborníků obrátil na správní výbor Společnosti musea království Českého o dobrozdání, ten petici podpořil a dodal, že nařízení by nemělo vyžadovat psaní kronik v německém jazyce či latině. Šlo o více méně agitační, aktivizační snahy vyburcovat českou politickou scénu k přípravě a přijetí zákona. Se soupisy se začalo neprodleně a první vycházejí již roku 1897.[32] O historii soupisů bude pojednáno dále v samostatné kapitole této práce.

Významnou aktivitou občanskou se stalo roku 1900 založení Klubu za starou Prahu, v reakci na plošnou asanaci historického jádra Prahy.[33] Činnost klubu se však v zásadě zaměřovala na architektonické a urbanistické otázky, takže z našeho pohledu ji ponecháváme stranou.

Přípravy prvního rakouského zákonného návrhu (1903) se ujal universitní profesor a první generální konzervátor Zentralkommission Alois Riegl (1858-1905). Poprvé rozpracoval základní metodické otázky památkové péče a ochrany v úvodu k návrhu zákona v roce 1903.[34] Součástí byl pečlivě vypracovaný komplexní katalog kategorií hodnoty, který objasnil významové

---

[30] Společnost byla zaměřena především k ochraně movitých památek, ale v některých případech se angažovala i v zájmu architektury, např. plány asanace Josefova a Malé Strany. HOBZEK 1987, s. 15.

[31] Ochrana starožitností a památek českých. *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, Ročník I. , č. 1 - 2, září 1893.

[32] Jako první byly vydány okresy Kolín a Louny.

[33] Kateřina BEČKOVÁ (Ed.): *100 let Klubu Za starou Prahu 1900–2000. Jubilejní sborník*, Praha 2000.

[34] Alois RIEGL: *Moderne Denkmalkult. Sein Wesen und seine Entstehung.* Wien 1903, v českém překladu Iva a Tomáše Hlobilových Alois RIEGL: *Moderní památková péče* 1903. Praha 2003.

spektrum památky na základě veřejného zájmu o její zachování, rozlišil památky na záměrné a nezáměrné, a právě nezáměrné jsou v jeho pojetí všechny uměleckohistorické památky. Základní rozdíl v přístupu k památkám záměrným a nezáměrným se týká i jejich restaurování. Záměrné památky k zachování pamětní hodnoty restaurování vyžadují. U nezáměrných památek Riegl zvažuje jednotlivé hodnoty a doporučuje rozhodovat podle toho, která převýší. Jeho, místy značně psychologizující výklad o vzájemném převažování hodnot pamětních (hodnota stáří, historická hodnota, záměrná pamětní hodnota) a přítomnostních (užitná hodnota, umělecká hodnota a hodnota novosti), pečlivě rozlišený z pohledu profánních a sakrálních památek, je pozoruhodný. V případě sakrálních památek je dle Riegla brána v ochranu především ochrana novosti, nejen *„kvůli tomu, že je jí dav nakloněn, ale i proto, že odpovídá základním, tak řečeným posvátným názorům, které jsou zastávány.“*[35] A dále *„protiklad mezi hodnotou stáří a hodnotou novosti se tudíž v religiozní oblasti, kterou ovládají nejhlubší a nejneodolatelnější prožitky lidské duše, jeví na první pohled jako nepřeklenutelný“*.[36] Doufá však, že se základní, ale nedogmatický názor katolické církve, jako dobové ustanovení, může v budoucnu změnit. Sleduje tuto tendenci při úpravách městských památek, *„poněvadž* (církev) *chce dbát odpovídajících pocitů městských věřících, kteří převážně náleží ke vzdělaným kruhům. Hodnota novosti kvůli sobě samé naproti tomu vzbuzuje nejzarytější náklonnost mezi příslušníky venkovského kléru.“* [37] Citelný agitační podtón je vlastní většině tehdejších textů.

Z Rieglových teoretických základů vyšel Max Dvořák, který formou určenou pro nejširší veřejnost publikoval průvodce konzervací památek *"Katechismus der Denkmalpflege"* (roku 1913 vznikl text, k publikaci došlo až v roce 1916). Iniciátorem publikace byl korunní princ František Ferdinand, který také přímo ovlivňoval její výslednou podobu. Arcivévoda František Ferdinand byl také protektorem Centrální komise (komise dále působila pod názvem Zentralkommission für Denkmalpflege). Jonathan Blower podrobil pečlivému zkoumání tzv. Kunstakten Františka Ferdinanda a z korespondence mezi vévodou a Centrální komisí vyvozuje, že účelem vydání Katechismu bylo vzbudit

[35] RIEGL 2003, s. 65.
[36] Ibidem.
[37] Ibidem.

veřejný zájem a úctu k památkám, čímž by se legislativní předpisy staly nadbytečnými.[38] Základní myšlenkou byla konzervace, poslání památkové péče v tomto pojetí vyjádřil M. Dvořák slovy: *"Co se vyžaduje a co se musí vyžadovat, je pieta pro dochovaný památkový fond a jeho co možná úplné zachování v původním prostředí, formě a vzhledu."*[39] Na jiném místě se zmínil o roli muzeí: "*A přece jen jsou muzea - jakkoli mohou i uchovat hodnoty - jen nouzovým přístavem pro rozptýlená umělecká díla, zatímco velký umělecký odkaz místní nebo národní minulosti spočívá v památkách, které se zachovaly zakořeněné na původním místě v rodné půdě."*[40] Podobně zaměřil svou publikaci o mnoho let později Hans Sedlmayr nazvanou *Demolovaná krása* (1965).[41]

Roku 1911 dochází v rámci Ústřední komise k významným změnám, především ke zřízení Státního úřadu památkové péče - památková péče ovšem zůstávala nadále zákonně nezakotvena. Současně byl založen Kunsthistorisches Institut jako vědecká instituce s cílem základního výzkumu - poznání a publikování fondu ve formě odborných soupisů, inventářů, uměleckých topografií a příruček. V roce 1912 byli vedle generálních konzervátorů ve Vídni zřízeni příslušní zemští konzervátoři, v Čechách dva a dva v jazykově smíšených územích, v roli podřízené vídeňskému centru. Ke změně dochází po první světové válce v souvislosti s ustavením nástupnických států v Rakouské spolkové republice. Vznikají legislativní řešení v jednotlivých státech. Podobně byl zákaz zapracován do rakouského památkového zákona v roce 1923, kde v principu platí dodnes. V Rakousku došlo také k proměně z poradní komise v činný státní úřad památkové péče. V následujícím desetiletí za druhé světové války byly veškeré činnosti a pravomoci okleštěny, od roku 1940 byly rozhodující kompetence na Berlínském ministerstvu pro vědu (Wissenschaftsministerium). Po válce byl Bundesdenkmalamt nově založen. Poslední úpravy přinesla novela z roku 1999, která zahrnula zákon o zákazu vývozu a o ochraně památek.

---

[38] Jonathan BLOWER: František Ferdinand a Katechismus památkové péče, *Umění* 58/2010, s. 433-444, Theodor BRÜCKLER: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger – Die „Kunstakten" der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv).* Böhlau-Verlag, Wien 2009.
[39] Max DVOŘÁK: *Katechismus der Denkmalpflege.* Wien 1916, český překlad *Katechismus památkové péče. Praha* 1992, s. 57.
[40] DVOŘÁK 1992, s. 35.
[41] Hans SEDLMAYR: Demolovaná krása. Praha 1992, překlad práce z roku 1965 "Die Demolierte Schönheit".

V nově vzniklém Československu v roce 1918 byla situace odlišná.[42] Státní správa se dále řídila rakouskými právními předpisy kontinuálně. Došlo k několika posunům, především pravomoci Ústřední komise přejalo Ministerstvo školství a národní osvěty a C. K. zemský památkový úřad pro Království české byl změněn na Státní památkový úřad, a to pro celý stát i pro Slovensko. Od října roku 1919 byl zřízen Vládní komisariát pro zachování památek na Slovensku a od roku 1920 zahájil činnost Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně. Za druhé světové války byly oba úřady sloučeny v Památkový úřad v Praze s pobočkou v Brně.

Od roku 1919 působily také dva specializované ústavy: Státní fotoměřický ústav v Praze pro dokumentaci památek a pro výzkum archeologických památek Státní archeologický ústav v Praze. Meziválečné období charakterizuje doznívání vlivu výsadního postavení Ústřední komise a snahy o nové kompetence památkové péče v organizačním a právním postavení. Hybatelem a také činným úředníkem byl Zdeněk Wirth.

Signifikantními průvodními jevy radikálních společenských změn jsou zákazy vývozu památek. Stejně jako v Rakousku se také v Československu podařilo vzápětí po vyhlášení samostatnosti zakázat vývoz uměleckých památek do zahraničí. Dne 29. 10. 1918 bylo přijato nařízení Národního výboru č. 13/1918 Sb. o zákazu vývozu uměleckých a historických památek. [43] Za překročení nařízení měl být trestán vývozce i ten, kdo mu pomáhal, pokutou přiměřenou ceně věcí. Vyhláškou ze dne 9. 5. 1925 Ministerstvo obchodu uvolnilo dovoz a vývoz uměleckých předmětů (mědirytiny, ocelorytiny, malby na nejrůznějších materiálech, sochy a reliéfy), současně však platil zákaz vývozu uměleckých a historických památek. Tento v mnoha případech protichůdný stav řešila nutnost získat povolení památkového úřadu. Státní památkový úřad vydával vlastně povolení k vývozu, kterým dosvědčoval vlastníkovi díla, že předmět nespadá do kategorie, pro níž je vývoz zakázán. Jednotlivé památky tak přes hranice provázely dokumenty a samotná díla byla opatřena razítkem SPÚ.

---

[42] K historii organizačního vývoje památkové péče Petr ŠTONCNER: Příspěvky k dějinám památkové péče v Československé republice v letech 1918-1938. Část 1. - Vznik nové organizace státní památkové péče v roce 1918, Část 2. - Organizační vývoj jednotlivých památkových úřadů. Zprávy památkové péče, 64/2004, č. 5, 6, s. 426-430, 539-545.

[43] Nařízení bylo rozšířeno na území Slovenska z 10. 12. 1918, NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 1, s. 70, 72.

Směrnicí ze 4. března 1947 byla platnost těchto omezení vývozu prodloužena, pravomoc vydat povolení k vývozu zůstala na státních památkových úřadech, ale v případě výjimečně hodnotných děl si MK vymínilo konečné rozhodnutí.[44] Zároveň byla zachována čestná funkce konzervátorů Ministerstva školství a osvěty pro památkovou péči a to ministerským výnosem z 25. 3. 1947. Úkolem konzervátorů bylo: "*A. míti v okresích, jež v jmenovaném dekretu jsou vytčeny, v patrnosti památky historické, umělecké a lidové, B. podávati o stavu památek těch zprávy státnímu památkovému úřadu a jak na zvláštní vyzvání, tak i z vlastní iniciativy a to hlavně v případech, kdy památka je ohrožena, C. konservátoři mají ve svém okrese podporovati všechnu činnost státního památkového úřadu*...".[45] V článku V. pak čteme i jakýsi etický kodex konzervátora: „*Přijetím jmenovacího dekretu přijímá konservátor závazek, že svou čestnou konservátorskou funkci bude řádně vykonávat a že jí nezneužije při sbírání starožitností, ani k získání hmotných zisků při jakémkoliv obchodu s nimi*." [46]

Po roce 1945 dochází k obrovským přesunům uměleckých děl, zapříčiněným Benešovými dekrety, které zásadně proměnily majetkovou mapu Československa. Mnoho uměleckých památek přechází do vlastnictví státu.[47] Vládním nařízením č. 228/1949 Sb. přechází ochrana a ekonomická stránka péče o církevní památky do kompetence nově zřízenému Státnímu úřadu pro věci církevní,[48] přičemž odborný dohled stále náležel do kompetence tehdejšího Ministerstva školství, věd a umění, kterému přešly všechny agendy po zrušení tohoto úřadu v roce 1956. V roce 1945 v souvislosti s konfiskačními dekrety nedošlo překvapivě k posílení památkového úřadu, ale mimo dosavadní struktury vznikají v roce 1946 v Praze a Bratislavě při Ministerstvu školství a osvěty Národní kulturní komise pro správu státního kulturního majetku.[49] Tato komise měla podle ustanovení par. 3 zákona 1474/6 spravovat všechno státní kulturní dědictví, a to nemovité i movité, také pozemky, které mají charakter

---

[44] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 3, s. 340-341, příloha D 58.
[45] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 3, s. 334-339, příloha D 57.
[46] Ibidem.
[47] Kristina UHLÍKOVÁ: Ochrana sakrálních památek v českých zemích v letech 1945-1958. *Zprávy památkové péče* 65/2005, č. 4, s. 335-343.
[48] Státní úřad pro věci církevní vznikl na základě zákona č. 217/1949 Sb., NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 1, s. 124-125.
[49] Kristina UHLÍKOVÁ, *Národní kulturní komise 1947-1951*, *Fontes Historiae Artium XI*, Praha 2004.

přírodní památky, přírodní rezervace, nebo archeologické lokality a všechny stavební objekty s historickou či uměleckou hodnotou, včetně obytných domů, letohrádků, vil, zahrad, parků a obor. Došlo k vyčlenění 47 zámků, do kterých se soustředili nejcennější mobilie zčásti jako zařizovací předměty a zčásti jako dočasné uložení pro muzea regionální i celostátní. Nezvládnutelný stav se neobešel bez protestů měst i okresů, řada mobilií byla rozprodána prostřednictvím starožitníků. Přímý účastník ve funkci ředitele památkového úřadu (od roku 1940) Václav Wagner ke sporům podotkl: *"...je ovšem zcela spravedlivo, aby movité památky bývalých zámků a velkostatků, které byly pracovány v historických dobách místními umělci a které mají přímý vztah k místu, byly ponechávy místnímu museu. Ale na druhé straně není spravedlivé, aby jim byla ponechána pro místní sbírku - leckdy špatně a neodborně ošetřovanou - velká díla evropského umění...".*[50] Ústředním orgánem pro péči o kulturní památky zůstalo ministerstvo školství.[51]

Státní památkový úřad v této době zachovával prvorepublikové správní uspořádání, ale byl rozdělen ve dvě nezávislé instituce (v Praze pro Čechy a v Brně pro Moravu a Slezsko), v roce 1950 pak došlo k jejich spojení. Roku 1949 byly zřízeny krajské národní výbory (nařízení č. 280/1948 Sb.), kde ochranu památek zabezpečovaly referáty či oddělení pro osvětu. Situaci a skepsi poválečných let a určité předznamenání temných let 50. (s další devastací movitých i nemovitých památek) dobře vystihují Wagnerova slova: *"Velké staré kláštery mohou být například udrženy jen tím, bude-li jich používáno pro účel původní, což znamená, že mnišským řádům, které se do nich chtějí vrátit, je třeba poskytnout možnost další hospodářské existence... Státní správa, převzavší bývalé patronátní statky, neuznává patronátních povinností ke kostelům, mezi nimiž je množství děl nejvyšších uměleckých hodnot, a jejichž budoucí existence pak je závislá jen na stavu a výši státního úvěru na ochranu památek. Zbylé movité*

---

[50] *Václav Wagner: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*. Praha 2005, druhé vydání s úvodní studií Ivo Hlobila, s. 77: *Dnešní situace naší památkové péče*. nepublikovaný text Václava Wagnera napsaný v letech 1946-1947, originál uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, Staré Hrady, osobní fond Václava Wagnera.

[51] Ústřední orgán ochrany kulturních památek prošel několikerou změnou, docházelo také k přesunům agendy v rámci proměny zřizovatele: v letech 1945 – 1948 spadal pod ministerstvo školství a osvěty, 1948 – 1953 ministerstvo školství, věd a umění, 1953 ministerstvo školství a osvěty, 1953–1956 ministerstvo kultury, 1956–1967 ministerstvo školství a kultury, 1967–1969 ministerstvo kultury a informací a od roku 1969 je to ministerstvo kultury. Více in: HOBZEK 1987, s. 20.

památky v pohraničí byly v každé oblasti zajištěny jinak a mnohé zůstaly nezajištěny vůbec...".[52] V roce 1948 se situace dále vyostřovala konfiskacemi majetku církevního, šlechtického a dalšího soukromého, a navzdory snahám Národní kulturní komise docházelo k nevratným ztrátám dosud vzácně intaktně zachovaného fondu movitých památek.

V roce 1958 došlo k přijetí historicky první zákonné úpravy památkové péče Zákona o kulturních památkách č. 22 z roku 1958 Sb., který podle par. 19 definoval činnost Státního ústavu památkové péče následovně: „*Na úseku státní památkové péče organisuje a provádí ústav výzkum, průzkum, dokumentaci, vědecké hodnocení a popularisaci památek, řeší otázky teorie a praxe ochrany, konservace, obnovy a kulturního využití památek, poskytuje odbornou a metodickou pomoc při provádění památkové péče, zejména u národních kulturních památek, jakož i při plnění mimořádně významných úkolů konservace, obnovy a kulturního využití památek*". Na základě tohoto zákona byl v roce 1967 zapsán také středověký deskový obraz Panny Marie s Ježíškem z Košíř (a získal status kulturní památky), který je předmětem výzkumu druhé části této práce.

1.3. Dosud platná legislativa – poznámky k současnému stavu

V roce 1987 byl přijat dosud platný (novelizovaný) Zákon o státní památkové péči č. 20/1987 Sb. Účelem zákona dle § 1 „*je vytvořit všestranné podmínky pro další prohlubování politickoorganizátorské a kulturně výchovné funkce státu při péči o kulturní památky, o jejich zachování, zpřístupňování a vhodné využívání, aby se podílely na rozvoji kultury, umění, vědy a vzdělávání, formování tradic a vlastenectví, na estetické výchově pracujících a tím přispívaly k dalšímu rozvoji společnosti*". Dle odstavce 2 § 1 „*Péče státu o kulturní památky zahrnuje činnosti, opatření a rozhodnutí, jimiž orgány a odborná organizace státní památkové péče (§ 25 až 32) v souladu se společenskými potřebami zabezpečují zachování, ochranu, zpřístupňování a vhodné společenské uplatnění kulturních*

[52] Wagner 2005: *Dnešní situace naší památkové péče,* s. 86.

památek. Ostatní orgány státní správy a organizace spolupracují v oboru své působnosti s orgány a odbornou organizací státní památkové péče a pomáhají jim při plnění jejich úkolů". Oproti starší zákonné úpravě se podstatně zúžil soubor chráněných movitých památek na předměty zapsané v Ústředním seznamu kulturních památek a předměty nově prohlášené ministerstvem kultury. Významný okruh děl, které se ocitly bez ochrany, je od té doby předmětem svízelných kroků k nápravě, které pokračují dodnes. Tuto situaci po roce 1989 značně zkomplikovala vlna krádeží především v sakrálních interiérech, kde došlo k rozchvácení množství památek bez ohledu na jejich památkový status. Důležitou reakcí státu na krádeže v církevních objektech bylo přijetí programu Integrovaného systému ochrany movitého kulturního dědictví, který začal za významné dotace státu fungovat v roce 1991.[53] Tento program založil širokou mezirezortní spolupráci mezi policií, celní správou, církvemi, památkovými ústavy (nyní NPÚ) a ministerstvem kultury. Cílem bylo zastavení krádeží zabezpečením objektů, svozy ohrožených památek a pátráním po odcizených předmětech. Ze strany památkových institucí byl tento postup provázen urychlenou přednostní dokumentací sakrálních interiérů, tak aby bylo možno případně odcizené předměty identifikovat. Problém nedostatečné dokumentace byl klíčový a dokumentace se zaměřila na všechny sakrální památky, bez ohledu na jejich památkový status. V této situaci bylo přínosem přijetí Zákona č. 71 z roku 1994 Sb., kterým došlo k zamezení volného legálního vývozu památek z území republiky. Tento zákon je v mírné novelizaci platný dodnes.

Naopak soustavně požadovaný a ze strany historiků umění (Ivo Hlobil, Mojmír Horyna) i autorsky připravovaný nový památkový zákon dosud nebyl přijat. Několika novelizacemi došlo jen k mírným úpravám zákona č. 20 z roku 1987, kdy zrušením okresních úřadů v roce 2003 byla organizačním změnám přizpůsobena struktura památkových ústavů a regionální pracoviště byla podřízena přímo ministerstvu kultury (aby byla poté institucionálně spojena v Národní památkový ústav). Aplikací novelizace zákona 20/1987 Sb. byl proces prohlašování věci kulturní památkou formalizován ve správní řízení podle

[53] ISO definováno nařízením vlády ČR č. 307 ze dne 28. srpna 1991. Konstatován kritický stav ohrožení kulturního dědictví v České republice a zároveň nedostatečná dokumentace jednotlivých předmětů kulturní hodnoty. Uložena spolupráce ministerstva kultury a ministerstva vnitra na řešení této problematiky.

příslušného zákona. Jedním z hlavních důvodů iniciativ k přijetí nového zákona bylo rozdělení výkonné a odborné složky památkové péče.

V prvních polistopadových letech byla nekompromisně kladena vina za zanedbání památek v minulých čtyřiceti letech především národním výborům, které měli výkonnou pravomoc. Tato dvoukolejnost státní památkové péče trvá dodnes a naděje na její odstranění již jsou zřejmě ztraceny.[54] Signifikantním projevem zoufalých snah o zvládnutí nastalé situace se v oblasti evidence památek stalo postupné aplikování principu neoddělitelných součástí nemovitostí dle občanského zákoníku. Jistě dobře míněná myšlenka vnesla do evidence kulturních památek chaos a zmatení pojmů, které dosud nepominulo. V oblasti movitých památek vznikla nová kategorie tzv. movitých součástí nemovitosti, jejímž počátečním cílem bylo právně pokrýt větší množství dosud samostatně nezapsaných, neprohlášených a do Ústředního seznamu památek nezanesených předmětů, oltářů, kazatelen, křtitelnic, varhan, ale také historických mříží, náhrobků apod. V evidenci Národního památkového ústavu (současný název všech sloučených památkových ústavů) tak nastalo období neustálého přehodnocování památek podle daného kritéria, jehož efektivita je sporná. Plným aplikováním principu občanského zákoníku se totiž pod památkovou ochranu dostávají i předměty novodobé či jinak málo hodnotné, které navíc nejsou ani systematicky zdokumentovány a v parafrázi pohádky se tak "chrání to, nevím co". V Ústředním seznamu kulturních památek vedeném dle dnes platného zákona 20/1987 se jednak zrcadlí starší Státní seznam kulturních památek vedený dle zákona č. 22/1958 a jednak v něm přibývají památky nově prohlašované. Na základě registračního principu jsou chráněny jen památky v seznamu zapsané. Se sakrální stavbou pevně spojené památky jako oltáře, kazatelny, křtitelnice jsou oproti staršímu Státnímu seznamu, kde byly movitou památkou zde nověji evidenčně degradované (pokud je záznam kostela kompletně vyplněn) jako movité součásti nemovitosti, a to právě na podkladě občanského zákoníku. Občanský zákoník byl ale koncipován především pro spory mezi dosavadním a novým vlastníkem budovy, která bez radiátorů, schodiště či zábradlí pozbývá některou uživatelsky významnou vlastnost.

[54] Ivo HLOBIL: Nezdařený pokus o novou legislativu památkové péče. *Umění* 41/1993, s. 331. Michal NOVOTNÝ: Legislativní vývoj památkové péče po roce 1989. *Zprávy památkové péče* 66/2006, č. 3, s. 245.

Vztažení ustanovení občanského zákoníku na památky a na památkovou ochranu je nekoncepční a obrací se proti samým památkám. V tomto pojetí jsou stejně chráněny novodobé přídavky (lustry, umyvadla, kamna, ostění v sakristiích, kopie uměleckých děl), které ochranu nezasluhují jako právě nejvýznamnější uměleckohistorické předměty v kostele (hlavní a boční oltáře, kazatelny, křtitelnice, varhany). Často jde o podstatný prvek "gesamtkunstwerku" zahrnující autorská díla význačných umělců, malířů, sochařů a dalších profesí. Tento dosud neukončený proces přináší řadu problémů, jejichž řešení není přesně stanoveno, a objevují se stále nové právní výklady, plynoucí ze snahy sladit příslušná ustanovení občanského zákoníku s památkovým zákonem.[55] Nejvíce sil tak v současnosti zabírá rozhodování o tom, zda a jakou památkou jednotlivý předmět v kostele je, zda jde o movitou památku, či o movitou součást nemovitosti. Tato skutečnost je důležitá, především z důvodu rozdělení dotačních programů na restaurování památek, tedy z důvodu rozhodnutí, do kterého z programů je nutné žádost vlastníkem směřovat. Na vlastní hlubší poznání daného díla nezbývá čas.

V roce 2001 byla zákonně ustanoveno přistoupení ČR k mezinárodní dohodě o vzájemné spolupráci při navracení nezákonně vyvezených statků zákonem č. 101/2001 Sb. Díky tomuto zákonu se daří navracet zpět do ČR odcizená díla, která se pravidelně objevují v zahraničních aukcích renomovaných aukčních síní, internetových aukcích (např. portál e-Bay), bazarech a dalších. Znovu se tedy potvrdilo, že základem funkční památkové péče je kvalitní dokumentace a evidence kulturního dědictví. Tento požadavek sahá až k počátkům institucionalizované památkové péče a dodnes nebyl zcela naplněn.[56]

---

[55] Poslední výklad pracovníků Památkové inspekce MK ČR zahrnuje i myšlenku, že kopie, která bude spojena s památkově chráněnou nemovitostí, se automaticky stává kulturní památkou podle paragrafu 120 odst. 1 občanského zákoníku, který stanoví, že součástí věci je vše, co k ní podle její povahy náleží a nemůže být odděleno, aniž by se tím věc znehodnotila. Více metodický materiál *10 otázek a odpovědí z praxe památkové péče*, Porada pracovníků krajských úřadů a Ministerstva kultury 16. října 2012. dostupné online: http://www.mkcr.cz/cz/kulturni-dedictvi/pamatkovy-fond/pamatkova_inspekce/metodicka-cinnost-pro-organy-pamatkove-pece-87869/. [vyhledáno 16.2.2012]

[56] K tématu rovněž Koncepce památkové péče v České republice na léta 2011 – 2016. Dostupné online: www.mkcr.cz/.../Koncepce-pamatkove-pece-schvalene-zneni.doc. [vyhledáno 26.2.2012].

1.4. Vytrvalé snahy o soupis památek

S počátky komplexní ochrany památek se nutně objevuje požadavek jejich sepsání. Již v *Memorandum zur Denkmalpflege* Karla Friedricha Schinkela z roku 1815 byla inventarizace památek chápaná jako nevyhnutelný krok k zamezení rozprodeje památek na uměleckém trhu.[57] Také Max Dvořák v *Katechismu památkové péče* věnoval několik kapitol rozprodeji starožitností z kostelního inventáře. Nabádá k vytváření malých chrámových muzeí a šíří zásadu pro duchovní: vůbec neprodávat staré umělecké předměty ze svého kostela ani je nevyměňovat za nové. Apeluje také na soukromé vlastníky, aby své umělecké poklady nabízeli *"v první řadě veřejným rakouským muzeím, jak ve všeobecném vyšším zájmu, tak i ve vlastním, aby se uchránili hrubého ošizení."*[58] Obdobně jednou ze základních myšlenek petice Společnosti přátel starožitností českých v Praze doručené Zemskému sněmu 14. listopadu 1889 byla nutnost sepsání, doslovně: *„zhotovení seznamů památek s udáním míst, kde se chovají."*[59] Právě lokalita je základním kritériem uspořádání většiny soupisů.[60]

---

[57] HUSE 1984, s. 63-66, 70.
[58] DVOŘÁK 1992, s. 45.
[59] Viz pozn. č. 31 této práce.
[60] Ochrana starožitností a památek českých (cit. v pozn. 31). K tématu soupisů existuje bohatá literatura o historii uměleckohistorické soupisové literatury v našich zemích, v následujícím textu nebudou vzhledem k potřebám práce opakována všechna zjištění jednotlivých autorů, faktografie je v zásadě společná, konkrétní citace budou uvedeny v příslušných poznámkách v textu. Podrobněji k tématu publikovali kromě již zmíněných přehledů především Emanuel POCHE: Úvod. *Umělecké památky Čech*, 1, Academia, Praha 1977, s. 13–20; Vratislav NEJEDLÝ: Počátky státem organizované ochrany památek v rakouské monarchii a dnešek. *Zprávy památkové péče*, 53/1993, č. 4, s. 156, Ivan P. MUCHKA: Sto let od vydání prvního svazku Dehiova Handbuchu. *Zprávy památkové péče*, 66/2006, s. 256, na základě vyhodnocení dosavadních poznatků z německé literatury věnující se tomuto tématu, viz dále Tilmann BREUER: Denkmalpflegetopographie in Bundesrepublik. *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit*, München 1975, s. 139–144, Paul O. RAVE: Anfänge und Wege der deutschen Inventarisation. *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 11, 1953, s. 73–90, Jana MAREŠOVÁ: Soupisový projekt Archeologické komise, in: Jana MAREŠOVÁ (ed.): Václav Karel Vendl, *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko-holicko-přeloučského*, Artefactum, Praha 2007, s. 9–13, Kristina UHLÍKOVÁ: Zdeněk Wirth a soupisy památek. 1. díl – Zapojení Z. Wirtha do soupisového projektu Archeologické komise v období před 1. světovou válkou, in: *Zprávy památkové péče*, 68, 2008, č. 2, s. 145–151; táž: Historie soupisu, in: Josef SOUKUP, Jan VALCHÁŘ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Ledečském*, Praha 2010, Vratislav NEJEDLÝ: Památková péče a soupisy památek – střípky z historie roč. 70, 2010, č. 1.

1.4.1. Topografická literatura, archeologická komise a akademické soupisy

K tomu je nutno předeslat, že v Čechách i na Moravě existovala kvalitní topografická literatura. Především ještě koncem 18. století vydal piarista Jaroslav Schaller sedmnáctidílnou topografii království českého (1782-1792). Další svazky věnoval Praze (1794-97), Moravu popsal František Josef Schwoy. Další práce zaměřená na památky českého území náleží Johannu Gottfriedu Sommerovi. Rajhradský benediktin Řehoř Tomáš Volný zpracoval církevní topografii moravskou (devět svazků v letech 1857-1863).

Myšlenka soupisu památek začala být neprodleně v dalších letech 19. a počátkem 20. století uskutečňována a fakticky je aktuální dodnes. Každá z následujících soupisových iniciativ zůstala zčásti nenaplněna, projekt nebyl ukončen. Také úroveň získaných dat a jejich zpracování kolísala. První velká a důkladná koncepce soupisů dle územního kritéria byla vydávána Archeologickou komissí při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (1897-1918, později Archeologická kommisse při České akademii věd a umění 1921-1937). Jednotlivé díly byly uspořádány dle politických okresů a řada zůstala nedokončena.[61] Soupis měl obsáhnout nejprve České království, tedy v dané době 93 politických okresů, jim měly odpovídat samostatné svazky. Pro některá města a další významné lokality byly plánovány samostatné díly (především Praha, Plzeň, Kutná Hora, Karlštejn, zámek Roudnice nad Labem). Celkově tento velkorysý projekt počítal s vydáním více než sta publikací. Vizionářská byla obava Zdeňka Wirtha, který v té době poznamenal, že stávajícím tempem mohl by být projekt pro celé tehdejší území dokončen v roce 2095, a proto uvažoval o nahrazení důkladné vědecké formy soupisů inventářem důležitých památek, a to bez obrazového doprovodu. Tento koncept se v prvním

[61] Soupis památek, plným názvem Soupis památek historických a uměleckých v království Českém (později Soupis památek historických a uměleckých v Republice československé) byla edice, kterou vydávala „Archaeologická kommisse“ při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (1897–1918), později Archaeologická kommisse při České akademii věd a umění (1921–1937). Kristina UHLÍKOVÁ: Zdeněk Wirth a soupisy památek. 1. díl – Zapojení Z. Wirtha do soupisového projektu Archeologické komise v období před 1. světovou válkou. *Zprávy památkové péče*, 68/2008, č. 2, s. 145–151; systematické zpracování včetně personálního vývoje zajištění soupisů viz Kristina UHLÍKOVÁ: První publikované uměleckohistorické topografie v Čechách. Od Archeologické komise k českému „Dehiovi“. *Zprávy památkové péče* 70/2010, č. 1, s. 44–48.

svazku pro území Čech podařilo dovést pozoruhodným úsilím řady spolupracovníků a konzultantů do tiskové podoby, vydání svazku bylo nakonec Z. Wirthem raději zastaveno, protože okupační správa trvala na okleštění územního rozsahu soupisu jen na oblast protektorátu.[62]

Z dnešního pohledu přínosným se jeví vydávání rozpracovaných svazků z počátku 20. století, ke kterému v nedávné době přistoupil Ústav dějin umění AV ČR, v.v.i. Neukončenost může být z autorského hlediska a z pohledu spolehlivosti uvedených informací problematická, ale důkladnost původní koncepce je z dnešního pohledu obdivuhodná. Vydaná soupisová torza ve své autentické podobě přesně vypovídají o často již zaniklých či nezvěstných dílech a pramenná hodnota v tomto směru je nenahraditelná.[63] Roku 1919 zřízený pomocný vědecký ústav Státní ústav pro fotografování, měření a odlévání památek, později přejmenovaný na Státní ústav fotoměřičský. Měl za úkol odborné vyměřování, fotografování, kreslení a odlévání památek na celém území republiky, a zároveň měl připravit a vydat soupis památek v jednotlivých zemích Československé republiky. Soupis zůstal v podobě nejstejnoměrně zpracovaného lístkového katalogu, který se stal později základem jediného komplexního akademického soupisu z roku 1957.[64] Za války, v letech 1939–1945, vznikala evidence movitých památek odvlečených Němci a zprávy o tom byly podávány československé vládě do Londýna.[65] V poválečné době v roce 1947 se sepisovaly památky ze zcela jiných důvodů, vznikaly činností odboček Fondu národní obnovy. Důvody vyjmenoval Václav Wagner*: "Volání po přesných seznamech uměleckých a*

---

[62] Zdeněk WIRTH: Umělecká topografie Československé republiky, *Časopis Společnosti přátel starožitností československých.* 28/1930, s. 234–237, s. 235, UHLÍKOVÁ 2010, s. 48.

[63] V úvahách jsou další (např. město Český Krumlov aj.) - svazky vychází bez doplňků s minimální úpravou prezentují nedokončenou práci již nežijících vědců. Z vydaných svazků: Václav Karel VENDL: *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko-holicko-přeloučského*. Příprava vydání Jana Marešová. Praha 2007. Josef Soukup, Jan Valchář: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu ledečském*. Příprava vydání Jan Sommer, Kristina Uhlíková. Praha 2010.

[64] Pomocně označovaný jako "Dehio", vydáno v roce 1957 Kabinetem pro teorii a dějiny umění pod názvem Umělecké památky Čech. Jana Marešová: Dědictví soupisové činnosti Archeologické komise v současnosti. ZPP 70/2010, č. 1, s. 48-51.

[65] WAGNER 2005, s. 98, citace z dotazníku V. Wagnera Komisi Zemského výboru v Čechách pro evidenci účasti domácího odboje z 28. 5. 1945: „...*Výzvědná služba v oblasti ochrany památek českých podle směrnic plukovníka K. Steinera, soustavná sabotáž při ně. nařízení zvl. při povolování vývozu židovského majetku, sabotáž při sběru kovů, zvl. zvonů, pomníků, poprsí, plaket, soch, pamětních desek. Výzvědná služba kulturní evidence uměleckých pokladů Němci zavlečených.*"citováno dle Jiří Křížek, Petr Štoncner: "Své hořké sny ať sám jen sním". Životopis Václava Wagnera.

estetických hodnot všeho druhu je obecné: plánovací a regulační úřady, komise pro obnovu a relaci měst potřebují seznamy cenných nemovitostí v městech /…/ státní silniční správa vyžaduje seznamy uměleckých, historických a přírodních památek podél státních silnic... Fond národní obnovy volá po soupisech všech uměleckých movitostí, které byly zajištěny v prvých měsících po převratu...".[66] Po akademickém soupisu z roku 1957 následují abecedně a územně koncipované svazky, jejichž vydávání započalo roku 1977 a trvá dodnes.

Pro srovnání: v Německu dochází k systematickému vydávání doplňovaných a revidovaných Dehiových soupisů, což můžeme německým kolegům jen závidět.[67] Přesto je význam akademických soupisů mimořádný, tématu se věnovala také výstava *České památky před 100 lety. Soupisy památek Archeologické komise České akademie věd a umění*.[68]

1.4.2. Památkářské soupisy

Na půdě památkového ústavu začaly soupisy vznikat již od počátku existence, práce však nebyly nikdy ukončeny, o stále naléhavé potřebě soupisu památek, i když v nové politické modifikaci, vypovídá žádost Ministerstva školství, věd a umění z ledna 1949 směrovaná kulturním referentům všech okresních národních výborů a konzervátorům uměleckých a historických památek (jako pověřeným tvůrcům soupisu), všem orgánům lidové správy, všem majitelům památek a vůbec všemu obyvatelstvu, aby umožnili konservátorům pořídit soupis předmětů, jejichž vývozu je nutno zabránit, a aby "*věnovali zvýšenou pozornost nesmírnému národnímu bohatství, uloženému v mobilních*

---

[66] WAGNER 2005: *Dnešní situace naší památkové péče*, s. 87.

[67] V roce 2005, v roce výročí vydání prvního soupisu se uskutečnilo na půdě NPÚ odborné setkání *Georg Dehio a jeho význam pro moderní památkovou péči*, předesené příspěvky Petra Kroupy a Ivana Muchky byly následně publikovány: Petr KROUPA: Georg Dehio a koncepce památkové péče na začátku 20. století. s. 252, Ivan P. MUCHKA: Sto let od vydání prvního svazku Dehiova Handbuchu. s. 256, Michal NOVOTNÝ: Legislativní vývoj v památkové péči po roce 1989. s. 245, *Zprávy památkové péče*, 66/2006, č. 3. V roce 2005 vychází katalog výstavy Ingrid SCHEURMANN (hrsgb.): *Zeitschichten. Erkennen und Erhalten - Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio*. Mnichov - Berlín 2005.

[68] Výstava České památky před 100 lety. Soupisy památek Archeologické komise České akademie věd a umění, 10.2.-6.3.2009, budova Akademie věd ČR, Národní 3, Praha 1, Jan SOMMER (rec): Výstava o století tradice soupisů památek v akademii věd – několik dojmů účastníka vernisáže dostupné online: http://www.npu.cz/pp/akce/minuleakce/akce09/akce090209-UDU-soupisy-vystava/ on-line. [vyhledáno 6.8.2010]

uměleckých, historických i obecně kulturních památkách. Téměř v každém venkovském kostele a leckde i v soukromém majetku na vesnicích, a tím spíše ve městech, se zachovalo velké množství památek umění malířského, sochařského i uměleckého řemesla, jichž zachování je významným veřejným požadavkem nejenom pro jejich hodnotu stáří a vysokou cenu vědeckou, také všechen lid má zájem o tyto vzácné doklady řemeslné dovednosti starých mistrů, o upomínky na veřejně činné osobnosti nebo o doklady sociálního, hospodářského nebo politického vývoje vesnice, města nebo kraje. Je nutno se starat, aby takové památky nebyly zašantročovány nebo dokonce podloudně vyváženy za hranice."[69] Bližší specifikaci jednotlivých skupin předmětů pak najdeme např. v Dohodě o spolupráci Národní kulturní komise a Fondu národní obnovy v Praze při přejímání státního kulturního majetku (nepřátelského movitého majetku, zkonfiskovaného podle dekretu č. 108/45 Sb.).[70] V tomto směru vznikaly mobiliární fondy státem vlastněných hradů a zámků (tehdy ve správě Národní kulturní komise).

Další soupis památek byl nařízen "církevním orgánům" krátce po zřízení Státního úřadu pro věci církevní[71] zákonem shodného data ze 14. 10. 1949 o hospodářském zabezpečení církví a náboženských společností státem. Zákon žádal po církevních orgánech do tří měsíců sestavit soupis veškerého movitého i nemovitého církevního jmění a předložit ho nově zřízenému úřadu pro věci církevní. Zároveň bylo stanoveno, že veškerý soukromý a veřejný patronát nad kostely, obročími aj. církevními ústavy přechází na stát. Šlo však o hospodářskou správu památek, odborná péče zůstávala vždy Státnímu památkovému úřadu.

První památkový zákon z roku 1958 na soupisy památek také pamatoval.[72] Tento zákon uložil vypracování státních seznamů kulturních památek, ale zároveň ustanovil, že chráněny státem jsou i památky do těchto seznamů nezapsané. Pro movité památky existoval samostatný seznam, byly do něj zapisovány jen *památky významné*, a to pouze pokud se nacházejí mimo sbírkové instituce a pokud nejsou osobním majetkem. Byla zavedena kategorie „národní kulturní památky" jako *„nejvýznamnější součásti kulturního bohatství*

---

[69] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 3, s. 344, příloha D 60.
[70] Ibidem, s. 345 - 349, příloha D 61.
[71] NESVADBÍKOVÁ 1983, sv. 1, s. 124 - 125. Státní úřad pro věci církevní byl zrušen v roce 1956.
[72] Zákon č. 22/1958 Sb. O kulturních památkách v článku 1, par. 7: *„Památky se zapisují z evidenčních důvodů do státních seznamů památek. Chráněny jsou i památky do těchto seznamů nezapsané."*

národa", ale od počátku (k prvnímu vyhlášení NKP došlo v roce 1962) byla významněji využívána pro nemovité památky. K dnešnímu dni tento nepoměr trvá.[73] Z titulu tohoto zákona se nová evidence opírala o historické soupisy, které vznikaly v Centrální, respektive Archeologické komisi, a také další odborné práce probíhající na našem území. Zároveň však zákon předpokládal soupisovou práci odborníků prováděnou na základě poznání přímo v terénu. Dnešní evidenční systém památek byl v zásadě založen právě na zákoně z roku 1958 a nedoznal přílišných změn. Dosud jsou platné evidenční karty památek, které zpracovávali později také renomovaní historici umění např. Jaromír Homolka a Pavel Preiss (1952–1954), kteří sepisovali památky na zámku v Horšovském Týně a v okolí a řada dalších. Evidence kulturních památek na přelomu 50. a 60. let 20. století probíhala v závislosti na konkrétních politických i lidských limitech. Ke kádrování, které se dotýkalo i konkrétního pracovního zaměření řadových památkářů se mimoděk výstižně vyjádřil profesor Miloš Stehlík, který vstoupil do nově zřízeného Památkového úřadu pro Moravu a Slezsko koncem 40. let. Komentoval také politické zásahy do obsazování funkcí: *„ačkoli nestraník, přesto jsem zastával vedoucí funkce, i když na určitý čas jsem měl zakázánu oblast církevních památek"*.[74] Na několika příkladech popsal princip výběru památek ve svých vzpomínkách také Jaroslav Herout. Jmenoval situaci, kdy jako elév navrhoval k zapsání do Státního seznamu nemovitých památek Hrádek v Kutné Hoře, a i v případě této středověké památky se setkal s kategorickým odmítnutím Václava Mencla, který byl tehdy nezpochybnitelnou autoritou a návrh odmítl s poukazem na již dostatečné zastoupení městské gotické architektury ve fondu kulturních památek.[75]

Deskovou malbu Panny Marie s Ježíškem z Košíř, která je předmětem výzkumu druhé části této práce, pro fond kulturních památek zaznamenala Alžběta Birnbaumová (1898–1967), která počátkem 60. let, po svém propuštění z vězení pomáhala Emanuelu Pochemu při identifikaci památek v Praze, přičemž

---

[73] Věra KUČOVÁ: Národní kulturní památky České republiky. *Zprávy památkové péče* 70/2010, č. 4, s. 277-284.

[74] Ze vzpomínek profesora Miloše Stehlíka, *Zprávy památkové péče*, 68/2008, č. 5 s. 441, zvlášť zmiňuje provádění pochybené kategorizace památek,

[75] Vzpomínky doktora Jaroslava Herouta. *Zprávy památkové péče,* 68/2008, č. 5, s. 432 – 433, zmiňovaný Hrádek byl nakonec do seznamu zapsán v roce 1964 a v roce 1995 bylo historické centrum Kutné Hory spolu s kostelem sv. Barbory a chrámem Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci zapsáno na seznam UNESCO.

oba mohli využít zkušeností se soupisy, které prováděli v počátcích své vědecké kariéry ve 20. letech.[76] Helena Čižinská v článku o garderobě Pražského Jezulátka popsala situaci, která panovala v době jeho zápisu do seznamu kulturních památek: *„U předmětů především v církevních objektech, byl prováděn poměrně přísný výběr, protože podle pokynů „shora“ nemělo být památek příliš mnoho. Předměty pak byly tehdejším Národním výborem hlavního města Prahy v letech 1972-1974 prohlašovány za významnou movitou památku. Ačkoli pracovníci nebyli vpuštěni do všech objektů a specialisté, přivolaní až v poslední fázi úkolu, nestačili svou práci dokončit, bylo v Praze prohlášeno téměř devět a půl tisíce památek. Další etapa prohlašování šestnácti set předmětů, tentokrát za movitou kulturní památku, se uskutečnila v letech 1982 - 1987.“*[77]

Problematiku soupisů na půdě památkového ústavu nedávno důkladně zhodnotil liberecký seminář věnovaný právě soupisům v současné památkové péči.[78] Zde Vratislav Nejedlý nazval dokonce nemocí české památkové péče stav, kdy se komplikovanými a náročnými akcemi opakovaně řeší základní problémy každé evidence - přesné určení předmětu evidování a jeho umístění, které stále odčerpávají počáteční energii i finance (za pravdu mu dává současný nový pokus další nové kategorizace a třídění památek), přičemž významným limitem zůstávají vždy konkrétní dokumentátorské týmy, na které většinou nezbude dostatek financí, čemuž také odpovídá jejich personální obsazení a podhodnocení nasazení. Druhou skutečností je přístup ministerstva kultury, které v závislosti na vlastních personálních obměnách a také na objevování nových témat (technické památky apod.), tu podporuje „doprohlašování“ (např. barokních památek), tu žádá "více památek technických“. Paradoxem nedokončenosti soupisů jsou zároveň stoupající nároky na úplnost a vypovídací schopnost pořizovaných záznamů, zčásti podmíněné vývojem techniky.[79]

---

[76] Alžběta Birnbaumová připravovala s Libuší Jansovou již XLIV. díl *Soupisu památek historických a uměleckých v Čechách.* Politický okres čáslavský v roce 1929.

[77] Helena ČIŽINSKÁ: Pražské Jezulátko a jeho garderoba. *Zprávy památkové péče*, 65/2005, č. 2, s. 103.

[78] Liberecký seminář sebekriticky zhodnotil opakované snahy památkářů o dokončení soupisů i současnou situaci vzrůstajících požadavků se vzrůstajícím množstvím kritérií.

[79] Nové projekty zahrnují např. zaznamenávání zvuků varhan, zvonů, ve vlastní disciplínu se vyvinuly stavebně-historické průzkumy. Ivo KOŘÁN: Práce na Uměleckých památkách Čech. *Zprávy památkové péče,* 70/2010, č. 1, s. 52-53, Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska a problematika tradičního pojetí soupisů. *Zprávy památkové péče,* 70/2010, č. 1, s. 54-55.

Fond kulturních památek je doplňován také novými návrhy předmětů procházejících starožitnickým trhem v souvislosti s platností zákona 71/1994 Sb. Na další systematické odborné zpracování nezbývá sil a kvalitní komplexní soupisy jsou stále v nedohlednu. V současnosti probíhající proces reidentifikace movitých kulturních památek je rovněž personálně podhodnocen, v některých krajích se úkolu věnuje jedna až dvě osoby. Fáze naplňování databázových dat pak často sáhne k základním evidenčním kartám kulturních památek ze 60. let a obsahová stránka zůstane beze změny, v některých případech není doplněna ani fotodokumentace. Cíle památkového zákona v oblasti prohloubeného poznávání a vědeckého zhodnocení se tak naplňují v omezených souborech památek v rámci podpořených projektů vědy a výzkumu NPÚ. Smyslem institutu kulturní památky je poskytnout dílu vyšší ochranu (např. před neodborným restaurováním či nevhodným umístěním) a zajistit jeho uchování jako součásti kulturního dědictví na území České republiky. V případě prodeje může stát uplatnit předkupní právo a obohatit některou veřejnou sbírku.

Ústřední seznam kulturních památek vedený ze zákona č. 20/1987 Sb. je stále věrný svému názvu, neboť se soustřeďuje víceméně na zanesení díla do seznamu. Veškeré informace (existence díla, statut kulturní památky, datace, autorství atp.) zůstávají v případě movitých kulturních památek veřejnosti utajeny. Přinejmenším základní informace, včetně obrazové, by ale měly být zpřístupněny, i když se tomu řada odborníků z různých důvodů brání (nejčastějším je starost o bezpečí památky před krádeží). Obavy se opírají o zmíněnou porevoluční vlnu krádeží v sakrálních objektech, kdy zmizelo nebývalé množství movitých předmětů a většina je dosud nezvěstných. Ohrožení památek v tomto smyslu se však mění - většina mobiliářem vybavených kostelů je už opatřena zabezpečením a řada předmětů deponována. Zveřejnění informací alespoň u nejstarší středověké části fondu, a tím zpřístupnění určitého díla, které je jinak skryto v depozitáři, poskytne památkám také ochranu, která vyplyne z obecného vědomí jejich identity. Zároveň představí fond kulturních památek středověku v jeho dochované rozmanitosti a bohatství. Výběrově bude možné podobně prezentovat i umělecké a kulturně historické památky následujících slohových období. Řada z nich bude významným podnětem pro další výzkum i případná mezioborová studia.

II. Obraz Panny Marie s Ježíškem z Košíř

2.1. Nálezová situace, otázky výzkumu a metodologické problémy

Nález dosud neznámého a tedy nepublikovaného díla[80] klade výzkumu otázky po autenticitě díla (originál, kopie, varianta, falsum), po jeho dataci, provenienci a autorovi (Mistr, pomocník či širší okruh), objednavateli a historickém kontextu (liturgický, teologický, politický apod.) a staví badatele před nutnost zařadit dílo v rámci dobové tvorby. Nálezová situace deskové malby polopostavy Panny Marie s Ježíškem z Košíř zakládá zcela základní problémy a dovoluje užití základních metodologických postupů. Důležitým úkolem je také poznání historie vlastnických vztahů památky, které ovlivňují podobu díla užíváním i jeho obnovou a restaurováním.

2.1.1. Otázky nálezového stavu, restaurátorského průzkumu a restaurování

Nálezový stav díla dával tušit původní podobu malby. Bezprostřední poznání však znemožňovaly přemalby. Pochybnosti vzbuzovala zadní strana desky nověji upravená s imitací parketáže. V takovém případě je prvním úkolem ověřit předpokládaný středověký původ nalezeného obrazu. Nejspolehlivějším způsobem je provedení technologického průzkumu, který je zásadním krokem při prvním poznání díla. Materiálový průzkum umožnil rámcové zařazení do fondu středověké malby 15. století, protože nebyly nalezeny žádné novodobé pigmenty ani jiné chemické prvky v nejstarší vrstvě malby, které by takovému zařazení odporovaly. Také technologický postup umělce ukázal středověký způsob tvorby malířského díla. Analýzy potvrdily užití běžných středověkých prostředků a nepřinesly žádnou výjimečnou informaci, která by poskytovala vodítko bližšímu určení původu díla. Překážku komplexnějšího vyhodnocení výsledků představuje nedostatečně komplexně technologicky analyzovaný fond

[80] Šárka RADOSTOVÁ: Panna Maria s Ježíškem z Košíř – neznámá kulturní památka ČR. *Zprávy památkové péče* 71/2011, č. 2, s. 105 – 110. Spojitost s obrazem ve sbírce Antonína Podlahy byla zjištěna až v průběhu práce na tématu. Viz PODLAHA 1924 COLLECTION 1, s. 231.

středověkého umění, nejsou prozkoumána ani všechna klíčová díla významných veřejných sbírek jako je Národní galerie v Praze, Národní muzeum, Moravská galerie v Brně a dalších.

Interpretace technologických poznatků a jejich adekvátní posouzení v kontextu dobové tvorby nebyla dlouho přes snahy publikujících historiků umění, technologů a restaurátorů,[81] systematicky sumarizována. Určitou nápravou v tomto směru je text Adama Pokorného, který čerstvě publikoval svůj technologický výzkum české deskové malby v období let 1400-1420 realizovaný na půdě Národní galerie. Dosud trvajícím problémem je také nedostatečná dostupnost výsledků chemicko-technologických rozborů,[82] které jsou navíc publikovány spíše sporadicky. Neexistuje odborné veřejnosti centrálně přístupný archiv vzorků ani digitálních podkladů ke srovnávacím analýzám, snadno dostupné nejsou restaurátorské zprávy ani pro státem chráněné kulturní památky. Publikované zprávy často vyznačuje značný časový odstup dělící jednotlivé průzkumy, zpravidla i desetiletí, přičemž rychlý technologický pokrok umožňující kvalitnější a hlubší poznání jednotlivých děl nelze zpětně uplatnit, protože odebírané vzorky maleb a polychromií se neuchovávaly. Technologický výzkum vyvíjí nové metody a staví si nové cíle, takto jsou podrobována zkoumání např. pojidla pigmentů či dřevěných desek podkladu, daří se lokalizovat jednotlivé použité pigmenty a určit jejich původ.

V případě košířské desky se projevily také materiálové limity. Vzhledem k červené barvě podkresby nedošlo k jejímu zobrazení v infračerveném světle a podoba podkresby, která je vodítkem analýzy tvůrčího postupu umělce i jeho kresebného rukopisu, zůstala v místech drapérií zcela skryta. Odkrytá podkresba v inkarnátech byla poškozena a částečně chybí, přesto její sumární charakter prozradil poměrně rutinní způsob práce malíře. Podrobný průzkum techniky malby pomocí optických nedestruktivních metod pomohl k lokalizaci přemaleb a přibližně určil rozsah poškození. Restaurování vedlo k odstranění přemaleb a stabilizovalo vrstvy malby. Desková malba Madony z Košíř bude připravena pro

[81] Především k malbě 14. století a počátku 15. století se vztahovala pozornost publikujících restaurátorů Bohuslava Slánského, Mojmíra Hamsíka a Věry Frömlové, jejichž zaměření ovlivňovaly restaurátorské zakázky z uvedeného časového úseku.
[82] Zahraniční příklad představuje systematický přístup k publikaci na půdě florentského Opificio delle Pietre Dure. V českém prostředí podobně směřuje Restaurátorská laboratoř ALMA na půdě Akademie výtvarných umění.

prezentaci veřejnosti v galerii během března 2013. Půjde o dočasnou zápůjčku Národní galerii, a proto bylo nutné zohlednit dočasnou prezentaci poučenému galerijnímu divákovi, a zároveň umožnit případný budoucí návrat díla do liturgického prostoru či k soukromé zbožnosti. Uměleckohistorický výzkum bylo nutno přizpůsobit tempu restaurování, jehož původní termín dokončení v červnu 2012 byl odsunut na březen roku 2013.

2.1.2. Malovaná deska - torzo původního celku

Studovaný obraz je torzem, i když zachovává podstatnou pravděpodobně vzhledem k tématu ústřední část díla. Původní rám se nedochoval, neznáme jeho typ (figurálně zdobený, relikviářový), a tedy ani detaily případné výzdoby (doprovodné světecké postavy, proroci, donátor apod.). Na desce nejsou patrny stopy po uchycení, ani technika rámové konstrukce nepomůže v dataci. Zadní strana je dílem novějších úprav, které vedly ke ztenčení desky. Informace o původní podobě reversní strany byly ztraceny. Rekonstrukce případného původního celku zůstane v oblasti hypotéz. Přítomnost přemaleb a výpověď získané archivní dokumentace svědčí o několikerých úpravách především v novodobého vzhledu díla. K těmto zásahům, nejvýraznější můžeme vztahovat k období rokoka a dále do 50. let 20. století, nemáme žádné dokumenty kromě samotného obrazu.

2.1.3. Problémy formální analýzy

První předběžné uměleckohistorické zařazení umožňuje formální analýza, jejíž počáteční přínos spočívá v odstranění pochybností o středověkém původu díla a v jeho zařazení do fondu středověkého umění. Forma polopostavy s minimem drapérie poskytuje ovšem značně redukovaný prostor pro formální analýzu. Zkrácením figury v daném typu kompozice není zobrazen postoj figury, který může být prvním vodítkem k určení díla. Podobně užití neutrálního pozadí, které často vyplňuje obrazový prostor mimo figuru, jako v tomto případě, přežívá v delších časových úsecích, a pokud neobsahuje další složitější výzdobu či originální prvky, nevede k bližšímu poznání.

Také omezená barevnost s použitím základních pigmentů vede jen k obecnému slohovému určení. Pro mariánská zobrazení je také typické užití slohově nekonkrétního oděvu, v případě košířské desky bez dobových detailů uměleckořemeslných prvků, a oporu pro datování nelze hledat v dějinách módy či šperku. Základní vodítko k k zařazení díla poskytuje morfologický rozbor záhybů drapérie, typ obličejů a způsob malby vlasů.

2.1.4. Ikonografická analýza - ojedinělost tématu v domácí tvorbě

Ikonografická analýza se nemůže opřít o ucelený výzkum typologie středověkého mariánského obrazu v Čechách ani v evropském měřítku. Dosud chybí základní syntéza středověkých mariánských zobrazení. Významný posun v tomto směru pro malířskou produkci vykonali Josef Myslivec, Ivo Kořán, Jan Royt, Ivo Hlobil, Hana J. Hlaváčková a naposledy Milena Bartlová. Polopostavy madon drobného rozměru se nejčastěji vyskytují ve formě diptychu. Z ikonografického hlediska proto musíme zohlednit možnost, že dochovaná malba je torzem širšího celku (polyptychu, diptychu, malovaného rámu). O chybějících částech však nemáme žádnou představu a ucelená ikonografická rekonstrukce tématu nebude proto možná. Dílo dochované mimo historický kontext lze obtížně zkoumat z hlediska konkrétních historických okolností a s nimi spjatého ikonografického (ikonologického) programu. Stejně tak se obtížně daří určit roli objednavatele ve výběru a modifikaci ikonografického typu. V tomto směru budou závěry formulovány v podobě hypotéz.

2.1.5. Srovnávací analýza – zlomkovitost a kvalitativní rozrůzněnost fondu, nepřístupnost některých děl

Závažným problémem srovnávací analýzy je málopočetnost a zlomkovitost a také kvalitativní rozrůzněnost dochovaného fondu památek daného typu. Z tohoto důvodu nebude možné, u vědomí problematičnosti takového kroku, rezignovat na komparaci děl kvalitativně nesouměřitelných. Závěry musí být formulovány velmi opatrně a s velkou mírou relativizace. Obdobně je varující konflikt mezi nízkou kvalitou provedení malby a mezi

vytříbeností nebo výjimečností tématu. Tato skutečnost musí být rovněž pečlivě zvažována. Závažným problémem, a to nepřesně postižitelným, je otázka torzálního dochování fondu středověké deskové malby. V procentuálním odhadu míry zlomkovitosti dochovaného materiálu se badatelé různí. Karel Stejskal na základě studia rukopisů první poloviny 15. století předpokládá dochování jedné třetiny původního bohatství. Pro bádání obtížně přístupná, nebo spíše nepřístupná jsou díla, která se nacházejí mimo galerijní a muzejní instituce. Často jsou to obrazy, které jsou předmětem živého kultu (Madona della Bruna v Neapoli, Notre Dame de Grace v Cambrai) a jejich nedostupnost je způsobem dílem novodobými úpravami (přemalbami) dílem adjustací vysoko na oltáři, zpola skrytá kovovým okladem či umístěná ve vitríně. Obtížně dostupná jsou také díla v soukromých evropských i zámořských sbírkách.

2.1.6. Slohová analýza - devoční charakter díla

Srovnávací metoda vede zařazení díla do fondu pražské malby druhé čtvrtiny 15. století spíše nepřímo. Stanovení konkrétní vazby vůči množině dochovaných památek komplikuje konzervativnost uměleckého ztvárnění díla. Tato je příznačná pro některá témata, mezi která náleží právě zobrazení Panny Marie s dítětem. V těchto zobrazeních se nejčastěji objevuje retrospektivní kompoziční schéma, které se v základu obrací až k byzantskému ikonopisu. Právě malířství v pohusitském období před polovinou 15. století bývá některými badateli ukazováno jako setrvávající konzervativně na starších slohových principech. Vzhledem k mariánskému tématu bylo nutné zvážit souvislost s devočním množením prototypu v kopiích, která je v případě koncentrace na téma madony pravděpodobná. Vazba k milostnému prototypu totiž příznačně ovlivňuje formální podobu díla, protože autor záměrně sleduje starší konkrétní formy.[83] Riziko tak představuje především poddatování díla, a tím i jeho nesprávné uměleckohistorické určení.[84]

---

[83] Ivo HLOBIL: Multiplikace altöttinské madony v českých zemích a na Slovensku. Výzva k inventarizaci. *Umění,* 39/1991, č. 6, s. 537-539.

[84] ROYT 2011, Aleš Mudra: Poznámky ke kopírování mariánských soch ve středověku a raném novověku. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): *Všechno je milost : sborník k poctě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera (=Opera Facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Theologica et philosophica 11). Praha 2008.* Šárka RADOSTOVÁ: Panna Maria Chlumská

2.1.7. Neuzavřenost výzkumu umění první poloviny 15. století

Odbornou literaturu k umění první poloviny 15. století vyznačuje nesourodost přístupů jednotlivých badatelů a koexistence protichůdných vývojových teorií bez jejich obecného odborného přijetí. Poznání fondu první poloviny 15. století je nedostatečné, dosud nebyl vyčerpávajícím způsobem zhodnocen ani krásný sloh, představující nejvýznamnější kapitolu českého umění a ovlivňující ještě díla vznikající před polovinou století. Druhým významným a neuzavřeným tématem výzkumu jsou slohové projevy husitství, kdy závěry jednotlivých badatelů nejsou všeobecně přijaty a jejich teorie se vymezují vůči sobě navzájem (Robert Suckale, Jan Klípa). Datace, a tím i interpretace jednotlivých děl, se radikálně mění, v souvislosti s tím, zda je dílo kladeno na počátek století či k jeho polovině. Tyto datační posuny významně ovlivňují hodnocení role toho kterého díla v rámci dochovaného fondu. Tato situace se týká i sochařství. Názorová základna je tak nestabilní a nově objevené památky je nutno posuzovat z pohledu koexistujících jednotlivých vývojových teorií. Kolísavou chronologii uměleckých památek první poloviny 15. století předurčuje mizivé procento přesně datovaných a signovaných prací. Signovaná a datovaná malířská díla představují v českém fondu pouze iluminované rukopisy, z deskových maleb není datována žádná. Neustálené jsou i rámcové datace, a to pro některá díla zásadně (např. Rajhradský oltář). Jiným problémem je, že některé památky jsou zahraničními badateli opakovaně připisovány českému, resp. pražskému umění, a naopak českými badateli českému fondu odepisovány. Jako příklad uveďme diptych z Basileje nebo oltář z Pählu.

2.1.8. Absence kulturně-historického kontextu

V případě středověkého díla, které bylo nalezeno v novodobém sakrálním prostoru a jenž nemá žádné vazby ke staršímu (byť jen baroknímu) prostředí, chybí vazba ke starším archivním pramenům. Vazba obrazu ke košířskému

---

a její druhý život. in: *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III*, Ústí nad Labem, 2005, s. 433–453. Herbert BECK: Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen, in: *Städel Jahrbuch*. Neue Folge, Band 3, 1971, str. 133-160.

kostelu a teritoriu, jak se ukázalo v průběhu výzkumu, je jen novodobá. Nejstarší zjištěný vlastník obrazu P. Jan Křtitel Pecánek, který angažovaně působil v církevních i společenských kruzích a jehož životní aktivity poskytují celou škálu běžných způsobů k nabytí obrazu, avšak neposkytují konkrétní poznatek s obrazem spjatý. Zůstáváme proto předem odsouzeni jen k budování hypotéz o kulturně historickém kontextu díla ve středověku.

2.1.9. Publikace dosud neznámého díla

Vzhledem k tomu, že jde o odbornou veřejností nereflektované dílo, nelze se opřít o starší názory badatelů. Jedinou publikaci obrazu představuje drobná zmínka s fotografií, která se nachází v soupisu sbírky Antonína Podlahy.[85] Vyslovený názor nebude tedy zatížen staršími badatelskými přístupy k dílu a bude nutné v plné míře precizně uplatnit základní metody uměleckohistorického výzkumu a znaleckou zkušenost.

2.2. Novodobé osudy obrazu – zjištění vlastníci díla a pohyb díla

Desková malba Panny Marie s Ježíškem z Košíř se dochovala, stejně jako většina českých gotických obrazů, mimo svůj původní kontext. V závěru 19. století se košířská malba nacházela nejprve v majetku faráře působícího ve středních Čechách, odkud přešla koupí do majetku pražského světícího biskupa a nakonec se, neznámo jakým způsobem, dostala do majetku pražské farnosti. Místo obrazu tak bylo, alespoň v novodobých osudech díla, v církevním majetku, respektive v osobním majetkucírkevních hodnostářů. Jen jeden ze zjištěných vlastníků, biskup Antonín Podlaha, byl prokazatelně sběratelem. Současným vlastníkem obrazu je Římskokatolická farnost u kostela Nejsvětější Trojice v Praze Košířích, jejímž duchovním správcem je P. Lohelius Zdeněk Klindera, Th. D. O. Praem. P. Klindera ve farnosti působí od roku 1983, předchozí farář o obrazu při předávání majetku farnosti pomlčel. Obraz byl uschován v kredenční skříni

[85] Antonín PODLAHA: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy, *Památky archeologické.* Drobné články, materialie a zprávy, 34/1924, s. 231, obr. 119. K tomuto textu se vrátíme v kapitole věnované Podlahově sbírce.

v sakristii kostela, zabalený do novin. Podle zpráv pamětníků nebyl nikdy v kostele vystaven ani jinak liturgicky využíván.

2.2.1. Kostelní spolek v Košířích – hypotetický původ obrazu, dar či součást svozu

Vraťme se ale k hledání původu obrazu. Sama lokalita příliš možností k osvětlení původu obrazu nenabízí. Kostel sv. Jana Nepomuckého v Košířích je novostavba dokončená roku 1942 podle projektu architekta Jaroslava Čermáka (1901–1990), byla uskutečněna v napjaté době II. světové války z darů široké veřejnosti. Stavba nenavazuje na žádný starší prostor - byla projektována „na zelené louce".[86] Za účelem stavby nového kostela byl 18. října 1928 založen Kostelní spolek katolíků v Košířích. Hlavním organizátorem spolkové činnosti byl místní katecheta páter Snížek, který prostřednictvím spolku shromažďoval dobrovolné příspěvky získané z Čech i Moravy. Ideově projekt navázal na myšlenku biskupa Antonína Podlahy, že by se mělo na pražské periférii postavit tolik nových kostelů, kolik hvězd měla koruna sochy Panny Marie z mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, který byl stržen anarchisty 3. listopadu 1918.

Tento výrok nejprve inspiroval vznik spolku nazvaný *Dílo blahoslavené Anežky Přemyslovny* a založený ministrem Františkem Noskem (zemř. 1935) spolu s velmistrem řádu křížovníků Josefem Vlasákem za účelem shromáždění finančních prostředků pro výstavbu kostelů v rychle se rozvíjejících okrajových čtvrtích Prahy.[87] Projekt košířský se začal naplňovat v roce 1934 za působení košířského faráře P. Václava Chlumského (zemř. 1949). V roce 1942 se stal

---

[86] Na území Košíř, v místě pod Klamovkou, stávala dle tradice kaplička, kterou roku 1704 nahradila vysvěcená kaple Panny Marie se hřbitovem. Barokní architektura ustoupila v letech 1831-1837 kostelu Nejsvětější Trojice postavenému spolkem „Bratrstvo z lásky k bližnímu".Ke starší historii Košíř viz např. Jan Bohumil HOLUB: *Odkryté poklady : Paměti děje- a místopisné vikariátního obvodu Libockého*. Praha : vl.n., 1893. - kapitola Košíře, s. 215-222.

[87] Noskovi a jeho spolupracovníkům se podařilo vystavět františkánský kostel bl. Anežky na Spořilově, kapli ve Kbelích, obnovit kapli sv. Kláry na vinici v Troji a postavit v Krči dřevěný kostel sv. Františka z Assisi, který také projektoval architekt J. Čermák. Komplikovaná politická situace po roce 1918 spolu se zánikem patronátního práva (resp. povinností pečovat o církevní stavby z něj vyplývající), krach svatováclavské záložny a zřejmě mnohé další vedlo k obavám, že tento odvážný projekt, resp. jeho neúspěch, může poškodit katolictví a pražský arcibiskup chrámovou akci zakázal. K tomu např. samizdat Antonína NOVÁK: *František Nosek, politik, který nelhal – 9,* z roku 1977 uveřejněný na: http://www.sfr.cz/stranky/poutnik_detail.aspx?id=680 [vyhledáno 12. 5. 2010]

duchovním správcem nového kostela P. Prokop Pittermann ze Strahova, který v roce 1949 odešel na Svatou Horu, a v Košířích ho vystřídal jiný premonstrát děkan Vilém Ondráček. Poté zde krátce působil P. Fišer a v roce 1951 jej vystřídal P. Dvořáček z Butovic. V roce 1952 byl kostelní spolek rozhodnutím Ministerstva vnitra zrušen. Nakonec v roce 1953 je duchovní správa svěřena do rukou křížovníka P. Františka Vernera (zemř. 2004), faráře u smíchovského kostela Nejsvětější Trojice.

Na historii košířského kostela překvapuje podivuhodná personální stabilita provázející stavbu i další osudy kostela. Právě z okruhu příznivců stavby mohl pocházet dárce obrazu. Okolnosti, počínaje záměrem postavit v Košířích kostel, přes přípravné a projektové práce před válkou i jeho stavební realizaci během ní, až po nedostatek stavebního materiálu a později i dělníků a po zákaz tzv. nevojenských staveb, které uspíšily dokončení, podrobně zaznamenal Josef Krušina ve zprávě dochované ve farním archivu.[88] Josef Krušina byl posledním jednatelem Kostelního spolku katolíků v Košířích, účastníkem dokončování stavby i dalších osudů kostela od roku 1946. Při sepsání kroniky počátků kostela vycházel také ze vzpomínek budovatele kostela P. Václava Chlumského (od roku 1934 farářem, známým také jako organizátor mládeže). Právě jeho kronikářský text může být oporou při hledání kontextu tohoto výjimečného díla. O stavbě bylo rozhodnuto 28. dubna 1940. *„Započalo se ihned a hrubá stavba trvala 8 měsíců a stavělo 8 dělníků. Pokračovaly práce na střeše kostela a v interiéru“.*[89] Krušina sice detailně (se jmény i výší částek) eviduje příspěvky dárců, ovšem deskový obraz nezmiňuje. Další možností původu díla je, že mohlo jít o součást svezeného mobiliáře. Kostel byl totiž po dokončení stavby spěšně vybavován zařízením z kaplí a kostelů diecéze. Josef Krušina lokalizoval původ takto získaného mobiliáře do zrušeného kostela arcibiskupského semináře Sacré Coeur na Smíchově,[90] do zrušených kaplí gymnasia na Smíchově, do Ústavu

[88] Josef KRUŠINA: *Výstavba kostela svatého Jana Nepomuckého v Praze – Košířích*, rukopis, 1955, nepublikovaný text z farního archivu v edici Milana Prágera je přístupný na stránkách farnosti na: http://kosirskafarnost.brucek.cz/data/pdf/kruskom.pdf [vyhledáno 1. 3. 2010].
[89] KRUŠINA 1955, s. 9, 10 dní po vysvěcení lodi kostela (17.5.1942) došlo k atentátu na říšského protektora Reinharda Heidricha a 21. června 1942, bylo oznámeno, že byl pro schvalování atentátu na protektora zastřelen i s manželkou stavitel kostela František Couf z Prahy-Libně.
[90] Dušan FOLTÝN: *Pražský Sacré Coeur: klášter a vzdělávací ústav Společnosti Nejsvětějšího Srdce Ježíšova na Smíchově v letech 1872–1919*. Praha, 2002. Text z pohledu současné rekonstrukce

hluchoněmých na Smíchově a do bývalého kostela sv. Vojtěcha v seminářském areálu v Dejvicích.[91] Malba mohla být záměrnou či náhodnou součástí tohoto vybavení.

Jinou možností je také původ středověkého díla z osobního majetku některého kněze. Duchovní správu kostela přislíbili strahovští premonstráti.[92] Novému kostelu mohl být obraz věnován také některým z příznivců a mecenášů stavby. Významným a aktivním podporovatelem a zároveň rozhodující autoritou v oblasti estetického vzhledu, úprav architektonického projektu i návrhu oltáře byl pražský arcibiskup Karel kardinál Kašpar,[93] který přispěl i velkou finanční částkou. Dárcem mohl být také farník, popř. mohlo uložení v kostele v době komunistické totality představovat úkryt cenné památky a podstatné okolnosti byly později zapomenuty. Tato neznámá osoba či instituce mohla vlastnit obraz nejdříve od roku 1924, kdy se obraz objevuje v majetku biskupa Antonína Podlahy.

2.2.2. Původ obrazu ze sbírky Antonína Podlahy – osobnost sběratele a charakter sbírky

Antonín Podlaha (22. 1. 1865–14. 2. 1932), katolický biskup a historik, byl významnou osobností. Po vysvěcení na kněze v roce 1888 pracoval v církevní správě. Od ledna 1891 působil na teologické fakultě jako adjunkt v kostele sv. Salvátora. Od roku 1901 pak jako docent v pražském arcibiskupském semináři, kde přednášel křesťanskou archeologii a dějiny církevního umění. V září 1903 byl jmenován kanovníkem metropolitní kapituly u sv. Víta, současně se stal kapitulním archivářem, konzervátorem a strážcem dómu. Postupem doby

---

objektu se vrací k původní podobě interiéru, jehož některé zařízení bylo svezeno do kostela sv. Jana Nepomuckého v Košířích.

[91] KRUŠINA 1955, s. 11 dále uvádí: Kalich daroval bývalý košířský farář P. Šimůnek, monstranci „Sdružení katolické mládeže v Košířích“.

[92] Premonstráti stáli už při svěcení kostela: *„Přiblížil se významný den, neděle 17. května roku 1942, kdy byla chrámová loď za velké účasti věřících kancléřem Dr. Kulačem posvěcena. Příležitostnou promluvu proslovil strahovský opat Dr. Jarolímek. V jižním cípu areálu kost. pozemku byla projektována fara, resp. malá klášterní komunita, poněvadž bylo sjednáno s opatem Zavoralem, že strahovští premonstráti povedou duchovní správu nového kostela.“* / KRUŠINA 1955, s. 3/. V současnosti působení premonstrátů při kostele pokračuje. Poslední farář při zpětném předávání kostela premonstrátům existenci obrazu nezmínil.

[93] Arcibiskup Karel kardinál Kašpar byl pražským arcibiskupem v letech 1931–1941, teolog, filosof a právník publikoval řadu článků z oblasti církevního práva a liturgie především v Časopise katolického duchovenstva.

zastával celou řadu dalších církevních funkcí. V roce 1919 byl jmenován generálním vikářem a rok nato vysvěcen na světícího biskupa pražského a titulárního biskupa z Pafu, v prosinci 1930 se stal děkanem metropolitní kapituly u sv. Víta. Měl významný podíl na dokončení dostavby chrámu sv. Víta a byl i předním organizátorem oslav svatováclavského milénia v roce 1929. O šíři dalšího pracovního i společenského záběru, a tedy i o teritoriu k hledání budoucího potencionálního vlastníka košířského obrazu z jeho pozůstalosti, svědčí mimo jiné množství institucí, v nichž byl biskup Podlaha činný. Jejich výčet nám umožnil seznam institucí přizvaných a zúčastněných po jeho smrti na smuteční schůzi dne 26. 2. 1932.[94] Jde o následující subjekty: Archeologická komise České akademie, Archeologický sbor Národního musea, Česká akademie věd a umění, Československá archivní společnost, Československá společnost knihovědná, Dědictví Sv. Prokopa, Dědictví Svatojánské, Historický klub, Historický kroužek družstva Vlasti, Historický spolek, Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta, Klub za Starou Prahu, Král. čes. Společnost nauk, Křesťanská akademie, Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, Památkový sbor hlavního města Prahy, Společnost přátel starožitností československých, Svatováclavská liga a Svaz Československých museí.[95] Již z tohoto výčtu vyplývá celoživotní angažmá biskupa Podlahy v praktické ochraně památek. Od počátku 20. století se Podlaha zapojil odborně i organizačně do soupisové činnosti Archeologické komise. Vedl redakci Památek archeologických a zasloužil se o zkvalitnění obsahu periodika. Topografický projekt v něm získal energického organizátora, diplomata i kvalitního autora a spoluautora (sepsal památky v okresech Sedlčany, Milevsko, Mělník, Rokycany, Příbram, Karlín, Český Brod, Vinohrady, Benešov a Kralovice, zpracoval dva pražské díly - Metropolitní chrám sv. Víta v Praze a Knihovnu kapitulní v Praze).[96]

Své teoretické postoje prezentoval také jako pedagog na bohoslovecké fakultě (přednášky o výzdobě chrámu a ochraně zachovaného stavu kostela) a

---

[94] Schůzi svolal předeseda Archeologické komise při České akademii prof. Dr. K. Chytil z popudu rektora Karlovy univezity prof. Pekaře.

[95] Josef PEKAŘ: Vznik a průběh smuteční schůze. In: *Biskup Antonín Podlaha, český kněz, archeolog a historik. Smuteční schůze k uctění jeho památky ve velké posluchárně filosofické fakulty university Karlovy dne 9. března 1932*, vyd. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, s. 7–8.

[96] K podílu A. Podlahy na soupisové činnosti dále UHLÍKOVÁ 2010, č. 1, s. 44–48, především s. 46-47.

publikoval je v Časopise katolického Duchovenstva. Zajímal ho boj proti purismu a stylové restauraci. Pro námi sledované téma je mimořádně zajímavá Podlahova sběratelská činnost, ve které mohl navázat na zájem svého otce.[97] Antonín Podlaha žil obklopen svou početnou a různorodou sbírkou. Bydlel jako člen kapituly svatovítské v domě čp. 35/IV., ve stínu kněžiště svatovítského chrámu, později v čp. 60 na Hradčanském náměstí. Návštěvníci jeho bytu byli jeho zařízením i atmosférou zcela zasaženi. Zajímavé je, že pohledy jeho současníků na Podlahu sběratele se velmi různí. Zdeněk Wirth ho líčí jako vášnivého sběratele: *„Zde pohyboval se Podlaha mezi stále rostoucími poklady, jež opatřoval si vybranými koupěmi. Obrazy a grafika starožitný nábytek, miniatury, keramika a sklo, drobná plastika a vysoké regály bohaté knihovny, v níž se vyskytují i prvotisky a ranné tisky, tvořily krásný celek*...(Antonín Podlaha) *neměl větší radosti než tiché rozkoše ze stálého pozorování svých uměleckých pokladů.*“[98]

O vztahu Antonína Podlahy k jeho sbírce vypovídá několikadílný příspěvek *Ze sbírek Dra Antonína Podlahy*, který sám napsal a publikoval v jím redigovaném periodiku Archeologických zpráv. Jednotlivá díla stručně popisuje, uvádí rozměry, rámcově datuje, všímá si stavu zachování, v některých případech odkazuje ke komparacím, v několika málo uvádí způsob nabytí předmětu a výběrově přikládá také fotografii.

Mezi mnoha jinými publikoval právě námi sledovaný obraz Madony z Košíř.[99] Text obsahuje stručný popis, a protože jde o jedinou publikaci obrazu, obsahující důležitá data, uvádíme přesný opis: *„3. Obraz Madony s Děťátkem na dřevě malovaný z prvé polovice XV. Rozměry: 30 x 20 cm. Madona zahalena jest tmavomodrým pláštěm s hlavy splývajícím. Zpod pláště vyčnívá na čele a tváři bílá průhledná rouška, pod níž prosvítají žlutohnědé vlasy. Madona drží v rukou sedícího nahého Ježíška se žlutohnědými kučeravými vlásky, jest tváří svou k tváři*

---

[97] Josef CIBULKA: Podlaha jako kněz a theolog. In: BISKUP 1932, s. 47.
[98] Zdeněk WIRTH: Podlaha jako archeolog a strážce památek. In: BISKUP 1932, s. 43–45.
[99] Za upozornění na možnou souvislost jsem zavázána Tomášovi Gaudekovi. Fotografie publikovaná Podlahou představuje zásadní archivní doklad, dokumentující tehdejší stav malby a jejího rámu. K jejímu rozboru se dostaneme v následujících kapitolách.
[99] *Dražební katalog umělecké pozůstalosti vdp. Biskupa Dra A. Podlahy a. j.*, I. Díl, 1932, Umělecká a aukční síň V. Hořejš, Národní tř. 8, Praha II, s. 4, dražba dne 3. Října, této aukci předcházela dražba Podlahovy knihovny. V tomto katalogu se podařilo identifikovat další středověkou desku z Podlahova majetku nyní v pražské soukromé sbírce. K tomu dále PEŠINA 1959, s. 213 a pozn. 100 na s. 225 a BARTLOVÁ 2001 s. 394 a pozn. 313 na s. 411, kde obraz rámcově spojuje s oltářem ze sv. Majdaleny.

jeho přitulena. Prsty rukou jsou úzké, protáhlé. Pozadí zlacené, se stopami vzorkování. Siluetou připomíná obraz tento do jisté míry karlštejnskou Madonu Tomáše z Modeny. Kovová svatozáře a rozviliny na rámci z doby rokokové. Deska obrazu jest červotočí houbovitě prožrána. (Viz obr. 119). Zakoupen z majetku zemř. Jana Křt. Pecánka, býv. faráře vojkovského a středokluckého."[100]

V této kapitole sledujeme vlastnické změny týkající se košířského obrazu, proto je pro nás důležitou informací stručný údaj o zakoupení obrazu z majetku Jana Křtitele Pecánka. Vzhledem k tomu, že u některých dalších obrazů Antonín Podlaha uvádí např. „zakoupeno z pozůstalosti malíře Viktora Förstra", [101] můžeme snad soudit, že obraz zakoupil od J. K. Pecánka ještě za jeho života (zemř. 1921). Obraz zřejmě nebyl vystaven ani jinak zmíněn A. Podlahou v jeho textech věnovaných mariánským obrazům.[102] Proto je možné, že jej od Pecánka získal až po roce 1905, nejspíše v letech svého pracovního zaneprázdnění, a proto snad nedošlo k významnějšímu publikování díla. Vzhledem k aktivitám obou osobností můžeme předpokládat, že se dobře znali, zároveň se nabízí souvislost s působením faráře Pecánka na Sedlčansku, kde Podlaha prováděl soupis památek. Datem ante quem přechodu obrazu na dalšího vlastníka je datum úmrtí biskupa Podlahy, protože v pozůstalosti, která byla kompletně vydražena, se obraz nevyskytl. Dražební katalog připravil Podlahův dlouholetý přítel a spolupracovník, autor řady příspěvků historických, místopisných a etnografických Antonín Šorm (1890-1947).[103] O jeho oddanosti svědčí i vydání soupisu Podlahovy sbírky vlastním nákladem v roce 1932 pod názvem *Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra Antonína Podlahy*. Šlo vlastně o seznam sbírek, sestavený pro potřeby projednávání pozůstalosti. Jak již bylo naznačeno výše, sbírka byla rozsáhlá a širokého záběru. Podlahova sbírka byla z větší části vydražena v říjnu 1932. V předmluvě aukčního katalogu Podlahovu sběratelskou

---

[100] Antonín PODLAHA: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy, *Památky archeologické.* Drobné články, materialie a zprávy. roč. XXXIV, Praha 1924, s. 231, obr. 119, další díl uveřejněn v témže svazku Podlaha, Antonín: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy - Collection Podlaha; XXXIV/1-2, 3-4 (1924), 230-232, 509-515.

[101] PODLAHA 1924 COLLECTION 2, s. 510.

[102] Antonín PODLAHA: *Almanach Marianský vydaný na památku Marianského kongressu vPraze 1905*, Praha, 1905, týž: *Obrazy Marianské v Čechách ze století XIV. – XVI.*, Praha 1904.

[103] Společně s Antonínem Podlahou také publikovali, vydali Průvodce výstavou svatováclavskou, Svatováclavský kalendář na jubilejní rok millennia mučednické smrti světce Václava 1929. Pozůstalost uložena v Archivu Národního muzea, její časový rozsah je 1805-1932, Marie RYANTOVÁ: THDR. ANTONÍN PODLAHA (1865-1932). Inventář, 1993, s. 55, ev. č. 149.

činnost krátce ocenil Václav Vilém Štech. Vzpomíná také na umístění sbírky v Podlahově bytě na Hradčanském náměstí. Překvapivě ale nepovažuje biskupa Podlahu za sběratele vedeného vášní pro umění, ale podtrhuje jeho vlastenecké motivy, zvláště v případě různorodých předmětů spojených s kultem sv. Václava.[104] Sbírka obsahovala také řadu Pragensií, které zahrnovaly mnoho vzácných pohledů na Prahu. V. V. Štech v tomto duchu píše: „*Podlaha sbíral systematicky naše starožitnosti, ty, na něž neměla peněz ve chvíli objevení naše muzea, nebo ony, které potřeboval pro svoji činnost literární. Ale často zachraňoval před zapomenutím a ztracením zvláštní drobné věci, kterých si nikdo nevšímal, a které přece mají cenu uměleckou, nebo jsou pozoruhodným dokumentem řemeslné dovednosti či historie.*“ [105] V aukčním katalogu ale obraz Panny Marie nenajdeme.[106] Zřejmě došlo k jeho prodeji ještě před aukcí, je ovšem také možné, že Antonín Podlaha obraz v závěti věnoval některému příznivci stavby košířského kostela.

Přímá cesta by vedla k pražskému arcibiskupovi Karlovi kardinálovi Kašparovi. Určitý styčný bod nacházíme v působení biskupa Podlahy v arcibiskupském semináři, jehož mobiliář byl následně svezen a jehož část pak byla využita k zařízení kostela sv. Jana Nepomuckého v Košířích. Nemáme sice k teoriím jediný podklad, ale můžeme doložit jiné dary biskupa Antonína Podlahy. Jeho dary z roku 1903 se nacházejí např. v Národním muzeu, ve sbírce středověkého sochařství, jde o dvě sochy z Mýta u Rokycan – sochu Zmrtvýchvstalého Krista z kostela sv. Jana Křtitele[107] a sochu sv. Štěpána z kostela sv. Štěpána.[108]

2.2.3. Původ obrazu z pozůstalosti Jana Křtitele Pecánka. Společenské, hospodářské a rekonstrukční aktivity osvíceného faráře

Podle poznámky ve zmiňovaném katalogu sbírky získal Antonín Podlaha

---

[104] V rámci této práce se podařilo v pražské soukromé sbírce objevit další dosud nezvěstný obraz z pozůstalosti Antonína Podlahy.
[105] *Dražební katalog umělecké pozůstalosti vdp. Biskupa Dra A. Podlahy a. j.*, I. Díl, Praha 1932.
[106] Ibidem.
[107] Michaela OTTOVÁ (ed.): *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea*. Výstavní katalog. Praha 2012, s. 47, kat. č. 7.
[108] Z POKLADŮ NÁRODNÍHO MUZEA 2012: kat. č.12, s. 63.

obraz nákupem z pozůstalosti Jana Křtitele Pecánka.[109] Páter Jan Křtitel Pecánek (1845-1921) byl nepochybně výjimečnou osobností. V letech 1878 až 1884 a 1884 až 1891 působil jako zámecký kaplan v Osečanech (dříve také Vosečany, okr. Příbram), také byl expositou ve Vojkově. Kronikářské zprávy hovoří o jeho zásluhách o rozvoj zemědělství na Sedlčansku - založil více než dvacet hospodářských besed s hospodářskými knihovnami. Od roku 1880 působil jako předseda sedlčanského okresního hospodářského spolku, který za jeho vedení zažíval prudký nárůst počtu členů.[110] Spolek také začal v červenci 1885 vydávat časopis pro zemědělce celého okresu, který páter Pecánek pojmenoval Rolnické listy. Dva roky poté se zasloužil i o založení hospodářské školy v Sedlčanech, následně byl zvolen a 7 let působil jako delegát rady zemědělské pro království České, v níž zastupoval a hájil zájmy zemědělské politického okresu Sedlčanského. Jako farář působil od roku 1892 ve Středoklukách a v té době se zasloužil o opravu výzdoby řady "svatyň".[111] Když v pokročilém věku opustil kněžskou dráhu a vrátil se do rodné Litně,[112] dle místní kroniky se ještě "*úspěšně zapojil do společenského života a zasloužil se o místní osvětovou činnost v několika spolcích, zvláště pak o povznesení knihovny.*"[113] Tyto zprávy svědčí o Pecánkově celoživotní mnohostranné společenské aktivitě a zdá se, že také o ekonomických schopnostech, které využíval k odpovědné správě farního majetku i k ovlivňování života příslušných obcí a okresu. Z uměleckohistorického pohledu je důležité, že se přitom pouštěl i do větších přestaveb objektů náležejících spravované farnosti. Tak v kronice Vojkovského kostela čteme: *"V červenci 1885 vypukl ve vojkovském kostele sv. Jakuba požár a jeden postranní oltář celý shořel. Tou dobou již P. Pecánek pomýšlel alespoň na menší obnovu kostela a sháněl k*

---

[109] Antonín ŠORM: *Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra Antonína Podlahy*. Praha 1932.

[110] Výbor pořádal sjezdy, na kterých přednášeli zemědělští odborníci, členové spolku navštěvovali vzorná hospodářství, rozšiřoval se odběr odborných časopisů. Roku 1887 založil spolek zimní hospodářskou školu, první toho druhu v kraji. Počet členů dosáhl čísla 1342 a ve větších obcích se zakládaly hospodářské besídky. Roku 1900 bylo z podnětu spolku založeno hospodářské družstvo, nákupní a prodejní organizace rolníků.

[111] Josef POSPÍŠIL: *Středokluky - panství a obec*. Plzeň 1932.

[112] J. K. Pecánek se narodil jako syn rychtáře v Litni, studoval na německém malostranském gymnáziu. Portrétní fotografie s životopisnými poznámkami in: Václav PETERA: Géniové církve a vlasti, Monumentální rukopisné dílo V. Petery (1892-1964), čítá 18 rukopisných svazků, jeho hlavním konzultantem byl biskup Antonín Podlaha, dostupné online na stránkách Centra dějin české teologie: http://www.cdct.cz/petera/data/dil.VII/pet.17.jpeg [vyhledáno 26. 2. 2010]

[113] V roce 1876 inicioval vzniku Sboru dobrovolných hasičů v Litni, dostupné na: http://www.sdhliten.mistecko.cz/historie-az-soucastnost/informace-o-sboru-z-historie-az.html, [vyhledáno 26. 2. 2010].

tomuto účelu prostředky. Pomocí sbírek mezi osadníky a především přispěním patrona kostela, barona Coudenhove, se roku 1886 nechalo již pomýšlet i na větší úpravy. V červnu toho roku se začala bourat stará sakristie a na jejím místě stavět nová s panskou oratoří. Právě tak byla stržena kruchta stojící na silném sloupku a místo ní postavena kruchta nová nesená traverzou. Namísto původních dřevěných schodů na kůr vyrostly odděleně nové schody kamenné se zvláštním vchodem a právě tak vznikla nová věžička nad presbytářem. Stará věž, která dříve téměř nevyčnívala nad kostel, byla zvýšena do dnešní velikosti, gotické okno v presbytáři bylo zazděno. Ze starých oltářů, které sežral červotoč, zůstaly jen obrazy a sochy, na jejich místě byly postaveny oltáře nové v novogotickém slohu, stejný ráz dostala i kazatelna a mosazná lampa s věčným světlem, pořízeny byly také lavice na kůr a do sakristie, nová zpovědnice a poutní socha P. Marie. První bohoslužby v obnoveném kostele se konaly o vojkovském posvícení, v neděli po svátku sv. Václava L. P. 1886".[114]

Obdobně inicioval opravy ve Středoklukách, kde působil od roku 1892. P. Pecánek se pouštěl do nákladných a rozsáhlých přestaveb zcela nového slohového pojetí. Otázkou zůstává, protože dochované kroniky tuto stránku nezmiňují, zda popudem k nim bylo moderní estetické cítění faráře Pecánka, nebo zda se opíral o doporučené kapacity či volil ze současné uměleckořemeslné produkce a přestavby řešil jen ve smyslu k účelnosti. O jeho vztahu ke středověkému umění či o zařízení privátních prostor nemáme zprávy, stejně jako o jeho případném sběratelství. Jedinou podstatnou informací v tomto směru je účast pátera při zakládání muzea v Sedlčanech.

Založení muzea je úzce spjato s Národopisnou výstavou z roku 1895 v Praze, která vzbudila zájem o historické předměty všeho druhu.[115] Hybatelem byl Hospodářský spolek v Sedlčanech, který ustanovil na podzim roku 1893 okresní národopisný odbor v Sedlčanech, jenž sbíral předměty v rámci celého okresu. Hospodářský spolek i okresní národopisný odbor propagovaly sbírání

---

[114] Jindřich FLIEGEL: Průvodce po Sedlčanech a okolí. Sedlčany 1924, Čeněk HABART: Sedlčansko, Sedlecko a Voticko, l. díl Sedlčany 1994, 4. díl Sedlčany 1995.

[115] Stanislav BROUČEK: *Mýtus českého národa, aneb Národopisná výstava československá 1895.* Praha, 1996. K činnosti Městského muzea v Sedlčanech nepublikovaná bakalářská práce Pavla KOČOVÁ: Historie muzea v Sedlčanech, Univerzita Pardubice, katedra historických věd, obhájená roku 2008, ved. práce PhDr. František Šebek, dostupné online: http://www.farnost.sedlcany.cz/ke_stazeni/FL/fl_04_11.pdf. [vyhledáno 17. 3. 2011]

památek, k tomuto účelu založily muzejní spolek, jehož účelem bylo pátrat po starožitnostech a památkách, pečovat o jejich zachování, sbírat je, sepisovat, uveřejňovat a uschovávat do sbírek Okresního muzea. Předmětem zkoumání byly *"budovy, ozdoby budov, původ historických nálezů, výsady cechů, pamětní knihy, poloha měst a vesnic, jména a přezdívky krajin, řek, potoků, atd."*[116] Páter Jan Křt. Pecánek, t.č. farář v Středoklukách, byl zakládajícím členem a přispěl částkou 10 zl.

Cest, kterými se desková malba mohla dostat do jeho pozůstalosti, je mnoho. Dochovaná fakta však tuto otázku rozřešit nepomohou. Nevíme nic o vztahu J. K. Pecánka k umění, ke středověku ani k našemu obrazu. Nevíme, zda byl zapáleným mariánským ctitelem. Je možné, že při některé přestavbě byl obrázek objeven, mohlo jít také o vybavení odstraňovaných oltářů (některé z původních uměleckých prvků byly nově upraveny v rámci novogotických oltářů). Obraz může také pocházet z majetku rodiny. Možnou variantou je i původ z některého kostela či fary, kde Jan Křtitel Pecánek působil. Všechny zmiňované lokality - působiště pátera Jana Křtitele Pecánka jsou starobylého původu, jde o místa s bohatou středověkou historií.

První doložená písemná zpráva o Osečanech je z roku 1352, kdy byly v majetku Jana z Osečan, který sloužil pánům z Rožmberka. V této době byla postavena původní tvrz. Přibližně od poloviny 15. století byli majiteli rytíři Osečanští z Osečan. [117] Významnými majiteli byli hrabata Laniusové z Wellenburgu, kteří Osečeny koupili roku 1761. První zde seděla Jeronýma Laniusová a pak její syn Karel. Laniusové u zámku založili přírodní anglický park a zahradu s oranžérií. Roku 1795 panství koupila Gabriela z Mayersbachu. Osečany zdědila její dcera Johana, která si roku 1830 vzala rytíře Josefa Pulpana von Feldstein. Poslední soukromou majitelkou byla baronka Anna Gabriele baronka Voithová, rozená Tiegel von Lindenkron, která Osečany držela až do roku 1928, kdy je nucena ho z finančních důvodů prodat.[118]

Středokluky jsou poprvé zmiňovány roku 1316, a to v souvislosti se soudní pří - záznamy se vztahují k tvrzi, kostelu a klášteru sv. Tomáše. Středověké osudy vsi jsou pevně vázány na Prahu. Už k roku 1340 jsou

---

[116] KOČOVÁ 2008, s. 12.
[117] http://www.osecany.cz/historie%2Dosecan/d-9337/p1=203. [vyhledáno 17. 3. 2011]
[118] http://www.stredoceske-zamky.cz/zamekosecany.html. [vyhledáno 17. 3. 2011]

zaznamenány příjmy Pražské kapituly, scholastikové Kapituly měli také platy. Roku 1373 držel prebendu Kardinál sv. Anděla, po něm Jaroslav z Pořešína do roku 1404. V letech 1354–1362 byl pánem na Středoklukách s podacím právem kostelním Frenclín od Věže, po něm dědictvím Pešl Velflovic, komorník císaře Karla IV, který se psal panoší zu Středokluk. Pešlův zeť, Albert z Greifstettu, vládl ve Středoklukách od roku 1391–1406. Od Pešla Velflovic měl klášter sv. Tomáše na Středoklukách plat 6 kop, 15 grošů. Albert z Greifstettu založil roku 1401 oltář sv. Kateřiny u sv. Michala v Starém Městě Pražském. Po jeho smrti roku 1414 dostal se dvůr s tvrzí, půldruhým poplužím a úrok na dědinách ve vsi Středoklukách dceři Kateřině, manželce Jindřicha Stupice z Čistého, která se provdala Mikuláši z Okoře. Roku 1415 koupil tvrz, právo podací a co Mikuláš ve Středoklukách měl, Petr Meziříčský, měšťan Pražský, náležela mu také tvrz Makotřasy, s níž byly Středokluky delší dobu spojeny. Dědicem jeho stal se roku 1416 Jindřich z Lažan. Roku 1420 přitáhli Pražanům na pomoc husité ze Žatecka, Lounska a Slánska, pobořili tvrz a v Makotřasech upálili faráře s kaplanem. Pražané zabrali všechen majetek Pražské kapituly. Roku 1429 postoupili zčásti středoklucký majetek i s Makotřasy bratřím Jarošovi a Hynkovi z Chlumu za věrné služby. Zprávy o tvrzi ve Středoklukách už se dále nevyskytují a byla zřejmě zbořena. Kostel byl spravován z Hostouně. Majitelé se dále střídali v rychlém sledu. Roku 1438 dostaly se Středokluky a Makotřasy Zikmundu Slámovi z Nezřeva, kterému však již roku 1440 zabaveny. Paní Markéta Vrapická prodala tvrz Makotřasy a ves Středokluky roku 1448 Jindřichu Čéčkovi z Pakoměřic, od něhož roku 1455 ves i statek Makotřasy koupí získala Anna ze Švarzenberka a z Densheimu, vdova po Petrovi ze Šternberka. Pražanům však stále zůstala zabraná část Středokluk, dřívější majetek Kapituly. Roku 1460 bylo rozhodnuto nálezem panským na zemském soudě, že právo vlastnictví ke statkům po zemřelé Anně ze Švarzenberka z Královské milosti náleží Zdenkovi ze Šternberka, nejvyššímu purkrabí Pražskému. Pražanům konfiskován majetek ve Středoklukách 1547 a přikázán Královské komoře. Následovaly rychlé změny majitelů, aby byla roku 1645 tato část Středokluk prodána koleji Jezuitů u sv. Klimenta. Farní chrám sv. Prokopa Kostel byl zásadně přestavěn v letech 1712-

1721.[119] Po zrušení řádu Jezuitského připadly Středokluky k náboženskému fondu, kterému náležely i v době působení pátera Jana Křtitele Pecánka.

Také zmiňovaná rodná Liteň je středověkého původu, ve zdejším kostele sv. Petra a Pavla se dochovalo torzo pozdně středověkého oltáře se sochařskou i malířskou výzdobou i středověký krucifix.

Všechny lokality zjištěného i možného výskytu obrazu jsou v Praze či ve středních Čechách, tedy v dosahu Prahy. Historie díla sledovaná pouze do 19. století není pro středověké dílo relevantní. Vzhledem k formátu a privátnímu charakteru obrazu ovšem nedostatek zpráv není překvapivý. Zdá se však, že pravděpodobněji se obraz nadlouho do veřejné, resp. obecní či městské kaple či kostela nedostal.

2.3. Obraz Madony z Košíř a jeho restaurování

2.3.1. Nálezový stav díla a výpověď historické dokumentace o podobě obrazu v minulosti

Prvotní informace k odbornému průzkumu obrazu poskytuje dostupná historická dokumentace. Umožňuje v některých případech sledovat proměny a identifikovat zásahy do podoby díla. Z minulosti se zachovaly dvě fotografie deskové malby z Košíř, jejichž rozbor ukazuje podstoupené úpravy.

První starší fotografie pochází z přibližně z dvacátých let 20. století [obr. 1]. Pojí se s popisem tehdejšího majitele obrazu biskupa Antonína Podlahy.[120] Fotografie zachycuje deskovou malbu adjustovanou v jednoduše profilovaném rámu se symetricky řešeným zlaceným nástavcem tvořeným rokokovou rozvilinovou řezbou. Antonín Podlaha uvádí rozměry desky o výšce 30 a šířce 20 cm, což je o půl centimetru méně než příslušné současné rozměry, tedy měřeno bez rámu. Z dalšího Podlahova popisu je pro nás podstatná informace o zlaceném pozadí se "*stopami vzorkování*", které se shoduje s nálezovým stavem. Nezachovaným, nicméně na fotografii viditelným a A. Podlahou popsaným, prvkem je "*kovová svatozáře".* Důležitá je také informace ke stavu dřevěné

[119] Pamětní kniha obce Středokluk. Píše Karel Bečvář, řiditel kůru a obecní tajemník středoklucký. dostupné online http://www.stredokluky.cz/kronika.htm, [vyhledáno 1. 3. 2012].
[120] PODLAHA 1924 COLLECTION 1, s. 231 - kompletní doslovná citace Podlahova popisu obrazu viz také s. 47 této práce.

desky: "*červotočí houbovitě prožrána*". Kromě toho je ze snímku viditelné poměrně rozsáhlé poškození malby v oblasti těla a hlavy dítěte, které se projevuje vybeleným a zhrublým povrchem (Podlaha poškozené místo při popisu obrazu sám nekomentuje).

Co můžeme z těchto zjištění rozpoznat o minulosti obrazu? Především je zřejmé, že přibližně kolem poloviny 18. století došlo k novému zarámování obrazu nebo k obohacení prostého rámu dobovou řezbou. Druhým zásahem přímo do plochy malby bylo doplnění malby o aplikovanou paprsčitou svatozář - plné kruhové výseče (kolem hlav obou postav), z jejichž vnějšího obvodu je plech formován do podoby paprsků dosahujících přibližně do poloviny plochy svatozáře. Jednotlivé paprsky byly dále zvlněny a plasticky modelovány volně z plochy malby. Z fotografie je rovněž patrné horizontální prohnutí desky, které je charakteristickým projevem, a jehož častou příčinou, podmíněnou strukturou materiálu, jsou změny teploty a vlhkosti.

Druhá zachovaná fotografie zaznamenává stav z 60. let 20. století [obr. 2]. Deska je umístěna v jednoduchém profilovaném rámu (shodném s vnitřním rámem rokokové úpravy). Další viditelné změny oproti starší fotografii vypovídají o podstoupeném restaurování. Rám byl ochuzen o rozvilinovou nástavbu a ze svatozáří byly odstraněny aplikované kovové plochy s paprsky. Na místo toho se ve svatozáři objevily na kružnici kladené malované drahokamy. Poškozená místa v malbě byla skryta přemalbou. Dále fotografie vypovídá o vyrovnání plochy malby, respektive podkladové desky. Tuto změnu objasnilo první odborné ohledání desky po jejím nálezu.

Oproti výše zmíněné dokumentaci ze 60. let se malba v roce 2010 v době nálezu nacházela již bez rámu.[121] Drobná deska z měkkého dřeva je vysoká 30,5 cm, široká 20,5 cm, síla desky se pohybuje v rozmězí 1,8 - 2 cm [obr. 3]. Dřevěná deska byla v minulosti mírně ztenčena, o čemž vypovídá typické odkrytí, respektive seříznutí chodbiček dřevokazného hmyzu a také kolísající tloušťka desky. Dále byla deska zpevněna vloženými dřevěnými vertikálními klínky [obr. 20], které kromě vyrovnání představovaly částečné řešení problému již A. Podlahou popsané destrukce hmoty dřeva působením dřevokazného hmyzu.

[121] Po ukončení restaurování P. Klindera rám nalezl (bez rokajové nástavby), opětovné spojení rámu s obrazem bude zváženo po jeho bližší prohlídce, určení stáří a případné souvislosti s deskovou malbou.

Zpevnění podpořila injektáž voskopryskyřičné směsi, která přinesla uzavření otvorů ve dřevě[122] a vytvořila našedlou poloprůsvitnou tenkou vrstvu na povrchu desky. Druhý krok vedl k vyrovnání desky za pomoci dřevěného roštu s konstrukcí vizuálně napodobující parketáž. Rošt z dubového dřeva tvořily střední, vertikálně na ose desky umístěná širší lišta a dvě užší po stranách (cca 2 cm od okraje desky), symetricky spojené se střední lištou horizontálně kladenými, vždy po čtyřech v pravidelných rozestupech vloženými hranolovitými špalíky (celkem osm kusů). Společně vytvářely pevnou konstrukci osazenou na revers desky [obr. 18 a 19]. Vzhledem k tomu, že konstrukce neumožňovala přirozené rozpínání a sesychání desky, byla ohrožena především souvrství vlastní malby, a také z toho důvodu byly obrazové vrstvy částečně uvolněné. Tento zákrok je nutné označit za amatérský a předpokládáme jeho provedení v 50. letech 20. století.[123]

Souvrství malby nebylo viditelné, především při okrajích desky, kde došlo k výraznější destrukci hmoty dřeva, byla poškozená místa hrubě zatmelena. Dobře patrný byl křídový podklad. Poliment středověkých desek bývá nanesen na podkladové plátno, tuto skutečnost se v této fázi nepodařilo ověřit.

K vlastní malbě bylo možné před restaurováním poznamenat, že je budována na základě červené štětcové podkresby, která byla okem viditelná v oblasti vlasů Ježíška. Zřetelná rytá doplňková kresba zvýraznila obrys figur a oddělila malbu a zlacené pozadí, do malířské plochy již nezasáhla. Vlastní malba vlasů schematicky zachytila kroucené kudrliny vlásků střídáním světlých a tmavých tónů s náznakem modelace. Temperová malba na dřevěné desce byla dochovaná v dobrém stavu, mimo přemalby členila povrch síť drobných krakel způsobených přirozeným stárnutím malby.

Zlacené pozadí bylo nověji nanesené na tmavočerveném polimentu, plochu členila místy obtížně rozpoznatelná rytá pásková síť, jejíž křížení vyznačovaly trhliny přibližně kruhového tvaru, v některých partiích byly rozpoznatelné puncy snad šesticípých hvězdic. Mimo síť ve čtvercových polích se objevovaly dvojice a trojice jednotlivých bodů. Tento motiv byl nejasný [obr. 5]. Nepravidelné rozložení viditelných bodů nedovolilo odhadovat původní

[122] Analýza injektovaného roztoku nebyla provedena.
[123] Adam Pokorný postřehl, že může jít o nepochopení funkční parketáže, kterou publikoval Bohuslav Slánský ve svých textech k technice malby právě v 50. letech.

ornament.[124] Svatozáře byly naznačeny jednoduchou rytou kružnicí s bodovými puncy, jejich vnitřní plochu při vnitřním okraji členily krátké vybíhající ryté paprsky a dále zdobily pravidelně kladené malované červené, modré a modrozelené kameny. Kameny ve svatozáři Ježíška měly pouze oválný tvar - šest modrozelených a jeden větší červený uprostřed. Matčinu svatozář tvořily tři obdélné modrozelené kameny, dva oválné modrozelené a tři přibližně čtvercové tmavočervené. Ve vzdálenosti přibližně dva centimetry od okraje desky byl ve zlaceném podkladu zřetelný pravidelný otisk původního rámu, který se nedochoval. V původní středověké rámové konstrukci zůstávala tato nepohledová část pod rámem bez úpravy (podkladů i zlacení), snížená právě z technologických důvodů, kvůli zapuštění do původního rámu. Později zřejmě v souvislosti s novějším zlacením byla tato partie plošně doplněna tmelem. Trvanlivost tohoto zákroku byla velmi omezena a později byly tyto partie znovu dotmelovány a to podstatně hrubším způsobem.

2.3.2. Technologický průzkum obrazu – materiálové složení, zjištěné pigmenty a pojidla

Po nalezení obrazu v roce 2010 byla desková malba podrobena kompletnímu restaurátorskému průzkumu v Restaurátorském ateliéru Akademie výtvarných umění v Praze Adamem Pokorným. Cílem průzkumu bylo ověřit středověký původ díla, stanovit rozsah přemaleb a druhotných úprav a zhodnotit nálezový stav obrazu s ohledem na nutná záchranná opatření. Cílem bylo také navrhnout postup restaurátorského zásahu. V této první fázi byly k průzkumu malby použity neinvazivní metody, především pozorování v rozptýleném světle, v razantním bočním osvětlení, prohlídka pod mikroskopem a makrofotografie až 50-ti násobného zvětšení a také snímkování v UV luminiscenci, IR reflektografii. Dále byla provedena a IR reflektografie ve falešných barvách, UV luminiscence ve

[124] K tématu Mojmír FRINTA: *Punched decoration : on late medieval panel and miniature painting. Part I., Catalogue raisonné of all punch shapes,* Praha: 1998, který publikuje jednotlivé puncy, (shodného tvaru s šestičetnými puncy košířské desky), plný ornament ale nezaznamenává. K tématu dále viz např. Alexandra HANZL: Technik der Goldgrundmalerei. In: *Auf goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zu Renaissance.* (kat. výst.), Liechtenstein Museum, Wien: 2008, s. 90–91.

falešných barvách a rentgenografie.[125] UV luminiscence potvrdila v ploše celé malby nepůvodní zoxidovaný lak. RTG snímky odhalily přítomnost souvislé vrstvy běloby, která podkládá partie pláště. Falešná IR a UV barevnost ukázala, že malba modré draperie osahuje azurit a inkarnát okry, olovnatou bělobu a rumělku. IR reflektografie nepřinesla poznání podkresby, a to vzhledem ke složení použitého pigmentu, jehož železitá složka (prostupná IR paprskům) zamezuje zobrazení.

Radka Ševců navázala analýzou odebraných vzorků v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie. V této fázi byly použity metody mikrodestruktivní, kdy byly zkoumány mikroskopické vzorky pigmentu.[126] Byly odebrány tři vzorky:[127] vzorek č. 1 z pláště pod pravou rukou Marie, vzorek č. 2. z inkarnátu z těla Ježíška a vzorek č. 3 ze zlaceného pozadí nad hlavou P. Marie.

Vzorek stínu v modré plášťové draperii obsahuje křídový podklad, organickou izolační vrstvu a modrošedou podmalbu, jejíž skladbu tvoří zřejmě olovnatá běloba, křída a azurit. Svrchní modrá malba je provedena azuritem, ojediněle se ve vrstvě vyskytují zrna malachitu a červeného okru. Na modré vrstvě byly rozpoznány asi dvě vrstvy laku. Spodní vykazovala po excitaci ultrafialovým světlem zabarvení do oranžova (technoložkou určené jako fragmenty staršího laku), vrchní vrstva měla bělavou fluorescenci v UV světle. Na ní ležela tenká vrstva retuše obsahující novodobé pigmenty na bázi chrómu, kobaltu a zinku.

Vzorek inkarnátu (č. 2) tvořila na podkladu z křídy organická izolační vrstva a bílá podmalba prosycená pojivem. Obsahovala olovnatou bělobu a křídu. Modelační růžově zabarvenou vrstvu malby tvořila dominantně olovnatá běloba s malým množstvím červeného organického laku a červeného okru. Na povrchu byly opět vrstvy laků a retuše.

Vzorek zlacení (č. 3) tvořila křída krytá organickou izolační vrstvou a subtilním červeným polimentem obsahujícím červený okr. Na něm bylo položeno

---

[125] Zmíněný průzkum byl proveden v rámci grantového projektu. *„Praha a střední Evropa – centra, periferie, sítě. Desková malba 1400–1420“* (GA ČR 408/09/P655; řešitel Jan Klípa).

[126] Odebrané vzorky malby byly analyzovány v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze, v tomto textu čerpám z poznatků Radky Ševců. Nepublikovaná laboratorní zpráva č.12/12 je uložena v archivu Restaurátorského oddělení chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

[127] Vzorky odebral A. Pokorný. Přesná lokace odebraných vzorků je součástí nepublikované laboratorní zprávy zmíněné v předchozí poznámce.

plátkové zlato. Tloušťka plátkového zlata měřila cca 1,0-1,7 mikrometru. Následovala organická vrstva žlutě zabarveného barviva a okrová vrstva mordantu. V mordantu byly identifikovány okry, uhličitan vápenatý a žluté barvivo. R. Ševců dále analýzou EDAX zjistila i přítomnost mědi a olova, které byly zřejmě v podobě minerálů přidány do vrstvy jako sikativa. Na mordantu bylo provedeno zlacení plátkovým zlatem. Tloušťka plátkového zlata byla cca 1,2-2,0 mikrometru. Na povrchu byl lak. Orientační mikrochemické zkoušky potvrdily přítomnost oleje v izolační vrstvě, ve všech vrstvách malby, ve vrstvě mordantu a v povrchových lacích. Histochemické barvení příčného řezu[128] prokázalo proteiny v podkladové vrstvě vzorku č. 1 (plášťová draperie).

Potvrdil se tedy předpoklad, že zlacené plochy pozadí byly celkově přezlaceny, o čemž vypovídala nečitelná struktura vzoru i materiál zlata. Vzorek ukázal dvě vrstvy zlacení – originální fragmenty zlacení na červenohnědém bolusu, další vrstva byla olejového zlacení, tj. zlaté plátky byly položeny na olejový lep (mordant).

Novodobé přemalby a retuše zřetelné na UV snímku [obr. 4] zasahovaly především inkarnáty, jejich charakter však respektoval původní malbu a zásadně nezkresloval výpověď středověkého díla. Jejich lokalizaci zachytila také nejstarší fotografie obrazu z počátku 20. století. Součástí přemalby byl i motiv malovaných drahokamů ve svatozářích, potvrdil se předpoklad, že šlo o dodatečnou malbu na povrchu. Dřevo podkladové desky bylo identifikováno jako lipové. Novější parketáž byla z dubového dřeva.

2.3.3. Restaurování obrazu

Drobný obraz Madony z Košíř byl před nalezením užíván k původnímu účelu, ke kterému byl stvořen. Konečná restaurovaná podoba obrazu proto měla umožnit budoucí návrat obrazu k funkci náboženského díla určeného pro soukromou modlitbu. Tento předpoklad ovlivnil postup restaurátorských prací, které byly fázovány tak, aby bylo možno zvažovat jednotlivé kroky v reakci na postupně odkrývaná poškození díla. Obava z rozsáhlého poškození malířských vrstev a nepřijatelná torzovitost výsledné podoby vedly především k větší

[128] Aplikací činidla Fuchsin S.

opatrnosti postupu. Restaurátor Adam Pokorný poznal obraz již při restaurátorském průzkumu a mohl tady na svá zjištění plynule navázat. Prvním krokem restaurátora bylo odstranění nefunkční a disproporční dubové parketážové úpravy osazené na zadní straně lipové desky [obr. 18-21].

Následovalo odstranění hrubých tmelů po obvodu desky v místech původního nasazení středověkého rámu. Poté byly zahájeny kroky k očištění malby a odstranění souvrství novějších přemaleb. Jejich novodobý charakter kromě archivní fotografie doložil laboratorní rozbor vzorků i provedené sondy [obr. 7-16]. V této fázi se také uvažovalo o budoucí náhradě odstraněné přemalby profesionální rekonstrukcí malby na základě rozhodnutí vlastníka, pokud se prokáže absence původní malířské vrstvy pod přemalbami. Postup prací zahájil restaurátor na temně modré drapérii Mariina pláště [obr. 9-12], kde dle průzkumu (UV snímek a sonda) nebyla očekávána závažnější poškození. Z této partie malby byly sejmuty zoxidované laky. Snímání přemaleb v inkarnátech rovněž potvrdilo jejich novodobý charakter a po jejich odstranění byla odhalena poškozená místa, která dokumentovala fotografie z 20. let 20. století [obr. 1]. Přesný důvod poškození nebyl rozpoznán.

Zároveň bylo rozhodnuto o sejmutí novějšího zlacení a ponechání křídového podkladu, který je zabarven pozůstatky bolusového podkladu a v místech kolem obrysu postavy částečně nese původní zlacení [obr. 17]. Po snesení zlacení došlo k odkrytí otvorů, které byly kryty výplní a malovanými drahokamy. Kromě toho se objevily další drobné otvory, které lze spojit s technologií upevnění rokokových svatozáří [obr. 17]. V případě menších otvorů bylo rozhodnuto o jejich vyplnění a retušování, tak aby místa nepoutala pohled diváka a nepůsobila rušivě. V poslední fázi byla malba inkarnátů tónována s cílem ztlumení odstínu křídového podkladu. Odhalená červená podkresba byla následně velmi úsporně doplněna v místech, kde se v původních tazích vyskytovaly drobné defekty, čímž bylo podpořena větší čitelnost kompozice v poškozených partiích s absencí vrstvy malby. Výsledná podoba obrazu prezentuje dochovanou středověkou malířskou vrstvu doplněnou minimem retuší. Původní torzální zlacené pozadí bylo pro galerijní účely esteticky přijatelné a nebylo v této fázi doplněno. Esteticky problematické pro působení každého obrazu bývá poškození obličejů postav, ke kterému došlo také v případě

košířské desky. Vážnější defekty vykazuje pravá tvář s pravým okem Panny Marie. V těchto místech byly sotva zřetelné rysy restaurátorem velmi slabě zvýrazněny. Výsledný dojem dovoluje dostatečně vnímání středověké malby. V případě pozadí bylo restaurováním dosaženo větší čitelnosti ornamentální výzdoby rytou kosočtverečnou sítí i puncy v jednotlivých polích.[129]

Z technologického hlediska nepřineslo restaurování ani laboratorní průzkum vodítko k přesnějšímu zařazení obrazu Madony z Košíř do malířského fondu 15. století (respektive v rámci předpokládané datace do 40. let 15. století). Všechny použité prostředky se vyskytují běžně a neumožňují dataci ani lokalizaci vzniku díla. Určitou výjimku představuje užití červené podkresby.[130] Jednak jde o typ podkresby, který se nezobrazí v IR reflektografii, a taková díla je obtížnější zkoumat z hlediska malířského rukopisu a případných proměn kompozičního záměru autora, jednak jde o typ, který se ve středoevropské malbě vyskytuje spíše ojediněle. Uvažujeme-li díla, která byla podrobena průzkumu v tomto směru, pak ze sledovaného období máme doloženo užití červené podkresby v obraze Umučení sv. Apoleny desky z Náměště[131] a na obrazu Zvěstování Panně Marii z Národní galerie v Praze (datováno do 60. let 15. století).[132] Ze zahraničních malířských památek je možné jmenovat desky augustiniánského kláštera v Mnichově[133] a desky oltáře z Weildorfu.[134]

2.3.4. Památky s tzv. druhým životem, jejich restaurování a galerijní prezentace

Vídeňská škola dějin umění se na přelomu 19. a 20. století důsledně postavila proti úpravám památek dle dobově podmíněných představ o stylové jednotě. Představitelem konzervačního proudu památkové péče byl Alois Riegel (1858–1905), profesor vídeňských univerzitních studií dějin umění. Ve svém

---

[129] Restaurátorovi jsem zavázána za poskytnutí informací, které budou předmětem standardní restaurátorské zprávy, která zatím není k dispozici.
[130] KLÍPA 2013, s. 116, pozn. 48, Adam POKORNÝ: Technika malby českých deskových obrazů 1400-1420. In: KLÍPA 2013, s. 182, pozn. 48.
[131] BARTLOVÁ 2001, s. 299-305.
[132] Adam POKORNÝ: Technika malby českých deskových obrazů 1400-1420. In: KLÍPA 1013, s. 182, pozn. 48.
[133] HAMSÍK 1982, s. 341, pozn. 13, BARTLOVÁ 2001, s. 139, KLÍPA 2013, s. 116.
[134] Oltář z Weildorfu, datum svěcení 1429, druhá čtvrtina 15. století, kostel sv. Kláry, Freising. K tomu BARTLOVÁ 2001, s. 135-136, pozn. 36, s odvoláním na KOLLER 1973, s. 41, pozn. 8.

spisu "*Der Moderne Denkmalkultus – sein Wesen und seine Entstehung"* teoreticky odmítl dogmatické preferování jednotlivých slohů a vysokého umění. Prakticky šlo o zrovnoprávnění památek všech vývojových etap a druhů. Důležitý pojem jeho teoretického přístupu představovala hodnota stáří. Jeho pojetí vyžaduje respekt k přirozenému „životu" památky v historických proměnách, a to - z dnešního pohledu - s extrémním ohledem ke změnám esteticky degradujícím a také destruujícím samotné dílo, včetně těch, které vedou k „přirozenému zániku" konkrétní památky. Riegel svůj respekt k rozkladnému působení přírodních sil, *„pokud se projevují klidnou, zákonitou setrvačností"*,[135] chápal extrémně a odmítal lidské zásahy do přirozeného koloběhu zanikání a vznikání. V jeho pojetí *„nelze strpět ani přídavek ani úbytek, ani doplňování částí, které byly v běhu času rozloženy přírodními silami, ani odstraňování těch, které stejným způsobem k památce přibyly."*[136] Na poli památkové péče klade důraz na hodnotu stáří, připouští však možnost zohlednit při rozhodování i další kritéria: *"Současná památková péče proto bude muset s hodnotou stáří, a to v první řadě s hodnotou stáří, počítat. To jí přirozeně nemůže a nesmí bránit přezkoumávat existenční oprávněnost také ostatních hodnot památek - pamětní hodnoty i přítomnostní hodnoty - všude tam, kde na ně narazí."*[137] Památková péče musí dle Riegla tyto hodnoty poměřovat s hodnotou stáří a upřednostnit tu nejvyšší. Kult historické hodnoty musí dbát na maximální zachování památek v jejich zděděném stavu.

Pro oblast restaurování je podstatné, že hodnotě stáří jde o zpomalení procesu stárnutí (zvláště byl-li urychlen násilně) a historické hodnotě jde o zastavení rozkladného procesu. Z dnešního odstupu pak Rieglův názor graduje do extrému, když doufá v rozvoj uměleckotechnických reprodukčních prostředků, které v budoucnu zachytí dílo a stvoří dokonalou náhradu tak, aby byly uspokojeny požadavky historického bádání a originální díla zůstala pro kult stáří zachována.

---

[135] Ivo HLOBIL (ed): *Alois Riegl. Moderní památková péče.* Praha 2003. Překlad německého originálu: Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien-Leipzig 1903, Alois Riegl, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 3. Folge, 4. Band, Wien 1905, s. 76.
[136] Ibidem, s. 35.
[137] Ibidem, s. 37.

Alois Riegl vedl svá teoretická studia především v oblasti profánních památek a v případě církevních památek nalezl v tehdejším přístupu katolické církve řadu odlišností. Především jde o jiný obsah hodnoty novosti: *"Protiklad mezi hodnotou stáří a hodnotou novosti se tudíž v religiózní oblasti, kterou ovládají nejhlubší a nejneodolatelnější prožitky lidské duše, jeví na první pohled jako nepřeklenutelný."*[138] Na jiném místě rozvedl odlišné pojetí hodnot v sakrálním prostředí: *"...základy samotného katolicismu obsahují tisíce zárodků kultu pamětní hodnoty… uctívání svatých... početné památné dny... horlivé a neustále vzrůstající zaobírání církevními dějinami (za jejichž památku může být považováno každé jednotlivé dílo církevního umění)... Vždyť v základu hodnoty stáří spočívá ryze křesťanský princip: pokorné odevzdání se do vůle všemohoucího, kterému se slabý člověk nemůže opovážit rouhavě bránit."*[139]

Podobně zdůrazňoval estetické působení památek a jejich „malebnost" i Max Dvořák (1874-1921), který zásadně preferoval ochranu památek in situ oproti jejich shromažďování v muzeích. V propagační památkové příručce "*Katechismus der Denkmalpflege"* (1916) jsou zřetelné dva názory. Předně ochrana celků, nikoli jednotlivých a izolovaných památek. Dvořák požaduje chránit památku včetně jejího prostředí, v jejím prostředí a nejlépe v původním účelu. S tím souvisí také jeho hodnocení ceny umělecké památky, kde kromě hodnoty starožitné, historické, vzpomínkové, umělecké a uměleckohistorické zdůrazňuje její aktuální funkci jako živý obsah duchovního života společnosti.

Vídeňská škola dějin umění měla velký vliv také v českých zemích, kde její myšlenky prosazovali Rieglovi žáci. V duchu Rieglových tradic vedl své studenty univerzitní profesor Vojtěch Birnbaum (1877-1934). Významným prosazovatelem Rieglových památkových zásad byl také Zdeněk Wirth (1878-1961), který v tomto duchu již kolem roku 1905 ovlivnil Klub za starou Prahu. K prosazení konzervační analytické metody došlo již po první světové válce. Metoda spočívala v zachování aktuálního stavu památky a v prezentaci památky jako historického dokumentu, který měl zachycovat jednotlivé historické úpravy, v případě potřeby doplňků vždy v soudobém stylu.

---

[138] RIEGL 2003, s. 65.
[139] Ibidem.

Kritický postoj vůči péči o památky podle Rieglových zásad zastával Václav Wagner, který působil ve Státním památkovém ústavu v Praze od roku 1919 a od roku 1939 byl jeho přednostou. Počátkem 40. let začal své myšlenky veřejně publikovat, nejprve v přednáškách v Ústavu pro stavbu měst (např. *Analýza a syntéza v ochraně památek, Stavební dílo a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti)*. V roce 1946 vychází soubor jeho polemických statí "*Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*." Wagnerovo další odborné působení ukončilo jeho odsouzení ve vykonstruovaném procesu a následné uvěznění, během něhož onemocněl a přišel o zrak. Oproti analytické metodě, odhalující starší vrstvy památek, prezentující dílo jako dokument vývoje vyhovující potřebám dějin umění a atomizující jeho celkový estetický dojem, stavěl metodu syntézy: *"...V theorii ochrany uměleckých památek se tato doba sice zasloužila o zachování originálů starého uměleckého tvaru, ale současným správným poznáním, že všechny tvary všech období jsou umělecky stejně oprávněné, dovedla k praxi, v níž analytická vášeň přímo rušila umělecké dílo. Výtvarná památka v níž jednotlivá období přidávala nové vrstvy starším vrstvám obracejíce celek ke svému obrazu, byla rozpitvána analytiky dokonale a pronikavě, arci na veliký prospěch dějin umění a jeho snahy po proniknutí do zákonů následnosti a poměru tvarů."*[140] Na jiném místě píše: *"...obraz v galerii, dříve pitevními methodami porušený v samé podstatě uměleckého projevu, jako celkový přehledný projev výtvarnou formou bez neutrálních retuší v jádru koncepce, tvar v jeho linii, rytmu a harmonii, bez cesur, přelomů a prázdných míst."*[141] Za druhé světové války dospěl Wagner k úvahám o památkové péči jako o umělecké činnosti: *„Snad... bude jednou nově naznačena disciplína, nazvaná dnes ochranou památek, jako práce umělce současnosti na uměleckém díle minulosti chápaném v čase a objeveném v celé složitosti a celosti i*

---

[140] Václav WAGNER: Analýza a syntéza v ochraně památek. *Volné směry* 36, 1940-41, s. 14-25, týž: Staré umělecké dílo minulosti a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti I. *Zprávy památkové péče* č. 4, roč. 6, 1942, s. 41-43, *týž: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*. Praha 2005, druhé vydání s úvodní studií Ivo Hlobila, Wagnerovým textem titulního názvu z roku 1946, životopisem autora, bibliografií díla a nepublikovanými texty z pozůstalosti. Přínosem V. Wagnera se zabýval seminář *Osobnost Václava Wagnera*, jehož příspěvky byly publikovány. Pro naše téma viz Miloš SUCHOMEL: K Wagnerovu varování před razantní očistou kamenosochařských památek a před odstraňováním historických přemaleb dřevořezeb. *Zprávy památkové péče* 60, 2000, č. 4, s. 106-110.

[141] Ibidem

s lidskou tváří, která provždy se v něm zrcadlí...".[142] Své názory promýšlel a realizoval především na poli architektury. Okrajově se zaměřil rovněž na restaurování sochařských děl, kde varoval před principem odhalování kamene a před odstraňováním přemaleb dřevořezeb.

Z galerijního hlediska, s určitým posunem a ohledem na nákup pro konkrétní sbírku, aplikoval obdobné principy historik umění Vincenc Kramář (1877-1960), tehdejší ředitel Obrazárny vlasteneckých přátel umění.[143] Užití konzervační metody pro díla určená do expozic galerie mělo totiž významné limity. Často šlo o díla velmi poškozená, ztmavlé laky byly nejčastějším jevem způsobujícím ztráty vizuálního účinku pozorovatele díla. Přestože byl žákem vídeňské školy dějin umění, nemohl přijmout důsledky aplikace teorie *"ceny stáří"* (Alois Riegl). V souladu s tímto postojem založil při Obrazárně restaurátorský ateliér a posléze společně s Bohuslavem Slánským vyvíjeli metody esteticky účinných reversibilních retuší. Jejich přístup od počátku kladl důraz na vědecký způsob restaurování, respektující zcela autentičnost díla a zároveň i jeho estetické působení. Ortodoxní konzervátorský přístup tak nemohl být přijatelný. Cílem bylo obnovení *"celistvého vnímání"*.[144] V rámci jejich tehdejší soustředěného úsilí se podařilo vytvořit základy tzv. české, respektive československé restaurátorské školy. Jejich koncepce oboru restaurování jako výtvarné disciplíny zahrnovala koncentrované působení uměleckých, technických, technologických a uměnovědných prostředků ve prospěch originálního objektu v jeho formální, obsahové a historické celistvosti. Restaurované dílo mělo být zbaveno druhotných stop stáří, a tím zpřítomněno a postaveno na roveň soudobému modernímu umění (jeho obnovou byla setřena časová distance). Celistvost vnímání vyžadovala odklon od neutrálních retuší či mechanického domalovávání chybějících částí k experimentům s lokální retuší. Blízkým spolupracovníkem se Kramářovi od roku 1934 stal Bohuslav Slánský (od roku 1946 také profesor na pražské Akademii výtvarných umění). Základní

---

[142] Václav WAGNER: Pavel Janák a staré umění. Architektura 4, 1942, s. 115 – 118, citováno podle I. Hlobila (WAGNER 2005), s. 8.

[143] Ivo HLOBIL: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy. Vincenc Kramář a vědecká teorie restaurování. In: Marek PERŮTKA (ed): *Na základech konzervativní teorie české památkové péče.* Výbor z textů. Praha 2008, s. 29-42, text z roku 1982.

[144] Bohuslav SLÁNSKÝ: *O restaurování malířských a sochařských děl. Výstava restaurátorských prací 1930 - 1970*. Katalog, Národní galerie. Praha 1971, nestr.

principy restaurátorské práce tehdy formulované B. Slánským (*O koncepci speciální školy restaurátorských a malířských technik*) vyplývají z požadavků na znalosti restaurátora: *"absolvent měl znát důkladně malířský a konzervační materiál, ovládat restaurační a konservační postupy do všech detailů, ovládat fysikální a chemický průzkum malby, být obeznámen s metodami vědecké fotografie, znát historický vývoj malířských technik, mít prohloubené znalosti z dějin umění a kromě toho být umělcem, jenž plně chápe umělecký význam opravdového díla."*[145]

Období mimořádných podmínek pro restaurování charakterizoval později Ivo Hlobil v příspěvku *Živá tradice české restaurátorské školy*, a sice, že v nových podmínkách po roce 1948: *"nastala nová epocha nejen co do rozsahu a objemu restaurátorské práce, ale také ve smyslu jejího pojetí a důsledného postavení na vědecké základy. Vytvořila se česká restaurátorská škola, která si postupně vydobyla příkladnou prestiž i v měřítku mezinárodním."*[146] Mimořádný přínos K. Kramáře a B. Slánského ocenil také Karel Stretti, jeden z nejvýznamnějších Slánského pokračovatelů a posléze i jeho nástupce ve vedení restaurátorské školy AVU, když napsal, že: *"....estetické principy i technické a profesní požadavky..."*[147] formulované Kramářem a Slánským ve 30. letech 20. století jsou prakticky platné do dnešní doby a představují onu zvláštnost českého restaurování. "*Můžeme tedy konstatovat, že již před 2. světovou válkou byl u nás jasný teoretický i technologický názor v duchu moderního restaurování...".*[148] Za svůj přínos památkové péči byl Bohuslav Slánský oceněn in memoriam Státní cenou za památkovou péče v roce 2002. Karel Stretti se k československé restaurátorské škole hlásil a napsal: *"Česká restaurátorská škola chápe umělecké dílo jako nedílný celek, jehož hmotná podstata je pouze nositelkou duchovního uměleckého významu. Vzájemné souvislosti těchto složek nepoučený technik bez uměleckého školení nemůže plně chápat a respektovat dílo v plném rozsahu autorského záměru. Ani školený restaurátor postrádající vlastní uměleckou průpravu není schopen vytvořit a realizovat výtvarnou koncepci restaurátorského*

---

[145] PERŮTKA 2008, s. 31.
[146] Ivo HLOBIL, Živá tradice české restaurátorské školy. Katalog výstavy *Restaurátorské umění*, Praha 1989, s. 7.
[147] Karel STRETTI: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí. *Technologia artis* č. 3, 1993, s. 5.
[148] Ibidem, s. 6.

zásahu, popřípadě prezentaci poškozeného díla." Pro Strettiho je plně zodpovědný restaurátor, který syntetizuje a aplikuje v rámci restaurátorského procesu všechny poznatky souvisejících disciplín. V jeho pojetí tak restaurování není disciplínou prioritně technickou, výtvarné dílo není jen materiálově technologickou strukturou.

Hlavním oponentem Wagnera se stal Zdeněk Wirth, který v letech 1919–1939 zastával významnou funkci přednosty odboru kultury Ministerstva školství a osvěty. Vedla ho obava „*o zachování nenahraditelnosti památky*" a princip, kdy „*budou restaurátoři beze vkusu ničiti dále umělecké dílo, jak to činili dosud, ale s teoretickým oprávněním. Konzervační metoda vede k úctě k památce, syntetický princip povýší restaurátora na jejího soudce a opravce.*"[149] Souboj protichůdných názorů se odbýval především v oblasti architektury a urbanismu.

Wagnerovy zásady ctil také architekt a historik umění Viktor Kotrba (1906–1973). Restaurátor spolupracující s historiky umění a v zásadě využívající scelující retuš byl František Kotrba (1907-1972).[150] Václav Wagner také přesně rozlišoval, zda jde o dílo určené pro galerii, či o dílo jako předmět kultu. Oprávněnost ponechání novějších vrstev polychromie či jiných úprav zdůvodňoval pouze v případě, kdy novější úpravy byly „*uměleckým činem*". Dále napsal: „*Bude zajisté daleko výhodnější ponechati na nich* (na středověkých sochách madon, piet a jiných – pozn. autorky) *novější polychromie, pokud jsou uměleckým činem, například barokní barevnou úpravu na pozdněgotické Pietě, a neredukovati na polychromii původní, která se obvykle zachovala jen v nepatrných zbytcích, takže musí býti doplňována na jakousi fantasii gotiky, má-li býti socha instalována na oltáři jako předmět kultu.*" [151]

Václav Wagner uvedl jako dobrý příklad řešení problému konfliktního restaurátorského odstranění novějších vrstev a poté adjustace zpět do slohově nesoučasného interiéru Madonu Svatohorskou, oblečenou v textilie, které snadno zakryjí poškození a umožňují vnímání kostelního interiéru v celistvosti. Jan Royt doložil užívání textilií od středověku, kdy se objevuje již od počátku 14.

---

[149] Zdeněk WIRTH: Metody preventivní ochrany. *Umění* 14, 1942 – 1943, citováno podle I. Hlobila WAGNER 2005, s. 8.
[150] František KOTRBA: Polychromie středověkých plastik a její restaurace. *Zprávy památkové péče* 1956, s. 25.
[151] WAGNER 2005, s. 47.

století nejprve v souvislosti s rozvíjejícím se kultem Jezulátka, které bylo hlavně v ženských klášterech oblékáno a kladeno do vyřezávaných kolébek. Historická tradice oblékání soch v církevní praxi od středověku kontinuálně pokračuje do současnosti. Především s rozvojem barokní mariánské úcty bývá užívání textilií v podobě výměnných oděvů pro sochy pravidlem. U milostných obrazů se objevují také baldachýny či různé formy liturgicky užívaných závěsů, respektive opon.[152] "Oblečení" restaurovaných soch může tedy i dnes představovat přijatelné řešení zakrytí slohově kontrastující polychromie s úpravou příslušného oltáře. Wagner jmenoval také odstrašující příklady, které představovaly problematicky analyticky restaurované sochařské středověké památky Madona a Pieta v Nesvačilech.[153] Z dnešního pohledu jsou oba postoje pochopitelné a oprávněné, striktní aplikování jen jednoho z nich se ukazuje jako škodlivé.

Podívejme se podrobněji na některé případy. Jiným Wagnerem uvedeným pozitivním příkladem scelující restaurace památky je obnova středověkého vzhledu Madony ze Žebráku. Madona z děkanského kostela v Žebráku (okres Beroun) je nyní vystavena jako klíčové dílo - vývojový předstupeň sochařské produkce krásného slohu - v expozici Národní galerie v Praze. Původ sochy datované do let 1380–1390 je možno hledat v souvislosti s rozvojem místa a nedalekého hradu za Václava IV. Sochu restauroval František Kotrba již v roce 1941. Před restaurováním nesla tato polychromovaná dřevořezba úpravu z 19. století (nové zlacení roucha, doplněno žezlo do Mariiny levé ruky a do pravice Ježíška sféra z křížkem, hlavu Madony kryla paruka pravých vlasů) a obě postavy byly korunovány barokními korunami [obr. 24]. Při restauraci byly odstraněny všechny novější úpravy: zlacení 19. a 18. století, barokní i novogotické doplňky, osud barokních korun také není znám. Rieglovská hodnota stáří, doklad barokní

[152] Textilie určené pro díla devočního charakteru byly často významnými donacemi, kterým odpovídalo náročné umělecko řemeslné provedení i zvolené materiály. K tomu např. *Spiegel und Seligkeit. Privates Bild und seine Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000, ROYT 2011, s. 12 - 13, dále Helena ČIŽINSKÁ: Pražské Jezulátko a jeho garderoba. *Zprávy památkové péče* 65, 2005, č. 2, s. 103 - 112.

[153] Pieta i Madona z Nesvačil náleží do okruhu prací Mistra Týnské kalvárie a od doby Wagnera byly obě sochy nově restaurovány a jsou nyní umístěny v expozici Národní galerie. Novější doplněk nohou Krista byl pro galerijní účel odstraněn a poškozená polychromie byla upravena scelující retuší. Stav dokumentují fotografie v archivu NPÚ (č. 23-307 zachycuje stav před restaurováním v roce 1941, č. 38-812 zachycuje problematický stav po restaurování v roce 1947).

podoby a úprav 19. století byla ztracena.[154] Jinou ztracenou hodnotou je silná vazba k lokalitě nálezu. Fotografie z roku 1954 zachycuje sochu na barokním oltáři. Vzácný historický snímek dokazuje harmonické sepjetí středověké sochy a barokní architektury oltáře, který byl pro sochu přímo určen. Kromě vyvážených proporcí o tom svědčí také baldachýn ve tvaru mušle uzavírající výklenek a nad ním se snášející dva andílci, kteří společně drží korunu na ose sochy madony s dítětem [obr. 25].[155] Motiv korunování i význam sochy v interiéru kostela bývá pravidlem v poutních místech u obrazů či soch devočního charakteru. V případě žebráckého bočního oltáře jsou charakteristické také druhotné úpravy, včetně aplikovaných barokních korun na hlavách obou postav. Dokládají lokální úctu, respektive kontinuitu užívání díla v liturgickém prostoru kostela od baroku do 20. století. Nynější prezentace sochy v Národní galerii v Praze umožňuje poznání středověké podoby díla [obr. 26]. Novější vzhled sochy byl jako nehodnotný odstraněn a přes umělecko řemeslnou kvalitu doplňků nebyl nikdy galerijně prezentován. Naopak galerijně prezentován je rám s okladem, a sice novější doplněk Madony Vyšehradské v Národní galerii v Praze. Důvodem není primárně staleté sepjetí díla s novějším doplňkem, ale především stáří okladu, který byl pro obraz pořízen ještě ve středověku. Obraz Panny Marie Pokorné zřejmě již kolem roku 1396 zdobil hlavní oltář mariánského kostela na Vyšehradě. Tehdy byl pravděpodobným objednavatelem, proboštem vyšehradské kapituly Václavem Králíkem z Buřenic, opatřen kovový tepaný kryt typologicky se obracející až k byzantským ikonám. K objednavateli ukazují střídající se heraldické znaky Království českého (lev ve skoku) a kolegiátní vyšehradské kapituly (dva zkřížené klíče).

Ohled na tzv. druhý život díla, které se v určitou dobu těšilo úctě, nebyl v novodbé galerijní prezentaci obvyklý. Svědčí o tom dva jiné obrazy: v Národní galerii vystavený obraz Madony z Doudleb [obr. 27][156] a v Alšově jihočeské galerii se nacházející Madona z bočního oltáře kostela Všech Svatých v Kamenném Újezdě (datována 1440–1460).[157] Jde o dvě deskové malby

[154] Fotografie stavu před radikálním zásahem Františka Kotrby In: WAGNER 2005, s. 64.
[155] Mistr Madony ze Žebráku, Madona ze Žebráku, kolem 1380, Národní galerie v Praze, dříve boční oltář kostela sv. Vavřince v Žebráku, o. Beroun, foto 1954 (fototéka NPÚ č. 62 278).
[156] Madona z Doudleb, Doudleby, okres České Budějovice, kolem roku 1440.
[157] Milena Bartlová (BARTLOVÁ 2001, s. 191-195) datovala vznik obrazu z Kamenného Újezda do let 1460–1470, argumentovala především výskytem charakteristického dekoru s tzv. granátovým

polopostav madon, které byly navíc velmi těsně historicky spojeny.[158] Oba obrazy nesou kompozici ovlivněnou italobyzantskými typy a oba byly předmětem úcty. Vzájemná kompoziční, ikonografická i geografická blízkost umístění obrazů (zřejmě se oba nacházely ještě v 19. století in situ) vedla řadu badatelů k myšlence o vztahu milostný prototyp (Madona Doudlebská) a jeho devoční kopie (Madona Kamennoújezdská).[159] Madona z Kamenného Újezda byla restaurována již v baroku, za faráře Jana Josefa Zavadila (1705–1737), kdy byla také doplněna [obr. 29]. Rozměrný obraz malovaný na desce (složené ze tří prken na výšku) a potažené plátnem byl přemalován především v drapériích, naopak inkarnátů se zásah dotkl nepatrně. Tehdy byla k dolní části obrazové plochy přidána deska s latinským nápisem („*PRETEREVNDO CAVE NE SILEATVR AVE*") a letopočtem *1706*. Roku 1720 byl zřejmě nově orámován a uložen "sub magno quadrato vitro" a roku 1728 byl nově instalován na oltář zřízený schwarzenberskými úředníky z Plavnice.[160] Restaurátor tehdy obraz upravil podle dobové praxe pro nový oltář a přidal výchovný nápis nabádající kolemjdoucího k modlitbě s datací úpravy. Z dnešního pohledu je nutno považovat za problematické restaurování obrazu při přesunu díla do expozice Alšovy jihočeské galerie. K tomu došlo v letech 1992-1993.[161] Restaurátorka Věra Frömlová v souladu s galerijním požadavkem odstranila všechny barokní doplňky. Nové zlacení v kombinaci s brokátovým vzorem, některými badateli chybně považované rovněž za barokní přídavek, bylo jako původní ponecháno. Odstraněny byly především aplikované zlacené korunky a plocha s výše zmíněným nápisem [obr. 29].[162] Šlo ale o významové doplňky, které

---

vzorem. Madonu z Doudleb po restaurování obrazu datovala do druhé poloviny 30. let, později k roku 1436? (SLEZSKO 2006, kat. č. I.5.8., s. 124). Poslední katalog Alšovy jihočeské galerie však uvádí stáří obrazu *kolem roku 1440* – Roman LAVIČKA: *Gotické umění: průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie*. České Budějovice 2007, kat č. s. 31-32.

[158] Jan ŠIMÁNEK: Venkovské farnosti Doudleby a Kamenný Újezd v době baroka. Nepublikovaná disertační práce, České Budějovice 2007, dostupná na: http://www.ff.jcu.cz/veda-a-vyzkum/rigorozni-rizeni/rigorozni-rizeni-na-ff-ju-a-databaze-obhajenych-praci/rigorozni_prace_Jan_Simanek.pdf. [vyhledáno 27. 9.2012].

[159] NIEDZIELENKO – VLNAS 2006, s. 124, KOŘÁN 1979, s. 126.

[160] KOŘÁN 1979, s. 126, pozn. 29. cituje rukopis J. VAVRISKY: *Z dějin obce a fary v Kam. Újezdě* z roku 1960 uložený na faře v Kamenném Újezdě.

[161] Jiří ČERNÝ: *Poutní místa Českobudějovicka a Novohradska*. České Budějovice 2004, s. 85-86; týž: Farní věstník pro Č. Budějovice a okolní osady, 1931, č. 6, s. 12. a dále *Setkání 2010, č. 6, s. 10-11.*

[162] Věra FRÖMLOVÁ: *Restaurátorská zpráva: Madona z Kamenného Újezda*. Národní galerie v Praze 1993 (nepublikováno).

představovaly důležitý doklad tzv. druhého života středověkého díla a po staletí tvořily součást památky. Po násilném utlumení úcty k obrazu za josefínských reforem (a po přeměně obrazu ve sbírkový předmět nejprve českobudějovického diecézního muzea později Alšovy jihočeské galerie) šlo o poslední doklad devočního charakteru obrazu. Před trvalým přesunem obrazu do galerie byla na oltář v Kamenném Újezdě umístěna fotografická kopie barokní podoby obrazu.[163]

Dalším krokem byla neuvážená modernizace celého v podstatě intaktně zachovaného barokního interiéru, který byl znehodnocen odstraněním kazatelny, branek do sakristie, chórové přepážky a dalších mobiliárních předmětů. Záměna středověkého obrazu za fotokopii byla těmto změnám jen předznamenáním. Obdobně, i když podstatně dříve, byl restaurován pravděpodobný prototyp kamennoújezdského obrazu, tj. obraz Panny Marie Doudlebské, který byl oboustranně malovaný se scénou Adorace Ježíška na reversu.[164] Tato desková malba byla poprvé vystavena ve Vídni roku 1895 na Národopisné výstavě československé a dále na Mariánské výstavě uspořádané roku 1904 v Praze.[165] Po návratu obrazu z výstavy došlo v letech 1904–1907 k restaurování obrazu vídeňským malířem a restaurátorem Theofilem Melicherem, který rozřízl desku obrazu a ztenčené části podložil plátnem.[166] Návrat restaurovaného obrazu byl oslaven celou farností i okolím procesím s družičkami a líbáním obrazu. Ještě počátkem 20. století byl doudlebský obraz předmětem živého kultu. [167] Naposledy byl obraz restaurován Zorou Grohmannovou v roce 2003.[168]

Oba obrazy byly historiky umění společně zkoumány již koncem 19. století. Antonín Podlaha a kanovník Eduard Šittler formulovali opatrně první souvislosti: "...*Motiv madonny Doudlebské jeví madonna kostela v Kamenném Újezdě z XV. stol., půda tohoto obrazu ozdobena jest vzorem granátového*

---

[163] Jiří ČERNÝ: Madona z Kamenného újezda. *Setkání 2010, č. 6, s. 10-11.*
[164] Jiří ČERNÝ: Madona z Doudleb. *Setkání 2010, č. 10, s. 10-11.*
[165] Antonín PODLAHA: *Almanach mariánský*. Praha 1905, s. 193-203.
[166] ČERNÝ 2010*, s. 10-11*
[167] Jiří ČERNÝ: Poutní místo Doudleby a deskový obraz Madony s Ježíškem, *Výběr* 40, 2003, č. 3, s. 253-260.
[168] Zora GROHMANOVÁ: *Restaurátorská zpráva. Madona Doudlebská*. Národní galerie v Praze, 2003 (nepublikováno).

jablka...".[169] Pavel Kropáček považuje Madonu z Kamenného Újezda za kopii Madony z Doudleb, avšak stylově zcela odlišnou a pořízenou až koncem 15. století.[170] Denkstein s Matoušem v katalogu *„Jihočeské gotiky"* pak přejímají Kropáčkovy závěry.[171] Ivo Kořán ve své studii *„K českému vývoji typu Madony Doudlebské"* z roku 1979 odmítá možnost, že kamenoújezdský obraz vznikl jako replika staršího milostného obrazu v nedalekých Doudlebech, a tvrdí, že oba obrazy měly pouze společnou předlohu (ztracenou, dnes neznámou).[172] Podle Černého se z Kamenného Újezda do Doudleb putovalo a je možné, že obraz pro místní kostel vznikl jako volná replika, inspirovaná doudlebskou předlohou, přičemž postava donátora byla eliminována.[173] Přes uvedené neshody badatelů o prototypu obrazů, oba vzácně dokládají existenci již středověké úcty k obrazu. Odstranění doplňků v případě kamennoújezdské madony dokonce dokladu pramenné povahy tak nelze zcela omluvit.

Za problematické považovala Olga Pujmanová také restaurování cestovního oltáříku ze zámku ve Žlebech v roce 1960 Jiřím Blažejem. Tehdejší podoba oltáříku představovala novogotickou adjustaci v duchu historismu 19. století. Na úpravě nesourodých částí v jeden celek se pravděpodobně podílel architekt František Schmoranz, který od roku 1958 Žleby přestavoval. Tehdy zřejmě spojil křídla deskového oltáříku se soudobým italským slonovinovým reliéfem z dílny rodiny Embriachiů. Reliéf zobrazuje Trůn milosti se sv. Máří Magdalénou u paty kříže a sv. Vavřincem a Štěpánem po stranách a v nástavci jej doplňují dvě profilové figurky muže a ženy.[174] Slonovinový výjev byl umístěn na desce potažené sametem tvořil střed nově vzniklého oltáříku. Jiří Blažej zrušil novogotickou asambláž a - dle restaurátorské zprávy - zbavil gotická křídla nalepených dýh, *„a to jak z boku, tak i vzadu. Tím bylo odstraněno i nepěkné mramorování na nich provedené".*[175]

---

[169] Antonín PODLAHA, Eduard ŠITTLER: Národopisná výstava československá v Praze roku 1895, *Vlasť*, roč. XI (1894-95), s. 882.
[170] KROPÁČEK 1946, s. 136.
[171] DENKSTEIN MATOUŠ 1953, s. 114.
[172] KOŘÁN 1979, 27, s. 119-127.
[173] ČERNÝ 2003, s. 253-260.
[174] Olga PUJMANOVÁ: Gotický pseudotriptych ze státního zámku Žleby, *Umění* 1990/2, s. 105, O. Pujmanová hledá jejich původ ve výzdobě svatební truhličky původem zřejmě rovněž z téže dílny Embriachiů.
[175] Ibidem, s. 103 - faktografie a citace restaurátorské zprávy.

Každá „umělecká oprava“ staršího díla přináší cenné informace o vztahu daného období ke starší památce. Poznání tohoto vztahu dává možnost pochopit názorový posun v tvorbě jednotlivých uměleckých složek díla v rámci daného slohového období – typ barvy a způsob jejího užití, význam a zákonitosti užití tvaru atd. Druhotné úpravy díla přinášejí rovněž cenné poznatky o kulturně historickém kontextu díla a současné přístupy k restaurování památek nutně musí tyto okolnosti zohlednit a adekvátně zvážit. V případě památek dodnes aktivně užívaných v rámci liturgického prostoru či k původnímu účelu (modlitbě) nelze upřednostnit přímý uměleckohistorický zájem o rehabilitaci nejstaršího vzhledu památky na úkor jejího celistvého účinku. V tomto směru je rieglovský požadavek konzervace více než aktuální.

Principy analytického i syntetického přístupu je nutno revidovat s ohledem na tzv. druhý život díla a jeho náboženskou funkci. Určitou možností je v souhlase s vlastníkem či spíše uživatelem (komunitou farnosti) nahrazení uměleckého díla plnohodnotnou kopií. V některých případech, kdy jde o milostné zobrazení, však bude takový postup obtížně přijatelný. Pořizování kopií obrazů i soch bylo poměrně běžnou praxí při šíření kultu, ale také v rámci náročného provozu poutního místa.[176] Například při nošení soch v procesích docházelo často k jejich poškození (pádem apod.), které se mohlo stát fatálním. Důkazem jsou typická poškození především dřevořezeb s ulámáním částí bloku dřeva. V poutním místě v Chlumu svaté Máří je dodnes v rámci barokního oltáře uctívána těžce poškozená socha snad z počátku 14. století. V procesích byla v baroku nošena její kopie.[177] Obdobně je nyní na oltáři nahrazena novější kopií také nejznámější česká thaumaturga ze Svaté Hory, jejíž autorství legenda připisuje Arnoštovi z Pardubic. Sekularizace společnosti vedla od konce 18. století a během 19. století k odlivu vzácných památek ze sakrálního prostředí, nepřímo s tím souvisel i rozvoj muzeí a galerií. Způsob získávání cenných děl

---

[176] K problematice milostných obrazů v době baroka srov. zejména práce ROYT 2011, týž: Křesťanská pouť po barokních Čechách, *Český lid* 79, 1992, s. 323-334; týž: *Lidová zbožnost ve Východních Čechách a v Kladsku.* Náchod 1997, Ivo KOŘÁN: Kult mariánských obrazů a soch v předhusitských Čechách a v době Balbínově. in: Zuzana POKORNÁ – Martin SVATOŠ (eds.): *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*. Praha 1992, s. 127-128. Ze starších autorů např. Václav RYNEŠ,: Imagines miraculosae“ doby pobělohorské. *Český lid* 54, 1967, s. 182-193. Dále i základní přehledy o poutních místech, např. Antonín PODLAHA: *Posvátná místa království Českého* I- VII, Praha 1907-1913.

[177] Šárka RADOSTOVÁ: Socha trůnící Panny Marie Chlumské a její druhý život. in: *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti* III, Ústí nad Labem, 2005, s. 433–453.

dobře dokumentuje sbírka Obrazárny Společnosti přátel výtvarného umění, (později Národní galerie v Praze) doplňovaná od roku 1919 Vincencem Kramářem.

Rozpoznání a analýza vrstev i dnes vedou k využití získaných poznatků a k odstraňování novějších, i když historických doplňků. Aktuálním příkladem poslední restaurování malby oválného obrazu Madony Lnářské z augustiniánského kláštera ve Lnářích [obr. 30]. Původní umístění obrazu není známé. V době založení kláštera v roce 1684 jej měl dle pramenné informace přinést Páter Cyprián od sv. Terezie (původně podpřevor na Zderaze). Legenda říká, že obraz byl zachráněn z požářiště kdesi v Itálii. Do Čech ho měl přivézt první vizitátor řádu P. Vavřinec od sv. Romana. Středověká je střední část desky o rozměrech 44,7 x 22,8 cm (šířka vč. novějších částí je 40,4 cm) zadní strana je malovaná, tzv. mramorovaná. Kromě kvalitního očištění střední středověké desky byla stejným postupem zcela odstraněna novější malba, resp. domalba chybějících částí především drapérie Madony. Výsledkem je středověký vzhled střední desky rámovaný až na dřevo očištěnými deskami. [obr. 31]

Z díla celistvého vzhledu, kdy rozdíl v kvalitě a technologii (novější olejomalba) byl zřetelný jen zasvěcenému odborníkovi, se po restauraci stává torzo. V souladu se syntetickou metodou je příkladně uvažováno o opětovné rekonstrukci chybějící malby drapérie madony, jíž byla lnářské desce vzorem Madona svatovítská. Restaurátor Adam Pokorný již v rámci koncepce restaurování navrhl několik variant možné konečné úpravy [obr. 32]. Dostatečným důvodem k novému doplnění je uvažovaný návrat obrazu do kostela na oltář z roku 1738, kde jej sice v současnosti z důvodu obavy před krádeží nahradila fotografická kopie, ale návrat je stále pravděpodobný. V zásadě je nutné počítat dopředu s tím, že dílo musí být ve stavu, který prezentuje především téma a navazuje na starobylý kult díla (lnářský obraz doplňovaly kvalitní apliky korun, oválný rám byl vytvořen pro barokní tvar obrazu atd.).

Staletí úcty se dotýká místní či širší náboženské komunity, tvoří nedílnou součást historie dané obce, regionu či země a záleží jen na síle jeho tzv. druhého života. Každá úprava díla, každý jednotlivý krok v jeho historické proměně plně náleží k identitě díla a je nutné zvažovat každý zásah narušující historický vzhled památky. Vyostřeným příkladem je tzv. Církvická deska, jejíž ústřední téma

Bolestné Madony bylo ještě v 15. století doplněno v téma piety. Barokní úcta přetvořila obraz na způsob ikony doplněním stříbrného reliéfního okladu, který kopíroval obrys sochy. Adjustace v Národní galerii pomíjí zcela barokní oklad a prezentuje dílo v jeho středověké podobě, včetně pozdně gotického Krista[178] oproštěné od barokních prvků. Ze strany historiků a historiků umění je možné v posledních letech sledovat proměnu názorů týkající se radikálních úprav i pro účely galerijní instalace. V tomto smyslu je možno chápat příspěvek Mileny Bartlové obracející se proti nekritickému odhalování nejstarších vrstev soch či obrazů. Dílem *„zůstává totiž v případě úplného odhalení dřeva sochy vlastně z původního výtvarného záměru autora pouhá kostra, nemluvě o případech, kdy se takovým postupem odstranily i původní povrchové úpravy, jak se ukáže až dodatečně, po dosažení lepšího poznání na mezinárodní úrovni.“*[179] Základní rozpor s pojetím tvůrčí restaurátorské práce tak vychází z potřeby zkoumání širšího kontextu a funkce díla v minulosti. *„Z požadavku historické kontextualizace vyplývá především to, že nás umělecké dílo minulosti už nezajímá pouze jako estetický či umělecký objekt, ale také jako názorný, hmatatelný a vizuálně snadno přístupný svědek průběhu staletí, po která existoval, v nichž fungoval a jejichž nástrahy přetrval.“*[180]

Řadu příkladů puristické restaurace středověkých sochařských památek publikoval Roman Lavička. Jeho pojetí charakterizuje poněkud extrémní požadavek směřovaný také k čistě galerijním účelům vystavení díla: *„Je potřeba, aby si především restaurátoři a historici umění ovlivňující zásadně podobu vystavovaného díla uvědomili, že se nejedná* (v případě novějších doplňků a vrstev – pozn. aut.) *jen o nános bezcenného smetí a tretek, který jim zabraňuje vnímat tu*

---

[178] Určitou výjimku představuje názor Roberta Suckaleho, který postavu Krista považuje za původní motiv a jeho slohovou odlišnost vysvětluje autorovým programem s duchu byzantizujících historismů. Robert SUCKALE: Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens. In: *Nobile claret opus: Festgabe für Ellen Judith Beer*. Zürich 1986 (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 43, 1986, č. 1, s. 103–112).

[179] Milena BARTLOVÁ: Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku. *Technologia artis* 2006, dostupné na: http://www.techartis.cz/TA_2006/9_Bartlova/9_Bartlova.htm. [vyhledáno 12.9.2012].

[180] Ibidem.

pravou krásu středověku. Právě naopak, dílo lze správně pochopit a interpretovat jen s respektem k jeho úpravám a při studiu jako celku se všemi souvislostmi."[181]

Výše uvedené galerijní příklady dosvědčují raritní užívání památek k účelu, ke kterému byly původně vytvořeny. Proto je případ nalezené košířské malby překvapivý. Obraz Panny Marie z Košíř byl namalován v drobném formátu pro osobní potřebu věřícího, k jeho víceméně soukromé modlitbě. Takto jej v době nálezu užíval i současný farář kostela, a sice v soukromých prostorách klášterní cely. Jak bylo doloženo, poškozený obraz byl v minulosti restaurován tak, aby byla viditelně poškozená místa eliminována přemalbou a obraz mohl působit svým námětem v jeho celistvosti. Minulá adjustace do nového rámu, přinesla či vrátila možnost zavěšení obrazu na zeď. Při současném restaurování byly odkryty poškozené okraje desky, rovněž bylo sňato novější zlacení a odhaleno torzo pozadí. V samotném výjevu Panny Marie s Ježíškem byly odstraněny všechny přemalby. Pro dobu výstavy ve středověké expozici Národní galerie jde jistě o oprávněný způsob prezentace. Otázkou je jaké bude rozhodnutí zástupce farnosti až lhůta stanovená smlouvou o zápůjčce vyprší. Přístup vlastníků, především církve, se v tomto směru začíná proměňovat a ve smlouvách se objevují klauzule o uvedení díla do „původního stavu" tak, aby byl umožněn návrat díla do liturgické praxe. Proto je v případě této malby uvažováno o rekonstrukční malbě před jejím vydáním majiteli.

V. Wagner v tomto duchu již dříve navrhoval: *"A konečně návrh či otázka: Jak známo, odnášejí snahu po nové polychromii nejtíže vzácné plastiky gotické, onen slušný počet Madon, Piet a jiné. Bude zajisté daleko výhodnější ponechati na nich novější polychromie, pokud jsou uměleckým činem, například barokní barevnou úpravu na pozdně gotické Pietě, a neredukovati na polychromii původní, která se obvykle zachovala jen v nepatrných zbytcích, takže musí býti doplňována na jakousi fantasii gotiky, má-li býti socha instalována na oltáři jako předmět kultu. Pokud pak novější polychromie není uměleckým činem, nýbrž jen výsledkem*

[181] Roman LAVIČKA: Středověké umění v galerii. Výtvarné dílo, badatelský objekt nebo předmět kultu? In: Martin VANĚK, Miloš MINAŘÍK (eds.): *55. sborník příspěvků vzniklých u příležitosti Odborného sympozia uspořádaného k 55. výročí Alšovy jihočeské galerie*. Hluboká nad Vltavou 2010, s. 60.

povrchní obnovovací vášně, pak je nutno doporučiti její odstranění s pečlivým zachováním zbytků barev původních."[182]

Příkladem vhodným v této souvislosti je pozdněgotický sochařský Krucifix z kostela sv. Václava v Malešově v okrese Kutná Hora [obr. 33].[183] Pro expozici v Národní galerii byly v rámci restaurování kromě novodobé polychromie odstraněny všechny pozdější doplňky. Korpus byl „sňat" z kříže, byla odstraněna novější polychromie a doplňky. Puristickou úpravou tak Kristus přišel o hlavu i ruce od zápěstí (z levé ruky zůstaly zachovány dva prsty a torzo dlaně [obr. 34]). Návrat do sakrálního prostoru v původní funkci je tak vyloučen a v současné podobě stejně tak není možný návrat odstraněných doplňků a vzhledem k náročnosti ani nová rekonstrukce celistvého charakteru díla. Spolu s Wagnerem můžeme uzavřít: *"Praktická ochrana památek musí ovšem míti zřetel ke hmotě uměleckého díla, a proto nám zůstanou všechny vymoženosti analytického stadia nezbytným předpokladem. Náš úkol však je v tom, abychom pro hmotu nezapomněli na duchový obsah...."*.[184]

Na závěr musíme dodat, že v této kapitole si všímáme jen jedné části dochovaných památek, a to památek tzv. živých, které sloužily a případně ještě budou sloužit náboženskému kultu. Tato díla se v minulosti přecházela do galerií a je třeba zvážit, zda by v některých případech nebylo na místě prezentovat i relikty jejich úcty.

Bohuslav Slánský si přes důraz kladený na umělecké nadání restaurátora jako novodobého spolutvůrce při restaurování byl dobře vědom, že v některých případech je nutno postupovat jiným způsobem. Pracoval s termínem *„rekonstrukční retuše na snímatelných podkladech v případech"* vyžaduje-li to jejich "společenské" uplatnění.[185]

Mojmír Hamsík, významný restaurátor a teoretik, si komplikovanost problémů v případě restaurování také dobře uvědomoval, v rámci své teorie uvažoval oba extrémy aplikace rigorózní konzervační metody i snahy důsledně rekonstruovat původní stav a jasně formuloval, že není cílem *"zastírat stopy času,*

---

[182]Václav WAGNER: *Staré umělecké dílo a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti*, WAGNER 2005, s. 37.
[183] Zápůjčka Národní galerii, inv. č. VP 736, socha je kulturní památkou rejstř. č. 02863.
[184] Václav WAGNER: Analysa a synthesa v ochraně památek. WAGNER 2005, s. 20.
[185] Bohuslav SLÁNSKÝ: Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce. *Zprávy památkové péče* 6, 1967 s. 230-236, 255, 256.

jehož zásluhou často vzniklo nenapodobitelné odhmotnění barvy, dodávající i průměrnému starému obrazu výtvarné kouzlo, nýbrž zajistit uměleckému dílu další trvání a zbavit je všech nepůvodních, zkreslujících přídavků. Poslední požadavek klade ovšem velké nároky na výtvarné cítění restaurátora…".[186] Tak se přirozeně každý restaurátor stává spolutvůrcem, který nutně navazuje na dílo svých předchůdců, a otázka zvažování a poměřování hodnot památky v pojetí Aloise Riegla při každém zásahu do existence díla je stále aktuální.

V případě díla, jemuž byla věnována mnohasetletá úcta, jehož materie je považována za posvátnou a jejímuž posvěcení často sloužily dodatečně vkládané relikvie, či byla tato díla dotýkána k povýšení jejich působení a přenosu posvátné hodnoty, nabývá na významu podoba poznamenaná stárnutím materie. Právě milostná díla tak vyžadují zcela specifický přístup a je třeba vypracovat nové přístupy k jejich prezentaci s důrazem na upřednostnění materiální autenticity památky, její neopakovatelnost a dějinnou nenahraditelnost. Zaujaté svědectví v tomto smyslu podává také Ivo Kořán při popisu vnímání Veraikonu v kapli sv. Kříže na Hradčanech a v pokladnici. Svůj názor líčí následovně: *"…v prostoře někdejší kaple… viděl jsem, jak výrazně se mění jejich vzezření a jak se vzdáleností stoupá jejich účin. Soudím, že jejich recepce je možná vskutku jen na dálku a na chvíli. Návštěvník pokladnice, kde jsou dnes umístěny za sklem vitrin, je prakticky nevidí. Jejich magie hyne ve chvíli, kdy se stávají muzejními exponáty. Je to jev samozřejmý, dnes už známý, jakkoli obecně na něj není brán ohled."*[187]

Zcela zásadní význam v tomto mají četné menší výstavní projekty a publikace Jana Royta, ale také Heleny Zápalkové, Michaely Ottové, Aleše Mudry, Martina Gažiho, Romana Lavičky a dalších. Téma mariánských devočních obrazů by zasloužilo velkou výstavu, která by v souladu s náboženskou praxí prezentovala v historickém kontextu fenomén zázračných obrazů.

---

[186] Mojmír HAMSÍK: Kontroverse o restaurování obrazů. *Umění* 11, 1963, s. 398.
[187] Ivo KOŘÁN: Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále. *Umění* 39/1991, s. 321.

2.4. Uměleckohistorická literatura se zaměřením na středověký obraz polopostav madon

Uměleckohistorická literatura se věnuje uvedenému tématu středověkých mariánských obrazů od svých počátků. Nejprve přitahovaly pozornost badatelů ty z obrazů, které byly předmětem úcty a byly považovány za milostné. Jejich kult byl ovšem často znovuoživen či nově založen již v době barokní, a tak první historická pojednání souvisejí s tímto charakterem. Jde buď o tzv. mariánské atlasy, které přinášely přehled o uctívaných mariánských zobrazeních na určitém území, či o konkrétně zaměřená historiografická díla vznikající nejčastěji ve vazbě na konkrétní poutní místo, jednotlivý milostný obraz či sochu.

Souhrnně mariánská devoční zobrazení sepsal profesor teologie a filosofie, jezuita Wilhelm Gumppenberg (1609–1675) v díle *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis* (vydáno v Ingolstadtu v roce 1655), z tehdejších českých zemí se věnuje Madoně Wartské a Madoně z Chlumu sv. Máří. Jeho dílo vyšlo v několika dalších upravených vydáních, v roce 1672 šlo o významně rozšířenou verzi, do níž Gumppenbergovi přispěla řada jezuitských spolupracovníků z českých zemí. Antonín Frozín roku 1704 vydal část Gumppenbergova Atlasu v českém překladu pod názvem *Obroviště Mariánského Atlanta svět celý Mariánský v jediné knížce nesoucího. To jest: Knížka o obzvláštních Mariánských obrazích, po celým Mariánským světě divotvorně rozsazených...* Později řeholník cisterciáckého kláštera v Oseku Augustin Sartorius v předmluvě k německému překladu Gumppenbergova díla *Marianischer Atlas* v Praze roku 1717 podstatně doplnil mariánská vyobrazení uctívaná v Čechách. W. Gumppenberg prokázal také systematický přístup, když v knížce *Idea Atlantis Mariani* vydaném v Tridentu roku 1655 uspořádal mariánská zobrazení podle pěti kategorií: podle původu a nálezu sochy či obrazu, podle materiálu, podle formy, podle věnované úcty a konečně podle zázračného působení uctívaných soch či obrazů.[188]

Barokní literatura k mariánských devočním zobrazení je mimořádně bohatá a podrobně se jejímu zkoumání věnuje Jan Royt ve své základní publikaci

[188] Mariánskou barokní devocí v českých zemích se systematicky zabývá Jan Royt a své bádání, včetně pramenné literatury v tomto smyslu zpracoval v obsáhlé syntetické práci *Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století.* Praha 2011 (doplněné 2. vydání), s. 38-71.

Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století.[189] Pro 17. a 18. století jsou důležité také publikace vydávané řeholními řády. Určitý propagační charakter (většinou vycházela trojjazyčně – latinsky, německy a česky) měla díla věnovaná jednotlivým cílům poutníků, jejich autory pak najdeme přirozeně mezi řádovými bratry spravujícími konkrétní poutní místo. Významné jsou také topografické publikace piaristického kněze a historika Jaroslava Schallera[190] a benediktinského historika a spisovatele Gregora Wolného.[191] Mimořádnou nosnost tématu pro nejširší publikum ukázala expozice *Sbírka staročeských obrazů a soch Marianských,* představená veřejnosti v roce 1895 v rámci Národopisné výstavy českoslovanské.[192] Podrobnou zprávu o výstavě podali spoluautoři výstavy, pražský světící biskup a historik Antonín Podlaha (1865-1932)[193] a kanovník Královské kolegiátní kapituly sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, zakladatel církevní památkové péče a historik chrámového umění Eduard Šittler.[194] Autorská dvojice církevních historiků zpracovala také důležité systematické soupisy a katalogy (A. Podlaha mimo jiné katalog vlastní sbírky) loretánské a svatovítské pokladnice a svatovítské kapitulní knihovny.[195]

První uměleckohistorické studie věnované mariánským obrazům zaznamenáváme již před a na počátku minulého století. Jde o práce tehdejšího

---

[189] ROYT 2011, 9-16, ve druhém vydání v přepracované a rozšířené první kapitole podává Royt přehled o devočních obrazech ve středověku.

[190] Jaroslav SCHALLER: *Topographie des Königreiches Böhmen.* Prag und Wien 1785–1791. a týž: *Beschreibung der Hauptstadt Prag*. Prag 1794-1797.

[191] Gregor WOLNY: *Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschildert*, 7 sv., Brünn, K. Winiker 1835-1842. Druhé vydání: 1846 a týž: *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften*, Brünn, Selbstverlag des Verfassers 1855-1866.

[192] Antonín PODLAHA, Eduard ŠITTLER: Národopisná výstava českoslovanská v Praze r. 1895, III. Sbírka staročeských obrazů a soch Marianských. *Vlasť XII.*, str. 775-782, 876 – 885, 1001-1011, 1091-1096, 1174-85. Praha 1896.

[193] Antonín Podlaha byl shodou okolností jedním z majitelů košířské malby. Jeho osobnosti se věnuji podrobněji v kapitole 2.2.2. *Původ obrazu ze sbírky Antonína Podlahy – osobnost sběratele a charakter sbírky*.

[194] E. Šittler podobně jako A. Podlaha budoval svou soukromou sbírku, zároveň pro vyšehradské muzeum získával z venkovských kostelů starožitná paramenta a preciosa výměnou za nová. Viz Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Dodatky. Praha 2001, heslo Eduard Šittler (autorka hesla Dana Stehlíková).

[195] Antonín PODLAHA: *Obrazy mariánské ze XIV. – XVI. století.* Praha 1904, týž: *Almanach mariánský*, Praha 1905, s. 193-203, týž: *Posvátná místa království Českého* I- VII, Praha 1907-1913, týž: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy - Collection Podlaha, *Památky archeologické.* Drobné články, materialie a zprávy. roč. XXXIV, 1-2, 3-4 Praha 1924, 230-232, 509-515, Eduard ŠITTLER, Antonín PODLAHA: *Loretánský poklad v Praze.* Praha : vl.n., 1901, Eduard ŠITTLER, Antonín PODLAHA: *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze : Jeho dějiny a popis. Praha : Dědictví sv. Prokopa*, 1903, Eduard ŠITTLER, Antonín PODLAHA: *Poklad svatovítský a knihovna kapitulní.* Praha : Archeologická komise při České Akademii císaře Františka Josefa pro vědy..., 1903.

ředitele uměleckoprůmyslového muzea a profesora Univerzity Karlovy Karla Chytila (1857-1934). V roce 1887 publikoval první článek o mariánských obrazech. Přínosem zásadní povahy pro další poznání byla jeho publikace o pražském malířském bratrstvu a jeho cechovní knize.[196] Znalost památkového fondu uplatňoval rovněž na soupisech památek (Chrudimsko) a kromě uměleckého řemesla se soustavně věnoval českému deskovému a knižnímu malířství 14. a 15. století. Příznačné je, že řada jeho hypotéz byla pozdějším bádáním potvrzena a dochází k tomu vlastně dodnes. V roce 1912 vyšel podnětný katalog deskové malby 14. a počátku 15. století Richarda Ernsta.[197] K. Chytil na Ernsta navázal ve studiu mariánských obrazů polopostav a rozlišil základní dvě skupiny kopií, které rozdělil na typ madony vyšebrodské a zlatokorunské.[198] Později rozvinul svá bádání v monografickém studiu obrazu Madony z kostela sv. Štěpána v Praze, přičemž zkoumal především její vztah k Madoně Vyšebrodské a dalším „kopiím" zejména v českých sbírkách.[199] Pracoval na základě podrobné formální analýzy a srovnání se soudobou evropskou produkcí. Chytil považoval torzální stav za základní problém fondu mariánských obrazů a (v souhlase s A. Matějčkem),[200] později konstatoval příliš velké bohatství typů a zároveň nejistý původ některých, což bránilo *„umělecko historickému sestavení a klasifikování obrazů madon".*[201]

Pro příspěvky z tohoto „pionýrského" období je také typické doplňování fondu o další díla, posloupné datování a řazení jednotlivých obrazů mariánských polopostav do dvou základních skupin kolem madony vyšebrodské a zlatokorunské. Tehdejší názorová situace byla významně ovlivněna podobou maleb nesoucích znejasňující druhotné historické úpravy (přemalby, aplikace

---

[196] Karel CHYTIL: Über einige Madonnenbilder Böhmens. *Mitteilungen d. k. k. Central-commision,* VIII, Wien 1887, XIII-XIX, týž: *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582.* Praha 1906, týž: Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser-Friedrich Museum. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen* 1907.

[197] Richard ERNST: Beiträge zur Kenntniss der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang XV. Jahrh. *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens* VI. 1912 – ve formě katalogu přináší studii k českému středověkému malířství.

[198] Na K. Chytila navazují jak Milena Bartlová tak např. Jan Klípa ve svých nejnovějších publikacích k dějinám malby první poloviny 15. století.

[199] Karel CHYTIL: Madona svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. stol., *Památky archeologické* XXXIV, 1925, s. 41-76.

[200] Antonín MATĚJČEK: *Die Böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts, Bibliothek der Kunstgeschichte.* Bd. 12, Leipzig 1921.

[201] CHYTIL 1925, s. 41.

korun apod.). K. Chytil ve své podrobné analýze obou obrazů považuje oba za prototypy skupin, přičemž vychází z dobového názoru o časové následnosti svatovítské a roudnické madony za vyšebrodskou a zlatokorunskou.[202] Chytil svůj další výzkum české deskové malby a iluminovaných rukopisů shrnul do příspěvku publikovaného v Umění roku 1929.[203]

Téma přitahovalo i zahraniční badatele, přičemž docházelo také k publikacím slohově českých obrazů v zahraničních sbírkách.[204] Z dalších badatelů se k tématu madon vyslovil tehdejší Zemský konzervátor při Státním památkovém ústavu a zároveň (1919–1926) a zároveň profesor dějin umění (1921–1938) a pozdější děkan Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně Eugen Dostál (1889–1943) konkrétně k madoně Vyšehradské a typu Panny Marie Pokorné.[205]

Vincenc Kramář (1877–1960), od roku 1919 ředitel Obrazárny vlasteneckých přátel umění, získal do roku 1930 do sbírek některé z maleb (Madonu z Veveří, nákupem v Římě Madonu později zvanou Římskou, Madonu Roudnickou, Jindřichohradeckou a Zlatokorunskou) a také jako první český badatel datoval jako nejstarší svatovítskou madonu a roku 1937 spojil její rám s obrazem.[206] Informace o středověkých malbách, které systematicky získával pro sbírky Obrazárny a také o jejich restaurování publikoval také v popularizujících příspěvcích v denním tisku a v časopiseckých studiích.[207] Svatovítskou madonu považoval za prototyp skupiny již Fritz Burger (1877–

---

[202] Fritz BURGER: *Die deutsche Malerei von ausgehenden Mittelalter zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Böhmen und die österreichisch-bayerischen Lande bis 1450.* Berlin 1917*, s. 140.* Předřazení svatovítské madony zlatokorunské jako prototypu celé skupiny navrhl později Vincenc Kramář ve 30. letech. Chytil považuje za prototyp Madony Vyšebrodské Madonu z Vratislavi, viz CHYTIL 1925, s. 44.

[203] Karel CHYTIL: Umění české na počátku XV. století. Část 2: Malířství a plastika. *Umění,* 2/1929, s. 331-376.

[204] Joseph JUNGNITZ: Zwei Tafelbilder aus der Böhmischen Malerschule des 14. Jahrh. in Breslauer Diözesanmuseum. *Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer.* Breslau 1909, s. 71–76.

[205] Eugen DOSTÁL: Vyšehradská madona. *Časopis Matice Moravské*, 1923, s. XLVII.

[206] Mohl se opřít o názory Karla Chytila i Antonína Podlahy, kteří při hodnocení rámu v majetku Městského muzea vyslovili názor o jeho spojitosti s obrazem nějaké madony na základě souvislosti se zmínkou v inventáři svatovítského pokladu. Vincenc KRAMÁŘ: La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême, *L'art vivant en Tchecoslovaquie*, No 78, 1928, s. 202-215; CHYTIL 1887 s. XXI, PODLAHA – ŠITTLER 1903, s. 71.

[207] Vincenc KRAMÁŘ: České středověké malby z majetku čs. státní obrazárny. *Národní osvobození* 23. 2., 2. 3., 5. 3., 9. 3., 29. 3., Praha 1930, týž: Nová instalace Státní sbírky starého umění. *Zprávy památkové péče,* II/1938, sešit 1, s. 142-147, týž: *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*. Praha 1938, týž: *Madona se sv. Kateřinou a Markétou měst. musea v Čes. Budějovicích*. Praha 1937.

1916), ale jeho názor zůstal dlouho osamocen.[208] Do studia polopostav madon přispěl významně byzantolog Josef Myslivec (1907–1971), který, vybaven širokými znalostmi východokřesťanské ikonografie a liturgie, zkoumal transfer jednotlivých prvků. K práci na tématu ho vyzval jeho učitel, univerzitní profesor Antonín Matějček (1889-1950) v době, kdy byl přesvědčen, že byzantské prvky jsou zprostředkované Itálií.[209] Výsledky výzkumu publikovali společně a ke studiu madon přispěli určením byzantských prototypů.[210] A. Matějček dále navázal na svůj výzkum, uveřejněný zčásti již v *„Dějepise výtvarného umění v Čechách"*,[211] a shrnul badatelské výsledky tohoto období v syntéze *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*. Tento *Korpus,* jak bývá základní a nadlouho nejdůkladnější publikace označována, vychází poprvé roku 1938 a později v dalších upravených reedicích.[212] Práce na *Korpusu* ve třicátých letech prováděli Matějčkovi žáci. Katalog zpracovali Pavel Loriš a Pavel Kropáček, ten období první poloviny 15. století (kat. č. 179-284, 286-288). Kropáček následně publikoval také samostatné studie k madoně zbraslavské a k církvické desce.[213] Svůj výzkum první poloviny 15. století obhájil disertační prácí, která byla vydána v roce 1946 pod názvem *Malířství doby husitské.*[214] Kropáček navázal na Matějčkův *Korpus,* ale v řadě problémů navrhl jiná řešení. Na základě detailní analýzy zásadně posouvá datace např. Svatojakubského oltáře, oltář z Vyššího Brodu zkoumá v souvislosti s vídeňskou dílnou Mistra Fridrichova oltáře. Naopak Rajhradský oltář ponechává v době vzniku kolem roku 1420, Svatojakubskou archu datuje po roce 1430, ale desky z Náměště klade až do 30. let (1437–1440). Dochází tak k rozlišení na dvě nezávislé autorské osobnosti této skupiny děl první poloviny 15. století. Za výrazné malíře této doby pokládá

---

[208] BURGER 1917, s. 305.
[209] Antonín MATĚJČEK: Český mistr? Vyšehradská Madonna, t. ř. dešťová. *Umělecké poklady Čech, I.*, Praha 1913, s. 28-29. týž: Die Böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, Bibliothek der Kunstgeschichte.* Bd. 12, Leipzig 1921.
[210] Antonín MATĚJČEK, Josef MYSLIVEC: České Madony gotické byzantských typů. *Památky archeologické.* 40, Praha 1934-35, s. 1-24.
[211] Vojtěch BIRNBAUM, Josef CIBULKA, Antonín MATĚJČEK: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*. sv. 1, Praha 1931.
[212] k tomu dále bibliografie autora in: Jaroslav PEŠINA (ed.): *Antonín Matějček, Cesty umění*. Praha 1984, s. 259–296.
[213] Pavel KROPÁČEK: Madona zbraslavská, *Volné směry* XXXV, 1938-1940, 8-10, týž: Bolestná Panna Maria Církvická, *Zprávy památkové péče* 3, 1939, s. 52-53.
[214] Pavel KROPÁČEK: *Malířství doby husitské. Česká desková malba prvé poloviny XV. století.* Praha 1946.

Mistra Rajhradské archy, Mistra Madony vratislavské a Mistra Nesení kříže z Vyššího Brodu. Některé jeho výsledky byly přijaty v reedicích *Korpusu*. Dataci výše zmíněných děl ponechává beze změny český dějepis umění po řadu desetiletí. Změny především ve třetím vydání z roku 1947 ovlivnila kromě některých Kropáčkových také zjištění Jaroslava Pešiny, který reedici vedl.

Pro dějiny malířství první poloviny 15. století byly důležité objevy a připsání skupiny obrazů rajhradského kláštera, které Otto Benesch roku 1930 završil charakterizací anonyma jako Mistra Rajhradského oltáře, na něj navázal Ludwig Baldass, který rozšířil skupinu obrazů připisovaných okruhu tohoto Mistra.[215] Obraz Ukřižování z Nových Sadů u Olomouce publikovali nezávisle Albert Kutal[216] a Antonín Matějček.[217]

Posun v bádání přinesla také řada výstav věnovaných středověkému umění. K odborné veřejnosti se obracela výstava ke slezské gotice uspořádaná v roce 1923 ve Vratislavi,[218] gotickému umění severozápadních Čech v roce 1928, konaná v Mostě a Chomutově a provázená katalogem Josefa Opitze,[219] norimberskému malířství v roce 1931,[220] či důležitá výstava věnovaná moravské gotice v roce 1935 v Zemském muzeu v Brně, připravená Albertem Kutalem.[221] Po výstavě Kutal publikoval svou syntézu vývoje gotického sochařství v Čechách a na Moravě. Období po husitských válkách rozdělil na několik stylově odlišných úseků, které se zčásti časově prolínaly. Druhá čtvrtina 15. století se vyznačovala reakcí na předcházející krásný sloh se setrvačností až od roku 1460, ve druhém úseku se projevoval vliv nizozemského umění. Pro jeho pojetí byl příznačný kontrast mezi uměním doby Václava IV. a po husitských válkách, který formuloval takto: *„Vskutku lze si stěží představiti většího rozdílu, než který můžeme zjistiti mezi uměním doby václavské a pohusitské. Krásná samobytná forma a hravá linie, spojená s něžností dětského výrazu, ustoupila hluboce vážné*

---

[215] Madona Vyšebrodská, Oltář ze Zátoně, oltář z Reininghausovy sbírky - Ludwig BALDASS: Eine Südböhmische Malerwerkstatt um 1420. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4/1935 s. 301-319.
[216] Albert KUTAL: Ukřižování novosadské. *Volné směry* 32/1936, s. 67-74.
[217] Antonín MATĚJČEK: Mistr Rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. *Volné směry* 32/1936, s. 213-224.
[218] Hans BRAUNE, Erich WIESE: *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Kröner 1929.
[219] Josef OPITZ: *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmen, Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau* (kat. výst.), Brüx 1928.
[220] „Nürnberger Malerei 1350-1450“, Norimberk 1931.
[221] „Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku” na přelomu let 1935/36 v Zemském muzeu v Brně.

náladě, která nezná úsměvu, umění chápe jen jako zprostředkovatelku náboženských myšlenek. Umění doby po husitských válkách má ráz zasmušilý a neradostný.“[222] Pochopitelnou mimořádnou přitažlivost tématu mariánských obrazů v katolickém prostředí ukazuje, kromě zmíněných studií církevních historiků, také výstava *Madona: Církevní malířství a sochařství doby 1350-1550 z klášterního a soukromého majetku*, pořádaná u příležitosti prvního celostátního sjezdu katolíků Č.S.R. v Praze v roce 1935.[223]

Souvislosti se sousedními zeměmi přinesl výzkum malby rakouské.[224] Karl Oettinger se neomezil jen na rakouskou malbu, ale publikoval systematické přehledy vývoje českého gotického malířství.[225] Na Oettingera reagovali čeští badatelé, a to především na jeho koncepci vývoje krásného slohu (přechodný článek k sochám krásných madon představuje malířské dílo Mistra Třeboňského oltáře). Určitou výzvou byla Oettingerem stanovená chronologie většiny českých obrazů první poloviny 15. století, jejichž vznik klade až po roce 1420. Na tyto závěry v podstatě navázal již zmíněný Pavel Kropáček.

Kropáčkova kniha vyšla posmrtně a v první recenzi se zčásti odmítavě s jeho názory vyrovnává Jaroslav Pešina,[226] který krátce předtím vydal syntézu *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*.[227] Pešina předpokládal, že po roce 1420 ustala v Praze nadlouho kvalitní umělecká tvorba, a spolu s dalšími badateli (Baldass, Kropáček) sdílel názor o přesunu pražských dílen jednak na Moravu, kde tvořil Mistr Rajhradského oltáře a jednak do jižních Čech - působiště Mistra

---

[222] Albert KUTAL: *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě.* Praha 1940, zejména kapitola Měšťanský duch pozdní gotiky.

[223] Dům J.V.U. v Praze, Voršilská ulice, 8. červen-7. červenec 1935 : LXXVII. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze, pořádaná u příležitosti prvního celostátního sjezdu katolíků Č.S.R. v Praze. Jednota umělců výtvarných, 1935.

[224] Karl Öettinger publikoval k malbě první poloviny 15. století systematicky, v roce 1938 vydal monografii Hanse von Tübingen (kol. 1400–kol 1462 Wiener Neustadt) *Hans von Tübingen und seine Schule*. Berlin 1938, kde navázal na Williama Emila Suidu, autora *Österreichisches Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst des Eisernen und König Albrecht II.* (Artes Austriae. Bd. 4.) Wien 1926.

[225] Karl OETTINGER: Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späten XIV. Jahrhunderts. *Zeitschrift des deutscher Vereins für Kunstwissenschaft* 2/1935, s. 293–307, a dále Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des 14. Jahrhunderts. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 10/1935, s. 5–23, Altböhmische Malerei. *Zeitschrift für Kunsgeschichte* 6/1937 s. 397-406.

[226] Jaroslav PEŠINA (rec.): Pavel Kropáček, Malířství doby husitské. *Památky archeologické*, řada historická 43/1948, s. 116–122.

[227] Jaroslav PEŠINA: *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách.* Praha 1940, v úvodní části podává také vývoj malířství námi sledovaného období. Pozdně gotické malířství zůstává Pešinovým tématem i nadále, týž: *Česká malba pozdní gotiky a renesance*. *Deskové malířství 1450–1550.* Praha 1950.

Zátoňského oltáře, kde činnost doznívala do konce 30. let. V dalším čase umělecká tvorba upadla, dochovala se jen rustikální díla a nový vzestup viděl J. Pešina až v období kolem poloviny století, kdy seskupil obrazy Assumpty z Deštné a okruh Mistra svatojiřského oltáře, jejichž tvůrci již čerpali ze západu. Na základě podnětů historického výzkumu Pešina již v roce 1959 publikoval pozměněný názor o malířství doby poděbradské, kdy komentoval písemné prameny o malířích a uvažoval o nepřerušené kontinuitě tvorby v Praze.[228]

K tématu druhé čtvrtiny 15. století se J. Pešina vrátil v roce 1965, kdy konstatoval, že knižní malbu husitské a pohusitské doby charakterizuje ustálená zásoba figurálních a kompozičních schémat. Ve čtvrtém desetiletí sledoval tendenci k jisté stagnaci a zároveň nivelizaci malířské produkce. Umění těží ze starších vzorů předhusitských, ustálená je i barevná stupnice těchto prací, jejichž datování je ovšem při této setrvačnosti často velmi nesnadné (obdobně soudil Antonín Matějček a Jan Květ).[229] Pešina vytvořil v 60. letech časovou řadu s reprezentanty jednotlivých památek, včetně deskových obrazů madon, která zůstala platná na dlouhou dobu. Pro vývoj deskové malby po roce 1450 konstatoval redukci tradičního záhybového systému nebo jeho míšení s prvními doklady lámaného slohu. Madonu vyšebrodskou kladl krátce po roce 1460, Madonu svatoštěpánskou datoval až do počátku 70. let (s odvoláním na Chytila, který svatoštěpánskou datuje k roku 1472)[230] a konstatoval, že: *„...bude vůbec nutno revidovat dosavadní chronologii deskové malby první poloviny století, jejíž nejeden kus je příliš časně datován. Těsné obdoby s datovanými iluminovanými rukopisy s tím nebudou jistě v rozporu.“*[231] Při sledování vlivů zdůrazňoval vliv vídeňské školy (resp. rakouského lámaného slohu) a pojetí prostoru malby, a to již ve 40. letech 15. století (rakouská knižní malba těžila z českého akantu až do 30. let, naopak pro českou tvorbu byl vlivný vídeňský iluminátor Martin - Martinus Opifex ve 40. letech).

---

[228] Jaroslav PEŠINA: Studie k malířství poděbradské doby, *Umění* VII., č. 3, 1959, s. 196-227, týž: Nový pokus o revizi českého malířství 15. století. *Umění* 8/1960, s. 109–134 (recenze 9. sv. německé gotické malby připraveného Alfredem Stange).
[229] Jaroslav PEŠINA: Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400. K 20. výročí osvobození. *Umění* XIII/3, Praha 1965, s. 259.
[230] CHYTIL 1925.
[231] Jaroslav PEŠINA: Modlitební kniha Jiřího z Poděbrad. *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965*, s. 141, citováno podle pozn. 52 na s. 145.

V roce 1977 uveřejnil J. Pešina studii k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem, kde sledoval vývoj v české malbě ve dvou desetiletích 14. století kolem poloviny 14. století. Z dochovaného fondu vybral Madonu mosteckou, z Veveří, strahovskou, Madonku zv. římskou, Madonu diptychu z Karlsruhe, zbraslavskou a bostonskou (polopostavy) a také trůnící kladskou, zhořeleckou, královeckou, obraz Madony mezi sv. Kateřinou a Markétou a také Madonu vyšehradskou. Poměrně početnou skupinu detailně porovnal především v souvislosti se sienskou a florentskou produkcí byzantsky ovlivněné Itálie. Vyzdvihl tvořivou návaznost českých zemí na italské dědictví. České země dle J. Pešiny: "*...samostatně tvořivě rozvíjely dále na nejvyšší umělecké úrovni a vytvořily uzavřenou, jednolitou, početnou a přece vnitřně bohatě diferencovanou skupinu mariánských deskových obrazů...".*[232] Pešina tak na rozdíl od Ivo Kořána situoval proces modifikace typů kanonizovaných byzantskou tradicí do Itálie. Odpověděl tak na otázku, kterou formuloval již v roce 1964 ve studii věnované retrospektivním tendencím v českém malířství krásného slohu. Tehdy pozoroval v české malbě 14. století, že zde v siensky zabarvené mluvě *„zní... byzantský tón silněji než jinde v Evropě a že tedy nevystačíme s jednostranným vysvětlením tohoto umění jen se souvislostí se západní výtvarnou kulturou...,“* a dále, že *„bude lákavým úkolem příštího bádání zabývat se touto otázkou* (přímým byzatským vlivem) *důkladněji...“.*[233] Konstatoval, že byla dána přednost těm mariánským obrazům, které byly sice východního původu, ale byla v nich líčena mateřská něha, a zdůrazněna tak lidská stránka výjevu.

Typy Galaktotrophusy (Madony Lactans), *Eleusy* a *Glykophilusy,* italská malba zpracovávala od 13. století a vytvořila podmínky pro jejich další kvantitativní i kvalitativní vývoj. Specifická obměna tzv. maniera greca, gotizovaná již v Itálii, představovala silný impuls pro pozdější české umění. Mariánský obraz v tomto procesu pozbývá svůj dogmatický a hieratický charakter, dochází k uvolnění osové vázanosti a přísné frontality a zesiluje intimita náboženského námětu i tendence k podtržení lidských vlastností

---

[232] Jaroslav PEŠINA: Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In memoriam Alberta Kutala. *Umění* 25/1977, s. 131.

[233] Jaroslav PEŠINA: K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. Albertu Kutalovi k 60. výročí jeho narození. *Umění* 1964, s. 29.

madony a zvláště dítěte. Změna probíhala nejprve v postavě dítěte, které přestalo být symbolem božství a strhávalo novou hravostí a zvýšenou aktivitou (hra rukou, držení matčiny roušky, v rukou dítěte se objeví ptáček) pozornost pozorovatele. V českém umění počítal J. Pešina i se složkou západní a středoevropskou a také s domácí tradicí, které ovlivnily konečnou podobu. Na rozkvětu tématu se podílel rozvoj mariánského kultu a také organizace malířské činnosti v Praze roku 1348. Již v Itálii došlo k nahrazení byzantského maforia přechodným útvarem pláště i k dalším proměnám vztahu matky, dítěte a diváka směrem k prezentaci dítěte matkou. Ztráta hieratičnosti se projevila také postupným obnažováním dítěte, i když v Sieně nedošlo k úplnému odstranění roušky. Rané české madony podržely některé prvky maforia i motiv vytočení bosého chodidla směrem k divákovi, ponechávaly také byzantizující fyziognomii tváří, zpočátku také archaickým oděvem dítěte i svitkem v jeho rukou. K Itálii se hlásil také typ trůnící Madony doprovázené anděly (kladská), kde Madona vystupuje jako Královna nebes i Královna andělů (Regina angelorum). Italským prvkem je rovněž opona na pozadí.

Mariánský kult se silně rozvíjel také za přispění donátora kladské madony prvního pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic. V polopostavách madon došlo k postupnému vzpřímení a nápadnému protažení proporcí dítěte v matčině náručí, objevila se agrafa v podobě monile. Zdrobnění formátu a nová funkce sloužící osobní zbožnosti a kontemplaci (Madonka římská) souvisela s rozvojem diptychů, umožňujících intimnější pojetí obou postav a zlidštění tématu. Forma diptychů, známá již z antiky, je odvozena z Itálie, kde jejich výroba, zvláště v Sieně a Florencii, nabyla ve 14. století přímo industriálního rozsahu. Na rozdíl od Itálie tady došlo až k miniaturizaci diptychů (Diptych z Karlsruhe). Diptych z Karlsruhe i Madonku římskou připisuje Pešina pozdní tvorbě Mistra Vyšebrodského oltáře. Také Madonu bostonskou považuje za křídlo (pravé) diptychu. V určité oproštěnosti a přirozenosti podle něj přestává být kultovním obrazem: *„Český mariánský obraz dosáhl tak na svém závěru za necelá dvě desetiletí krajní polohy zesvětštění a zároveň humanizace tématu, o kterou celý předchozí vývoj českého malířství italizujícího směru usiloval a k němuž*

záměrně směřoval.“[234] A dále předvídá, že: *„Bostonská madona tak všemi svými rysy ukazuje do blízké, stejně jako daleké budoucnosti českého umění, které se pak rozpomene na některé její rysy a převezme je jako dědictví italizujícího slohu.“*[235] Přestože Pešina v tomto příspěvku odkázal na práci Ivo Kořána se Zbigniewem Jakubowskim, s jejich závěry se výslovně nevyrovnával a stavěl svou hypotézu odlišně na „italské cestě“ byzantských motivů do českého umění.

Do výzkumu malířských památek významně zasáhl Jaromír Homolka, který publikoval deskovou malbu tzv. Madonu ze Svojšína[236] a shromáždil soubor dalších děl. Podnětem k jeho stati bylo objevení dosud neznámé deskové malby, na které navázalo její restaurování (Mojmír Hamsík) a následně exponování v rámci projektu Národního muzea *Jiří z Poděbrad a jeho doba.* V roce 1958 byla deska získána pro expozici Národní galerie v Praze. Jaromír Homolka, který se věnoval převážně sochařským památkám, vyšel z Kutalovy a Pešinovy koncepce vývoje druhé fáze krásného slohu, kterou v mnohém obohatil a upřesnil. Jeho přístup je založen na důkladném formálním rozboru a jeho interpretaci v rámci vývojových souvislostí a na zkoumání dalšího kontextu díla, jehož výklad zahrnuje roli objednavatele i působení díla na diváka.

J. Homolka vycházel důsledně z výsledků technologických průzkumů, prováděných Mojmírem Hamsíkem a Věrou Frömlovou. Důkladná znalost materiálu a podrobná komparace formálních detailů byly výchozí, ale nepostradatelnou metodou, která umožnila zpřesnění chronologie deskové malby v letech 1400–1420. Homolka v této studii propracoval teorii vícevrstevného vývoje této fáze krásného slohu. Jde o vrstvu formalistickou, jejímž představitelem je i titulní malba příspěvku, dále o vrstvu realistickou spojenou s Mistrem Rajhradského oltáře a dalšími díly a konečně o vrstvu konzervativní, kterou J. Homolkovi reprezentuje Roudnický oltář. Svojšínská madona v jeho konstrukci vývoje navazuje na Madonu svatovítskou a předchází Madoně vyšebrodské.[237] Příznačné pro jeho přístup je opatrné konstruování

---

[234] Ibidem, s. 146.
[235] Ibidem.
[236] Jaromír HOMOLKA: Madona ze Svojšína. *Umění* 10/1962, s. 425-449.
[237] K přínosu Jaromíra Homolky viz Ján BAKOŠ: Koncepcie dejín stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia II. *Umění* 27/1979, zvl. s. 437-443; týž: Český dejepis umenia a Slovensko. *Umění* 34/1986, s. 216.; týž: Jaromír Homolka – historik stredovekého umenia Slovenska. *Ars* 1996, s. 3-10; Ivo HLOBIL: Životní výročí Jaromíra Homolky,

vývojových řad především s ohledem na možný paralelní vývoj. *„Skutečný vývoj, z něhož se zachovaly jenom trosky, byl jistě daleko složitější a řada, kterou rekonstruujeme je řadou ideální. Přísně vzato nemá patrně se skutečným historickým průběhem mnoho společného. Na druhé straně však opět tím, že zachycuje směr a podstatu vývoje (jistě ovšem jenom jedné řady slohu), vystihuje skutečnost s maximální možnou přesností.“*[238] J. Homolka pak v závěru studie došel ke shrnutí, kde přesně pojmenoval slohové bohatství počátku 15. století, a dobře si uvědomil zjednodušený obraz, který nám zprostředkovává torzálně dochovaný fond: *„České umění kolem roku 1400 je tedy velmi složitý útvar, či spíše organismus, který tvoří řada výrazných či méně výrazných proudů, směrů nebo odstínů a který se až přibližně do roku 1420 vyvíjí s nezmenšenou intenzitou, takže nelze hovořit o jeho vyžívání. Jenom část tohoto umění lze označit přídomkem dvorský. Vývoj se uskutečňoval, jak se zdá, podstatným dílem z vlastních sil a nejhlubší hnací silou byl právě vztah ke společnosti a společenské problematice doby. Od vzniku krásného slohu lze v českém umění konstatovat několik více či méně zřetelných a často protikladných proudů, z nichž dva nejvýraznější vyhránily v desetiletí před rokem 1420 a kolem roku 1420.“*[239]

60. a 70. léta 20. století věnovali studiu krásného slohu spolu s Jaromírem Homolkou také Albert Kutal, Jaroslav Pešina, Josef Krása a Karel Stejskal. Pojem krásný sloh byl jimi významně časově rozšířen a nově zahrnul díla Mistra Třeboňského oltáře vzniklá kolem roku 1380 až díla z doby kolem roku 1420. Období následující charakterizuje minimum dochovaných památek a doznívání a přežívání krásného slohu. Až před polovinou století byl zaznamenán švábský vliv v sochařství, který vyvrcholil v kalvárii z kostela sv. Bartoloměje v Plzni. Mimořádně důležitá byla zjištění Josefa Krásy, který doložil vznik několika rukopisů po roce 1419 v Praze, a tím i kontinuitu pražských iluminátorských dílen.[240]

Umění 34/1986, s. 546-547; Jan ROYT: K sedmdesátinám profesora Jaromíra Homolky. *Umění* 44/1996, s. 461-462; Pavel PREISS: Jaromír Homolka sedmdesátník, in: Jiří FAJT (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230-1530)*. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, s. 7-14; Michaela OTTOVÁ: K jubileu profesora Jaromíra Homolky. *Bulletin UHS* 18/2006, s. 20-21.

[238] HOMOLKA 1962, s. 428.

[239] Ibidem, s. 444.

[240] Josef KRÁSA: Knižní malba. In: *DČVU I/2 1984*, s. 597-601, jde především o Mistra Mandevilova cestopisu Národní knihovna cod. XIIIA3, kolem 1430 vznik bible, nyní ve vévodské

Důležitým zahraničním badatelem, který reagoval na překladové vydání Matějčkova *Korpusu* a také na Alfréda Stangeho, byl Gerhadt Schmidt. V malířské části syntetické práce *Gotik in Böhmen*[241] ovšem dále drží pro 40. léta tézi o odchodu umělců z pražských dílen na Moravu a do jižních Čech a přerušení vlastní kvalitní umělecké tvorby, které trvalo až do nástupu Jagellonců. Odpovědí na tuto kolektivní syntézu byla rozsáhlá recenze autorů Viktora Kotrby, Jaromíra Homolky, Jaroslava Pešiny, Karla Stejskala, Josefa Krásy a Marie Anny Kotrbové.[242] Autorem reflektujícím malířskou část byl J. Pešina. Opakovaně zdůrazňoval nedostatečnou probádanost problematiky. Pro námi sledovaný časový úsek po husitských válkách je důležitý Pešinův názor o tom, že drobná deska se Zvěstováním z Národní galerie v Praze nemůže být datována kolem roku 1440, protože „*in dieser Schicht findet sich in der böhmischen Tafelmalerei keine Spur eines niederländischen Einflusses, mag er auch nur vermittelt sein, auch für diesen Grad der graphischen Behandlung der Draperie gibt es Analogien erst um 1460".*[243] A dále dodává: "*Wer aus eigenem Studium den direkt unglaublichen Traditionalismus der böhmischen Malerei dieser Periode kennt, teilt ohne Zweifel meine Anschauung*."[244]

Podnětem k prohloubenému poznání především krásného slohu byl projekt výstavy *Českého gotického umění* provázený podrobným katalogem. Kolektiv autorů (editory byli Jaroslav Pešina a Jaromír Homolka) vymezil umění mezi léty 1350–1420.[245] V textech však jednotliví autoři nutně časovou hranici přesahují. Sochařství zpracoval Albert Kutal, který v této době zveřejnil svou základní syntézu, jejíž hlavní myšlenky dále kontinuálně podržel i v dalších

---

knihovně ve Wolffenbüttelu, bible Zamojských v Národní knihovně, roku 1440 dopsal písař Petřík pro kališníka Mikuláše z domu U tří lící v ulici U masných krámů na Starém Městě bibli zv. Šelemberskou, jiná tentokrát latinská bible v Rakouské národní knihovně ve Vídni (cod. 1181) byla opsána písařem Janem v roce 1443, synem novoměstského kožešníka Zachariáše, zde již odklon od tradice krásného slohu a projevuje se realismus detailu. Teoriím krásného slohu se podrobně věnoval Jan Klípa. Jan KLÍPA: *Kapitoly z deskové malby krásného slohu.* Nepublikovaná disertační práce. Vedoucí práce Jaromír Homolka, FFUK, Praha 2006.

[241] Gerhard SCHMIDT: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Karl Maria Swoboda (Hg.): *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei.* München 1969, s. 167-321.

[242] Viktor KOTRBA, Jaromír HOMOLKA, Karel STEJSKAL, Jaroslav PEŠINA, Josef KRÁSA: Gotik in Böhmen, *Umění* 19, zvl. otisk, 1971, č. 4, s. 358-401.

[243] Ibidem, s. 391

[244] Ibidem, s. 391.

[245] Jaroslav PEŠINA, Jaromír HOMOLKA (eds.): *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970. Jde o katalog k připravované výstavě, která nakonec z politických důvodů nebyla vůbec uskutečněna.

pracích. J. Pešina definoval církevnímu prostředí nejbližší směr, který ovlivňovala prohloubená religiozita prostoupená historizujícím laděním a využíváním byzantinismů a který vytvořil řadu madon s malovanými rámy.[246]

Byzantskými vlivy se soustavně zabýval také Josef Myslivec. Navázal na spolupráci s Antonínem Matějčkem, kterou jsme zmínili výše, a dále zpřesnil původ prototypu Březnické madony v kyperském diptychu Bohorodičky Kykkiotissy se sv. Jiřím (původem sinajský klášter sv. Kateřiny). [247] Charakteristické malované rámy mariánských obrazů a jejich výzdobný program, zejména výběr světců, spojoval s liturgickými modlitbami a považoval je za přímý vliv byzantský či za vliv byzantizujících předloh. V některých případech (rám Svatovítské Madony a Madona vyšebrodská, Madona krumlovská) podal výklad rámové výzdoby s ohledem na přítomnost patronů donátorů nebo na tituly kostelů, kterým byl obraz určen, či na řeholní prostředí, které obrazy objednalo.[248]

Ivo Kořán se mariánským obrazům věnoval soustavně od 70. let. Rozvíjel typologická studia, kde navázal především na Antonína Matějčka a Josefa Myslivce.[249] Zpočátku se věnoval vymezení byzantských vlivů, kdy rozpoznával základní ikonové typy v dochovaných obrazech českého fondu, který rozšířil v rámci historických zemí do Polska. Ve studiu polských památek spojil síly se Zbygnievem Jakubowskim.[250] Následně byla některá jeho zjištění týkající se polských památek přijata polskými badateli.[251] Ve své první studii (spolu se Z. Jakubowskim) k tématu, nazvané "*Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově",* předznamenal svá další bádání a postuloval základní témata: otázku byzantského vlivu a určení prototypů českých madon a průzkum polské malby za účelem hledání českých vlivů a importů. Na základě historického hodnocení společenské situace v Čechách počátkem 14. století (prevalence německého živlu ve městech, střet pražského biskupa Jana IV.

---

[246] Jaroslav PEŠINA: Desková malba. Katalog deskové malby. in: *ČUG 1970*, s. 202-243
[247] Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. *Umění* 18, 1970, s. 338-340.
[248] Ibidem, s. 345.
[249] MATĚJČEK - MYSLIVEC 1934-35.
[250] Ivo KOŘÁN, Zbygniev JAKUBOWSKI: Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická Madona v Krakově. *Umění* 24/1976, s. 218-242, k tomu Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT: Polemika k článku I. Kořána a Z. Jakubowského Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově. *Umění* 25/1977, č. 4, s. 361–363.
[251] Tezi o vzniku madony augustiniánů v Krakově akceptoval Tadeusz DOBROWOLSKI: *Sztuka Krakowa*. Krakow 1978, s. 187.

z Dražic s německými mendikantskými řády, touha po obnově českého národního vědomí vyjádřená v Dalimilově kronice), jíž pojmenovává jako "národnostní boj" za vymanění z německého vlivu, dochází I. Kořán k odůvodnění obratu k východním vzorům. Z tohoto pohledu objasnil příchod augustiniánů – kanovníků do biskupské Roudnice za Jana IV. z Dražic. Podle Kořána byl biskupův záměr jasný: *„...čeští řeholníci měli ušlechtilostí života překonat minority, učeností kazatele – dominikány, posléze celkovým kulturně-politickým významem nahradit cisterciáky...“.*[252] Od druhé poloviny 14. století byl řád jedním z nejvýznamnějších nositelů kultury jak v oblasti reformního myšlení, tak ve výtvarném umění. Od počátku se řád vyznačoval silnou mariánskou úctou. Mariánský kult byl ovšem příznačný už pro cisterciácké kláštery v Čechách. Myšlenku o existenci mariánských obrazů východního původu jako *Mater domus* jednotlivých klášterů sledoval I. Kořán v Roudnici, kde archivní záznam zmínil nejen existenci desky malované sv. Lukášem, ale také odpustky, které 26. 2. 1358 udělil obrazu arcibiskup Arnošt z Pardubic: "*qui idem monasterium intrantes ante ymaginem beatissime Virginis Marie, quam beatus Lucas fertur depixisse, quinque salutationes angelicas dixerint".*[253]

Spojení fundace kláštera s darem byzantského mariánského obrazu doložil Kořán dalšími příklady a předpokládal, že taková praxe byla pravidlem a všechny deskové obrazy polopostav madon sledovaly některý ze ztracených prototypů (výjimkou je dochovaná brněnská madona, darovaná Karlem IV. Jeho bratru, markraběti moravskému Janovi pro klášter, který zakládal pro augustiniány – kanovníky v Brně). Na jednotlivých příkladech pak badatel sledoval postupnou „bohemizaci“ byzantského obrazu.

Jedním z prvků značících tento postup je dojem prostoru, který vyvolává nejprve zobrazení skladů drapérie oproti „plochým“ byzantským obrazům. Stupeň závislosti na byzantské předloze Kořán zkoumá na třech nejstarších obrazech Madoně Mostecké, Madoně z Veveří a Madoně Strahovské, přičemž poslední dvě - oproti převládajícímu názoru - klade časově opačně, tj. že Veverská nenásleduje Strahovskou, ale obráceně. Uvedené tři obrazy nechtěl spojovat dílensky s dalšími díly druhé čtvrtiny 14. století, zejména s dílnou

[252] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 218-219.
[253] citováno podle KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 218.

Mistra vyšebrodského oltáře, protože se domníval, že: *„...příliš fragmentárně zachovaný materiál, evidentně už chronologicky různorodý, nelze vázat k jedinému – opět šťastnou shodou okolností zachovanému – dílu (podobnosti technologické tu málo váží), naopak pokládáme jej za důkaz existence poměrně široké skupiny umělců, působících u nás už v této časné době.“*[254] V případě Kladské madony, kterou považoval za donaci Arnošta z Pardubic nově zakládanému klášteru augustiniánů-kanovníků, uvažuje Kořán o zřetelném byzantizujícím charakteru obrazu, který pokládal za *„vědomý a úmyslný příklon k starším zobrazením.“*[255]

Mimořádným přínosem I. Kořána a Z. Jakubowského je také publikace pramenů k husitské a pohusitské situaci českých klášterů (právě augustiniáni nacházeli útočiště v klášterech ve Vratislavi, Krakově a dalších). Z této doby jsou doloženy četné mariánské obrazy, z nichž některé byly ve válečné nouzi odprodány a jiné darovány hostitelským komunitám. Do Kaziměře se uchýlili augustiniáni kanovníci z Fulneku a uložili zde před rokem 1427 své zachráněné klenoty. V krakovském klášteře byl získán svatolukášský obraz madony, který tu údajně zanechal roudnický probošt na útěku před husity.[256] Kořán soudí, že se tak mohlo stát ve dvacátých letech 15. století, když roudnický probošt Mathias navštívil krakovský klášter, aby upevnil vztahy s kvetoucí krakovskou komunitou, a při té příležitosti zde obraz zanechal. Obraz se nachází v klášteře a těší se nejvyšší úctě. K tzv. Madoně krakovských augustiniánů se Kořán vrátil i ve svých dalších statích a zpřesnil svá zjištění. Podobu obrazu spojil se starší nedochovanou Madonou z Roudnice, známou z kopie Březnické, a to na základě rentgenového snímku, který odhalil starší vrstvu malby datovanou do 70. let 14. století. Její přemalbu pak Kořán datoval - ve shodě s polskými badateli - do doby kolem roku 1430.

I. Kořán rovněž zvážil význam rámových výjevů. Svůj výklad opřel o předpoklad, že rámové výzdoby na starších typech zobrazení Krista (svatovítská Vera effigies) i madony (Aracoeli Třeboňského mistra) jsou prostřednictvím českých patronů "*výrazem znárodnění*" či znakem nové lokalizace obrazu (ve shodě se zasvěcením kostela či oltáře).[257] Kořán ve svém výzkumu dále

[254] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 223.
[255] Ibidem.
[256] klášterní prameny cituje KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, v pozn. 33 na s. 239.
[257] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 235.

pokračoval a ve specializovaných studiích zkoumal jednotlivé typy českých obrazů. Věnoval se především otázkám původu jednotlivých témat a funkci obrazů mariánských polopostav s Ježíškem a dále sledoval závislost na byzantském prototypu.[258]

V příspěvku k typu Madony doudlebské zkoumal vliv Madony brněnské na vývoj jejího typu (Hodegetria). Pokračoval v hledání těsnějších paralel pro jednotlivé motivy (odění dítěte, motiv pásu Madony) a zároveň sledoval odchylky od byzantského východního prototypu, přičemž doudlebskou Madonu považoval za bohemizovaný východní typ. Českému umění připsal Kořán již dříve desku regulovaných kanovníků sv. Augustina v Krakově, kterou na základě spodní vrstvy malby datoval do 70. let 14. století. Považoval ji za první klíčové české dílo, které nově vstřebalo základní východní prvky: „*Ostatní české Madony se dosud volnou rukou dotýkaly, snoubily či pohrávali si s rukou dítěte. Krakovská deska... prvně u nás syntetizuje celou řadu východních motivů (maforium s třásněmi, odění Ježíškovo, "jmenné" žehnání, rozvinutý svitek v jeho levici, posunutí matčiny ruky pod jeho nohy) a podává je českou formou".* Na jiném místě dodává: *"Zdá se dokonce, že tak dala* (Madona z Krakova) *jeden z podnětů ke vzniku vskutku českých mariánských obrazů, jak je známe od 60. let 14. století.“*[259] Doložením konkrétních variant a prvků typu ve střediscích byzantského vlivu (od Sinaje přes Kypr, Rhodos, Krétu, Řecko, Makedonii, Bulharsko, Srbsko a Itálii až po Rusku) dále popíral názor, že u krakovské malby šlo jen o bohemizaci italské předlohy. A vůči tomuto názoru se důrazně vymezil: „*nemohlo jít a nešlo o pouhé mechanické opakování, skládání, popřípadě obměňování jednotlivých motivů, nýbrž o výsledek mnohasetletého organického života forem a jejich střetávání v průsečíku paprsků, vyzařujících z jednotlivých center.“*[260] Českému malířství pak vrátil také Madonu pokladu Mariackého chrámu v Krakově, kterou

---

[258] Ivo KOŘÁN: K českému vývoji typu Madony doudlebské. *Umění.* 27/1979, s. 119–131; týž. K vývoji tzv. svatovítského typu Madony. *Umění.* 29/1981, s. 193–217; Ivo KOŘÁN, Hannelore SACHS, Wolfgang DIETER: Krásná madona frankfurtská *Umění.* 32/1985, s. 331–336, Ivo KOŘÁN: Život našich gotických madon. *Umění* 37/1989, s.193–220; týž: Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále. *Umění* 39/1991, s. 286–321; týž: Nobilitace a rustikalizace našich gotických madon. *Český lid,* 4 (1992), s. 309–321; týž: Etika Miraculosy. *Umění* 43, (1995), s. 501–513.
[259] KOŘÁN 1979, s. 119.
[260] Ibidem.

polští vědci J. Gadomski a T. Dobrowolski kladli do let 1450-70.[261] Pro Kořánovu konstrukci nalezlo důkaz až snímkování v infračerveném světle, které odhalilo nejstarší podobu přemalovaného obrazu. Kořán ji spojil s především s rysy tváří Madony Epitafu Jana z Jeřeně a dále s Madonou ze Svojšína a posunul její datování na základě záznamu v inventáři Mariackého kostela[262] krátce před rok 1397. Na základě historických zpráv a též na základě zápisu v inventáři navrhl spojení obrazu s donací královny Jadwigy (zemř. 1399). Autorství přisoudil pražskému dvorskému malíři a Madonu kladl na základě "*kultovní a vývojové závažnosti*" na roveň Madoně svatovítské, včetně kvality malby. Dobově nepříliš vzdálenou přemalbu starší české tváře vyložil poněkud diskutabilně - úpravou podle krakovské estetické normy. K této úpravě mělo podle Kořána dojít nejpozději na počátku 40. let 15. století. Následující vývojový stupeň Madony mariacké přestavovala v Kořánově systému Madona od Alžbětinek v Praze, vznik jejíhož typu leží před počátkem husitských válek. Zvláštním typem *Hodegetrie*, který I. Kořán opět spojil s českým uměním (minimálně vliv, ale předpokládal i autorství umělce, který přišel z Čech při zakládání kláštera), je nástěnná malba a její ztracený prototyp z karmelitánského kláštera v Krakově. Klášter Na písku je fundací královny Jadwigy z let 1395-1397, která do něj povolala mnichy karmelitánského kláštera P. Marie Sněžné v Praze. Vzhledem k tomu, že pražská "*Mater domus*" se nedochovala, dokládá krakovská nástěnná malba hypoteticky podobu nedochovaného pražského obrazu. Na základě stylistické analýzy předatoval Kořán také drobnou madonu Diptychu z pokladu katedrále na Wawelu v Krakově. Především pojetí mírně přemalovaných tváří (*trpce stažené koutky úst, bravurně malovaná hlava dítěte s rozcuchanými vlasy)*[263] spojilo dílo s vlivem krásného slohu kolem roku 1410. Přemalba (pozměnila sklon matčiny tváře, která původně směřovala k dítěti) dokládá Kořánovi další úprava

---

[261] Jerzy GADOMSKI: Wstep do badań nad maloposkim malarstwem tablicowym XV wieku (1420-1470). *Folia Historiae Artium* XI, 1975, s. 56, kde datuje obraz do poloviny 15. století a také Tadeusz DOBROWOLSKI, Poczatki malarstwa krakowskiego w epoce gotyku (Metoda i perfekcjonizm). *Folia Historiae Artium* XII, 1976, s. 50, datuje kolem roku 1970.

[262] *Item una tabula imaginis sancte Marie per dominam Hedvigim Polonie Reginam donata, satis pulchra gemmis et preciosis lapidibus decorata de valore plus quam centum florenorum.* - Marian SOKOLOWSKI: *Sprawozdania Komisyi historii sztuky VI*. Kraków 1906, s. CXXIII. - citováno podle KOŘÁN 1979, s. 120, pozn. 13.

[263] Ibidem, s. 124.

podmíněná posunem od devotio interna k devotio externa ze 30.-40. let 15. století v Krakově.

Do vývojového kontextu českých Madon zařazuje také Kališskou Madonu *"ab igne"*, přičemž nepochybuje o jejím polském původu. Předmětem příspěvku bylo nové zařazení dvou v Čechách dochovaných obrazů Madony z Kamenného Újezda a Madony Doudlebské. I. Kořán uvažuje o obou jako o nezávisle vzniklých replikách ztracené společné předlohy, která měla být uctívána snad v jižních Čechách. Vznik tohoto neznámého prototypu klade do 70.-90. let 14. století. Madonu z Kamenného Újezda datuje na základě stylistických prvků krátce po polovině 15. století, *„kdy ještě starší gotická tradice byla silná a kdy se již současně projevují i nové formální rysy“*[264] (lomy drapérie). V případě krakovských přemaleb, které chápe jako "*debohemizaci"* obrazů a jejich částečnou "*rebyzantinizaci"* a tím patrně i "*polonizaci"* se Kořán pouští na nejistou půdu a při vědomí toho v závěru příspěvku žádá o "*opatrnost a shovívavost"* při přijímání jeho hypotéz.

Jeho představa vývoje se odvíjí od teze, že nejpozději v 80. letech 14. století vznikají v Čechách všechny tři základní typy madon, vyšebrodský, resp. roudnický typ, zlatokorunský, resp. svatovítský typ madony (vycházející z Madony písecké z pražských Emauz) a bohemizovaný typ klasické *Hodegetrie* (předlohy typu doudlebského a piekarského), který dal podnět k dalšímu rozvoji jednotlivých obměn. Systematickým výzkumem typologie polopostav madon pokračuje Kořán ve své další studii nazvané příznačně *„K vývoji tzv. svatovítského typu Madony“.*[265] Oproti minulým příspěvkům posiluje své přesvědčení o ochranné funkci východních obrazů pro nové fundace, a to ve shodě s publikacemi zahraničních badatelů. Svůj názor mohl Kořán opřít především o zjištění Hanse Aurenhammera, který v tomto směru podrobil zkoumání milostné obrazy vídeňské a dolnorakouské a dospěl k poznání o rozhodující roli importovaných ikon.[266] Takto stvrzená fundace získala ochranu starobylého,

---

[264] Ibidem, s. 125.
[265] KOŘÁN 1981, s. 193-217.
[266] Hans AURENHAMMER: Marienikone und Marienandachtsbild. Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen. In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantischen Gesellschaft* 4, 1955, s. 135-149, týž: Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Wien 1956. Podobně i k českému materiálu dříve Rolf FRITZ: Das Halbfigurenbild in

většinou označeného jako nerukotvorného svatolukášského obrazu, který byl nadále komunitou ctěn jako "*Mater domus*" toho kterého kláštera. Východní pojetí chápe zobrazení Panny Marie s dítětem jako živoucí podobu Bohorodičky se synem. Svědčí o tom i četné zprávy o konaných zázracích a milostech. V řadě příkladů přerůstá kult omezenou klášterní komunitu a stává se záštitou širších území, popř. celé země. Existence uctívaného díla a jeho kult byly iniciační v procesu dalšího vzniku mariánských obrazů. Vývoj jednotlivých typů vidí Kořán jako "*organický*" a hovoří také o "*plynulém životě typu*".

Zajímavou myšlenkou je vznik modromodré verze svatovítské madony. Kořán seskupil Madonu píseckou, lnářskou a ryneckou, přičemž píseckou považuje za nejstarší článek skupiny. Všechny obrazy skupiny se prakticky shodují v liniích i barvách. Madona písecká, která je bohužel nezvěstná po krádeži v roce 1973,[267] je malovaná na desce kryté plátnem a dosahuje rozměru 47 x 33 cm. Její původ určuje barokní zpráva vztahující se ke třetí čtvrtině 17. století, kdy měl být obraz nalezen v zazděném výklenku zdi zahrady emauzského kláštera v Praze.[268] Rentgen původní barevnost nemohl ukázat a přiřazení skupině je tedy hypotetické. Přechodnými typy jsou Madona svojšínská a svatotomášská. Zajímavou reverzi typu představuje Madona z majetku M. Cibulky v Třeboni, nyní v Národní galerii v Praze.[269] V roce 1985 připojil Kořán spolu s Hannelore Sachs a restaurátorem Wolfem Dieterem českému fondu Madonu z Frankfurtu nad Odrou.[270] V této době již Kořánova teorie představovala ucelenou konstrukci o typologickém vývoji včetně časového hlediska. Staví na předpokladu, že do konce první třetiny 14. století docházelo k importu obrazů východních, poté v období trvajícím do 60. let 14. století došlo k prudkému rozvoji domácí produkce pod vlivem Itálie a od konce 60. a v 70. letech, díky excitované devoci, byly formulovány tři základní české typy a sice

---

der Westdeutschen Tafelmalerei um 1400. Ein Versuch über Herkunft und Deutung. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1951, s. 161-178.

[267] I. Kořán dal pořídit rentgenové snímky obrazu na počátku roku 1972.

[268] Zpráva o nálezu v *Liber Memorabilium Decanatus Pisecensis...* (Fr. J. Ledeczky A. D. 1747 na s. 69–70), viz KOŘÁN 1981, s. 214, pozn. 32 s přesnou citací latinského textu a odkazy na další prameny a literaturu.

[269] František MAREŠ, Jan SEDLÁČEK: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres třeboňský.* X., Praha 1900, s. 97, obr. č. 133, od roku 1923 v Národní galerii v Praze, viz také Jaroslav PEŠINA: Nový gotický deskový obraz českého původu, *Umění* 19, 1971, s. 314-315, obr. na s. 437.

[270] SACHS 1985: s. 331–336.

roudnický (vyšebrodský), svatovítský (zlatokorunský) a *Hodegetrie*. Koncem 14. století došlo ke zkřížení obou nejoblíbenějších typů (svojšínská a svatotomášská). Nové typy již nevznikají. V souvislosti s počátky husitství, deponováním nejcennějších církevních klenotů a obrazů za hranice a v souvislosti s explozí husitství zanikala česká poutní místa. Kořán předpokládal činnost českých malířů emigrantů, kteří již pod vlivem Nizozemí a "*devotio moderna"* vytvořili Madony frankfurtskou a z Toruně. Názor Ivo Kořána o významu polopostav madon a vnímání jejich existence doznal posunu v příspěvku příznačně nazvaném *„Život našich gotických madon"*. Průzkumem archivů shromáždil výčet pramenných zmínek donací k jednotlivým obrazům i o donacích obrazů či soch k dnes již neidentifikovatelným dílům (např. v malostranském augustiniánském klášteře sv. Tomáše). Důležitým přínosem Kořána bylo zpřesněné pojmenování dvou základních typů mariánské polopostavy, rozlišení na typ *Reginy* (roudnický) a *Beaty* (svatovítský). Označení *Regina* přichází Kořánovi „samovolně" a označení *Beata* přejímá z paralely Mariánské antifony:

„Beata mater et intacta virgo,
gloriosa Regina mundi,
intercede pro nobis ad Dominum."

Nejstarším předobrazem typu *Beata* je Kořánovi Madona z Liber viaticus Jana ze Středy (f. 6v) z doby po roce 1355. Domnívá se, že jde o reprodukci nezachovaného obrazu, který se stal základem "*povlovného vývoje typu Beaty*."[271] Zabývá se také typem *Eleusy* (typ madony z Košíř), který považuje za málo rozšířený. V případě Diptychu z Basileje přináší důležitou hypotézu o původu díla ze svatovítské katedrály. V reakci na kandidátskou disertaci Mileny Bartlové "*Vztah českých milostných madon k ikonám"* v příspěvku nazvaném "*Etika Miraculosy*" se Kořán dále propracovává fenomén zázračných obrazů, přináší řadu pramenných dokladů o úctě a věnuje se tak tzv. druhému životu obrazů v baroku. Určitý osobní posun badatele a odklon od strohého typologického třídění charakterizuje právě jeho postoj k vnímání zázraků: *„Nyní zbývá – k chvále českého národa a jeho Madon – ospravedlnit název stati. Do kdy vlastně*

[271] KOŘÁN 1989, s. 203.

lze u nás zázraky obrazů akceptovat nebo alespoň tolerovat? Odpověď, vycházející z ducha země, je jednoznačná: dokud jsou obrazy živé a krásné. Dokud vyjadřují plenitudo vitae a září svou smutnou radostí. Dokud jsou stimulem společenského rozvoje a opozice proti nim vyvolává nádherné představy duchovní i fyzické svobody člověka. To jest do husitství."[272] Tyto myšlenky i hypotézu o ochranné funkci mariánských obrazů badatel dále rozvedl v příspěvku *„Madony ochránkyně českých klášterů a milostný obraz P. Marie v Křešově".*[273]

Shrnutí výsledků medievalistického bádání především českých autorů přinesla publikace Praha středověká,[274] kde Karel Stejskal ve své stati o malířství navázal na Karla Chytila (a také na historická zjištění V. V. Tomka) a přispěl řadou svých pozorování. Karel Stejskal, stejně jako Ivo Kořán, ve své teorii staví na přítomnosti importovaných byzantských ikon v předhusitské Praze. Jejich působení viděl v řadě uplatněných typů mariánských zobrazení a byla pro něj nutným předpokladem pro typické projevy v pražské malířské tvorbě.[275] V pohusitské Praze dle Stejskala dochází k proměně objednávky v převážně městskou a měšťanskou (usuzuje z odkazů na vznik oltářů nebo nástěnných maleb ve farních kostelech v letech 1449–1492), důvodem mu byl např. přesun administrátorů arcibiskupství a členů nepočetné kapituly svatovítské do dobrovolného plzeňského ústraní. Vzestup objednávek katolického kléru sleduje znovu až od počátku 60. let. Důležité je, že Stejskal ještě pro poděbradskou dobu předpokládá udržování tradice českého krásného slohu.[276] Uchovávali ji mistři, kteří se vyučili ještě na začátku 15. století a víceméně prošli údobím zjednodušování jeho slohové soustavy i pokusů o větší sdílnost či vyjádření citu. Důvodem životaschopnosti tradice mu bylo posilování zájmu objednavatelů o staré typy milostných mariánských obrazů.

---

[272] KOŘÁN 1995, s. 506.
[273] Ivo KOŘÁN: Madony ochránkyně českých klášterů a milostný obraz P. Marie v Křešově. In: Henryk DZIURLA, Kazimierz BOBOWSKI (eds): *Krzeszów uświecony laska*. Wroclaw 1997, s. 17-23.
[274] Emanuel POCHE, Josef JANÁČEK, Jaromír HOMOLKA, Jiří KROPÁČEK, Dobroslav LÍBAL, Karel STEJSKAL: *Praha středověká: (čtvero knih o Praze)*. Praha 1983, koncepce knihy vyloučila poznámkový aparát a vědecký způsob citací prezentovaných názorů.
[275] STEJSKAL 1983, s. 505, iluminace Trůnící Madony žaltáře dominikánek v Praze na Újezdě objednaném po roce 1293 navazuje na byzantský typ bohorodičky zv. Nikopoia a Stejskal předpokládá přítomnost této ikony a její úctu v některém pražském chrámu, na s. 505 uvádí další příklady.
[276] STEJSKAL 1983, s. 613.

O rok později, v roce 1984, vychází kolektivní přehledové akademické *„Dějiny českého výtvarného umění“*, kde stať k deskové malbě zpracoval J. Pešina.[277] Pešina zde znovu potvrdil raný vznik Rajhradského oltáře krátce po roce 1415, jeho vznik kladl do Olomouce či Brna, a posílil tak hodnocení průkopnické role jeho anonymního autora v přijímání západních podnětů. Jeho dílně pak, v nesouhlasu s Pavlem Kropáčkem, přiřkl působnost do konce třicátých let 15. století a připsal jí autorství Svatojakubského oltáře a desky z Náměště. Období po roce 1415 charakterizoval obdobím, kdy Mistr Rajhradského oltáře učinil konec manýristické variantě krásného slohu (který ale bude v rustikalizované podobě přežívat ještě velmi dlouho) a směřoval již k *„novým cílům* a *k tomu přistupuje i citelný, nezadržitelný pokles kvality, který doprovází vývoj české deskové malby ve třetím a čtvrtém desetiletí.“*[278]

V kontextu předkládané práce je důležitá monografie Jaroslava Pešiny věnovaná Vyšebrodskému oltáři. V této práci Pešina rozvinul ikonologické studium Vyšebrodského oltáře. Mezi jinými tématy se zabývá podrobně motivem přivinutí dítěte matkou ve scéně Narození a podává výklad vývoje zobrazení typu Eleusa. Sleduje tento vývoj od 11. a 12. století, kdy se motiv vyskytuje ojediněle, k jeho rozšíření dochází až ve 13. a především ve 14. století. Význam od určité humanizace podtržením lidské, citové stránky výjevu se spojuje s významem teologickým: *„V Marii je viděna zosobněná Ecclesia, ale především je zde zastřeně vyslovena příznačně středověká myšlenka antitéze života a smrti, počátku a konce Kristova působení.“*[279] V rámci cyklu je myšlenka vyslovená Jakubem de Voragine ve *„Zlaté legendě“* (2A, 102), že Kristovo *„narození vedlo k smrti“,* rozvedena a stejný typ objetí se objeví ve scéně Oplakávání. Stejně tak dokazuje teologický význam polibku Panny Marie. První vyobrazení líbající Panny Marie nachází ve Francii v nástěnné malbě v Montmorillonu, kde je zobrazena trůnící Panna Marie laskající se s dítětem. Podle Pešiny[280] je výklad motivu nutno spojit kázáním sv. Bernarda z Clairvaux o Písni písní, a proto akt

---

[277] Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: DČVU I/2 1984, 578-596. Pešina shrnul literaturu ke svému výkladu a datování jednotlivých obrazů v příspěvku Prolegomena k reedici korpusu české deskové malby gotické 1340 – 1415. *Umění* 1984, s. 306–317.
[278] PEŠINA 1984, s. 306.
[279] Jaroslav PEŠINA: *Mistr Vyšebrodského cyklu.* Praha 1987, s. 20.
[280] s odvoláním na závěry W. M. Hinkleho, viz William M. HINKLE: The Ikonography of the apsidal Fresco at Montmorillon. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. F. 23, 1972, s. 54, pozn. 91.

líbání je jen omezeným způsobem, jak označit duchovní spojení se Spasitelem. Jiným podstatným motivem bylo chodidlo dítěte obrácené k divákovi. Tento italobyzantský prvek podle J. Pešiny jinde mimo Itálii neměl tak silný ohlas jako v českých zemích. Význam hledá v potvrzení člověčenství dítěte a jeho "*jakési důvěrné, téměř familiární blízkosti*" ve zdůraznění jeho hravosti a neposednosti, a tím je opětně potvrzena lidská stránka jeho božství.

Objevný pohled na středověký obraz jako objekt je dílem specialistky středověké knižní malby a byzantské ikonografie Hany Jany Hlaváčkové. Téma rozpracovala v několika studiích, kde na základě technických a ikonografických prvků (reversní strany obrazů) zkoumala středověké vnímání obrazu a jeho funkci.[281]

Obdobně jako Karel Stejskal, vyšel ze studia datovaných rukopisů i Robert Suckale, který dále studoval vliv česky školených malířů v okolních zemích ve druhém desetiletí 15. století a sledoval kontinuitu iluminátorské produkce v Čechách ve 20.–40. letech, jakož i vliv husitství na umění v okolních německých zemích.[282] Robert Suckale v roce 1986 publikoval příspěvek k pohledu na dvě důležitá díla v zahraničních sbírkách, která tamní autoři spojují s českým uměním. Jde o tzv. Basilejský diptych a oltář v německém Pählu.[283] Obě práce nebyly přijaty českými badateli jednoznačně, naopak byl jimi hledán původ v rakouské, respektive ve vídeňské malbě. Basilejský diptych navíc v souvislosti s právě předkládanou prací hraje důležitou roli v prezentaci mariánského typu *Eleusy* (resp. *Glykophilusy*). Suckale si klade za cíl potvrdit lokalizaci diptychu do Čech. Svůj názor nemohl opřít o doklady archivní povahy o původu díla, proto volí komparace slohové, přičemž dosud slohové hledisko podle Suckaleho vedlo

---

[281] Hana Jana HLAVÁČKOVÁ: Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti. *Umění* 29/1981, s. 516-525, spolu s Hanou SEIFERTOVOU: Mostecká Madona – imitatio a symbol. *Umění* 33/1985, s. 44-57, táž: Středověký obraz jako posvátný objekt. In: *O posvátnu*. Sborník České křesťanské akademie č. 8, Praha 1993, s. 114–118, táž: Středověký obraz jako objekt. *Technologia artis* 3/1993, s. 59–61.

[282] Robert SUCKALE: Die Buchmalerwerkstatt des Prager Examerons. Ein Beitrag zur Kenntnis der Prager Buchmalerei um 1400-1440. Josef Krása im memoriam. *Umění* 38/1990, č. 5, s. 401-418, týž: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. In: Künstlerisches Austausch / Artistic Exchange. *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. III. Berlin 1992, 65-70.

[283] Robert SUCKALE: Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens. In: *Nobile claret opus: Festgabe für Ellen Judith Beer*. Zürich 1986 (otištěno *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43, 1986, č. 1, s. 103–112).

k nesprávnému datování do doby okolo roku 1360. Diptych zřejmě fungoval jako přenosný oltář, důkazem je kombinace obrazu a relikviáře a také absence malby na reversních stranách obrazů. Obvyklé téma polopostavy madony s dítětem a bolestného Krista, bylo malířem v rámci diptychu nově promyšleno a dále prohloubeno. Malby jsou postaveny antiteticky. Na první pohled chybí protiklad barevnosti, v Kristově části dominuje červeň pláště, olivově hnědý inkarnát a hněď kříže, v Mariině postavě se uplatňuje jen světlý inkarnát a temně modrá v barvě pláště. Společně však podle Suckaleho tvoří barevný akord. Suckale na základě slohové a ikonografické analýzy řadí diptych z Basileje i oltář z Pählu českému umění, shledává jejich vzájemnou blízkost, ale zároveň vylučuje jejich vznik v jedné dílně.

Pro poznání českého umění v první polovině 15. století se staly klíčovými výstavní projekty provázené katalogy. Sochařskou osobnost Mistra Týnské kalvárie představila výstava roce 1990 připravená Jaromírem Homolkou a jeho žáky. Katalog pod názvem *„Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby"* a již název předjímá tehdejší názor všech autorů na dataci okruhu prací.[284] Tvorba dílny je slohově spojována s malířskými díly Mistra Rajhradského oltáře a byla datována již Albertem Kutalem do počátku 15. století, výstava přinesla poznání vlivu této tvorby, jejíž ohlas lze sledovat po celou první polovinu 15. století a jejíž inspirativní příklad se odráží i v díle Mistra Ukřižování z kostela sv. Bartoloměje v Plzni kolem poloviny století.

Západočeské středověké umění souhrnně představila výstava *„Gotika v západních Čechách 1230-1530"*. Deskovou malbu zpracoval Jan Royt, který musel ovšem konstatovat výraznou disproporci mezi bohatým fondem středověké plastiky a nemnoha památkami malířským.[285] První polovinu 15. století zastupuje jen jediné dílo - Madona svojšínská. V souladu se starším názorem J. Homolky[286] Royt datoval obraz po roce 1410 a zařadil ho do vývoje deskových obrazů v návaznosti na Madonu svatovítskou, Madonu lnářskou,

[284] Jaromír HOMOLKA, Jan CHLÍBEC, Milena ŠTEFANOVÁ–BARTLOVÁ: *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby.* Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1990.
[285] Jan ROYT: Desková malba. In: GOTIKA V ZÁPADNÍCH ČECHÁCH 1230-1530, s. 456-471.
[286] HOMOLKA 1962.

Madonu zlatokorunskou až po následnou Madonu svatotrojickou a vyšebrodskou, přičemž předpokládá pražský původ desky.[287]

Velkorysá koncepce Kaliopi Chamonikoly obsáhla obdobně teritoriálně, i když podstatně šíře, vymezený projekt výstavy *„Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550"* uskutečněný na přelomu roku 1999 a 2000. Výstava probíhající paralelně v Brně, Olomouci a Opavě zahrnula, jak napovídá podtitul, výtvarnou kulturu Moravy a Slezska v letech 1400-1550. Každou část provázel samostatný katalog.[288] Široce založený projekt umožnil mimo jiné zcela nové představení Rajhradského oltáře (pod novým pojmenováním Oltář nalezení sv. Kříže z Olomouce) v expozici i v katalogu. Příslušná hesla zpracovala Milena Bartlová, která představila své závěry, na jejichž základě pozici díla Mistra Rajhradského oltáře posunula z první čtvrtiny 15. století až k roku 1450.

Prvotním podnětem k významnému zásahu do poměrně názorově ustálené představy vývoje se jí stala publikace archivního zjištění Ivo Hlobila, týkající se zasvěcení oltáře v kostele sv. Mořice v Olomouci. Hlobilův výklad zveřejněný v roce 1980, uvedl nové poznatky ukazující určitou cestu k předatování oltáře.[289] Zřejmě vzhledem ke zmíněnému zásadnímu významu, který byl oltáři a jeho okruhu ve vývoji české malby přisuzován, zůstal Hlobilův příspěvek dlouho bez odezvy, přijetí hypotézy totiž žádalo opuštění dosud platných schémat.[290] Rajhradský oltář starším bádáním datovaný do předhusitského období, představuje navíc ve starší koncepci klíčové pokrokové dílo předhusitského období, aplikující nizozemské podněty ve střední Evropě. Přesunem vzniku oltáře do poloviny 15. století se dosavadní pozice jednotlivých dochovaných děl celé skupiny prací s tímto souborem formálně či slohově spjatých stala neudržitelnou.

---

[287] GOTIKA V ZÁPADNÍCH ČECHÁCH 1230-1530, kat. č. 39, s. 459.

[288] *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*. Čtyřdílná publikace zahrnula: Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA(Ed., red.): Díl 1. Úvodní svazek. Olomouc 2002, Kaliopi CHAMONIKOLA (Ed.): Díl 2. Brno. Brno 1999, Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA(Ed., red.): Díl 3. Olomoucko. Olomouc 1999, Kaliopi CHAMONIKOLA (Ed.): Díl 4. Opava. Brno 1999.

[289] Ivo HLOBIL: K olomoucké provenienci novosadského ukřižování Mistra Rajhradské archy. *Historická Olomouc*, Olomouc 1980, s. 42–49.

[290] V roce 2001 byly zmíněné archivní doklady revidovány a zpochybněny v jejich důsledku Kateřinou Kubínovou (tehdy Engstovou). Kateřina ENGSTOVÁ: Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři. *Umění* XLVIII, 2000, č. 5, s. 369–371.

Bartlová následně přijala i tuto výzvu a ve své knize *„Poctivé obrazy“*[291] adekvátně přehodnotila i další díla úzce související s Rajhradským okruhem. Její publikace se soustředila na upevnění tohoto nového místa a nabídla jiné řešení vývojové konstrukce. Badatelka nutně provedla rovněž důslednou revizi dosavadních názorů a kromě Pavla Kropáčka (*„Malířství doby husitské“* z roku 1946) [292] navázala také na některé zčásti nepublikované názory Vincence Kramáře.[293] Opírá se o názor Oettingerův, že velká většina českých obrazů první poloviny 15. století vznikla až po roce 1420. Pracovala na základě hluboké znalosti české i zahraniční literatury. Při vymezení metodologických problémů se výslovně přihlásila k metodě Ernsta Hanse Gombricha a především Roberta Suckaleho a k některým jeho názorům: *„Jsem spolu s E. H. Gombrichem a Robertem Suckalem přesvědčena, že motivy a hybné síly proměn a výměn výtvarných stylů lépe pochopíme, jestliže je přirovnáme ke změnám oděvní módy a k politické propagandě, nežli přirovnáme-li je k takovým přírodním jevům, jako je šíření vln na vodě a chřipkových virů v populaci nebo růst stromů či hub. Považuji proto za důležité opatrně zacházet se zavedeným fyzikálním a biologickým terminologickým aparátem tradiční vývojové koncepce dějin umění, abychom nepřestávali za uměleckými díly vidět konkrétní lidi a jejich společenské i transcendentní vztahy… Hlavní roli by v novém modelu měly hrát konkrétní, historicky ověřitelné vztahy jednotlivců a korporací. Domnívám se, že nejefektivnější bude výzkum zaměřený na zjišťování původní podoby, funkce, místa vzniku i určení jednotlivých památek.“*[294]

Její nová konstrukce zasáhla významně i fenomén polopostav madon, které nepovažuje automaticky za „milostné“. Bartlová v této publikaci shrnuje také své předchozí názory. Tématu se věnovala nejprve ve své diplomní práci pod vedením prof. J. Homolky, kde se zabývala figurálně zdobenými rámy

---

[291] Milena BARTLOVÁ: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*. Praha 2001.
[292] Ke kritice jeho striktně slohově-genetického uvažování pak Milena BARTLOVÁ: Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka, *Ars* 1-3, 1996, s. 156-160.
[293] Ústav dějin umění AV ČR Praha, odd. dokumentačních a sbírkových fondů, fond Vincenc Kramář, K I/2, list 161 – 206. BARTLOVÁ 2001, s. 20–21, pozn. 4, rukopis zmiňuje také Jiří FAJT: Vincenc Kramář a středověké umění. In: Vojtěch LAHODA (ed.): *Od starých mistrů k Picassovi.* Praha 2000, s. 145.
[294] BARTLOVÁ 2001, s. 32.

českých madon. Navázala na podněty Karla Chytila,[295] E. Wieganda a především J. Pešiny,[296] který potřebu zhodnocení malovaných rámů první v Čechách formuloval. Ten považoval rámy za příklad byzantizujících záměrných retrospektiv krásného slohu a počátky viděl v nám neznámých dílech Mistra Třeboňského oltáře. Užití celé skupiny motivů byzantského původu vyložil v rámci politických názorů a potřeb Karla IV, především jeho proslovanské orientace a chápání byzantského prostředí jako kolébky křesťanské víry. Svůj výzkum Bartlová rozšířila v kandidátské práci, kde téma zaměřila na vztah ikon a českých mariánských obrazů. V „*Poctivých obrazech*" je v naší souvislosti důležitá její reakce na teorii Ivo Kořána o pozvolném organickém vývoji ikonografických typů českých Madon a na jejich odvození z byzantských prototypů, jak bylo popsáno výše.[297] M. Bartlová je zásadně odmítla především z metodologických důvodů.[298] Odkaz na byzantské prototypy považuje za určitou legitimizaci obrazového typu. Z Kořánovy teorie přijímá jeho zpřesněné pojmenování dvou základních ikonografických typů Beaty a Reginy. Role badatelky v českém prostředí se dá přirovnat k funkci advocata diaboli, tedy osobě, která klade provokující otázky a postuluje nové názory, které jsou často v zásadním rozporu s dosavadním přístupem. Nesporný iniciační vliv v novém pohledu na české umění první poloviny 15. století je její zásluhou. Obecně nepřekonatelným problémem tohoto období zůstává zřetelný nedostatek archivních dokladů, o který by se za jiné situace mohlo bádání opírat. Fond daného období charakterizuje kromě torzálního stavu dochování také značně kolísající kvalita disparátních památek.[299] Ve své poslední publikaci téma dále rozpracovala v kontextu vizuálních studií.[300]

---

[295] CHYTIL 1887.

[296] Eberhard WIEGAND: *Die Böhmischen Gnadenbilder*. Disertační práce, Würzburg 1936, Jaroslav PEŠINA: Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei d. Schönen Stils in Böhmen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXLX, Wien 1976, s. 29-52.

[297] BARTLOVÁ 1996, č. I-3, s. 156–159, táž: Kramář's Madonna: unknown painting of a known type – Madona Kramářova, neznámý obraz známého typu. *Bulletin Národní galerie v Praze* 7-8/1997-1998. Praha 1999, s. 4-13, 131-138. táž: České gotické obrazy jako ochranný prostředek proti moru aneb uměním za čistotu ovzduší? *Marginalia historica* 3/1999. Praha 1999. s. 33-40, táž: Madona vyšebrodská. In: Kateřina CHARVÁTOVÁ (ed.): *900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28. – 29.9. 1998 v Břevnovském klášteře.* Praha 2000, s. 245-252.

[298] BARTLOVÁ 2001, s. 218.

[299] Podobně badatelka přesouvá v návaznosti na další autory dataci díla Mistra týnské kalvárie na základě dříve známé zprávy spojené s datem 1439 a osazením kalvárie v kostele. M. Bartlová tak posunula dataci díla z počátku 15. století do doby kolem roku 1440. Propracovaná hypotéza

Její originální pokus zásadně zasáhnout do poměrně ustáleného chronologického vzorce malířské tvorby první poloviny 15. století nebyl zatím obecně přijat a jednotliví autoři se zatím vyjadřují ke konkrétním dílům a víceméně úspěšně obhajují pozici tvorby tohoto mistra blíže k počátku 15. století.[301] Zřejmě z důvodu domácího původu badatelky nedošlo ke kolektivní reakci srovnatelné s recenzí knihy *Gotik in Böhmen* publikované Viktorem Kotrbou, Jaromírem Homolkou, Karlem Stejskalem, Jaroslavem Pešinou a Josefem Krásou. Badatelé se vydali cestou obhajování pozic jednotlivých děl na teoretické časové ose. První posun zpět minimálně o jedno desetiletí navrhla recenzentka knihy Milada Studničková.[302] Především poukázala na dřívější běžný výskyt konkrétních motivů Bartlovou pokládaných za důkaz nové datace. Na omezeném prostoru časopisecké recenze snesla řadu příkladů pro výskyt konkrétních motivů v české franko-vlámské knižní malbě první třetiny 15. století: skupiny jehličnatých stromů a další specifická flóra, motiv potoku sjednocujícího prostorové plány, sedící postavy obrácené zády k divákovi, architektonické konstrukce, specificky pomačkané záhyby a další v díle Mistra Martylogia z Gerony či Mistra Mandevillova cestopisu a dalších.

Jinou reakci, která se opírá o nová zjištění restaurátorského průzkumu Roudnického triptychu se Smrtí Panny Marie, vedl Jan Klípa (společně s restaurátorem Adamem Pokorným a technoložkou Janou Sanyovou).[303] Své argumenty směřoval k upevnění pozice Roudnického triptychu v době kolem roku 1410 a na základě technologického postupu výstavby malby i použitých pigmentů neshledává důvody k pozdější dataci Bartlové do druhé poloviny 30. let. Navíc ikonografickým rozborem postav skrývajících se pod Mariin plášť dochází i k hypotéze o možném objednavateli z doby předhusitské v Praze, a sice

---

nebyla zatím přijata. Paradoxem jsou pak značně rozdílné datace děl tohoto okruhu v rámci jedné publikace (NIEDZELENKO-VLNAS 2006, kat. č. I.2.32., I.2.33., I. 2.34 na s. 62-65).

[300] Milena BARTLOVÁ: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou.* Praha 2012.

[301] Milada STUDNIČKOVÁ (rec): Milena Bartlová. Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400–1460. Praha Argo 2001, 494 s., 151 čb. a 17 bar. obr., rejstřík. *Umění* roč. 51, č. 3, 2003, s. 240-245.

[302] Ibidem.

[303] Jan KLÍPA, Adam POKORNÝ, Jana SANYOVÁ: Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a k uměleckohistorickému kontextu. In: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase. The Story of Art – Artwork Changes in Time.* Praha 2010, s. 189–210.

posledního pražského inkvizitora a světícího biskupa, dominikána Mikuláše Václava.

Studium slezských památek přiblížila výstava *„Slezsko - perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů"* doprovázená vědeckými konferencemi a dvousvazkovým katalogem. [304] Středověk reprezentovala díla v první části výstavy *„Zlatá éra Lucemburků"* soustředěná na druhou polovinu 14. století zhruba do roku 1430. Pro téma mariánských polopostav přinesla především srovnání s polským fondem úzce vázaným k českým obrazům (Madona Vratislavská, Madona z Bytomi).

Pro studium uměleckohistorického kontextu sledovaného období přispěl výstavní projekt *„Umění české reformace 1380-1620"* následovaný kolektivní monografií.[305] Autoři jednotlivých studií shromáždili archivní podklady a pro pohusitské období doložili postupnou stabilizaci poměrů po husitských válkách. Kateřina Horníčková doložila aktivní roli katolického křídla s výraznou postavou Filiberta z Monjeu, biskupa z francouzského Countances, v návratu uměleckých památek (obrazů a soch) do pražských kostelních interiérů. Příkladem jsou památky v kostelech spjatých s přímým působením Filiberta, v chrámu Panny Marie před Týnem (Madona týnská) a v kostele sv. Štěpána na Novém Městě pražském (Madona svatoštěpánská). K dataci památek se autoři staví poněkud volněji, když Madonu svatoštěpánskou datují údajem konec 30. let až polovina 15. století nebo 1472. [306] Madona z týnského chrámu svou návazností na svatovítský prototyp představuje *„doklad snahy prokatolické strany a konzervativních utrakvistů podporovat návrat k tradiční zbožnosti pomocí šíření povědomí o známých a uctívaných mariánských obrazech."*[307]

Jan Klípa ve svém příspěvku z konference, konané u příležitosti výstavy, staví argumenty proti teorii R. Suckaleho o omezení barevnosti a dalších

---

[304] Andrzej NIEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): *Slezsko–perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006.
[305] Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380-1620). Praha 2010.
[306] REFORMACE 2010, s. 82.
[307] Kateřina HORNÍČKOVÁ: Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvismu. In: REFORMACE 2010, s. 83.

specifických vlastnostech, které Suckale považoval za typické pro husitské a pohusitské umění.[308]

Posun v bádání přinesly také výstavní projekty doprovázené soustavnými katalogy zahrnujícími často i nevystavená díla.[309] Důkladné zhodnocení umělecké tvorby na budínském dvoře za Zikmunda Lucemburského umožnil výstavní projekt a přinesl katalog *„Sigismundus rex et imperator"* v roce 2006. Franko-vlámský okruh zpracovala poslední výstava a katalog připravený Stephanem Kemperdickem a Friso Lammertsem v loňském roce pod názvem *„The Road to Van Eyck"*. Rotterdamská výstava prezentovala díla z širšího časového úseku, přibližně od roku 1370 do roku 1440. Z pohledu předkládané práce bylo přínosem shromáždění exponátů pro osobní zbožnost, kdy drobné oltáříky představily šíři produkce od nejkvalitnějších po rustikální polohu uměleckého zpracování.

Čerstvě vydaná publikace Jana Klípy *„Ymago de praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430"*[310] přináší ucelený pohled na pražské malířství uvedené doby ve vztahu ke středoevropským uměleckým centrům. Klípa se opírá o výsledky technologického průzkumu českého fondu, které v rámci knihy v samostatné stati *„Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420"* systematicky shrnul restaurátor Adam Pokorný. Klípa provedl důkladnou revizi názorů české i zahraniční literatury a přezkoumal uměleckohistorické vazby zahraničních bohemik a ověřil jejich příslušnost českému fondu deskové malby.

---

[308] Robert SUCKALE: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens, in: *Künstlerisches Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongreßes für Kunstgeschichte*, Bd. II, Berlin 1992, s. 65-70. Jan Klípa v příspěvku předneseném na konferenci „Umění reformace v českých zemích (1380 – 1620)" Praha 17. - 19. 2. 2010, konaná u příležitosti stejnojmenné výstavy, viz též Jan KLÍPA: Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation / Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 20-21/2010–2011, s. 6-21, 128-137.

[309] Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997, týž (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006.

[310] KLÍPA 2013.

2.5. Ikonografický typ *Eleusy* - *Glykophilusy* a jeho geneze

Zobrazení polopostavy Madony s Ježíškem patřilo k nejčastějším tématům středověké tvorby. Podstatným rysem tohoto typu obrazu je častý devoční charakter, který ovlivňuje kompozici devočních kopií. Právě polopostavy madon tak představují cizelovanou sumu formálních a významových prvků předcházející tvorby daného typu, respektive starších uctívaných obrazů. Jednotlivé obrazy se odvolávají na známé prototypy a většinou je také možné tyto citace rozpoznat a přesně je pojmenovat. Na druhou stranu je nutné říci, že posun devoční kopie od originálu může být poměrně značný. Je to způsobeno především středověkým chápáním kopie, které se zásadně liší od jejího moderního významu ve smyslu duplikátu. Naopak ve středověku kopie volnou nápodobou rozmnožovala zázračný prototyp a to včetně výjimečných schopností obrazům přisuzovaných.

2.5.1. Byzantské předpoklady, termín *Eleusa* a *Glykophilusa*, přejímání typu západním uměním

Samostatné obrazy Panny Marie se začínají uplatňovat teprve po Efezském koncilu konaném v roce 431. Na synodě došlo k teologickému přehodnocení Mariiny role a na tomto základě se víceméně spontánně formulují první zobrazení Panny Marie Bohorodičky (latinsky Dei genitrix, řecky Theotokos). Ve výtvarném zpracování tématu dochází k osamostatnění postavy Panny Marie z vícefigurových témat christologického cyklu (Narození Krista, Klanění tří králů, Ukřižování atd.). Vznikají nejstarší díla středověkého malířství zvláštního formálního a obsahového (ve smyslu prezentace dogmatického učení) typu ikona. Proti tehdy vzniklým mariánským obrazům i dalším obrazům Krista a svatých se soustředil následný teologický boj proti obrazům. Ikonoklastické období skončilo rokem 843 a jednotlivé typy mariánských obrazů, které byly předmětem obrazoborectví, byly obecně přijaty a uznány za platné. Důležitou kultovní roli hrály ikony již od 6. století. Nejvýznamnější centra úcty ležela na svatých místech v Palestině, kde bylo madoně zasvěceno třicet kostelů, kaplí a

klášterů již před zákazem obrazů. Jejich kult se odtud šířil do celého křesťanského světa. Mezi dochovanými ikonami výrazně převládají právě obrazy madony, vždy reprezentující některý z ustálených obrazových typů. Jde totiž o devoční kopie, které byly vnímány ve shodě s prototypem jako milostné, tj. obrazy prokazující milosti věřícím. Zázračné obrazy pak fungovaly jako ochranné záštity, paládia hlavních měst či říše.

Některé základní typy byly časem víceméně ztotožněny s mariánskými tituly (*Eleusa*, Peribleptos, Platytera). V těchto případech v Byzanci nešlo ještě o přesné typologické určení. Tak je tomu právě u ikon titulovaných *Eleusa*, z nichž některé přes svůj název zobrazují zcela odlišný mariánský typ. V historii umění rozumíme pod pojmem *Eleusa* (řec. milosrdná, něžná) obraz Panny Marie, která k sobě přivinula Ježíška tak, aby se něžně dotýkali tvářemi. To je jediný podstatný detail typu, ostatní ikonografické znaky zobrazení se mohou i značně lišit (polopostava, trůnící Madona, stojící Panna Marie, drží dítě na pravé či levé ruce, dítě s rotulem či objímající matku kolem krku apod.). Jako označení typu se proto místo zavádějícího *Eleusa* užívá řeckého slova (Epiteton) víceméně totožného významu *Glykophilusa* (sladce milující), které se v tomto smyslu objevuje až v pobyzantské době výhradně v popisech obrazů s motivem těsně přitisknutých tváří matky a dítěte a náleží historické terminologii. Zvláště vhodným označením je tento termín pro vzácný typ, kdy matka navíc vede ruku dítěte ke svým rtům, aby ji políbila.[311] V byzantském ikonopisu je typ *Glykophilusy* doložený vícekrát (některé ikony ještě stále fungují jako prototypy). Nejdůležitějším příkladem z nich je byzantská ikona z doby kolem roku 1100, v Rusku proslavená Madona Vladimírská.[312] Vladimírská madona typu Theotokos vznikla počátkem 12. století v Konstantinopoli a jako dar konstantinopolského partiarchy Lukáše kyjevskému velkoknížeti Juriji Dolnorukému stála dle legendy u založení města Vladimír a kláštera Bogoljubovo.

---

[311] Wolfgang BRAUNFELS, Gerard A. WELLEN, Horst HALLENSLEBEN: heslo Maria, Marienleben. In: Engelbert Kirschbaum (hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. III, allgemeine Ikonographie/Laban bis Ruth, Herder 1971, s. 155-156, 161-162, 170.

[312] Moskva, Treťjakovská galerie, poč. 12. století, Vladimírská ikona představuje oproti tomu ustálený typ *Glykophilusy*, vyskytující se v mnoha "kopiích", např. k roku 1400 se datuje ikona připisovaná Andreji Rublevovi.

Obdobně jako ochrana klášterní komunity zřejmě působily ikony importované na naše území. Konkrétně dochovanou a historicky na území středověkých českých zemí doloženou je jen Madona brněnská. K východnímu, resp. byzantskému původu, váže obraz Panny Marie brněnské kromě ikonické podoby také legenda. Podle legendických pramenů 14. století (nejstarší dochovaný zápis legendy až z roku 1493) byl obraz nalezen sv. Helenou a jejím synem Konstantinem Velikým a darován spolu s těly sv. Tří králů biskupovi Eustorgiovi v Miláně. Odtud měl obraz získat český král Vladislav II. v letech 1158–1162 jako válečnou kořist za pomoc císaři Fridrichu Barbarossovi při dobytí města. Podle legendy byl obraz poté uložen v přemyslovské pokladnici.[313] Obraz Madony brněnské je také považován za dílo sv. Lukáše (obdobně např. Veraikon svatovítský a Madona Aracoeli ve svatovítském pokladu).[314] Pramenně doloženy máme až další osudy brněnského díla, a sice k roku 1356 daroval Karel IV. obraz svému bratru markraběti moravskému Janovi pro klášter augustiniánů poustevníků u sv. Tomáše, který Jan založil v Brně. Nabízí se historická souvislost s předchozí korunovační cestou císaře Karla do Itálie, která by mohla být také cestou obrazu do Prahy, a tím i zpochybněním legendy. Další písemné zprávy dokládají úctu k obrazu v Brně – např. zpráva o odpustcích udělených na čtyřicet dní pro návštěvníky obrazu od roku 1373 a od roku 1379 prodloužení účinku odpustků na 200 dní. Roku 1401 dochází k výtvarné proměně milostného obrazu jeho zasazením do zlatého a stříbrného rámu z donace markraběte Jošta. Od roku 1403 je ve sponě Mariina pláště uložen ostatek Mariiny zkrvavené roušky (*de peplo ejusdem Virginis, cum sangue Christi).*[315] Existuje možnost, že Madona Čenstochovská by mohla být devoční kopií brněnského obrazu.[316] Při tolika

---

[313] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 219, pozn. 7, dále přehled dějin obrazu včetně jeho druhého života Karel EICHLER: *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v Rakouském Slezsku I*, Brno 1887, s. 211–215, August PROKOP: *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Bd. I, Wien 1904, s. 187, Hedvika BÖHMOVÁ: Obraz Madony v kostele na Starém Brně, Časopis Moravského musea XLIII, 1958, s. 175–182, ROYT 2011, Ivo SPERÁT(ed): *Thaumaturga Brunensis - Divotvůrkyně Brněnská*. Brno 2011.

[314] Karel IV. přivezl z Říma kopie milostného obrazu Veraikonu a Aracoelské madony. Viz Olga PUJMANOVÁ: Studi sul culto della Madonna Aracoelli e della Veronica nella Bohemia tardomedievale. *Arte cristiana* 80/1992, s. 243–264, Jiří FAJT: Mistr Theodorik (?), Madona Ara Coeli, in: KAREL IV. 2006, pozn. 34, s. 157–158.

[315] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s.219.

[316] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 220, pozn. 20, jeho cesta z Brna by vedla do Uherského Brodu a odtud do Uher za válek Jana Lucemburského, a odtud spolu s mnichy neznámého kláštera po jeho poškození kolem roku 1430 do Čenstochové.

písemných dokladech úcty je totiž s podivem, že se nedochovala jediná devoční kopie s přímou vazbou k brněnské madoně. Ovšem byzantský původ díla zatím nedosvědčují žádné novější odborné průzkumy technologie a autenticity stavu dochování. Malba byla restaurována v roce 1946, kdy byly spolu s přemalbami odstraněny kovové apliky a příkrov. Je velmi pravděpodobné, že na našem území se další ikony nacházely, kromě ohlasu v iluminacích svědčí o dalších ikonách i archivní zprávy. Hledáním těchto zpráv se v rámci svého výzkumu mariánských obrazů zabýval Ivo Kořán, který nejprve nalezl doklady úcty v augustiniánských komunitách (Roudnice nad Labem a Brno) a dále vyvodil, také podle mariánských názvů klášterů, podobnou praxi v cisterciáckém řádu.

Nejstarší doklad nachází ve spojitosti s roudnickým augustiniánským klášterem založeným biskupem Janem IV. z Dražic 1333.[317] Již v zakládací listině je úcta k Panně Marii silně akcentována požadavkem každodenní mše věnované Panně Marii. Listinu vztahující se k obrazu Madony (uloženému a uctívanému v klášteře) pak adresoval klášteru arcibiskup Arnošt z Pardubic, jehož vypjatá mariánská úcta je dobře známá a doložená, včetně líčení legendou.[318] Dne 26. 2. 1358 arcibiskup udělil čtyřicetidenní odpustky těm „*qui idem monasterium intrantes ante ymaginem beatissime Virginis Marie, quam beatus Lucas fertur depixisse, quinque salutationes angelicas dixerint*“ [319] a dále těm, kteří navštíví klášter v určené mariánské svátky. Údajně byzantského původu byl obraz Madony věnovaný Vladislavem Jindřichem klášteru v Doksanech roku 1222.[320]

---

[317] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, pozn. 2, v případě zmiňované Madony v Roudnici Kořán nevylučuje, že obraz mohl být klášteru věnován až v 50. letech v souvislosti s císařskými importy ostatků a milostných obrazů z říše i Itálie.

[318] Z uměleckých mariánských děl, jichž byl donátorem např. desková malba Kladské madony, iluminace iniciála A v graduálu Arnošta z Pardubic s klečícím Arnoštem jako donátorem. K životu Arnošta z Pardubic dále Vilém z HASENBURKA: *Vita venerabilis Arnesti primi archiepiscopi ecclesie Pragensis*/ Život ctihodného Arnošta, prvniho arcibiskupa kostele pražskeho (lateinisch u. tschechisch), nově vydala Česká křesťanská akademie, Praha 1994, Václav CHALOUPECKÝ: *Arnošt z Pardubic, I. arcibiskup pražský*. Praha 1946, Zdeňka HLEDÍKOVÁ, Jana ZACHOVÁ: *Život Arnošta z Pardubic podle Valentina Krautwalda* (Das Leben des Ernst von Pardubitz erzählt von Valentin Krautwald), Pardubice 1997, Zdeňka HLEDÍKOVÁ: *Arnošt z Pardubic, zakladatel a rádce.* Praha, 2008.

[319] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 218-241. s. 218, pozn. 1, citováno podle Josef EMLER: *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae* III, Praha 1890, s. 781, listinný středověký materiál vydal rovněž Josef EMLER: Diplomatář kláštera blahoslavené Panny Marie řeholních kanovníků řádu sv. Augustina v Roudnici. *Věstník královské české společnosti nauk* , r. 1893, Praha 1894, č. XVII.

[320] Josef EMLER: Necrologium Doxanese, *Zprávy o zas. kr. Čes. společnosti nauk v Praze* 1884, s. 121.

Toto nejstarší vyobrazení je nezvěstné, neví se ani, kdy došlo ke ztrátě či zničení nebo přesunu obrazu.[321]

Podobně obtížně prokazatelným příkladem je deskový obraz českého původu tzv. Madona Březnická. Devoční charakter potvrzuje nápis na reversu obrazu, který uvádí, že jde o kopii z roku 1396 objednanou králem Václavem podle dochovaného svatolukášského obrazu v Roudnici.[322] Lze předpokládat, že roudnický prototyp, blízký Madoně – Bohorodičce kykkské v klášteře Kykkos na ostrově Kypru, mohl být dovezen do Prahy přímo, totiž v souvislosti s cestou kyperského vládce Petra Lusignana Karlovi IV. či pražskému arcibiskupovi. Belting považuje úctu k panovníkově daru za projev loajality k donátorovi. Právě Lucemburkové systematicky získávali zázračné východokřesťanské ikony a postupovali je dále církevním institucím a řádům.[323] Ivo Kořán předpokládá, že „byzantské" (svatolukášské) Madony u nás existovaly od nejstarších dob, že jim, jakožto *„pravým podobám"* Matky Boží byla prokazována zvláštní úcta. Znatelný problém při vymezení vlivu Byzance je v nejistém byzantském původu dochovaných děl. Zmiňované obrazy se buď nedochovaly, nebo nebyl proveden jejich technologický a uměleckohistorický průzkum. Jejich spojování s byzantskou tvorbou je tedy pouze hypotetické a také cesta těchto zobrazení do Čech byla často zprostředkovaná Itálii.[324]

---

[321] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, pozn. 7, Ivo Kořán se domnívá, že se tak mohlo stát za husitských válek. V Doksanech chovaná kopie Panny Marie Vladimírské se do kláštera dostala až v 17. století v souvislosti s barokním historismem obracejícím se k východním památkám (obdobně Madona Rušánská v Jičíně, Vilémovská, Berounská). nápis na reversu *"Haec imago oblata fuit Serenissimo Marchioni Badensi ab Archi-Episcopo Albaniae, ab illo Domino Episcopo Litomericensi Jaroslao praesentata, quam ille ante morte suam V. Maxmilianae Doxanensi donavit, illam sibi Dominus Vitus Abbas Strahoviensis pro suo solatio mutavit, post cujus mortem Josefus Praelatus Doxanensis eandem recepit.*" prozrazuje, že prvním známým vlastníkem obrazu byl "archiepiscopus Albanensis", který ho daroval roku 1683 (nebo byla ukřistěna) při bitvě u Vídně markraběti Ludvíku Bádenskému. Od toho jej obdržel litoměřický biskup Jaroslav ze Šternberka a později ho věnoval doksanské řeholnici Maxmiliáně ze Zásmuk. Po její smrti probošt Míka dal obraz roku 1711 přenést na oltář sv. Josefa v Doksanech.

[322] Na základě posledního výzkumu J. Klípy a A. Pokorného je Madona březnická předběžně dílensky spojována s Madonou svatovítskou. Viz Adam POKORNÝ, s. 179, pozn. 26, in: KLÍPA 2013.

[323] Hans BELTING: Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. Chicago 1994, s. 333-335, 348.

[324] Milena Bartlová se tématem zabývala ve své nepublikované kandidátské práci Vztah českých milostných madon k ikonám. Kandidátská disertační práce v ÚDU ČAV, Praha 1994. Povahu nepochybného byzantského vlivu na západní malířství 14. století zkoumala řada zahraničních historiků, kde tento zájem zesílil v době po druhé světové válce a badatelské úsilí završil syntézou Otto Demus. Viz Otto DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970.

Kromě importů ikon shledává česká uměnověda byzantský vliv na formální a obsahovou stránku obrazů. Zkoumání byly podrobeny také starší motivy antického původu, které prostředkovalo západní Evropě právě byzantské umění. Rozlišením byzantského vlivu ve středoevropské a zvláště české gotice se zabýval Josef Myslivec. Nejlépe zřetelné jsou ikonografické prvky byzantského původu, které jsou pro něj dokladem existence dalších kontaktů s východokřesťanskou oblastí výtvarné tvorby. J. Myslivec považuje ikonografické motivy za spolehlivější výpovědní zdroj než hledání slohotvorných analogií. Vybírá především dvě témata charakteristická pro české gotické umění, a sice *Trpícího Krista* a *Pietu*. Dokládá původ obou témat v Byzanci na deskových obrazech užívaných v případě Trpícího Krista, resp. Bolestného Krista (pro sledované téma je důležitá přítomnost tohoto typu Krista v diptychu, jeho druhou částí byla zpravidla Panna Maria s dítětem) jako výtvarný doprovod liturgie orthru (jitřních hodinek) na Velkou sobotu a jejich námět byl inspirován právě hymnickými texty zpívanými při této bohoslužbě.[325] V objasnění prvků východní ikonografie v českém umění pracovali další badatelé. Konkrétně k mariánským typům věnovali společný příspěvek Antonín Matějček spolu s Josefem Myslivcem. Již v roce 1934 se autoři shodli o zprostředkované roli Itálie přeplněné obrazy mariánskými, které i když snad v Byzanci nevznikly, přece jen byly spjaty ikonografickou věrností už z důvodů mimovýtvarných. O tom zapochyboval Jaroslav Pešina a formuloval názor o záměrném užití byzantinismů nábožensky motivovaným poukazem na spříznění českého slovanského obyvatelstva s východním světem, který byl v dobových představách téměř souznačný s Byzancí a byzantskou kulturou. Vedle kultu slovanských světců a hagiografie bylo možno dovolávat se tohoto sepětí jen prostřednictvím výtvarné mluvy, obrazovými typy a výrazovými prostředky původem byzantskými[326] (pozadí kapucínského cyklu, odhalená nožka dítěte, postava obrácená zády).[327] Jaroslav Pešina sledoval kompoziční motiv nohy

[325] Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. *Umění* 18/1970, s. 333 – 349, text rozpracovává názory autora dříve publikované, srov. Josef MYSLIVEC: *Dvě studie z dějin byzantského umění.* Praha 1948, a společně s Antonínem MATĚJČEK, Josef MYSLIVEC: České madony gotické byzatských typů. *Památky archeologické* N. Ř. 4–5, 40/1934–35, s. 1 - 24.
[326] PEŠINA 1964, s. 29-36.
[327] KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, Ivo KOŘÁN: Polemika k článku I. Kořána a Z. Jakubowského: Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická Madona v Krakově, *Umění* XXV

obrácené k divákovi celou plochou chodidla, jiný byzantský motiv postav odvrácených od diváka měl kořeny v antických rukopisech, jeho přenos nejprve do české knižní malby zprostředkovala italská malba. V umění 14. století, kdy dochází ke krystalizaci tématu polopostav madon se projevuje tento vliv obzvláště silně.

Byzantský typ *Eleusa*, resp. *Glykophilusa* byl prapůvodním zdrojem pro typ uplatněný v madoně z Košíř. Pro existenci ikony tohoto typu východního původu na území Čech nemáme žádné doklady, zprostředkující roli pro recepci typu sehrála zřejmě malba italská. Všechny byzantské typy mariánského obrazu, které vznikly v předikonoklastickém i poikonoklastickém období, byly převzaty západním uměním. Přejímání bylo založeno na hluboké víře v jejich autenticitu, byly označovány za tzv. nerukotvorné svatolukášské obrazy. Šíření silného vlivu byzantského ikonopisu bylo posilováno přítomností originálních ikon, které se na západ dostaly importem i jako válečné kořisti. Dále byla významným impulsem také přítomnost byzantských mistrů pracujících na západě a nakonec také trvající tradiční těsný vztah k byzantské kultuře na Sicílii, jižní Itálii, Benátsku a provinciích, který trval kontinuálně od 9. století do roku 1453. Přejímání byzantských podnětů se kromě obrazových typů projevovalo i po formální stránce a také funkcí jednotlivých zobrazení (ikona, slonovinový reliéf, nástěnná vyobrazení madony v závěru kostela, trůnící Madona s anděly či Regina Coeli v konše apsidy apod.). Vlastní západní tvorba nespočívala jen v nápodobě, ale především v adaptaci východních typů. Pravděpodobně nejstarší *Glykophilousa* západní provenience z doby kolem roku 1180 se dochovala v kamenné soše z St. Maria im Kapitol v Kolíně nad Rýnem [obr. 35],[328] kde je Maria zobrazena v celé postavě.

Z Byzance přebírá západní umění prvky diptychu s Pannou Marií a Bolestným Kristem, tyto navazují na byzantská řešení 12. století (Kastoria, Řecko).[329] Jako příklad nám poslouží italská desková malba, resp. levé křídlo

---

(1977), s. 361, Jaroslav PEŠINA: Raně byzantský figurální motiv v evropském a českém středověkém umění. *Umění* 36/1983, č. 4, s. 289–306.

[328] Panna Maria s Ježíškem, 1158, vápenec, v. 90 cm, volná socha, zřejmě torzo rozměrnějšího reliéfního oltáře, pravděpodobně až v 19. století plnoplasticky upravena, spojena s kultem sv. Hermanna Josefa, viz Christian BEUTLER: Die Madonna von St. Maria im Kapitol in Köln *Kunstchronik.* 11/1958, s. 61.

[329] BELTING 1981, obr. 49 a 50.

diptychu, v National Gallery v Londýně [obr. 36],[330] která je ještě silně ovlivněna ikonopisem a prezentuje sledovaný typ *Glykophilusy*. Drobná malba zachycuje Pannu Marii s Ježíškem v objetí, na pozadí s písmeny MP OY, která zkracují řecká slova MHTHP OEOY (Matka Boží). Druhá část diptychu je ztracená, podle analogií se předpokládá, že chybějícím tématem bylo zobrazení Bolestného Krista v hrobě či krucifix, tak aby téma představovalo dějiny spásy. V polopostavě v případě Krista bývá v dolní části naznačen okraj tumby.

V zobrazení polopostavy Panny Marie s dítětem je ukončení výjevu provedeno rámem, tj. drapérie odpovídá kompozičnímu typu celé postavy, volně splývá ukončena rámem. Postupně dochází k vytvoření zvláštních typů, do kterých vstupovaly obsahové prvky vázané mimo Byzanc. Vznikají i nové formy, které se soustředí na zobrazení vztahu matky a syna, či tento vztah nově prohloubeně propracovávají (např. pieta) v souladu s novými teologickými myšlenkami a liturgickými potřebami. Pozvolnější vývoj ve 14. a 15. století vystřídal proces přinášející mnoho vlastních variant v jednotlivých uměleckých oblastech, které se tím vyhraňují a umožňují zpětné připsání podle typu, významového obsahu, draperiového schématu v řadě lokálních verzí. Zobrazení *Eleusy* - *Glykophilusy* se vyvíjelo především v držení matky dítětem či v přidržování se dítěte matky[331] a také ve variování pohledů obou. Vzniká řada kombinací, které nelze přesně klást do řady a jejichž ikonologický výklad se značně odlišuje. Základními kombinacemi jsou pohled obou postav k divákovi, pohled dítěte na matku a pohled matky na diváka, pohled matky na dítě a pohled dítěte na diváka a nakonec vzájemný pohled obou postav do očí, tak jak je tomu v případě košířského obrazu. Vzájemný pohled odpovídá původu ze scén narození a oplakávání Krista, pohled matky k divákovi se nejvíce objevuje ve scénách útěku do Egypta. Byzantská a raně italská zobrazení ukazují dítě vždy oděné, většinou v dlouhé roucho, výjimečně zahalené v rozměrnou roušku. Obměnami doprovodných postav v zobrazení typu Maestá dosahovali umělci a objednavatelé významových posunů a aktualizací tématu.

---

[330] Panna Maria s Ježíškem a dvěma anděly, tempera na dřevěné desce, výška 36,5 x 26,7cm, Itálie, Toskánsko, 13. století, inv. č. 4741, National Gallery, Londýn, odcizeno v roce 1970. Na zadní straně je namalován kříž a trojúhelníky s kruhy, druhá část měla nést téma ukřižování.
[331] Dorothy C. SCHORR: *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV. Century*. New York 1958.

2.5.2. Lorenzettiové, sienská malba 14. století a první doklady existence a šíření mariánského typu *Eleusy* - *Glykophilusy* v západní Evropě

Polopostavy Madon vyrůstající z byzantských prototypů zachovávají sumu předchozí tvorby tohoto typu. V obrazech polopostav opustila ikonografie přísné tradiční cesty, protože významnou roli hrály kultovní obrazy, které se odvolávaly na věhlasné originální prototypy. Přitom nejde jen o kopírování formální předlohy, nýbrž o pořizování kultovních kopií právě vzhledem k východnímu či svatolukášskému původu a starobylosti předlohy. [332]

Teritoriem, které vstřebalo byzantskou tvorbu, aktuálně ji přetvořilo a přizpůsobilo západní tradici byla Itálie. Autorem nejstarších představení typu *Eleusy* je Giovanni Pisano. V první třetině 14. století se objevuje řada variací zobrazení nejprve v Sieně, jejíž malíři na rozdíl od florentské školy nezavrhovali byzantskou tradici, která do 13. století na území Itálie dominovala. Byzantskou barevnost, kompozici a rejstřík témat osobitě přetvořil zakladatel sienské malířské školy Duccio di Buoninsegna (cca 1255/60–1318/19). Madonu blízkou námi sledovanému typu vytvořil na konci 13. století (1288–1300) pro oltář sienské katedrály. Rozměrná malba byla instalována až roku 1311.[333]

K plnému propracování typu *Eleusy* - *Glykophilusy* došlo v dílně bratrů Lorenzettiových. Zde vznikají kromě jiného také polopostavy Madon, většinou zřejmě jako součást diptychu pro osobní zbožnost a zároveň jsou ikonové typy rozvíjeny v reprezentativních malbách typu Sacra conversazione. Prvním příkladem je madona typu Maestá z roku 1335 vytvořená pro augustiniánský klášter di san Pietro all'Orto, nyní v Museo di arte sacra v Massa Marittima [obr. 37][334] připisaná Ambroggiovi Lorenzettimu. V tomto klíčovém díle Ambroggio sledoval reprezentativní obrazy typu Maestá Duccia i Simone Martiniho, na rozdíl od svých vzorů užil typu *Glykophilusy*. Téma Maesty Lorenzetti zpracoval

---

[332] BELTING KRUSE 1994, s. 215, s odvoláním na Panofského, srov. Erwin PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Charakter*, Cambridge 1953.

[333] V Sieně se dalším typem, uplatňovaným jako protipól reprezentativního typu Maestá, stala madona sedící na zemi, později přetvořená v Madonu Umiltá (P. Maria Pokorná). Nejstarším příkladem Umiltá je drobná deska z dílny Simone Martiniho v berlínské sbírce.

[334] Maestá, Ambroggio Lorenzetti, kolem 1335, výška 155 x 206 cm, Museo di arte sacra, Massa marritima, Itálie.

ještě ve dvou freskách - první v kapli di San Galgano v Montesiepi (Chiusdino, kraj Siena) a druhá v klášteře sv. Augustina v Sieně. Zobrazení Maesty v Massa Marittima prezentuje dorsální kompozici. Panna Maria, trůnící s Ježíškem v náručí, je hlavní centrálně umístěnou postavou, kterou doprovázejí na způsob Sacra conversazione sbory andělů a světců. Při trůnu zaujímají zvláštní místo tři Teologické ctnosti Víra, Naděje a Láska (Víra drží obraz sv. Trojice). Naplňují tak význam zobrazení výkladem teologických dogmat, typických pro tehdejší aktuální teologický diskurs. Madona drží dítě zvláštním způsobem, nejde o hieratickou pozici Ježíška, ale o typ *Glykophilusy*, matky, která přivinula dítě s přísnou vážností a zaujatým soustředěním navozujícím silný dojem intimity, která nechá diváka zapomenout, že výjev je přeplněn postavami a množstvím andělů (hudoucích, natřásajících polštáře, přinášejících květy lilií a dalších mariánských květin). Madona s dítětem je kompozičně izolována a působí zdůrazněnou koncentrací silného přitisknutí dítěte, navozujíc dojem tichého dialogu mezi matkou a dítětem. Tento motiv je podpořen barevnou kompozicí. Dítě je oděno do narůžovělého roucha se zlaceným lemováním a páskem, spodní roucho Madony je karmínově červené a temně modrý plášť halí hlavu (vlasy jsou skryté), ramena a spodní polovinu sedící postavy. Pozadí je zlaté s rytými kruhy svatozáří. Ježíšek se pravou rukou přidržuje Mariiny pravice, levou se chytá okraje Matčina šatu. Způsob významového vyčlenění postavy Madony, která zaujímá centrální čestné místo na trůnu, barevně odlišená akcentací modré barvy pláště na zlatém pozadí, předjímá budoucí nové osamostatnění polopostavy madony s Ježíškem v náručí. Při srovnání s Madonou z Košíř nacházíme pozoruhodné souvislosti: shodně je dítě posazeno na levé ruce, blízký je i způsob držení dítěte matkou (levá podpírá hýždě, pravá je položena na břiše) a přitisknutí tváří i soustředěný pohled z očí do očí. Obdobně funguje také barevné provedení, kdy temně modrý plášť rámuje světlé barvy inkarnátů a blízkých jemně odstíněných rouch dítěte i matky. V zobrazení se vyskytuje rovněž typ Beaty, tj. nekorunované madony. Alegorický program Lorenzettovy Maesty je rozvíjen ve formě trůnu o třech stupních, které náleží třem teologickým ctnostem, nejvyšší stupeň, ten na kterém spočívají nohy sedící Marie sdílí s postavou anděla symbolizujícího Lásku. Z formálního hlediska je kromě pojetí barevnosti blízký i uzavřený obrys Mariiny figury. Důležité je původní

určení obrazu pro augustiniánský klášter, tedy pro řeholní komunitu. Čestné místo ve společnosti doprovodných postav zaujímá kromě sv. Augustina sv. Kateřina Alexandrijská, sv. František z Assisi, jejich pohledy směřují vzhůru k Madoně a dítěti (stejně jako většiny dalších postav). Řád poustevníků sv. Augustina vznikl v roce 1256, v duchovním prostředí se od počátku projevovala akcentace mariánská i kultu sv. Kateřiny. Zvláštní úcta devočního charakteru se váže k obrazu, tzv. Madoně del Carmine (zv. La Bruna) v Neapoli.[335] Starobylý původ obrazu zde garantoval řád, který pojí své počátky s působením ve Svaté zemi, s centrem na hoře proroka Eliáše, biblickém poutním místě. Stáří zázračného obrazu je navíc, jak bývá u mariánských obrazů obvyklé, spojováno s autorstvím sv. Lukáše. Schválení karmelitánské regule bylo slavnostně potvrzeno roku 1273 papežem Honoriem III. Dne 16. 7. 1251 se zjevila Panna Maria sv. Šimonovi Stockovi a darovala mu škapulíř. Datace neapolského obrazu kolísá od poloviny 13. století do druhé poloviny 14. století, kam ji s autorským určením do okruhu Ambroggia Lorenzettiho řadí Hans Belting.[336]

Na ni pravděpodobně přímo navazuje italobyzantská malba *Eleusy* uctívaná ve francouzském Cambrai[337] - v tomto zobrazení matka drží dítě zahalené v roušku a oba hledí k divákovi, zde je téma navíc posíleno motivem slz na tváři Panny Marie.[338] Obraz se dostal do Francie v roce 1440 v souvislosti s římským pobytem kanovníka Fursy de Bruille, který ji obdržel v Římě darem od Jeana Allarmeta, kardinála Brogny a papežského legáta na koncilu v Kostnici (1414-1418). Kult této svatolukášské Madony, titulované Notre Dame de Grace,

---

[335] Madona del Carmine, druhá polovina 14. století?, karmelitánský klášter a bazilika Santa Maria del Carmine Maggiore, Neapol. Legenda říká, že obraz přinesli z Palestiny mniši, kteří utíkali před Saracény, uctívali ji vně města v kapli sv. Mikuláše. Nejstarší doklad o přítomnosti karmelitánů v Neapoli je z roku 1268, kdy je zmíněna jako místo služby Corradina di Svevia. Zajímavostí je, že varianta této Madony, tzv. karmelská, se v Čechách a na Moravě objevila sekundárně v baroku, kdy byla uctívána od roku 1709 v karmelitánském klášteře v Kostelním Vydří. V Praze ji připomíná oltářní obraz v kostele sv. Havla. K barokní úctě naposledy ROYT 2011, s. 257-258 a pozn. 208.

[336] Hans BELTING: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1994, s. 341.

[337] Malba z pol. 14. století je blízká Madoně z Košíř také svými drobnými rozměry 35,7 x 25,7cm. Günter PASSAVANT: Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 31*, 1987, č. 2/3, s. 196-236, zaznamenal lokální vliv typu v Toskáně v době koncilu ve Ferraře a Florencii (1438-1445).

[338] Domněnku o možném motivu slzení madony z Košíř, ke které vedla původně drobná poškození pod pravým okem madony v košířské malbě restaurování vyvrátilo. Šárka Radostová: Panna Maria s Ježíškem z Košíř – neznámá kulturní památka ČR. *Zprávy památkové péče* LXXI/2, 2011, s. 105 – 110, pozn. č. 18.

se mohutně rozvinul podpořen mnoha zázraky po roce 1451, kdy byl obraz slavnostně instalován v katedrále v Cambrai ve Francii. Úcta k obrazu je bohatě pramenně doložena víceméně plynule až do roku 1894, kdy vrcholí korunovací obrazu. Vzácně jsou doloženy objednávky kopií pro privátní účely. Obraz poctili svou návštěvou vévoda Filip Dobrý v roce 1457 a Karel Smělý v roce 1460, jako i král Ludvík XI. (1468, 1477, 1478). Zmíněné devoční kopie pochází z druhé poloviny 15. století. Archivně doložené objednávky obdrželi Petrus Christus a Hayne de Bruxelles,[339] také newyorský mariánský obraz od Diericka Boutse,[340] který vznikl o něco dříve než londýnský se dá z tohoto vzoru odvodit. Typ ovlivní ještě vzdáleně také Lucase Cranacha při tvorbě známé milostné madony pasovské, resp. innsbrucké.[341]

Intimita typu Madony *Glykophilusy* zřejmě vedla k oblibě tohoto typu v zobrazeních ve formě diptychů, které se poprvé objevují právě v Itálii ve 13. století. První diptychy západního slohu nacházíme opět v Sieně. Zobrazení Panny Marie s Ježíškem a Bolestný Kristus v podobě diptychu v sobě spojuje dvě nejdůležitější středověká témata. Takové zobrazení nacházíme v levém křídle diptychu ve sbírce muzea Lindenau v Altenburgu [obr. 38].[342] Ve zpracování jsou zřetelné odlišnosti. Předně jde fakticky spíše o typ *Eleusy,* tváře obou postav jsou mírně odkloněny, uzavřený obrys i převaha modrého koloritu rámujícího světlé inkarnáty i jemně odstíněnou roušku halící nahé dítě a umístění výjevu na zlatém pozadí jsou naopak shodné. Téma se rozšířilo během 14. století v Itálii, příkladem poslouží oltářní malba připsaná Giovannimu del Biondo. V pojetí se vrací k reprezentativnímu typu madony se světci a anděly, prezentuje typ *Glykophilusy* s dítětem zpola zahaleným v roušku a plášťovou drapérii matky, Madona je zde vyvýšena oproti ostatním postavám na podstavci, resp. zvláštní

---

[339] Madona s dítětem typu Eleusa, Hayne de Bruxelles, 1454-55, 62,23 x 36,04 cm, inv. č. 32-149, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

[340] Madona s dítětem typu Eleusa, Dieric Bouts, 1455-60, Inv. č. 30.95.280, Metropolitan Museum of Art, New York.

[341] Hans AURENHAMMER (AURENHAMMER 1955) s. 135–49, považuje Madonu z Cambrai za prototyp obrazu Panny Marie Pomocné, resp. Innsbrucké Lucase Cranacha st. Podobně Petr STEINER: Mariahilf – Stationen eines Kults zwischen Passau, Amberg, Innsbruck, München und Wien. in: Rupert KLIEBER, Herman HOLD (eds): Impulse für eine Religiöse Alltagsgeschichtes des Donau-Alpen-Adria-Raumes. Wien 2005, s. 116. K tématu také ROYT 2011 s. 191.

[342] Madona s dítětem, Pietro Lorenzetti, 1340-1345, výška 29 x 20 cm (měřeno bez rámu), Inv.-Nr. 47, Museum Lindenau, Altenburg, viz Robert OERTEL: *Frühe italienische Malerei in Altenburg*. Museumschriften, Bd. 2, Michigan 1961, s. 68, Tf. 4.

formě trůnu v kruhu světců.[343] Představuje variantu dítěte s rukama založenýma před tělem, přičemž příznačný je blízký vzájemný pohled do očí a určité uvolnění barevného rámce, kdy temně modrý plášť spadá s ramen a odkrývá červené spodní roucho Panny Marie.

Příkladem diptychu je dílo z florentské sbírky Musea Horne [obr. 41][344] připsané širšímu okruhu Simone Martiniho, prezentuje Madonu a Bolestného Krista. Jedním z Martiniho následovníků je také Allegretto di Nuzio (také zv. Allegretto Nuzi, doložený 1345-1373). V jeho díle najdeme hned několik oltářů tvořených polopostavami Panny Marie s Ježíškem typu *Glykophilousa* a jednotlivých světců, např. z doby kolem roku 1346 polyptych s Madonou, sv. Máří Magdalénou, sv. Jakubem Větším, sv. Štěpánem a sv. Biskupem.[345]

Také v 15. století se obliba typu matky sladce milující své dítě projevuje nejvýrazněji v Itálii. Pissanello použil typ polopostavy *Glykophilusy* v obraze Zjevení madony sv. Jiří a sv. Antonínovi na nebi nad hlavami světců - v záři se objevuje polopostava matky, jejíž dítě je obráceno zády k divákovi a oba vzájemně hledí do očí zahaleni v drapérii [obr. 39].[346]

Jiným současníkem autora Madony z Košíř byl Fra Angelico (Beato Angelico), který vytvořil řadu zobrazení madon s Ježíškem typu *Glykophilousa*. Převládají více figurové scény zasazené do komplikovaného architektonického prostoru, kde Marie s dítětem zaujímají ústřední místo. Fra Angelico vytvořil monumentální kompozice v nástěnné malbě či rozměrných oltářích. Hledaný typ mariánského zobrazení „sladce milující" matky uplatnil také v deskových malbách drobnějších rozměrů a navázal na své iluminátorské školení. Jedním z prvních byla malba relikviářového oltáříku Madony della Stella [obr. 40],[347] který Angelico namaloval kolem roku 1427, přičemž oltářík je spolu s dalšími

---

[343] Madona, Giovanni del Biondo, před 1360 nebo kolem 1391, výška 75,4 x 43,5 cm, inv. č. 400014, Pinacoteca Vaticana, srov. Guillermo SOLANA, María del Mar BOROBIA GUERRERO (eds.): *Fra Angelico. La Virgen de la Humidad*, výstavní katalog Museo Thyssen-Bornemisza 7. - 14. 5. Madrid 2006, Fig. 28.

[344] Diptych Madona a Bolestný Kristus, Simone Martini - okruh, 1320 - 25, rozměry 28 x 25 cm, Museo Horne, Florencie. Carlo Volpe připisuje diptych Barnovi (Federico Memmi?), Carlo Volpe: *Il Gotico a Siena, miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*. Siena, 1982, s. 187, obr. 55, 56.

[345] Carl Brandon STREHLKE: *Italian paintings 1250–1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadephia Museum of Art.* Philadephia 2002, s. 22–23, kat. č. 5.

[346] Madona s dítětem a světci, Pisanello, kolem 1435-41, v. 46,5 x 29 cm, inv. č. NG 776, National Gallery, Londýn.

[347] Madona della Stella, Fra Angelico, před 1434, 84 x 51 cm, inv. č. 1918-274, Museo di San Marco, Florencie.

třemi podobnými předměty, včetně Angelicova autorství doložen v kronikách (nejst. Cronaca del Bilioti 1570-1600) a inventářích od 16. století ve florentském kostele Santa Maria Novella. Miniaturizovaný oltář prezentuje stojící madonu sledovaného typu, je zobrazena v malované mělké nice s lomeným obloukem, jehož rámec vyplňují prořezávané růžice, za kterými se skrývají relikvie. Vně ústřední výjev provázejí andělé, v predele jsou polopostavy světců (sv. Dominik, sv. Petr mučedník a sv. Tomáš Akvinský).[348] Madona je zobrazena stojící v plné postavě s Ježíškem na levé ruce, ten se k ní tiskne a obrací se k divákovi z profilu, je oděný ve světle růžové roucho stejné barvy jako Mariin šat. Madonu kryje od hlavy k nohám splývavý modrý plášť. Oba zdobí prosté svatozáře ryté a puncované na zlatém pozadí. Marii náleží koruna umístěná vysoko ve vrcholu oblouku nad její hlavou.

Beato Angelico typ *Glykophilusy* zkombinoval s typem Madony Pokorné v malbě ze sbírky Thyssen-Bornemisza z let 1433–1435.[349] V jeho díle dochází také k proměně odění dítěte, kdy kromě tmavé dlouhé tuniky zobrazuje i dítě oděné v tenkou průsvitnou košilku, a to v oltáři datovaném do let 1447-1448.[350] Beato Angelico volí kompozici s typem Panny Marie *Glykophilousy* ještě kolem roku 1450, kdy zobrazil dítě stojící v matčině klíně na levé noze v obraze oltáře zvaného di Bosco ai Frati.[351]

Kolem roku 1400 a v rané evropské renesanci se dále rozvíjejí právě intimní a žánrová témata Madony Lactans, Madony zobrazené s dítětem ve hře, při čtení, s květinou zachycující Pannu Marii jako milující matku v soukromí. Především ve francouzské, nizozemské a německé umělecké oblasti se výjev přesouvá z trůnu do měšťanského prostředí a v případě zobrazení Madon dochází ke zdrobnění formátu, Madona s dítětem v pozdním 14. a počínajícím 15. století ustupuje z centra oltářů do ústraní soukromých prostor.[352] Typ

---

[348] Magnolia SCUDIERI, Sara GIACOMELLI: *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?* Firenze 2007, kat. č. I/8b.

[349] Madona, Beato Angelico, 1433 – 1435, 99 x 49 cm, inv. č. 7/1986.10 Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza, Pedralbes, srov. Guillermo SOLANA, María del Mar BOROBIA GUERRERO (eds.): Fra Angelico. La Virgen de la Humidad, výstavní katalog Museo Thyssen-Bornemisza 7. - 14. 5.. Madrid 2006.

[350] Beato Angelico, původně oltář kaple sv. Mikuláše, bazilika San Domenico, 1437 nebo 1438, nyní Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

[351] Madona di Bosco ai Frati, Beato Angelico, 1450-1452, 170 x 170 cm, Museo nazionale di San Marco, Florencie.

[352] BRAUNFELS 1971, s. 191.

polopostavy přetrvává dále a dochází k jeho obohacování reálnými prvky odůvodňujícími výřez skutečnosti naznačením prostoru, např. zobrazením parapetu či okna, tato formální stránka přináší ovšem i obsahové obohacení (Fenestra coeli). Kromě ohlasu, jaký vyvolal import Madony v Cambrai po polovině 15. století můžeme především v pařížské tvorbě doložit řadu příkladů pro časnější přítomnost tématu *Eleusy - Glykophilusy*. Jmenujme alespoň iluminaci Madony s Ježíškem rukopisu *„Zlaté legendy"* Jakuba de Voragine (Jacques de Voragine La Légende dorée, Paříž 1404, Bibliothéque nationale de France, Parchemin: 419 ff H.O,347 L: O,275) a dále iluminaci Madona ve slávě (Bratři z Limburka, Přebohaté hodinky vévody z Berry Paříž kolem 1406–1409, New York, Metropolitní muzeum umění, sbírka v Cloisters, 218 ff) nebo Madonu z Frick Collection v New Yorku, ke které se vrátíme později.

2.6. Uměleckohistorické zařazení obrazu Madony z Košíř

2.6.1. Drobný formát - otázky hypotetické rekonstrukce původního celku

Na výšku komponovaný obdélný obraz prezentuje na zlaceném pozadí centrálně umístěnou polopostavu Panny Marie s nahým Ježíškem v náručí. Výšková orientace drobné deskové malby zachycující polopostavy je pro profánní (portrét) i sakrální témata tradiční, typická a vzhledem k zobrazení výseku postavy i logická.

Rozměry patří deska k drobným malbám. V rámci evropské produkce však nenáleží k nejmenším. Pozoruhodný průzkum drobné malby na území Toskánska a ve vymezeném časovém úseku let 1250–1400 provedl Victor M. Schmidt.[353] V Itálii v této době došlo k rozvinutí malířské tvorby pro privátní potřeby věřících a pro drobnou malbu byl propracován typický formát diptychu. Vzhledem k četným historickým vztahům českých zemí v této době, můžeme rámcově výsledky Victora Schmidta aplikovat také na český materiál, kde produkci diptychů přes nízký počet dochovaných exemplářů oprávněně předpokládáme. Důkladný Schmidtův průzkum prokázal kolísání rozměrů

[353] Victor M. Schmidt: *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400.* Firenze 2005.

drobných devočních maleb nejčastěji kolem výšky 20 cm s extrémem nejmenšího samostatného deskového obrazu o rozměru 10 x 6,9 cm s polopostavou madony připisovaného malíři Francescucciovi (di Cecco) Ghissi.[354] Z českého fondu nacházíme nejmenší desku o rozměru 8,5 x 6 cm (včetně rámu) u Madony z Bostonu [obr. 50],[355] dále 21 x 16,5 cm u obrazu Madony zv. římská.[356] Ze sledovaného období první poloviny 15. století pak poslouží jako příklad drobná malba Trůnící Madony z Louvre (25,5 x 17 cm, mírně seříznuté), českému umění připsaná Charlesem Sterlingem [obr. 70],[357] a dvě malá křídla deskového oltáříku ze Žlebů (rozměr křídla 24,3 x 9,5 cm), které jsme již zmínili v souvislosti s jejich problematických restaurováním. Každé křídlo tvoří dvě desky uspořádané nad sebou.[358] Drobné desky se často nachází v adjustaci s protějškem. V. Schmidt jako nejmenší běžnou výšku takového diptychu uvádí 16 cm diptychu od Ducciova následovníka z Lehmanovy sbírky[359] a obdobně z 15. století diptych připsaný Giovannimu di ser Giovanni Guidi, zv. Lo Scheggia v Budapešti.[360]

Deska z Košíř se dochovala bez původního rámu, vzhledem k drobnému rozměru je nutné zvažovat několik možností o minulé podobě díla. Rám byl nutnou součástí každého deskového obrazu, zpevňoval desky a zabraňoval jejich

---

[354] Francescuccio di Cecco Ghissi (1359-1374), Madonna, soukromá sbírka. Andrea De MARCHI: Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio di Esanatoglia, in: Fabio MARCELLI (ed.): *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*. Fabriano 1998, 87-100, s. 99 a 100, pozn. 32 a obr. na s. 98, pl. X, SCHMIDT 2005, s. 64, pozn. 1.

[355] Madona z Bostonu, Mistr Morganova diptychu?, kolem 1355-1360, 7,8 x 6,4 cm, inv. č. 34.1459, Museum of Fine Arts, Maria Anotinette Evans Fund, Boston. Jiří FAJT: kat. č. 16. Morganova diptychu. Madona z Bostonu. In: KAREL IV 2006, s. 99, obr. na s. 102.

[356] Madona římská, Praha kolem 1350 – 1355, 21 x 16,5 cm, inv. č. O 1439, Národní galerie v Praze. Jiří FAJT, Robert SUCKALE: kat. č. 50, Madona římská. In: KAREL IV 2006, s. 161-162.

[357] Trůnící madona z Louvre, Praha, 25,5 x 17 cm (seříznuto), inv. č. M.N.R. 832, Museé du Louvre, Paris, Charles STERLING: Une Madone tchéque en Louvre. *Revue de l'art* 10/1960, s. 75-86. Josef Krása, Česká Madona v Louvru, *Umění* 9, 1961, s. 280–283. KLÍPA 2013, s. 28-29 se zhodnocením starší literatury.

[358] Křídla oltáříku ze Žlebů: Nanebevstoupení a Vzkříšení Krista, Seslání Ducha svatého a Smrt Panny Marie, Čechy, jednotlivé křídlo 24,3 x 9,5 cm, mobiliární fond zámku Žleby. Olga PUJMANOVÁ: Gotický pseudotriptych ze státního zámku Žleby, *Umění* 1990/2, 101-112 na s. 105, autorka podobně jako Karel STEJSKAL: K situaci českého umění po roce 1400. *Umění* 38/1990, s. 562 – 577, navrhuje připsání křídel iluminátorské dílně žáka Mistra Házemburského misálu kolem roku 1410, BARTLOVÁ 2001, s. 175, posouvá dataci až po roce 1420.

[359] Duciio di Buoninsegna - následovník, Madona s dítětem, Bolestný Kristus, 16,2 x 11,8 cm, inv. č. 1975.1.3.-4, sbírka Robert Lehmann Collection, Metropolitan museum of Arts, New York.

[360] Giovanni di ser Giovanni Guidi (zv. Lo Scheggia 1406-1486), 18,7 x 26,3 cm, inv č. 1288, Schépmüvészeti Múzeum, Budapest, Victor M. SCHMIDT: kat. č. 18, in: Laura CAVAZZINI (ed.): *Il fratello di Masaccio: Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia.* Florence and Siena 1999, 70-71.

rozpadu a deformaci. V případě drobného deskového mariánského obrazu našeho typu ve druhé čtvrtině 15. století v Čechách mohl být rám jen prostý nezdobený, jak můžeme vidět u Madony z Bostonu [obr. 50]. Tuto podobu dokládají také drobné obrazy v obrazech legendy svaté Kateřiny Alexandrijské, konkrétně ve scénách, kde poustevník předává světici obraz madony. V kontextu dochovaného fondu v Čechách byl obraz madony zpravidla spojen s další výzdobou na rámu, která rozvíjí ikonografii díla. Především jde o témata mariánského či christologického cyklu, postavy svatých, proroků, případně donátorů, výjimečně se na rámu vyskytuje Veraikon. Figurálně malované rámy 15. století bývají považovány za českou specifiku.[361] Malovaný rám nacházíme u Veraikonu svatovítského,[362] Madony ze Svojšína,[363] Madony s Veraikonem svatotomášské,[364] Madony anglické královny,[365] rámu Relikviáře z Roudnice,[366] Madony ze špitálního kostela v Českých Budějovicích,[367] Madony vyšebrodské,[368] Madony vratislavské,[369] Madony minoritů z Českého Krumlova,[370] Madony svatoštěpánské,[371] Madony Lannovy,[372] Madona ze špitálu sv. Jošta v Českém Krumlově,[373] Madony vídeňské,[374] Madoně jindřichohradecké[375] a Madony z týnského chrámu.[376] Druhou hypotetickou možností původní podoby je tedy samostatná existence jednotlivé desky Madony z Košíř v adjustaci s malovaným rámem.

Podkladová lipová deska Madony z Košíř byla v minulosti zeslabena, patrně kolem poloviny 20. století v souvislosti s restaurováním a potřebou

---

[361] CHYTIL 1887, s. XX, MYSLIVEC 1970, KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 235, PEŠINA 1976, s. 33, BARTLOVÁ 1985, s. 315-329.
[362] BARTLOVÁ 2001, s. 199 - 203.
[363] Ibidem, s. 204 - 206.
[364] Ibidem, s. 207 - 209.
[365] Ibidem, s. 210 - 213.
[366] Ibidem, s. 213 - 214.
[367] Ibidem, s. 229 - 231.
[368] Ibidem, s. 232 - 236.
[369] Ibidem, s. 243 - 246.
[370] Ibidem, s. 284 - 286.
[371] Ibidem, s. 378 - 381.
[372] Ibidem, s. 384.
[373] Ibidem, s. 386.
[374] Ibidem, s. 386.
[375] Madona z Jindřichova Hradce, 80,5 x 68, 5 cm vč. rámu, hrad v Jindřichově Hradci (Czerninové), Martin VANĚK: Jindřichohradecká Madona. Příspěvek k pozdně gotickému deskovému malířství v jižních Čechách. *Opuscula historiae artium*, sborník prací filozofické fakulty brněnské university F 49, 2005, s. 7-26, BARTLOVÁ 2001, s. 387.
[376] BARTLOVÁ 2001, s. 389.

vyrovnání desky. Svědčí o tom, kromě atypické a kolísavé tloušťky dřeva (1,5 – 2 cm), také proříznuté kanálky červotočů.[377] Informace o původní úpravě reversní strany desky, tak jsou ztraceny. Malování zadních stran drobných obrazů bývá ve středověku pravidlem, objevuje se však také u větších rozměrnějších oltářů (Simone Martini, sv. Ludvík z Toulouse v Neapoli). Na zadních stranách mariánských desek se vyskytují kromě jiných motivů (okno Madony mostecké, geometrické „astrologické" útvary některých italských desek) především imitace mramoru či porfyru, jak doložily Hana Jana Hlaváčková s Hanou Seifertovou. Dle jejich názoru iluzivní úpravy odkazují k přenosným oltáříkům ("altare portatile").[378] Mramorované ovšem bývají také profánní portrétní desky a příhodná je také poznámka Victora Schmidta o důležitosti ochranné funkce dřeva nátěrem, který zabraňuje pronikání vlhkosti a chrání tak proti deformacím dřevěné desky.[379] Vzhledem ke skromnějšímu charakteru výpravy Madony z Košíř nesla již odstraněná vrstva reversní strany pravděpodobněji prosté ilusivní mramorování (obdobně Madona ze Svojšína, Madona z Jindřichova Hradce, Madona lnářská,[380] Madona rynecká,[381] Madona anglické královny, Rám relikviáře z Roudnice, Madona vyšebrodská, Madona vratislavská). Jinou možnost, kterou nelze vyloučit, je existence zobrazení dalšího tematického výjevu na zadní straně desky. Ve spojení s mariánskými obrazy jde nejčastěji o téma Veraikonu, které nesou některé obrazy z českého fondu (brněnská madona od sv. Tomáše, Madona Cibulkova).[382]

Analogicky jsou doloženy polopostavy Madon jako jeden z obrazů také v diptyších a jako střed v polyptyších, drobným rozměrem bezpochyby také určených pro privátní zbožnost. Víceméně ustálený ikonografický význam diptychů s madonou by předpokládal nejpravděpodobnější spojení s deskou Bolestného Krista. Jedním z nich je Diptych z Basileje.[383] Řada jednotlivě

---

[377] Viz kapitola 2.3.3. této práce.
[378] HLAVÁČKOVÁ - SEIFERTOVÁ 1985, s. 45 – 58, k mramorování na zadních stranách především s. 53-54, ROYT 2011, s. 205.
[379] SCHMIDT 2005, s. 44.
[380] BARTLOVÁ 2001, s. 170 - 171.
[381] Ibidem, s. 170 - 171.
[382] Ibidem, s. 216 -219, původem z klášterního kostela v Třeboni, inv. č. 0 1417, Národní galerie v Praze.
[383] Ivo Kořán navrhl spojit Basilejský diptych s údaji inventářů svatovítské katedrály z roku 1397, kdy je uvedena *„pulchra tabula Beate Virginis cum Infantulo in una parte et in secunda parte imago Christi cum mano benedicens*". Údaj o žehnání Krista je totiž mezi popisy všech

dochovaných desek je ovšem z různých důvodů také považována za součást diptychu (Madona bostonská, Madona z Louvre). V některých případech je indikátorem jen drobný rozměr v jiných pozůstatek pantu v rámu či jiný technický údaj. Často vedou k takové hypotéze kompoziční důvody, např. specifické obrácení protagonistů k pomyslnému středu diptychu (Madona z Bostonu).

Hypoteticky můžeme rovněž uvažovat o formátu triptychu, kdy střední desku s madonou doplňují výjevy na křídlech. Formu triptychu prezentuje relikviářový oltářík původem z piaristického kláštera v Trenčíně z doby kolem 1440–1450, jeho střední deska nese polopostavu madony s Ježíškem v rámu s uloženými relikviemi. Křídla zdobí světice sv. Barbora (vně sv. Dorota) a Kateřina (vně sv. Uršula) [obr. 52-53].[384] Tento oltářík byl zřejmě druhotně sestaven, jak ukazuje v baroku upravený rám s relikviemi a datačně odlišné malby na křídlech, barokní úpravy zřejmě sledovaly středověký vzor. Možnou historickou věrohodnost sestavy oltáříku z Trenčína potvrzuje starší (z doby kolem roku 1380) kolínský oltářík z Kunsthalle v Hamburku,[385] jehož střední deska s trůnící madonou typu *Glykophilusa* a každé ze křídel s postavou světce je adjustováno v úzkém přihrádkovém rámu s uloženými relikviemi.[386] Hannelore Sachs na základě archivních zpráv dokládá jinou dnes již neexistující starší

---

svatovítských diptychů výjimečný. Jeho zcizení z majetku katedrály Kořán předpokládá za restaurace stavby někdy v polovině 19. století. Na základě přijetí této hypotézy by bylo možné diptych také datovat před rok 1397. KOŘÁN 1989, s.193–220.

[384] Trenčínský triptych, kolem 1440–1450 (rám upraven v 18. století), rozměr střední desky s rámem 47 x 73 cm, přičemž střední obraz madony má rozměr 19 x 11 cm, původem z Trenčína, inv. č. 53.579.1-3, Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť. János VÉGH: Zlatý vek oltárného umenia. Ikonografia maliarstva a sochárstva neskorého 15. storočia. O krídlových oltároch. In: Dušan BURAN a kol.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia.* Bratislava 2003, s. 358, považuje rám za novější středověký doplněk předcházející malby na křídlech a uvádí starší literaturu k oltáříku. Gyöngyi TÖRÖK: kat. č. 7.65, in: SIGISMUNDUS 2006, s. 624–626, obr. 7.65 – tvrdé lámavé záhyby jsou podle autora před polovinou 15. století těžko představitelné, oltářík považuje za přechodnou formu od relikviářových oltářů k malovaným triptychům. Autorské určení oltáříku kolísá, badatelé předpokládají, že jde o dílo silně ovlivněné českou předhusitskou tvorbou nebo je připisují umělci, který opustil Prahu v době husitských válek.

[385] trůnící Madona s dítětem a světci, křídlový oltářík, kolem 1380, 55,5 x 68 cm, Kolín na Rýnem, Kunsthalle, Hamburg. Katrin DYBALLA: Cologne and Western Germany. In: Stephan KEMPERDICK, Friso LAMERTSE (eds): *The Road to Van Eyck*. Rotterdam 2012, s. 45, obr. č. 1.

[386] Řada relikviářových rámů se dochovala z druhé poloviny 15. století zvláště v polském a maďarském prostoru.

podobu triptychu se sv. Kateřinou a sv. Barborou na křídlech u desky tzv. Madony frankfurtské. [387]

Vzhledem k absenci rámu obrazu Madony z Košíř nelze jednoznačně určit, zda malba tvořila součást širšího celku. Rozměry našeho obrazu nejsou jednoznačným indikátorem k rozpoznání původní podoby. Vodítkem v tomto případě není ani kompoziční řešení, které vzhledem k pohledům navzájem vázaným a sevřené kompozici nevylučuje solitérnost obrazu ani jeho umístění v centru drobného oltáříku, hypotetické místo desky mohlo být také v rámci diptychu především v pohledově levé části, která je pro mariánské téma častější. Pohledově pravá část byla vyhrazena zobrazení Krista. Existují však výjimky a I. Kořán se domnívá, že právě diptych a pozice zobrazení P. Marie v nich je impulsem ke vzniku pravostranných typů Panny Marie s dítětem, respektive převrácení pozice dítěte v matčině náručí. Sleduje především tendenci, kdy madony zaujímají v diptyších postupně čestnější pravou polovinu (v kombinaci s Bolestným Kristem ovšem zaujímají levou stranu - diptych z Karlsruhe [obr. 98], diptych pokladu katedrály na Wawelu v Krakově, výjimku představuje diptych z Basileje) a posilování role madony vedlo dále k redukci diptychu v jednodeskové zobrazení s Veraikonem na reversu[388].

2.6.2. Zlacené pozadí a jeho dekor - rytí a puncování, malované či aplikované drahokamy svatozáří

Tím se dostáváme k výzdobě přední strany košířské desky a rozboru prvků, k jejichž hodnocení je podkladem současný stav díla. Obrazovou plochu vně postav, tj. pozadí, pokrývalo souvislé dekorativní zlacení s puncovaným vzorem, jehož pozůstatky ukazuje restaurovaná podoba obrazu. Zlacení na červeném polimentu představuje na svou dobu (druhá čtvrtina 15. století) konzervativní, ale ve středoevropském fondu mariánských polopostav běžný

[387] Madona frankfurtská, po 1420, Marienkirche, Frankfurt nad Odrou, ze zpráv o pokladech ve farním kostele Marienkirche ve Frankfurtu vyplývá podle Hannelore Sachs, že mohlo jít o drobný křídlový oltářích na způsob trenčínského, literatura 19. století popisuje a cituje tehdy dostupné starší záznamy (inventář) zmiňuje polopostavu madony ve středu a světicemi Kateřinou a Barborou na křídlech, která se nedochovala a madona je bez rámu podobně jako košířská, Hannelore SACHS: Eine Madonnentafel des frühen 15. Jahrhunderts in Frankfurt / Oder. in: KOŘÁN-SACHS-DIETER 1985, s. 333.
[388] KOŘÁN 1981, s. 196-197.

prvek.[389] Oltářní celky jako je Roudnický triptych pracují s určitou perspektivní formulací prostoru, i když ve stále zjednodušené podobě, jako na vnějších stranách křídel triptychu, kde v oddělené dolní sféře poklekla rodina donátora a Bolestná dvojice Panna Maria a Kristus stojí v prostoru naznačeném perspektivně ubíhajícím terénem ukončeným monochromní plochou. V ostatních malbách oltáře jsou pozůstatky zlaceného pozadí vytlačovány dekorativně formulovanou architekturou.

Zlacenou plochu košířské malby člení geometricky pravidelný puncovaný vzor - rytá pásková síť (dvojitá kosočtverečná), v jejímž křížení jsou jednoduché puncované hvězdičky. Ornament je budován na principu kovových pásů přibíjených nejprve jako zpevňující později jako dekorativní prvek. Přenos motivu z kovářského pásového pobíjení středověkých dřevěných či kovových ploch[390] (dveří, truhlic, sarkofágů) do dekorace pozadí malby mohl mít zpočátku ikonografický význam.[391]

Podobnou úpravu zlacené plochy vykazuje již Madona Mostecká, kde síť vytváří jednoduchá rytá linie, nebo vyšebrodský oltář, kde najdeme síť dvojitou, tentokrát vytvořenou na přímce hustě kladenými bodovými puncy [obr. 75, 77]. V 15. století se síť vyskytuje v pracích okruhu dílny Mistra Rajhradského oltáře, např. na přední straně Desky z Náměště ve scéně Umučení sv. Apoleny,[392] v Zátoňském oltáři na desce Křtu Krista.[393] Výjimečně zdobí kosočverečná síť s pětičetnými bodovými rozetami v křížení zadní stranu obrazu sv. Barbory ze strahovské obrazárny[394]. Kosočtverečná síť se objevuje také na rámu Madony

---

[389] Mojmír FRINTA: *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting.* Prague 1998, týž: Medieval bohemica addenda et subtrahenda. *Acta historiae artium* 26/1980, s. 13-26. K tématu dále viz např. HANZL 2008, Technik der Goldgrundmalerei. In: *Auf goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zu Renaissance.* (kat. výst.), Liechtenstein Museum, Wien: 2008, s. 90–91. Příkladem kosočtverečného pozadí je v tomto katalogu obraz sv. Evangelisty, 1390/95, kat. č. 13, Cecco di Pietro (Pisa, činný kolem 1330 – 1401/02), Galerie G. Sarti, Paris, recentně POKORNÝ 2013, s. 186-191.

[390] Viktor KOTRBA: Tumba knížete Vratislava v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě, in: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa.* Praha, Univerzita Karlova, 1965 s. 126.

[391] Posílení zobrazení o význam Panny Marie Brány nebes (Porta coeli).

[392] Deska z Náměště – Umučení sv. Apoleny, Umučení sv. Kateřiny, 87,7 x 95 cm, inv. č. A 38, Moravská galerie v Brně, BARTLOVÁ 2001, 299–305.

[393] Oltář zátoňský, po 1430, inv. č. O 8696–8698, Národní galerie v Praze, BARTLOVÁ 2001, 273–276.

[394] Sv. Barbora ze strahovské obrazárny, 40. léta 15. století, rozměry 76 x 53,5 cm, Obrazárna kláštera premonstrátů na Strahově, inv. č. O 533, BARTLOVÁ 2001, s. 237–238, Ivan Kyzourová – Pavel Kalina: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek Kláštera premonstrátů na Strahově. Praha 1993, kat. č. 4, s. 26. Také zde datace značně kolísá. Autoři

vratislavské, v oltáři z Hýrova [78,79][395] či českému vlivu připsaném Ukřižování z mnichovského dómu.[396] Poměrně často se uvedená úprava vyskytuje na pozadí v iluminacích,[397] v 15. století motiv kosočtverečné sítě můžeme považovat za již zobecnělý a „rukopisně“ a datačně neuchopitelný. Vyskytuje se běžně jak českém tak evropském měřítku.

Obdobně je známá vnitřní úprava jednotlivých polí kosočtverečné sítě zlaceného pozadí, kdy z obloučků a tří bodů vznikají jednoduché trojlisty na každé straně. V celku pak působí spojitě jako čtyřlist, analogicky například v díle rajhradského okruhu jednotlivá pole doplňují čtyřlisty vytvořené kolmo ke jednotlivým stranám trojčetnými body na konkávním stonku. Výsledný vzor tak připomíná tvar jeptišky kladený do každého z rohů kosočtverečného pole. Analogicky jde vlastně o zjednodušené užití motivu běžného obloučkového okraje zlaceného pozadí, jak můžeme vidět např. u Madony Svojšínské. Spojení motivu v dekor obíhající po okraji desky je vlastní také italské malbě. Výskyt ve tvaru spojitých obloučků s obdobně bodově puncovaným trojlistem najdeme také na obraze Madony Cibulkovy. Hvězdičkové puncy zdobí i pozadí madony svojšínské, vyšebrodské a dalších. Způsob rytí a i použité puncy náleží ke konstrukčně jednoduchým a jsou vlastní aparátu již ve 14. století v Itálii.[398] Obvyklý dekor je v košířské desce jen méně pregnantní, zjednodušené obloučky jsou zřejmě ryté „od ruky“.

Obě postavy doplňují ve zlaceném pozadí prosté ryté svatozáře. Bod kružidla je dokonce viditelný na pravém spánku Marie, u svatozáře Ježíška zůstal skrytý v inkarnátu. Rytými soustřednými kružnicemi jsou vyznačeny vnitřní plochy kruhu svatozáře, tento motiv se objevuje v nepravidelném rytmu a bývá vykládán jako nástroj k dosažení světelného efektu, který rytmickým korigováním odlesků zlacených ploch dociluje posílení účinu svatozáře. V první

---

strahovského katalogu datují obraz do prvního desetiletí 15. století, Milena Bartlová obraz autorsky spojuje s madonou vyšebrodskou a datuje do doby okolo roku 1440.

[395] Oltář z Hýrova - detaily zlaceného pozadí, 1430-1440, Národní galerie v Praze.

[396] Ukřižování, datováno k roku 1407 jako donace Matthiase Sedlingera, inv. č. M567, Frauenkirche, Mnichov. viz: Peter B. STEINER: kat. č. 27. In: Peter B. STEINER a kol.: *Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum*, s. 160–165, obr. na s. 162 a 163.

[397] např. v bibli Václava IV, Vídeň, ÖNB 2760, f. 274r., f. 251v nebo Cod. 2761, f. 31r.

[398] Jednotlivé motivy např. trojčetný „kvítek“ se vyskytují v mnoha variantách, jak doložil Mojmír S. Frinta (FRINTA 1998). Problémem puncovaných hvězdiček je jejich nedokonalý otisk v dochovaném stavu podkladu, kde minulé úpravy zasáhly do podkladové vrstvy a původní zlacení se v plošně nedochovalo.

polovině 15. století jde o běžný prvek. Podobný účel měly také prosté přímé linie paprsků nepravidelné délky, které jsou kladeny po obvodu rytého obrysu Mariiny hlavy (u Ježíška chybí). Jednotlivé polopřímky ale leží mimo pomyslné spojnice se středem svatozáře, jsou črtány nepravidelně a v dolních partiích vlastně diagonálně. S takovým zdůrazněním obrysu postavy madony se setkáváme v zobrazeních *ženy ve slunci*, kde ovšem jde o souvislé rámování celé či větší části postavy.

Po restaurování, které odstranilo dodatečné tmelení a retuš v podobě drahokamů zdobících vnitřní kruh svatozáří došlo k odkrytí řady otvorů v desce. Otvory jsou nepravidelné, některé (ty menší) dokládají stopy po uchycení druhotné „rokokové" úpravy,[399] která spolu s novým rámováním nasadila kolem hlav obou postav plechové paprsčité záře. Větší otvory, tři v Mariině svatozáři a jen jeden v nimbu Ježíška, zřejmě mohou svědčit o aplikaci skutečných kamenů či jejich imitací. Problémem je, že z pouhých otvorů v desce nemůžeme zjistit, zda nejde o mladší např. barokní úpravu, a otázka jejich autenticity tedy zůstává nezodpovězena. Z analogických řešení však vyplývá, že takové zdobení může patřit k původní středověké výbavě obrazu. Nejčastěji se s aplikovanými či malovanými kameny setkáváme při výzdobě korun,[400] tak jako u Madony s Louvru, kde je vloženými kameny zdoben křížový nimbus Ježíška a koruna madony, nebo u sv. Barbory ze strahovské obrazárny,[401] kde jsou kameny vloženy do koruny světice. Barevné kameny nesly ve středověku svůj význam v rámci symboliky barev a významu druhu použitého kamene.[402] Zdobení svatozáře malovanými (v koruně madony) i aplikovanými (ve svatozáři Ježíška) nacházíme také u Madony schwarzenberského archivu z Třeboně, polopostavy

---

[399] Úpravu s rokajovými aplikami a rámem známe pouze z historické fotografie z počátku 20. století a datace otvorů pro kameny může být jen hypotetická. V baroku mohly již být drahokamy ztraceny a aplikace sloužila k zakrytí nevzhledných otvorů. Malované kameny pak mohly pocházet z úpravy provedené v druhé polovině 20. století, kdy došlo k sejmutí doplněné plechové svatozáře snad z puristických důvodů. Historie obrazu ale může být složitější, úprav mohlo být více. Restaurátorský průzkum však nepřinesl a nemohl přinést v tomto směru žádné bližší informace.

[400] Malované drahé kameny v koruně madony trenčínského triptychu pokládá Györgyi Török za vliv českého umění kolem roku 1400. In: SIGISMUNDUS, s. 625.

[401] Katalog strahovské obrazárny tento detail nekomentuje. KYZOUROVÁ-KALINA 1993

[402] Tématu se věnuje Hana ŠEDINOVÁ: Symbolika drahých kamenů v kapli sv. Václava. *Umění* 45/ /1997, s. 32-35, dále také in: Jan ROYT, Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii.* Praha 1998.

madony roudnického typu. Kameny jsou vsazeny do desky, jejich autenticita však nebyla ověřena.

2.6.3. Formální stránka malby - analogie

Vlastní malba košířské desky je technologicky ohraničená rytou kresbou, která sloužila k vymezení a oddělení plochy zlacení. Zlacené partie malby byly tradičně připraveny nejdříve, jak také ukazují pod mikroskopem viditelné částečky barvy, které se dostaly do míst „kanálků" v ryté kresbě svatozáře, a kosočtverečné sítě těsně hraničící s obrysem postavy. Záhyby jej nijak nepřesahují, hra drapérie se odehrává plně ve vymezeném prostoru daném obrysem figury, který je hladký a uzavřený. Madona je zahalená v tmavě modrý plášť, který kryje celé tělo. Silueta postavy využívá pyramidální kompozice, kterou sdílí s italskými malbami 14. století. K italským předlohám se obrací také zobrazením šířeji pojaté polopostavy, která je vytvořena odříznutím z celé stojící figury Panny Marie. Tento typ postavy prezentuje také drobná pařížská malba z doby kolem roku 1410.[403] Širší záběr figury se tedy udržel i v dalších evropských uměleckých centrech vedle klasické polopostavy a vedle zobrazení v celé figuře Panny Marie. Výsek reality v košířské malbě končí v místě boků a protažení figury navíc opticky podporuje dojem způsobený do vysoké pozice vynesenou postavou Ježíška, a ponechávající tak pod jeho tělem téměř třetinovou plochu vyplněnou monochromní drapérií. Příznačně jednoduchou siluetu v kombinaci s málo členěným záhybovým systémem nacházíme také ve starší české tvorbě, především v díle Mistra Morganova diptychu, který pracoval ve službách císařského dvora Karla IV. Z jeho produkce pak je přirozeně nejbližší zobrazení téhož námětu v drobnější Madonce z Bostonu.[404] Na zlatém pozadí je zde umístěna polopostava Panny Marie s Ježíškem v náručí. Jejich vzájemná interakce a způsob umístění dítěte v náručí je oproti Madoně z Košíř

[403] Madona s dítětem, Paříž, kolem 1410, 19 x 15,2 cm (vč. rámu), soukromá sbírka, Philippe LORENTZ: kat. č. 113. In: PARIS 1400, s. 200.

[404] Mistr Morganova diptychu, Madona z Bostonu, kolem 1355-1360, 7,8 x 6,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Fund, inv. č. 34.1459. Jiří Fajt: Mistr kat. č. 16. Morganova diptychu. Madona z Bostonu. In: KAREL IV. 2006, s. 99, obr. na s. 102. Připsání Mistru Morganova diptychu zásadně neodmítla, ale s poukazem na technickou odlišnost a tím odlišnou barevnost iluminací a desky zpochybnila Hana J. HLAVÁČKOVÁ: kat. č. I.4.9., in: NIEDZIELENKO-VLNAS 2006, s. 106-107.

komplikovanější kompozičně i ikonografickým, resp. ikonologickým významem. Podstatnými rozvíjejícími motivy jsou gesta (společné držení roušky a provlékání tkaniny mezi dvěma prsty snad jako aluze na látku pohřebního plátna)[405] a držení matčina ukazováku (motiv Kladské madony Arnošta z Pardubic). Bostonský obrázek pochází zřejmě z diptychu, jak napovídá způsob natočení figur a směr jejich pohledů k pomyslnému středu někdejšího celku. V italských obrazech obdobně zjednodušené kompozice s polopostavami, jako je např. malba Madony s dítětem Agnola Gaddi (1345-1396) ze 14. století či jiná připsaná Mariottovi di Nardo (1360/65–1424),[406] je obrazová plocha protažena do formy vysokého trojúhelného štítu a zdobena na způsob vimperku. Tak tomu bylo také původně na dobových importech, jako jsou obě díla Tomasa da Modena na Karlštejně. Polopostava matky a dítěte v objetí v těchto formátech téměř beze zbytku vyplňují plochu obrazu. Dojem sevřené kompozice v případě Madony z Košíř podporuje kromě hladkého uzavřeného obrysu také vůči zlatému pozadí kontrastní temně modrý plášť, který kryje hlavu ramena i boky figury. Plášťová drapérie tak vlastně poskytuje rám inkarnátům, tvářím a nahému tělíčku Krista, které nesou význam celé eucharisticky laděné kompozice. Obdobně často v italských malbách 14. století, v kompozicích nejrůznějšího typu od nejširších Sacra conversazione po mariánskou polopostavu, je významová střední část (Panna Maria s Ježíškem) zpravidla sjednocena monochromním laděním inkarnátů i koloritem rouch madony i dítěte. Dobově doloženým zástupcem této malby v Čechách je pravděpodobně importovaná malba Madony z Triptychu Tomasa da Modena (Tomaso Barisini 1326–1379) na Karlštejně[407] [obr. 55], která měla jistě silnou působivost a jejíž pobyt přímo v Čechách někteří badatelé předpokládají.[408] Na ústřední desce karlštejnského triptychu je Madona

---

[405] Ibidem.

[406] Mariotto di Nardo di Cione, 68 x 40 cm, Inv.-Nr. GG_6684, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, - florentský malíř, pravděpodobně syn Narda di Cione a vnuk Andrey di Orcagna. První připsaná a doložená díla pochází s počátku 90. let 14. století. Sergio ROSSI: *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe.* Todi 2012. – považuje Mariotta za jednoho z nejzajímavějších malířů na přelomu 14. a 15. století.

[407] Triptych s Madonou mezi sv. Václavem a světcem (sv. Palmáciem či sv. Jiří), Karlštejn, kaple sv. Kříže, původní formát triptychu měl původně také trojúhelné zakončení. Deska s madonou nese nápis: *„Quis opus Hoc Finxit. Tomas de Mutina Pinxit. Quale Vides Lector Barisini Filius Autor."*

[408] PUJMANOVÁ 1980b, s. 305–328, Robert GIBBS: *Tomaso da Modena. Painting in Emiglia and the March of Treviso, 1340–1380*. Cambridge 1989, týž: Bolognese Influences on Bohemian Art of the 14th and early 15th Century. *Umění* 1992/40, s. 280-289, týž: Tomaso da Modena a italské vlivy v českém malířství. *Umění* 1990, č. 4, s. 291–301, dle Gibbsova názoru přídomek v signatuře

znázorněna rovněž v temně modrém plášti, kryjícím i hlavu Madony, a její uzavřený obrys je svým zjednodušeným tvarem naší malbě mimořádně blízký.[409] Postavy, oproti současné české tvorbě Madon, kde se početně nejvíce uplatňuje roudnický typ, jsou poněkud robustnější, charakterizují je širší ramena Madony. Rozložitost postavy je zdůrazněna hladkým nečleněným obrysem.

Spodní šat madony z Košíř se v kompozici vůbec neuplatňuje, a to ani v obvykle „povinných" partiích hrudi a rukávů. Místo pod krkem a na hrudi je řešeno neobvykle, odhalený inkarnát zpola kryje poloprůsvitná drapérie roušky, jejíž okraj, na rozdíl od té, která rámuje tvář, není zdoben krumplováním. Není zcela jisté, zda v této partii nedošlo k úbytku malby, a tím způsobenému znejasnění typu prezentované drapérie. V Madoně Thomasa da Modena se spodní šat rovněž v detailech ani celku neobjevuje, v tomto obraze není dosud přítomen ani motiv roušky kryjící vlasy Marie. V případě košířské malby je také možné, že autor kopíroval předlohu, která měla v místech na hrudi nějakou formu aplikované agrafy s relikvií apod., nebo se mohlo s touto variantou počítat, ale důkazy k platnosti takových úvah umělce a následného nedotažení úmyslu ve středověku nemáme. Přes poškození, které postihlo ruce Madony, je pravděpodobné, že malba úzkých rukávů, obvykle dosahujících k zápěstí, nebyla vůbec provedena. Charakter masivního poškození inkarnátu je v kontrastu s úplných dochováním malby roucha, a to by mělo platit i pro spodní šat, kde by předpokládané požití azuritu vedlo k zachování daných partií.

Drapérie pláště je přetažena přes hlavu tak, jak bývá obvyklé u typu *Beaty* (I. Kořán), u Panny Marie Bolestné v kompozicích Kalvárie a v zobrazeních madony s dítětem ve scénách Útěku do Egypta. Vlastní kompozice řasení je ale od známých typů odlišná. Nad čelem má textilie klidný nečleněný tvar úzkého srpku, který byl pravděpodobně hladký (přes patrné poškození barevné vrstvy v těchto místech), tak jak jej vidíme na obrazech podobné kompozice madony s dítětem s dítětem na levém boku matky. Analogie úpravy drapérie na hlavě je

---

de Mutina značí, že malíř signoval dílo pro export, zároveň vylučuje s ohledem na rozměry a konstrukci (diptych nelze vzhledem k rámových pilířům složit), že by šlo o cestovní oltáříky. Srov. také Carl Brandon STREHLKE: Virgin and Child with Dog, 1335-40, Dalmasio in: *Italian Paintings. 1250-1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art.* Philadelphia 2002, s. 107–111, Plate 19.

[409] Na možnou souvislost obou obrazů upozornil již Antonín Podlaha v katalogu své sbírky, PODLAHA 1924 COLLECTION 1., s. 231.

možné hledat v již zmíněné Madoně triptychu Tomasa da Modena, dále v Madoně „pokorné“ vyšehradské, která se také odvolává k italskému prototypu, a v jejích variantách. Kolem roku 1360 vznikla také již zmíněná drobná Madonka z Bostonu, kde je plášťová drapérie na hlavě rovněž nezvlněná.

Jestliže jsme nalezli pro tuto partii další analogie, naopak k navazujícímu motivu drapérie tyto analogie chybí. Jde o zvláštní útvar, který navazuje na nečleněnou část srpku nad čelem, zde se vytváří výrazný sklad v místech nad skrytým pravým uchem. Vlastně jde o vytažení dvojice drobných říms, které se v jednom bodě přibližují, a zároveň jsou promáčknuty, vnitřní stín tak získává tvar „klíčové dírky“. Jeho levá část dále ovlivňuje utváření vnitřního obrysu modré drapérie kolem pravé tváře, která se uplatňuje v kontrastu se světlým inkarnátem. Nalézt obdobně formulovaný a shodně umístěný motiv na drapérii či roušce kryjící hlavu se nepodařilo (u vědomí částečného poškození partie nad čelem). V českém fondu se tento motiv totožným způsobem neobjevuje. Naopak na českých i zahraničních madonách typu *Beata,* i v dalších tematických celcích (pašijový cyklus apod.), se v úpravě drapérie na hlavách ženských i mužských postav uplatňují dva základní typy, jeden s vějířovitě rozbíhavými záhyby a druhý s motivem přeložení lemu a zdvojení plášťové draperie nad čelem. Odlišují se některé formulace v dílech franko-flámského okruhu, např. madona datovaná kolem roku 1390 ze sbírky Carlose de Beistegui [obr. 42].[410] Ojedinělou složitější skladbu textilie ve středoevropské malbě této doby zachycují norimberské kresby, Jiřím Fajtem připsané dílně Sebalda Weinschrötera. Jde konkrétně o Učení Panny Marie (rouška na hlavě sv. Anny) na versu a Panna Marie s Ježíškem na rectu listu.[411]

V košířské desce vzniká tento zvláštní útvar v drapérii na hlavě madony povytažením lemu pláště, který se vzápětí pod tíhou obrací směrem dolů, způsobuje přehrnutí a odkrývá revers tkaniny modromodrého typu, přičemž revers neodlišuje ani sytost odstínu. Vytmavená místa jsou hrubší, pastózní, způsobená vrstvením malby ve stínech. V místech drapérie na krku se lámaně

---

[410] Madona s Ježíškem, kolem 1390, sbírka Carlos de Beistegui, Biarritz, STERLING 1938, obr. č. 60, s. 58.

[411], Učení Panny Marie (verso)/Panna Marie – Královna nebes s polopostavou Bolestného Krista a Panna Marie s dítětem – Ježíšem (recto), Sebald Weinschröter, kolem 1360, inv. č. Hz 38, Kapsel 559, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, Jiří FAJT: kat. č. 32 b. In: KAREL IV. 2006, s. 124–125, obr. na s. 126.

klikatí úzký hřeben skladu a spadá přes hruď zřejmě opět podhrnutý. Objem pravého ramene je hladce klenutý, opticky vysvětlený. Tato partie je typická v určité hmotnosti a síle tkaniny obepínající tělesné jádro, které není výrazně propracováno a působí kompaktním tělesným dojmem. V lokti ohnutá pravá ruka se stala hrází pro řadu stínu, které spolu s několika nahrnutými úzkými sklady mírně modelují objem předloktí ruky. Tkanina pláště je silná a tuhá. Nezůstává zde nic z nehmotného utváření krásnoslohých drapérií. Vrcholy říms jsou nízké, dva záhyby jsou silnější a plnější, první vychází z ohybu ruky, téměř okamžitě se rozdvojuje, a jeho dva vrcholy tvoří trojúhelný útvar (s pravým úhlem), podpořený v místě lomu vrcholem dalšího menšího trojúhelníku. Druhý silnější záhyb kopíruje předloktí a dále spadá mírným hrotitým obloukem a vytváří mísovitý záhyb před tělem, tento rámuje zespod postavu Ježíška, respektive jeho obě bosé nožky. Delší záhyby se zalamují, jejich modelace je malířsky podpořena z obou stran souběžnými stíny. V těchto deformovaných mísách lze rozpoznat ještě vzdálený ohlas principu krásnoslohých dvojitých mís prostorově utvářejících střed figur. Na vrcholy záhybů dopadá světlo, kterého malíř dosáhl vrstveným nanášením azuritu ve stínech, tak jako na hlavě Madony. Jednotlivé římsy na sebe navazují a vytvářejí logickou strukturu konstrukce, která ovládá partie pláště a dosahuje okraje malby. Strukturu tvoří systém vzájemně provázaných a podpírajících záhybů postupně rozkládajících tíhu mís, kde se silnější záhyb rozpadá na několik slabších, rozbíhajících se různými směry. Jejich smysl je kompoziční, obě hlavní mísy zdůrazňují postavu Ježíška a poskytují jí rámec a ukotvení ve vysoké pozici na matčině levém boku. V místech Ježíškovy pravé nohy z hlavní „korunní“ římsy vybíhají vějířovitě tři rovné záhyby, které se spojují s podpůrným trojúhelníkem nebo končí u kraje obrazu. Madona je k divákovi natočena pravým třičtvrtěprofilem, při jejím levém boku, kde drží Ježíška, tak vzniká úzké tmavé pole s téměř nezřetelnými úzkými záhyby. Nejvýrazněji se projevují při zápěstí levé ruky, kde se drapérie pláště měkce podhrnuje. Jde o velmi starý motiv, který je názorný např. na levici Panny Marie Votivní desky Jana Očka z Vlašimi [obr. 51].[412] Ve starších verzích je vždy kombinován s obepínající drapérií matčina spodního šatu. Jak již bylo řečeno

[412] Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, Praha, před 1371, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84. Jiří Fajt: kat. č. 33, Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi. In: Karel IV. s. 126-128, obr. na s. 127.

v našem případě, je spodní šat vynechán a neobjevuje se ani při zápěstích ani u krku a na hrudi. Na Očkově desce najdeme také princip stlačení dvou sousedních záhybů (který pak v košířské desce způsobí originální útvar na hlavě Marie), a sice v přízemní skladbě modré drapérie trůnící P. Marie. Stejně se projevuje dlouhý záhyb na Mariině pravém boku Epitafu Jana z Jeřeně (obr. 84-85).[413] Košířská drapérie se pod levou rukou dále rozevírá tak, že zde vzniká jednoduchým symetrickým rozevřením, resp. zvlněním obou lemů pláště útvar na principu je krásnoslohého závěsu, tento je však oproti svým předchůdcům potlačen, klikatka lemů je redukovaná a ztrácí se v zastíněné partii. Řídké rozložení nevysokých záhybů na plné mírně klenuté ploše povrchu evokuje zjednodušenou grafickou či kresebnou strukturu. Některé partie působí až rozpačitě, jakoby malíř sledoval vzor s určitým nepochopením logiky záhybů, příkladem je trojúhelný záhyb vpravo dole na boku Marie. Subtilnost záhybů, které vystupují jen nepatrně z hmotné plochy drapérie vyvolává dojem stlačení do plochy a jde na úkor prostorovosti kompozice. Jednotlivé motivy i jejich provázání se zdají být známé. Srovnáme-li formální podobnosti s Epitafem kanovníka Jana z Jeřeně, pak najdeme stlačování sousedních míst i podhrnování drapérií, lehké zalamování mís a další. Liší se způsob užití jednotlivých motivů, dochází k zostření zalamovaných motivů a odlišuje se i malířské pojetí. Jakkoli je možné v rozložení drapérie i jejím typu odezírat předlohy 14. století, právě na místo plasticity, pružnosti a volnosti, vzdušného rytmu nastoupila ztuhlost až tvrdost a schematičnost slohové vrstvy značně vzdálené svému pravzoru. Pokud bychom se pokusili provést srovnání s nejstarším zástupcem typu svatovítského, s Madonou svatovítskou, pak je slohový posun velmi zřetelný. Proti tvarovému bohatství, hloubce prostoru se strohým rytmem přesně kladených záhybů, proti velkému a volnému rytmu, plasticitě a pružnosti a proti malířské měkkosti svatovítské madony[414] nacházíme v košířské desce stroze konstruované a účelově pojaté schéma navíc plošně stlačené.

[413] Epitaf kanovníka Jana z Jeřeně, Praha, 1395, 62 x 36 cm, Národní galerie v Praze inv. č. O 11676.
[414] HOMOLKA 1962, s. 425-449, s. 426.

Pro jednotlivé izolované motivy lze najít jistou oporu v díle Mistra z Heiligenkreuz [obr. 56-59],[415] diptych, podle něhož získal zástupné jméno, je významný také prezentací typu *Eleusy*. Způsob zpracování drapérie se výrazně odlišuje od zmnožení linií krásného slohu a právě jen v tomto momentě můžeme nalézt společnou notu s autorem košířské desky. U vědomí časového a také kvalitativního rozdílu se nemůžeme pouštět do detailního srovnávání, přesto je zřetelná určitá společná manýra, např. v dlouhých pavoučích prstech a v drapérii převažujících dlouhých štíhlých řas vertikálně kopírujících objem zdůrazněných míst. Kompozice drapérie sedící postavy řeholnice v popředí vlevo, nebo polopostavy dvou andělů s kadidelnicemi, jsou oděni v jáhenské roucho a právě sklady na rukávech připomínají organizaci drapérie madony z Košíř. V košířské malbě se projevuje určitý rozpor i uvnitř malby, kde v opozici proti geometrizované abstraktní draperii charakteristické ubíhajícími diagonálami i motivem trojúhelníků, zde stojí něžná tvář s vysokým klenutým čelem a drobnopisnými detaily tmavých očí s řasami. Subtilitu a křehkost košířské matky podporuje průsvitná tenká Mariina rouška s krumplovaným okrajem kryjícím zvlněné světlé vlasy, dále zavinutá volně kolem krku přes hruď. Podobně formulovanou drapériovou strukturu můžeme doložit také v sochařství. Jde o vrstvu, která již reflektovala nizozemské vlivy a projevuje se v zalamovaných nízkých záhybech, např. v oproti košířské desce přibližně o desetiletí mladším díle Mistra Ukřižování ze svatého Bartoloměje v Plzni [obr. 60-61]. Konkrétně na levém nadloktí a hrudi světice v expozici Národní galerie v Praze[416] se záhyby zalamují a vznikají vzájemně vázané trojúhelné plošky, v dolní partii světice se objevují dlouhé vějířovitě rozbíhavé záhyby v kombinaci se zalamovanými vrcholy záhybů. Jednotlivé motivy košířské desky lze úspěšně srovnávat také s tvarově „živějšími“ záhyby maleb oltářů Roudnického triptychu a Mistra Rajhradského oltáře. V zásadě jde o partie při zemi, kde se dlouhé vertikálně kladené záhyby zalamují. Např. na postavě Panny Marie ve scéně Smrti Panny Marie Roudnického oltáře. Klečící figura je zobrazena z profilu a záhybový systém v oblasti kolen a drapérie kryjící nohy světice vykazují podobně

---

[415] Günter BRUCHER (hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich.* Bd. II: Gotik. München-London-New York, 2000, s. 540.

[416] Mistr Ukřižování z kostela sv. Bartoloměje z Plzně ?, Světice, před 1450, v. 73 cm, inv. č. P 184, Národní galerie v Praze, FAJT 1996, kat. č. 277, s. 685-687, obr. 885-889.

zjednodušený systém. O věrnou shodu však nejde a pro potřeby této práce postačí, že předpokládáme vznik košířské malby v určitém časovém odstupu v řádu jednoho až dvou desetiletí, a sice v návaznosti na malby uvedených oltářních celků. Srovnatelný stupeň abstrakce s plošným stlačením a systém funkčně zjednodušených záhybů košířské madony se nepodařilo v dostupném materiálu nalézt. Dílo tak není možné autorsky ani dílensky zařadit.

Ztráta barevné vrstvy košířské malby zasáhla také tváře obou postav. Základní rys i typ je lépe dochován u dětské tváře. Jde o typ v českém umění známý a můžeme jej považovat za hlavní znak českého původu díla. Něžný křehký půvab a snová zahleděnost se odvolává na řešení krásného slohu. Oválná tvář zúžena k drobné bradě však prezentuje krásnoslohý typ již protáhlý se štíhlými tvářemi. Z analýzy dochovaných partií inkarnátů vidíme, že jde o části, kde se více uplatnila běloba, která zřejmě měla technologicky zpevňující charakter. Zachována tedy zůstala výrazně vysvětlená místa, jako klenutí drobné oblé brady, špička nosu s drobnými křídly, bílá rouška Marie a čelo Ježíška. U dítěte se navíc uplatňuje výraznější ruměnec tváří, což je patrné především v místě dotyku s matčinou lící. Ježíškovo obdélné čelo rámují shora jemné zlatavé prstýnky pramenů vlasů, v definici jednotlivých pramenů je viditelná červená podkresba volně kroužící jednotlivé vrkoče, které jsou v místech kolem čela kladené diagonálně a od spánku se postupně rozvolňují. Obvyklou délku Ježíškových vlasů přesahují prameny na krku. Jejich ztvárnění se vyznačuje určitou rozpačitostí a neurčitostí. Drobné ucho zůstává odkryté. Obličej charakterizuje postavení tmavých očí (u Ježíška hnědých) se zvýrazněnou linkou horních řas s jemným detailem jednotlivých přesně vykreslených řas. Obočí je vysoko položené v prostém obloučku a uzavírá rovnostranný trojúhelník vrcholící v drobných sevřených červených rtech. Pleť je poměrně tmavá, přes ztráty barevné vrstvy po odstranění retuše je zřetelný hnědý tón na čele a kolem očí. Plocha nad horními víčky je zastíněná, pod spodním víčkem se objevuje drobný stín u levého oka. Barevná škála se od světlé růžové přiklání k hnědé, která zintenzivňuje právě ve stínech. Dobře je zřetelný přechod mezi osvětlenou a zastíněnou polovinou obličeje (u vědomí poškození a ztráty částí malby). Tvarovou preciznost a ideálnost tváří madony svatovítské nahradila určitá nahodilost a kolísání tvarů (obočí Ježíška), která vypovídá o odlišném školení a

zaměření a také zřejmě o menších schopnostech autora košířské malby. Přes významnou torzovitost obličejových partií je však právě zde zřejmé, že malíř patřil spíše k průměrným, přičemž pracoval rychle a schematicky. Slohový posun přinesl ztmavení inkarnátů a oproti alabastrově bílým porcelánovým inkarnátům obrazových předchůdců zachycuje určitou zhrublost a také lidskou „obyčejnost“ zobrazených osob. Určitá smyslovost je dílem zvolené kompozice s typem *Glykophilusy*, matky, která těsně přivinula dítě k líci. Kromě proměny forem zde snad dochází k uplatnění nového názoru pohusitského malířství směřujícího k lidštějšímu zobrazení božství. Typ výrazně zeštíhlených tváří s ostřejší bradou nalezneme např. v postavách skrývajících se pod pláštěm Vítězného Krista Roudnického triptychu [obr. 62-65]. Nejde sice o rukopisnou shodu, avšak způsob kladení kadeří, typ očí i nosu má společný základ. Podobně se typ dovolává tváří předchůdce Roudnického triptychu zobrazených v Ambrasském náčrtníku. Ve srovnání s formulacemi drapérií vystupuje právě kontrastně jemné lyrické ladění tváří a hluboká lidskost pramenící v těsně přitisknutých tvářích a vzájemném zahledění matky a dítěte.

Právě inkarnát nahého dětského těla nejvážněji zasáhlo poškození malby. Svrchní modelující vrstvy až na drobné části světelně působivějších míst (levá holeň a nárt, levé rameno a detaily Ježíkových rukou, část hřbetu ruky matky, u levice i části článků prstů) zcela chybí. Z charakteru zachované malby však přesto můžeme usuzovat, že dětské tělíčko bylo schématické, netělesných proporcí, svaly zřejmě nebyly vyznačené a nahé tělo bylo modelováno v jednoduchý objem pomocí světla a okrových stínů. Nepochybný je prostor tělu vymezený, tento negativ nám spolu se stručnou podkresbou poskytuje oporu k hodnocení polohy Ježíška v matčině náruči. Tvarově povšechný princip držení jistě nezahrnoval detaily plastického pojetí motivu zaboření prstů do dětského těla.

Maria drží v náručí nahého Ježíška, levou rukou zespod pod hýžděmi a pravou kolem pasu. Ježíšek klade svou pravou ruku na matčinu a levou, rovněž ohnutou v lokti, zřejmě opírá o matčin hřbet pravé ruky. Jeho prsty jsou paralelně srovnané natažené s odděleným palcem. Gesto této ruky je nejasné, buď může jít o zachycení pohybu směrem k matčině bradě, což by nesouviselo s opíráním o hřbet ruky, nebo ruka na případném starším prototypu držela např.

běžný rotulus. Objasnění gesta může přinést studium analogií, jak bude uvedeno dále.[417] Druhou rukou se košířský Ježíšek přidržuje matčina zápěstí. Prstíky se zdvihají a opírají bříšky. Jen rámcově je viditelné postavení prstů Marie, a způsob držení dítěte v náručí lze jen odhadovat z pozůstatků červené podkresby. Rozložení prstů, především levice, dovoluje snad předpokládat přidržení Ježíškovy pravé paty zespodu malíkem matčiny levice. Po odkrytí retuší se nyní jeví pravděpodobnější, že novodobý restaurátor citaci byzantského chodidla nepochopil a nožku domaloval obráceně. Postavení pravé nožky dítěte chodidlem směrem k divákovi odpovídá ostrůvek dochované malby na patě, tedy opět na světelně zdůrazněném místě.

Oporu k rekonstrukci postavení Mariiných prstů na těle dítěte v košířské malbě můžeme nalézt v téměř současné (o málo mladší) desce druhotně vsazené v baroku do relikviářového rámu a spojené křídly se sv. Kateřinou (na reversu sv. Uršula) a sv. Barborou (na reversu sv. Dorota) v tzv. Trenčínský triptych [obr. 52-53], který byl zřejmě nejpozději v baroku předmětem úcty. Poloha dítěte v náručí madony střední desky je totiž detailně blízká, jen stranově převrácená. Také vztah k matce je obdobný, oba hledí vzájemně do očí, přičemž Ježíšek zaklonil hlavu obdobně jako košířský. Nejde sice o dílenskou blízkost, ale shoda v postavení těla dítěte i naladění typu *Eleusy* je jednoznačná. Malíř trenčínské desky mohl znát prototyp společný oběma obrazům. Nebo, vzhledem k tomu, že jinak se obrazy významně liší, především v typu madony, mohlo jít o šíření motivu prostřednictvím skicáře či jiné kresby. Madona oltáře z Trenčína je zobrazena jako *Regina* s královskou korunou kombinovanou se stáčenou rouškou na hlavě, jejíž vlasy jsou dlouhé rozpuštěné. Tmavě modrý plášť je na hrudi sepnut agrafou s ostny. Tento šperk - monile může znázorňovat schránu na relikvii, která byla někdy do agrafy vkládána. V tomto případě mohlo vzhledem k výrazným ostnům agrafy jít o trn z Kristovy koruny. Výrazný prvek relikviářového šperku trenčínské kompozice tak odůvodňuje významové gesto Ježíškovy ruky jako sahající, respektive chápající po tomto šperku – relikvii. Nejasné gesto Ježíškovy levé ruky košířské madony má v budapešťské desce

[417] Nepřesné zobrazování gesta Ježíška se týká řady dalších děl a jednotliví badatelé zvažují různá vysvětlení, viz např. Ivo Kořán (KOŘÁN 1979, s. 121) při popisu Madony z Mariackého kostela zmiňuje rozpačitost gesta pravé ruky *"jehož pravička v rozpačitém gestu zjevně právě mění původní žehnání v náznak hry"*.

tradiční obsah, kdy dítě sahá po zdobené sponě – agrafě matčina pláště a zdůrazňuje význam obrazu ve smyslu předjímání a vědomého přijímání budoucího utrpení Krista a jeho spasitelské oběti. Stáčená rouška kombinovaná s korunou odkazuje k nizozemské inspiraci. Trenčínská madona se odlišuje dále také tvrdšími lomy draperie, které vedou badatele k její dataci po roce 1450. Tato deska tak vznikla později, obdobně jako další příklady relikviářových rámových adjustací především v polském a maďarském regionu.[418] Pokud bychom hypoteticky předpokládali, že jde o totožný, jen stranově převrácený model, pak by se také potvrdilo výše navržené byzantské obrácení chodidla k divákovi. Na základě podobnosti desek se můžeme pokusit upřesnit i způsob držení dítěte matkou. Mariin malíček malíček je téměř skryt za prsteníčkem, a stehnem, které působí disproporčním zkrácením. Překvapivě shodné je pak rozložení dlouhých štíhlých prstů Marie na Ježíškově těle, kdy pravou rukou přidržuje dítě za bok a břicho. Zviditelněné jsou čtyři prsty bez palce, jejich rozložení je detailně analogické trenčínskému triptychu, kde se ukazováček se pojí k prostředníčku, prsteníček je odstoupený a spojený s malíkem. Prsty jsou velmi protáhlé, netělesných proporcí, působí až „pavoučím“ dojmem. Vzhledem k torzálnímu stavu zachování malby je nezřetelné také vyznačení nehtů. Netělesné traktování dlouhých štíhlých prstů popsala G. Török také u trenčínského triptychu: „*Die fein gezeichneten überlangen Finger der Madonna, die miniaturartige sorgfältige Ausarbeitung zeigen die herausragenden künstlerischen Fähigkeiten des Malers*“[419]. Problémem trenčínského díla zůstává nevyjasněná pozice levé ručky dítěte a také zkrácený palec Mariiny pravé ruky, což by svědčilo opět spíše pro práce dle kresebné či jiné předlohy a pro autorskou kompilaci motivů z více zdrojů. Naopak u pražské desky je postavení obou rukou proporčně i jinak vyvážené, obě ruce jsou „uložené“ na ose procházející Ježíškovým tělem a vrcholící v horním bodě styku hlav obou postav. Ve zvláště temném draperiovém rámci musel být tento motiv zvlášť působivý. Kromě užitého formálního typu ústředního obrazu madony spojují trenčínský triptych s Čechami také ideální typy tváří světic i madony blízké krásnému slohu na počátku 15. století v Čechách, Roudnický relikviář datovaný po 1430 doplňují

[418] Gyöngyi TÖRÖK: kat. č. 7.65, Reliquienaltar mit einer halbfiguren Madonna und stehenden Heiligen. In: SIGISMUNDUS, s. 624 – 626, obr. č. 7.65 na s. 625.
[419] Ibidem.

podobné světice na rámu. Dokladem krystalizace typu v nizozemském umění je drobná deska Madony na lavičce, která odpovídá tématu *„Uzavřené zahrady“*. Obraz z berlínského muzea je datovaný kolem roku 1420 a připsaný dílu Mistra z Flémalle [obr. 68].[420] Malba zobrazuje výjev v zahradě a zachycuje celou postavu sedící Madony s dítětem v náručí. Matka dítě těsně objímá a tiskne je na hruď. Ježíšek je nahý, krytý v dolní polovině těla jen průsvitnou rouškou. Jde o pravostranné umístění dítěte, tedy shodně s košířskou deskou. Malíř použil také motiv byzantského chodidla. Blízké je držení dítěte matkou i gestikulace děcka, které pravou ruku klade téměř před ústa.[421]

Původem byzantský motiv vytočení chodidla k divákovi má nesporný symbolický význam a pevné místo v produkci 14. století v Praze. Opakuje ho téměř každé dítě (Ježíš), mnohdy v téže poloze (Madonka z Bostonu, Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, Madona z Louvru, Sv. Anna Samotřetí ze Střehomi [obr. 69][422], Madona lnářská, Madona rynecká, Madona Cibulkova, Trenčínský triptych, Diptych z Karlsruhe, Madona z Týnského chrámu v Praze). Jaroslav Pešina považoval tento motiv právem za retrospektivní prvek.[423]

2.6.4. Madona z Košíř – nový ikonografický typ v českém umění?

Ústředním momentem námi sledované malby je motiv přivinutí dítěte matkou. Oba tisknou hlavy k sobě, dotýkají se v oblasti spánku, ústa i nosy jsou víceméně symetricky uspořádané podél osy procházející v místech dotyku tváří. V českém fondu středověkého malířství 15. století se téma ikonografického typu *Eleusa – Glykophilousa* uplatňuje ve srovnání s typem *Beaty* či *Reginy* vlastně ojediněle.

---

[420] Madona na lavičce, Mistr z Flémalle, kolem 1420, 39,2 x 27 cm, původem z Kaufmannovy sbírky, Inv. č. 1835r, Berlín Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Stephan KEMPERDICK: Kat. č. 2. Die Madonna an der Rasenbank. In: Stephan KEMPERDICK, Jochen SANDER: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Katalog výstavy Berlin – Frankfurt am Main. 2009, s. 183-187, obr. 109-112, vč. rentgenových snímků a infračervené reflektografie.
[421] Ibidem.
[422] Sv. Anna Samotřetí ze Strzegomi (Střehomi), konec 14. století nebo kolem 1420, výška 119 x 88 cm, inv. č. XI 221, Muzeum Narodowe we Wroclawiu, obraz je spojován s uplatněním českého vlivu ve Slezsku, bývá ovšem také připisován do Čech. Romuald Kaczmarek: Slezsko - lucemburský zisk. In: KAREL IV 2006, s. 316, obr. IV/10 na s. 308. KLÍPA 2013, s. 16-19 se shrnutím panujících názorů.
[423] PEŠINA 1971, s. 314 – 315.

První obrazově podnětné příklady se objevují již ve 14. století, v díle klíčovém pro vývoj českého malířství - v tvorbě Mistra Vyšebrodského oltáře. Jsou to příslušné detaily širších tématických kompozic ve scénách Narození [obr. 72] a Oplakávání [obr. 73] z oltáře z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě.[424] Zdůraznění motivu *Eleusy* ve scéně Narození je silně akcentováno - světelně, barevně i kompozičně -, jak to odpovídá významu matky a dítěte v rámci tématu. Působivost takto docílené izolace motivu těsného objetí a přivinutí dítěte matkou stupňuje současný vzájemný polibek a Mariin upřený pohled do očí dítěte. Tento však dítě neopětuje a hledí k divákovi. J. Pešina podal ikonologický výklad celého cyklu. Sledoval také motiv prvního objetí dítěte matkou v ve scéně Narození a posledního objetí ve scéně Oplakávání. Ve svém výkladu zdůraznil prolínání několika různých představ: jde o zobrazení Panny Marie jako Matky radostné i bolestné, Madona zde vystupuje rovněž jako Ecclesia a zároveň Nevěsta Kristova. Významovými prvky je kromě typu objetí spojeného s polibkem také Ježíškova nahota a byzantský motiv chodidla otočeného k divákovi, motivem zdůrazňujícím lidské stránky božství Ježíška.[425] Pešina dále vyvodil, že koncentrace těchto motivů ve scéně Narození naznačuje, že Mistr Vyšebrodského oltáře mohl sledovat *„patrně nějaký samostatný mariánský obraz, ve kterém již zatím došlo ke kombinaci těchto představ.“*[426] Polosedící Madona ve scéně Narození v zásadě umožňuje oddělení výřezu polopostavy, které je ihned dobře schopné samostatné obrazové existence. Způsob objetí poutá ruce matky a motiv přivinutí přirozeně uzavírá kompozici. Možný byl zřejmě i opačný vývoj (polopostava byla rozvinuta v rámci tématického zobrazení), mohla ovšem také existovat dílenská varianta, která dále uplatnila koncentrované téma ze scény Narození v samostatném obraze polopostavy Madony, které v této dílně vznikaly. Do pozdního díla Mistra Vyšebrodského oltáře řadil Pešina také diptych z Karlsruhe [obr. 98], jehož vznik kladl - spolu s Madonkou z Říma - do sklonku 50. let. 14. století. Datace diptychu i připsání dílně nebyla plně přijata, avšak blízkost tvorbě dílny Mistra Vyšebrodského oltáře je zřetelná a posuny datace

[424] Vyšebrodský oltář, Praha, před 1350, Mistr Vyšebrodského oltáře, cca 99 x 90 cm, původem cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě, deska Narození O 6787, deska Oplakávání O 6791 Národní galerie v Praze.
[425] Typ *Eleusy* v rámci výjevu Narození tak přerostl v typ *Glykophilousy*, což podle Pešiny nemá časnější obdobu v evropském malířství. PEŠINA 1987, s. 20-21.
[426] Ibidem s. 21.

nejsou z pohledu této práce podstatné. Křídlo s madonou představuje typ dítěte „vzpírajícího“ se v matčině náručí, je poměrně vzácnou transformací Madony Pelagonitissy.[427] Z důležitých znaků výjev obsahuje vytočené chodidlo dítěte i jeho zahalení v průsvitnou roušku. Hypotézu o existenci milostného prototypu, tj. obrazu, který vyšel z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře, nemůžeme doložit. Je možné ovšem sledovat výskyt typu *Eleusy* - *Glykophilusy* v české a šířeji ve středoevropské malbě.

Kolem roku 1360 nacházíme v cestovním brevíři Liber viaticus Jana ze Středy iniciálu s vyobrazením scény Narození Páně [obr. 88].[428] Navzdory miniaturnímu ztvárnění je podobnost s typem *Eleusy* jistá. Důležité je, že jde o pravostrannou variantu na rozdíl od výše popsaného Narození Mistra Vyšebrodského oltáře. Panna Maria zde sedí na nízkém lůžku (na způsob typu panny Marie Pokorné) a drží v náručí nahé dítě, jehož tvář tiskne ke své levé líci, přičemž pohled je vzájemně vázaný. Hlavy zdobí kruhové zlaté nimby. Prezentován je rovněž motiv byzantského chodidla.

V tomto rukopisu najdeme také zobrazení polopostavy Madony (na fol. 9v) zastupující variantu s dítětem ležícím levostranně v náručí [obr. 89]. V této iniciále vidíme nahé dítě v živém pohybu laskající matku na tváři. Přítomný je opět motiv byzantského chodidla.

Spektrum mariánských variant rukopisu doplňuje sedící Madona typu *Eleusa* v iluminaci se sv. Annou Samotřetí (f. 261v). Marie sedí v matčině klíně, zobrazená mírně z poloprofilu, přidržuje Ježíška stojícího ve svém klíně. Dítě objímá matku kolem krku a tiskne svou tvář k její. Oba jsou vzájemně zahleděni. Dítě je zpola kryto rouškou, přidržovanou matkou. Jde o pravostranné zobrazení [obr. 90]. V rejstříku typů *Eleusy* tohoto autora tak můžeme sledovat běžné užívání pravostranného i levostranného způsobu držení dítěte v kombinaci

---

[427] Diptych z Karlsruhe, Mistr Vyšebrodského oltáře?, 50. léta 14. století, 20 x 14,5 cm, inv. č. 2431a-b Staatliche Kunsthalle, Karlruhe. Srov. Jan ROYT: Rozkvět malířství za vlády císaře a krále Karla IV. In: *Středověké malířství v Čechách.* Praha 2002, s. 54-55. Podle I. Kořána je možné diptych z Karlsruhe ztotožnit s některým z diptychů tohoto námětu, uvedených v soupisu obrazů pokladu pražské katedrály. Viz KOŘÁN 1986, konkrétně s. 59.

[428] Iniciála P (fol. 83v), Narození Páně, kolem 1360, Liber viaticus, cestovní brevíř Jana ze Středy, sign. XIII A 12 Knihovna Národního muzea v Praze, dostupné na: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client= [vyhledáno 12.9.2012].

s těsným přivinutím, které je zde vždy kombinováno s dotekem matčiny brady vnější rukou dítěte (v závislosti na orientaci pozice dítěte).

V rámci tvorby tohoto pražského ateliéru nacházíme další příklad. V iniciále písmene "S" rukopisu *Orationale Arnesti* (f. 41v)[429] je zobrazena stojící Panna Marie s Ježíškem posazeným vzpřímeně na pravé ruce (levostranný typ). Oděné dítě tiskne svou tvář k matčině a pravou rukou se dotýká její brady [obr. 95].

V miniatuře se Sv. Annou Samotřetí (f. 165v) misálu Jana ze Středy[430] najdeme kompozici blízkou výše zmíněné miniatuře Liber viaticu. Shodným způsobem je zachycena Madona typu *Eleusa* sedící na klíně sv. Anny. Poměrně velké nahé dítě stojí poněkud rozpačitě, pravou rukou objímá matku a levou se přidržuje její pravé ruky.

Do počátku 60. let 14. století je datován rukopis s miniaturou pravostranné polopostavy Madony s dítětem a erby Arnošta z Pardubic a pražského arcibiskupství v iniciále „A" v Antifonáři Arnošta z Pardubic.[431] Na modrém pozadí je zde umístěna polopostava Madony s Ježíškem oděným v dlouhé červené roucho, dítě matku objímá pravou rukou kolem krku a tiskne se k její tváři. Marie má hlavu zavinutou v roušku v kombinaci s textilní stáčenou čelenkou. Hlavy obou zdůrazňuje prostá kruhová zlatá svatozář. Mateusz Kapustka v souvislosti s touto iluminací uvedl, že "*samotný erb, jako netělesný nositel přítomnosti osoby a nepomíjející element rodové identifikace se stává bezprostředním pendantem ikonického mariánského vyobrazení a skrytě odkazuje k momentu věčné adorace.*"[432] Všímá si také podstatného momentu, kdy mezi objednávkami českých mecenášů lucemburského období převládají díla

---

[429] Madona, Orationale Arnesti, před 1364, Praha Národní museum, XIII C 12, f. 41v, dostupné na: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client= [vyhledáno 26. 2. 2013].

[430] Sv. Anna Samotřetí, Misál Jana ze Středy, f. 165v, po 1364, Praha, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, Archiv Pražského hradu. Srov. Ivo HLOBIL: kat. č. I.2.9. Sv. Anna Samotřetí, in: NIEDZELENKO-VLNAS 2006, s. 41-42, s vyobr. iluminace I.2.9./1 na s. 41, uvádí souvislost iluminace s Madonou Lactans sochy sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze.

[431] Iniciála A, fol. 455b, Madona s dítětem a erby Arnošta z Pardubic a pražského arcibiskupství, Antifonář Arnošta z Pardubic, , počátek 60. let 14. století, Praha, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, Archiv Pražského hradu, sign. P 6/2. Srov. Mateusz KAPUSTKA: Zbožný objednavatel. In: NIEDZELENKO-VLNAS 2006, s. 23, obr. 5.

[432] Ibidem.

privátního charakteru, a v této souvislosti hovoří o privatizaci obrazově-textového média iluminované knihy.[433]

Stojící *Eleusu* levostranného typu zachycuje také kresba připsaná J. Fajtem Sebaldovi Weinschröterovi a datovaná kolem roku 1360.[434] Významnou odlišností je odění Ježíška násobené jeho zahalením do neprůsvitné roušky. Dítě posazené na matčině pravé ruce je vysoko vynesené ke skloněné hlavě Marie, tak, že se dotýkají vzájemně ústy. Výrazný je odklon od diváka, který je odkázán do role tichého pozorovatele intimně laděného výjevu.

Se zobrazením typu *Eleusy - Glykophilusy* se setkáme v rámci českého fondu památek také v nástěnné malbě, datované Zuzanou Všetečkovou do let 1370-1380.[435] V kapitulní síni benediktinského kláštera na Sázavě se dochovala hned dvě pole malby s touto tématikou. První z nich je uplatněna podobně jako ve Vyšebrodském cyklu ve scéně Narození Krista [obr. 92-93]. Madona sedí vzpřímeně na lůžku a pevně objímá vertikálně umístěné dítě při svém levém boku. Přes poškození malby je zřetelné především přitisknutí tváří nahého dítěte, zpola zavinutého snad v drapérii matčina pláště. Stejně jako u Vyšebrodského cyklu, bychom prostým výřezem získali polopostavu Madony typu *Eleusa - Glykophilusa* použitelnou pro samostatné vyobrazení.

Madona typu *Eleusa* (v celé postavě) je zobrazena v dalším poli téhož prostoru [obr.91]. Madona stojící v malovaném architektonickém výklenku dítě pevně objímá při svém pravém boku a tiskne svou tvář k jeho líci. Pohledy nelze přes poškození fresky přesně rozpoznat, zdá se, že Ježíšek hledí na matku, a ta na diváka. Oba jsou zobrazeni bez korun, Madona je prostovlasá bez roušky či jiného zakrytí vlasů. Ježíšek polozahalený v roušku a drapérii matčina pláště. Matka Z. Všetečková se domnívá, že Madona mohla mít za vzor buď sochařské zpracování tématu, nebo - spolu s Ivo Kořánem - předpokládá, že mohla být

---

[433] Ibidem.

[434] Sebald Weinschröter, Učení Panny Marie (verso)/Panna Marie – Královna nebes s polopostavou Bolestného Krista a Madona s dítětem (recto), kolem 1360, inv. č. Hz 38, Kapsel 559 Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Jiří FAJT: kat. č. 32 b, in: KAREL IV. 2006, s. 124–125, obr. na s. 126.

[435] Stojící Madona s Ježíškem, Narození Krista, 1370–1380, nástěnné malby, kapitulní síň benediktinského kláštera, Sázava (okres Benešov). Srov. Zuzana VŠETEČKOVÁ a kol.: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, druhé rozšířené vydání, s. 267-279. Shodně datuje ROYT 2002, s. 62, ke stavu dochování a restaurování maleb dále srov. Jiří BLAŽEJ: Zpráva o restaurování gotické malířské výzdoby kapitulní síně bývalého sázavského kláštera. *Umění* 25/1977, s. 340-350.

inspirována ikonou typu *Eleusa*, chovanou jako *Mater domus* již od založení sázavského kláštera.[436] K tomu je nutno poznamenat, že typologické bohatství sázavských maleb nabízí v případném hledání vzoru výrazně italizujících maleb i jiné možnosti.

Chronologicky následné vyobrazení typu *Eleusy* nacházíme ve figurální iniciále Madony s dítětem (v bibli oltářníka Kuneše z roku 1389).[437] Konzervativní pojetí prezentuje Madonu s dítětem posazeným v náručí na pravém boku (levostranný typ). Ježíšek, oděný v dlouhou červenou tuniku, oběma rukama objímá matku, pravou rukou sahá Marii na bradu, přičemž zřetelný je vzájemný pohled a přitisknutí tváří. Ježíšek má křížový nimbus, Marie je korunovaná s prostou tmavě modrou kruhovou svatozáří, přičemž jde o zobrazení téměř celé stojící figury (zkrácené v dolní partii).

Sochařské ztvárnění tématu představuje trůnící Madona mezi anděly z Koskowic, dílo slezské provenience.[438] Madona sedí na trůnu, jehož horní polovina mizí ve sboru hudoucích andělů. Dítě je pevně usazeno v matčině náručí při jejím levém boku (pravostranný typ). Prezentovaná *Eleusa* je odlišná od dosud jmenovaných především zobrazením dítěte z levého profilu, přičemž napjaté nohy jsou spojené v pravoúhlem přednožení. Reliéfní socha, nezvěstná od roku 1945, datována do doby kolem roku 1400.

Jiný typ *Eleusy* představuje také Madona v erbu [obr. 96], která je součástí výzdoby bordury rukopisu kázání z roku 1411.[439] Rukopis obsahuje sbírku kázání pro postní období, kterou sestavil r. 1394 Mikuláš ze Stráže (Nicolaus de Nova civitate - Stráž), řeholník augustiniánského kláštera sv. Tomáše na Malé Straně, pro svatovítského kanovníka a faráře u sv. Havla Jana ze Stříbra. Výzdoba

---

[436] VŠETEČKOVÁ 2011, s. 275.

[437] Bible oltářníka Kuneše, Madona - Figurální iniciála O, 1389, Národní muzeum Praha - Nostická knihovna; inv. č. Msf1, f. 193v., Evelin WETTER: Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. L'internazionalitá come programma, in: Enrico CASTELNUOVO, Francesca DE GRAMATICA: *Il Gotico nelle Alpi. 1350–1450*. Katalog výstavy, Trento 2002, s. 336, obr. č. 11.

[438] Panna Marie z Koskowic, kolem roku 1400, před rokem 1945 Vratislav, Kuntgewerbemuseum, obr. 3 in: SLEZSKO, obr. 3, s. 20.

[439] Mistr Pavlových epištol?, Sermones quadragesimales (Quadragesimale) XII B 16, Knihovna Národního muzea, 1411, dostupné na: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_37&client=&dd_listpage_pag=1r. [vyhledáno 11. 12. 2012]. Srov. Pavel BRODSKÝ: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze.* Praha 2000, s. 140.

je zřejmě dílem Mistra Pavlových epištol.[440] Madona v erbu, typu Regina, je prostovlasá s korunou nasazenou na hlavě, v náručí na pravém boku drží nahého Ježíška (levostranný typ), jejich tváře se lehce dotýkají. Zajímavé je gesto dítěte, které pravou ruku klade na svou hruď a levou sahá na sponu, spínající matčin plášť. Ve srovnání s pozicí dítěte mladšího oltáříku z Trenčína [obr. 52], který jsme zmínili v souvislosti se způsobem usazení dítěte v náručí Madony z Košíř, nacházíme pozoruhodnou shodu. Dítě je nahé, téměř vzpřímeně uložené v náručí, shodné je zaklonění hlavy a pohled směřující k matce. V kombinaci se způsobem odění madony i tvaru účesu, kdy jsou vlasy sčesány dozadu a vedeny v mírné vlně na záda. Spolu s uplatněním typu v polopostavě (obě díla s levostrannou pozicí dítěte) se zdá, že obě díla mohou mít bližší souvislost ve vzoru, který jejich malíři sledovali. Autor iluminace zobrazil konkrétní dobový erb. Malíř trenčínského oltáříku mohl pracovat podle náčrtníku či sledovat tehdy známý prototyp.

Poslední iluminací, kterou uvedeme v této souvislosti, je iniciála s klečícím písařem Martinem z Roudnice, který adoruje Madonu *Eleusu.*[441] Madona stojí před písařem, je zobrazena v celé postavě s dítětem v levostranném uložení, tj. zároveň na straně blíže adorantovi. Madonu korunuje anděl nad její hlavou. Dítě je polonahé, zčásti kryté rouškou a pláštěm matky. Ježíšek tiskne svou tvář k matčině, jejíž pohled zřejmě směřuje k řeholníkovi. Gromadzki soudí, že jde patrně o jediné známé zvěčnění písaře kodexu.[442] V této souvislosti je také možné, že zobrazení mohlo být zhotoveno dle přání augustiniána, který se zřejmě za dramatických okolností uchýlil do Zaháně z kláštera v Roudnici. Vzhledem k odlišnostem však obraz nesleduje známější Madonu roudnickou ani prototyp Madony březnické.

Opuštěním média rukopisné malby se dostáváme na datačně nejistou půdu. Jednotlivá dále uvedená díla se na pomyslné časové ose stále posunují.

---

[440] Josef KRÁSA: kat. č. 374, in: ČUG 1970, s. 285-286 Podle explicitu na fol. 333v byl rukopis napsán r. 1411.

[441] Madona adorovaná písařem, iniciála f. 289ra, text přepsal Martin z Roudnice - 1422-1424, iluminace z okruhu Mistra misálu 7572 - kolem 1424, sign. I F 343 Biblioteca Uniwersytecka, Vratislav, viz: Jan GROMADZKI: kat. č. I.5.35, Misál I F 343 z kláštera augustiniánů v Zaháni, in: NIEDZELENKO - VLNAS 2006, s. 148-149, obr. č. I.5.35.C.

[442] Ibidem.

To je případ rozměrné deskové malby sv. Anny Samotřetí z karmelitánského kláštera ve Střihomi [obr. 68-69].[443] Motiv *Eleusy - Glykophilusy,* s těsným sblížením a vzájemným provázáním obou tváří, prezentuje Panna Marie s Ježíškem v náručí [obr. 69]. V klíně drobné dívčí Panny Marie je usazeno neobvykle velké dítě, oděné v krátkou průsvitnou košilku. Jde o levostranný typ, kdy se Ježíšek celou tváří a ústy přimyká k pravé líci matky. Promyšlený myšlenkový koncept vyznačují významová gesta a další atributy postav: Ježíšek levou rukou zdvihá za palec svou levou nožku a obrací ji chodidlem k divákovi, pravičkou drží cumel, na který usedl stehlík. Sv. Anna v gracilním gestu svírá růženec. Výjev je situován do architektonické konstrukce trůnu, který zcela vyplňuje prostor mimo postav. Uměleckohistorické hodnocení obrazu je zatím neustálené. Sofistikovaná ikonografická koncepce spolu s vytříbeným provedením ukazují k nejvyšším objednavatelských kruhům. Božena Guldan-Klamecká klade dílo do konce 14. století a jeho vznik do souvislosti se založením karmelitánského kláštera ve Střihomi českým králem Václavem IV. v roce 1382. Zajímavá je její poznámka o povaze poškození, svědčícím o tom, že obraz byl předmětem živého kultu. Slohovou stránku obrazu recentně podrobil zkoumání Jan Klípa, který desku vročil do doby "asi kolem roku 1420" a připisuje ji malíři, který opustil pražské centrum po vypuknutí husitských válek.[444] Předchůdce formulace tématu můžeme doložit v českých iluminacích se sv. Annou Samotřetí, kde se s kombinací s typem *Eleusy - Glykophilusy* také setkáváme.

Překvapivě drobná desková malba s trůnící Madonou typu *Eleusa,* zv. z Louvru [obr. 70] je slohově pevně vázaná českému fondu a datovaná od počátku 15. století s extrémem ve druhé čtvrtině 15. století.[445] Druhotně zkrácenou obrazovou plochu vyplňuje postava Madony sedící na nízkém trůnu. V horní polovině postavy Marie Reginy převládá modrá barva spodního šatu i pláště

[443] Sv. Anna Samotřetí, Praha, Praha, konec 14. století až kolem 1420, 119 x 88 x 1,5-2 cm, původ karmelitánský klášter ve Střihomi, (Střehom, Strzegom), inv. č. XI 221 Muzeum Narodowe we Wroclawiu, KAREL IV. 2006, obr. č. IV.10 na s. 308, Božena GULDAN-KLAMECKÁ: kat. č. I.2.31, in: NIEDZELENKO - VLNAS 2006, s. 60-63, obr. I.2.31 na s. 61, se shrnutím starších názorů.

[444] KLÍPA 2013, s. 16-19, obr. č. I/1., při extrémně pozdním datování tak střihomské dílo teoreticky představuje další doklad (spolu se zmíněným rukopisem Martina z Roudnice) migrace typů v souvislosti s eskalací poměrů v Čechách po Husově smrti.

[445] Madona z Louvru, počátek 15. století, Praha, 25,5 x 17 cm (seříznuto), inv. č. M.N.R. 832, Museé du Louvre, Paříž, viz STERLING 1960, Josef KRÁSA: Česká Madona v Louvru, *Umění* 9, 1961, s. 280–283, FRINTA 1980, s. 19, BARTLOVÁ 2001, s. 167-169, recentně KLÍPA 2013, s. 28, se souhrnem starších názorů, navrhuje pozdní dataci do 20. let 15. století, přičemž se opírá o formální povahu drapérie.

sepnutého agrafou. Bohaté je zdobení svatozáří i spony pláště malovanými drahokamy. Barevnost dále oživuje červený rub pláště odkrývaný ve hře záhybů při pravém boku. Luxusní výbavu doplňuje náročná figurální úprava zlaceného pozadí technikou Opus punctorum. Dítě je zobrazeno nahé, v levostranné vertikální pozici se zdůrazněním byzantského motivu chodidla. Pro Madonu z Louvre je dále charakteristické něžné přivinutí dítěte. Pohledy obou postav poněkud neurčitě směřují mírně vlevo (z pohledu diváka) vně z obrazu. Rozpačitost formulace může být následkem vazby na ztracené křídlo diptychu, v úvahu je nutno brát i narušení malířské vrstvy. Výsledkem ušlechtilé kompozice je klidný harmonický ráz obrazu, jehož vznik v husitském období je jen těžko představitelný. Izolovaný motiv úchopového gesta Mariiny pravé ruky (při uvolnění jeho přesné artikulace) spolu s postavením obou nohou dítěte (vč. vytočeného chodidla) rozpoznáme ještě v kompozici mladší Madony trenčínského oltáříku z Budapešti a také Madony z Košíř.

Jinou Madonu našeho typu představoval obraz z Vratislavské univerzity [obr. 71]. Jeho datace je vzhledem ke zničení díla (1945) stanovena jen přibližně do počátku 15. století. Přesto i z černobílé fotografie je zřetelná souvislost malby s pražskou tvorbou, Madonou svatovítskou, a důležitá je i badately uváděná vazba na Madonu z Louvru.[446] Kompozice prezentuje typ Beaty s dítětem na pravém boku. Nápadné je zdůrazněné násobení motivu úchopového gesta u obou postav i křečovité přivinutí dítěte k matce.[447] Oproti vlivnému svatovítskému prototypu, který se promítá v drapérii polopostavy se zmnoženou záhybovou soustavou se dvěma závěsy, se kompozice významně odlišuje uplatněním typu *Eleusy* - *Glykophilusy*, s pohledy obou protagonistů vzájemně vázanými.

Dalším dílem, které se stalo obětí války, je ikonograficky výjimečná desková malba Madony s jednorožcem oltáře z Lehnice [obr. 94].[448] Zobrazuje Madonu stojící na trávníku s atributem drobného jednorožce při jejím pravém boku. Stejně jako v iluminaci s adorujícím písařem je pak dítě vyneseno vysoko v matčině náručí položeno hlavou k jejímu pravému rameni. Poloha nahého

---

[446] Recentně KLÍPA 2013, s. 27-33 se souhrnem starších názorů.
[447] Ibidem, J. Klípa v tomto momentu vidí možnou návaznost na zde dříve jmenovanou Madonu z Louvru.
[448] Krásná Madona s jednorožcem, původem z oltářního retáblu z Lehnice, kolem 1420, 63,5 x 43 cm, zničeno v roce 1945, Božena GULDAN-KLAMECKÁ: kat. č. I.2.48 in: NIEDZELENKO - VLNAS 2006, s. 77, obr. 2 na s. 19.

dítěte je diagonální. Atribut jednorožce předkládá divákovi dogma Neposkvrněného početí Panny Marie, přičemž nahé dítě vynesené vysoko v diagonální poloze může upomenout na scénu Narození Liber viaticu [obr. 88], kde děcko v sice opačné diagonále, ale přesně, opakuje nebo spíše předjímá, časově mladší polohu nohou i gesta rukou lehnické desky.

Pro úplnost musíme uvést i vyobrazení Madony na vnější straně levého křídla Diptychu z Heiligenkreuzu [obr. 56-58], [449] který pojmenovává anonymního autora a který jsme již uvedli ve formální souvislosti s drapérií Madony z Košíř. Diptych, který se dochoval v cisterciáckém klášteře v Heiligenkreuzu, se vymyká z fondu středoevropské malby a ukazuje frako-vlámské školení svého Mistra. Na levém křídle oltáře je zobrazena stojící Madona *Eleusa* pravostranného typu. Její figura je zahalena v monochromní červenou drapérii pláště, která kryje i hlavu Marie v neobvyklé kombinaci s nasazenou korunou. Netypickou barevnost mohlo ovlinit užití monochromních temně modrých textilií v odění Panny Marie na vnitřních stranách s výjevy *Mystického zasnoubení sv. Kateřiny* a *Zvěstování P. Marii*. Dítě je stejně neobvykle zahaleno v silnější neprůsvitnou roušku vázanou pod krkem a kryjící celá záda dítěte. Ježíšek je obrácen k divákovi zády, položen na hrudi matky v pozici, kdy jsou nožky paralelně svěšeny a odhalují obě chodidla. Matka dítě podpírá pod hýžděmi, přičemž ruce kříží způsobem, jaký jsme mohli sledovat v pařížských obrazech s polopostavami Madon. Působivý motiv umocňují manýristicky protáhlé štíhlé prsty matky. Ježíšek se vine k matčině levé tváři, kterou zcela skrývá očím diváka. Jejich ústa jsou spojena a pohled je vzájemně zahleděný.

Zvláštní případ v uměleckohistorické literatuře představuje relikviářový Diptych z Basileje, jehož datace i připsání české, respektive pražské malbě, kolísají, a sice od roku 1360 do počátku 15. století.[450] Diptych nese polopostavu Madony typu *Eleusa* - *Glykophilusa* na čestnějším (pohledově) vnitřním pravém křídle. Levé křídlo nese v diptyších obvyklé zobrazení Bolestného Krista (Vir

[449] Diptych z Heiligenkreuz: levá vnější strana s Madonou s dítětem typu Eleusa, vnitřní strany diptychu - na levém křídle Zvěstování P. Marii, na pravém Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, vně na pravém křídle sv. Dorota (nezobrazeno), Mistr z Heiligenkreuzu (činný 1395-1420), 1400-1410, 72 x 43,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Inv. č. 6523,6524 Gemäldegalerie Vídeň.

[450] Početnou literaturu k Diptychu z Basileje zde nemůžeme komplexně komentovat, kromě v této práci již zmíněných názoru, je v tomto směru možné čtenáře odkázat na poslední kritické zhodnocení badatelských názorů i díla, které provedl Jan KLÍPA in: Klípa 2013, s. 150-151, pozn. 77-88.

Dolorum) před křížem. Dílo z bohatou bibliografií bývá uváděno, také vzhledem k zobrazenému typu, v souvislost s již zde zmíněnými obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře, sv. Anny ze Střihomi a Diptychem z Heiligenkreuzu.

2.6.5. Omezení barevnosti a pohusitské umění

Pro košířskou madonu je typická jednoduchost až strohost prezentace samotného tématu. Malíř užil pouze barvu azuritu shodně pro rub i líc pláště, tzn. zobrazil jednobarevnou textilii, spodní šat se vizuálně neuplatnil vůbec. Nabízí se možnost uvažovat o souvislosti díla s tendencemi pohusitského umění. Literatura se věnovala soustavněji husitskému umění, ale problematika promítání reformačních ideí do malířské tvorby je stále předmětem odborné diskuse. Za určité znaky husitského a pohusitského slohu bývá považována tlumená barevnost a omezení palety barev oproti pestrobarevnosti západního umění. Kromě pochopitelných ikonografických motivů a konfesní příslušnosti objednavatele jsou sledovány další znaky slohové, respektive formální podoby díla. V zásadě jde o příklon k „realismu" a oproštění od „krásy". Někteří badatelé vidí ideologické prvky právě v ustoupení od zobrazování skvostné výpravy korunovaných madon krásného slohu. Reformačnímu umění se recentně věnoval projekt Kateřiny Horníčkové a Michala Šroňka Umění české reformace provázený výstavou, odborná konference a stejnojmennou publikací. Základní přístupy dosavadního bádání v otázce redukce barevnosti shrnul Jan Klípa v konferenčním příspěvku. [451] Polemizoval především s názory Roberta Suckaleho, který hledal doklady k tlumení barevnosti a omezení barevné škály přibližně v období první čtvrtiny 15. Století.[452] J. Klípa jeho názory na základě analýzy Suckalem uvedených příkladů téměř beze zbytku vyvrátil[453] a poukázal

[451] Jan KLÍPA: Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur
Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation /Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 20-21/2010–2011, s. 6-21, 128-137, publikace mírně přepracované verze přednášky konference „Umění a reformace v českých zemích (1380-1620)" 17.2. 2010 v Praze.
[452] Robert SUCKALE: Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens. Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte XLIII. 1986, s. 103-112. Týž: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. *Künstlerisches Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte.* Bd. II, Berlin 1992, s. 65-70. Týž: *Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute. Köln am Rhein*. 1998, s. 184-186.
[453] Klíčové mu byly ilustrace Cestopisu Sira Johna Mandevilla, Göttingenského a Jenského kodexu.

na specifiku výzdoby monochromní a grisaillovou technikou, jejíž vzestup se projevuje ve francouzské knižní malbě již ve 14. století. R. Suckale v této souvislosti poukázal mimo rukopisné památky také na malby Roudnického triptychu,[454] kde zdůraznil střízlivou barevnost. Podobně příznačná mu byla převažující hněď ve výzdobě oltáře z Pählu, díla spojovaného s pražským uměním školením malíře.[455] J. Klípa s odvoláním na zjištění Michaely Kriegerové, předložil tezi o nutnosti chápání těchto děl jako metafory drahocenného zlatnického a emailérského díla. Podobné projevy můžeme sledovat i dříve. Philippe Lorentz analyzoval vrstvu franko-vlámské produkce drobných devočních předmětů a došel k podobnému stanovisku. Drobné malované desky sdílí formu i obsah s širokou produkcí zlatnických prací, jejichž nosné téma bylo zpracováno technikou emailu.[456] Právě technologicky komplikovanější médium emailu mohlo k redukci barevnosti vést, přičemž sama šíře produkce dospěla v některých dílnách k určitému zjednodušení provedení. Imitaci zlatnických předmětů malbou kolem roku 1400 doložil již Hans Belting.[457] Malba madony z Košíř není prvotřídním dílem, ve srovnání se zmíněnými francouzskými deskami se však vyznačuje shodnou základní koncepcí výzdoby. Oproti zlacenému pozadí se zjednodušeným geometrickým dekorem je prezentováno základní téma, abstrahované ze složitějšího ikonografického a prostorového rozvrhu většiny francouzských či franko-vlámských obrazů.

Pro srovnání můžeme uvést příklad drobné malby madony, která se od roku 1927 se nachází ve Frick Collection v New Yorku [obr. 44].[458] Malba byla připisována burgundskému okruhu Jeana de Beaumetz a datována do let 1390–1400, naposledy ji Friso Lamertse zařadil jako pařížskou práci do širšího okruhu Jeana Malouela a Henriho Bellechose. Motiv zkřížených rukou madony považuje za odkaz k ukřižování Krista a nachází pro něj podklad ve francouzské knižní malbě od roku 1380. Kompoziční typ madony spojuje s existencí ikony či

---

[454] Oltářní triptych z Roudnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Roudnici, výška 147 cm, Národní galerie v Praze inv. č. O 1464-1466.

[455] viz také BARTLOVÁ 2001, s. 137-138.

[456] Philippe Lorentz: Des tableaux de peinture comme les tableaux d'orfévrerie. s. 194 – 195, kat. č. 112 – 116 na s. 197-200. In: *Paris 1400*

[457] Hans Belting, Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994, s. 38-39.

[458] Madona s dítětem, Paříž, kolem 1400, 21,9 x 14,3 cm (včetně originálního řezbovaného rámu 30,8 x 23,5 cm), na reversu mramorování, New York, The Frick Collection, inv. č. 27.57, viz: Friso Lamertse in: ROAD, kat. č. 12, s. 138, obr. na s. 139.

italobyzantské malby, na jejímž podkladě měla deska vzniknout. Jde o levostranné zobrazení *Eleusy*, kdy madona drží v náručí oblečené dítě v temně červené roucho, a ono ji objímá rukama kolem krku. Malíř lemoval roucho i plášť madony zlacenou bordurou (s prvky znaků imitujících řecké písmo), pozadí s vytříbeným vegetabilním rytým a puncovaným dekorem s plasticky řezbovaným rámem, který byl zlacen stejně jako pozadí, je zobrazení neobvykle prosté. Určitou uzavřenost a zvnitřnění vyjadřuje celkové držení těla, hladký obrys s téměř nečleněnou drapérií, vzájemné zahledění postav, objetí, kdy světelně zdůrazněné ruce matky jsou sevřené bolestí, tak jak vidíme ruce Krista na kříži. Koncentrace inkarnátů a krytí hlavy madony jen tenkou bílou rouškou bez koruny. Jiným dílem, rovněž kladeným do okruhu tvorby Jeana Malouela z Muzea v Louvre, je drobná deset centimetrů vysoká deska s polopostavou madony s Ježíškem v náručí typu *Eleusa* ze sbírky Carlose de Beistegui [obr. 42].[459] Také v tomto díle je na zlaceném pozadí (rytém a puncovaném) zobrazena Madona oděná v modromodré roucho, která se také analogickým způsobem držení dítěte s překřížením matčiných rukou přibližuje madoně z Frick Collection. Dalším příkladem užití jednobarevné nejčastěji modré textilie pro šat Panny Marie je drobná deska polopostavy Madony s dítětem sv. Janem Křtitelem s andílky, kteří přidržují oponu, datovaná kolem roku 1400 či 1410 ze soukromé sbírky [obr. 43]. Jde přitom o větší výřez stojící figury s téměř nahým dítětem levostranně ležícím v náručí.[460] Důležitým detailem netypickým pro franko-vlámské památky tohoto okruhu je vzácně uplatněný motiv prezentace levého chodidla dítěte směrem k divákovi, který je naopak v českém prostředí téměř pravidlem, jak bylo zmíněno výše. V tomto okruhu prací zároveň převládá levostranné umístění dítěte. Pařížské umění kolem roku 1400 tak poskytuje určitou oporu k odmítnutí reformačního charakteru košířské desky z důvodu omezení palety barev, užití azuritu i temně modré. Užití temně modré drapérie pro postavu Panny Marie navíc můžeme sledovat i v dílech počátku 15. století často spojovaných s českou proveniencí, jako je tomu například u diptychu vytříbeného charakteru Mistra Ukřižování z Heiligenkreuzu ve scéně Zasnoubení

[459] Madona s dítětem ze sbírky Carlose de Beistegui (Mexiko 1863-Biaritz 1953), Burgundsko, počátek 15. století, 10 x 15 cm, inv. č. 1942-29, Museé du Louvre.
[460] Madona s dítětem, Paříž, kolem 1410, 19 x 15,2 cm (vč. rámu), soukromá sbírka, viz Philippe Lorentz: kat. č. 113, in: PARIS 1400, s. 200.

sv. Kateřiny. Na vnější straně se objevuje pravostranná *Eleusa.*[461] Mistr z Heiligenkreuzu byl zřejmě francouzský mistr či malíř prostředkující tento vliv.[462] Modromodré verze svatovítského typu madon českého fondu jsou rovněž výmluvné, v tomto směru jde o Madonu Cibulkovu, lnářskou a ryneckou.

2.6.6. Madona z Košíř - devoční kopie neznámého díla?

Nejen s otázkou provenience souvisí problematika devočních kopií uctívaných obrazů či soch. Právě mariánské polopostavy se stávaly nejčastěji předmětem kultu a úcta k nim prostřednictvím devočních kopií ovlivnila výraznější konzervativnost a setrvačnost ikonografických typů. Množství dochovaných obrazů sledovaného typu v historických českých zemích (v Čechách, na Moravě i ve Slezsku) vedlo řadu badatelů k názoru o významnějším podílu Čech na tvorbě a rozšíření obrazového typu polopostavy Madony. Dochovaný fond je charakteristický naprostou převahou dvou základních milostných obrazů a sice madony svatovítské a madony roudnické. I. Kořán, v návaznosti na výzkum Antonína Matějčka a Josefa Myslivce, považuje za základ kultu a vývoje mariánských obrazů ikony, které byly věnovány klášterům a patrně i dalším duchovním centrům, např. biskupským či kolegiátním kostelům, při jejich založení fundátorem. V Čechách se nejstarší zprávy objevují již počátkem 12. století, kdy v roce 1081 česká knížata posílají nově založenému klášteru v Göttweigu *„imago B. V. Mariae, graeco opere mirabiliter expressa“,* a nejspíš v roce 1197 daruje kníže Vratislav Jindřich *„preciosam imaginem sancte Mariae“* premonstrátkám v Doksanech. Obdobně máme pramenný doklad k úctě věnované nejstarší roudnické malbě Madony, z doby založení kláštera regulovaných kanovníků sv. Augustina v Roudnici biskupem Janem IV. z Dražic k roku 1333. Brněnský milostný obraz byl předmětem daru Karla IV. roku 1356 při založení kláštera augustiniánů poustevníků v Brně. Ve 14. století je možné

---

[461] Madona a sv. Dorota, Zvěstování P. Marie a Zasnoubení sv. Kateřiny, diptych, Vídeň, Meister von Heiligenkreuz, 1400–1410, 72 x 43,5 cm, inv. č. 6523, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
[462] John Oliver HAND: *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection*. Washington and New York, 2004: 60-62, no. 46, vč. obr.

sledovat větší typologické bohatství mariánských obrazů odrážející množství prototypů ikonopisu.

V průběhu 14. a na počátku 15. století došlo také v západním umění k vydělení obrazů, jimž byla věnována širší úcta a základním projevem je rozvoj mariánské devoce provázený systematickou tvorbou variant prototypů. Především na území Malopolska je doložena úcta k madoně typu *Hodegetrie*, zřejmě rozšířená z Čech a zachovaná v českých kopiích Madony doudlebské a kamenoújezdské. Český fond mariánských polopostav v 15. století zcela ovládly kopie a varianty roudnického a svatovítského typu. V rámci svatovítského typu, který je našemu obrazu blízký zobrazením madony *Beaty,* jsou zajímavé varianty s užitím modromodré drapérie (lnářská, Cibulkova, rynecká), a Madona Cibulkova kromě barevnosti také prezentací pravostranného typu kompozice matky a dítěte. Tato madona ukazuje možnosti proměn v rámci téže skupiny variant devočního typu. Stranové převrácení může souviset s užitím typu v rámci diptychů. Ivo Kořán se domníval, že různé barvy pláště nejspíš znamenají i odlišné postavení obrazu v cyklu křesťanského roku, a tudíž i posunutí jeho devoce.[463] Takové vysvětlení vychází zřejmě z dochovaných barokních dokladů, např. vybavení sošky Pražského Jezulátka či Panny Marie Svatohorské. Zprávy o úctě k obrazu či soše typu eleusa či glykophilousa na českém území nemáme.

Také košířská malba mohla sledovat dnes neznámý prototyp. Tomu nasvědčuje zřetelný kontrast mezi neobvyklou a v této formulaci objevnou ikonografií a provedením malby, které ukazuje na spíše průměrného malíře, který pracoval určitým schematickým rutinním způsobem. Otázkou zůstane provenience prototypu, který nemusel nutně být dílem pražské malířské školy.

2.6.7. Otázka vzniku obrazu v iluminátorské dílně

Otázkou zůstává lokalizace díla a případné dílenské určení. Významným limitujícím momentem je torzálnost fondu, kterou navíc komplikuje neustálenost datací řady děl. Pokud bychom vycházeli z formátu, mohli bychom předpokládat vznik desky i v některé z iluminátorských dílen, jejichž činnost je v Čechách kontinuálně doložena po celé námi sledované období. Konkrétní analogie

[463] KOŘÁN 1985, s. 198.

v iluminacích, které by umožnily připsání dílně či okruhu, ovšem nemáme. Řada badatelů možnost vzniku deskových maleb v iluminátorských dílnách připouští nebo s ní přímo počítá. Učinil tak Mojmír Frinta, když připsal mezi jinými díly Madonu svatovítskou Mistru martylogia z Gerony.[464] Josef Krása jeho názor po důkladné analýze odmítl, avšak konstatoval, že hypotéza sama o sobě *"neodporuje dobovým možnostem"*, které vidí v univerzalismu středověkých, především dvorských umělců. Iluminacím značně blízká byla Krásovi sedící Madonka jindřichohradecká, a to nejen měřítkem, ale i pojetím. V době kolem roku 1400 sleduje J. Krása stírání hranice mezi oborem iluminace a deskové malby, kdy se knižní malba vzdává své specifičnosti a přejímá ve velkých miniaturách pojetí deskových obrazů.[465] Malíři tak mohli přecházet z jednoho oboru do druhého. Především velké množství rukopisných zakázek na počátku 15. století znemožňovalo věnovat se deskové malbě soustavně.[466]

Analogicky hodnotí situaci v první čtvrtině 15. století ve Slezsku Mateusz Kapustka, který u slezských miniatur postřehl návaznost na kompoziční typy charakteristické pro deskové malby, tedy díla velkého formátu opatřená rámy. Uvádí příklady iluminací Jana z Žitavy, kde se objevuje bordura poskytující pevný rám autonomního mnohafigurového obrazu. Instruktivní jsou v tomto směru celostránkové miniatury, zejména vyobrazení Ukřižování jako dekorace kánonového listu, které jsou ve Slezsku výjimečně bohaté právě v lucemburském období. Zároveň právě v realizacích z počátku 15. století postřehl s odvoláním na zjištění J. Krásy opačný proces, kdy deskové obrazy, podléhaly v té době specifické miniaturizaci. Tato přeměna se týkala samotného rozměru obrazu, jako i malířského typu polofigurální krásné madony, jejíž rámové malované prvky v určitém smyslu přebíraly úlohu bohatých figurálních bordur.[467]

Podobně Karel Stejskal a Olga Pujmanová navrhli připsat drobná oltářní křídla ze Žlebů iluminátorské dílně žáka Mistra Házemburského misálu, v níž

---

[464] Mojmír FRINTA: The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. *The Art Bulletin* 46, č. 3, 1964, s. 283-306. Hlavním důvod k připsání Madony svatovítské iluminátorovi poskytla Frintovi absence ryté podkresby, stejně jako tomu je u miniatur.

[465] Josef KRÁSA: Na okraj nové studie o Mistru geronského martyrologia, s. 231-252. In: Josef KRÁSA: *České iluminované rukopisy 13. – 16. století*. Praha 1990 (vyšlo tiskem také v Umění XIV, 1966 s. 394-405), s. 247. Podobně také I. Kořán píše o velkých mariánských miniaturách, které mohou „ *být náhradou za tabulové obrazy*", KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976, s. 219.

[466] KRÁSA 1966, s. 249.

[467] Mateusz KAPUSTKA: Zlatá éra Lucemburků. In: NIEDZIELENKO - VLNAS 2006, s. 22.

vznikl kolem roku 1410 také Breviář Beneše z Valdštejna. Drobná křídla ze Žlebů s miniaturními obrázky zobrazují vždy na dvou nad sebou umístěných destičkách témata Nanebevstoupení a Vzkříšení Krista a Seslání Ducha Svatého a Smrt Panny Marie[468] (středová část se nedochovala). Původní oltářík byl nepochybně určen pro soukromou zbožnost. Připsání výše zmíněné iluminátorské dílně odmítla M. Bartlová s odůvodněním poukazujícím na rozdílnou pečlivost maleb: *„Destičky jsou však přece jen pečlivěji malovány než velmi zběžné iluminace Brevíře, i když v rámci deskové malby jsou nejzběžněji provedeným dílem mezi dochovanými památkami."*[469]

K praxi dvojího působení malířů ukazují také informace o profesním vývoji některých mistrů. Například Fra Angelico se vyučil se svým starším bratrem Benedettem v iluminátorské dílně. Ve sbírkách Museo di San Marco ve Florencii najdeme několik rukopisů zdobených jeho rukou.[470]

Mistru Morganova diptychu (s přibližnou datací prací od roku 1355 do počátku 60. let 14. století) připisuje J. Fajt jak deskovou malbu Madony bostonské, tak rukopis Laus Mariae Konráda z Haimburgu,[471] přičemž kodex o rozměrech 29,4 x 20,8 cm, obsahuje celostranné miniatury Zvěstování Panně Marii (fol. 55v) a Obětování Krista (fol. 34v), jejichž malovaný rámec plastickou modelací s vrženým stínem imituje skutečný rám deskových obrazů. J. Fajt shledává také volnější zacházení s postavami v obrazovém prostoru a konstatuje uplatnění výtvarných principů typických spíše pro deskovou malbu nežli knižní iluminaci.

Obecně je iluminaci přisuzována role média, které neslo inovační invenci a zprostředkovávalo ji deskové malbě. Takto se také v rámci francouzské malby

---

[468] Oltářní křídla, Státní zámek Žleby, inv. č. 2125, lipové dřevo, celé křídlo 24,3 x 9,5 cm, zlacení s puncováním, zadní strana dle M. Bartlové snad původně s mramorováním. Restauroval J. Blažej roku 1960, Pujmanová publikovala zprávu o průzkumu Mojmíra Hamsíka, Olga PUJMANOVÁ: Gotický pseudotriptych ze státního zámku Žleby. *Umění* 1990/2, s. 112.

[469] BARTLOVÁ 2001, s. 175-176, konstatovala horší kvalitu maleb, provedených azuritem a nikoli ultramarinem, hrubé puncování, pojivo obsahující olej a růžovo hnědý poliment, které ukazují skromnější poměry malíře i objednavatele a dataci do pozdějšího období krásného slohu po 1420.

[470] Misál 558 (f. 67v) celostranná iluminace s Madonou a klečícími řeholníky, kolem 1424, (f. 21) celostranná iluminace, Zvěstování - iniciála R, kolem 1430 (f. 41), Král David (39,5 x 27,5 cm), kolem 1443-45. Srov. SCUDIERI - GIACOMELLI 2007.

[471] J. Fajt (KAREL IV.) kat. č. 15 - 17, s. 98-103, Morganovy destičky mají rozměr blízký naší malbě a sice 30,8 x 20,3 cm.

objevuje téma *Eleusy,* nejdříve v knižní tvorbě, jak bylo doloženo v kapitole věnované ikonografickému typu (2.5.2.).

Vznik drobné košířské malby v iluminátorské dílně je proto dobře možný. Činnost iluminátorů v pohusitské Praze je prokázána, v této době se produkce projevuje také zčásti díly nižší kvality, což předpokládá činnost levnějších dílen a tedy i *„existenci objednavatelů z širších společenských vrstev mimo dobovou elitu.”*[472] Košířská malba je drobného rozměru, a to vychází vstříc naší hypotéze. Navíc v českých iluminacích se pravidelně polopostava madony s dítětem v těsném objetí a s pohledy vzájemně vázanými vyskytuje již od 14. století. Shodně však nacházíme řadu příkladů také ve francouzské miniaturní tvorbě. V iluminacích často dochází k užití zjednodušené, ale kontrastní barevnosti, kde dominuje zpravidla temně modrá barva určující Mariin plášť a barva inkarnátů, často polonahého či nahého dítěte, sbližující se s monochromním zlaceným pozadím, což jsou znaky typické pro naši malbu. Docházíme tím k negativnímu zjištění, že vznik košířského obrazu v iluminátorské dílně v Praze nelze vyloučit.

2.6.8. Drobné dílo pro osobní zbožnost

Jak již bylo řečeno, košířská deska je drobným obrazem, který představuje miniaturizovanou verzi madony. Původní podoba obrazu není zřejmá, mohl být součástí komorního diptychu, ve spojení s rámem tvořit např. relikviář či s malovanou reversní stranou sloužit k liturgii. Zbožnost je také praktikována v domácnostech měšťanů, kteří si zřizují ve svých domech soukromé kaple a pořizují si do nich malé soukromé oltáře (malované či levné z papírmaše) a bohatě ilustrované knihy hodinek.[473] Určitý význam mohl mít snad především ve světském prostředí fakt, že drobný formát umožnil pořízení díla za podstatně menších finančních prostředků.[474] Fond drobné malby byl nejen na našem území staletími významně zredukován a můžeme se domnívat, že známe jen nereprezentativní vzorek. Co se kvality týče, ve fondu drobných

---

[472] BARTLOVÁ 2001, s. 176.
[473] ROYT 2011, s. 13.
[474] Frank Matthias KAMMEL: Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Katalog výstavy "Spiegel der Seligkeit. Sakrale Kunst im Spätmittelalter.“ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, s. 10 – 33.

památek nenacházíme žádnou odlišnost ve srovnání s většími celky oltářů. Vysoce kvalitní kusy se často vyznačují originálním řešením, drobný formát z podstaty umožňoval autorům zkoušet nové přístupy a s využitím vzorníků tvořit nové kompozice či kompilovat z více zdrojů.[475] Vzrůst privátní zbožnosti je dílem již předcházejícího 14. století a před polovinou 15. století byla existence a užívání předmětů nejrůznějšího typu pro osobní zbožnost běžná. Nejprve toto určení nesly knihy. Kniha určená pro soukromou zbožnost se objevila s pokračující laicizací duchovního vzdělání v západoevropské oblasti již před polovinou 13. století a nejvíce rozšířenou je právě v 15. století. Pešina k nim zařadil Modlitební knihu Jiřího z Poděbrad datovanou přípisem v knize (dar manželky Johany na Štědrý den roku 1466). Rozměr knihy, vzhledem k pozdějšímu seříznutí, snad nepřesahoval 20 x 10 cm,[476] přičemž rukopis obsahuje šest celostranných obrazů.[477]

Drobné malby sloužily světským i církevním osobám. O způsobech užívání těchto obrazů názorně informovaly také životopisy a legendy světců. Dle legendy sv. Kateřiny Alexandrijské dostala světice od poustevníka malý obrázek Madony s dítětem. V italských zobrazeních legendy je často obrázkem právě typ *Glykophilusy*. Česká verze legendy pochází ze druhé poloviny 14. století a dochovala se v opisu z počátku 15. století. V jejím textu nacházíme popis, jakým světice s obrazem nakládala, a také návod k pořizování obrazu světice a její legendy do profánních prostor: *„…Vyňala tu malbu krásnou /a před sebe ji postavila. /Rukama se v prsa bila, /nedbajíc, že si bolest činí, /svými zraky zářícími /hořce plačíc a slzavě, /prosíc tu pannu zajíkavě, /by se nerozpakovala/ aby jí*

---

[475] BELTING KRUSE 1994, Leonhard KÜPPERS (hrsgb.): *Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und in Westfalen.* Recklinghausen 1974, Horst APPUHN: Maria Mater Misericordiae. Ein kleines Andachtsbild der Mara Lactans aus der Werkstatt des Conrad von Soest. In: KÜPPERS 1974, týž: *Private Andachtsbilder*. Dortmund 1977, Milena BARTLOVÁ: O společenské funkci a praktickém užití středověkých obrazů a soch. *Opuscula historiae artium* F 45, 2001, s. 47-51.

[476] Kniha obsahuje modlitby k P. Marii (Horae Beatae Virginis). J. Pešina dále z českého fondu jmenuje uvádí nedatované modlitby Jana z Rožmberka v Národní knihovně v Praze (MS XVII J 8) a modlitební knihu Ladislava Pohrobka z doby kolem r. 1453 (dříve klášterní knihovna v Teplé cod. 39), které pojí drobný formát a intimní povaha. Jaroslav PEŠINA: Modlitební kniha Jiřího z Poděbrad. In: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*. Acta universitatis Carolinae – Philosophica et historica 1/1965, s. 133–146, s. 133.

[477] Jsou to fol. 2v celostranný obraz Assumpty na půlměsíci ve svatozáři, fol. 5v celostranné vyobrazení Krista na hoře Olivetské, fol. 11v celostranné Seslání Ducha svatého, fol. 32 v celostranný obraz sv. Jeronýma, zajímavé je zobrazení klečícího panovníka klečícího u pulpitu s knihou a adorujícího v oblacích polopostavu Panny Marie s Ježíškem a to zvláště v souvislosti, že zde obsahem textu jsou modlitby k Panně Marii, na fol. 94 v iniciále (H)ospodine, na fol. 95 celostranné Zvěstování P. Marie, na fol. 138 v celostranné Ukřižování.

ukázala svého synáčka milého."[478] *Splň mi ještě toto přání: /Tomu, kdo dá mé strádání /Malovati ve svém domě /Či na listě a kdo o mně /Bude věrně v knihách psáti, /Těm rač též odměnu dáti.*[479] Ivo Kořán sledoval souvislost mezi líčením vidění sv. Kateřiny, kdy se od ní odvrátilo dítě-Ježíš, a podobným zážitkem Arnošta z Pardubic. Podle I. Kořána je oběma vizím podkladem kontemplace mariánského obrazu (Arnošt z Pardubic se modlil k johanitské *Mater domus*, u sv. Kateřiny to byla ikona typu Umilenije).[480] V českých zemích je prvním výrazným panovnickým ctitelem kultu sv. Kateřiny Karel IV. Dle jeho slov k tomu významnou měrou přispělo vítězství v předem ztracené bitvě nedaleko toskánské Luccy 25. listopadu 1332, v den svátku sv. Kateřiny Alexandrijské,[481] jejím jménem pokřtil také svou druhou dceru roku 1342. Malba s námětem sv. Kateřiny zdobí oltářní menzu soukromé karlštejnské oratoře. Sv. Kateřině zasvětil také klášter augustiniánek na Novém městě pražském. Míra zbožnosti nepřekročila kromě reflexe zmíněného vojenského vítězství, míru obvyklou v evropských panovnických rodech. Větší oblibě se světice těšila také ve Francii. V rukopise Krásných hodinek Jeana vévody z Berry, byla část věnována cyklu bohatě iluminovaných modliteb ke sv. Kateřině, která stala se také patronkou filosofické fakulty na Sorbonně.[482] V katedrále sv. Víta o kultu sv. Kateřiny vypovídá relikviář zmiňovaný v inventáři pokladnice v roce 1420.[483]

Nezanedbatelnou roli, především pro ikonografii sehrály v poslední třetině 14. století mysticky zabarvené texty sv. Kateřiny Sienské, které vedly ke vzniku nových devočních témat (Kristus na hoře Olivetské, Nesení kříže, Andělská pieta).[484] Z jejího životopisu se nepřímo dovídáme také o praxi přenosných oltářů (papež Řehoř XI. udělil světici i některá privilegia, k nimž patřilo mít přenosný oltář a na apoštolských cestách mít k dispozici tři zpovědníky pro čerstvě obrácené kajícníky). Ze spisů sv. Kateřiny se většina vztahuje k Panně Marii a spáse lidstva. V jejich textu se objevují myšlenky

---

[478] *Legenda o svaté Kateřině*. Praha, 1983, s. 53. Josef HRABÁK, Václav VÁŽNÝ: *Dvě legendy z doby Karlovy*. Praha 1959, s. 117, 118.
[479] *Legenda o svaté Kateřině*. Praha, 1983, s. 139
[480] KOŘÁN 1981, s. 194.
[481] KAREL IV 2001, s. 43.
[482] Barbara D. Boehm: Zbožný panovník. in: Karel IV 2006, s. 142 – 144
[483] věžovitý relikviář, kolem 1380, zlacené stříbro, v. 44,5 cm, inv. č. HS 03351 (F) K27 Achim Timmermann: Ostensorium sv. Kateřiny Alexandrijské - kat. č. 53 in: Karel IV 2006 se starší literaturou
[484] Royt Obraz a kult II. vydání s. 13

vyjadřující roli Panny Marie v dějinách spásy i výklad zobrazení Panny Marie s narozeným Ježíškem v náručí typu *Eleusy* a ve spojení Kristem Trpitelem v diptyších: *„Ó, Maria, Maria, chráme nejsvětější Trojice, ty, jež neseš ohnivou pochodeň, Maria, rozdavatelko milosrdenství. Maria, která jsi dala vzejít božskému plodu. Kristus vykoupil svět svým utrpením, ty bolestí duše i těla… …Ó, Maria, sladká lásko, do tebe je vepsáno věčné Slovo, jež nám dává život. Ty jsi deskou, na niž je vyryto toto učení. Jakmile do tebe bylo vtištěno věčné Slovo, ihned přijal kříž svaté touhy, jež na něho byla jakoby naroubována. Sotva byl počat, byl stravován touhou umřít pro spásu lidí, pro něž se vtělil. A to bylo nejtěžším křížem, tak dlouho v sobě nosit tuto touhu, kterou by rád uskutečnil ihned."*[485]

Své místo měly drobné deskové malby přirozeně i v řeholním prostředí, jak o tom svědčí inventáře. Inventář kláštera sv. Tomáše v Praze (Liber Thomaeus) z počátku 15. století zaznamenává řadu předmětů vztažených jednotlivým řeholníkům: „*Item alia secunda tabula cum multis reliquiis inclusis, fratris Conradi* nebo *Item V. tabula cum duabus imaginibus resurrectione et S. Mariae cum puero, fratris Hanae dicti Kanczek*".[486] Dle toho můžeme usuzovat, že obrazy a sošky (*Imago de ligno*) či relikviářové desky sloužily jednotlivým členům konventu, kteří si je zřejmě dali pořídit. Podobně jsou evidovány v inventáři svatovítském četné desky jednotlivých kanovníků.[487] Košířská desková malba dobře mohla být předmětem objednávky některého řeholníka či řeholnice z řádů, které se po husitských válkách vracely do zpustošených klášterů v Praze. V církevním majetku se malba nacházela koncem 19. století, i když tento fakt není pro stanovení původu pro značný časový odstup průkazný.

---

[485] Citováno podle CATERINATO: Sladká Maria - Panna Maria ve zbožnosti a díle sv. Kateřiny Sienské 24. 6. 2009 http://revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=769 [vyhledáno 30.6.2011], kam převzato se svolením České dominikánské provincie z revue pro duchovní život *Na hlubinu, č. 5, 1948.*

[486] Václav Vladivoj TOMEK: *Základy starého místopisu pražského*. III. díl. Praha 1872 s. 32-41, především s. 40.

[487] PODLAHA - ŠITTLER 1903, s. LXXXVII-LXXXVIII, CHYTIL 1887, s. XX.

2.6.9. Madona z Košíř, Praha, 40. léta 15. století - shrnutí poznatků

Restaurovaná desková malba obrazu Madony z Košíř významně obohacuje kodifikovaný fond středověkého malířství. Doplňuje značně torzální fond drobné malby. Obraz se dochoval bez rámu. Hypotetická rekonstrukce původního celku nabízí několik variant, od díla jako součásti diptychu přes obraz doplněný figurálně zdobeným rámem po důležité možnosti oboustranně malovaného obrazu, tak jak jej známe především v kombinaci s Veraikonem. Ve středověku mohl být obraz také opatřen jen prostou nezdobenou rámovou konstrukcí určenou k postavení či zavěšení obrazu, jak ukazují např. výjevy z legendy sv. Kateřiny Alexandrijské.

Polopostava Madony s dítětem byla původně umístěna na zlaceném pozadí, které zdobily prosté ryté svatozáře a kosočtverečný dekor s jednoduchými puncy. Taková výzdoba patřila ve sledované době k obecně platnému typu a neposkytuje vodítko k dataci ani provenienci díla. Ve svatozářích mohly být původně aplikovány drahokamy, které mohly posilovat luxusní charakter obrazu. Restaurování však tuto skutečnost dostupnými metodami neprokázalo, ani nevyvrátilo. Na základě studia analogií, můžeme s tímto výzdobným a významovým prvkem počítat, informace o jeho původní podobě je však nenávratně ztracena.

Metoda formální analýzy jsme mohli uplatnit značně omezený rejstřík polofigury. Mariánská zobrazení se navíc často vyznačují konzervativnějším přístupem z hlediska volby barev a typu odění figur, ke kterým autor posuzované malby přistoupil navíc velmi lapidárně. Na spíše mohutnější postavě Panny Marie, se širšími rameny, rozprostřel základní rozvrh drapérie. Uplatnil přitom sumarizovaný vzorec zachovávající funkční strukturu pláště zcela halícího postavu. Jednotlivé záhybové motivy je možno charakterizovat jako běžné a obecně platné a můžeme je pozorovat již v Roudnickém triptychu, dílech Mistra Rajhradského oltáře či Mistra z Heiligenkreuzu, tedy dílech, která vidíme jako časově předcházející. Z pohledu této práce nepovažujeme za důležité tuto časovou distanci blíže specifikovat především proto, že pozice (prvních dvou zmíněných oltářních celků) se na pomyslné uměleckohistorické časové ose dosud mění.

Výjimku z tohoto tvrzení o obecně platných prvcích utváření textilie snad představuje jen motiv „klíčové dírky“ v kompozici drapérie na hlavě Panny Marie, konkrétní analogii se však nepodařilo doložit. Prvek navíc těsně sousedí s místem poškození obrazu. Drapérii malířské kompozice Madony z Košíř dále charakterizuje

určité zestručnění struktury, zjednodušení schématu a dojem stlačení nízkých, řídce rozložených, vrcholů říms záhybů do plochy, které se tak jen málo podílejí na budování objemu figury.

Důležitou datační pomůcku představuje zalamování záhybů, které v partiích pod pravou rukou Marie využívá motivu vzájemně vázaných trojúhelníků. Toto zpracování dává tušit alespoň zprostředkovanou znalost franko-vlámské tvorby. Malíř však nechápe svůj obraz Madony jako objekt v prostoru a ani ve zpracování drapérií nenacházíme jeho vydatnější snahu o zachycení třetího rozměru formulovaných tvarů. Zobrazený obličejový typ něžné tváře s krouženými oblouky obočí, útlým nosem a drobnými sevřenými ústy, se dovolává řešení krásného slohu. Návaznost na díla počátku 15. století v Čechách jsme sledovali ve srovnání se zvlášť blízkými rysy tváří Roudnického triptychu. Přes rozsáhlé poškození inkarnátů považujeme obličejovou typiku za hlavní znak českého původu košířské malby. Provedená formální analýza a komparativní metoda nevedly k přímému dílenskému připsání, a to ani do okruhu některé dílny. Výsledkem postupu je datace malby do 40. let 15. století, přičemž jsme nemohli vyloučit ani potvrdit vznik obrazu v některé pražské malířské dílně.

Oproti zpočátku vnímané solitérní existenci v obrazu prezentovaného tématu Madony *Eleusy - Glykophilusy* v rámci českého fondu památek jsme mohli naopak doložit kontinuální přítomnost tohoto typu v dílech od 14. století do zhruba první třetiny 15. století.

Zvážili jsme rovněž význam barevnosti malby, která využívá modromodrou drapérii, přičemž omezení barevnosti a ztemnělé tóny implikují některým badatelům zařazení díla do husitského a pohusitského umění. Platnost této, dosud obecně nepřijaté, teze pro obraz Madony z Košíř však nemůžeme akceptovat.

Dále se nepodařilo prokázat přímou vazbu na některý milostný prototyp. Určitou souvislost však předpokládáme s typem Madony z Cambrai. Její úcta se v západní Evropě významně rozšířila až po polovině 15. století a její konkrétně doložené či domnělé devoční kopie poskytují představu o značně volném chápání formálního vztahu prototypu a jeho kopie. V případě drobného díla však můžeme s touto možností oprávněně počítat.

Právě rozměr obrazu ve velikosti běžné celostranné iluminace dává určité oprávnění předpokládat vznik díla v iluminátorské dílně. O vzniku menších deskových maleb v rámci produkce těchto dílen jsme spolu s řadou badatelů přesvědčeni, přičemž ve sledovaném období druhé čtvrtiny 15. století pohusitské

Prahy je kontinuita fungování těchto dílen dobře doložena dochovanými rukopisy. Právě v období konsolidace společenskopolitických poměrů, v souvislosti s návratem katolického obyvatelstva do Čech, je pravděpodobný nárůst poptávky po dílech našeho typu.

Tím se dostáváme k možnému objednavateli obrazu Madony z Košíř. Historie obrazu je písemně doložena jen do poloviny 19. století. K dispozici nemáme žádnou pramennou informaci, která by ukazovala na existenci obrazu ve druhé čtvrtině 15. století v Čechách. Inventáře středověkých kostelů a klášterů dokládají plynulou přítomnost drobných obrazů (a také sošek), které sloužily osobní zbožnosti. Jde především o donace klášterům, kdy můžeme předpokládat konkrétně směřovanou objednávku pro doplnění či založení určitého oltáře. Zároveň však z inventářů vyplývá existence takových děl v osobním majetku řeholníků. Ti je mohli využívat k modlitbě v prostorách cely. Příznačné je, že k tomuto účelu donedávna (2010) sloužil také obraz Madony z Košíř, k soukromé modlitbě za zdmi strahovského kláštera v Praze. Jakkoli si uvědomujeme irelevanci informace pro poznání středověkého osudu díla, má pro nás tento fakt značnou přitažlivost.

Závěr

Počátečním impulsem této práce se stal nález zcela neznámého středověkého obrazu, který jsem podle místa posledního uložení v pražském košířském kostele sv. Jana Nepomuckého nazvala *„Madona z Košíř“*. První prohlídka obrazu mě přesvědčila, že ačkoli se od roku 1967 jedná o státem chráněnou kulturní památku, jsem, kromě Dr. Alžběty Birnbaumové, která prováděla soupis památek v 60. letech, zřejmě druhým historikem umění, který má obraz v rukou. Přes zřetelné přemalby bylo zjevné, že mám před sebou dosud odborné veřejnosti neznámou, a tedy ani nepublikovanou středověkou deskovou malbu s námětem, který je v českém fondu středověké malby ojedinělý.

Znovuobjevení raritní středověké malířské památky okamžitě vyvolalo můj odborný zájem o to, prozkoumat originální podobu obrazu, původ jeho ikonografického typu i umělecko-historický kontext.

Jelikož prvotní a jedinou informaci k obrazu *„Madony z Košíř“* představovalo jeho zařazení do fondu památkové péče, zahájila jsem svou disertační práci historiografickým přehledem o situaci památek a jejich zákonné ochraně v Evropě, následně i na našem území a posléze v Československé, respektive České republice (kapitola *I. Specifika movitého fondu kulturních památek v rámci vývoje ochrany památek*). Sledování vývoje památkové péče až k současnému stavu v české lokalitě jsem započala v 19. století, kdy obrovské přesuny a ničení památek na evropském teritoriu iniciovaly první institucionální i legislativní změny vztahu společnosti k památkám (oddíl *1.1. Počátky památkové péče – krystalizace vztahu společnosti k památkám*). Zásadními událostmi v proměně tohoto vztahu se stalo rušení velké části klášterů, válečné a revoluční řádění a také různými společenskopolitickými okolnostmi jitřený nacionalismus. Řada sakrálních památek tehdy ztratila svou původní funkci, byť byly některé (příkladně Norimberská Madona, Myslbekův jezdecký pomník sv. Václava) v nově sekularizované podobě kultu adaptovány v národní relikvie. Nacionalismus pak vyvolával sběratelství v „národním“ zájmu a zároveň provokoval první legislativní ustanovení, nejprve k památkám starověkým,

později i k šíře pojímanému kulturnímu dědictví. Legislativu symptomaticky provázely také zákazy vývozu památek z území států (oddíl *1.2. Institucionalizace památkové péče*).

Vzhledem k sakrálnímu původu obrazu jsem svůj historický výzkum zaměřila na vztah společnosti k památkám sakrálního charakteru. Kromě toho jsem se snažila opustit dosavadní směřování památkového výzkumu, který spočíval v často zkreslujícím omezení výhradně na péči o architektonické památky. Zastavila jsem se také u setrvalého problému zákonné ochrany památek, totiž u skutečnosti, že se přes dostatečnou právní úpravu ochrana někdy v praxi míjí účinkem (*1.3. Dosud platná legislativa – poznámky k současnému stavu*).

Již koncem 19. století byl u nás postulován požadavek soupisu památek, „které zaslouží ochranu“, a zpočátku byl rychle naplňován. Záhy se však projevily první limity, jejichž platnost trvá do současnosti. Už soupisy Archeologické komise se potýkaly s nedostatkem odborníků pro důsledný soupis památek v terénu. Druhý důvod byl společenskopolitický - válečné ztráty, konfiskace majetku, zánik patronátního práva, odsun německého obyvatelstva po válce a následné rušení klášterů se totiž významně týkaly i sakrálních památek (*1.4. Vytrvalé snahy o soupis památek*).

Druhou část předkládané disertační práce pokrývá monografické studium objevené deskové malby „*Madony z Košíř*“. Nejprve jsem formulovala premisy studia (*oddíl 2.1. Nálezová situace, otázky výzkumu a metodologické problémy)*. Sledovala jsem zde především jednotlivé rizikové faktory, které by mohly nepříznivě ovlivnit uměleckohistorické zařazení díla.

V kapitole (*2.1.1. Otázky nálezového stavu, restaurátorského průzkumu a restaurování*) jsem zvážila rizika interpretace plánovaného restaurátorského průzkumu, především z důvodu absence sumarizujícího pohledu na technologii středověké deskové malby. Jiným předpokládaným limitem byla obtížná přístupnost výsledků chemickotechnologických rozborů komparovaných děl. V případě košířské desky hrál roli i problematický fakt technologického omezení poznání červené podkresby, čímž byla předem vyloučena možnost studia kresebného rukopisu či invenčních posunů v koncepci malířského postupu.

V kapitole (*2.1.2. Malovaná deska - torzo původního celku*) jsem předestřela problémy hypotetické rekonstrukce původní hmotné podoby obrazu, který mohl tvořit některou část celku diptychu či střední desku polyptychu, k čemuž se v materiální podstatě nenašly žádné stopy.

V kapitole věnované předpokladům formálního výzkumu (*2.1.3. Problémy formální analýzy*) jsem zvážila rizika metody formální analýzy v rámci redukovaného prostoru drobného obrazu s polopostavou. Zaměřila jsem se také na specifika formálně konzervativnějšího pojetí mariánských postav.

V kapitole (*2.1.4. Ikonografická analýza - ojedinělost tématu v domácí tvorbě*) jsem problém nahlédla v možnostech ikonografického zkoumání v rámci domácího fondu. Jako závažné omezení srovnávací analýzy jsem uvedla metodologicky problematické srovnávání kvalitativně nesouměřitelných děl. Určité limity jsem si uvědomovala směrem k zahraničním komparacím. Zpočátku jsem totiž předpokládala, že se podaří prokázat souvislost s některým devočním prototypem v evropském kontextu. Předem danými omezeními byla zřetelná zlomkovitost a kvalitativní rozrůzněnost dochovaného fondu. (*2.1.5. Srovnávací analýza – zlomkovitost a kvalitativní rozrůzněnost fondu, nepřístupnost některých děl*).

V kapitole (*2.1.6. Slohová analýza - devoční charakter díla*) jsem se zaměřila na slohové hodnocení děl devočního charakteru, jejichž prototyp se často promítá do formální i slohové podoby mladšího díla. Riziko tak představuje možné poddatování díla, a tím i jeho nesprávné uměleckohistorické určení.

Problémem mého výzkumu se od počátku jevila koexistence protichůdných vývojových teorií i nesourodost badatelských přístupů. V úvahu jsem brala i aktuálně probíhající diskurs o slohových projevech památek ovlivněných husitskými myšlenkami. Pro díla první poloviny 15. století je zřetelným problémem nestabilní názorová základna, zčásti zapříčiněná nedostatečným poznáním fondu. Absence uceleného pohledu na památky sledovaného období implikuje ztíženou možnost využití výsledků dosavadního bádání (*2.1.7. Neuzavřenost výzkumu umění první poloviny 15. století*).

V následující kapitole (*2.1.8. Absence kulturně-historického kontextu)* jsem zvážila omezené možnosti poznání kulturně historického kontextu u díla nalezeného v novodobém prostoru a bez zřejmých dalších vazeb ke starší

historii. Poukázala jsem na nutné ochuzení výzkumu o možnost najít vodítko ke sledování kulturně-historického kontextu ve starších archivních pramenech.

Podobně jsem musela konstatovat, že v případě odbornou veřejností dosud nereflektovaného díla bude nutné precizně uplatnit základní metody uměleckohistorického výzkumu a znaleckou zkušenost. (2.1.9. *Publikace dosud neznámého díla)*

Úvodní kapitoly dalšího oddílu druhé části práce jsou věnovány novodobým osudům díla a osobnostem zjištěných vlastníků (*2.2. Novodobé osudy obrazu – zjištění vlastníci díla a pohyb díla*). Vazba k místu nálezu obrazu nebyla přesně zjištěna, přestože k dějinám kostela, který pochází z počátku druhé světové války, máme důležitý pramen v kronice košířské farnosti (*2.2.1. Kostelní spolek v Košířích – hypotetický původ obrazu, dar či součást svozu*). Obraz zřejmě nebyl nikdy užíván v rámci prostoru kostela.

Informaci o předchozím majiteli jsem nalezla díky fotografii obsažené v publikovaném katalogu sbírky pražského světícího biskupa Antonína Podlahy. Přestože byl Podlaha také fundovaným církevním historikem, obraz stručně publikoval v tomto jediném případě (*2.2.2. Původ obrazu ze sbírky Antonína Podlahy – osobnost sběratele a charakter Podlahovy sbírky*).

Katalogová zmínka mne pak vedla ke zjištění předchozího majitele, kterým byl středočeský farář Jan Křtitel Pecánek (*2.2.3. Původ obrazu z majetku Jana Křtitele Pecánka. Společenské, hospodářské a rekonstrukční aktivity osvíceného faráře*). Původ obrazu v jeho majetku se nepodařilo objasnit.

Výzkum díla provázely také technologické poznání malby a realizace odborného restaurování *(2.3. Obraz Madony z Košíř a jeho restaurování).* V příslušných kapitolách proto uvádím nejprve poznámky k technologickému a materiálovému průzkumu, které vyplývají z rozboru získané archivní fotodokumentace z dvacátých a ze šedesátých let 20. století (přibližuje dvě předchozí podoby díla: rokokovou a barokní). Stanovila také datum ante quem pro novodobý zásah s přemalbou. (*2.3.1. Nálezový stav díla a výpověď historické dokumentace o podobě obrazu v minulosti*). V kapitole o provedeném průzkumu jsem využila výsledků, které získali restaurátoři Adam Pokorný a Radka Ševců v Restaurátorském ateliéru Národní galerie v Praze. (*2.3.2. Technologický*

průzkum obrazu – materiálové složení, zjištěné pigmenty a pojidla). Následuje popis procesu restaurování (*2.3.3. Restaurování obrazu*), jehož cílem byla stabilizace podkladové desky, malířských vrstev a rehabilitace středověkého charakteru díla. Restaurování také přineslo této práci podklady k hodnocení díla a poznání jeho tří historických podob (středověké, barokní, z počátku 20. století a ze současnosti). Průzkum dřevěné podložky, podkresby, výzdobné techniky pozadí, použitých pigmentů a pojidel však nepřispěl k lokalizaci díla z hlediska doby a místa vzniku. Užité způsoby a materiály byly v Evropě víceméně obvyklé po celé 15. století. Jistou výjimečnost můžeme konstatovat jen u výskytu červené podkresby, která byla v pražské produkci sledována především v díle Mistra Třeboňského oltáře a jeho okruhu a několika děl první poloviny 15. století.

Vzhledem k tomu, že jde o malbu dosud užívanou k modlitbě, tedy k účelu, pro který byl obraz ve středověku vytvořen, bylo nutné zvažovat restaurování také s ohledem na budoucí uplatnění obrazu mimo galerijní prostředí. Proto jsem do práce zařadila kapitolu věnovanou otázce analytické a syntetické metody restaurování se zaměřením na specifiku děl liturgicky užívaných či jinak „živých“ v náboženském smyslu (*2.3.4. Památky s tzv. druhým životem, jejich restaurování a galerijní prezentace*).

V kapitole věnované výsledkům dosavadního výzkumu (*2.4. Uměleckohistorická literatura se zaměřením na středověký obraz polopostav Madon)* jsem se zaměřila na vědeckou literaturu sledující zobrazení mariánské polopostavy z typologického i uměleckohistorického hlediska. Studiu kompozičního typu *„Madony z Košíř“,* který navazuje na byzantský typ *Eleusy – Glykophilusy* (ten se v českém fondu vyskytuje řídce), nebyla kromě Jaromíra Pešiny věnována významnější pozornost. Poměrně rozsáhlá sekundární literatura zato existuje k typu mariánské polopostavy s dítětem v náručí. Kromě studiích sledujících vztah tohoto českého fenoménu k byzantskému umění (Matějček, Myslivec, Kořán, Hlaváčková, Bartlová) se pozornost badatelů soustředila k publikaci nově objevených obrazů (Karel Chytil, Dostál, Vincenc Kramář, Homolka) a publikacím restaurátorů (Slánský, Kotrba, Hamsík, Grohmannová, Frömlová, Pokorný). Systematický výzkum věnoval typologii mariánských polopostav v českém fondu Ivo Kořán. Devoční charakter malířských i sochařských památek naopak sledoval Jan Royt. Z povahy torzálního

dochování fondu uměleckých památek se jeví jako dosud neuzavřený výzkum chronologie a slohu uměleckých památek první poloviny 15. století, s charakteristickými výraznými přesuny jednotlivých děl na pomyslné časové ose. S tím souvisí i proměnlivé hodnocení kvality a významu jednotlivých tvůrčích okruhů pro slohový vývoj sledovaného období.

„*Madona z Košíř*“ reprezentuje v českém fondu objevný typ především ikonograficky, proto jsem do své disertační práce zařadila přehledovou kapitolu k byzantskému původu mariánského typu *Eleusa – Glykophilousa* (*2.5.1. Byzantské předpoklady, termín Eleusa a Glykophilusa, přejímání typu západním uměním*).

Jelikož teritoriem, které nejdříve vstřebalo a přetvořilo byzantské prototypy, byla Itálie, zohlednila jsem to v kapitole o převzetí a rozvoji typu *Eleusa-Glykophilusa* v Itálii, především ve 14. století, což jsem demonstrovala konkrétními příklady (*2.5.2. Lorenzettiové, sienská malba 14. století a první doklady existence a šíření mariánského typu Eleusy - Glykophilusy v západní Evropě*).

„*Madona z Košíř*“ představuje v rámci českého fondu malby také naprostý solitér (kapitola *2.6. Uměleckohistorické zařazení obrazu Madony z Košíř)*. Při uměleckohistorickém zařazení díla jsem proto postupovala v krocích věnujících se vždy příslušné zjištěné jevové vlastnosti díla a ověřovala je komparacemi, sledujícími určení provenience a datace.

Předně jsem se proto zastavila u drobného formátu malby - rozměry přibližně 30 x 20 cm - (oddíl *2.6.1. Drobný formát - otázky hypotetické rekonstrukce původního celku*) a objasnila, proč jsem pro formální analýzu musela hledat analogie v dílech odlišného určení (oltáře, rukopisy) i v dílech kvalitativně nesouměřitelných.

Výzdoba zlaceného pozadí podrobená komparativnímu zkoumání (*2.6.2. Zlacené pozadí a jeho dekor - rytí a puncování, malované či aplikované drahokamy svatozáří*) nepřinesla poznání bližší souvislosti s jiným obrazem. Tvarová odlišnost detailů rytých stonků napovídá, že autor nemusel nutně pracovat s pomocí větší škály puncovních nástrojů a zčásti ryl ornament z ruky. Analogické příklady ovšem dobře ukázaly, že užitý typ výzdoby patří k obecné výbavě malířských památek v delším časovém úseku.

Problematice formálně analytického průzkumu jsem věnovala další kapitolu (*2.6.3. Formální stránka malby – analogie*), kde jsem komparativně doložila jednotlivé motivy především drapériové struktury a obličejového typu. Zobrazení „*Madony z Košíř*“ se vyznačuje příznačně sumarizovaným vzorcem řasení a tvarová analýza nevedla k přímému připsání či možnému určení autorství vedla však k potvrzení předpokládané datace díla do čtvrtého desetiletí 15. století.

V následující kapitole (*2.6.4. Madona z Košíř – nový ikonografický typ v českém umění?*) zkoumám skupinu děl prezentujících téma *Eleusy - Glykophilusy*, a sice děl českého původu či děl připisovaných českému vlivu. Výzkum zde prokázal kontinuální přítomnost typu ve druhé polovině 14. století až první třetině 15. století.

Považovala jsem za nutné vyrovnat se také s otázkou aktuálního odborného diskursu věnovaného omezení barevnosti a další výzdobě děl v přímé souvislosti s husitskými požadavky na umění. Pro výběr analogií jsem se obrátila mimo středoevropský prostor. Tato cesta se ukázala jako správná, především v pařížské tvorbě jsem mohla doložit volbu temné monochromní modromodré barvy pro tkaninu Mariina oděvu (*2.6.5. Omezení barevnosti a pohusitské umění*).

Zvážila jsem také původně předpokládanou souvislost drobné malby s devočním zobrazením a ve vztahu k dílům italobyzantského okruhu (*2.6.6. Madona z Košíř - devoční kopie neznámého díla?*).

Dále jsem sledovala otázku možného vzniku obrazu v iluminátorské dílně (*2.6.7. Otázka vzniku obrazu v iluminátorské dílně*).

Drobný charakter malby vylučuje funkci obrazu jako oltářního díla, a i když obraz mohl být na oltář kladen, byl zcela jistě určen především k privátní zbožnosti. Luxusní charakter díla zdobeného drahokamy na zlatém pozadí může teoreticky představovat objednávku z katolického prostředí. Především inventáře pražských klášterních kostelů doložily existenci drobných maleb našeho typu a to v majetku jednotlivých řeholníků. Jejich by tak sloužil k osobní modlitbě v charakterem soukromé prostoře klášterní cely. (*2.6.8. Drobné dílo pro osobní* zbožnost). Závěrečná kapitola *(2.6.9. Madona z Košíř, Praha, 40. léta 15. století - shrnutí poznatků*) přináší shrnutí poznatků uměleckohistorického výzkumu a výzkum uzavírá.

Objev natolik významného a výjimečného díla jako je *Madona z Košíř* je událostí, která provokuje mnoho otázek. Ve své disertační práci jsem neznámý obraz *Madony z Košíř* popsala, analyzovala a uchopila v základních interpretačních kontextech. Mimořádný význam mělo současně realizované restaurování, jehož postup jsem měla možnost sledovat. Od objevu obrazu k závěru této práce jsem na základě použití standardních metod vědecké práce dospěla k jednoznačnému datování obrazu do posledního desetiletí první poloviny 15. století a také k zařazení obrazu do pražské produkce té doby. Za důležité považuji rovněž zde předložené tvrzení o pevném zakotvení a kontinuální přítomnosti tématu mariánského typu *Eleusy - Glykophilusy* ve fondu českých památek. Nově objevený a restaurovaný obraz, k dnešnímu datu také vystavený v expozici Národní galerie, a předložený výzkum nepochybně přispěly k poznání českého umění druhé čtvrtiny 15. století a stanovený cíl této práce považuji za beze zbytku splněný.

SEZNAM LITERATURY:

AURENHAMMER 1955 - Hans AURENHAMMER: Marienikone und Marienandachtsbild. Zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich der Alpen. Jahrbuch der Österreichischen Byzantischen Gesellschaft. Bd. IV. Wien 1955 4/1955, 135 - 149

AURENHAMMER 1956 - Hans AURENHAMMER: Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Wien 1956. Podobně i k českému materiálu dříve

BAKOŠ 1979 - Ján BAKOŠ: Koncepcie dejín stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia II. *Umění* 27/1979, zvl. s. 437-443;

BAKOŠ 1986 - Ján BAKOŠ: Český dejepis umenia a Slovensko. *Umění* 34/1986, s. 216.;

BAKOŠ 1996 - Ján BAKOŠ: Jaromír Homolka – historik stredovekého umenia Slovenska. *Ars* 1996, s. 3-10

BAKOŠ 2004 - Ján BAKOŠ: *Intelektuál & Pamiatka*. Bratislava: Kalligram, 2004. 267 s.

BALBÍN 1992 - Zuzana POKORNÁ – Martin SVATOŠ (eds.): Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách, Praha 1992.

BALDASS 1935 - Ludwig BALDASS: Eine Südböhmische Malerwerkstatt um 1420. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4/1935 s. 301 - 319.

BARTLOVÁ 1985 - Milena Stefanova: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů, *Umění XXXIII,* 1985, s. 315-329.

BARTLOVÁ 1996 - Milena BARTLOVÁ: Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka, *Ars* 1-3, 1996, s. 156-160

BARTLOVÁ 1998 - Milena BARTLOVÁ: Kramář's Madonna: unknown painting of a known type – Madona Kramářova, neznámý obraz známého typu. Bulletin Národní galerie v Praze 7-8/1997-1998. Praha 1999, s. 4-13, 131-138.

BARTLOVÁ 1999 - Milena BARTLOVÁ: České gotické obrazy jako ochranný prostředek proti moru aneb uměním za čistotu ovzduší? *Marginalia historica* 3/1999. Praha 1999. s. 33-40,

BARTLOVÁ 2000 - Milena BARTLOVÁ: Madona vyšebrodská. In: Kateřina CHARVÁTOVÁ (ed.): *900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28. – 29.9. 1998 v Břevnovském klášteře.* Praha 2000, s. 245-252.

BARTLOVÁ 2001 - Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001

BARTLOVÁ 2003 - Milena BARTLOVÁ: Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420. *Umění* 51 (2003), 99-107, zvl. s. 102.

BARTLOVÁ 2006 - Milena BARTLOVÁ: Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku. Technologia artis 2006, dostupné na: http://www.techartis.cz/TA_2006/9_Bartlova/9_Bartlova.htm. [vyhledáno 12.9.2012].

BARTLOVÁ 2012 - Milena BARTLOVÁ: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou.* Praha 2012.

BECK 1971 - Herbert BECK: Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen, in: Städel Jahrbuch. Neue Folge, Band 3, 1971, str. 133-160.

BEČKOVÁ 2000 - Kateřina BEČKOVÁ (Ed.): *100 let Klubu Za starou Prahu 1900–2000. Jubilejní sborník*, Praha 2000

BEČVÁŘ 2012 - Karel BEČVÁŘ: Pamětní kniha obce Středokluk. Píše, řiditel kůru a obecní tajemník středoklucký. dostupné online
http://www.stredokluky.cz/kronika.htm, [vyhledáno 1. 3. 2012]
BELTING - KRUSE 1994 - Hans BELTING, Christiane KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei.* München 1994
BELTING 1993 - Hans BELTING: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. Chicago* 1993.
BEUTLER 1958 - Christian BEUTLER: Die Madonna von St. Maria im Kapitol in Köln. *Kunstchronik.* 11/1958, s. 61.
BIEGEL 2007 - Richard BIEGEL, Madeleine ROUSCHMEYER: Ochrana památek ve Francii. *Zprávy památkové péče*. Roč. 67/2007, č. 2, s. 141 - 146.
BIRNBAUM-CIBULKA-MATĚJČEK 1931- Vojtěch BIRNBAUM, Josef CIBULKA, Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarného umění v Čechách, sv. 1, Praha 1931.
BISKUP 1932 - Biskup Antonín Podlaha, český kněz, archeolog a historik. Smuteční schůze k uctění jeho památky ve velké posluchárně filosofické fakulty university Karlovy dne 9. Března 1932, vyd. Ladislav Kuncíř Praha 1932.
BLOWER 2010 - Jonathan BLOWER: František Ferdinand a Katechismus památkové péče. *Umění* LVIII, 2010, s. 433 - 444.
BOEHM 2006 - Barbara D. BOEHM: Zbožný panovník. in: KAREL IV. 2006, s. 142 – 144
BRAUNE - WIESE 1929 - Hans BRAUNE, Erich WIESE: *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Kröner 1929.
BRAUNFELS 1971 - Wolfgang BRAUNFELS: heslo Maria, Marienleben. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, díl III, allgemeine Ikonographie/Laban bis Ruth, hrsg. Engelbert Kirschbaum, Herder 1971, s. 155-156, Gerard A. WELLEN,Horst HALLENSLEBEN s. 161-162, 170.
BREUER 1975 - Tilmann BREUER: Denkmalpflegetopographie in Bundesrepublik. *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit*, München 1975, s. 139–144
BROUČEK 1996 - Stanislav BROUČEK: *Mýtus českého národa, aneb Národopisná výstava* *československá 1895.* Praha, 1996
BRÜCKLER 2009 - Theodor BRÜCKLER: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger – Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv).* Böhlau-Verlag, Wien 2009
BRUCHER 2000 - G. Brucher: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. II: Gotik*. München-London-New York: Prestel-Verlag 2000
BURAN 2003 - Dušan BURAN a kol.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003
BURGER 1917 - Fritz BURGER: *Die deutsche Malerei von ausgehenden Mittelalter zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Böhmen und die österreichisch-bayerischen Lande bis 1450.* Berlin 1917
CAMBELL 1998 - CAMBELL L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*. London 1998.
CAVAZZINI 1999 - Laura CAVAZZINI (ed.): *Il fratello di Masaccio: Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia.* Florence and Siena 1999
CIBULKA 1932 - Josef Cibulka: Podlaha jako kněz a theolog. In: BISKUP 1932

ČERNÝ 1999 - Pavol ČERNÝ: Hagiografická zobrazení ve středověké knižní malbě českých zemí. In: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, Brno 1999, s. 5-33.
ČERNÝ 2003 - Jiří ČERNÝ: Poutní místo Doudleby a deskový obraz Madony s Ježíškem, Výběr 40, 2003, č. 3, s. 253-260.
ČERNÝ 2004 - Černý J.: Poutní místa Českobudějovicka a Novohradska, České Budějovice 2004, s. 85-86; týž Farní věstník pro Č. Budějovice a okolní osady, 1931, č. 6, s. 12. a dále *Setkání 2010, č. 6, s. 10-11*J.
ČERNÝ 2010[a] - Černý Madona z Doudleb, *in Setkání 2010, č. 10, s. 10-11*
ČERNÝ 2010[b] - Černý Madona z Kamenného újezda, *in Setkání 2010, č. 6, s. 10-11*
ČIŽINSKÁ 2005 - Helena Čižinská, Pražské Jezulátko a jeho garderoba. Zprávy památkové péče roč. 65, 2005, č 2, s. 103
ČUG 1970 - Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka: *České umění gotické.* Praha 1970
DČVU I/1 - Rudolf CHADRABA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984
DČVU I/2 - Rudolf CHADRABA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984
DČVU I/2 1984 - Rudolf Chadraba (red.): Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984.
DEMUS 1970 - Otto DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970
DENKSTEIN - MATOUŠ 1953 - Vladimír DENKSTEIN – František MATOUŠ: *Jihočeská gotika*, Praha 1953.
DOBROWOLSKI 1976 - Tadeusz DOBROWOLSKI: Poczatki malarstwa krakowskiego w epoce gotyku (Metoda i perfekcjonizm). *Folia Historiae Artium* XII, 1976, s. 13-65
DOBROWOLSKI 1978 - Tadeusz DOBROWOLSKI: *Sztuka Krakowa*. Krakow 1978
DOSTÁL 1929 - Eugen Dostál, Vyšehradská madona. *Časopis Matice Moravské*, 1923, s. XLVII.
Dražební katalog umělecké pozůstalosti vdp. Biskupa Dra A. Podlahy a. j., I. Díl, Praha 1932.
DVOŘÁK 1907 - Max DVOŘÁK: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich. *Österreichische Kunsttopographie*, Band I, Wien 1907
DVOŘÁK 1992 - Max DVOŘÁK: *Katechismus der Denkmalpflege.* Wien 1916, český překlad *Katechismus památkové péče. Praha* 1992
DYBALLA 2012 - Katrin DYBALLA: Cologne and Western Germany. In: Stephan KEMPERDICK, Friso
EMLER 1884 - Josef EMLER: Necrologium Doxanese, Zprávy o zas. kr. Čes. společnosti nauk v Praze 1884, s. 121.
EMLER 1890 - Josef EMLER: *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae* III, Praha 1890
ENGSTOVÁ 2000 - Kateřina ENGSTOVÁ: Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři. *Umění* XLVIII, 2000, č. 5, s. 369 – 371
ERNST 1912 - Richard Ernst, Beiträge zur Kenntniss der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang XV. Jahrh. *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens* VI. 1912
EVANS 2004 - Helen C. Evans (ed.): *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*. Nex York 2004

Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT: Polemika k článku I. Kořána a Z. Jakubowského Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově. *Umění* 25/1977, č. 4, s. 361–363
FAJT 1996 - Jiří FAJT *(ed.): Gotika v západních Čechách 1230 - 1530*. Praha 1996
FAJT 1997 - Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných proctor hradu Karlštejna. Praha 1997
FAJT 2000 - Jiří FAJT: Vincenc Kramář a středověké umění. In: Vojtěch LAHODA (ed.): Od starých mistrů k Picassovi. Praha 2000
FLIEGEL 1924 - Jindřich FLIEGEL: Průvodce po Sedlčanech a okolí, Sedlčany 1924
FOLTÝN 2002 - Dušan FOLTÝN: Pražský Sacré Coeur: klášter a vzdělávací ústav Společnosti Nejsvětějšího Srdce Ježíšova na Smíchově v letech 1872–1919. Praha: Stimbuilding, 2002
FRANKL 1960 - Paul FRANKL: *The Gothic, Literaly Sources and Interpretations throught Eight Centuries*. Princeton 1960, s. 417-425.
FRINTA 1964 - Mojmír FRINTA: The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. *The Art Bulletin 46*, č. 3, 1964, s. 283-306
FRINTA 1998 - Mojmír FRINTA: *Punched decoration : on late medieval panel and miniature painting. Part I., Catalogue raisonné of all punch shapes,* Praha: 1998
FRINTA 2008 - Mojmír Frinta: Medieval bohemica addenda et subtrahenda. Acta historiae artium 26/1980, s. 13-26.
FRITZ 1951 - Rolf FRITZ: Das Halbfigurenbild in der Westdeutschen Tafelmalerei um 1400. Ein Versuch über Herkunft und Deutung. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1951, s. 161-178.
FRÖMLOVÁ - Věra FRÖMLOVÁ: Restaurace a průzkum malby Madony vyšebrodské, *Umění* 12 (1964), 308.
FRÖMLOVÁ 1993 - Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorská zpráva: Madona z Kamenného Újezda, Národní galerie v Praze 1993 (nepublikováno)
GADOMSKI 1975 - Jerzy GADOMSKI: Wstep do badań nad maloposkim malarstwem tablicowym XV wieku (1420-1470). *Folia Historiae Artium* XI, 1975, s. 37-81.
GELMI 1994 - Josef GELMI: *Papežové : od svatého Petra po Jana Pavla II.* 1. vyd. Praha, 1994, s. 326,
GIBBS 1989 - Robert GIBBS: *Tomaso da Modena. Painting in Emiglia and the March of Treviso, 1340 – 1380.* Cambridge 1989,
GIBBS 1990 - Robert GIBBS: Tomaso da Modena a italské vlivy v českém malířství. *Umění* 1990, č. 4, s. 291 – 301
GIBBS 1992 - Robert GIBBS: Bolognese Influences on Bohemian Art of the 14th and early 15th Century. *Umění* 1992/40, s. 280-289,
GOTIK IN BÖHMEN (REC.) - Viktor KOTRBA, Jaromír HOMOLKA, Karel STEJSKAL, Jaroslav PEŠINA, Josef KRÁSA (rec): Gotik in Böhmen, *Umění* 19, zvl. otisk, 1971, č. 4, s. 358-401.
GROHMANOVÁ 2003 - Zora GROHMANOVÁ: Restaurátorská zpráva. Madona Doudlebská, Národní galerie v Praze, 2003 (nepublikováno).
HABART 1994-1995 - Čeněk HABART: Sedlčansko, Sedlecko a Voticko, l. díl Sedlčany 1994, 4. díl Sedlčany 1995
HAMSÍK 1960 - Mojmír HAMSÍK: Malířská technika Zlatokorunské madony, *Umění* 8 (1960), 515;

HAMSÍK 1962 - Mojmír HAMSÍK: Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína, *Umění* 10 (1962), 450;
HAMSÍK 1963- Mojmír HAMSÍK: Kontroverse o restaurování obrazů. *Umění* 11, 1963, s. 398
HAMSÍK 1965 - Mojmír HAMSÍK: Mistr Třeboňského oltáře, *Umění* 13, 1965,
HAND 2004 - John Oliver HAND: *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection*. Washington and New York, 2004: 60-62
HANZL 2008 - Alexandra HANZL: Technik der Goldgrundmalerei. In: *Auf goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zu Renaissance.* (kat. výst.), Liechtenstein Museum, Wien: 2008
HANZL 2008 - Alexandra Hanzl. Technik der Goldgrundmalerei. In: *Auf goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zu Renaissance.* (kat. výst.), Liechtenstein Museum, Wien: 2008
HASENBURG 1994 - Vilém z HASENBURKA: Vita venerabilis Arnesti primi archiepiscopi ecclesie Pragensis/ Život ctihodného Arnošta, prvniho arcibiskupa kostele pražskeho (lateinisch u. tschechisch), nově vydala Česká křesťanská akademie, Praha 1994,
HEROUT 2008 - Vzpomínky doktora Jaroslava Herouta. *Zprávy památkové péče* roč. 68, 2008, č. 5 s. 432 – 433
HINKLE 1972 - William M. HINKLE: The Ikonography of the apsidal Fresco at Montmorillon. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. F. 23, 1972, s. 37-62.
HLAVÁČKOVÁ - SEIFERTOVÁ 1985 - Hana HLAVÁČKOVÁ, Hana SEIFERTOVÁ: Mostecká Madona – imitatio a symbol. *Umění* 33 (1985), s. 44-57.
HLAVÁČKOVÁ 1981 - H. Hlaváčková: Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti. *Umění* 29 (1981), s. 516-525.
HLAVÁČKOVÁ 1993 - Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako posvátný objekt. in: O posvátnu (Sborník České křesťanské akademie č. 8) Praha 1993, s. 114 – 118,
HLEDÍKOVÁ 2008 - Zdeňka HLEDÍKOVÁ: *Arnošt z Pardubic, zakladatel a rádce*. Praha, 2008.
HLEDÍKOVÁ-ZACHOVÁ 1997 - Zdeňka HLEDÍKOVÁ, Jana ZACHOVÁ: *Život Arnošta z Pardubic podle Valentina Krautwalda (Das Leben des Ernst von Pardubitz erzählt von Valentin Krautwald)*, Pardubice 1997
HLOBIL 1980 - Ivo HLOBIL: K olomoucké provenienci novosadského ukřižování Mistra Rajhradské archy. *Historická Olomouc*, Olomouc 1980, s. 42 – 49
HLOBIL 1986 - Ivo HLOBIL: Životní výročí Jaromíra Homolky, *Umění* 34, 1986, s. 546-547
HLOBIL 1989 - Ivo HLOBIL: Živá tradice české restaurátorské školy. Katalog výstavy *Restaurátorské umění*, Praha 1989
HLOBIL 1991 - Ivo HLOBIL: Multiplikace altöttinské madony v českých zemích a na Slovensku. Výzva k inventarizaci. *Umění* 39, 1991, č. 6, s. 537-539.
HLOBIL 1993 - Ivo HLOBIL: Nezdařený pokus o novou legislativu památkové péče. *Umění* 41, 1993, s. 331
HLOBIL 2003 - Ivo HLOBIL (ed): *Alois Riegl. Moderní památková péče.* Praha 2003. Překlad německého originálu: Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien-Leipzig 1903, RIEGL 1905 - Alois RIEGL: Neue Strömungen in der Denkmalpflege, Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 3. Folge, 4. Band, Wien 1905, s. 76.

HLOBIL 2008 - Ivo HLOBIL: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy. Vincenc Kramář a vědecká teorie restaurování. In: Marek PERŮTKA (ed): *Na základech konzervativní teorie české památkové péče. Výbor z textů.* Praha 2008, s. 29-42, text z roku 1982.
HOBZEK 1987 - Josef HOBZEK: *Vývoj památkové péče v českých zemích. Stručný nástin.* Praha: Státní ústav péče a ochrany přírody oborové informační středisko VTEI. 1987
HOLUB 1893 - Jan Bohumil HOLUB: *Odkryté poklady: Paměti děje- a místopisné vikariátního obvodu Libockého*. Praha : vl.n., 1893.
HOLUBIČKOVÁ 2008 - Petra HOLUBIČKOVÁ: Památková péče v ČR a ve Francii [online]. 2008 [cit. 2012-05-23]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Ekonomicko-správní fakulta. Vedoucí práce František Svoboda. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/206296/esf_m/>
HOMOLKA 1962 - Jaromír HOMOLKA: Madona ze Svojšína. Umění 10/1962, s. 425-449
HOMOLKA-CHLÍBEC-ŠTEFFANOVÁ-BARTLOVÁ 1990 - Jaromír HOMOLKA, Jan CHLÍBEC, Milena ŠTEFANOVÁ–BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1990
HORNÍČKOVÁ - ŠRONĚK 2010 - Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380-1620). Praha 2010
HORNÍČKOVÁ - ŠRONĚK 2010- Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380-1620). Praha 2010
HORNÍČKOVÁ 2010 - Kateřina HORNÍČKOVÁ: Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvismu. In: REFORMACE 2010, s. 83
HRABÁK 1983 - Josef HRABÁK: *Legenda o svaté Kateřině.* 1. vyd. Praha : Odeon, 1983.
HUSE 1984 - Norbert HUSE: *Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, Mnichov 1984
CHALOUPECKÝ 1946 - Václav CHALOUPECKÝ: *Arnošt z Pardubic, I. arcibiskup pražský.* Praha 1946
CHLADENIUS 1752 - Johann Martin CHLADENIUS: *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, Leipzig 1752
CHYTIL 1887 - Karel CHYTIL: Über einige Madonnenbilder Böhmens. *Mitteilungen d. k. k. Central-kommision VIII*, Wien 1887, s. XX
CHYTIL 1906 - Karel CHYTIL: *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 – 1582.* Praha 1906, s. 111
CHYTIL 1907 - Karel Chytil, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser-Friedrich Museum. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen* 1907.
CHYTIL 1925 - Karel CHYTIL: Madona svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. stol.. *Památky archeologické XXXIV*, 1925, s. 41-76
CHYTIL 1929 - Karel CHYTIL: Umění české na počátku XV. století. Část 2: Malířství a plastika. *Umění,* 2/1929, s. 331-376
JUNGNITZ 1909 - Joseph JUNGNITZ: Zwei Tafelbilder aus der Böhmischen Malerschule des 14. Jahrh. in Breslauer Diözesanmuseum. *Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer V. B.*,1909, s. 71 - 76.

KAMMEL 2000 -Frank Matthias KAMMEL(ed.): *Spiegel und Seligkeit. Privates Bild und seine Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000
KAPUSTKA 2006 - Mateusz KAPUSTKA: Zlatá éra Lucemburků. In: NIEDZIELENKO - VLNAS 2006, s. 22.
katalog Od gotiky k renesanci – Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550.
KEMPERDICK 2009 - Stephan KEMPERDICK, Jochen SANDER: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Katalog výstavy Berlin – Frankfurt am Main. 2009
KEMPERDICK-LAMERTSE 2012 - Stephan KEMPERDICK, Friso LAMERTSE (eds): The Road to Van Eyck. Rotterdam 2012
KESNER 1990 - Ladislav KESNER (ed.): *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik.* Wien – Prag 1990, 70, č. kat. 13.
KLIEBER - HOLD 2005 - Rupert KLIEBER, Herman HOLD (eds): Impulse für eine Religiöse Alltagsgeschichtes des Donau-Alpen-Adria-Raumes. Wien 2005
KLÍPA - POKORNÝ 2013 - Jan KLÍPA, Adam POKORNÝ: *Ymago de praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430.* Praha 2013.
KLÍPA 2006 - Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu. Nepublikovaná disertační práce. Vedoucí práce Jaromír Homolka, FFUK, Praha 2006
KLÍPA 2010 - Jan KLÍPA: Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation / Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 20-21/2010–2011, s. 6-21, 128-137.
KLÍPA, POKORNÝ, SANYOVÁ 2010 - Jan KLÍPA, Adam POKORNÝ, Jana SANYOVÁ: Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a k uměleckohistorickému kontextu. In: *Acta Artis Academica 2010. Příběh umění – proměny výtvarného díla v čase. The Story of Art – Artwork Changes in Time.* Praha 2010, s. 189 – 210
KOČOVÁ 2008 - Pavla KOČOVÁ: Historie muzea v Sedlčanech, Univerzita Pardubice, katedra historických věd, obhájená roku 2008, ved. práce PhDr. František Šebek, dostupné online [vyhledáno 17.3.2011]
KOLLER 1973 - Manfred KOLLER: Der Albrechtsmeister und Condrad Laib. Technologische Beiträge zur Tafelmalerei des „Realistischen Stils“ in Österreich. *Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege* 27, 1973, s. 41-55.
KOLLER 1981 – Manfred KOLLER: Die technologischen Untersuchungen am Albrechtsaltar und ihre Beiträge zum Problem der „Werkstatt“ des Albrechtsmeister. In: *Der Albrechtsaltar und sein Meister.* Hg. von Floridus Röhrig u. a. Wien 1981, s. 123-146.
KOŘÁN - JAKUBOWSKI 1976 - Ivo KOŘÁN, Zbygniev JAKUBOWSKI: Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická Madona v Krakově. *Umění* 24/1976, s. 218-242
KOŘÁN 1979 - Ivo KOŘÁN: K českému vývoji typu Madony Doudlebské, in Umění, 1979, 27, s. 119-127
KOŘÁN 1981 - Ivo KOŘÁN: K vývoji tzv. svatovítského typu Madony. *Umění.* 29 (1981), s. 193-217.
KOŘÁN 1985 - Ivo KOŘÁN: Hannelore SACHS, Wolf DIETER: Krásná Madona Frankfurtská. *Umění.* 32, 1985, s. 331 – 336.

KOŘÁN 1986 - Ivo KOŘÁN: Corpus Christi vitráže ze Slivence v kontextu české gotické malby, Praha 1986, s. 58 – 63.
KOŘÁN 1989 - Ivo KOŘÁN, Život našich gotických madon. *Umění* 37, (1989), s.193–220
KOŘÁN 1991 - Ivo KOŘÁN: Gotické Veraikony a svatolukášské Madony v pražské katedrále. In: *Umění 39*, 1991, s. 286 - 312
KOŘÁN 1992 - Ivo KOŘÁN: *Kult mariánských obrazů a soch v předhusitských Čechách a v době Balbínově*, in:
KOŘÁN 1992 – Kult mariánských obrazů v předhustiských Čechách a v době Balbínově. Sborník conference Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992 s. 127
KOŘÁN 1992- Ivo KOŘÁN: *Kult mariánských obrazů a soch v předhusitských Čechách a v době Balbínově*. Praha 1992.
KOŘÁN 2010 - Ivo KOŘÁN: Práce na Uměleckých památkách Čech. *Zprávy památkové péče*, 70/2010, č. 1, s. 52-53
KOŘÁN, DZIURLA, BOBOWSKI 1997- Ivo KOŘÁN: Madony ochránkyně českých klášterů a milostný obraz P. Marie v Křešově. In: Henryk DZIURLA, Kazimierz BOBOWSKI (eds): *Krzeszów uświecony laska*. Wroclaw 1997, s. 17-23.
KOTRBA 1956 - František KOTRBA: Polychromie středověkých plastik a její restaurace. *Zprávy památkové péče* 1956, s. 25
KOTRBA 1965 - Viktor KOTRBA: Tumba knížete Vratislava v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě, in: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa.* Praha, Univerzita Karlova, 1965 s. 126
KOWALSKI 1994 - Jan Wierusz KOWALSKI: *Encyklopedie papežství.* 1. vyd. Praha : Academia, 1994. 163 s.
KRAMÁŘ 1903 - Vincenc KRAMÁŘ: La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême, Ľart vivant en Tchecoslovaquie, No 78, 1928, s. 202-215.
KRAMÁŘ 1930 - Vincenc KRAMÁŘ: České středověké malby z majetku čs. státní obrazárny. *Národní osvobození* 23. 2., 2. 3., 5. 3., 9. 3., 29. 3., Praha 1930,
KRAMÁŘ 1934 - Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus. in: *Volné směry* 1934
KRAMÁŘ 1937 - Vincenc KRAMÁŘ: *Madona se sv. Kateřinou a Markétou měst. musea v Čes. Budějovicích*. Praha 1937
KRAMÁŘ 1938 - Vincenc KRAMÁŘ: Nová instalace Státní sbírky starého umění, *Zprávy památkové péče* II, 1938, sešit 1, s. 142-147,
KRAMÁŘ 1938 - Vincenc KRAMÁŘ: *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*, Praha 1938
KRÁSA 1984 - Josef KRÁSA: Knižní malba. In: DČVU I/2, Praha 1984, s. 597-612.
KRÁSA 1990 - Josef KRÁSA: *České iluminované rukopisy 13. – 16. století*. Praha 1990
KRÁSA 1990 - Josef KRÁSA: Na okraj nové studie o Mistru geronského martyrologia, s. 231-252. In: Josef
KROPÁČEK 1939 - Pavel KROPÁČEK: Madona zbraslavská, *Volné směry* XXXV, 1938-1940, 8-10, týž: Bolestná Panna Maria Církvická, *Zprávy památkové péče* 3, 1939, s. 52-53
KROPÁČEK 1946 - Pavel KROPÁČEK: *Malířství doby husitské. Česká desková malba prvé poloviny XV. století.* Praha 1946.
KROUPA 2001 - Petr KROUPA: Základní principy památkové péče (Detektivní pátrání). *Zprávy památkové péče* 61/2001, č. 10, s. 301

KRUŠINA 1955 - Josef KRUŠINA: *Výstavba kostela svatého Jana Nepomuckého v Praze – Košířích*, rukopis, 1955, nepublikovaný text z farního archivu v edici Milana Prágera je přístupný na stránkách farnosti na: http://kosirskafarnost.brucek.cz/data/pdf/kruskom.pdf (vyhledáno 1. 3. 2010)
KŘÍŽEK – ŠTONCNER 2005 - Jiří KŘÍŽEK, Petr ŠTONCNER: "Své hořké sny ať sám jen sním". Životopis Václava Wagnera. in: WAGNER 2005, s. 98
KUČOVÁ 2010 - Věra KUČOVÁ: Národní kulturní památky České republiky. *Zprávy památkové péče* 70/2010, č. 4, s. 277-284.
KÜPPERS 1974 - Leonhard Küppers (hrsgb.): *Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und in Westfalen*. Recklinghausen 1974
KUTAL 1936 - Albert KUTAL: Ukřižování novosadské. *Volné směry* 32/1936, s. 67 - 74
KUTAL 1940 - Albert KUTAL: *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě.* Praha 1940
KYZOUROVÁ - KALINA 1993 - Ivan KYZOUROVÁ – Pavel KALINA: *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek Kláštera premonstrátů na Strahově.* Praha 1993
LABORDE 1816 - Alexandre de LABORDE: *Les monuments de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts.* Paris 1816-36
LAVIČKA 2007 - Roman LAVIČKA: *Gotické umění: průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie.* České Budějovice 2007
LAVIČKA 2010 - Roman LAVIČKA: Středověké umění v galerii. Výtvarné dílo, badatelský objekt nebo předmět kultu? In: Martin VANĚK, Miloš MINAŘÍK (eds.): *55. sborník příspěvků vzniklých u příležitosti Odborného sympozia uspořádaného k 55. výročí Alšovy jihočeské galerie*. Hluboká nad Vltavou 2010, s. 60.
LEGNER 1978 - Anton Legner (Hg.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1450. Europäische Kunst unter der Luxemburgen III.*, Köln 1978.
LORENTZ 1400 - Philippe LORENTZ: kat. č. 113. In: PARIS 1400, s. 200.
MARCELLI 1998 - Fabio Marcelli (ed.): *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano 1998
MAREŠ – SEDLÁČEK 1900 - František MAREŠ, Jan SEDLÁČEK: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres třeboňský.* X., Praha 1900
MAREŠOVÁ 2007- Jana MAREŠOVÁ: Soupisový projekt Archeologické komise, in: Jana MAREŠOVÁ (ed.): Václav Karel Vendl, *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko-holicko-přeloučského*, Artefactum, Praha 2007, s. 9–13
MAREŠOVÁ 2010 - Jana Marešová: Dědictví soupisové činnosti Archeologické komise v současnosti. *Zprávy památkové péče*, 70/2010, č. 1, s. 48-51
MATĚJČEK – MYSLIVEC 1934-35, - Antonín MATĚJČEK, Josef MYSLIVEC: České Madony gotické byzantských typů. *Památky archeologické.* 40, Praha 1934-35, s. 1-24.
MATĚJČEK 1921 - Antonín MATĚJČEK: Český mistr? Vyšehradská Madonna, t. ř. dešťová. *Umělecké poklady Čech, I.*, Praha 1913, s. 28-29.
MATĚJČEK 1921b - Antonín MATĚJČEK: Die Böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, Bibliothek der Kunstgeschichte.* Bd. 12, Leipzig 1921.
MATĚJČEK 1936 - Antonín MATĚJČEK: Mistr Rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. *Volné směry* 32/1936, s. 213 – 224

MATĚJČEK 1936 - Antonín MATĚJČEK: Mistr Rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. *Volné směry* 32/1936, s. 213 - 224.
MATĚJČEK 1950 - Antonín MATĚJČEK: *Česká malba gotická, deskové malířství 1350 – 1450*, Melantrich Praha 1950, 129.
MENDE 1969 - Matthias MENDE, Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachruhmes im 19. Jahrhundert. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg.* Band 56 (1969), Norimberk 1969
Miklós BOSKOWITZ, Johannes TRIPPS: *Maestri Senesi e Toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*. Siena 2008
MUDRA 2008 - *Aleš Mudra:* Poznámky ke kopírování mariánských soch ve středověku a raném novověku. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): *Všechno je milost : sborník k poctě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera (=Opera Facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Theologica et philosophica 11*Praha 2008
MUCHKA 2006 - Pavel MUCHKA: Sto let od vydání prvního svazku Dehiova Handbuchu. *Zprávy památkové péče*, 66, 2006, s. 256
MÜLLER 1905 - Müller V.: Oslavy Panny Marie v Praze, in Antoní PODLAHA: *Almanach mariánský*, Praha 1905, s. 193-203
MYSLIVEC 1948 - Josef MYSLIVEC: *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha 1948
MYSLIVEC 1970 - Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. Umění 18, 1970, s. 338-349
NEJEDLÝ 1993 - Vratislav NEJEDLÝ: Počátky státem organizované ochrany památek v rakouské monarchii a dnešek. *Zprávy památkové péče*, 53, 1993, č. 4, s. 156
NEJEDLÝ 2010 - Vratislav NEJEDLÝ: Památková péče a soupisy památek – střípky z historie. roč. 70, 2010, č. 1, s. 26-30.
NESVADBÍKOVÁ–WIRTH–VINTER 1983 - Jiřina NESVADBÍKOVÁ, Zdeněk WIRTH, Václav VINTER: *K vývoji památkové péče na území Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 1, Přehled právních dokumentů a nástin vývoje 1749-1958*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983
NESVADBÍKOVÁ 1983a - Jiřina NESVADBÍKOVÁ: *K vývoji památkové péče na území Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 3, Výběr autentických dokumentů 1749-1918*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983
NESVADBÍKOVÁ 1983b- Jiřina NESVADBÍKOVÁ:, *K vývoji památkové péče na území, , Československa: určeno pro posl. fak. filozof., dalších fak. Univ. Karlovy i jiných vys. škol. Sv. 2, Výběr autentických dokumentů 1918-1958*. 1. vyd. Praha: SPN, 1983
NIEDZIELENKO-VLNAS 2006 - Andrej NIEDZIELENKO – Vít VLNAS (ed.): *Slezsko. Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Praha 2006
Norbert WIBIRAL: Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs "Monumentum" und ""Denkmal" bis Winkelmann, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXVI*, 1982, H3/4, s. 93 - 98
NOVÁK 1977- Antonína Novák: *František Nosek, politik, který nelhal – 9,* z roku 1977 uveřejněný na: http://www.sfr.cz/stranky/poutnik_detail.aspx?id=680
NOVOTNÝ 2006 - Michal NOVOTNÝ: Legislativní vývoj památkové péče po roce 1989. *Zprávy památkové péče* 66/2006, č. 3, s. 245.

Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. Díl 1. Úvodní svazek. [Ed., red.]: Hlobil, Ivo - Perůtka, Marek. Olomouc, Muzeum umění Olomouc 2002, Díl 2. Brno. [Ed.]: Chamonikola, Kaliopi. Brno 1999, Díl 3. Olomoucko. [Ed. a red.]: Hlobil, Ivo - Perůtka, Marek. Olomouc 1999, Díl 4. Opava. [Ed.]: Chamonikola, Kaliopi. Brno 1999

OETTINGER 1935a - Karl Oettinger Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des 14. Jahrhunderts. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 10/1935, s. 5 – 23,

OETTINGER 1935b - Karl Oettinger, Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späten XIV. Jahrhunderts. *Zeitschrift des deutscher Vereins für Kunstwissenschaft* 2/1935, s. 293 – 307.

OETTINGER 1937 - Karl Oettinger: Altböhmische Malerei. *Zeitschrift für Kunsgeschichte* 6/1937 s. 397 - 406

OETTINGER 1938 - Karl Oettinger: *Hans von Tübingen und seine Schule*. Berlin 1938

OHLER 2002 - Norbert OHLER: *Náboženské poutě ve středověku a novověku.* Praha: Vyšehrad 2002

Ochrana starožitností a památek českých. *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, Ročník I. , č. 1 - 2, září 1893

OTTOVÁ 2006 - Michaela OTTOVÁ: K jubileu profesora Jaromíra Homolky. *Bulletin UHS* 18/2006, s. 20-21

OTTOVÁ 2012 - Michaela OTTOVÁ (ed.): *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea*. Výstavní katalog. Praha 2012.

PANOFSKY 1953 - Erwin PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Charakter*, Cambridge 1953

Paris 1400 - Elisabeth TABURET-DELAHAYE, Francois AVRIL*: Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris 2004*

PASSAVANT 1987 - Günter PASSAVANT: Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 31*, 1987, č. 2/3, s. 196-236.

PEČÍRKA 1936 - Jaromír PEČÍRKA: Max Dvořák. Životopis, In: *Umění jako projev ducha*, Praha, Laichter 1936, s. LXIII

PEKAŘ 1932 - Josef Pekař, Vznik a průběh smuteční schůze. In: Biskup Antonín Podlaha, český kněz, archeolog a historik. Smuteční schůze k uctění jeho památky ve velké posluchárně filosofické fakulty university Karlovy dne 9. Března 1932, vyd. Ladislav Kuncíř Praha 1932 s. 7 – 8.

PEKAŘ 1932 - Josef PEKAŘ: Vznik a průběh smuteční schůze. In: Biskup Antonín Podlaha, český kněz, archeolog a historik. Smuteční schůze k uctění jeho památky ve velké posluchárně filosofické fakulty university Karlovy dne 9. března 1932, vyd. Ladislav Kuncíř, Praha 1932, s. 7–8.

PEŠINA 1940 Jaroslav PEŠINA: *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách.* Praha 1940

PEŠINA 1948 - Jaroslav PEŠINA (rec.): Pavel Kropáček, Malířství doby husitské. *Památky archeologické*, řada historická 43/1948, s. 116 – 122.

PEŠINA 1948 - recenze Pavel Kropáček, Malířství doby husitské. *Památky archeologické*, řada historická 43/1948, s. 116 – 122.

PEŠINA 1959 - Jaroslav PEŠINA: Studie k malířství poděbradské doby, *Umění* VII., č. 3, 1959, s. 196-227

PEŠINA 1960: Nový pokus o revizi českého malířství 15. století. *Umění* 8/1960, s. 109 – 134 (recenze 9. sv. německé gotické malby připraveného Alfredem Stange).
PEŠINA 1964 - Jaroslav PEŠINA: K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. Albertu Kutalovi k 60. výročí jeho narození. Umění 12/1964, s. 29 - 36.
PEŠINA 1965 - Jaroslav PEŠINA: Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400. K 20. výročí osvobození, in: *Umění* XIII/3, Praha 1965, s. 259-265.
PEŠINA 1965a - Jaroslav PEŠINA: Modlitební kniha Jiřího z Poděbrad. In: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Acta universitatis Carolinae – Philosophica et historica 1/1965, s. 133–146
PEŠINA 1971 - Jaroslav PEŠINA: Nový gotický deskový obraz českého původu, *Umění* 19, 1971, s. 314-315
PEŠINA 1976 - Jaroslav PEŠINA: Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei d. Schönen Stils in Böhmen. in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXLX, Wien 1976, s. 29-52
PEŠINA 1977 - Jaroslav PEŠINA: Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In memoriam Alberta Kutala. *Umění* 25/1977, s. 131-137.
PEŠINA 1983 - Jaroslav PEŠINA: Raně byzantský figurální motiv v evropském a českém středověkém umění. *Umění* 36/1983, č. 4, s. 289 – 306.
PEŠINA 1984 - Jaroslav PEŠINA (ed.): *Antonín Matějček, Cesty umění*. Praha 1984,
PEŠINA 1984 - Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Chadraba R. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, 578-596.
PEŠINA 1984 - Pešina: Prolegomena k reedici korpusu české deskové malby gotické 1340 – 1415. *Umění* 1984, s. 306 – 317
PEŠINA 1987 - Jaroslav PEŠINA: *Mistr vyšebrodského cyklu.* Praha 1987
PETERA - Václav PETERA: *Géniové církve a vlasti*, rukopisné dílo V. Petery (1892-1964), dostupné online na stránkách Centra dějin české teologie: http://www.cdct.cz/petera/data/dil.VII/pet.17.jpeg [vyhledáno 25.1.2011]
PODLAHA - ŠITTLER 1901- Eduard ŠITTLER, Antonín PODLAHA: Loretánský poklad v Praze. Praha : vl.n., 1901
PODLAHA - ŠITTLER 1903 - Antonín PODLAHA a Eduard ŠITTLER: *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis: Podílná kniha za rok 1902 a 1903.* Praha 1903
PODLAHA – ŠITTLER 1896- Antonín PODLAHA, Eduard ŠITTLER: Národopisná výstava československá v Praze r. 1895, III. Sbírka staročeských obrazů a soch Marianských. *Vlasť XII.*, str. 775-782, 876 – 885, 1001-1011, 1091-1096, 1174-85. Praha 1896.
PODLAHA – ŠITTLER 1903- Eduard ŠITTLER, Antonín PODLAHA: Poklad svatovítský a knihovna kapitulní. Praha : Archeologická komise při České Akademii císaře Františka Josefa pro vědy..., 1903.
PODLAHA 1904 - Antonín PODLAHA: *Obrazy mariánské ze XIV. – XVI. století.* Praha 1904
PODLAHA 1905 - Antonín Podlaha: *Almanach Marianský vydaný na památku Marianského kongressu v*
PODLAHA 1907-1913 - Antonín PODLAHA: *Posvátná místa království Českého* I-VII, Praha 1907-1913.

PODLAHA 1924 COLLECTION 1 - Antonín PODLAHA: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy, *Památky archeologické.* Drobné články, materialie a zprávy. roč. XXXIV, Praha 1924, 230-232
PODLAHA 1924 COLLECTION 2 - Podlaha, Antonín: Ze sbírek Dra Antonína Podlahy - Collection Podlaha; XXXIV/1-2, 3-4 (1924), 509-515.
POCHE 1977- Emanuel POCHE: Úvod. *Umělecké památky Čech*, 1, Academia, Praha 1977, s. 13–20
POSPÍŠIL 1932 - Josef POSPÍŠIL: *Středokluky - panství a obec*. Plzeň 1932.
PRAHA STŘEDOVĚKÁ - Emanuel POCHE, Josef JANÁČEK, Jaromír HOMOLKA, Jiří KROPÁČEK, Dobroslav LÍBAL, Karel STEJSKAL: *Praha středověká: (čtvero knih o Praze)*. Praha 1983
PREISS 1998 - Pavel PREISS: Jaromír Homolka sedmdesátník, in: Jiří FAJT (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230-1530)*. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, s. 7-14
PUJMANOVÁ 1980b - Olga Pujmanová: Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně. *Umění* 1980, s. 305 – 328,
PULMANOVÁ ? - Olga PUJMANOVÁ: Studi sul culto della Madonna Aracoelli e della Veronica nella Bohemia tardomedievale. *Arte cristiana* 80/751, s. 243–264
PULMANOVÁ 1990 - Olga PUJMANOVÁ: Gotický pseudotriptych ze státního zámku Žleby, *Umění* 1990/2, 101-112
QUYNN 1945 - Dorothy Mackay QUYNN: The Art Confiscation of the Napoleonic Wars, *American Historical Rewiew*, 50, 1945, č. 3, s. 437 - 460
RADOSTOVÁ 2005 - Šárka RADOSTOVÁ: Panna Maria Chlumská a její druhý život. in: *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti* III, Ústí nad Labem, 2005, s. 433 – 453
RADOSTOVÁ 2011 - Šárka RADOSTOVÁ: Panna Maria s Ježíškem z Košíř – neznámá kulturní památka ČR. *Zprávy památkové péče* LXXI/2, 2011, s. 105 – 110.
RAVE 1953 - Paul O. RAVE: Anfänge und Wege der deutschen Inventarisation. *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 11, 1953, s. 73–90
REFORMACE 2010 - Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380-1620). Praha 2010
RIEGL 2003 - Alois RIEGL: *Moderne Denkmalkult. Sein Wesen und seine Entstehung.* Wien 1903, v českém překladu Iva a Tomáše Hlobilových Alois RIEGL: *Moderní památková péče* 1903. Praha 2003
ROHRMOSER 1972 – Albin ROHRMOSER: Die Salzburger Tafelmalerei von Conrad Laib bis zur Jahrhundertwende. In: *Austellung Spätgotik in Salzburg* die Malerei 1400-1530, Salzburg 1972, s. 75-84.
ROSENAUER 1981 – Hellmut Rosenauer: Zum Stil des Albrechtsmeister. In: Der Albrechtsaltar und sein Meister. Hg. von Floridus Röhrig u. a. Wien 1981, s. 97-122.
ROSSI 2012 - Sergio Rossi: *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe.* Todi 2012
ROYT – ŠEDINOVÁ 1998 - Jan ROYT, Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii.* Praha 1998.
ROYT 1962 - Jan ROYT: Desková malba. In: GOTIKA V ZÁPADNÍCH ČECHÁCH 1230-1530, s. 456-471.
ROYT 1992 – Jan ROYT, *Křesťanská pouť po barokních Čechách*, Český lid 79, 1992, s. 323-334;

ROYT 1996 - Jan ROYT: K sedmdesátinám profesora Jaromíra Homolky. *Umění* 44/1996, s. 461-462
ROYT 1997 – Jan ROYT: *Lidová zbožnost ve Východních Čechách a v Kladsku.* Náchod 1997
ROYT 2011 – Jan ROYT: *Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století.* Druhé doplněné vydání. Praha 2011
RYANTOVÁ 1993 - Marie RYANTOVÁ: THDR. ANTONÍN PODLAHA (1865-1932). Inventář, 1993, s. 55, ev. č. 149.
RYNEŠ - Václav RYNEŠ: *Imagines miraculosae" doby pobělohorské*, Český lid 54, 1967, s. 182-193.
SAMEK 2010 - Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska a problematika tradičního pojetí soupisů. *Zprávy památkové péče* 70/ 2010, č. 1, s. 54-55
SAX 1990 - Joseph L. SAX, Is Anyone Minding Stonehenge? The Origins of Cultural Property Protection in England, *California Law Review* [online, citováno dne 28. 3. 2011]. Vol. 78, No. 6 (Dec 1990), s. 1543-1567, s. 1551.
SCUDIERI - GIACOMELLI 2007 - Magnolia SCUDIERI, Sara GIACOMELLI: *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?* Firenze 2007
SEDLMAYR 1965 - Hans SEDLMAYR: Demolovaná krása. Praha 1992, překlad práce z roku 1965 "Die Demolierte Schönheit"
SCHALLER 1794- 97 - Jaroslav SCHALLER: Topographie des Königreiches Böhmen. Prag und Wien 1785–1791. a týž: Beschreibung der Hauptstadt Prag. Prag 1794-1797.
SCHEURMANN 2005 - Ingrid SCHEURMANN (hrsgb.): *Zeitschichten. Erkennen und Erhalten - Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio*. Mnichov - Berlín 2005.
SCHMIDT 1969 - Gerhard SCHMIDT: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – ? Buchmalerei, in: Karl Maria Swoboda (Hg.): *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei.* München 1969, s. 167-321
SCHMIDT 2005 - Victor M. Schmidt: *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250 – 1400.* Firenze 2005
SCHORR 1958 - Dorothy C. SCHORR: *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV. Century*. New York 1958
SIGISMUNDUS 2006 - Imre TAKÁCZ (ed.): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387- 1438* (kat. výst.) Szepmüveszeti Múzeum Budapest, Mainz 2006
SIGISMUNDUS 2006 – Imre Takács (hrsg): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437*. Katalog výstavy Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 18. března – 18. června 2006 (německé vydání).
SLÁNSKÝ 1967 - Bohuslav SLÁNSKÝ: Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce. *Zprávy památkové péče* 6, 1967 s. 230-236, 255, 256.
SLÁNSKÝ 1971 - Bohuslav SLÁNSKÝ: *O restaurování malířských a sochařských děl. Výstava restaurátorských prací 1930 - 1970.* Katalog, Národní galerie. Praha 1971, nestr.
SOKOLOWSKI 1906 - Marian SOKOLOWSKI: *Sprawozdania Komisyi historii sztuky VI*. Kraków 1906.

SOLANA 2006 - Guillermo SOLANA, María del Mar BOROBIA GUERRERO (eds.): *Fra Angelico. La Virgen de la Humildad,* výstavní katalog Museo Thyssen-Bornemisza 7. - 14. 5.. Madrid 2006
Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. (Katalog výstavy) Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000
STEHLÍK 2008 Ze vzpomínek profesora Miloše Stehlíka, *Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008 číslo 5 s. 441
STEINER 1999 - Peter B. STEINER: *Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum* Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum. München 1999.
STEJSKAL 1983 - Karel STEJSKAL in: Praha středověká (čtvero knih o Praze), Panorama: Praha 1983
STEJSKAL1990 - Karel STEJSKAL: K situaci českého umění po roce 1400. Umění 38/1990, s. 562 – 577
STERLING 1938 - Charles STERLING: *La peinture francaise. Les Primitifs.* Paris 1938
STERLING 1960 - Charles STERLING: Une Madone tchéque en Louvre. Revue de l'art 10/1960, s. 75-86
STREHLKE 2002 - Carl Brandon STREHLKE: *Italian paintings 1250 – 1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadephia Museum of Art.* Philadephia 2002
STRETTI 1993 - Karel STRETTI: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí. *Technologia artis* č. 3, 1993, s. 5
STRIEDER 1993 - Peter STRIEDER: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350 – 1550*, Königstein in Taunus 1993,
STUDNIČKOVÁ 2003 - Milada STUDNIČKOVÁ (rec): Milena Bartlová. Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400 – 1460. Praha Argo 2001, 494 s., 151 čb. a 17 bar. obr., rejstřík. *Umění* roč. 51, č. 3, 2003, s. 240 - 245
SUCKALE 1986 - Robert SUCKALE: Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens. In: *Nobile claret opus: Festgabe für Ellen Judith Beer*. Zürich 1986 (otištěno Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 43, 1986, č. 1, s. 103 – 112)
SUCKALE 1990 - Robert SUCKALE: Die Buchmalerwerkstatt des Prager Examerons. Ein Beitrag zur Kenntnis der Prager Buchmalerei um 1400-1440. Josef Krása im memoriam. *Umění* 38/1990, č. 5, s. 401-418
SUCKALE 1992 - Robert SUCKALE, Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. in: Künstlerisches Austausch / Artistic Exchange. *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. III. Berlin 1992, 65-70
SUCKALE 1998 - Robert SUCKALE: *Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute. Köln am Rhein*. 1998
SUCHOMEL 2000 - Miloš SUCHOMEL: K Wagnerovu varování před razantní očistou kamenosochařských památek a před odstraňováním historických přemaleb dřevořezeb. *Zprávy památkové péče* 60, 2000, č. 4, s. 106-110.
SUIDA 1926 - William Emil SUIDA: *Österreichisches Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst des Eisernen und König Albrecht II.* (Artes Austriae. Bd. 4.) Wien 1926
SWOBODA 1969 - Karl Maria Swoboda (Hg.): *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei.* München: Prestel 1969
ŠEDINOVÁ 1997 - Hana ŠEDINOVÁ: Symbolika drahých kamenů v kapli sv. Václava, in: *Umění* XLV (1997), s. 32-35.

ŠIMÁNEK 2007 - Jan ŠIMÁNEK, Venkovské farnosti Doudleby a Kamenný Újezd v době baroka, nepublikovaná disertační práce, České Budějovice 2007 http://www.ff.jcu.cz/veda-a-vyzkum/rigorozni-rizeni/rigorozni-rizeni-na-ff-ju-a-databaze-obhajenych-praci/rigorozni_prace_Jan_Simanek.pdf
ŠMAHEL 1995 - František ŠMAHEL: *Husitská revoluce I-IV.* Praha 1995, druhé vydání díla z roku 1993
ŠMIKMÁTOROVÁ 2011- Hana ŠMIKMÁTOROVÁ, Hledání proporcionality mezi ochranou práva vlastnického a ochranou kulturního dědictví v českém právním řádu. Nepublikovaná diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Kateřina Šimáčková. 2011
ŠORM 1932 - Antonín ŠORM: Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra Antonína Podlahy. Praha 1932.
ŠTONCNER 2004 - Petr ŠTONCNER: Příspěvky k dějinám památkové péče v Československé republice v letech 1918-1938. Část 1. - Vznik nové organizace státní památkové péče v roce 1918, Část 2. - Organizační vývoj jednotlivých památkových úřadů. Zprávy památkové péče 64, 2004, č. 5, 6, s. 426-430, 539-545
TOMEK 1872 - Václav Vladivoj TOMEK: Základy starého místopisu pražského. III. díl. Praha 1872 s. 32-41,
UHLÍKOVÁ 2004 - Kristina Uhlíková, *Národní kulturní komise 1947 - 1951*, Fontes Historiae Artium XI, Praha Artefactum 2004
UHLÍKOVÁ 2005 - Kristina Uhlíková: Ochrana sakrálních památek v českých zemích v letech 1945 - 1958. *Zprávy památkové péče* 2005/65, č. 4, s. 335 – 343
UHLÍKOVÁ 2010a - Kristina UHLÍKOVÁ: První publikované uměleckohistorické topografie v Čechách. Od Archeologické komise k českému „Dehiovi“. *Zprávy památkové péče* 70/2010, č. 1, s. 44 – 48
UHLÍKOVÁ 2010b - Kristina UHLÍKOVÁ: Historie soupisu, in: Josef SOUKUP, Jan VALCHÁŘ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Ledečském*, Praha 2010
UHLÍKOVÁ 2010b - Kristina UHLÍKOVÁ: Zdeněk Wirth a soupisy památek. 1. díl – Zapojení Z. Wirtha do soupisového projektu Archeologické komise v období před 1. světovou válkou, in: *Zprávy památkové péče*, 68, 2008, č. 2, s. 145–151.
VAJČNER 2009 - Jiří VAJČNER: Úvod do památkové péče. Praha 2009 (skripta)
VALCHÁŘ 2010 Jan VALCHÁŘ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu ledečském*. Příprava vydání Jan Sommer, Kristina Uhlíková. Praha : Artefactum, 2010. 239 s
VANĚK 2005 - Martin VANĚK: Jindřichohradecká Madona. Příspěvek k pozdně gotickému deskovému malířství v jižních Čechách. *Opuscula historiae artium*, sborník prací filozofické fakulty brněnské university F 49, 2005, s. 7-26
VÁŽNÝ 1959 - VÁŽNÝ, Václav. *Dvě legendy z doby Karlovy*. 1. vyd. Praha : Československá akademie věd, 1959. s. 117, 118
VÉGH 2003 - János VÉGH: Zlatý vek oltárného umenia. Ikonografia maliarstva a sochárstva neskorého 15. storočia. O krídlových oltároch. In: Dušan BURAN a kol.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia.* Bratislava 2003, s. 358
VENDL 2007- Václav Karel VENDL: *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko-holicko-přeloučského*. Příprava vydání Jana Marešová. Praha : Artefactum, 2007.
VINTER 1971- Václav VINTER: *Úvod do teorie a dějin památkové péče*, Praha 1971

VOCEL 1845 - Jan Erazim VOCEL: *O starožitnostech českých a potřebě chrániti je před zkázou*, Praha 1845
WAGNER 1940-41 - Václav WAGNER: Analýza a syntéza v ochraně památek. In: *Volné směry* 36, 1940-41, s. 14n.
WAGNER 1942 - Václav WAGNER: Pavel Janák a staré umění. Architektura 4, 1942, s. 115 – 118
WAGNER 1942 - Václav WAGNER: Staré umělecké dílo minulosti a jeho ochrana v přítomnosti a budoucnosti I. In: *Zprávy památkové péče* č. 4, roč. 6, 1942, s. 41-43,
WAGNER 2005 - *Václav Wagner: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana*. Praha 2005, druhé vydání s úvodní studií Ivo Hlobila (Václav Wagner – Strážce estetického působení památky. s. 6 – 12),
WIEGAND 1936 - Eberhard WIEGAND: *Die Böhmischen Gnadenbilder*. Disertační práce, Würzburg 1936
WIRTH 1930 - Zdeněk WIRTH: Umělecká topografie Československé republiky, *Časopis Společnosti přátel starožitností československých.* 28/1930, s. 234–237
WIRTH 1932 - Zdeněk WIRTH: Podlaha jako archeolog a strážce památek. In: BISKUP 1932, s. 43 – 45
WIRTH 1942 – 1943 - Zdeněk WIRTH: Metody preventivní ochrany. In: Umění 14, 1942–1943, 43-46
WIRTH-ŠTENC 1936 Zdeněk WIRTH, Jan ŠTENC: *Umělecké poklady Čech*, I. Praha 1936
WOLNY 1835-42 - Gregor WOLNY: *Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschildert,* 7 sv., Brünn, K. Winiker 1835-1842. Druhé vydání: 1846 a
WOLNY 1855-66: Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften, Brünn, Selbstverlag des Verfassers 1855-1866.
ZÍDEK 2002 - Martin ZÍDEK: *Základní principy ochrany kulturních památek*. Praha 2002

RESUMÉ
Disertační práce „Madona z Košíř - neznámá kulturní památka České republiky“ se zabývá monografickým studiem nově objeveného středověkého obrazu. Středověký deskový obraz pomocně nazvaný Madona z Košíř byl odborné veřejnosti neznámý, přestože požíval ochranný status kulturní památky ČR. Z tohoto pohledu se badatelka v první části práce sleduje na pozadí historiografického přehledu dějin památkové péče proměny vztahu společnosti k sakrálním památkám, promítané legislativně. Druhou část práce pokrývá monografický výzkum nalezeného obrazu. V rámci práce byli zjištěni celkem tři vlastníci obrazu: Římskokatolická farnost v Košířích, pražský světící biskup Antonín Podlaha a středočeský farář Jan Křtitel Pecánek. Na základě analýzy dvou historických fotografií byly rozpoznány minulé restaurátorské zásahy do podoby díla, včetně druhotné rokokové adjustace. Práce sleduje také současně probíhající průzkum a restaurování obrazu. Středověká desková malba zobrazuje polopostavu Madony s dítětem typu Eleusa - Glykophilusa. Výskyt tohoto typu v českém fondu poměrně ojedinělý byl v rámci výzkumu doložen kontinuálně od 14. do první třetiny 15. století. Návaznost na některý devoční prototyp se nepodařilo předpokládat, badatelka uvažuje o možné souvislosti s italobyzatskou tvorbou, v rámci které vznikl typ Madony z Cambrai. Drobný formát díla předurčuje obraz k privátní zbožnosti. Na základě formální a slohové analýzy výzkum klade vznik obrazu Madony z Košíř do 40. let 15 století pravděpodobně v Praze.

Summary
The dissertation entitled "Madonna – an Unknown Item of Czech Cultural Heritage" deals with monographic survey of a newly discovered medieval painting. This medieval panel, called for the purposes of this study "The Madonna of Košíře", has remained unknown to specialists up until now, despite being listed as Cultural Heritage of the Czech Republic.
In the first part, the author therefore investigates from the legislative point of view the evolution of the attitude of society towards sacred monuments seen on the backdrop of historiographic overview of the protection of cultural heritage. The second part is dedicated to a monographic survey of the recently found painting. The investigation revealed a total of three consecutive owners of the work: Roman-Catholic Parish of Prague – Košíře, Prague Auxiliary Bishop Antonín Podlaha, and a Central-Bohemian parson Jan Křtitel Pecánek. An analysis of two historical photos allowed detecting of past conservational interventions including a secondary late baroque adjustment. The work also reviews the in-depth survey and conservation of the painting being carried out currently.
This medieval panel painting depicts a half figure of a Madonna with a Child of the "Eleusa - Glykophilusa" type. The investigation succeeded to document the continuous existence of this type, otherwise quite rare within the Czech context, from 14th up until the first third of 15th century. It proved impossible to document its connection to a direct devotional type predecessor, the author, however, considers its potential link to Italo-Byzantine production that brought the type of Cambrai Madonna. Its tiny scale predestinates the painting to private devotional purposes. Based on formal and style analysis, this survey dates the creation of Madonna of Košíře to the 1450s, probably to Prague

SEZNAM VYOBRAZENÍ:

1. Fotografie z počátku 20. století zachycující košířský obraz v rokokové úpravě: rám, rokajový nástavec a kovové apliky svatozáří, zřetelné je rozsáhlé poškození inkarnátů. Reprofoto: Antonín Podlaha, Ze sbírek Dra Antonína Podlahy, *Památky archeologické.* Drobné články, materialie a zprávy. roč. XXXIV, Praha 1924, s. 231, obr. 119

2. Evidenční list kulturní památky - tzv. karta předmětu z počátku 70. let 20. století - autorkou stručného textu je Alžběta Birnbaumová, která obraz viděla zřejmě v letech 1965 - 1967, na prvotní průzkum mělo navázat odborné posouzení vybraných děl specialisty, ke terému v tomto případě ze neznámých důvodů nedošlo. Foto: scan evidenčního listu - archiv NPÚ

3. Nálezový stav košířské desky - fotografie v rozptýleném světle, foto: Adam Pokorný

4. Nálezový stav košířské desky - fotografie v UV světle, foto: Adam Pokorný

5. Košířská deska před restaurováním - snímek v razantním bočním osvětlení, foto: Adam Pokorný

6. Košířská deska před restaurováním - snímkování RTG, foto: Adam Pokorný

7. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, foto: Adam Pokorný

8. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, UV luminiscence restaurovaných partií malby, foto: Adam Pokorný

9. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, foto: Adam Pokorný

10. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, UV luminiscence restaurovaných partií malby, foto: Adam Pokorný

11. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, foto: Adam Pokorný

12. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a čištění ztmavlých laků v draperii, UV luminiscence restaurovaných partií malby, foto: Adam Pokorný

13. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a roušce Panny Marie, foto: Adam Pokorný

14. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech a roušce Panny Marie UV luminiscence restaurovaných partií malby, foto: Adam Pokorný

15. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech tváře Ježíška, foto: Adam Pokorný

16. Restaurování košířské desky - detaily snímání přemalby v inkarnátech tváře Ježíška, UV luminiscence restaurovaných partií malby, foto: Adam Pokorný

17. Madona z Košíř - stav po restaurování, před retuší a závěrečným lakováním, foto: Adam Pokorný

18. revers košířské desky s nápodobou parketáže, foto: Adam Pokorný

19. detail okraje košířské desky s parketáží, foto: Adam Pokorný

20. detail reversní strany košířské desky s poškozením dřevokazným hmyzem a vloženými klínky, foto: Adam Pokorný

21. reversní strana desky po odstranění imitace parketáže, foto: Adam Pokorný

22. Madona z Košíř, stav po restaurování, foto: Adam Pokorný

23. Madona z Košíř, zadní strana desky, stav po restaurování, foto: Adam Pokorný

24. Mistr Madony ze Žebráku, Madona ze Žebráku, kolem 1380 - stav před restaurováním Františka Kotrby, reprofoto: Wagner 2005, s. 64

25. boční oltář kostela sv. Vavřince v Žebráku, o. Beroun, foto: 1954 (fototéka NPÚ č. 62 278)

26. Madona ze Žebráku v instalaci Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

27. Madona z Doudleb, okres České Budějovice, kolem roku 1436?, Národní galerie v Praze, inv. č. VO 282-283, reprofoto: NIEDZELENKO-VLNAS 2006

28. Madona z Kamenného Újezda, 1460-1470, reprofoto: NIEDZELENKO-VLNAS 2006

29. Madona z Kamenného Újezda, 1440-1470, stav před restaurováním, foto: Archiv NPÚ

30. Madona lnářská, stav před restaurováním, foto: Adam Pokorný

31. Madona lnářská, stav po restaurováním, foto: Adam Pokorný

32. Madona lnářská, vizualizace jedné z variant budoucí rekonstrukce, návrh koncepce a foto: Adam Pokorný

33. Krucifix, 1500-1510, Malešov (o. Kutná Hora), kostel sv. Václava, stav před restaurováním s novější polychromií a doplňky, foto: Archiv NPÚ

34. Krucifix z Malešova v expozici Národoní galerie, stav po restaurování, s odstraněním doplňků řezby, celek a detail pahýlu levé ruky, foto: Šárka Radostová

35. Madona, 1158, St. Maria im Kapitol, Kolín nad Rýnem, foto zdroj: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienrelief_Maria_im_Kapitol.jpg

36. Panna Maria s Ježíškem a dvěma anděly, tempera na dřevěné desce, výška 36,5 x 26,7cm, , Itálie, Toskánsko, 13. století, inv. č. 4741, National Gallery, Londýn, odcizeno v roce 1970. Na zadní straně je namalován kříž a trojúhelníky s kruhy, druhá část měla nést téma ukřižování. Foto zdroj: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-tuscan-the-virgin-and-child-with-two-angels

37.Maestá, Ambroggio Lorenzetti, kolem 1335, výška 155 x 206 cm, Museo di arte sacra, Massa marritima, Itálie, foto zdroj: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ambrogio_lorenzetti,_maestà_di_massa_marittima.jpg

38. Pietro Lorenzetti, Madona s dítětem, 1340-45, 29 x 20 cm Lindenau-Museum, Altenburg, foto zdroj: http://theredlist.fr/wiki-2-351-861-414-411-464-view-international-gothic-profile-lorenzetti-pietro.html

39. Madona s dítětem a světci, Pisanello, kolem 1435-41, v. 46,5 x 29 cm, inv. č. NG 776 National Gallery, Londýn, foto zdroj: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pisanello-the-virgin-and-child-with-saints

40. Madona della Stella, Fra Angelico, relikviářový oltářík, kolem 1427, v. 87 x 51,8, 84 x 51 cm, inv. č. 1918-274, Museo di San Marco, Florencie. reprofoto: SCUDIERI-GIACOMELLI 2007, kat. č. I/8b

41. Diptych Madona a Bolestný Kristus, 1320 - 25, Simone Martini - okruh, rozměry 28 x 25 cm, Museo Horne, Florencie, reprofoto: Il Gotico a Siena, miniature pitture oreficerie oggetti d'arte, Siena, Palazzo Pubblico 1982

42. Madona s dítětem typu Eleusa ze sbírky Carlose de Beistegui, Burgundsko, Jean Malouel, počátek 15. století, 10 x 15 cm, Paříž, foto: © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard

43. Madona s dítětem, Paříž, kolem 1410, 19 x 15,2 cm (vč. rámu), soukromá sbírka, viz: Reprofoto: PARIS 1400

44. Jean de Beametz, kolem 1420, Frick Collection, New York, Foto zdroj: http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/streroveke_evropske_malirstvi/slides/06c%20Jean%20de%20Beaumetz,%20Madona,%20frick,%20NY,%20kol.%201420.html

45. Madonna del Carmine, zv. della Bruna, Neapol, druhá polovina 14. století?, karmelitánský klášter a bazilika Santa Maria del Carmine Maggiore, Neapol Foto zdroj: scan svatého obrázku z karmelitánského kláštera v Neapoli.

46. Madona z Cambrei, katedrála Notre Dame, Francie, kolem 1340, okruh Pietra Lorenzzeti, reprofoto: Helen C. Evans (ed.): *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*, 2004, Maryan Wynn Ainsworth, s. 582–588

47. Hayne z Bruselu, 1454-55, inv. č. 32-149 Nelson-Atkins Museum, Kansas City, foto zdroj: http://nelson-atkins.org/collections/iscroll-objectview.cfm?id=6816

48. Madona, Rogier van der Weyden, po 1454, 21 x 16,5 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, reprofoto: Evans, no. 351, pp. 586–587.
The Edith A. and Percy S. Straus Collection http://www.mfah.org/art/100-highlights/virgin-and-child-van-der-weyden

49. Madona, Dieric Bouts, 1455-60, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. č. 30.95.280, foto zdroj: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000195#fullscreen

50. Mistr Morganova diptychu, Madona z Bostonu, kolem 1355 - 1360, 7,8 x 6,4 cm, , inv. č. 34.1459, Museum of Fine Arts, Maria Anotinette Evans Fund, Boston. reprofoto: KAREL IV obr. na s. 102

51. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, výřez, před 1371, 181,5 x 96,5 cm, Praha, inv. č. O 84, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová.

52. střední deska s Madonou, Trenčínský triptych, kolem 1440 – 1450 (rám upraven v 18. století), rozměr střední desky s rámem 47 x 73 cm, přičemž střední obraz madony má rozměr 19 x 11 cm, původem z Trenčína nyní Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 53.579.1-3. foto zdroj: http://www.mng.hu/en/collections/allando/180/949

53.Trenčínský triptych, kolem 1440 – 1450 (rám upraven v 18. století), rozměr střední desky s rámem 47 x 73 cm, přičemž střední obraz madony má rozměr 19 x 11 cm, původem z Trenčína nyní Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 53.579.1-3. foto zdroj: http://www.mng.hu/en/collections/allando/180/949

54. Tomaso da Modena, diptych s Madonou a Kristem v tumbě, Karlštejn, foto: Archiv NPÚ

55. Tomaso da Modena, triptych s Madonou mezi sv. Václavem a světcem (sv. Palmáciem či sv. Jiří), střední deska, Karlštejn, kaple sv. Kříže foto: Archiv NPÚ

56. Mistr z Heiligenkreuz (činný 1395-1420), 1400-1410, Diptych z Heiligenkreuz: levá vnější strana s Madonou s dítětem typu Eleusa, vnitřní strany diptychu - na levé Zvěstování P. Marii, na pravé Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, vně na pravém křídle sv. Dorota (nezobrazeno) 72 x 43,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Vídeň, Inv. č. 6523,6524. foto zdroj: http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2246&image=GG_6523_1_01.jpg, http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2247

57. Mistr z Heiligenkreuz (činný 1395-1420), 1400-1410, Diptych z Heiligenkreuz: levá vnější strana s Madonou s dítětem typu Eleusa, vnitřní strany diptychu - na levé Zvěstování P. Marii, na pravé Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, vně na pravém křídle sv. Dorota (nezobrazeno) 72 x 43,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Vídeň, Inv. č. 6523,6524. foto zdroj: http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2246&image=GG_6523_1_01.jpg, http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2247

58. Mistr z Heiligenkreuz (činný 1395-1420), 1400-1410, Diptych z Heiligenkreuz: levá vnější strana s Madonou s dítětem typu Eleusa, vnitřní strany diptychu - na levé Zvěstování P. Marii, na pravé Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, vně na pravém křídle sv. Dorota (nezobrazeno) 72 x 43,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Vídeň, Inv. č. 6523,6524. foto zdroj: http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2246&image=GG_6523_1_01.jpg, http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2247,

59. Mistr z Heiligenkreuz, Smrt sv. Kláry, kolem 1410, celek a detaily, 66 x 55 cm,, National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection, Inv. č. 1952.5.83, foto zdroj: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMeister_von_Heiligenkreuz_002.jpg

60-62. Světice (P. Marie) detaily, Mistr Ukřižování z kostela sv. Bartoloměje ?, před 1450, Plzeň?, v. 73 cm, inv. č. P184, Národní galerie v Praze. foto: Šárka Radostová

63-65. Oltářní triptych z Roudnice, detaily postav pod pláštěm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Roudnici, výška 147 cm, Národní galerie v Praze inv. č. O 1464-1466, foto: Šárka Radostová

66. Mistr z Heiligenkreuz, Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, kolem 1415-20, 21,5 x 18,5 cm, Inv. č. 9239, Belveder Vídeň, - užití modromodré draperie pro šat Panny Marie, reprofoto: Belvedere Vídeň

67. Mistr z Flémalle, Madona na lavičce,, kolem 1420 - 25, 39,2 x 27 cm, původem ze sbírky Richarda Kaufmanna, Berlín - Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. č. 1835r, reprofoto: Stephan Kemperdick, Jochen Sander: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Katalog výstavy Berlin – Frankfurt am Main. 2009

68-69. Sv. Anna Samotřetí ze Strzegomi (Střehomi), celkek a detail, konec 14. století, výška 119 x 88 cm, inv. č. XI 221, Muzeum Narodowe we Wroclawiu, reprofoto: KAREL IV 2006, obr. IV/10 na s. 308

70. Madona z Louvru, počátek 15. století, Praha, 25,5 x 17 cm (seříznuto), inv. č. M.N.R. 832, Museé du Louvre, Paříž, reprofoto: KLÍPA 2013, obr. I/13 na s. 30

71. Madona /revers Ukřižování z Vratislavislavské univerzity, počátek 15. století, zničeno v roce 1945, reprofoto: KLÍPA 2013, obr. I/9, na s. 26

72. Vyšebrodský oltář, Narození Krista - detail, Mistr Vyšebrodského oltáře, kolem 1350, Národní galerie v Praze, Inv. č. 6786-6794, foto: Šárka Radostová

73. Vyšebrodský oltář, Oplakávání Krista - detail, Mistr Vyšebrodského oltáře, kolem 1350, Národní galerie v Praze, Inv. č. 6786-6794, foto: Šárka Radostová

74-76. Detaily zlaceného pozadí vlevo a vpravo košířská deska, uprostřed Vyšebrodský oltář, Olivetská hora - detail svatozáře a zlaceného pozadí, foto: Šárka Radostová

77. Vyšebrodský oltář, Zmrtvýchvstání Krista - detail zlaceného pozadí, Mistr Vyšebrodského oltáře, kolem 1350, Inv. č. 6786-6794, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

78-79. Oltář z Hýrova - detaily zlaceného pozadí, 1430-1440, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

80-82. Detaily zpracování plášťové draperie na hlavě Panny Marie: 79. Církvická deska, 80. Kapucínský cyklus, 81. Ukřižování ze sv. Barbory, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

83-84. Epitaf kanovníka Jana z Jeřeně - sedící Madona - detail draperie, Praha 1395, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

85. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, detail draperie, před 1371, 181,5 x 96,5 cm, Praha, inv. č. O 84, Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

86. Princip trojúhelných motivů v draperii pod pravou rukou - Mistr Rajhradského oltáře, Oltář svatojakubský, Zajetí sv. Jakuba - detail, kolem 1430 Národní galerie v Praze, foto: Šárka Radostová

87. Madona z Košíř - detail draperie - 40. léta 15. století, foto: Adam Pokorný

88-90. Liber viaticus Jana ze Středy, iluminace - detaily stran 83v, 9v, 261v,kolem 1360, XIII A 12, Knihovna Národního muzea v Praze, foto zdroj: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/en/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client=

91-93. Madona, Narození Krista - 1370 – 1380, celek a detail nástěnných maleb v kapitulní síni benediktinského kláštera v Sázavě, foto: Archiv NPÚ

94. Madona s jednorožcem, počátek 15. století, zničeno, původně část oltáře z Lehnice reprofoto: Slezsko 2006

95. Madona, Orationale Arnesti, Praha Národní museum, XIII C 12, f. 41v, před 1364, Foto zdroj: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client=

96. Erb s polopostavou Madony, 1411, Mistr Pavlových epištol, rukopis kázání Nicolaus de Nova civitate (Stráž), Sermones quadragesimales (Quadragesimale) XII B 16, f. 1r/6/673, Knihovna Národního muzea, dostupný online: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set20090818_181_37&client=&dd_listpage_pag=1r.. (vyhledáno 11. 12. 2012).

97. Relikviářový diptych, 1300-1350, Itálie (Umbrie), inv. č. 19-1869 Victoria and Albert Museum, Londýn,

98. Diptych z Karlsruhe, Mistr Vyšebrodského oltáře?, 50. léta 14. století, 20 x 14,5 cm, inv. č. 2431a-b Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, reprofoto: KAREL IV 2006

99. Diptych z Basileje, počátek 15. století, Öffentliche Sammlung Basilej, rerofoto: Klípa 2013