

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**IKONOGRAFIE ZVĚSTOVÁNÍ PANNĚ MARIÍ V ČESKÉ
NÁSTĚNNÉ MALBĚ V LETECH 1300–1500**

bakalářská diplomová práce

ZUZANA PELÍŠKOVÁ

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Kubínová, Ph.D.

Olomouc 2021

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci, na téma ‘Ikonografie Zvěstování Panně Marii v české nástěnné malbě v letech 1300–1500‘ v celkovém rozsahu 124 527 znaků včetně mezer, vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí práce a uvedla jsem veškerou použitou literaturu a podklady.

V Olomouci dne 6. května 2021

.....

Zuzana Pelíšková

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Kateřině Kubínové, Ph.D za odborné vedení, konzultace a cenné rady. Mé díky patří také pracovníkům odborných pracovišť za poskytnutí potřebných povolení a podkladů. V neposlední řadě patří obrovské poděkování všem, kteří při mně během mých studií stáli a podporovali mě.

Obsah

Úvod.....	5
1. Vývoj ikonografie Zvěstování Panně Marii v západním křesťanství.....	8
1.1 Písemné prameny	8
1.1.1 Nový zákon	8
1.1.2 Starý zákon	9
1.1.3 Apokryfní texty	11
1.1.4 Středověká literatura	12
1.2 Ikonografie Zvěstování Panně Marii ve výtvarném umění	15
2. Ikonografie Zvěstování Panně Marii v českých zemích 1300–1500. Kontext, místo, interpretace	22
2.1 Zvěstování v kontextu hradní kaple – hrad Houska	22
2.2 Zvěstování v ambitu klášterního kostela – klášter Na Slovanech	27
2.3 Zvěstování ve farním kostele – kostel sv. Jakuba Většího, Dalečín	37
2.4 Zvěstování v kapli při kanovnickém domě – kaple sv. Jana Křtitele, Olomouc.....	42
Závěr	48
Seznam použitých zkratk	50
Seznam použité literatury.....	51
Internetové zdroje	56
Seznam obrazové přílohy	57
Obrazová příloha	60
Anotace	71

Úvod

Zvěstování Panně Marii je jednou z nejdůležitějších biblických událostí, která se často objevuje ve výtvarných zpracováních námětů z Kristova života. Příběh stojí na jeho počátku a vychází z novozákonních textů. Líčí příchod archanděla Gabriela k Panně Marii, jíž je předneseno, že byla vyvolena Bohem, a i přes své panenství počne a porodí Syna Božího. Mariino následné přijetí boží vůle umožnilo Ježíšovo vtělení a započalo jeho spásonosnou cestu.

Předkládaná práce se zabývá ikonografií Zvěstování Panně Marii na území českých zemí v rozmezí let 1300–1500, přičemž je primárně zaměřena na nástěnné malířství. Práce je rozdělena do dvou částí. První z nich se zaměřuje na obecnou problematiku týkající se zvěstování, a to na písemné prameny, z nichž tento příběh vychází a jimiž byl ovlivněn. Dále také na vývoj ikonografie v oblasti západního křesťanství, od raně křesťanského umění po ustálení typu zobrazování. Význam zvěstování Panně Marii v křesťanské víře dokládá četnost dochovaných vyobrazení. I když důraz na Ježíšův život je zaměřen převážně na jeho poslední dny, zvěstování zahajuje jeho cestu a rovněž cestu ke spasení lidstva. Líčí první příchod Krista. Středověké výtvarné znázornění se tedy snažilo viditelně zachytit neviditelný proces tajemství vtělení.

Druhá část práce se pokusí na několika příkladech z českého nástěnného malířství představit různé ikonografické varianty Zvěstování. Pozornost bude rovněž zaměřena na umístění scény v rámci liturgického prostoru a na celkový význam maleb v tomto prostředí. Jedná se konkrétně o tyto lokality – kaple na hradě Houska; ambit kláštera Na Slovanech; kostel sv. Jakuba Většího v Dalečíně a kaple sv. Jana Křtitele v Olomouci. Na uvedených příkladech se budu věnovat malbám v rámci hradní kaple, klášterního ambitu, venkovského farního kostela a kaple při kanovníckém domě. Nástěnné malby, jimiž byly sakrální interiéry bohatě zdobeny, pomáhaly dotvářet celkové vyznění a význam místa. Svojí tematikou ilustrovaly Písmo předčítané v průběhu liturgického roku. Věřícím tak vizuálně zprostředkovaly důležité okamžiky, které vedly k jejich spáse a umocňovaly jejich víru.

Ikonografii Zvěstování Panně Marii zpracovávají zejména odborná lexika, jež přinášejí přehled křesťanské ikonografie. Veskrze všechna mapují ikonografický vývoj námětu od jeho raně křesťanských ztvárnění do období vrcholného středověku. Následujícím

obdobím se věnují jen velmi stručně, neboť již nepřinášely do ikonografie příliš nových podnětů. Základními lexiky, jež se obsáhle zabývají křesťanskou ikonografií a mezi nimiž nechybí ani heslo Zvěstování Panně Marii, jsou *Lexikon der christlichen ikonographie*¹, či *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*². Zvěstování je obsaženo také v šestém svazku *Marienlexikon*³, díle, které rozsáhle rozebírá mariánská témata. Nejdůkladněji se tomuto tématu věnuje Gertrud Schiller v prvním díle svého slovníku *Ikonographie der christlichen Kunst*⁴. Na rozdíl od předchozích textů, kde jsou zmíněny jen nejvýznamnější práce, zde autorka přináší bohatý výběr z evropské tvorby doplněný rozsáhlou obrazovou přílohou.

Starší práce se zaměřují na ikonografii Zvěstování v konkrétních dílech nebo ve vymezeném období. Například studie od Dory Schumann⁵ se věnuje italskému renesančnímu umění a David M. Robb⁶ se ve svém článku zabýval Zvěstováním ve 14 a 15. století. Bohužel se mi kvůli nastalé pandemické situaci nepodařilo dostat k dílu od Wolfganga Braunfelse, který se věnoval Zvěstování Panně Marii v prvním díle svého svazku *Lukas Bücherei zur christlichen Ikonographie*.

Ze současné literatury se zvěstováním Panně Marii v umění zabývá monografie Sarah Drummond⁷, jež v jednotlivých kapitolách postupně rozebírá význam a vývoj postav a námětů obsažených v obrazových ztvárněních. Právě některým jednotlivým motivům se věnují i odborné studie. Původem a vývojem Mariiiny knihy, jež se stala při zvěstování jejím neodmyslitelným atributem, se zabývá Laura Saetveit Miles⁸.

¹ Johannes H. Emminghaus, Verkündigung an Maria, in: Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen ikonographie*, Bd. 4, Wien 1994, sl. 422–437.

² Jutta Seibert (ed.), *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg 1980, s. 324–327.

³ Walter Kirchschräger – Theodor Mass-Ewerd – Lothar Heiser – Irmgar Correll, Verkündigung an Maria, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon. Von Scherer – Zypresse*, Bd. 6, St. Ottilien 1994, s. 606–610.

⁴ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*, vol. 1, New York 1971, s. 33–55. V textu uvádím originální název svazku, ale ve své práci jsem vycházela z anglického překladu.

⁵ Dora Schumann, *Die Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance* (diplomní práce), Philosophischen fakultät Universität Heidelberg, Leipzig 1910.

⁶ David M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin*, vol.18, no.4, 1936, s. 480–526.

⁷ Sarah Drummond, *Divine Conception. The Art of the Annunciation*, London 2018.

⁸ Laura Saetveit Miles, The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation, *Speculum*, vol.89, no. 3, July 2014, s. 632–669.

Významem lože objevujícího se od 14. století v pozadí andělova zvěstování se věnoval ve své práci José Mariá Salvo-Gonzáles⁹.

Literatura, která v českém prostředí zpracovává ikonografii Zvěstování Panně Marii, není tak obsáhlá jako zahraniční. V českém překladu vyšel slovník Jamese Halla¹⁰ a Zvěstování krátce zpracovává také Daniela Rywиковá ve svém *Úvodu do křesťanské ikonografie*¹¹. Jako slovník první pomoci, mi zde posloužil *Slovník biblické ikonografie* od Jana Royta¹², jenž má na svém konci uvedený bohatý přehled literatury. Tyto práce však rovněž shrnují obecný vývoj ikonografie Zvěstování v západním křesťanství, Jan Royt pouze uvádí jako příklady několik děl české provenience.

Ikonografie Zvěstování Panně Marii v českém prostředí není zvláště zpracovaná, neboť přejímala podněty z evropské tvorby. Badatelé se jí věnují pouze v rámci konkrétních děl, kterými se ve svých textech zabývají. Na nástěnné malířství první poloviny 14. století je zaměřen kolektivní sborník pod editorstvím Jaroslava Pešiny¹³. Určitým oblastem v rámci Česka pak práce Zuzany Všečekkové¹⁴ nebo Tomáše Knoflíčka¹⁵. Pro druhou část mé práce mi tyto texty posloužily v začátcích mého bádání, neboť nabízejí náhled do konkrétních lokalit, v nichž se objevuje Zvěstování Panně Marii.

⁹ José Mariá Salvo-Gonzáles, The Symbol of Bed (Thalamus) in Images of the Annunciation of 14th–15th Centuries in the Light of Latin Patristics, *International Journal of History and Cultural Studies*, vol. 5, no. 4, 2019, s. 49–70.

¹⁰ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 505–507.

¹¹ Daniela Rywиковá, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2006, s. 64–66.

¹² Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 316–321.

¹³ Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350*, Praha 1959.

¹⁴ Zuzana Všečekková et al., *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011.

¹⁵ Tomáš Knoflíček, *Nástěnné malířství za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.

1. Vývoj ikonografie Zvěstování Panně Marii v západním křesťanství

1.1 Písemné prameny

Na utváření ikonografie Zvěstování Panně Marii měly vliv některé texty, jež ve svém celku obsahovaly popis této události. Všechny však vycházely z Písma svatého, v němž je tomuto příběhu dána základní podoba. Postupně ho rozvíjely a doplňovaly. V následujících kapitolách je podán přehled základních textů vyprávějících děj zvěstování, které se promítly do konečné výtvarné podoby scény.

1.1.1 Nový zákon

Příběh zvěstování Panně Marii je součástí novozákonních událostí, avšak ve svém textu jej má zahrnuto pouze Lukášovo evangelium (Lk 1,26–38). Jedná se o významný okamžik v křesťanské nauce, při němž došlo k Ježíšově vtělení. O Mariině početí z Ducha svatého se zmiňuje i autor Evangelia podle Matouše. Nepopisuje ho samostatně, ale zahrnuje ho do příběhu o Josefově snu. V něm se Josefovi zjevil anděl, aby mu oznámil, že si má Marii i přes její těhotenství vzít za ženu. Její dítě bylo totiž počato božím zásahem (Mt 1,18–24). Autor se v textu rovněž odvolává na starozákonního proroka Izajáše, jehož verš „*Hle, dívka počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel*“ (Iz 7,14) spojuje s Pannou Marií a propojuje zde tedy Starý a Nový zákon.¹⁶

V Lukášově evangeliu samotnému zvěstování Panně Marii předchází zvěstování o narození předchůdce Páně. Knězi Zachariášovi je oznámeno, že i přes jejich věk se jemu a jeho ženě Alžbětě narodí syn, jemuž dají jméno Jan (Lk 1,5–25). Šest měsíců nato navštívil archanděl Gabriel Pannu Marii. Zvěstování je ohraničeno příchodem anděla a jeho následným odchodem poté, co oznámí Marii boží poselství. Text je soustředěn převážně na jejich dialog.¹⁷ Anděl má hlavní slovo a Marii je ponechán prostor pouze na reakce k tomu, co jí oznamuje. Gabriel ji uvítal pozdravem: „*Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou.*“ (Lk 1,28). Po vyslechnutí jeho prvních slov se ulekla, protože si nebyla jistá, co pro ni znamenají (Lk 1,29). Anděl ji uklidnil a zvěstoval jí: „*Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš.*“ (Lk 1,31). Marie na oznámení reagovala dotazem, jak se to může stát, když je stále panna. Gabriel jí to tedy vysvětlil slovy: „*Sestoupí na tebe Duch svatý a moc nejvyššího tě zastíní*“ (Lk 1,35), její syn bude

¹⁶ Schiller (pozn. 4), s. 34.

¹⁷ Walter Kirchschräger, Verkündigung an Maria. I. Exegese, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon. Von Scherer – Zypressen*, Bd. 6, St. Ottilien 1994, s. 606.

tedy Synem Božím. Anděl poté, aby dodal důraz svým slovům, uvedl, jak Mariina příbuzná Alžběta i přes svou neplodnost počala dítě – „*Neboť, u Boha přece není nic nemožného.*“ (Lk 1,37). Zvěstování je zakončeno Mariiným pokorným přijetím svého nového údělu. „*Hle, jsem služebnice Páně; staň se¹⁸ mi podle tvého slova!*“ (Lk 1,38). Po andělově odchodu Marie odešla do hor navštívit Alžbětu (Lk 1,39–56).

Lukášovo evangelium posloužilo jako zdroj hlavních prvků pro ikonografii. Soustředí se však převážně na předání božího poselství a na tajemství Kristova vtělení, a proto se autor nevěnuje tolik popisu prostředí, v němž se děj odehrává.¹⁹ Nezajímá jej ani činnost, kterou by Marie mohla vykonávat před andělovým navštívením. Z textu je patrné pouze to, že anděl navštívil Pannu Marii v galilejském městě Nazaret (Lk 1,26). Pro vyobrazení Zvěstování ve výtvarném umění je nicméně důležité i její zasazení do určitého prostředí. K doplnění těchto částí posloužily další texty, jež rozvinuly biblické vyprávění.

1.1.2 Starý zákon

Středověká teologie se obracela do Starého zákona, aby v něm hledala typologické předobrazy pro novozákonní události. Jinak tomu nebylo ani s příběhem zvěstování Panně Marii. K němu se přirovnává několik starozákonních scén předpovídající zvěstování, Mariino panenské početí a Ježíšovu inkarnaci.²⁰

K samotné události zvěstování je jako starozákonní předobraz přiřazováno oznámení o narození Izáka, které předá Hospodin Abrahamovi, a jemuž i přes jejich věk žena porodí syna (Gn 15,4;17,19). Dále také zpráva o narození Samsona. Jeho matce se zjevil anděl a oznámil ji, že i navzdory své neplodnosti počne syna. (Sd 13,3). Zvěstování u studny je dáváno do souvislosti s Rebekou, jež dává u studny napít Abrahamovu sluhovi Eliezerovi vyslanému pro Izákovu manželku (Gn 24,15).

Další předobrazy souvisejí s některými dogmatickými aspekty zvěstování. S Mariiným panenským početím je spojen hořící keř, který se zjevil Mojžíšovi na hoře Sinaj, a i přesto, že hořel, zůstal ohněm nedotčený (Ex 3,2). Dále Gedeónovo rouno, jež

¹⁸ Právě Mariino „*staň se*“ bylo chápáno jako okamžik, kdy došlo k vtělení Božího syna. Viz Martin Weiss, *Mariánské zrcadlo*, Praha 2002, s. 45.

¹⁹ Lukášovo evangelium sice přímo neuvádí, kde přesně anděl Marii navštívil, avšak jeden z možných výkladů slova *ingressus* (Vulgáta, Lk 1,28 – „*Et ingressus angelus ad eam...*“) – vkročení, vcházení, vstup – mohl vést k interpretování této části jako andělova vstupu k Panně Marii do interiéru a projevit se v některých výkladech jako umístění obou aktérů do místnosti. Jan Kábrt, *Latinsko – český slovník*, Praha 1991, s. 233.

²⁰ Seibert (pozn. 2), s. 327.

Hospodin přes jednu noc pokropil rosou, avšak okolní zem zůstala suchá. Po další noci bylo suché pouze rouno, ačkoli se tentokrát snesla rosa na celou zem (Sd 6,36- 40). Verš z Písne písní o uzavřené zahradě (Pís 4,12) je rovněž jednou z aluzí neporušeného panenství. Podobně je to i s pasáží z Ezechielova proroctví, kde se hovoří o uzavřené bráně chrámu, která má zůstat zavřená, protože jí prošel Bůh (Ez 44,2). Stejně jako Panna Marie, do níž mohl vstoupit pouze Bůh.

Předobrazem Ježíšovy inkarnace je vyhnání Adama a Evy z ráje, kde Hospodin udělil trest hadovi. Tak jeho i ženiny potomci měli mít mezi sebou nepřátelství (Gn 3,15). Jako další je k vtělení přiřazována mana ve zlaté urně, kterou Bůh seslal Izraelitům k jídlu, když putovali čtyřicet let po poušti, a již pak nechal Mojžíš uložit, aby byla zachována na další věky. Panna Marie je tedy chápána jako nádoba, v níž je uložen Kristus (Ex 16,32–34; Žd 9,4). Konečně sem také patří Šalamounův trůn (2Pa 9,17–21)²¹, neboť jeho motiv byl vztažen rovněž na Marii, jež je chápána jako trůn Kristův.²²

Od 13. století se křesťanská typologie objevuje v manuskriptech, jejichž bohatě iluminované stránky se staly vzorem pro výtvarná díla.²³ *Bible moralisée* pochází ze 13. století z francouzského prostředí a znázorňuje vybrané části bible, jež doplňuje komentáři stejně tak, jako ostatní rukopisy.²⁴ Typologický cyklus v dalším z těchto spisů, *Biblia pauperum*, začíná Zvěstováním Panně Marii a končí Sesláním Ducha svatého. K jednotlivým novozákonním scénám jsou přiřazeny dva starozákonní typy a čtyřmi proroci.²⁵ Patrně kolem roku 1324 vzniklo v dominikánském prostředí kláštera ve Štrasburku dílo *Speculum humanae salvationis*. Svojí koncepcí navazuje na *Biblia pauperum*. Líčí dějiny lidské spásy a k jednotlivým antitypům přiřazuje tři typy. Texty k těmto částem jsou delší než v předchozím spisu.²⁶ Nejrozsáhlejší z těchto děl *Concordantia caritatis* bylo vytvořené kolem poloviny 14. století. Rozdělené je do dvou částí uspořádaných v závislosti na liturgický rok. K novozákonním antitypům jsou

²¹ Emminghaus (pozn. 1), sl. 423–424.

²² Peter Bloch, Typologie, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, Bd. 4, Rom 1994, sl. 401.

²³ Ibidem, sl. 402.

²⁴ Reiner Hausserr, Bible Moralisee, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4, Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, Bd. 4, Rom 1994, sl. 290.

²⁵ Bloch (pozn. 22), sl. 402.

²⁶ L.H.D. van Looveren, *Speculum humanae salvationis*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, Bd. 4, Rom 1994, sl. 182–183.

přiřazeny vždy dva starozákonní typy (v některých případech jsou typy převzaty i ze Skutků či apokryfů) a dvě přirovnání z přírody.²⁷

1.1.3 Apokryfní evangelia

Pro mariánský kult a následnou ikonografii byly významným zdrojem apokryfní spisy, které se zabývaly životem Panny Marie a vyplňovaly mezery, jež zanechaly kanonické texty. Zvěstování Panně Marii je obsaženo v *Jakubově protoevangeliiu* a v *Pseudo-Matoušově evangeliiu*.²⁸

Jakubovo protoevangelium je nejstarší zachovaný text obsahující příběh o Mariině dětství.²⁹ Některé jeho části byly sepsány patrně již ve 2. století a k posledním zásahům došlo snad ještě v 5. století. Vychází z novozákonních evangelií sv. Lukáše a sv. Matouše³⁰ a mělo velký vliv nejen na další apokryfní příběhy Ježíšova dětství, ale i na rozvíjející se mariánský kult. Tento spis byl odsouzen sv. Jeronýmem, což vedlo ke snížení jeho užívání na Západě.³¹

Samotnému zvěstování zde předchází událost, kdy se kněží rozhodli nechat ušít novou chrámovou oponu, a tak povolali neposkvrněné panny z rodu Davidova, aby na ní pracovaly. Na Pannu Marii padlo tkaní purpuru a šarlatu. Po tomto příběhu následuje již zvěstování. Marie se prvně setkala s andělem, když se rozhodla jít s vědrem pro vodu. Ne však fyzicky, ale pouze zaslechla hlas, který ji pozdravil. Jelikož nevěděla, komu patřil a odkud přišel, vrátila se vyděšená domů, kde začala tkát šarlat. Právě tehdy k ní přišel anděl podruhé a oznámil jí, že počne z božího slova.³²

Další apokryfní spis *Pseudo-Matoušovo evangelium* je latinsky psaný text, jenž se těšil ve středověku velké popularitě a dobou svého vzniku spadal do 8. či 9. století.³³ Svým obsahem vychází z *Jakubova Protoevangelia* a *Pseudo-Tomášova evangelia* a posloužil k rozšíření těchto děl.³⁴

Marie byla společně s pěti dalšími dívkami v Josefově domě, kde losovaly o to, jaký materiál budou zpracovávat na chrámovou oponu. Na Marii připadl purpur a ostatní

²⁷ van Looveren (pozn. 26), sl. 459–460.

²⁸ Emminghaus (pozn. 1), s. 422.

²⁹ J. Keith Elliot (ed.), *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1998, s. 48.

³⁰ Jan A. Dus – Petr Pokorný (edd.), *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001, s. 255.

³¹ Elliot (pozn. 29), s. 50–51.

³² Dus – Pokorný (pozn. 30), s. 262–263.

³³ Ibidem, s. 286.

³⁴ Elliot (pozn. 29), s. 84.

dívky ji s žertem titulovaly jako královnu panen. Přitom se mezi nimi zjevil anděl a oznámil jim, že toto oslovení není pouze žert, ale stane se skutečným proroctvím. Na druhý den se již odehrálo zvěstování. V tomto textu je podáno stručněji než v předchozím. Marii není dán žádný prostor k reakci na andělova slova. I zde se navštívení odehrálo dvakrát. Poprvé se tak stalo u studny, kde se Panně Marii zjevil anděl a oznámil jí, že „ve svém nitru připravila Pánu příbytek“³⁵. Podruhé ji navštívil pohledný mladík v Josefově domě o dva dny později při práci s purpurem a zvěstoval jí, že otěhotní a porodí Syna Božího.³⁶

Ikonografie Zvěstování Panně Marii vděčí apokryfním textům o zasazení scény do konkrétního prostředí a popisu činnosti, kterou v té chvíli Marie vykonávala. Motivy z nich se ale ujaly převážně ve východním umění.³⁷

1.1.4 Středověká literatura

Na Lukášovo evangelium a apokryfy navazovaly ve středověku další texty rozvíjející a interpretující tyto díla. Zvěstování Panně Marii tak bylo díky tomu obohaceno o další prvky, jež se v pozdějších obdobích odrazily i ve výtvarném vyobrazení příběhu.

Od jednoho z církevních otců, svatého Ambrože (†397), pochází zřejmě nejranější spojení Panny Marie s knihou, jež se stala později nedílnou součástí Zvěstování. Ve svém textu *De virginibus*³⁸, vzniklém v druhé polovině 4. století, autor pojednává ve třech částech o panenství. Jako jeho nejvyšší vzor je uvedena Panna Marie. Ta je vylíčena jako ctnostná a pokorná žena. Ambrož rovněž popisuje okamžik andělova příchodu. Gabriel vstoupil k Marii do domu, kde byla sama, aby ji nic nemohlo rušit. Avšak přeci sama nebyla, protože jí obklopovaly knihy. Jejich přítomnost svědčila o její sečtěllosti.³⁹

I v dalším Ambrožově textu *Expositio evangelii secundum Lucam* je Panna Marie vylíčena jako sečtělá žena. V tomto autorově jediném novozákonním komentáři je spojena s Izajášovým proroctvím, s veršem Iz 7,14. Zнала tedy tato slova, ale nevěděla, že se vážou k ní. Knihy a rovněž Mariina samota, kterou v těchto dílech autor vylíčil, mohly posloužit jako inspirace dalším tvůrcům a odrazit se v umění.⁴⁰

³⁵ Dus – Pokorný (pozn. 30), s. 296.

³⁶ Ibidem, s. 295–296.

³⁷ Seibert (pozn. 2), s. 324.

³⁸ Anthony Uyl (ed.), *Ambrose. Selected Works and Letters*, Woodstock 2017, s. 371–395.

³⁹ Ibidem, s. 382.

⁴⁰ Miles (pozn. 8), s. 639–640.

Ze druhé poloviny 9. století⁴¹ pochází další text, v němž se Panna Marie poprvé objevuje jako čtenářka v okamžiku zvěstování. Jedná se o karolínskou veršovanou skladbu *Evangelienbuch* mnicha Otfrieda z Weissenburgu (†870).⁴²

Dílo inspirované příběhy evangelií autor rozdělil do pěti knih, v nichž čtenáři zprostředkovává výběr událostí z Ježíšova života, přípravy na jeho poslání a na úlohu církve. V první knize vypráví příběh zvěstování Panně Marii.⁴³ Anděl zde navštívil Marii v okamžiku, kdy si četla žaltář, jenž držela v ruce a přitom tkala. Autor spojil tyto dvě aktivity do jednoho momentu. Je tedy patrný vliv apokryfních textů a východních děl, na nichž Marie v tomto okamžiku tkala.⁴⁴

Velký význam pro dobovou zbožnost a umění měla až vrcholně středověká díla – *Legenda aurea*⁴⁵ a *Meditationes vitae Christi*⁴⁶.

Legenda aurea je text sepsaný v polovině 13. století dominikánským mnichem Jakubem de Voragine (†1298). Jedná se o kompilační dílo obsahující hagiografii svatých, kteří byli v tehdejší době uctívání v katolické Evropě a legendy o církevních svátcích. Po celý středověk se těšilo velké oblibě a hojně se překládalo do národních jazyků. V českých zemích bylo známé díky několika přepisům jak v latinské verzi, tak i v českém překladu.⁴⁷

Zvěstování Panně Marii je řazeno dle liturgického kalendáře na 25. března. Autor vychází při jeho popisu z jiných, starších zdrojů. Rozebírá jednotlivé části tak, jak jsou popsány v Lukášově evangeliu a přidává k nim výklady starších autorů, aby podtrhl Mariinu moudrost a důvod jejího výběru k božimu vtělení. Anděl přichází Panně Marii zvěstovat do domu jejích rodičů v Nazaretu, kam se uchýlila poté, co Josef odešel do Betléma.⁴⁸ Ke zvěstování se Jakub de Voragine krátce vrací i v části vyprávějící o Narození Panny Marie. Pasáž, v níž se andělovi příchodu věnuje, doplňuje předchozí text o další informace. Marie nešla do Nazaretu sama, ale velekněz s ní poslal dalších sedm dívek. Také uvádí, že anděl Marii zastihl při modlitbách, z nichž ji vyrušil.⁴⁹

⁴¹ John K. Bostock, *A Handbook on Old High German Literature*, Oxford 1955, s. 172.

⁴² Miles (pozn. 8), s. 645.

⁴³ Bostock (pozn. 41), s. 174.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 180.

⁴⁵ Anežka Vidmanová (ed.) – Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha 2012.

⁴⁶ Isa Ragusa – Rosalie B. Green (edd.), *Meditations on the life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, New Jersey 1961.

⁴⁷ Vidmanová – de Voragine (pozn. 45), s. 10–28.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 120.

⁴⁹ Vidmanová – de Voragine (pozn. 45), s. 256.

Značný vliv měla na středověký spiritualismus františkánská teologie založená ve 13. století svatým Bonaventurou (†1274). Její vliv se promítl do umění. Kladla důraz na přítomnost Nejsvětější Trojice v okamžiku Ježíšovy inkarnace a na to, že tato událost vedla k vykoupení lidstva. Obě myšlenky se odrazily ve výtvarném zpracování.⁵⁰ V blízkosti této teologie vzniklo dílo *Meditationes vitae Christi*, dlouho připisováno svatému Bonaventurovi.⁵¹

Andělovu příchodu k Panně Marii předchází moment, kdy si ho Bůh přivolal k sobě a poručil mu, aby Marii navštívil a pověděl jí o jejím vyvolení. Gabriel přišel k Marii do pokoje jejího domu v Nazaretu, kde jí zvěstoval. Celé této události byla přítomna i Trojice.⁵² Při oznamování božího poselství anděl před Marií klečel v projevu úcty. Marie andělova slova vyslechla také v kleče se složenýma rukama.⁵³ Její přijetí svého údělu bylo okamžikem pro Ježíšovo vtělení. Zvěstování zde autor ukončuje důrazem na výjimečnost tohoto okamžiku.⁵⁴

Z biblických textů se vyvinuly modlitby, z nichž některé jsou úzce spjaté s okamžikem zvěstování a vtělení. Těmi je modlitba Zdravas Maria (*Ave Maria*) a Anděl Páně (*Angelus Domini*).

Zdravas Maria vzniklo spojením andělova pozdravu (Lk 1,28) s Alžbětíným přivítáním (Lk 1,42). Vývoj modlitby trval několik století a započal již v raně křesťanském období. Do západního křesťanství pronikl spolu se svátkem Zvěstování Páně, při jehož slavnosti se tento text zpíval.⁵⁵ Modlitba, jež se původně užívala pouze jednou ročně v rámci slavnosti Zvěstování, se na přelomu tisíciletí stala součástí modlitebních hodinek a postupně i soukromou modlitbou, která se opakovala několikrát za den.⁵⁶ Původní biblická podoba andělova pozdravu neobsahovala Mariino jméno, to bylo přidáno až v rámci modlitby.⁵⁷ Dále se k základnímu textu připojilo jméno Ježíše Krista, přibližně od 13. či 14. století, a ve stejné době i zakončení amen.⁵⁸ Papežem Piem

⁵⁰ Schiller (pozn. 4), s. 45.

⁵¹ Jako možný autor textu je označován františkán Johannes de Caulibus ze San Gimignano. Dle Sarah McNamer byla původní verze adresována spíše ženskému publiku, a tak autorkou mohla být rovněž žena, klaristka a de Calibus pouze pozdějším editorem. Viz Sarah McNamer, *The Origins of Meditationes vitae Christi*, *Speculum*, vol. 89, no. 4, 2009, s. 949.

⁵² Ragusa – Green (pozn. 46), s. 16.

⁵³ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 20–21.

⁵⁵ Erich J. Heck, *Ave Maria, vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby*, Kostelní Vydří 2003, s. 12.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 23.

V. v 16. století nakonec i poslední verš obracející se k Panně Marii jako přímělkyni.⁵⁹ Po Tridentuském koncilu dostala modlitba svojí pevnou podobu.⁶⁰ Zdrávas Maria se stala nejrozšířenější mariánskou modlitbou a hlavní modlitbou růžence.⁶¹

Anděl Páně jako další mariánská modlitba přímo připomíná okamžik Vtělení. Vyvinulo se ze Zdrávas Maria, jež bylo zvykem opakovat třikrát navečer skrze tehdejší víru, že ke zvěstování došlo v danou dobu. Tento zvyk se objevuje ve 13. století ve františkánském prostředí. Ke Zdrávas byly v 16. století přidány biblické verše ze zvěstování. Modlitba se opakovala třikrát denně během vyzvánění zvonu – ráno, v poledne a večer, kromě velikonočního období. Jednotlivé doby k modlitbě měly připomínat i zásadní okamžiky Kristova života. Ráno bylo spojeno se vzkříšením, poledne s ukřižováním a večer s vtělením.⁶²

Výše uvedené tituly jsou pouze krátkým výčtem textů, jejichž námětem se stalo zvěstování Panně Marii a s tím související inkarnace. Tento výběr neměl představit vývoj středověkých teologických interpretací, ale především hlavní díla, která svým obsahem mohla ovlivnit ikonografii tohoto námětu.

1.2 Ikonografie Zvěstování Panně Marii v západním křesťanství

Do západního křesťanství pronikala v prvních staletích mariánská úcta pomaleji, než tomu bylo ve východních církvích. Ty měly k rozvinutí mariánského kultu blíže, jelikož se na jejich území konaly významné církevní koncily, které dogmatizovaly některé mariánské aspekty víry. Roku 431 došlo na Efeském koncilu ke schválení titulu *Theotokos*, Bohorodičky, jímž se Panna Marie označovala. Byla tedy matkou Krista, v němž se snoubí jak lidská přirozenost, tak i boží v jedné osobě.⁶³ V této době se již slavily první svátky, které si připomínaly Matku Boží a okamžik vtělení, avšak byly situovány do vánočního období. Samostatný svátek Zvěstování nakonec připadl na 25. března, devět měsíců před Ježíšovým narozením.⁶⁴ Na Východě jsou jeho počátky

⁵⁹ Andreas Heinz, Ave Maria, in: Walter Kaspar (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche. A bis Barcelona*, Bd. 1, Freiburg in Breisgau 1993, sl. 1306.

⁶⁰ Heck (pozn. 55), s. 12.

⁶¹ Heinz (pozn. 59), sl. 1307.

⁶² Rupert Berger, *Liturgický slovník*, Praha 2008, s. 47–48.

⁶³ František Urban, *Mariologická a mariánská inspirace v českém středověku. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany*, Olomouc 2016, s. 20.

⁶⁴ Na 25. března se kladla jarní rovnodennost. V tento den se tak kromě vtělení Páně udála i řada dalších významných událostí. Byl chápán například jako první den tvoření, okamžik smrti Adama, či se tohoto dne odehrálo Kristovo ukřižování. Viz Adolf Adam, *Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe*, Praha 1998, s. 149.

datovány do 6. století pod názvem *Conceptio Domini* (Početí Páně). Avšak teprve poté, co byl patrně v 7. století přijat na Západě, dostal podobu mariánského svátku.⁶⁵

První příklady výtvarného zpracování Zvěstování Panně Marii pocházejí již z raně křesťanského období. Za nejstarší je považováno vyobrazení v římských Priscilliných katakombách datované do poloviny 3. století. Scéna je ikonograficky prostá; archanděl Gabriel zobrazený bez křídel stojí před sedící Pannou Marií. Jeho ruka je pozvednutá směrem k ní, zřejmě v řečnickém gestu.⁶⁶ Význam této události dokládá časté zobrazování v rámci líčení příběhů z Kristova života. Zvěstování tedy stojí na počátku christologického cyklu. Je považováno za přechod mezi judaismem a křesťanstvím, Starým a Novým zákonem. Na tuto skutečnost může být také poukazováno ve vyobrazeních, kdy románská architektura značí judaismus a v době takto znázorňovaného Zvěstování moderní gotický sloh křesťanství a sním související církve.⁶⁷ Postupně došlo k vyjmutí námětu z christologického cyklu a začal se ztvárňovat i samostatně.⁶⁸ Základem obrazových interpretací se stala postava zvěstovatele archanděla Gabriela a Panny Marie, k nimž se postupně přidávaly další prvky, lépe určující scénu a symbolicky s ní související.

Panna Marie je obvykle při andělově příchodu sama, což vyjadřuje její čistotu a panenskost. V některých vyobrazeních intimnost scény narušuje přítomnost služky, která poukazuje na Mariin vznešený původ, či donátorů díla, jež se k Panně Marii obracejí se žádostí o přímluvu.⁶⁹ Marie je zobrazena buď jako stojící či sedící, v pozdním středověku rovněž klečí. V této pozici je znázorněna jako pokorná služebnice boží. Klečeli na klekadlu u pulpitu s otevřenou knihou, je její zbožnost a oddanost Bohu ještě podtržena, neboť ukazuje, že anděl Marii zastihl v okamžiku modlitby. Motiv pokleku byl vytvořen patrně pod vlivem františkánských meditací.⁷⁰ Pokud Panna Marie sedí, bývá často usazena na trůnu. Jeho význam je náboženský, podtrhuje její roli Matky Boží a souvisí s chrámovým posvátným prostorem.⁷¹ Rovněž Mariiny pocity, které popisuje

⁶⁵ Schiller (pozn. 4), s. 34.

⁶⁶ Drummond (pozn. 7), s. 27–28.

⁶⁷ Hall (pozn. 10), s. 506–507.

⁶⁸ Irmgard Correl, Verkündigung an Maria, IV. Kunstgeschichte, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon*, Bd. 6, St. Ottilien 1994, s. 609.

⁶⁹ Schiller (pozn. 4), s. 38.

⁷⁰ Seibert (pozn. 2), s. 325.

⁷¹ Miles (pozn. 8), s. 656–657.

Lukáš ve svém evangeliu, jsou umělci zachycovány v jejích gestech. Vyjadřují její úlek, úctu či skromnost.⁷²

V raných vyobrazeních drží Panna Marie v ruce vřeteno nebo má u nohou košík s vlnou. Tento motiv souvisí s legendami z jejího života, kdy byla vychovávána v chrámu a vybrána pro šití chrámové opony, a proto tedy v okamžiku andělovy návštěvy předla.⁷³ Nicméně, vřeteno bylo v západním umění vytlačováno a postupně nahrazeno knihou. Její raná vyobrazení pocházejí z karolínského období, kdy dochází k rozkvětu tohoto motivu.⁷⁴ Marii jako sečtělou ženu líčí již spisy církevních otců, a podle scholastického myšlení se v okamžiku andělovy návštěvy modlila, což mohlo také posloužit jako předobraz pro tento námět.⁷⁵ S růstem mariánského kultu se začal motiv knihy šířit a ve 12. století pronikl plně do umění. Sečtělá Panna Marie, jako vzdělaná žena, se stala vzorem pro ženy v kláštorech, které se měly nechat vést jejím příkladem.⁷⁶ Knihu Marie drží v rukou nebo ji má položenou na pulpitu. Když si v ní čte při andělově příchodu, jedná se o Starý zákon či konkrétně přímo o Izajášovo proroctví (Iz 7,14), které je s Mariiným neposkvrněným početím Ježíše často spojováno.⁷⁷

Archanděl Gabriel předstupující před Pannu Marii bývá zachycen buď v klidném postoji nebo v pohybu, kdy k Marii přichází zvěstovat. Od vrcholného středověku často před pannou klečí a vzdává ji tím úctu. Má křídla a bývá oděn do dlouhé tuniky mnohdy bílé barvy. Aby byla rozeznatelná jeho pozice archanděla, může mít ve vlasech umístěný diadém.⁷⁸ Jeho atributem se stala lilie, ale rovněž je zachycen s holí, jež má antické kořeny a byla znakem poslů. Odkazuje tedy k jeho úloze božího posla. Samotná květina lilie může být nahrazena i liliovým žezlem. V některých vyobrazeních italské provenience je do andělových rukou vložena palmová ratolest či olivová větev.⁷⁹ Jako posel bývá také ojedinele zobrazen se zapečetěnou obálkou, kterou předává Panně Marii. Trojitá pečeť odkazuje na Nejsvětější Trojici.⁸⁰ Od 12. století je andělovi a Panně Marii do rukou vložena nápisová páska, která vizuálně zobrazuje jejich slova pocházející z Lukášova

⁷² Schiller (pozn. 4), s. 38.

⁷³ Dus – Pokorný (pozn. 30), s. 262.

⁷⁴ Miles (pozn. 8), s. 643.

⁷⁵ Correll (pozn. 68), s. 609.

⁷⁶ Miles (pozn. 8), s. 657.

⁷⁷ Hall (pozn. 10), s. 506.

⁷⁸ Ibidem, s. 506.

⁷⁹ Correll (pozn. 68), s. 609.

⁸⁰ Emminghaus (pozn. 1), s. 431.

evangelia.⁸¹ Páska archanděla Gabriela nese jeho pozdrav: „*Ave (Maria) gratia plena Dominus tecum*“⁸² a páska Panny Marie její přijmutí: „*Ecce ancilla Domini*“.⁸³ Kromě archanděla Gabriela mohou být okamžiku zvěstování ojedinele přítomni i další andělé. Jejich roli není přikládán takový význam jako zvěstovatelů. Svoji přítomností zdůrazňují význam daného okamžiku.⁸⁴ Od 16. století se proměňuje malířské pojetí andělova příchodu a Gabriel se objevuje na oblaku snášejícím se z nebes.⁸⁵

Od 13. století se k hlavním aktérům přidává holubice symbolizující Ducha svatého. Nejstarším dochovaným příkladem jejího zobrazení je mozaika z první poloviny 5. století na vítězném oblouku v římském kostele Santa Maria Maggiore. Žádná trvalejší tradice ve výtvarném zobrazování holubice v tomto období nenastala. Proto její umístění do tohoto díla lze považovat pouze jako přenesení ze scény Kristova křtu. Častěji se v umění začala objevovat až v 9. století v iluminovaných žaltářích, ale teprve od 13. století se stala součástí umělecké tradice. Holubice tedy zobrazuje biblické verše o sestoupení Ducha svatého na Pannu Marii.⁸⁶ Od 13. století se v dílech objevuje i Bůh Otec jako polopostava vystupující z oblaků či jako *dextera Dei* (pravice Boží) posílající k Marii holubici.⁸⁷ Spolu s ní se mohou z nebe snášet světelné paprsky směřující k Mariině hlavě nebo uchu. V druhém případě symbolizují *conceptio per aurem* (početí skrze ucho), představu převládající v teologickém myšlení po celé období středověku a své kořeny mající patrně v dílech autorů 4. století. Mariino panenství tedy při početí Ježíše zůstalo neporušené, protože se tak událo skrze boží slovo, které vyslechla. Rovněž v *Jakubově protoevangelii* je uvedeno, že Marie počne z božího slova.⁸⁸

Patrně pod vlivem františkánské teologie, která poukazovala na aktivní účast Nejsvětější trojice při zvěstování, byl moment Ježíšova vtělení od pozdního středověku znázorněn v podobě dítěte slétajícího k Panně Marii. Proto se k holubici reprezentující Ducha svatého připojilo dítě jako Syn a druhá osoba Trojice. Má podobu nemluvněte a paprsky, na nichž se snáší, mohou představovat Ducha svatého, pokud není přítomen

⁸¹ Seibert (pozn. 2), s. 325.

⁸² „*Zdravas (Maria), milosti plná, Pán s tebou.*“ (Lk 1,28) – Mariino jméno je do tohoto verše vloženo pod vlivem modlitby Ave Maria.

⁸³ „*Hle, jsem služebnice Páně ...*“ (Lk 1,38).

⁸⁴ Drummond (pozn. 7), s. 31.

⁸⁵ Hall (pozn. 10), s. 506.

⁸⁶ Schiller (pozn. 4), s. 43.

⁸⁷ Seibert (pozn. 2), s. 325.

⁸⁸ Drummond (pozn. 7), s. 53–54.

v podobě holubice. Na zádech rovněž nese kříž, předzvěst Kristových pašijí. Tento motiv sloužil jako vizuální představení neviditelného procesu vtělení. Byl nicméně odmítnut teology a v 18. století označen za heretický a zakázán.⁸⁹

Již výše zmíněná lilie se neobjevuje pouze v andělových rukách, ale také samostatně, vyrůstající ze země či ve váze. Obvykle je umístěna mezi archanděla Gabriela a Pannu Marii. Jako symbol čistoty se stala mariánským symbolem, a proto bývá nejčastěji zobrazovanou květinou při zvěstování. I přesto jsou součástí některých děl i jiné květiny úzce s Marií spojeny.⁹⁰ Kosatec souvisí s Kristovým vtělením, chudobka, konvalinka či fialka s Mariinou pokorou.⁹¹ Květy růže jsou rovněž častým symbolem Panny Marie upomínající na její krásu, trny na její utrpení.⁹² Květiny se ve vyobrazení Zvěstování začaly objevovat od 13. století. Původně nebyl jejich druh specifikován, svojí přítomností pouze upomínaly na jarní období, kdy došlo k této události.⁹³ Až ve 14. století se květina proměňuje konkrétně v lilii.⁹⁴ I váza, v níž bývají umístěny, má svůj symbolický význam. Kořeny tohoto motivu lze hledat ve Studni života.⁹⁵

Prostředí, v němž se příběh odehrává, není v biblickém textu specifikováno. Proto se na mnoha dílech setkáme pouze se zlatým pozadím potrhující posvátnost okamžiku. Přenáší tak událost z konkrétního pozemského prostoru do bezčasového božského prostředí.⁹⁶ Na Východě se uplatnilo vyprávění z apokryfů, kde anděl prvně zastihl Marii u studny, avšak kvůli odmítavému přístupu středověkých teologů vůči těmto textům se motiv studny v západním umění příliš neprosadil.⁹⁷ Ve východním umění se zlaté pozadí používalo i nadále. V západní tvorbě, počínaje 14. stoletím, se začala prosazovat snaha o zasazení zvěstování do konkrétního prostředí.⁹⁸

Dle tradice se odehrálo Kristovo vtělení v domě v Nazaretu, v němž Panna Marie žila. Již během 4. století zde došlo k výstavbě svatostánku, jenž se stal jedním z poutních

⁸⁹ Drummond (pozn. 7), s. 63.

⁹⁰ Schiller (pozn. 4), s. 51.

⁹¹ Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 83–85.

⁹² *Ibidem*, s. 90.

⁹³ Hall (pozn. 10), s. 506.

⁹⁴ Correll, (pozn. 68), s. 609.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 609.

⁹⁶ Correll, (pozn. 68), s. 608.

⁹⁷ Schiller (pozn. 4), s. 36.

⁹⁸ Correll (pozn. 68), s. 609.

míst ve Svaté zemi. V průběhu let byl několikrát zničen a opět vystaven.⁹⁹ Na konci 13. století byl dům přenesen do italského Loreta¹⁰⁰ a na původním místě dnes stojí Bazilika Zvěstování.¹⁰¹ Zvěstování, které je zasazeno do interiéru domu, je líčeno i v apokryfních textech, kde Marie přebývala v Josefově domě. Ve středověkých spisech se uvádí dům jejích rodičů.¹⁰² Do jeho prostorů se příběh zasazuje od 14. století. V nizozemském umění se v 15. století jedná o měšťanský dům, jenž byl blízký tehdejší buržoazní vrstvě, která stála často za objednávkou děl.¹⁰³ V Mariině pokoji, kde ji archanděl Gabriel navštívil při soukromé modlitbě, se kromě již daných symbolů spojených s tímto momentem objevuje ve 14. století lůžko. Bývá většinou umístěno viditelně a je na něj kladen důraz. Jeho význam patrně souvisí s Mariiným mystickým sňatkem, kdy se přijutím božího plánu stala Kristovou nevěstou.¹⁰⁴ Její panenské lůno bylo církevními otci a teology považováno za svatební komnatu, do které smí vstoupit pouze Bůh, a v níž se snoubí Ježíšova božská a lidská podstata. Postel je míněna tedy jako svatební lože, jenž je neporušeno, jelikož i Mariino panenství zůstalo neporušené. Vizualně vyjadřuje neviditelný proces Kristova vtělení a Mariiny čistoty.¹⁰⁵

Kromě světského interiéru se příběh zasazuje také do sakrálního prostoru, a to převážně ve francouzském prostředí. Tento umístění souvisí s Mariiným propojením s církví. Již svatý Ambrož ve svých textech naznačil typologický vztah mezi Pannou Marií a církví, obojí vyplňuje Duch svatý. Teologové toto přirovnání přijali a rozvíjeli ho další staletí.¹⁰⁶

V pozdním středověku byl vytvořen pozoruhodný ikonografický typ, jímž bylo Zvěstování jako hon na jednorožce. Tento mýtický tvor, kterého dle legend mohla zkrotit pouze panna ve svém klíně, se stal symbolem čistoty a cudnosti. Postavy archanděla Gabriela a Panny Marie zůstaly ve vyobrazení zachovány, avšak přibylo k nim značné množství dalších motivů, jež souvisejí s Mariinou panenskou čistotou. Hon se odehrává v zahradě uzavřené (*hortus conclusus*). Archanděl Gabriel je v roli lovce, zobrazován s loveckým rohem u úst a kopím v ruce. Pronásleduje jednorožce, který nachází útočiště

⁹⁹ Drummond (pozn. 7), 120–121.

¹⁰⁰ Royt (pozn. 12), s. 318.

¹⁰¹ Drummond (pozn. 7), s. 121.

¹⁰² Schiller (pozn. 4), s. 46.

¹⁰³ Correll (pozn. 68), s. 609.

¹⁰⁴ Drummond (pozn. 7), s. 98.

¹⁰⁵ Salvo-González, (pozn. 9), s. 68.

¹⁰⁶ Drummond (pozn. 7), s. 107.

v Mariině klíně. Jeho společníci jsou psi, kteří symbolizují Mariiny ctnosti.¹⁰⁷ Inspirace pro další motivy byla nalezena v Písni písni.¹⁰⁸ Zvěstování jako hon na jednorožce bylo nakonec odmítnuto a zakázáno Tridentským koncilem.¹⁰⁹

Následující období vycházela v obrazové reprezentaci Zvěstování Panně Marii z ikonografických typů, jež určilo umění pozdního středověku.¹¹⁰

¹⁰⁷ Lovečtí psi zde mohou být v počtu tří nebo čtyř. Tři představují teologické ctnosti Naděje (*Spes*), Lásku (*Caritas*) a Víru (*Fides*) a čtyři souvisejí s Milosrdenstvím (*Misericordia*), Pravda (*Veritas*), Mír (*Pax*) a Spravedlnost (*Iustitia*). Viz Jüngen Werinhar Einhorn, *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1998, s. 477.

¹⁰⁸ S Pannou Marií, do níž smí vstoupit pouze Duch svatý, souvisí zapečetěná studna (Pís 4,12). Archa úmluvy či zlatá urna uschovávající manu je rovněž symbolem Marie, ve které byl uschován Syn Boží. Slunce je v Písni písni spojováno s nevěstou, jenž je jako slunce čistá (Pís 6,9). Brána má několik významů. Jako *porta coeli* (brána nebes) souvisí přímo s Pannou Marií; *porta clausa* (zavřená brána) je předobraz pro Mariino panenské početí. *Porta aurea* (zlatá brána) představuje bránu Chrámu. Další motiv, slonovinová věž, díky své barvě symbolizuje čistotu a ověšena štíty chrání Mariiny ctnosti (Pís 4,4). Rovněž jsou zde použity jako předobrazy i další starozákonní scény – Mojžíš před hořícím keřem, Gedeónovo rouno či Áronova hůl. Na vyobrazeních bývaly všechny tyto motivy často opatřeny nápisovou páskou, která nesla jejich název. Viz Schiller (pozn.4), s. 55.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 55.

¹¹⁰ Emminghaus (pozn. 1), sl. 435–436.

2. Ikonografie Zvěstování Panně Marii v českých zemích 1300–1500. Kontext, místo, interpretace

2.1 Zvěstování v kontextu hradní kaple – hrad Houska

Hrad Houska je čtyřkřídlá, dvoupatrová stavba s vnitřním nádvořím, jejíž historie sahá patrně až do druhé poloviny 13. století. Nejstarší dochovaný záznam o hradu pochází z roku 1291, ale předpokládá se, že byl vystavěn již za vlády Přemysla Otakara II.¹¹¹ Za dobu jeho existence došlo k několika přestavbám. Nejcitelnější úpravy proběhly v 16. století, kdy byl pod vlivem renesančního slohu přebudován na zámek.¹¹²

Ve východní části severního křídla je situována kaple s neznámým patrocinium. Jedná se o obdélný, jednolodní prostor s polygonálním uzávěrem původně zaklenutým o jednom poli křížové klenby. Dispozice kaple zabírá dvě patra a během 16. století byla přepatrovaná. V poválečném období došlo k odstranění této části. Přístup je možný přímo z vnitřního nádvoří.¹¹³

Roku 1928 byly v kapli odkryty nástěnné malby skládající se ze dvou vrstev. Starší, dnes čitelnější, zobrazuje mariánský a christologický cyklus a postavy archanděla Michaela a sv. Kryštofa. Doba jejího vzniku byla datována kolem roku 1330. Během restaurování, krátce po objevení maleb, došlo k ne příliš odborným zásahům, kdy byly provedeny přemalby a obtaženy obrysové kresby.¹¹⁴ Druhá vrstva překryla starší patrně v první polovině 15. století a zobrazovala pašijový cyklus, dnes již velmi špatně čitelný.¹¹⁵

Části maleb se zachovaly na všech stěnách kaple. Scény z mariánsko-christologickou tematikou mají vyčleněny obdélná pole vertikálně oddělena klenebními příporami, jež zde byly původně umístěny. Malby jsou situovány do jednoho pásu a pouze na jižní a jihovýchodní stěně rozděleny do tří pásů nad sebou. Cyklus začíná Zvěstováním Panně Marii na jižní stěně, nad nímž se nachází z části viditelné Narození Páně. Ve vrchním poli pouze segment blíže neurčeného výjevu. Na jihovýchodní stěně jsou

¹¹¹ Hrad byl původně královským majetkem. Teprve za vlády Václava II., po roce 1300, přešel do zástavy Hynka z Dubé, jenž zastával pozici pražského purkrabí. Po něm zdědil hrad jeho nejstarší syn Hynáček, jenž umírá roku 1318 a správu nad hradem přebírá jeho bratr Hynek Berka. Viz Josef V. Šimák, *Knihy o Housce I*, Praha 1930, s. 25.

¹¹² Dobroslav Líbal – Petr Macek – Olga Novosadová, *Stavebně historický průzkum hradu Houska, Castellologica bohemia I*, Praha 1989, s. 144.

¹¹³ *Ibidem*, s. 144.

¹¹⁴ Veronika Horová, *Nástěnné malby v kapli hradu Houska*, in: Jaromír Homolka et al., *Ústecký sborník historický, Gotické umění a jeho historické souvislosti III. Sborník grantového projektu Gotika v severních Čechách*, Ústí nad Labem 2004, s. 250.

¹¹⁵ Aleš Mudra, *Nástěnné malby na hradě Houska*, in: František Gabriel et al., *Středověké umění na Českolipsku*, Česká lípa 2012, s. 66.

ve spodním pásu umístění čtyři apoštolové související s malbou na východní stěně a nad nimi výjevy Svlékání z roucha a Bičování Krista. Ústřední scénou je Ukřižování ve východním poli. Z levé strany k němu směřují apoštolové ve dvou polích vedle sebe, zprava v jednom. Vedle apoštolů na severní stěně se nachází postava sv. Kryštofa po pravé straně okna. Na jeho opačné straně pak archanděl Michael s váhami a mečem. Archanděl se zde objevuje ještě jednou vedle vchodu, jak zabíjí draka. Fragmenty maleb se dále nacházejí nad tribunou a na stěně schodiště vedoucí k ní.¹¹⁶ V bočních stěnách kněžiště jsou pod malbami situována sedilia. Pod i nad výjevem na oltářní stěně je prolomeno okno. Další okna nad malbami se objevují na severovýchodní a severní stěně.¹¹⁷

Kvalita maleb v kapli se od dob jejich nálezu značně zhoršila. Proto si představu o jejich celkovém vyznění dnes již nelze plně učinit. Dominantním prvkem zůstala pouze černá kresebná linie lemující obrysy proporčně vysokých, štíhlých postav hlásících se k technice lineárního stylu.¹¹⁸ Věra Mixová spatřuje ve výzdobě podíl tří malířů.¹¹⁹ Pravděpodobně se tedy jednalo o mistra a jeho dílnu.¹²⁰ Nástěnné malířství v této době vycházelo z iluminovaných rukopisů a přejímalo jejich lineární a statické provedení. Spíše než modelace barvami, určovaly tvar linie. Stylová analogie maleb je spatřována v Pasionálu abatyše Kunhuty, některé kompozice a rozvržení postav v kapli odpovídají jeho iluminacím.¹²¹

Zvěstování Panně Marii [1] na jižní stěně patří ke starší vrstvě výmalby. Přes tento výjev bylo v 16. století namalováno Bičování Krista, stále částečně čitelné.¹²² Pod malbou jsou situovaná dvě sedilia s dochovanými vyobrazeními polopostav. Jedná se pravděpodobně o proroky či Sibyly, kteří se vážou k Zvěstování a upomínají na příchod Spasitele, jenž svými prorocstvími předpověděli.¹²³

¹¹⁶ Na stěně točitého schodiště se nachází fragment stojící postavy, na níž míří lukem další postava, ve starší literatuře interpretovaná jako kentaur. Patrně se jedná o překrytí více vrstev výzdoby. Nad tribunou jsou viditelné fragmenty draperií. Posledním zlomkem maleb je část postavy u vchodu na jižní stěně. Viz Horová (pozn. 114), s. 257, 261.

¹¹⁷ Líbal – Macek – Novosadová (pozn. 112), s. 145.

¹¹⁸ Mudra (pozn. 115), s. 63.

¹¹⁹ Věra Mixová, Houska – hradní kaple, in: Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350*, Praha 1959, s. 211

¹²⁰ Horová (pozn. 114), s. 258.

¹²¹ Mixová (pozn. 119), s. 211.

¹²² Uprostřed pole je patrný Kristus u sloupu a vedle něho část postavy biřice.

¹²³ Mudra (pozn. 115), s. 66.

Obě hlavní postavy Zvěstování jsou zobrazeny jako stojící. Archanděl Gabriel přistupuje k Panně Marii a mohutná křídla má složená k sobě. Pravicí žehná, levou ruku má přimknutou k tělu a drží v ní nápisovou pásku s dnes nečitelným textem andělova pozdravu – „*Ave (Maria) gratia plena Dominus tecum*“. Andělovu tvář lemují delší vlasy a jeho mladiství obličej je znázorněn jemnou černou kresbou. Panna Marie napravo s mírně skloněnou hlavou a pohledem směřujícím na titulus. Gesto jejích rukou není patrné, protože tuto část zakrývá novější přemalba s postavou biřice. Snad v rukách držela knihu nebo je měla pozvednuté v gestu úleku. Obě postavy mají svatozáře a jsou oděny do dlouhých splývavých šatů. Panna Marie má přes šaty přehozený plášť, jenž jí zakrývá také vlasy. Zahalování vlasů příslušelo vdaným ženám, avšak například na byzantských ikonách má Panna Marie při zvěstování zahalenou hlavu maforionem¹²⁴ odkazujícím na její panenství. V české tvorbě se objevuje častěji Marie s volně rozpuštěnými vlasy, které nosily svobodné dívky.¹²⁵ Mariina dívčí tvář je stejně naznačena kresbou jako andělova. Drapérie jejich šatů byly původně bohatě řaseny a modelovány barvou. Dnes je tato část téměř nečitelná.

Analogii pro Zvěstování Panně Marii v kapli na Housce je možné hledat v Pasionálu abatyše Kunhuty (kolem 1313–1321; Praha, NK, sign. MS XIV A 17, fol. 5b) [2]. Podobně je komponováno i Zvěstování na východní stěně kostela Narození Panny Marie v Průhonicích (kolem 1330) [3]¹²⁶. V Pasionálu je zobrazena holubice Ducha svatého, která není vynechána ani v Průhonicích. Pouze na Housce není patrné, zdali se zde skutečně nacházela. Z důvodu velmi prostě komponované scény snažící se zachytit Kristovo vtělení, by se dalo uvažovat o tom, že zde byla skutečně přítomna. Holubice mohla být stejně jako v Pasionálu umístěna nad Mariinou hlavou, kde je malba dnes již poškozená.

Malba Zvěstování byla vytvořena s důrazem na daný okamžik. Pozadí se pravděpodobně nevěnovalo příliš pozornosti stejně jako v ostatních výjevech v kapli.

¹²⁴ Maforion je jednou z relikvií, jež byla uctívána v Konstantinopoli. V umění zakrývá Panně Marii vlasy a ramena, ale může být též prodloužena. Jako symbol její nevinnosti se objevuje převážně ve východním umění, avšak byl přejat i na západě. Viz Lenka Hradilová, Odívání Panny Marie ve středověkém umění a jeho specifika v českých zemích, in: Olga Klapetková – Alena Nachtmannová (edd.), *Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku*, Praha 2016, s. 11.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 17–18.

¹²⁶ Kořeny kostela v Průhonicích sahají do 13. století, na počátku 14. století byl však přestavěn. Z této doby pocházejí rovněž malby datované do doby kolem roku 1330. Zvěstování Panně Marii je rozděleno oknem. Na levé straně se nachází postava archanděla Gabriela se svatozáří. Pravou rukou žehná a ukazuje na letící holubici nad ním, v levé drží nápisovou pásku s andělským pozdravem, jež rámuje ostění okna. Panna Marie na protilehlé straně stojí se skloněnou hlavou s rukama zkříženými na hrudi. Viz Všetěčková et al. (pozn. 14), s. 243.

Důležitá je andělova zpráva a okamžik vtělení, jenž byl snad zobrazen v podobě holubice. Jedná se o starší ikonografický typ Zvěstování, v němž obě postavy stojí a scéna se omezuje pouze na nejdůležitější motivy příběhu.¹²⁷ Takto vyobrazené zvěstování se ve sledovaném období v českém umění objevuje převážně v první polovině 14. století, jak je patrné na malbě v presbytáři kostela Povýšení sv. Kříže v Drásově (po roce 1340) [4]¹²⁸. Zde však postavy již nejsou tolik statické. Anděl je zachycen s pozvednutou nohou značící, že k Panně Marii právě přichází. Ve Zvěstování v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (kolem 1350) [5]¹²⁹ se naopak malíř snažil zobrazit konkrétní pozadí, a ne ho pouze vyplnit jednou barvou.

K této základní variaci Zvěstování Panně Marii býval, kromě hlavních postav a holubice Ducha svatého, do středu scény umístěn ještě pulpit s otevřenou knihou. Jejím prostřednictvím bylo poukazováno na Mariinu sečtělost, jelikož si při andělově příchodu četla ve Starém zákonu. Kniha také mohla odkazovat přímo k Izajášovu proroctví (Iz 7,14) a poukazovat na dávnou předpověď Mariina panenského početí. Takto je znázorněna tato scéna například v kostele sv. Václava v Bubovicích (kolem 1340) [6]¹³⁰. Umístění pulpitu ve středu výjevu oddělující od sebe obě postavy zůstalo zachováno i v mladších vyobrazeních a stalo se jejich pevnou součástí.

¹²⁷ Mixová (pozn. 119), s. 209.

¹²⁸ V jádru románský kostel v Drásově má malířsky vyzdobený presbytář přistavěný v první polovině 14. století. Na severní stěně se nacházejí pašijové scény, na jižní mariánsko-christologický cyklus. V jeho spodním pásu je umístěno Zvěstování Panně Marii. Panna Marie před andělem stojí na levé straně a archanděl Gabriel k ní přistupuje zprava. Scéna je omezena pouze na podstatné prvky. Anděl pravíci žehná a v levé ruce drží pásku se svým pozdravem. Panna Marie vztahuje levou ruku k pásce, jako by tím chtěla vyjádřit své přijetí boží vůle. Viz Knoflíček (pozn. 15), s. 78.

¹²⁹ Výstavba kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci započala ve třetí čtvrtině 13. století. Malby vznikaly v několika etapách. Zvěstování Panně Marii na vítězném oblouku lodi bylo vytvořeno kolem poloviny 14. století. Scéna je rozdělena po stranách vítězného oblouku. Nalevo stojí archanděl Gabriel, napravo Panna Marie, oba monumentálních postav. Anděl se nachází před architekturou. Zobrazený je jako mladík, směrem k Marii žehná a v levé ruce drží pásku s textem jeho pozdravu. Přes šaty má přehozený bohatě řasěný plášť. Panna Marie na protější straně má jednu ruku pozvednutou a v druhé drží knihu. Před ní je umístěna páska s textem jejího přijetí andělových slov, která nebyla tak často nalezená ve vyobrazeních jako ta andělova. Kvůli pozdějšímu rozšíření klenby došlo k poničení vrchní části scény. Mariina a částečně i andělova hlava tak byly poškozeny. Obě postavy stojí na pahorcích. Na straně Panny Marie, u jejích nohou, klečí postavy donátorů. Viz Zuzana Všetěčková, *Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků*, *Umění LVII*, 2009, s. 10.

¹³⁰ Kostel sv. Václava v Bubovicích byl postaven v první polovině 14. století a v téže době vznikl i malířský cyklus v presbytáři. Malby jsou na severní a jižní straně rozděleny do pěti pásů, v nichž se odvíjejí příběhy ze života Panny Marie a Ježíše Krista. Zvěstování Panně Marii, v nejvyšším místě severní stěny pod obloukem klenby, zobrazuje archanděla Gabriela přicházejícího zleva ke stojící Panně Marii. Mezi postavami je umístěn pulpit s otevřenou knihou. Anděl má široce rozevřená křídla a v levé ruce drží nápisovou pásku. Panna Marie se pravděpodobně u pulpitu modlila. Některá gesta a barvy obrazů jsou již v tak špatném stavu, že se lze jen domnívat, co se v daných místech nacházelo. Obě postavy jsou oděny v dlouhé, splývavé šaty. Nad nimi lze spatřit paprsky, jež mohly značit Ducha svatého. Celá scéna je silně vertikalizovaná, čemuž přispívá i chrám u něhož se děj odehrává. Jedná se o jednoduchou stavbu s podlouhlými okny s lomeným zakončením. Odkazuje tak na apokryfní texty, v nichž stojí, že Panna Marie

První vrstva maleb v kapli na Housece je dosavadní literaturou datována do doby kolem třicátých let 14. století. V tomto období vlastnili hrad páni z Dubé z rodu Ronovců. Od roku 1318 byl v majetku Hynka Berky z Dubé (†1348), jenž od téhož roku zastával funkci nejvyššího purkrabí a od roku 1320 zasedal na zemském soudu.¹³¹ Právě jeho vysoká pozice mohla být podnětem k provedení výzdoby. Kromě relativně obvyklých scén zobrazující výjevy z Kristova života je v kapli kladen důraz na archanděla Michaela. Postava archanděla se nachází na stěnách hned dvakrát v proporčně větším měřítku než ostatní figury. Je možné, že právě jemu byla kaple zasvěcena. Dle Aleše Mudry mohl chtít Hynek Berka důrazem na archandělovu postavu upozornit na své postavení. Michael je zobrazen proti vchodu vážící duše v jedné ruce a ve druhé držící meč. Návštěvníci tak spatřili tuto malbu hned při vstupu. Protější výjev vedle vchodu zachycuje archanděla vítězího v boji proti zlu, kdy kopím zabíjí draka pod svýma nohama. Obě scény zdůrazňují archanděla Michaela jako spravedlivého soudce a bojovníka proti zlu. Zřejmě takto se chtěl Hynek Berka prezentovat a upomínat tím na svoji funkci nejvyššího purkrabího a předsedy zemského soudu. Mudra zároveň navrhuje jako možného konceptora maleb Hynkova staršího bratra Hynka Žáka (†1333), jenž se vydal na duchovní cestu a od roku 1327 zastával úřad olomouckého biskupa. Vymezila by se tím přesnější doba vzniku maleb, které by tak byly vytvořeny mezi lety 1320–1327.¹³² K jejich překrytí došlo patrně poté, co hrad přešel do majetku rodu Smiřických. Ti jej odkoupili roku 1432 a přemalbou výzdoby původních majitelů mohli chtít vyjádřit svůj nově nabitý nárok na hrad.¹³³

Postavy archanděla Michaela v kapli tedy patrně zdůrazňují postavení Hynka Berky. Zbylá výzdoba má již spíše didaktický význam. Mariánsko-christologický cyklus má své vyvrcholení v Ukřižování na východní stěna, k níž se přímo váží dvě scény s apoštoly na evangelijní straně a jedna na straně epištolní. Všichni apoštolové směřují právě k ní a kladou na tuto scénu větší důraz. I zbylá výzdoba cyklu svým námětem spěje k tomuto okamžiku, ostatně líčení příběhů z Kristova života vždy směřuje k jeho vykupitelskému činu. V kapli je však vylíčeno pouze několik okamžiků. Zvěstování Panně Marii stojí na začátku cyklu, protože právě tato událost stojí na počátku Ježíšova pozemského života. Nad ním se nachází Narození Páně a snad i vrchní výjev nesl

byla vychovávána v chrámu a jedná se tedy o chrámový okrsek. Viz Všečeková et al. (pozn. 14), s. 71–73.

¹³¹ Šimák (pozn. 111), s. 32.

¹³² Mudra (pozn. 115), s. 64.

¹³³ Ibidem, s. 66.

některou ze scén souvisejících s Kristovým dětstvím. Tento horizontální pás tak zobrazoval počátky Kristova života. Vedlejší pás naopak zdůrazňuje okamžiky pašiji. Malby tedy upomínají na to, že Ježíš byl již od svého vtělení předurčen k sebeobětování se za spásu lidstva. Umístění Ukřižování na oltární stěnu má také svůj význam. Před ním se nachází oltář, kde je tato oběť připomínána. Věřící tedy měli na očích tento důležitý okamžik a příběhy, které k němu vedly.

Hradní kaple a jejich bohatá výzdoba sloužily k poučení věřících, ale zároveň reprezentovaly majitele, proto jim byla věnována značná pozornost. Kvalitou či námětem poukazovali objednatelé na své postavení nebo bohatství, a na svoji osobní zbožnost. Jejich moc mohla být díky tomu připomínána i dlouho po smrti.¹³⁴ Obvyklé příběhy z Kristova života mohly doplnit i další scény související s pány hranu, jako je tomu patrně na Housce. Objednatelé výzdoby bývali rovněž zakomponováni do výmalby. Obraceli se tak ke světcům či k Panně Marii s žádostí o přimluvu za spásu svých duší. Donátoři jsou zobrazeni například ve Zvěstování Panně Marii v kapli Navštívení Panny Marie na hradě Bečov (kolem 1370) [7]¹³⁵. Bohatá výzdoba prostor hradní kaple, jejíž součástí je Zvěstování Panně Marii, se nachází také na zámku v Žirovnicích (kolem 1490) [8]¹³⁶.

2.2 Zvěstování v ambitu klášterního kostela – klášter Na Slovanech

Ambit kláštera Na Slovanech v Praze na Novém Městě uchovává jeden z nejrozsáhlejších souborů středověkého nástěnného malířství na našem území. Monumentální malířský cyklus však již nelze spatřit ve své kompletní podobě. Značný dopad na jeho stav mělo vystavení přírodním vlivům v otevřeném ambitu, což vedlo k degradaci a musel být

¹³⁴ František Záruba, Kaple a její úloha v rámci hradního areálu na příkladech z Čech a Moravy, in: Daniela Dvořáková a kol., *Středověké hrady na Slovensku. Život, kultura, společnost*, Bratislava 2017, s. 99.

¹³⁵ Malířská výzdoba hradní kaple na Bečově vznikla v několika fázích a pokrývá všechny stěny i klenbu. Je však zachována ve špatném stavu. Kaple není orientována z toho důvodu je oltární stěna na severu. Malba rozdělena do tří pásů, kdy v prostředním se nachází hlavní výjev Zvěstování Panně Marii, jenž je rozdělen oknem vprostřed. Ve spodním pásu je to iluzivní závěs, nad oknem pak Ukřižování. Archanděl Gabriel nalevo slétá na zem s roztaženými křídly, v ruce drží pásku s nečitelným andělským pozdravem a druhou rukou žehná. Andělovo pozadí tvoří iluzivní architektura. Panna Marie na protější straně stojí s mírně skloněnou hlavou a rukama složenýma na hrudi v gestu pokory. K hlavě jí směřuje holubice Ducha svatého. Ve spodní části obou scén se nacházejí malé postavy klečících donátorů. Viz Jan Royt, *Umělecko-historický průzkum nástěnných maleb v hradní kapli na Bečově*, https://www.zamek-becov.cz/pamatky/vzorova-obnova-becova/ke-stazeni/ke-stazeni/brozura-becov_kaple_royt.pdf, vyhledáno 25. 2. 2021.

¹³⁶ Zvěstování Panně Marii je situováno na severní stěnu žirovnické kaple a scénu dělí vchod. Panna Marie nalevo klečí na klekadle a ruce má sepjaty k modlitbě. Hlavu s dlouhými, volně spadajícími vlasy má rámovanou svatozáří a pohledem směřuje k zemi. Napravo přichází archanděl Gabriel. Křídla má složená a jeho tvář lemují dlouhé vlasy. Pravicí ukazuje směrem k Marii a drží v ní pásku s textem svého pozdravu.

několikrát přemalován.¹³⁷ Největší škody cyklus utrpěl během náletu spojenců na Prahu 14. února 1945, při němž se bombardování nevyhnul ani sám klášter. Po válce se sice přistoupilo k jeho obnově a k odstranění přemaleb, ale podoba některých částí výmalby byla nenávratně ztracena. Přesto si lze i dnes udělat představu o velkoleposti celého cyklu.¹³⁸

Klášter Na Slovanech¹³⁹ je jednou z významných fundací Karla IV. Zakládací listina benediktinského kláštera se slovanskou liturgií¹⁴⁰ byla vydána v roce 1347. Stavba započala v roce 1348, kdy dle pramenů byl položen základní kámen. Trvala do roku 1372, kdy došlo k vysvěcení klášterního kostela s patrociniem Panně Marii, sv. Jeronýmovi a slovanským patronům.¹⁴¹

Ambit čtvercového půdorysu přistavěný k severní stěně kostela má malby vyhotovené po celém svém obvodu. Jednotlivá křídla mají sedm polí. V severním křídle je plocha tří prostředních rozdělena architekturou na dvě části. Původně třicet tři kompozic vytvořených jako typologický cyklus vypráví dějiny spásy. Každé křídlo má své programově určené téma. Začátek maleb je v prvním poli jižního křídla, v němž jsou zobrazeny scény předznamenávající Kristův příchod, západní stěna souvisí s Ježíšovým skrytým životem a severní se životem veřejným. Ve východní části se nacházejí pašijové příběhy. Malby jsou umístěny pod klenebními poli do dvou horizontálních pásů. Pod figurálními výjevy obíhal stěny ambitu ještě malovaný ornamentální pás, avšak do dnes se zachoval minimálně.¹⁴²

Ve vrchní části pole, vyprávějící dějiny spásy, se nachází hlavní výjev, zpravidla novozákonní. Spodní pás obsahuje dva menší starozákonní příběhy sloužící jako předobraz hlavnímu výjevu. Oba pásy od sebe odděluje lišta nesoucí stručný latinský popis celé kompozice. Jako inspirační zdroje posloužily ilustrované rukopisy, zabývající se křesťanskou typologií. Převážně spisy *Biblia pauperum*, *Speculum humanae*

¹³⁷ Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech*, Praha 2012, s. 14.

¹³⁸ Ibidem, s. 19.

¹³⁹ Od konce 16. století se začal používat také název Emauzský klášter. Viz Ibidem, s. 44.

¹⁴⁰ Klášter Na Slovanech byl jediným místem v českých zemích, kde za vlády Karla IV. bylo povoleno kázání ve slovanském jazyce. Navazoval tak na tradici Sázavského kláštera, v němž se tato liturgie v minulosti pěstovala. Viz Marie Bláhová, *Klášterní fundace Karla IV.*, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 22–24.

¹⁴¹ Kubínová (pozn. 137), s. 43.

¹⁴² Ibidem, s. 13.

salvationis a *Concordantia caritatis*.¹⁴³ Autor celkového rozvržení maleb byl patrně vzdělaný člověk, jenž tato díla dobře znal, vycházel z nich, avšak přímo je nekopíroval. Nejvíce společných rysů má cyklus se spisem *Speculum humanae salvationis*.¹⁴⁴ Obě díla vyprávějí dějiny spásy a začínající Pádem andělů, ovšem končí odlišně. Spis pokračuje ve vyprávění až do Posledního soudu, ale poslední scénou v ambitu je Seslání Ducha svatého.¹⁴⁵ Velkým přínosem k interpretaci maleb bylo nalezení jejich popisu v univerzitní knihovně ve švédské Uppsalle v kodexu C 209. List s latinským popisem pochází patrně z počátku 15. století. Nalezla ho švédská badatelka Margarete Andersson-Schmitt, která rozčlenila jednotlivé úseky textu k určitým polím emauzského ambitu. Díky tomu bylo možné stanovit témata výzdoby v nedochovaných nebo špatně čitelných polích. Rovněž se ukázalo, že cyklus zahrnoval další čtyři typologické skupiny, důležité okamžiky z Kristových pašijí. Scény musely být situovány mimo ambit, proto Andersson-Schmitt navrhla jako místo jejich možného umístění tzv. císařskou kapli. Tento návrh byl odbornou obcí přijat.¹⁴⁶ Možným autorem popisu cyklu, mohl být švédský student navštěvující v tehdejší době Karlovu univerzitu.¹⁴⁷

Malířské práce v ambitu mohly probíhat až po dokončení jeho výstavby.¹⁴⁸ Jako pravděpodobné vymezení prací se jeví doba od poloviny 60. let až po rok vysvěcení kostela, mohly být však dokončovány i po této době.¹⁴⁹ S určitostí se dá říct, že na malbách pracovalo více malířů. Badatelé se při hledání autorství snažili rozčlenit části cyklu mezi jednotlivé mistry, kteří se na pracích mohli podíleli.¹⁵⁰ Je zde patrný rozdíl

¹⁴³ Zuzana Všetečková spojuje výmalby rovněž s méně rozšířeným spisem *De laudibus sanctae crucis*. Viz Zuzana Všetečková, Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech, *Umění XLIV*, 1996, s. 134.

¹⁴⁴ Tento spis byl v českém prostředí oblíbený a dočkal se také překladu. Dokonce byl právě v Emauzském klášteře přepsán hlaholicí. Viz Karel Stejskal, Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 125.

¹⁴⁵ Kubínová (pozn. 137), s. 307–308.

¹⁴⁶ Margarete Andersson-Schmitt, Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emmauskloster zu Prag, *Umění XLIII*, 1995, s. 224–231.

¹⁴⁷ Kubínová (pozn. 137), s. 115.

¹⁴⁸ Po odborných průzkumech bylo zjištěno, že výzdobě předcházelo několik stavebních úprav východního křídla v již v hotovém ambitu. Viz Zoë Opačić, Emauzský klášter a Nové město pražské: slovanská tradice, císařská ideologie a veřejný rituál v Praze 14. století, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 41.

¹⁴⁹ Kubínová (pozn. 137), s. 99.

¹⁵⁰ Nejvíce se problematice autorství maleb Emauzského cyklu věnoval Karel Stejskal. Určil tři hlavní malíře a pokusil se je přiřadit ke konkrétním osobnostem umělců působících na dvoře Karla IV. Prvního malíře označeného jako Mistra A spojil s Mikulášem Wurmsrem ze Štrasburku. Jeho rukopis spatřoval v polích jižního křídla (4.–7. pole) a 32. pole východního křídla. Hlavního malíře, Mistra B, nazval Mistrem emauzského cyklu a přiřkl mu většinu maleb v ambitu. Posledního, Mistra C, ztotožnil s Mistrem Osvaldem. Kromě nich spatřoval v ambitu účast i dalších malířů, jejichž podíl byl menší. Viz Karel Stejskal, *Klášter Na Slovanech*, Praha 1974.

mezi kompozicemi dochovaných maleb v jižním křídle, kde malbám vévodí často pouze jedna monumentální postava a děj je klidnější. Ve zbytku ambitu se nachází již vícefigurální kompozice s dramatičtějším pojetím. Přesto je celková koncepce výzdoby jednotná. Kateřina Kubínová spatřuje toto rozdílné zpracování v odlišné tématice jižního křídla, jež je více teologická a scény na sebe chronologicky nenavazují, a také se zde klade větší důraz na postavu Panny Marie. Zatímco zbylá výzdoba ambitu již jednotně vypráví ucelený příběh Kristova života. Není proto třeba rozdělovat malby na části provedené jednotlivými mistry. Na výzdobě se nejspíše podílela rozsáhlejší malířská dílna, v níž působili malíři rozdílných kvalit.¹⁵¹

Malby v emauzském ambitu jsou dávány do souvislosti s malbami na Karlštejně, a to převážně s Lucemburským rodokmenem,¹⁵² jenž se nacházel v císařském paláci hradu, do dnešní doby se nicméně nezachoval. Jeho podoba je známá díky ilustracím v kodexech pocházejících ze 70. let 16. století.¹⁵³ Rodokmen tedy musel posloužit jako vzor pro emauzské malby, čemuž napovídá podobná typika některých tváří. K přenesení sloužily vzorníky, které by po dokončení maleb na Karlštejně v polovině 60. let byly přemístěny do Emauzského kláštera.¹⁵⁴ Usuzuje se tedy, že v ambitu pracovala dílna patrně pod vedení anonymního Mistra lucemburského rodokmene či jeho žáka.¹⁵⁵

Technika, jíž malíři pracující v ambitu tvořili, je blízká soudobému deskovému malířství. Barevnost nástěnných maleb již není tolik výrazná, neboť došlo k sprášení modelační vrstvy a více je viditelná podkresba.¹⁵⁶ Na malíře působily vlivy italské, ale i frankoflámské, což dle Zuzany Všetečkové souvisí s mezinárodním charakterem na dvoře Karla IV.¹⁵⁷

V posledním, sedmém poli jižního křídla ambitu je znázorněno Zvěstování Panně Marii [7]. Ukončuje malby tohoto křídla a otevírá děj příběhů vyprávějících o Ježíšově životě.

¹⁵¹ Kubínová (pozn. 137), s. 78.

¹⁵² Ibidem, s. 99.

¹⁵³ Kopie Lucemburského rodokmenu jsou dochovány v tzv. Codex Heidelbergensis a kodex 8330. Viz Jaromír Homolka, Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 99–100.

¹⁵⁴ Kubínová (pozn. 137), s. 99.

¹⁵⁵ Kateřina Kubínová, Emauzský cyklus, in: Kateřina Kubínová (ed.), *Slovanský klášter Karla IV. Zbožnost, umění, vzdělanost*, Praha 2016, s. 50.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 73.

¹⁵⁷ Zuzana Všetečková, Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech – nová zjištění po roce 1996, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 285.

Jako starozákonní předobrazy se zde objevují Mojžíš před hořícím keřem a Gedeónovo rouno, předobrazy Mariina panenského mateřství. Jedná se o jedny z nejlépe dochovaných maleb v ambitu. Marie sedí vpravo pod baldachýnem na architektonicky provedeném trůnu, jenž tvoří celek s rozsáhlejší architektonickou kompozicí. K trůnu je také přistavěna budova se schody. Snad se jedná o aluzi na chrám či Mariin dům. Prostorově řešená architektura vyplňuje celou část scény, v níž se Panna Marie nachází, je tak v kontrastu s prázdným plochou druhé polovinu výjevu s archandělem Gabrielem. Pozadí levé poloviny je vyplněno modrou barvou s vyobrazenými hvězdami. Hvězdná obloha snad souvisela s dobovou vírou, že ke zvěstování došlo ve večerních hodinách. Archanděl je neobvykle zobrazen snášející se na modrém oblaku. Takto zpracovaný andělův příchod lze častěji nalézt v pozdějších ztvárněních příběhu, převážně od 16. století. Zde se malíři patrně snažili tímto způsobem zdůraznit Gabrielovu roli jako božího posla, který přichází od Boha, jehož polopostava vystupující z oblaků se nachází v horní části kompozice. Bůh Otec, zobrazený jako vousatý stařec z profilu se svatozáří, posílá směrem k Panně Marii holubici Ducha svatého vnikající již do Mariiny svatozáře. Obě poloviny pole pomyslně dělí pulpít stojící před Marií. Anděl přinášející boží poselství na oblaku klečí, vzdává tím Marii hold. Jeho sličná, mladistvá tvář je lemovaná světlými vlasy a kolem hlavy má svatozář. Ruce má zkřížené na prsou a v pravici drží nápisovou pásku s částečně dochovaným andělským pozdravem, jež je přehozena přes pulpít. Bílý oděv za ním vlaje a uvádí postavu do pohybu. Marie na andělův příchod reaguje úlekem, o čem svědčí gesto jejích rukou, zároveň sklání hlavu na znamení pokory. Pohledem směřuje na pulpít, kde se patrně nachází kniha překrytá nyní andělovou páskou. Byla jím tedy vyrušena při modlitbě, jak se uvádí v dobových textech. Marie je oděna do pláště modré barvy, který ji zahaluje i vlasy a zpod něhož je částečně viditelný žlutý oděv. Mezi oběma postavami je na vyvýšeném pahorku umístěna bílá váza se třemi hrdly, v nichž jsou umístěny lilie.

Zvěstování odděluje od starozákonních výjevů nápisová páska s krátkým popisem celkového námětu pole.¹⁵⁸ Jako první typologický předobraz se zde nachází Mojžíš před hořícím keřem. Scéně zasazené do krajiny dominuje postava klečícího Mojžíše v jejím středu. Mojžíš, zobrazen jako vousatý stařec se dvěma rohy na hlavě, pozvedá ruce patrně v gestu úleku. Cíp pláště mu vlaje podobně jako archandělovo roucho ve Zvěstování.

¹⁵⁸ „*Moyši rubus ardens ostendit et non comburitur. Christus a Virgine sanctissima concipitur. Vellus Gedeonis rore celi inficitur. (Hořící keř se ukázal Mojžíšovi a neshořel. Kristus byl počat nejsvětější Pannou. Rouno Gedeónovo bylo svlaženo nebeskou rosou.)*.“ Viz Kubínová (pozn. 137), cit. s. 166.

Svým gestem reaguje na polopostavu Hospodina zjevujícího se v keři před ním. Rovněž Hospodin gestikuluje směrem k Mojžíšovi. Plameny, v nichž se má keř dle biblických veršů nacházet, nejsou již na malbě patrné.¹⁵⁹ Nalevo, za Mojžíšem, se objevuje shluk stromů.

Gedeóna s rounem, jako další předobraz, odděluje od vedlejší scény iluzivní sloup. V levé polovině pole je umístěna klečící postava Gedeóna. Ruce má sepjaté k modlitbě a o rameno opřeno kopí s červeným praporem. Zobrazený je jako bezvousý mladík oděný do červeného pláště. Před ním se na mírně vyvýšeném místě nachází roztaženo rouno, nad nímž z mraku kane rosa. Stejně jako v emauzkém ambitu jsou tyto předobrazy Zvěstování použity i ve *Speculum humanae salvationis*.¹⁶⁰

Všechny malby v tomto poli jsou pojaty kompozičně velmi podobně. Modré pozadí zabírá většinu výjevu a pouze v dolní části se nachází úzký pruh země. Postavy jsou omezeny na nutné minimum a scénám jasně dominují. Archanděl Gabriel, Mojžíš i Gedeón klečí, sklánějí se tak před vyšší mocí, jež je před nimi prezentována.

Kolem druhé poloviny 14. století se v českém umění proměňuje ikonografie Zvěstování a Panna Marie se často zobrazuje jako trůnicí. Archanděl Gabriel nově před Marií pokleká. Avšak i starší typ, kdy obě postavy stojí proti sobě, se stále ve vyobrazeních objevuje, jak lze pozorovat např. na malbě v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně (kolem 1380) [10].¹⁶¹ Scéna je propracovanější a doplněna o další symboly. Za zmínku stojí antropomorfní znázornění vtělení v podobě dítěte. Postava archanděla není tolik statická, ale má mírně vykročenou nohu. Popřípadě v některých obrazových reprezentacích zvěstování může stát pouze Marie a anděl před ní pokleká s poselstvím, jako je tomu v kostele sv. Klimenta v Levém Hradci (kolem 1380) [11].¹⁶²

¹⁵⁹ Kubínová (pozn. 137), s. 169.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 169.

¹⁶¹ Zvěstování Panně Marii se ve slavětínském kostele nachází ve spodním pásu jižní stěny lodi. Celá scéna se odehrává na nekonkrétním modrém pozadí. Panna Marie stojí nalevo pod architektonickým baldachýnem, ruce má sepjaty k modlitbě a drží v nich nápisovou pásku. Od anděla je oddělena vysokým, úzkým pulpitem s otevřenou knihou a lilií, s dlouhým stonkem a třemi květy, umístěnou ve váze. Archanděl Gabriel, drobnější postavy, Marii pravíci žehná a v levé ruce drží nápisovou pásku. Má svatozář a na hlavě diadém s křížkem. Nad andělem z oblak vystupuje polopostava Boha Otce s křížovým nimbem. V rukou drží malého Emanuela s křížkem, jako předzvěst Kristových pašijí a posílá ho směrem k Marii.

¹⁶² Kostel sv. Klimenta v Levém Hradci byl vystavěn na místě, kde v 9. století stál první křesťanský svatostánek na území Čech. Výzdoba pokrývá všechny stěny presbytáře i klenbu. Zvěstování Panně Marii na jižní stěně je umístěno ve vrchním pásu cyklu. Panna Marie stojí před andělem méně obvykle vlevo, s rukama pozvednutými v gestu úleku či sepnutými k modlitbě. Gesto již není jasně zřetelné. Pouze Marie má na tomto vyobrazení svatozář. U jejích nohou je umístěna klečící postava donátora. Archanděl Gabriel klečí před Pannou Marií, křídla má roztažena a hlavu mírně skloněnou. Marii tak vzdává hold. Mezi postavami se nachází velký pulpit s rozevřenou knihou. Scéna je zde neobvykle situována do interiéru. V pozadí lze průhledem skrz čtyři hrotité oblouky arkády vidět dále do interiéru. Nejspíše se jedná o

Usazení Panny Marie při zvěstování na trůn se objevuje na byzantských ikonách, kde se příběh odehrává na architektonickém pozadí. Trůn podtrhuje Pannu Marii jako Bohorodičku.¹⁶³ V českém umění je jedno z prvních vyobrazení trůnící Panny Marie při zvěstování k nalezení na desce stejného námětu ve Vyšebrodském cyklu (před 1350) [12].¹⁶⁴ Zde je Marie zobrazena na trůnu s korunou, tedy více jako panovnice, *Regina coeli* (královna nebes). Nicméně v emauzském Zvěstování je Panna Marie celkově více zasazena do architektury trůnu, jako by spíše seděla v interiéru. V uzavřené architektuře se Marie nachází ve Zvěstování v kapli svatého Kříže na Karlštejně (kolem 1360) [13]. Toto provedení je možno chápat jako ztvárnění chrámu, v němž dle apokryfů byla vychovávána.¹⁶⁵ Proto lze architektonicky pojatou polovinu scény s Pannou Marií v Emauzích považovat za chrámový okrsek. Podobně je zobrazeno i o něco mladší Zvěstování v kapitulní síni Sázavského kláštera (1370–1380) [14]. Marie klečí před architektonicky pojatým trůnem rozšířeným o pulpit s knihami.¹⁶⁶ Na malbě v kostele sv. Jakuba Většího v Libiři (kolem 1390) [15] Marie také při andělově návštěvě sedí na trůně, ten již však není součástí rozlehlější architektonické výstavby, přesto je pojat

sakrální prostor, se kterým je Panna Marie spojována, protože v obojím je přítomen Duch svatý. Kromě maleb ve spodním pásu tohoto pole, které spolu se Zvěstováním zobrazují začátek a konec Kristova pozemského života, lze s touto scénou spojit i malby v klenebních kápích tohoto pole. Zde jsou zobrazeni prorok Izajáš a Ezechiel s texty svých proroctví souvisejících s Pannou Marií a jejím panenským mateřstvím. Viz Všetečková et al (pozn. 14), s. 186–192.

¹⁶³ D. Russo – F. Cechini, *Maria – Iconografia*, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1994, s. 215.

¹⁶⁴ Vyšebrodské Zvěstování je kromě hlavních postav, archanděla Gabriela a Panny Marie, plno symbolů vážících se k tomuto momentu. Badatelé se snažili popsat význam jednotlivých motivů. K ikonografii této desky viz: Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, s. 16–18. – Milena Bartlová, *Rosu dejte nebesa*. K ikonografii Vyšebrodského cyklu, *Umění XXXIX*, 1991, 97–99. – Jan Royt, *Poznámky k rekonstrukci a ikonografii Vyšebrodského oltáře*, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (edd.), *Ars videndi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Praha 2006, s. 175–194.

¹⁶⁵ Zvěstování Panně Marii je jednou z nástěnných maleb v kapli svatého Kříže nacházející se v okenních výklencích, Zvěstování konkrétně v severovýchodním výklenku spolu s Navštívením Panny Marie. Scéna se odehrává na zlatém pozadí, na němž jsou umístěny skleněné puklice. Archanděl Gabriel před Marií klečí, v ruce drží lilii se třemi květy odkazující na Trojici. Složená křídla má provedena plasticky. Mladou tvář mu lemují světlé, kudrnaté vlasy a svatozář. Marie sedí uvnitř architektury, v přední části s prolomenými gotickými okny, sklání hlavu s rozpuštěnými světlými vlasy a svatozář, ruce má patrně zkříženy na prsou v gestu pokory. Za ní se nachází pulpit s rozevřenou knihou a v jeho spodních přihrádkách jsou umístěny další knihy. Fajt s Roytem navrhuje velkou hvězdu, v levém horním rohu malby, jako náhradu za postavu Boha Otce. Viz Jiří Fajt – Jaromír Homolka – Jan Royt, *Katalog kreseb na omítce a nástěnných maleb v kapli sv. Kříže*, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 568.

¹⁶⁶ Zvěstování Panně Marii v Sázavském klášteře je situováno na severní stěnu kapitulní síně a umístěno do vrchního pásu. Podobně jako na Zvěstování v Emauzích je strana s Pannou Marií vyplněna architekturou a za andělem je prázdný prostor. Archanděl Gabriel nalevo před Marií pokleká a žehná jí. Velká křídla s dlouhými perutěmi vyplňují částečně prostor za ním. Panna Marie andělova slova přijímá s pokorou v kleče. Cimbuří, v pravém okraji obrazu, lze považovat za aluzi na *hortus conclusus*. Celková výzdoba kapitulní síně je silně zaměřena na postavu Panny Marie. Viz Všetečková (pozn. 14), s. 278.

monumentálně.¹⁶⁷ Trůn tedy zdůrazňuje Mariinu roli Matky Boží, která je sama trůnem, na nějž usedne Kristus. Zároveň svým zpracováním může poukazovat na Marii jako pokornou služebnici boží, jež byl vychovávána v chrámu. Archanděl Gabriel pak jako služebník vzdávající hold vyvolené Bohorodičce.

Ambit, v němž se malířský cyklus nachází, byl přístupný pouze komunitě benediktinských mnichů obývajících klášter. Ambitem, jako spojnicí s dalšími místnostmi kláštera, tedy dennodenně procházeli a měli malby neustále na očích.¹⁶⁸ Avšak badatelé uvažují o tom, že takto velkolepě pojatá výzdoba nesloužila pouze k rozjímání mnichů, ale minimálně jednou do roka byly prostory zpřístupněny poutníkům.¹⁶⁹ Každopádně díky uppsalskému rukopisu je patrné, že do ambitu měli přístup i lidé mimo klášterní komunitu. Snad tomu tak bylo právě na svátek Kopí a hřebů Páně¹⁷⁰ nebo o deset dní dříve, na Velikonoční pondělí, v den výročí vysvěcení kostela.¹⁷¹ Zoë Opačić navrhla, že tzv. císařská kaple mohla sloužit k uschovávání ostatků před, či po jejich ukazování na svátek Kopí a hřebů Páně, jenž se odehrával na nedalekém, dnešním Karlově náměstí. Výzdoba kaple mohla být tedy koncipována v souladu s touto funkcí. Dle uppsalského rukopisu se v ní nacházely čtyři pašijové scény v čele s Ukřižováním a relikvie by s jejich tematikou souvisely.¹⁷² Opačić také spatřuje odkazy na relikvie napříč celým cyklem.¹⁷³

Výzdoba ambitu mohla dotvářet atmosféru slavností a poučovat návštěvníky o Kristově oběti.¹⁷⁴ Nabízí se otázka, jak byly malby těmito lidmi vnímány. Do ambitu se totiž vstupovalo přes přilehlý kostel, tedy až do půlky cyklu. Přítomni tak nemohli

¹⁶⁷ Kostel v Libiši pochází z první poloviny 14. století. Jedná se o jednolodní stavbu s polygonálním závěrem, jež je bohatě vyzdobena malbami. Zvěstování Panně Marii se nachází na severní stěně lodi, spolu s dalšími scénami z christologického cyklu. Je situováno do spodního pásu výzdoby. Archanděl Gabriel před Pannou Marií klečí, žehná jí a v levé ruce drží pásku. Jeho mohutná křídla zabírají prostor za ním. Obličej mu ohraničují krátké vlasy a svatozář. Panna Marie je usazena na trůn zelené barvy, pod baldachýn. Ruce má zkříženy na prsou a její útlou postavu zahaluje plášť, jenž má částečně přehozený také přes vlasy. Dominuje jí svatozář. Mezi postavami je umístěn pulpit s otevřenou knihou. Viz Ondřej Faktor, *Vejdí poutníče. Kostel sv. Jakuba Většího v Libiši*, Neratovice 2019, s. 48, 67.

¹⁶⁸ Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus a liturgie*, in: Kateřina Kubínová (ed.), *Karel IV. a Emauzy. Liturgie, text, obraz*, Praha 2017, s. 150.

¹⁶⁹ Kubínová (pozn. 137), s. 307.

¹⁷⁰ Svátek Kopí a hřebů Páně byl vyhlášen papežem v roce 1353 a jeho slavnosti se měly odehrávat v pátek po druhé Neděli velikonoční. Svátostiny do Prahy přivezl Karel IV. již v roce 1350 a v následujících letech byly se svolením papeže každoročně vystavovány. Viz Kubínová (pozn. 137), s. 52.

¹⁷¹ O zpřístupnění ambitu veřejnosti v období středověku bohužel nehovoří žádné dochované prameny. Teprve z baroka pochází zprávy, že ambit mohli věřící navštívit na den vysvěcení klášterního kostela. Viz *Ibidem*, s. 53.

¹⁷² Opačić (pozn. 148), s. 44.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 45.

¹⁷⁴ Kubínová (pozn. 137), s. 54.

sledovat vyprávění dějin spásy od jejich počátku, ale byli vrženi rovnou do jeho středu. Rovněž jim nebyl přístupný cyklus v jeho celku, protože ústřední části byly situovány do tzv. císařské kaple, do které se z ambitu nedalo vstoupit.¹⁷⁵ Kvůli určité složitosti obsahu maleb mohli poutníkům k výkladu sloužit někteří z místních mnichů.¹⁷⁶ Rozvržení cyklu tedy příliš nereflektuje přítomnost laických návštěvníků. Na což poukazuje Jan Dienstbier, jenž udává, že komponování maleb bylo vytvořeno v závislosti na funkci ambitu a přilehlých místností a mělo větší spojitost s monastickým prostředím.¹⁷⁷ Počátek a konec cyklu se nacházel v blízkosti vstupu do kapitulní síně. Dienstbier zde spatřuje spojitost mezi malbou na 32. poli a přilehlou kapitulní síní, kde se shromažďovala mnišská komunita.¹⁷⁸ V celém cyklu se objevuje několikrát vyobrazení proroků Eliáše a Eliši na což upozornil Jan Royt. Proroci byli považováni za zakladatele mnišského života, a proto mohly být malby spíše komponovány pro rozjímání místních benediktinů.¹⁷⁹

Další scénou vyobrazenou v závislosti k přilehlému prostoru je Poslední večeře ve třetím poli jižního křídla. Již Zuzana Všetečková upozornila na spojitost mezi tímto námětem a refektářem. Příběh, který spadá do Kristových pašijí je vyňat a umístěn mimo křídlo s pašijovými výjevy.¹⁸⁰ Badatelka také uvažuje o propojení posledního výjevu na severní stěně, Vjezdu do Jeruzaléma, a původního vstupu do klášterního kostela.¹⁸¹

Kateřina Kubínová spatřuje kromě vlivu klášterních prostor na rozvržení maleb také vliv liturgie. Cyklus znázorňující celý Kristův život spojuje s liturgickým rokem, během něhož se rovněž tyto události připomínají. Jednotlivá křídla ambitu by tak svým obsahem souvisela s jednotlivými obdobími rozčleňující rok.¹⁸² V jižním křídle badatelka určuje dobu adventní, ukončenou v ambitu Zvěstováním Panně Marii, jež se v tomto období připomíná. Samo Zvěstování je předělem mezi příběhy zdánlivě na sebe navenavazujícími, ale dohromady tvořícími události předcházející Kristův první příchod a

¹⁷⁵ Jan Dienstbier, Poznámka k poznámce. Ikonografie a emauzský typologický cyklus, in: Richard Biegel – Lubomír Konečný – Michaela Ottová – Roman Prahel (edd.), *Ikonografie: Témata, motivy, interpretace. Kniha k poctě Jana Royta*, Praha 2016, s. 127.

¹⁷⁶ Kubínová (pozn. 137), s. 307.

¹⁷⁷ Dienstbier (pozn. 175), s. 127.

¹⁷⁸ Novozákonní scéně Nanebevstoupení jsou jako typologické dvojice přiřazeny Jákobův žebřík a Eliáš v ohnivém voze. Právě Jákobův žebřík byl, dle benediktinské řehole předčítaný v síni, dáván mnichům jako příklad. Řeholníci měli tedy vystavět stejný žebřík ze své pokory a po něm stoupat, dokud nedosáhnou ráje. Jan Dienstbier, Král nebo konvent? Otázky nad ikonografií emauzského typologického cyklu, in: Kateřina Kubínová (ed.), *Karel IV. a Emauzy. Liturgie, obraz, text*, Praha 2017, s. 131.

¹⁷⁹ Jan Royt, Poznámky ikonografie Emauzského cyklu, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 296.

¹⁸⁰ Všetečková (pozn. 143), s. 134.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 142.

¹⁸² Kubínová (pozn. 168), s. 154.

samotným vyprávěním Ježíšova života. Tedy tak, jak je zvěstování vnímáno, jako předěl mezi Starým a Novým zákonem. Scéna tedy uzavírá jednu část biblických dějin a zároveň otevírá novou. Kubínová dává s tímto polem do souvislosti i další malby jižního křídla, jejichž spojení spatřuje ve Zlaté legendě, v níž její autor udává důvody, proč zvěstování předcházelo vtělení. Mariina víra v andělova slova a boží moc, vedla k jejímu souhlasu, stejně jako Evino pokušení k prohřešení a vyhnání z ráje. Ďábel svádějící Evu, je zachycen ve druhém poli tohoto křídla. Dále má anděl jako služebník boží, sloužit i budoucí Bohorodičce. To by dle badatelky mohlo být kromě Zvěstování obsaženo také v pátém poli s Pannou Marií šlapající na hada, kde se kolem Marie ve středu malby nacházejí dva andělé. A nakonec andělova účast ve zvěstování má rovněž napravit hřích, jehož se dopustili andělé spolu s Luciferem, tedy jejich pád. Tento výjev se nacházel v prvním poli, dnes je však známý pouze díky uppsalskému rukopisu.¹⁸³

Následující západní stěna svým tématem postihuje období vánoční a zachycuje Kristovo dětství.¹⁸⁴ Severní křídlo souvisí s dobou postní a východní spolu, s poslední scénou předchozí stěny, s pašijemi. Ve středu stěny jsou malby přerušeny a pokračují v císařské kapli. Tyto části souvisejí s postním obdobím bloudění, pokračování maleb v ambitu pak s obdobím usmíření.¹⁸⁵ V ambitu nejsou malby nijak ukončeny, ale na poslední plynule navazuje začátek cyklu, tedy stejně jako rok, na nějž navazuje nový. Neustále dokola je tak připomínán Kristův život vedoucí ke spáse lidstva.¹⁸⁶

Uspořádání malířského cyklu bylo tedy vytvořeno důmyslně v závislosti na několika okolnostech. Primárně byly malby vytvořeny pro místní komunitu benediktinů a rozvrženy podle funkce přilehlých místností kláštera. Mniši měli rozsáhlé vyprávění dějin spásy neustále na očích, nad jejím významem tak mohli rozjímat. Připomínal jim Kristovu oběť a momenty jí předcházející. Pokud byly malby skutečně přístupné aspoň jednou ročně laickým divákům musel být jejich prožitek s takto velkolepého cyklu velkolepý. I když návštěvníci vstoupili až do jeho středu za odborného výkladu některého z mnichů jim byl osvětlen význam děje ubíhajícího před jejich očima. Některé často zobrazované scény byly i laikovi dobře známé, jako např. právě Zvěstování Panně Marii, ale celkový význam založený na typologickém paralelismu pro něho musel být obtížně uchopitelný. Avšak mnich vzdělanější v Písmu mohl podat základní výklad.

¹⁸³ Kubínová (pozn. 168), s. 156–157.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 157.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 158.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 155.

Pro tyto návštěvníky tedy sloužily malby převážně jako didaktické, dotvářeli jejich víru a poučovali je o Kristově oběti, kterou učinil pro jejich vykoupení. Benediktini ale v cyklu mohli spatřovat větší význam, k čemuž jim dopomohly starozákonní předobrazy a jejich odborná znalost.

2.3 Zvěstování ve farním kostele – kostel sv. Jakuba Většího, Dalečín

Farní kostel v Dalečíně zasvěcený sv. Jakubovi Většímu je jednolodní, orientovaná stavba. První připomínka pochází z roku 1358, vybudována byl již ve druhé polovině 13. století.¹⁸⁷ Z této fáze výstavby se dochovalo téměř čtvercové kněžiště s plochým závěrem a boční zdi lodi. K rozsáhlým úpravám stavby došlo během barokní přestavby mezi lety 1742 a 1746. Kostel byl rozšířen o novou, širší loď přistavěnou ke starší části, změněné během přestavby na presbytář. Z původního kněžiště se stala sakristie a byla nad ní nově zbudována věž.¹⁸⁸

Ve 40. letech 20. století byly v původním kněžišti objeveny nástěnné malby datované do 80. let 14. století. Záhy na to došlo k prvnímu restaurátorskému zásahu.¹⁸⁹ Malby pokrývají v jediném pásu všechny stěny tohoto prostoru a zobrazují mariánsko-christologický cyklus. Jeho počáteční scénou je Zvěstování Panně Marii na vnitřní straně vítězného oblouku. Jako další následuje Zvěstování pastýřům na západní stěně presbytáře, jež částečně přechází na severní stěnu se znázorněním Klanění tří králů. Výzdoba pokračuje na východní stěně zobrazením Bolestného Krista adorovaného anděly. Vyprávění cyklu je zde přerušeno záměrně. Malba je situována nad sanktuárium, v němž se uchovávaly oltární svátosti a malba se tak vztahuje k tomuto prostoru.¹⁹⁰ V pravé části východní stěny cyklus pokračuje výjevem Obětování v chrámu. Plynulost pásu maleb přerušuje mezi oběma výjevy prolomený otvor okna, stejně jako na následující jižní stěně.¹⁹¹ Zde je znázorněno Pokušení Krista a Poslední večeře, která podobně jako na protější stěně z části pokračuje na stěně vítězného oblouku. Ve vnitřní ploše vítězného oblouku zakončuje cyklus Kristus na Olivetské hoře. Zřejmě byl

¹⁸⁷ Jiří Bartoň – Marta Bartoňová, *Dalečín. Dalečín–Veselí–Hluboké. Od minulosti k dnešku*, Dalečín 2015, s. 42.

¹⁸⁸ Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I (A-I)*, Praha 1994, s. 361.

¹⁸⁹ Jakub Vítovský, Monumentální malířství a sgrafito, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, II. Brno*, Brno 1999, s. 190.

¹⁹⁰ Jan Dienstbier – Ondřej Faktor – Zuzana Vsetečková, Nástěnný obraz jako doprovod a ohlas liturgie, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Imago, imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. století do první třetiny 16. století*, Praha 2019, s. 201.

¹⁹¹ V roce 1588 došlo k rozšíření okem. Výzdobný pás tak byl v těchto částech porušen. Viz Samek (pozn. 188), s. 361.

zamýšlen jako určitý protiklad k protější scéně Zvěstování Panně Marii.¹⁹² Mariiným přijetím boží vůle došlo k vtělení, čímž se započala Kristova spásonosná pouť. Kristus byl tedy od počátku předurčen ke svému sebeobětování za spásu lidstva. Při modlitbě na hoře Olivetské spolu zápasily Ježíšovi dvě přirozenosti. Lidská se obávala nastávajících událostí, ale za pomoci božské přijmul boží vůli, aby tuto pouť dovršil.¹⁹³ Christologický cyklus z kněžiště následně pokračoval také na stěnách lodi, kde se nacházely pašije. Z maleb v lodi zůstala pouze postava sv. Kryštofa na severní stěně. Výzdobu presbytáře završují malby na klenbě. Zde je v mandorle zobrazen Kristus jako apokalyptický soudce, který zároveň ukazuje své rány a obklopují ho symboly evangelistů v medailonech.¹⁹⁴

Umístěním maleb do jednoho průběžného pásu a zrušením dělicích čar mezi jednotlivými výjevy došlo k propojení děje, jenž tak plyne téměř bez přerušení. Rovněž rozložení scény Zvěstování pastýřů a Poslední večeře do dvou přilehlých stěn a prodloužení malířského pásu z presbytáře na vnitřní plochy vítězného oblouku tuto plynulost děje umocňuje.¹⁹⁵ Pozadí maleb je nekonkrétní, pouze vyplněno barvou, na evangelijní straně kněžiště modrou a na epištolní straně žlutou. Tyto, spolu s červenou a černou, jsou dnes nejdominantnější v celém cyklu. Plastičnost postav byla modelována barvami. Lze si toho povšimnout například u postavy anděla ve Zvěstování Panně Marii, na jehož šatech se dochovala svrchní modelační vrstva.¹⁹⁶ Avšak v některých částech pásu již není původní barva tolik patrná. Architektonické prvky jsou redukovány na minimum a postrádají snahu o prostorové řešení, např. trůn ve Zvěstování Panně Marii, či chýše pod níž leží Panna Marie s narozeným Ježíškem na severní stěně. Postavy jsou provedeny ve dvou základních typech. První se objevuje u ztvárnění světských postav, jež jsou poněkud robustnější a je u nich snaha o větší realismus. Zachyceny jsou více v pohybu než druhý typ figur. Ten se projevuje u ztvárnění svatých, v jejich strnulosti a pohybu omezujícím se pouze na základní gesta.¹⁹⁷

Dílna, jež zde pracovala, byla ovlivněna italizujícím proudem české malířské tvorby. Na to poukázal již Antonín Friedl, který malby přiřazuje k dílům ovlivněným stylem Mistra Theodorika a datuje jejich vznik do roku 1385.¹⁹⁸ Karel Stejskal uvažoval

¹⁹² Knoflíček (pozn. 15), s. 69.

¹⁹³ Hall (pozn. 10), s. 39.

¹⁹⁴ Knoflíček (pozn. 15), s. 70.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 70.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 73.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 70–71.

¹⁹⁸ Antonín Friedl, *Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form*, Praha 1956, s. 93.

podobně o možném vlivu malířů na dvoře Karla IV.¹⁹⁹ Jakub Vítovský vidí také východisko maleb dalečinského cyklu v malířské tvorbě 60. a 70. let 14. století, avšak nevyklučuje že k výzdobě kostela došlo až v 80. možná i v 90. letech.²⁰⁰ Kvůli určité odlehlosti místa sem tyto vlivy pronikaly pomaleji. Z toho důvodu uvažuje i Tomáš Knoflíček o možném vzniku maleb až v 90. letech.²⁰¹

V době provedení výzdoby kostela byl Dalečín pod správou pánů z Pernštejna, jejichž dědičným majetkem se stal roku 1358.²⁰² Na počátku 90. let jej nechal Vilém z Pernštejna (†1422) zapsat jako věnný majetek své manželky.²⁰³ Nicméně není zřejmé, zdali některý z nich byl objednavatelem maleb. Vrchnost financovala kostely, jež byly součástí jejich panství, mohlo by se tedy uvažovat o jejich možném podílu na zadání výzdoby kostela.²⁰⁴

Zvěstování Panně Marii [16] se nachází na vnitřní stěně vítězného oblouku. Na modrém pozadí nalevo pokleká archanděl Gabriel před sedící Pannou Marií. Pravici má pozvednutou a ukazuje jí na nápisovou pásku v levé ruce. Páska je rozvinuta mezi postavami a dnes na ní není čitelný text andělova pozdravu. Jeho křídla jsou málo zřetelná stejně jako jeho obličej orámovaný vlasy. Andělův šat červené barvy volně spadá od pasu dolů a je členěn úzkými, svislými záhyby. Panna Marie sedí na prostém trůnu s rukama zkříženými na hrudi v gestu pokory. Její jemnou tvář lemují dlouhé, světlé vlasy a na hlavě má posazenou korunu. Sklopený zrak směřuje k pulpitu s rozevřenou knihou, který je téměř ve středu scény připojený k trůnu. Postava Panny Marie je zobrazena ve větším měřítku než samotný anděl, čímž je na ni kladeno více důrazu. Barevnost jejího oděvu není patrná. V levé horní části obrazu žehná Panně Marii polopostava Boha Otce. Všechny postavy v tomto poli jsou zobrazeny se svatozáří. Ve spodní části malbu překrývá kruh, patrně pozůstatek po konsekračním kříži.

Ikografické pojetí dalečinského Zvěstování je pro toto období běžné, jak bylo uvedeno v předchozí kapitole. Jedná se však o jednodušší variantu, kde trůn není pojat tolik monumentálně a nejsou zde přítomny motivy jako holubice či lilie. Marie má neobvykle nasazenou korunu. Jedná se o motiv, jenž není ve spojení se zvěstováním příliš

¹⁹⁹ Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. století a počátku 15. století*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku*, Praha 1984, s. 344.

²⁰⁰ Vítovský (pozn. 189), s. 190.

²⁰¹ Knoflíček (pozn. 15), s. 72.

²⁰² Bartoň – Bartoňová (pozn. 187), s. 39.

²⁰³ Knoflíček (pozn. 15), s. 72.

²⁰⁴ Bartoň – Bartoňová (pozn. 187), s. 46.

častý. Za první vyobrazení korunované Panny Marie v okamžiku zvěstování v českém umění, lze považovat desku s tímto námětem z Vyšebrodského cyklu (před rokem 1350) [12]²⁰⁵. Dále je takto Panna Marie zachycena i v iniciále “G“ – “Gaude“ v Liber viaticus Jana ze Středy (1353–1364; Praha, KNM, XIII A 12, fol. 69v.) [17] a, z nástěnných maleb, v malířském cyklu kostela sv. Jakuba Většího ve Slavětíně (kolem 1380) [10]²⁰⁶. Panna Marie tedy při andělově příchodu není zobrazena již pouze jako pokorná služebnice boží, ale s korunou usazena na trůnu jako důstojná Matka Boží, kterou se má po této události stát. Anděl klečící před ní, pak může být vnímán jako služebník vzdávající úctu své paní.

Malíř pracující na dalečínském cyklu musel tedy přijít do kontaktu s takto pojatou postavou Panny Marie. Více než o autorovu samostatnou invenci se jedná spíše o přenesení takto zobrazené scény prostřednictvím skicáře, který měli malíři k dispozici.

Farní kostely byly v rámci vesnice významným centrem duchovního života jejích obyvatel. Místo, kde se lidé shromažďovali nejen během slavení liturgie, ale rovněž se zde setkávali i při křtech, svatbách či pohřbech. Majitelé panství na jejichž území se kostel nacházel, poskytovali finanční zajištění pro jeho správu.²⁰⁷ Taktéž se mohli podílet na objednání uměleckých děl či malířské výzdoby interiérů. Jednak tím mohli chtít poukázat na svojí osobní zbožnost, zakomponováním sebe samých do děl také žádali o přímělu v posmrtném životě. Rovněž bohatostí a nákladností prací chtěli na sebe a svoji moc zanechat vzpomínku v pozemském světě.²⁰⁸ Interiéry se tedy často dočkaly bohaté výzdoby. Na stěnách presbytáře či lodi se zobrazovaly významné biblické události nebo okamžiky ze života svatých. Pro věřícího člověka, jenž vstoupil do těchto prostor, zde byl značný kontrast mezi honosným interiérem chrámu a všedností, kterou jinak znal ze svého života. Tato působivost dotvářela jeho náboženský prožitek v Božím chrámu, v němž se

²⁰⁵ Jaroslav Pešina uvádí, že za symbolikou trůnící korunované Panny Marie ve Vyšebrodském cyklu a před ní poklekajícím anděla, mohlo stát promítnutí tehdejší feudálního uspořádání společnosti. Panna Marie zobrazena jako panovnice přijímá anděla jako svého poddaného. Badatel zároveň uvažuje o tom, zdali by přítomnost královských insignií nemohla souviset s korunovaci Karla IV. českým králem roku 1347. Syn pravděpodobného objednavatele cyklu Jošt z Rožmberka se korunovace účastnil. Dle Pešiny na něho mohla tato událost silně zapůsobit a chtěl tak něco z ní promítnout i do deskového cyklu. Viz Pešina (pozn. 164), s. 17–18. Na Pešinu navazuje Milena Bartlová, ta dává vznik desek do přímého souvislosti s korunovaci Karla IV. Dle ní byl vytvořen přímo pro tuto událost. Z toho důvodu jsou na scéně Zvěstování Panně Marii přítomny královské insignie, které souvisely s korunovaci. Viz Bartlová (pozn. 164), 97–99. Jan Royt nespátřuje tuto návaznost na korunovaci, ale vidí Marii jako Královnu nebes, před níž pokleká archanděl jako její dvořan. Viz Royt (pozn. 164), s. 179.

²⁰⁶ Viz pozn. 161.

²⁰⁷ Bartoň – Bartoňová (pozn. 187), s. 45–46.

²⁰⁸ Jean-Claude Schmitt, *Obrazy*, in: Jacques Le Goff – Jean-Claude Schmitt, *Encyklopedie středověku*, Praha 2014, s. 438.

odehrává úzké spojení s Bohem a Ježíšem Kristem. Malby také dokreslovaly předčítaná slova Písma.²⁰⁹

Středem liturgického prostoru kostela byl presbytář. Místo, kde je situovaný oltář, na němž při mši svaté dochází k proměnění eucharistické svátosti, a kde se konají bohoslužby. Význam této části umocnila i jeho malířská výzdoba. Svým námětem často odkazovala k důležitým okamžikům ze života Ježíše Krista a Panny Marie. Věřící tak měli na očích neustálou připomínku Kristova sebeobětování pro jejich spásu. Bohatá výzdoba presbytáře se nachází například v kostele sv. Klimenta v Levém Hradci, datovaná doby kolem 80. let 14. století. Příběhy z christologického cyklu započínají i končí scénami na jižní stěně presbytáře. Nad sebou je zde zobrazeno Zvěstování Panně Marii [11]²¹⁰ a Ukřižování a Oplakávání Krista. Do jednoho pole je soustředěn počátek i konec Ježíšova života. Stejně tak výzdoba presbytáře kostela Povýšení sv. Kříže v Drásově (po roce 1370) [4]²¹¹ či mladší výzdoba kostele sv. Václava v Bubovicích svědčí o velkoleposti výzdoby těchto míst. V Bubovicích je na evangelijní straně kněžiště situován mariánský cyklus, jenž zahajuje v nejvyšší části Zvěstování Panně Marii (kolem 1340) [6]²¹². Epištolní strana nese torza christologického cyklu. Je možné, že se zde při rozvržení maleb autoři snažili dodržet význam evangelijní strany jako ženské a epištolní jako strany mužské.²¹³

Výzdoba presbytáře tedy v mnoha případech nesla výčet nejdůležitějších příběhů Ježíšova dětství a posledních událostí jeho života. Ať již byl cyklus rozsáhlejší nebo připomínal pouze několik zásadních okamžiků, zahajovalo ho Zvěstování Panně Marii jako okamžik, od něhož se započal Spasitelův života. Pro prosté věřící, ale i vzdělanější duchovenstvo byl tímto způsobem viditelně zobrazen neviditelný proces vtělení. Ne vždy však byly všechny malby nástěnných cyklů dobře viditelné laikům v lodi kostela, nýbrž je měli více na očích členové kléru. Ti díky své znalosti theologických spisů mohli díky v symbolům ve výjevech, spatřovat v dílech hlubší sdělení. Také příběhy zobrazované v presbytářích mohly souviset s oltářní svátostí. Zvěstování připomínající Kristovo vtělení souviselo s eucharistickým vtělením odehrávajícím se na oltáři.

Využití plochy vnitřních stěn vítězného oblouku pro vyobrazení figurálních scén, které jsou součástí širšího vyprávění jako je k vidění v Dalečíně, nebylo natolik obvyklé.

²⁰⁹ Jiří Kupka, *Liturgický prostor, reflexe uspořádání kostela* (diplomní práce), KTF UK, Praha 2010, s. 35.

²¹⁰ Viz pozn. 162.

²¹¹ Viz pozn. 128.

²¹² Viz pozn. 130.

²¹³ Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Vyšehrad 1999, s. 305.

Více než tato část byla využita čelní stěna oblouku, na níž jsou malby lépe viditelné z lodi. Samotný vítězný oblouk sloužil k oddělení části lodi, v níž se scházeli věřící, od kněžiště, v němž probíhaly bohoslužby a shromažďovali se kněží. Na čelní stěně vítězného oblouku je situováno Zvěstování Panně Marii v kostel sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (kolem 1350) [5]²¹⁴. Scéna zde byla jasně zřetelná a věřící, tak při mši měli neustále na očích připomínku počátku Kristova života a tajemství jeho vtělení. Samotná malba mohla doprovázet děj probíhající pod ní v presbytáři a na oltáři.

Pro shromáždění věřících byl vyhrazena loď kostela. Největší část chrámu uzpůsobena k účasti veřejnosti na bohoslužbách. Výzdobu lodi, jejíž součástí se stalo Zvěstování, lze spatřit například v kostele sv. Petra v Poříčí nad Sázavou (kolem 1370) [18]²¹⁵ nebo v kostele sv. Jakuba Většího v Libiši [15]²¹⁶.

Liturgický prostor kostela nebyl utvářen pouze samostatnou funkcí stavby, ale v jeho celku ho tvořily všechny aspekty, jež se v něm nacházely, věřící nevyjímaje. Malířská výzdoba tedy rovněž pomáhala dotvářet toto posvátné místo.²¹⁷ Samo Zvěstování Panně Marii bylo často zobrazovaným příběhem. Věřící tak snadno poznaly, o jakou scénu se jedná.

2.4 Zvěstování v kapli při kanovnickém domě – kaple sv. Jana Křtitele, Olomouc

Kaple sv. Jana Křtitele, přistavěná k severní chodbě ambitu kostela sv. Václava v Olomouci, vznikla patrně mezi lety 1435 až 1441.²¹⁸ Kaple má obdélný půdorys o čtyřech polích zaklenutých křížovou klenbou. Ivo Hlobil určil její funkci jako kapitulní knihovny,²¹⁹ v níž však po postupném zakládání oltářů začala převažovat sakrální funkce. Východní pole bylo kolem roku 1500 vyčleněno těmto účelům a zbylé tři pole dále

²¹⁴ Viz pozn. 129.

²¹⁵ Kostel sv. Petra v Poříčí nad Sázavou pochází zřejmě z doby kolem poloviny 12. století. Zvěstování Panně Marii je situováno do orámovaného pole na jižní stěně lodi. Archanděl Gabriel pokleká nalevo před trůnicí Pannou Marií. Křídla má roztažená za hlavou se svatozáří. Levou ruku pozvedá a v pravé drží nápisovou pásku s nedochovaným textem. Zrak má sklopený směrem k ní. Panna Marie sedí na trůnu s baldachýnem před architektonicky provedeným pulpitem s rozevřenou knihou. Ruce má roztaženy v gestu úleku, hlavu mírně skloněnou a pohledem směřuje také k andělově pásce. Nad Mariinou svatozáří je v malém, červeném kruhu patrně zobrazena slétající holubice Ducha svatého. Viz Všečeková et al. (pozn. 14), s. 186.

²¹⁶ Viz pozn. 167.

²¹⁷ Kupka (pozn. 209), s. 65.

²¹⁸ Výstavbu kaple do těchto let vročil Ivo Hlobil na základě pramenů. Dle nich zde byl v roce 1441 zřízen oltář sv. Prokopa a českých patronů olomouckým proboštem Pavlem z Prahy. Jako terminus post quem udává rok 1435, jelikož se v pramenech ještě neobjevuje záznam o této budově. Viz Ivo Hlobil, Nejstarší budova knihovny v Olomouci, *Vlastivědný věstník moravský* XXXII, 1980, s. 207–210.

²¹⁹ Ibidem, s. 207–210.

sloužily jako knihovna. Na tuto hypotézu navazuje Vladěna Pavlíková. Ta uvádí, že pokud tyto prostory byly skutečně zamýšleny jako knihovna, bylo by její umístění zde pouze dočasné, a již na počátku 16. století byla přemístěna jinam.²²⁰

Ve východním poli kaple, sloužícím jako chór, byly v 80. letech odkryty nástěnné malby.²²¹ Na východní stěně pole se nachází Zvěstování Panně Marii, na stěně severní Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii.²²² Oba výjevy rozděluje okno v jejich středu a dle jejich podobného style lze že vznikly současně. Jedná se o nejstarší výzdobou kaple, jež by mohla pocházet z doby kolem roku 1500. Jako další byla vytvořena malba na jižní stěně zobrazující Epitaf Václava z Moštěnic, jehož náhrobek je zasazen do stěny pod ní. Postavu kanovníka menšího měřítka, doporučuje Panna Marie zmrtvýchvstalému Kristu, po jejich stranách stojí Jan Křtitel a Jan Evangelista. Na klenbě se nachází poslední část výmalby, jež vznikla přibližně kolem roku 1617.²²³ Nese vyobrazení světců²²⁴, které doplňují postavy andělů s *arma Christi*. V jednotlivých kápích jsou umístěni světcí a andělé vždy shodně po dvou.²²⁵ Výzdobu klenby doplňují rostlinné ornamenty, a také žebra klenby nesou malby. Na nich jsou zobrazeny barevné kuličky ve skupinách po pěti, v odlišných barvách – žluté, červené a modré – jež souvisejí s modlitbou růžence.²²⁶ Vladěna Pavlíková dává výmalbu stěn ve východním poli kaple do kontextu s nápisy, které se fragmentárně dochovaly v západním poli. Nejstarší torzálně zachovaný text na severní stěně interpretovala jako Zdrávas Maria, a spatřuje zde jistou souvislost mezi ním a výjevem Zvěstování Panně Marii. Rovněž zde může být spojitost s kuličkami růžence na žebrech, jehož je Zdrávas hlavní modlitbou. Další nápis

²²⁰ Vladěna Pavlíková, *Mariánská úcta v zrcadle olomoucké nástěnné malby pozdního středověku* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2019, s. 60–61.

²²¹ *Ibidem*, s. 39.

²²² Tento výjev byl určen Ivem Hlobilem původně jako Zvěstování sv. Anně. Viz Ivo Hlobil, Umělecký vývoj areálu Přemyslovského paláce v průběhu 13.–16. století, in: Marek Perůtka (ed.), *Národní kulturní památka Přemyslovský palác v Olomouci. Průvodce*, Olomouc 1988, s. 38. Jana Hrbáčová však navrhla nové interpretování scény jako Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii. Ženské postavy na východní a severní stěně si jsou podobné svým oděvem, avšak Panna Marie ve Zvěstování má vlasy volně spuštěné po zádech, kdežto ve Zjevení je má zakryté závojem. Tento rozdíl ve scénách badatelka vysvětluje tím, že závoj halící vlasy je symbolem v dané ženy, kterou v době zjevení Panna Marie již byla, ale při zvěstování ještě ne. Viz Jana Hrbáčová, „Es tu, fillius meus Iesus?“ K ikonografii nástěnných maleb v kapli svatého Jana Křtitele v Olomouci, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na Olomouckém hradě: příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2010, s. 177–178.

²²³ Pavlíková (pozn. 220), s. 55–56.

²²⁴ Ve východní kápe je umístěna sv. Kateřina se sv. Voršilou, v jižní sv. Kordula a sv. Kristýn, v západní sv. Václav a sv. Ludmila a konečně v severní kápe sv. Barbora a sv. Dorota. Viz *Ibidem*, s. 48–51.

²²⁵ *Ibidem*, s. 48.

²²⁶ Barevné rozlišení kuliček má spojení s růžencovými tajemstvími. Modré souvisí s Radostným růžencem, červené s Bolestným a zlaté (zde žluté) se Slavným. Viz *Ibidem*, s. 52.

na severní stěně je velmi špatně dochovaný. Na jižní stěně tohoto pole se nacházejí mladší texty, možná také modlitby.²²⁷

Vzhledem k situování maleb do kaple přilehlé k ambitu, kam měla přístup pouze úzká komunita, mohly stát za jejich objednááním olomoučtí kanovníci. Zejména Václav z Moštěnic věnoval tomuto místu značnou pozornost, a dokonce si ho vybral ke svému poslednímu odpočinku. Proto kolem roku 1509 vznikl v kapli jeho epitaf. S jeho jménem by mohla být spojena snad i zbylá výzdoba kaple.²²⁸

Malby vznikaly sice postupně, ale jejich celková koncepce klade důraz na Pannu Marii a zároveň upomíná na Kristovo vítězství nad smrtí. Skrze Pannu Marii je postava Václava z Moštěnic doporučována Kristu. Marie má tedy roli přímělkyně. Spojení mezi malbami východního a severního pole poukazuje na její přítomnost při významných událostech Kristova života a její podíl při spáse. Samozřejmě Mariinu nepřítomnost na obrazovém ztvárnění zvěstování si nelze představit. Avšak okamžik, kde se Kristus po zmrtvýchvstání zjevuje jako první své matce, se nenachází v kanonických textech, ale vychází patrně až z *Meditationes de vitae Christi*.²²⁹ Růženec na klenebních žebrech je s Marií také spjat. Věřící si při jeho modlitbě připomínají skrze Pannu Marii všechny důležité okamžiky Ježíšova života.²³⁰

V malbách jižní a severní stěny je již patrná renesance pronikající na Moravu na konci 15. století.²³¹ Autor vyobrazení se snažil zachytit perspektivní prostor interiéru Mariina pokoje a iluzivní architektury rámuující scény. Postavy v nikách značně vyplňují jim vyhrazené plochy. Jejich šaty se v nadbytku kupí na zemi a musely být bohatě řaseny. Jana Hrbáčová vidí vliv, jenž působil na malby v kapli, v nizozemském umění.²³²

²²⁷ Pavlíková (pozn. 220), s. 52–54.

²²⁸ Z dobových záznamů je známo, že z nadace Václava z Moštěnic došlo v roce 1517 v kapli k zřízení sboru „*sedmi mansionářů s povinností udržovat zde denně mariánský zpěv*.“ Ivo Hlobil – Eduard Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992, cit. s. 162. V této době mohla být provedena tedy výmalba klenby. Viz Pavlíková (pozn. 220), s. 55–56.

²²⁹ Hrbáčová (pozn. 222), s. 178.

²³⁰ Jana Hrbáčová spojuje malby na východní a severní stěně s františkánským Sedmiradostným růžencem, kde je Zvěstování Panně Marii uvedeno jako první z tajemství a Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii jako předposlední. Viz Hrbáčová (pozn. 222), s. 178. Vladěna Pavlíková spojuje korálky na žebrech s dominikánským růžencem. Viz Pavlíková (pozn. 220), s. 54. Při jeho modlitbě věřící rozjímá nad tajemstvími, jež spadají do Radostného, Bolestného a Slavného růžence, kdy každý z nich obsahuje po pěti klauzulích. Zvěstování je prvním tajemstvím Radostného růžence, avšak zmrtvýchvstalý Kristus, jenž se na zdejší malbě zjevuje své matce, je líčen v prvním tajemství Slavného růžence pouze jako zjevující se svým učedníkům. Viz Weiss (pozn. 18), s. 199–201.

²³¹ Hlobil – Petrů (pozn. 228), s. 103.

²³² Hrbáčová (pozn. 222), s. 181.

Zvěstování Panně Marii [19] se nachází na východní stěně východního pole kaple a scénu dělí okno. Obě postavy jsou umístěny v architektonicky provedených nikách, které umožňují vhléd do děje. Zvěstování je zobrazeno v méně obvyklé variantě, kdy je Panna Marie situována nalevo a archanděl Gabriel k ní přichází z pravé strany. Panna Marie se nachází v interiéru, z něhož je viditelný perspektivně pojatý trámový strop, okno a otevřený vchod v zadní části místnosti umožňující průhled ven. Obvykle jsou zavřené dveře či brána spojovány s Matkou Boží. Na vyobrazeních Zvěstování se často nacházejí i otevřené. Souvislost lze najít v paralele Eva-Marie, kdy je Panna Marie považována za druhou Evu. Svým přijetím hadích slov zapříčinila Eva vyhnání lidí z ráje a uzavření jeho brány. Avšak díky přijetí božího slova Marie opět umožnila její otevření, jenž bylo uskutečněno Kristovou obětí.²³³ Marie je oděna v modrý plášť, pod nímž lze vidět červené rukávy šatu. Dlouhé vlasy jí splývají volně po zádech a kolem hlavy má svatozář. Klečí na klekadle a na pulpitu má rozevřenou knihu. Bohužel z dochovaného stavu malby není zřetelný Mariin výraz ve tváři, její ruce sepnuté k sobě naznačují, že se modlí. Jako literární předloha mohla posloužit *Legenda aurea*, v níž je psáno, že anděl Marii navštívil v domě jejich rodičů během modlitby.²³⁴ Pod Marií, ve spodní části malby, se nachází konsekrační kříž. Archanděl Gabriel přistupující k Panně Marii není zobrazen v interiéru nýbrž v exteriéru. V pozadí za ním je možno spatřit oblohu a zeď čnicí téměř do výšky andělových ramen. Lze ji chápat jako odkaz na *hortus conclusus*. Archanděl je oděn do žlutého v pase přepásaného šatu a v ruce drží hůl se zdobeným zakončením. Jana Hrbáčová dává andělov oděv do kontextu dobové burgundské módy.²³⁵ Anděl pohledem směřuje k Panně Marii. Jeho obličej je lemovaný delšími hnědými vlasy v dobovém účesu. Na malbě chybí vyobrazení lilie, symbolu Mariiny čistoty. Dle Pavlíkové by mohla být její absence vysvětlena tím, že se zde nacházely další mariánské květy, které by její úlohu zastupovaly, ale nezachovaly se. Rostlinná výzdoba je částečně patrná ve zbytcích v horní části východního i severního pole.²³⁶ Rovněž zde není přítomna ani holubice Ducha svatého. Dalo by se uvažovat o tom, že byla vyobrazena v prostoru nad Pannou Marií, jelikož v tomto období se již stala pevnou součástí zvěstování. Mohla zde být však nahrazena světlem pronikajícím oknem ve středu scény. Někdy bývá Duch svatý ve zvěstování zobrazen právě jako světelné paprsky snášející se z nebes na Marii nebo také

²³³ Margaret B. Freeman, The Iconography of the Merode Altarpiece, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 16, no. 4, 1957, s. 135.

²³⁴ Vidmanová – Jakub de Voragine (pozn. 45), s. 120.

²³⁵ Hrbáčová (pozn. 222), s. 181.

²³⁶ Pavlíková (pozn. 220), s. 45.

přímo sama holubice na nich může slétat dolů.²³⁷ Kniha, z níž Panna Marie čte, je jejím obvyklým atributem. Na tomto místě však lze uvažovat i o možném spojení s původní funkcí kaple jako knihovny. Panna Marie je tedy zobrazena jako vzdělaná žena, a uváděná jako příklad pro kanovníky, kteří měli přístup do těchto prostor.

Zasazení zvěstování do světského interiéru se objevuje v 15. století převážně v nizozemském umění odkud pak proniká i do širší evropské tvorby.²³⁸ Takto je vyobrazeno Zvěstování Panně Marii i ve druhém poli severního křídla ambitu kostela sv. Václava v Olomouci (po roce 1500) [20]²³⁹. Tento ikonografický typ, v němž je Panna Marie umístěna k pulpitu do své komůrky a andělovým příchodem vyrušena při modlení, se stal v dalších stoletích velmi častým zpracováním příběhu zvěstování. Oblíbeným způsobem vyjádření momentu andělovy návštěvy bylo znázornění přicházejícího Gabriela k Panně Marii zezadu, která se k němu otáčí od pulpitu. Takto je zvěstování zachyceno například na jižní stěně sakristie kostela Všech svatých v Horšově (1489) [21]²⁴⁰ nebo již ve výše zmiňovaném ambitu kostela sv. Václava v Olomouci.

Také umístění Zvěstování Panně Marie na východní stěnu má svůj určitý význam. V kapli sv. Jana Křtitele je k této stěně přistavěn oltář, souvislost lze tedy hledat v eucharistii. Vtělení se spojovalo s eucharistií již v raně křesťanském období, kdy se uvádělo přímé propojení mezi oběma událostmi. Kristovo historické tělo tedy souvisí s jeho mystickým tělem, které je přítomno ve svátosti. Skutečná přítomnost Kristova těla byla dogmatizována na IV. lateránském koncilu. Na oltářní menze dochází při mši svaté k tzv. transsubstanciaci, přepodstatnění chleba a vína v podstatu Kristova těla a krve. V církvi je vnímána určitá návaznost mezi vtělením a eucharistií. Z Panny Marie vzešlo tělo, aby bylo ukřižováno pro vykoupení lidstva. Tato Kristova oběť se tak připomíná při

²³⁷ Emminghaus (pozn. 1), sl. 430.

²³⁸ Ibidem, sl. 432.

²³⁹ Zvěstování Panně Marii je zasazeno do interiéru. Archanděl Gabriel klečí a Marie se k němu odvrací od pulpitu, s knihou v rukách. Anděl jí žehná a v levé ruce drží pásku s nečitelným textem pozdravu. Za Marií odhruje další anděl červenou drapérii a odhaluje lůžko a zamřížované okno odkazující na Pannu Marii jako na nevěstu Kristovu. V pozadí je průhledem možno vidět venkovní krajinu a žehnající polopostavu Boha Otce. Viz Zuzana Všecková, Cyklus maleb s christologickou tematikou, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 419.

²⁴⁰ Románský kostel v Horšově byl v druhé polovině 14. století goticky přestavěn a roku 1489 byla jeho sakristie vyzdobena nástěnnými malbami. Na jižní stěně se v několika pásech odvíjí christologický a mariánský cyklus. V jeho vrchní části, po levé straně okna, je zachyceno Zvěstování. Scéna je umístěna snad do *hortus conclusus*. Panna Marie s dlouhými, světlými vlasy se otáčí od pulpitu k přistupujícímu andělovi od pulpitu. Gabriel snad rukou žehná nebo drží nápisovou pásku. Část, v níž se nachází, je v některých místech poškozena. Viz Jan Kaigl, O kostele v Horšově, *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče LXVI*, 2006, č. 4, s. 294.

přijímání svátosti stejně, jako jeho celý život počínaje vtělením.²⁴¹ Rovněž Panna Marie je spojena s eucharistií. Přirovnává se ke svatostánku, v němž byl uložen Kristus, nejsvětější z hostií. Byla tedy první, která přijmula eucharistickou svátost.²⁴²

Takto umístěný námět Zvěstování není ojedinělý. Nachází se i ve starších dílech z českého prostředí např. na východní stěně presbytáře v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích (kolem 1330) [3]²⁴³. Dále také v kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově (2. polovina 14. století) [22]²⁴⁴ a v kapli Navštívení Panny Marie na hradě Bečov (kolem 1370) [7]²⁴⁵. Ve všech případech se jedná o oltářní stěnu, před níž je umístěný hlavní oltář a scénu rozděluje okno v jejím středu. Věřícím bylo vizuálně promítáno tajemství Kristova vtělení, které má úzkou souvislost s tajemstvím eucharistického vtělení. Pomáhalo tedy dotvářet víru v reálnou přítomnost Kristova těla v oltářních svátostech.

Avšak kaple sv. Jana Křtitele nesloužila širší veřejnosti jako tomu bylo u výše uvedených staveb. Mohla do ní vstoupit pouze úzká komunita, a tedy jim byla určena výzdoba. Oproti laické veřejnosti neoplývající takovou znalostí Písma svatého, byly olomoučtí kanovníci vzdělanějším pozorovatelem. Kromě maleb v kapli je vyzdoben i přiléhající ambit. Prostory, jež byly součástí každodenního života duchovenstva, svojí výzdobou dopomáhaly k jejich rozjímání o spáse, která jim byla nabídnuta skrze Kristovu oběť. Kaple sv. Jana Křtitele sloužící snad v době provedení maleb jako kapitulní knihovna, tak umožňovala jejich návštěvníkům mít při studiu spisů stále na očích tajemství Kristova vtělení a jeho vítězství nad smrtí.

²⁴¹ Hans Jorissen, Transubstantiation, in: Walter Kaspar (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Thomasschriften bis Žyto myr*, Bd. 10, Freiburg in Breisgau 2001, s. 177–178.

²⁴² Drummond (pozn.6), s. 107.

²⁴³ Viz pozn. 127.

²⁴⁴ Kostel sv. Mikuláše ve Starém Svojanově vystavěný ve druhé polovině 13. století byl o necelé století později přestavěn, v presbytáři a lodi byly vytvořeny nástěnné malby. Kostel není orientován, oltář se tedy nachází před severní stěnou s výjevem Zvěstování. Archanděl Gabriel přistupující zleva k Panně Marii má v ruce nápisovou pásku s nedochovaným pozdravem. Anděl Marii žehná a jeho křídla mají ve vrchní části modré kapky, snad měly znázorňovat paví křídla. Panna Marie napravo sedí na prostém sedátku, ruce má složené v klíně a pohledem směřuje na rozevřenou knihu na pulpitu před sebou. K její hlavě letí holubice a nad ní z oblak vystupuje polopostava Boha Otce, jenž v rukou drží dítě s křížem. Viz Petr Hník, *Historie, přítomnost a význam kostela svatého Mikuláše ve Starém Svojanově*, Praha 2004, s. 39–40.

²⁴⁵ Nad Zvěstováním Panny Marie je zobrazeno Ukřižování. Vzhledem k situování obou scén na oltářní stěnu se dá uvažovat o jejich vzájemné provázanosti. Kristovo vtělení vústilo v jeho oběti na kříži, jež je připomínána při eucharistii. Ježíšově prvnímu příchodu odpovídá rovněž Poslední soud na protější stěně, který značí jeho druhý příchod. Viz Royt (pozn. 135), vyhledáno 25. 2. 2021.

Závěr

Předkládaná práce se ve své první části zabývá ikonografickým vývojem Zvěstování Panně Marii a některými významnými prameny majícími vliv na podobu vyobrazení. Písemné prameny zahrnují jednak Nový zákon, z něhož základní podoba příběhu vychází, tak i apokryfní a středověké texty, které příběh rozvíjejí a interpretují. Zároveň jsou do této části zařazeny i starozákonní předobrazy, jejichž pomocí objasňovala středověká teologie novozákonní události. Ke zvěstování bylo tedy přiřazeno několik příběhů ze Starého zákona předpovídající tento okamžik. Nakonec jsou zde zahrnuty také dvě modlitby, *Ave Maria* a *Angelus Domini*, související se zvěstováním. Samotný ikonografický vývoj je zaměřený na kulturní okruh západního křesťanství, do nějž spadají i české země. Zpracovává téma od prvních, raně křesťanských vyobrazení po vrcholný středověk, v němž docházelo k postupnému ustalování ikonografického typu.

Druhá část práce se zabývá již několika konkrétními příklady z české nástěnné malby ve sledovaném období. Při výběru čtyř hlavních lokalit jsem zohlednila jak ikonografické zpracování scény Zvěstování Panně Marii, tak i sakrální funkci místa, v nichž byla malba umístěna. Tato část se tedy zaměřuje na ikonografii, ale také na liturgické prostory, v nichž se nacházela malířská výzdoba.

V kapli na hradě Houska, jako v první zpracovávané lokalitě, je Zvěstování součástí souboru nástěnných maleb z doby kolem roku 1330, které lze chápat jako obraz reprezentace majitele hradu. Samotná malba představuje ikonografickou variantu přetrvávající v českém umění převážně v první polovině 14. století, jež zachycuje archanděla Gabriela a Pannu Marii stojící. Scéna se soustředí převážně na hlavní postavy a na okamžik zvěstování a s tím souvisejícím vtělením. Stejnou zprávu předávají i mladší vyobrazení, avšak jsou komponovány složitěji a doplněny dalšími symboly odkazujícími na neporušené panenství Panny Marie.

Kolem poloviny 14. století se kompozice proměňuje a Panna Marie je zobrazena sedící, často na honosném trůnu. Archanděl Gabriel v tomto případě bývá zachycen v pokleku na znamení úcty před budoucí Bohorodičkou. Takto je tomu v klášteře Na Slovanech (1365–1372), kde je anděl netradičně pro toto období zachycen klečící na oblaku. Tato kapitola se také zabývá zvěstováním v kontextu klášterním ambitu, jež měla na očích převážně místní benediktinská komunita, která nad malířskou výzdobou mohla rozjímat. Snad jednou do roka byla křížová chodba otevřena i pro veřejnost a malby dokreslovaly jejich prožitek z víry.

Další kapitola pojednává o kostele sv. Jakuba Většího v Dalečíně (kolem 1380). Také zde je Panna Marie usazena na trůn. Avšak je jí přidána koruna, jež se v kontextu se zvěstováním neobjevuje příliš často. Panna Marie spolu s trůnem působí majestátně, až královsky a anděl před ní pokleká jako její služebník. Koruna v dalečínském Zvěstování tuto Mariinu pozici ještě více zdůrazňuje. Scéna je situována na vnitřní plochu vítězného oblouku. V rámci této části jsem se též snažila poukázat i na další příklady umístění tohoto výjevu v interiéru kostela. Ve venkovských farních kostelech dotvářela malířská výzdoba interiérů Písmo předčítané při bohoslužbách. Také poučovala o významných událostech Kristova života vedoucích ke spáse.

Na závěr se druhá část práce věnuje Zvěstování v kapli sv. Jana Křtitele v Olomouci (kolem 1500). Rovněž se jedná o místo, které bylo přístupno pouze úzké komunitě. Zároveň sloužilo zprvu jako kapitulní knihovna, a proto mohl být tento aspekt zachycen i v samotném vyobrazení. Hlavní však bylo situování Zvěstování na oltářní stěnu, čímž vznikl úzký vztah s eucharistií. Samotná scéna zobrazuje ikonografický typ, v němž je Panna Marie zasazena do interiéru domu a andělem vyrušena při modlitbě. V tomto případě Marie klečí před pulpitem a archanděl Gabriel je zachycen stojící. Je věřícím představena jako boží služebnice. Tento motiv se objevuje v 15. století a v oblibě zůstává i v obdobích následujících. Výjev již není součástí rozsáhlejšího christologického cyklu, jako ve výše uvedených dílech, ale je více osamostatněna. Nachází se v doprovodu pouze několika maleb, které nevyprávějí komplexnější příběh Kristova života, ale jedná se pouze o pár vybraných výjevů.

V předkládané práci tedy zpracovávám čtyři příklady, z jejichž rozboru vyplývá, jaké základní ikonografické typy Zvěstování Panně Marii byly k nalezení v české nástěnné malbě v letech 1300–1500. K uvedeným typům jsem také přiřadila ještě několik dalších děl odpovídajícím svým zpracováním dané ikonografii, jež jsem se snažila krátce ikonograficky popsat v poznámkovém aparátu. Z těchto poznatků lze konstatovat, že ikonografie Zvěstování následovala obecný vývoj na Západě. Jednalo se o často zobrazovaný příběh zpravidla zahajující rozsáhlé cykly s christologickou tematikou, neboť stála na počátku Ježíšova prvního příchodu. Tento námět byl proto umístěn na viditelných místech, často v blízkosti oltáře, kde byl důležitý vztah s eucharistií. Kontext liturgického prostoru byl proto zásadní pro pochopení celkového vyznění scény.

Seznam použitých zkratk

FF JU – Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

FF UK – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

fol. – folio

KNM – Knihovna Národního muzea

KTF UK – Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy

např. – například

NK – Národní knihovna

sign. – signatura

sv. – svatý/á

tzv. – takzvaný

Seznam použité literatura

Adolf Adam, *Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe*, Praha 1998.

Margarete Andersson–Schmitt, Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emmauskloster zu Prag, *Umění XLIII*, 1995, s. 224–231.

Milena Bartlová, Rosu dejte nebesa. K ikonografii vyšebrodského cyklu, *Umění XXXIX*, 1991, s. 97–99.

Jiří Bartoň – Marta Bartoňová, *Dalečín. Dalečín–Veselí–Hluboké. Od minulosti k dnešku*, Dalečín 2015.

Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon. Von Scherer – Zypresse*, Bd. 6, St. Ottilien 1994.

Rupert Berger, *Liturgický slovník*, Praha 2008.

Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona, Ekumenický překlad, Praha 1985.

John K. Bostock, *A Handbook on Old High German Literature*, Oxford 1955.

Jan Dienstbier, Poznámka k poznámce. Ikonografie a emauzský typologický cyklus, in: Richard Biegel – Lubomír Konečný – Michaela Ottová – Roman Prahel (edd.), *Ikonografie. Témata, motivy, interpretace. Kniha k poctě Jana Royta*, Karolinum, Praha 2017, s. 125–138.

Jan Dienstbier – Ondřej Faktor – Zuzana Všetečková, Nástěnný obraz jako doprovod a ohlas liturgie, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Imago, imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. století do první třetiny 16. století I.*, Praha 2019, s. 182–213.

Sarah Drummond, *Divine Conceptio. The Art of the Annunciation*, London 2018.

Jan A. Dus – Petr Pokorný (edd.), *Neznámá evangelia: novozákonní apokryfy I*, Praha 2001.

Jürgen Werinhar Einhorn, *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1998.

James K. Elliot (ed.), *The apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1998.

Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997.

Ondřej Faktor, *Vejdi poutníče. Kostel sv. Jakuba Většího v Libiři*, Neratovice, 2019.

Margaret B. Freeman, The Iconography of the Merode Alterpiece, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 16, no. 4, 1957, s. 130–139.

Antonín Friedl, *Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form*, Praha 1956.

James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

Erich J. Heck, *Ave Maria, vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby*, Kostelní Vydří 2003.

Ivo Hlobil, Nejstarší budova knihovny v Olomouci, *Vlastivědný věstník moravský XXXII*, 1980, č. 2, s. 207–210.

Ivo Hlobil, Umělecký vývoj areálu Přemyslovského paláce v průběhu 13.–16.století, in: Marek Perůtka (ed.), *Národní kulturní památka Přemyslovský palác v Olomouci. Průvodce*, Olomouc 1988, s. 35–38.

Ivo Hlobil – Eduard Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.

Petr Hník, *Historie, přítomnost a význam kostela svatého Mikuláše ve Starém Svojanově*, Praha 2004.

Veronika Horová, Nástěnné malby v kapli hradu Houska, in: Jaromír Homolka et al., *Ústecký sborník historický, Gotické umění a jeho historické souvislosti III, Sborník grantového projektu Gotika v severních Čechách*, Ústí nad Labem 2004, s. 249–261.

Lenka Hradilová, Odívání Panny Marie ve středověkém umění a jeho specifika v českých zemích, in: Alena Nachtmannová – Olga Klapetková (edd.), *Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku*, Praha 2016, s. 11–21.

Jana Hrbáčová, „Es tu, fillius meus Iesus?“ K ikonografii nástěnných maleb v kapli svatého Jana Křtitele v Olomouci, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na Olomouckém hradě: příspěvky z mezinárodní konference*, Olomouc 2010, s. 177–188.

Walter Kaspar (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche. A bis Barcelona*, Bd. 1, Freiburg in Breisgau 1993.

Walter Kaspar (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Thomasschriften bis Žytomyr*, Bd. 10, Freiburg in Breisgau 2001.

Jan Kaigl, O kostele v Horšově, *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče LXVI*, 2006, č. 4 s. 290–297.

Jan Kábrt, *Latinsko-český slovník*, Praha 1991.

Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie A–Ezechiel*, Bd. 1, Rom 1994.

Egelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse Nachträge*, Bd. 4, Rom 1994.

Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.

Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Emauzy, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007.

Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech*, Praha 2012.

Kateřina Kubínová (ed.), *Slovanský klášter Karla IV. Zbožnost, umění, vzdělanost*, Praha 2016.

Kateřina Kubínová (ed.), *Karel IV. a Emauzy. Liturgie, obraz, text*. Praha 2017.

Jiří Kupka, *Liturgický prostor, reflexe uspořádání kostela* (diplomní práce), KTF UK, Praha 2010.

Dobroslav Líbal – Petr Macek – Olga Novosadová, Stavebně historický průzkum hradu Houska, *Castellologia bohemika I*, Praha 1989, s. 141–158.

- Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Vyšehrad 1999.
- Sarah McNamer, The Origins of Meditationes vitae Christi, *Speculum*, vol. 84, no. 4, October 2009, s. 905–955.
- Aleš Murda, Nástěnné malby na hradě Houska, in: František Gabriel et al., *Středověké umění na Českolipsku*, Česká lípa 2012, s. 63–70.
- Vladěna Pavlíková, *Mariánská úcta v zrcadle olomoucké nástěnné malby pozdního středověku* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2019.
- Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350*, Praha 1959.
- Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982.
- Isa Ragusa – Rosalie B. Green (edd.), *Meditations on the life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, New Jersey 1961.
- David M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin*, vol. 18, no. 4, December 1936, s. 480–526.
- Angiola Maria Romanini (ed.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1994.
- Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- Jan Royt, Poznámky k rekonstrukci a ikonografii Vyšebrodského oltáře, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (edd.), *Ars videndi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Praha 2006, s. 175–194.
- Daniela Rywíková, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2006.
- Laura Saetveit Miles, The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation, *Speculum*, vol. 89, no.3, July 2014, s. 632–669.

José Mariá Salvo-González, The Symbol of Bed (Thalamus) in Images of the Annunciation of 14th–15th Centuries in the Light of Latin Patristics, *International Journal of History and Cultural Studies*, vol. 5, no. 4, 2019, s. 49–70.

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I (A-I)*, Praha 1994.

Jutta Seibert (ed.), *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg 1980.

Karel Stejskal, *Kláster Na Slovanech*, Praha 1974.

Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. století a počátku 15. století, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátku do konce středověku*, Praha 1984, s. 343–354.

Gertrud Schiller, *Ikonography of Christian art, Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*, vol. 1, New York 1971.

Dora Schumann, *Die Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance* (diplomní práce), Philosophischen fakultät Universität Heidelberg, Leipzig 1910.

Josef. V. Šimák, *Kniha o Housce I*, Praha 1930.

František Urban, *Mariologická a mariánská inspirace v českém středověku, Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany*, Olomouc 2016.

Anthony Uyl (ed.), *Ambrose. Selected Works and Letters*, Woodstock 2017, s. 371–395.

Anežka Vidmanová (ed.) – Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 2012.

Jakub Vítovský, Monumentální malířství a sgrafito, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, II. Brno*, Brno 1999, s. 183–232.

Zuzana Všetěčková, Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera na Slovanech, *Umění XLIV*, 1996, s. 131–146.

Zuzana Všetěčková, Cyklus maleb s christologickou tematikou, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 419–424.

Zuzana Všečeková, Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků, *Umění LVII*, 2009, s. 2–25.

Zuzana Všečeková et al., *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011.

Martin Weiss, *Mariánské zrcadlo*, Praha 2002.

František Záruba, Kaple a její úloha v rámci hradního areálu na příkladech z Čech a Moravy, in: Daniela Dvořáková et al., *Středověké hrady na Slovensku. Život, kultura, společnost*, Bratislava 2017, s. 99–114.

Internetové zdroje

Clementine Vulgate project, *Evangelium secundum Lucam*, <http://vulsearch.sourceforge.net/html/Lc.html>, vyhledáno 8. 9. 2020.

Jan Royt, *Uměleckohistorický průzkum nástěnných maleb v hradní kapli na Bečově*, http://www.zamek-becov.cz/pamatky/vzorova-obnova-becova/ke-stazeni/ke-stazeni/brozura_becov_kaple_royt.pdf, vyhledáno 25. 2. 2021.

Seznam obrazová přílohy

Obr. 1/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1330, nástěnná malba, Houska, hradní kaple, jižní stěna lodi. Foto: Aleš Mudra

Obr. 2/ Zvěstování Panně Marii, 1313–1321, knižní iluminace, Pasionál abatyše Kunhuty, Praha, Národní knihovna, sign. MS XIV A 17, fol. 5b. Reprodukováno z: Emma Urbánková – Karel Stejskal (edd.), *Pasionál Přemyslovný Kunhuty*, Praha 1975.

Obr. 3/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1330, nástěnná malba, Průhonice, kostel Narození Panny Marie, východní stěna presbytáře.

Foto: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Kostel_Narozen%C3%AD_Panny_Marie_\(Pr%C5%AFhonice\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Kostel_Narozen%C3%AD_Panny_Marie_(Pr%C5%AFhonice)), vyhledáno 12. 2. 2021.

Obr. 4/ Zvěstování Panně Marii, po roce 1340, nástěnná malba, Drásov, kostel Povýšení sv. Kříže, jižní stěna presbytáře. Foto: Zuzana Pelíšková

Obr. 5/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1350, nástěnná malba, Jindřichův Hradec, kostel sv. Jana Křtitele, vítězný oblouk. Reprodukováno z: Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300-1350*, Praha 1959, obr. 214, 215.

Obr. 6/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1340, nástěnná malba, Bubovice, kostel sv. Václava, severní stěna presbytáře. Foto: Zuzana Pelíšková

Obr. 7/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1370, nástěnná malba, Bečov nad Teplou, hradní kaple Navštívení Panny Marie, severní stěna presbytáře.

Foto: <https://www.npu.cz/cs/ups-praha/akce/7935-noc-kostelu-farnost-becov-nad-teplou>, vyhledáno 25. 2. 2021.

Obr. 8/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, severní stěna, Reprodukováno z: Josef Soukup, *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. XVIII. Politický okres Pelhřimovský*, Praha 1903, obr. 411, 412.

Obr. 9/ Zvěstování Panně Marii, 1365–1372, nástěnná malba, Praha, klášter Na Slovanech, jižní křídlo ambitu. Reprodukováno z: Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech*, Praha 2012, s. 327.

Obr. 10/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnná malba, Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, jižní stěna lodi. Foto: <https://maps123.net/en/CZ/kostel-sv-jakuba-vtiho-p376672>, vyhledáno 31. 3. 2021

Obr. 11/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnná malba, Levý Hradec, kostel sv. Klimenta, jižní stěna presbytáře. Foto: Zuzana Pelíšková

Obr. 12/ Mistr Vyšebrodského oltáře, Zvěstování Panně Marii, před 1350, tempera, plátno na lipové desce, 99 x 93,5 cm, Národní galerie v Praze.

Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1ebrodsk%C3%BD_cyklus, vyhledáno 23. 1. 2021.

Obr. 13/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, kaple sv. Kříže, severovýchodní okenní výklenek. Reprodukováno z: Jan Royt, *Kaple svatého Kříže*, Karlštejn 2016, s. 60.

Obr. 14/ Zvěstování Panně Marii, 1370–1380, nástěnná malba, Sázavský klášter, severní stěna kapitulní síně. Reprodukováno z: Zuzana Vsetečková et al., *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, s. 267.

Obr. 15/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1390, nástěnná malba, Libiš, kostel sv. Jakuba Většího, severní stěna lodi. Foto: <https://1url.cz/jKrvx>, vyhledáno 9. 4. 2021.

Obr. 16/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnná malba, Dalečín, kostel sv. Jakuba Většího, severní stěna, vnitřní plocha vítězného oblouku. Foto: Zuzana Pelíšková.

Obr. 17/ Zvěstování Panně Marii, Liber Viaticus Jana ze Středy, 1353–1364, Praha, Knihovna Národního muzea, XIII A 12, fol. 69v.

Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Liber_viaticus_Jana_ze_St%C5%99edy, vyhledáno 23. 3. 2021.

Obr. 18/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1370, nástěnná malba, Poříčí nad Sázavou, kostel sv. Petra, jižní stěna lodi. Foto: Zuzana Pelíšková

Obr. 19/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1500, nástěnná malba, Olomouc, kaple sv. Jana Křtitele, východní stěna. Foto: Muzeum umění Olomouc

Obr. 20/ Zvěstování Panně Marii, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel sv. Václava, severní křídlo ambitu. Foto: Muzeum umění Olomouc.

Obr. 21/ Zvěstování Panně Marii, 1489, nástěnná malba, Horšov, kostel Všech svatých, jižní stěna sakristie. Foto: https://jindrich-tyn.rajce.idnes.cz/Kostel_Vsech_svatych_Horsov/, vyhledáno 4. 2. 2021.

Obr. 22/ Zvěstování Panně Marii, 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, severní stěna presbytáře. Foto: Veronika Lukešová

Obrazová příloha



Obr. 1/ Zvěstování Panně Marii, kolem roku 1330, nástěnná malba, hrad Houska, kaple, jižní stěna lodi.



Obr. 2/ Zvěstování Panně Marii, 1313–1321, knižní iluminace, Pasionál abatyše Kunhuty, Praha, Národní knihovna, sign. MS XIV A 17, fol. 5b.



Obr. 3/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1330, nástěnná malba, Průhonice, kostel Narození Panny Marie, východní stěna presbytáře.



Obr. 4/ Zvěstování Panně Marii, po roce 1340, nástěnná malba, Drásov, kostel Povýšení sv. Kříže, jižní stěna presbytáře.



Obr. 5/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1350, nástěnná malba, Jindřichův Hradec, kostel sv. Jana Křtitele, vítězný oblouk.



Obr. 6/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1340, nástěnná malba, Bubovice, kostel sv. Václava, severní stěna presbytáře.



Obr. 7/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1370, nástěnná malby, Bečov nad Teplou, kaple Navštívení Panny Marie, severní stěna presbytáře.



Obr. 8/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1490, nástěnná malba, Žirovnice, hradní kaple, severní stěna.



Obr. 9/ Zvěstování Panně Marii, 1365–1372, nástěnná malba, Praha, klášter Na Slovanech, jižní křídlo ambitu.



Obr. 10/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnná malba, Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, jižní stěna lodi.



Obr. 11/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnné malba, Levý Hradec, kostel sv. Klimenta, jižní stěna presbytáře.



Obr. 12/ Mistr Vyšebrodského oltáře, Zvěstování Panně Marii, před 1350, tempera, plátno na lipové desce, 99 x 93,5 cm, Národní galerie v Praze.



Obr. 13/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, kaple sv. Kříže, severovýchodní okenní výklenek.



Obr. 14/ Zvěstování Panně Marii, 1370–1380, nástěnná malba, Sázavský klášter, severní stěna kapitulní síně.



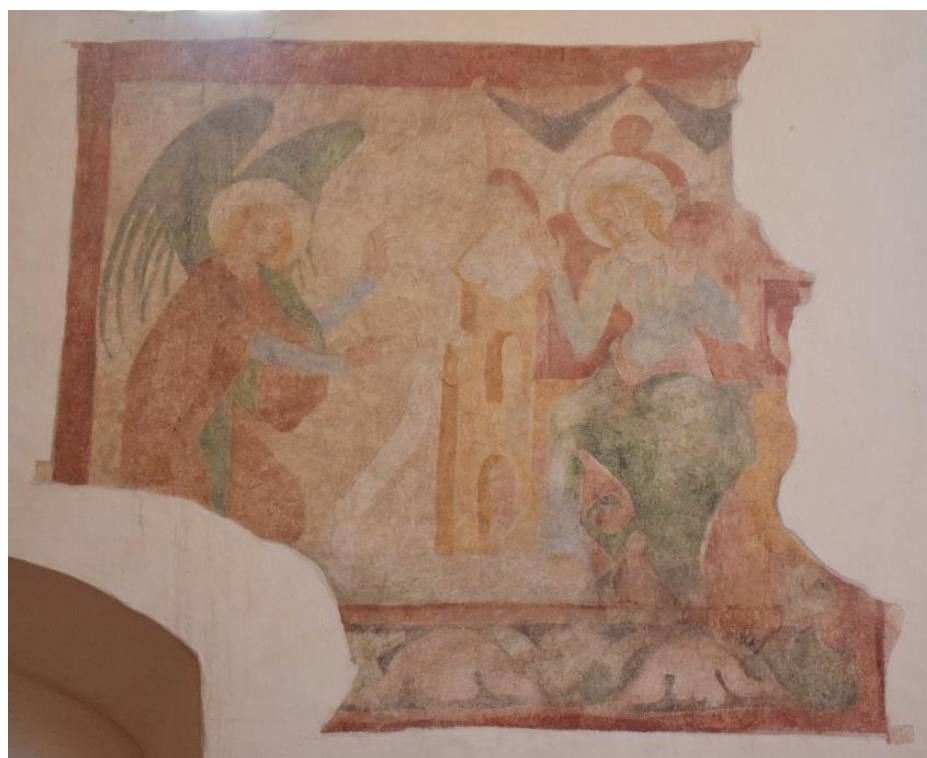
Obr. 15/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1390, nástěnná malba, Libiř, kostel sv. Jakuba Většího, severní stěna lodi.



Obr. 16/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1380, nástěnná malba, Dalečín, kostel sv. Jakuba Většího, severní stěna, vnitřní plocha vítězného oblouku.



Obr. 17/ Zvěstování Panně Marii, Liber Viaticus Jana ze Středy, 1353–1364, Praha, Knihovna Národního muzea, XIII A 12, fol. 69v.



Obr. 18/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1370, nástěnná malba, Poříčí nad Sázavou, kostel sv. Petra, jižní stěna lodi.



Obr. 19/ Zvěstování Panně Marii, kolem 1500, nástěnná malba, Olomouc, kaple sv. Jana Křtitele, východní stěna.



Obr. 20/ Zvěstování Panně Marii, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel sv. Václava, severní křídlo ambitu.



Obr. 21/ Zvěstování Panně Marii, 1489, nástěnná malba, Horšov, kostel Všetech svatých, jižní stěna sakristie.



Obr. 22/ Zvěstování Panně Marii, 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, severní stěna presbytáře.

Anotace

Jméno a příjmení:	Zuzana Pelíšková
Název práce:	Ikonografie Zvěstování Panně Marii v české nástěnné malbě v letech 1300–1500
Název práce v angličtině:	Iconography of the Annunciation in the Czech Mural Painting in 1300–1500
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	PhDr. Kateřina Kubínová, Ph.D.
Rok obhajoby:	2021
Anotace práce:	Bakalářská práce se zabývá ikonografickým vývojem Zvěstování Panně Marii v českých zemích v letech 1300–1500 se zaměřením na nástěnné malířství. Na několika konkrétních příkladech přináší přehled vývoje tohoto tématu, a také význam liturgického prostoru vůči vyobrazení. Práce tedy zpracovává Zvěstování v kapli na hradě Houska, v ambitu kláštera Na Slovanech, v kostele sv. Jakuba Většího v Dalečíně a v kapli sv. Jana Křtitele v Olomouci. Součástí práce je rovněž bližší pohled na ikonografický vývoj námětu v rámci západního křesťanství a na písemné prameny ovlivňující jeho podobu.
Klíčová slova:	Zvěstování Panně Marii, nástěnné malířství, ikonografie, liturgický prostor
Anotace v angličtině:	The bachelor's diploma thesis deals with the iconographic development of the Annunciation in the Czech lands in 1300–1500, focusing on mural painting. It provides an overview of the development of the theme and the significance of the liturgical space in relation to the depiction on specific examples. The work is focused mainly on the Annunciation in the chapel of Houska Castle, in the cloister of the Na Slovanech monastery, in the church of St. James the Great in Dalečín, and the chapel of St. John the Baptist in Olomouc. The work also includes a closer look at the iconographic development of the theme in terms of Western Christianity and the written sources influencing its form.
Klíčová slova v angličtině:	the Annunciation, mural painting, iconography, liturgical space
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha (11 stran), vložené CD
Rozsah práce:	71 stran, 124 527 znaků včetně mezer
Jazyk práce:	Český