Ženy ve středověku

zakladatelky mecenášky matky

KORNÉLIA KOLÁŘOVÁ TAKÁCSOVÁ (ed.)

Ženy ve středověku

zakladatelky
mecenášky
matky

Tato publikace vznikla v rámci mezinárodního projektu s názvem: Cultural Heritage associated with the Royal Women of the High Middle Ages in Central Europe, Project ID: 22030069
Projekt je spolufinancován vládami České republiky, Maďarska, Polska a Slovenska prostřednictvím visegrádských grantů z Mezinárodního visegrádského fondu. Posláním fondu je podporovat myšlenky udržitelné regionální spolupráce ve střední Evropě.

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

Visegrad Fund

Texty: © Vít Vlnas, Mária Prokopp, Jan Royt, Viktor Kubík, Kornélia Kolářová Takácsová, Ágoston Takács, Zsombor Jékely, Romuald Kaczmarek, Michaela Ottová, Ivan Gerát, Peter Megyeši
© Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy 2022
Graphic design: © Jan Bouček
Odborná recenze: doc. PhDr. Daniela Rywiková, Ph.D.

ISBN online publikace: 978-80-87922-33-0
ISBN 978-80-87922-32-3

Ženy ve středověku

zakladatelky mecenášky matky

KORNÉLIA KOLÁŘOVÁ TAKÁCSOVÁ (ed.)

Obsah

VÍT VLNAS
Předmluva / 7

MÁRIA PROKOPP
Úvod: Dynastické vztahy ve střední Evropě ve 14. století / 11

JAN ROYT
Ikonografie královských párů Přemyslovců a Lucemburků ve středověkých Čechách / 18

VIKTOR KUBÍK
Poznámky ke srovnání úlohy významných objednavatelek rukopisů v první polovině 14. století (Čechy, Itálie, Francie) / 54

KORNÉLIA KOLÁŘOVÁ TAKÁCSOVÁ
Královské vdovy jako zakladatelky a mecenášky. Příklad Alžběty Polské, vdovy uherského krále Karla I. Roberta z Anjou / 66

ÁGOSTON TAKÁCS
Byl dominikánský klášter na Markétině ostrově v Budapešti dvojitým klášterem? / 88

ZSOMBOR JÉKELY
Zapomenutá relikvie a Panna Maria Královna nebes ve středověké Pešti – postřehy k nově objevené nástěnné malbě ve farním kostele Vnitřního města v Pešti / 96

ROMUALD KACZMAREK
Księżna świdnicko-jaworska Agnieszka habsburska (+1392) i jej aktywność fundatorska (ze szczególnym uwzględnieniem Strzegomia) / 118

MICHAELA OTTOVÁ
Anna – mater Mariae virginis. K mateřskému a rodovému kultu svaté Anny (nejen) v lucemburských Čechách / 136

IVAN GERÁT
Zasľúbené Bohu – panny a panenstvo v Krumlovskom kódexe (Cod. Vind. 370) / 157

PETER MEGYEŠI
Vízie svätej Brigity Švédskej a neskorogotická ikonografia Adorácie Krista na Slovensku / 180

Summary / 194

Předmluva

VÍT VLNAS

Kolektivní monografie, již dostáváte do ruky, není jenom souhrnem příspěvků na téma dnes hojně frekventovaného výzkumu společenských a kulturních rolí ženy ve středověku. Důležitý je i její výměr teritoriální. Kniha se zaměřuje na území středověkých států českého, polského a uherského, které v rámci jejich stýkání a potýkání propojovalo mimo jiné předivo dynastických vazeb, pro něž byly charakteristické výrazné ženské postavy. Jednotlivé kapitoly spojuje jejich chronologický záběr, zabývají se obdobím vrcholného středověku, během kterého tyto vznešené ženy stály za vznikem mnoha významných uměleckých památek. Svazek je rozčleněn na tři části. Po vstupním bloku následuje pět textů zaměřených na konkrétní postavy a na díla s nimi spojovaná, zatímco závěr náleží konkrétním příkladům prezentace ženských vzorů na základě analýzy jejich zobrazení ve středoevropském prostředí.

Mária Prokopp nastiňuje dynastické vztahy ve střední Evropě z perspektivy Uherského království od jeho počátků, tedy po celou dobu vlády árpádovského rodu. Zaměřuje se přitom na nepřehlédnutelné ženské postavy a poukazuje na jejich význam z hlediska dynastického, politického i náboženského. Jan Royt následně pojednává o ženách – královnách po boku jejich manželů. Představuje ikonografii královských manželských párů z rodu Přemyslovců a Lucemburků v rolích zakladatelů a objednavatelů. Jejich vyobrazení interpretuje jako výraz panovnické reprezentace, v níž je položen důraz buď na donátorské aktivity, nebo na osobní zbožnost. Royt připomíná, že reprezentační funkci měly také náhrobky, které tyto manželské páry sdílely, avšak v Čechách se nedochovaly a je otázkou, zda vůbec existovaly.

Tematický celek věnovaný konkrétním ženám a památkám s nimi spojovaným otevírá Viktor Kubík studií o rukopisech první poloviny 14. století, které ovlivnily další vývoj knižní malby: *Pasionálu abatyše Kunhuty*, souboru rukopisů Elišky Rejčky, *Brevíři Strozzi 11* určeném pro Eufrasii dei Lanfranchi de Pancis a *Knize hodinek Jany z Evreux*. Kornélia Kolářová Takácsová představuje Alžbětu Polskou jako vdovu, jako matku a následně jako spoluvládkyni po synově boku. Stať se otevírá představením fenoménu vdov ve středoevropském regionu, z nichž se připomíná Konstancie Uherská či Eliška Rejčka. Alžběta již po boku svého manžela zakládala kláštery a ve fundátorské činnosti pokračovala i poté, když vládla se svým synem. Autorka dále poukazuje na úlohu královny coby mecenášky (obdarovala např. klášter dominikánek na Zaječím ostrově) a na duchovní souvislosti jejího veřejného působení. Na klášter dominikánek na Zaječím ostrově se zaměřil

Ágoston Takács, jenž ve svém textu přináší výsledky nejnovějších archeologických výzkumů. Analýzou dispozice stavby i celého areálu dochází autor k závěru, že se jednalo o tzv. dvojitý klášter. Klášter na Zaječím ostrově sehrál důležitou úlohu i ve 14. století. Navzdory neúspěchu snah Anjouovců o svatořečení Markéty Uherské, pro kterou byl klášter postaven, se řádový dům stal významným sakrálním místem, mimo jiné právě kvůli Markétině přítomnosti.

Pannu Marii jako Královnu nebes zobrazenou na nedávno (2010) objevené fresce v kostele P. Marie (farním kostele Vnitřního města) v Pešti představuje Jékely Zsombor. Freska byla odkryta na východní zdi chórového ochozu na zadní stěně výklenku, kde sloužila jako oltářní obraz. Autor se zaměřuje na pozoruhodnou ikonografii malého Ježíše, který zde není nemluvnětem, ale malým chlapcem ve věku čtyř až pěti let. Hoch je oblečen do dlouhého modrého pláště, pod nímž je vidět modrá košile, drží v pravé ruce kulatý předmět a vysvětlujícím gestem ukazuje směrem ke své matce, jako by jí nabízel dar. Jékely zvažuje souvislost mezi tímto vyobrazením a málo zmiňovanou relikvií levého rukávu Kristovy tuniky. Existují doklady, že tuto relikvii, dar od královny Marie Laskariny, vlastnily jeptišky v klášteře dominikánek na Markétině ostrově. Přestože je objednavatel malby neznámý, autor se domnívá, že vzhledem ke kultu Kristovy tuniky, pěstovaném v klášteře blízkém uherským panovnickým dynastiím, mohla freska vzniknout z podnětu královského. Po stylové stránce zdůrazňuje Jékely, že sloh pešťské malby je mnohem lineárnější než italské vzory. Výjev je namalován ve stylu, který byl dobově oblíbený v celé střední Evropě, jak dokládají příklady z Rakouska a Čech. Vzhledem k lineárnímu charakteru a k použití velkých bílých ploch lze najít vztah mezi analyzovanou freskou a postavami apoštolů a Panny Marie Milosrdné namalovanými kolem roku 1340 ve strakonickém kostele a klášteře, postaveném pro řád johanitů.

Zatímco královna Alžběta z polského rodu Piastovců byla politicky angažovaná hlavně v uherském prostředí, pro Polsko měla analogický význam Anežka Habsburská, jíž věnuje svou studii Romuald Kaczmarek. Ve svém příspěvku se zaměřuje na několik nejvýznamnějších aspektů jejího života: Anežka jako manželka (od roku 1338) jednoho z nejvýznamnějších slezských knížat a jako vdova, jež převzala vládu nad knížectvím a formálně ji udržovala více než 20 let. Značná část studie je věnovaná architektonickým dílům zdobeným sochami i malbami právě z období Anežčina života po boku manžela i po jeho smrti do roku 1392.

Michaela Ottová nastiňuje kult svaté Anny jako „Mater Mariae“, matky Panny Marie, nejprve v celoevropském měřítku a poté v lucemburských Čechách. Připomíná, že v českých zemích je přítomnost ostatků svaté Anny doložena již v závěru 13. století v okruhu královského přemyslovského rodu. Úctu ke světici podpořil král Václav II. založením ženského dominikánského kláštera svaté Anny v Praze pod Petřínem. Zdá se, že Eliška Přemyslovna byla velkou ctitelkou svaté Anny a že svými aktivitami naplňovala ideál ženy a matky angažované v rozvoji svato-

anenského kultu. Právě Elišce bývá přisuzováno vědomé budování přemyslovské tradice, kam úcta ke svaté Anně nepochybně patří. Vizuálním dokladem svatoanenského kultu rodu je vyobrazení na šestém foliu jihlavského rukopisu *Zbraslavské kroniky* z roku 1393, kde se nachází trojice posledních přemyslovských králů spolu s trojicí posledních přemyslovských královen, které se obracejí právě ke svaté Anně Samotřetí.

Ivan Gerát přináší zajímavý pohled na mateřství a ženské role na příkladu jednoho z nejvýznamnějších rukopisů své doby z prostředí jižních Čech. *Liber depictus* původně patřil dvojklášteru (či dokonce trojklášteru) v Českém Krumlově, který v r. 1350 založila vdova po Petrovi I. z Rožmberka spolu se svými syny. Text postupně rozkrývá různé ženské role na základě vybraného rukopisu, např. touhu po dítěti, péče o dítě a modelové mateřské úlohy, ale pojednává také obecnější témata, jako je panenství a askeze, modlitba a modloslužba atd.

Autor se na základě legend a exempel obsažených v rukopisu zaměřil na imaginární dialogy Panny Marie a jejího syna, které měly vliv na osudy vyvolené skupiny žen žijících v klášteře. V obrazových cyklech kodexu spatřuje komplexní způsob, jakým se Ježíšova matka stávala vzorem pro mnišky. Právě díky vizuálnímu médiu se dle autora základní teologické principy i vize dostávají do konkrétních, pozemských kontextů.

Závěrečná stať Petera Megyeši se zabývá specifickou ikonografickou tematikou, konkrétně vizí svaté Brigity Švédské a zobrazováním výjevu Adorace Krista na Slovensku. Autor dokládá, jak vize významné mystičky 14. století ovlivnila vizuální podobu scény v prostředí střední Evropy.

Je mou milou povinností poděkovat všem, kdo se zasloužili o vznik této kolektivní monografie, která je pozoruhodným dílem autorek a autorů ze čtyř středoevropských zemí. Mezi nimi připadá zvláště významná zásluha Kornélii Kolářové Takácsové, bez níž by naše kniha nespatřila světlo světa.

V Praze, v prosinci 2022

Úvod: Dynastické vztahy ve střední Evropě ve 14. století

MÁRIA PROKOPP

Dynastická politika po celá staletí představovala jeden z hlavních nástrojů udržování mírových vztahů mezi jednotlivými zeměmi a královstvími na Starém kontinentu. Její základ představovala nezpochybnitelná úcta k širší i užší rodině, již ve středověkém myšlení a právu v prostředí vládnoucích dynastií udržovalo zpravidla i vyprávění a odkaz na společného předka. V této studii se zaměřuji na některé dynastické vztahy mezi rody, jež vládly střední Evropě v době 14. století, nečiním si však s ohledem na omezený prostor nárok na podání vyčerpávajícího přehledu dané tematiky.

Dějiny jsou kontinuálním procesem a středověk je dobou, jež dbala o udržování tradic, proto jistě není na škodu v úvodu krátce reflektovat dynastické vztahy ve sledovaném prostoru v předešlých staletích již od vzniku středoevropských států, jenž spadá do konce 10. a počátku 11. století.

Již na zakladateli křesťanského Uherského království Štěpánovi, synu velkoknížete Gézy z rodu knížete Árpáda, je vidět provázanost elit regionu střední Evropy. Původním jménem Vajk, pokřtěný dle legendární tradice svatým Vojtěchem na jméno prvomučedníka Štěpána, byl o Vánocích roku 1000 či na Nový rok následujícího roku v Ostřihomi korunován králem. Korunu a kopí mu dle pozdější tradice poslal papež Silvestr II. (999–1003). Maďarský ekvivalent jeho královského titulu *király* odkazuje na Karla Velikého (768–814). Manželkou prvního křesťanského krále Uher se kolem roku 995 stala Gisela, dcera bavorského vévody Jindřicha II. Svárlivého, bratrance císaře Oty III. (883–1002).

Kolem roku 1000 se Uhry staly křesťanským královstvím a jejich panovníci se připojili k rodině ostatních křesťanských králů. Po náhlé smrti Oty III. se římským císařem stal bratr uherské královny Gisely Jindřich II. (císařem 1014–1024), jenž byl v letech 1009–1017 bavorským vévodou. Úzký pokrevní vztah s bavorskými vévody výrazně usnadnil první čtvrtstoletí Štěpánovy vlády, jeho západní příbuzní jej totiž podporovali jak proti jeho vnitřním protivníkům, tak mu pomáhali s budováním církevní provincie. Podobně jako v případě ostatních států střední Evropy se však vztahy s regionálním hegemonem – římsko-německou říší – nevyvíjely vždy přátelsky. V roce 1030 se Uhrům podařilo zastavit císaře Konráda II. (1024–1039), jehož vojsko z Uher odtáhlo s nepořízenou. Štěpánovi,

jenž se tím projevil jako rozumný politik, se sice podařilo dosáhnout s Konrádem míru, dne 2. září 1031 ale jeho jediného dědice Imreho roztrhal na lovu kanec. Po smrti Štěpána I., který z Uher vyhnal syny oslepeného protivníka Vázula, nastupuje na uherský trůn Petr Orseolo, jenž pocházel z významné benátské rodiny, čemuž odpovídala i jeho zahraniční politika. Štěpán byl později za krále Ladislava (1077–1095), jehož matkou byla polská princezna Richenza, v roce 1083 společně se svým synem Imrem a misijním biskupem Erhardem z Csanádu prohlášen za světce.

Irenu Uherskou (1088–1134), původním jménem Pirosku, dceru krále Ladislava a Adelheidy Švábské, jež velmi záhy osiřela, provdal její bratranec král Koloman za syna Alexia I. Komnena Jana II. Komnena, jenž samostatně vládl Byzantské říši v letech 1118–1143. Mozaika císařského páru se dodnes třpytí v chrámu Svaté Moudrosti. Irena porodila Janovi II. celkem osm dětí. Ze čtyř synů nejvíce proslul pozdější císař Manuel I. Veliký (1143–1180), který patřil k nejvýznamnějším panovníkům své doby. Právě na jeho dvoře pobýval od roku 1163 v návaznosti na mírovou smlouvu mezi Uhry a Byzancí druhorozený syn uherského krále Gézy II. (1141–1162) a kyjevské princezny Eufrozíny, pozdější uherský král Béla III. (1172–1196). Manuel s princem Bélou, který obdržel titul despoty (vyhrazený na byzantském dvoře synům či zeťům) a přijal jméno Alexius, zasnoubil svou prvorozenou dceru Marii. V roce 1169 po narození syna Alexia však bylo zasnoubení zrušeno a Marie byla nakonec provdána za syna Viléma V., markýze z Montferratu. V roce 1172 se po smrti uherského krále Štěpána III. Alexius vrátil do Uher a byl jako Béla III. korunován králem. Během své úspěšné čtyřiadvacetileté vlády pozvedl uherské království jistě i díky zkušenostem, které nasbíral na dvoře v Konstantinopoli.

Po králi Bélovi III. nastoupil na trůn jeho prvorozený syn Imre, který se i díky zprostředkování papeže oženil s Konstancií Aragonskou, nejstarší dcerou krále Alfonse II. Po manželově smrti se Konstancie znovu provdala za Fridricha II. z rodu Štaufů, sicilského krále a pozdějšího císaře římsko-německé říše. Po Imrem nastoupil na trůn jeho bratr Ondřej II., jehož manželkou byla Gertruda Meránská (1203–1213), dcera meránského vévody a hraběte z Andechsu Bertolda IV., jehož rod patřil k nejvýznamnějším jihoněmeckým šlechtickým rodům své doby. Bratry Bertolda IV. byli bamberský biskup a akvilejský patriarcha. Sestrou královny Gertrudy byla svatá Hedvika, slezská princezna (1174–1243), která se během ničivých mongolských tažení i po nich stala ztělesněním křesťanské lásky. Dcera krále Bély III. Markéta se provdala za byzantského císaře Izáka II. a jeho dcera Konstancie byla provdána za českého krále Otakara I. (1197–1230). Jejich dcerou byla česká řeholnice Anežka, s níž se osobně stýkala svatá Klára z Assisi. Přemyslovna, svatořečená v roce 1989, založila první klášter klarisek v Praze, jehož nádherný raně gotický komplex – dnes muzeum – představuje umělecký klenot střední Evropy 13. století.

Z pěti dětí uherské královny Gertrudy vynikli zejména uherský král Béla IV. (1235–1270) a svatá Alžběta (1207–1231), durynská princezna. Alžbětina kanonizace v roce 1235 svědčí o úspěšném rozšiřování nového typu zbožnosti a způsobu života v nápodobě prvotní chudé apoštolské církve, který zasáhl všechny vrstvy evropské společnosti a jehož výrazem bylo i založení mniších řádů františkánů a dominikánů. Další slavnou dcerou z uherského rodu byla Jolanda (†1251), dcera uherského krále Ondřeje II. a jeho druhé ženy Jolany z Capet-Courtenay (†1251), jejíž vnučka Alžběta Portugalská (1271–1336) byla v 17. století kanonizována papežem Urbanem VIII.

V době mezi 11. a 13. stoletím se nově vzniklé středoevropské „státy" postupně staly nedílnou součástí socio-ekonomického, kulturního i církevního světa Evropy, jenž zahrnoval oblast rozkládající se od Aragonie, Portugalska až po Byzanc a od Skotska po Sicílii. V následujících staletích se vzájemná provázanost regionu ještě zvýšila, především to platí pro vztahy ve 14. století, o nichž je zde pojednáno a kdy se v regionu, jenž výrazně přesahoval hranice dnešních národních států, prosadili zejména Lucemburkové.

Prostým i urozeným věřícím zprostředkovával učení Bible a církevních otců, potažmo transcendentní svět Boha od 11. do 13. století románský sloh, který je rovněž výrazem soudobého pojetí zbožnosti. Románský sloh byl prvním do jisté míry jednotným uměleckým stylem, který se objevil od zániku Římské říše, a charakteristickým znakem této epochy s řadou regionálních odchylek byl zejména tzv. románský oblouk. Výrazem postupné proměny zbožnosti bylo mimo jiné založení žebravých řádů a tematika péče o chudé.

S ohledem na dynastickou politiku nelze nezmínit druhorozenou dceru uherského krále Štěpána V. Marii, jejíž sestry se staly srbskými královnami a která se v roce 1270 provdala za Karla II. z Anjou, jenž po smrti Fridricha II. z rodu Štaufů v roce 1250 získal po dlouhém a krvavém boji v roce 1265 Neapolské království. Sňatek však nenaplnil původní záměr, tedy utvořit koalici proti Byzantské říši, protože Mariin bratr král Ladislav IV. její sestru Annu provdal za Andronika II. Palaiologa.

V roce 1270 se v Neapoli konala honosná svatba. Uherská princezna Marie porodila v letech 1270–1285 třináct dětí. V roce 1285, kdy byla Marie se svým manželem dosazena na neapolský trůn, získala od papeže právo spravovat státní záležitosti po dobu manželova pobytu v aragonském zajetí. Marie Neapolská po celé Evropě rozšířila úctu k uherským světcům z rodu Árpádovců, zejména k rytíři-králi svatému Ladislavovi. Neapol se na počátku 14. století stala uměleckým a kulturním centrem Evropy. V novém hlavním městě království vyrostly velkolepé gotické stavby, jejichž výmalbou byli v roce 1308 pověřeni Pietro Cavallini z Říma a v roce 1310 Simone Martini ze Sieny. Jejich dvorního sochaře Arnolfa di Cambio z Florencie nahradil Tino di Camaino ze Sieny, rovněž na popud královny Marie. Zmínit lze rovněž kostel klarisek Santa Maria

Donnaregina, jehož nástěnná malba s anjouovským erbem na modrém pozadí, zdobeném zlatem a liliemi a červenými a bílými pruhy erbu rodu Árpádovců, je svědectvím spojení obou zemí. Dante Alighieri, nejvýznamnější italský básník své doby, věnoval oslavě Uher celý chvalozpěv v VIII. kapitole Ráje.

Kolem roku 1300 vymřely po meči dynastie Árpádovců a Přemyslovců, které vládly v Uhrách a Čechách. Region střední Evropy se však nadále vyvíjel jako integrální část křesťanské Evropy a jeho hospodářská i politická moc rostla. Na visegrádském koncilu v roce 1335 bylo uzavřeno spojenectví proti Habsburkům mezi třemi středoevropskými zeměmi za účasti českého krále Jana Lucemburského, polského krále Kazimíra Velikého a uherského krále Karla I. z Anjou. Byla dohodnuta vzájemná vojenská pomoc proti německo-římskému císaři Ludvíku IV. a rakouskému knížeti Albertovi II. Jan Lucemburský se zřekl nároku na polský trůn, Kazimír III. se vzdal Slezska a bylo také konstatováno, že Pomořansko zůstane v držení německých rytířů. Toto spojenectví obcházelo skladové právo Vídně.

Pevným základem tohoto spojenectví byly předchozí dynastické vazby, například sňatky Karla I. Roberta. První manželkou Karla I. byla slezská princezna Marie Bytomská (1306–1315), jejíž dva bratři se stali významnými osobnostmi uherského duchovenstva. Druhou manželkou byla Beatrix Lucemburská (1318–1319), dcera římského císaře Jindřicha VII. a císařovny Markéty Brabantské.

Třetí manželkou byla Alžběta Polská (1320–1342), dcera polského krále Vladislava I. Lokýtka a královny Hedviky Kališské, sestry polského krále Kazimíra Velikého, která žila až do roku 1380. Vládla jako královna matka za svého syna, uherského krále Ludvíka Velikého. Sehrála významnou roli jako mecenáška umění. Její domácí oltář je nyní vystaven v Metropolitním muzeu umění v New Yorku.

V roce 1301 vymřel rod Árpádovců, o pět let později také Přemyslovci. V Uhrách se králem stal Karel Robert, lucemburská dynastie ovládla Čechy a v Polsku vládl poslední Piastovec Kazimír III. Veliký (1333–1370). Smrtí Fridricha II. a jeho potomků v roce 1268 vymřela i německá císařská dynastie Štaufů. Po krátké vládě Jindřicha VII. Lucemburského (1312–1313) nastoupil na císařský trůn Ludvík Bavor (1328–1347) z rodu Wittelsbachů, ale po něm opět následovali Lucemburkové. Vnuk Jindřicha VII., Karel IV. (římským císařem 1355–1378), byl již od roku 1346 římským a českým králem. Za jeho vlády se Čechy staly centrem římsko-německé říše s hlavním městem Prahou.

České království bylo součástí římsko-německé říše. Prvním králem se v roce 1085 stal Vratislav II. (1061–1092). V roce 1212 získal český král Přemysl Otakar I. od Fridricha II. dědičný titul českého krále. V druhé polovině 13. století vládl Přemysl Otakar II. (1253–1278), nejmocnější panovník ve střední Evropě, jehož království zahrnovalo Horní Rakousy, Korutany a severní Itálii až po Pordenone. Patřilo mu území od Slezska po Jadranské moře. Padl v bitvě na Moravském

poli v roce 1278, kdy podlehl římsko-německému králi z habsburského rodu Rudolfovi I. Králem se stal jeho syn Václav II. (1278–1305), který dobyl Horní Slezsko a Krakov. Roku 1300 byl korunován polským králem. O rok později získal i korunu Uherského království, tu se ale Přemyslovcům nepodařilo udržet, stejnojmenný Václavův syn byl totiž roku 1306 zavražděn v Olomouci. Roku 1308 se uherským králem stal pravnuk uherského krále Štěpána V. Karel I. z Anjou.

V Čechách se po vymření dynastie Přemyslovců stal od roku 1310 českým králem Jan Lucemburský, syn Jindřicha VII. a Markéty Brabantské. Král Jan znovu dobyl Slezsko, což výrazně zvýšilo hospodářskou sílu a moc jeho země. V roce 1335 se na pozvání uherského krále Karla I. z Anjou účastnil královského setkání na Visegrádském hradě na Dunaji. Král Jan zemřel ve stoleté válce v roce 1346.

Jeho syn Karel IV. byl od roku 1333 moravským markrabětem a lucemburským vévodou a v této funkci se zúčastnil královského sněmu v Uhrách v roce 1335. Od roku 1346 byl českým králem a od roku 1355 císařem Svaté říše římské. Zasloužil se o vydání německé Zlaté buly v roce 1356. Z Prahy učinil důstojné hlavní město říše. K tomu patřilo založení Karlovy univerzity v roce 1348 po vzoru univerzit v Bologni a Paříži a povýšení pražského biskupství na arcibiskupství v roce 1344, do té doby spadaly Čechy do mohučské arcidiecéze. Veškeré jeho úsilí směřovalo k tomu, aby jeho vláda byla hodna zakladatele Svaté říše římské, císaře Karla Velikého, kterého považoval za svůj vzor a na jehož počest přijal místo původního jména Václav jméno Karel. Z celé řady uměleckých výstavných děl jeho doby jmenujme alespoň katedrálu svatého Víta v Praze, hrad Karlštejn, Staroměstskou radnici, Týnský chrám s okolními gotickými domy. Karel IV. rovněž založil Nové Město a nechal vybudovat Karlův most, kostel svatého Petra a Pavla na Vyšehradě, Emauzský klášter či kostel Panny Marie Sněžné. Velkolepé gotické stavby a jejich umělecká výzdoba, z nichž je dnes velká část vystavena v muzeu, svědčí o nezanedbatelné roli Čech v uměleckém životě 14. století ve střední Evropě.

Česká gotika, stejně jako gotické umění středoevropských království 14. století, Uher a Polska, vyrůstala z vlastních svébytných kořenů a vyvíjela se v návaznosti na umění soudobé západní a východní Evropy. Hlavním mecenášem tohoto umění byl český král a císař Karel IV.

Karel IV. strávil rané mládí na dvoře francouzského krále Filipa VI. Jeho učitelem byl benediktinský opat Pierre Roger de Fécamp, který v roce 1342 nastoupil na papežský stolec v Avignonu jako Klement VI. Karel získal mimořádně široké vzdělání. Díky rodičům se seznámil se soudobým francouzsko-vlámským gotickým uměním, byl ale po matce i dědicem Přemyslovců. Již v mládí poznal transcendentální monumentalitu francouzské gotické architektury a lyrickou hloubku italské malby trecenta. Celé půlstoletí Karel IV. působil v roli mecenáše. Z mnoha umělců lze jmenovat mistra Theodorika, Matyáše z Arrasu, Petra Parléře či Tomáše z Modeny.

Jeho první manželka Blanka z Valois zemřela předčasně po porodu dvou dcer. První z nich, Markéta, se stala první manželkou uherského krále Ludvíka Velikého. Druhou manželkou Karla IV. byla v letech 1349–1353 Anna Falcká, ani ona mu neporodila dědice. Následník trůnu Václav IV., český král a císař Svaté říše římské, se narodil jeho třetí manželce Anně Svídnické, jež s ním v roce 1355 byla v Římě korunována císařovnou. V roce 1362 Karel opět ovdověl. Poté se oženil s polskou princeznou Alžbětou Pomořanskou, vnučkou Kazimíra III. Její syn Zikmund Lucemburský v roce 1387 získal uherské království díky sňatku s Marií, dcerou uherského krále Ludvíka I. V roce 1410 byl korunován římským králem, v roce 1419 českým králem a v roce 1433 v Římě císařem Svaté říše římské.

Polské království bylo založeno v roce 1025 Boleslavem I. Jeho centrem se stalo Hnězdno. Bylo to také sídlo arcibiskupství, nezávislého na císařském Magdeburku. Jeho území zahrnovalo západní Pomořansko, Slezsko, Lužici a pobřeží Baltského moře a na jihu Krakov a jeho okolí. Na východě sahala jeho říše až ke Kyjevu. Po krátkém období prosperity byl tento stát v roce 1138 rozdělen na tři části: Centrem Malopolska se stal Krakov, zatímco Velkopolsko zahrnovalo Hnězdno a Mazovsko. Slezsko bylo rozděleno mezi jednotlivá piastovská knížata.

Koncem 13. století začal do polských záležitostí zasahovat český král Václav II. V roce 1290 proti němu uzavřeli spojenectví velkopolský kníže Přemysl II. a kujavský kníže Vladislav Lokýtek. Když Přemysl II. postoupil Východní Pomořansko, nechal se v roce 1295 korunovat králem, ale o půl roku později zemřel při atentátu zorganizovaném Branibory. Vladislav Lokýtek pokračoval v boji proti Václavu II., který se v roce 1300 nechal v Krakově korunovat polským králem. Ten však v roce 1305 zemřel a o rok později byl zavražděn jeho syn Václav III. Poté se Vladislav ujal vlády v Malopolsku, v sandoměřských zemích a v Kujavsku a následně i ve Velkopolsku. V roce 1320 se v Krakově nechal korunovat polským králem. Jeho království se rozkládalo na menším území než původní království. Slezsko připadlo Českému království, Mazovsko se stalo samostatným knížectvím, východní část Pomořanska připadla řádu německých rytířů a západní část Braniborskému knížectví. Vladislav Lokýtek zemřel v roce 1333 a jeho nástupcem se stal syn Kazimír. Jeho vládu formálně uznal český král Jan Lucemburský ve Visegrádské smlouvě v roce 1338 výměnou za uznání české vlády nad Slezskem ze strany Polska. V roce 1359 Kazimír dobyl Haličskou Rus. Podporoval rozvoj polských měst, stavěl kamenné hrady, v roce 1364 založil Krakovskou univerzitu a zavedl groše, měnu platnou v celém Polsku. Zasloužil se také o shromáždění zvykových zákonů.

Po smrti posledního krále piastovské dynastie Kazimíra III. (Velikého) v roce 1370 se na základě smlouvy s uherským králem Karlem I. z Anjou stal polským králem Karlův syn Ludvík I. Veliký. Za jeho vlády byla státní pokladna plná a královská garda dobře zajišťovala veřejnou bezpečnost. Po jeho smrti (1382) se vládkyní Polska stala jeho dcera Hedvika z Anjou. Poté, co se stala

manželkou litevského knížete Jagiella, byla v roce 1385 založena Polsko-litevská unie s centrem v Krakově.

Je zjevné, že širší region střední Evropy, jenž bývá ztotožňován s územím, kde vládli Árpádovci, Piastovci a Přemyslovci, netvořil jednolitý celek, ale velmi pestrou směsici území s řadou lokálních specifik. Jednotlivé rané státy se dočasně a vesměs neúspěšně pokoušely převzít roli hegemona v dané oblasti. Kromě vojenské síly patřila k hlavním soudobým nástrojům rovněž dynastická politika. To je vidět jak na příkladu Uherského království, které se poohlíželo jihovýchodním směrem do Byzance, tak na příkladu Lucemburků, kteří se dokázali dlouhodoběji udržet v regionu a na pevném základě vlády v Čechách, svém dědičném majetku, dokázali uhájit svou moc i ve Svaté říši římské, dnešním Německu. Naopak na severovýchodě sledovaného regionu se na konci 14. století tvoří základy Polsko-litevské unie, jež velmi výrazným způsobem promlouvala do dějin východní Evropy.

Ikonografie královských párů Přemyslovců a Lucemburků ve středověkých Čechách

JAN ROYT

Manželský svazek byl již od antiky chápán zejména u mocensky exponovaných osobností také jako významný politický akt. Okřídleným se v novověku stalo heslo: *Bella gerant alii, tu*, *felix Austria*, *nube*! (Války nechť vedou jiní, ty, šťastné Rakousko, se zasnubuj!), odkazující ke sňatkové politice vládnoucích rodů. Je třeba přiznat, že možnost muže a zejména ženy z královských rodin odmítnout hrát roli v takové politice byla ve středověku minimální. Světlou výjimkou byla svatá Anežka Česká, která odmítla hned několik nápadníků. Ani ona by jistě neodolala přání svého otce Přemysla Otakara I., ten byl však v době jejích námluv již mrtev a Anežčin bratr Václav I. jí ponechal svobodnou volbu, a tak se nakonec zasnoubila s Kristem.

S zobrazením manželských párů jako výrazem panovnické reprezentace se setkáváme již v umění Byzance. Stěny apsidy kostela San Vitale **[1, 1a]** zdobí vedle jiného dvě pole s mozaikami. Na evangelijní straně spatřujeme císaře Justiniána v doprovodu ravennského biskupa Maximiána a dvořanů. Císař v ruce nese paténu (diskoi). Na straně epištolní je v obrazovém poli zobrazena císařovna Theodora s drahocennou nádobou (dar?) v ruce s doprovodem dvorních dam a dalších příslušníků jejího dvora.[1]

Jako výraz úcty ke svatému Kříži, jehož ochráncem je každý křesťanský panovník, se objevuje námět Císař Konstantin a císařovna Helena pozdvihují svatý Kříž (Elevatio S. Crucis).[2] **[2]** Nejde však o zobrazení manželského páru, ale matky se synem, odkazující na skutečnost, že svatá Helena nalezla v roce 325 dřevo Kristova kříže. Konstantin dal v místě nálezu vztyčit velký zlatý kříž ozdobený drahými kameny (*crux gemmata*). Nedaleko pak poručil vystavět baziliku Martyrion a chrám Božího hrobu. V Jeruzalémě se ho zmocnil perský panovník Chosroe II., ale císař Hearakleios po vítězné bitvě u Nineveh v roce 625 jej v rouše kajícníka přenesl do Jeruzaléma zpět. Na počest této události se 14. září slaví svátek Povýšení svatého Kříže. Na západě se setkáváme s transformovanou podobou tohoto námětu, kdy kříž pozdvihuje manželský pár. Tak je tomu na nástěnné malbě

1/ Anrescu-Treagold – Treagold 1997; Garland, Lynda. 1999; McClanan, Anne 2002; Dresken – Weiland 2016.
2/ Klein 2004; Borgehammar 2009.

v kapli Ostatků utrpení Páně (svaté Kateřiny)[3] v kapitulním kostele Panny Marie na Karlštejně, kde Svatý kříž pozdvihují císař Karel IV. a císařovna Anna Svídnická. Oba manželé se také objevují na nástěnné malbě ve výklenku kaple, kde adorují Madonu. Po její levici klečí Karel IV., po pravici Anna Svídnická. Kristus navazuje s Karlem IV. oční kontakt, levicí mu žehná, pravicí se dotýká jeho ruky a posvěcuje tak Karlovu královskou hodnost.

Jednoznačně reprezentativní charakter má vyobrazení údělného knížete Konráda II. Znojemského a jeho ženy, srbské princezny Marie na vítězném oblouku rotundy svaté Kateřiny ve Znojmě.[4] Konrád oblečený do knížecího pláště a s kostelem v ruce jako „alter fundator" rotundy je zobrazen na levé straně vítězného oblouku, jeho žena Marie s paténou v ruce (jako císař Justinián na mozaice v San Vitale v Ravenně) na straně pravé. Oběma manželům žehná Dextera Dei vystupující z oblak. Konrád (zem. 1161) byl synem Litolda Znojemského a Idy Babenberské. V souvislosti se svými vysokými aspiracemi na stolec pražských knížat se v roce 1134 oženil s Marií, dcerou srbského krále Uroše I. Její sestra Helena byla uherskou královnou. Konrád II. Znojemský byl v roce 1134 iniciátorem výmalby znojemské rotundy s náměty christologického cyklu, Povolání Přemysla Oráče na knížecí trůn a přemyslovského rodokmene.[5]

Příkladem (exemplem) svatých manželů je císařský pár svatého Jindřicha II. a svaté Kunhuty Lucemburské (980–1033).[6] Kunhuta se narodila jako osmé z deseti dětí hraběte Siegfrieda I. Lucemburského, zakladatele hradu a města Lucemburska, a jeho manželky Hadwigy. Její sourozenci byli: vévoda Jindřich V. Bavorský, Siegfried, Giselbert, hrabě Friedrich, biskup Dietrich II., Albero, Liutgard (manželka Arnulfa), Eva (manželka hraběte Gerharda III. z Metz), abatyše Ermentrude a sestra neznámého jména (manželka hraběte Dietmara). V žilách svaté Kunhuty kolovala krev Karolinců, neboť její babička z otcovy strany, matka hraběte Siegfrieda I. Lucemburského, byla dcerou Ermentrud a vnučkou západofranského krále Ludvíka II. Po roce 995 se provdala za vévodu Jindřicha IV. Bavorského (pozdějšího císaře Jindřicha II.) z bavorské linie Liudolfingerů. Manželství zůstalo bezdětné. V roce 1002 arcibiskup Wiligis z Mohuče požehnal Kunhutě coby první římské královně. V roce 1014 byla společně s Jindřichem IV. korunována na císařovnu papežem Benediktem VIII. v bazilice svatého Petra v Římě. Jejich bezdětné manželství bylo utuženo také tím, že podle legendy Kunhuta, aby vyvrátila obvinění z cizoložství, podstoupila boží soud (ordál) a přešla bez zranění bosýma nohama přes rozžhavené radlice (neboli živé uhlí). Bylo to považováno za znamení její cudnosti a svatosti. V roce 1007 (1008) věnovala své vdovské statky

3/ Fajt 1997, s. 108–114.
4/ Jan 1997; Žemlička 2007, s. 105; Wihoda 2010, s. 123.
5/ Friedl 1966; Merhautová – Třeštík 1983, s. 155–156; Krzemieńska 1985; Wihoda 1999; Měřínský 1999; Krzemieńska – Třeštík – Merhautová 2000; Kratochvílová 2004; Konečný 2005.
6/ Klauser 1957; Guth 2002; Meyer 2003, Hirschmann – Maréchal 2014.

(získané od Jindřicha II.) nově zřízenému biskupství v Bamberku. Někteří autoři považují za objednavatele věhlasného rukopisu Bamberské apokalypsy (1000–1020, Státní knihovna v Bamberku, Msc. bibl. 140) Jindřicha II. Odvolávají se přitom na přípis na dnes již ztracené původní vazbě rukopisu: *„Henric et Kunigunt haec tibi munera promunt“* („Jindřich a Kunhuta přinášejí tyto dary“). Jiní pak považují za objednavatele Ottu III., což se zdá pravděpodobnější. Jindřich zemřel v červnu roku 1024 v Grone (Göttingen) a pohřben byl v katedrále v Bamberku. Císařovna Kunhuta se za pomoci svých bratří Dietricha a Jindřicha ujala vlády a ponechala si říšské insignie a klenoty, které pak předala novému králi Konrádovi II. Při příležitosti prvního výročí úmrtí svého manžela se Kunhuta rozhodla vstoupit do benediktinského kláštera v Kaufungen, jemuž věnovala rozsáhlé majetky v jeho okolí. Zemřela zde v pověsti svatosti 3. března 1033 a pohřbena byla v klášterním kostele. Jindřich II. byl kanonizován v roce 1146 a Kunhuta se dočkala téhož 3. dubna 1200, kdy ji kanonizoval papež Inocenc III. O rok později, dne 9. září 1201, byly její kosti uloženy v bamberské katedrále. Když v roce 1513 dokončil Tilman Riemenschneider figurální mramorový náhrobek v bamberské katedrále, byly do něj 2. září 1513 uloženy ostatky císařského páru.

Nejstarší společné vyobrazení Jindřicha II. a Kunhuty se nachází na miniatuře v Perikopáři Jindřicha II. (1007–1012, München Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 2r), **[3]** který byl iluminován v klášteře v Reichenau. Oba manžele korunuje sám Kristus. Nejčastěji jsou manželé zobrazováni, jak drží v rukách katedrálu v Bamberku, jako symbol biskupství, které zde založili.

Pozoruhodné sochy zakladatelů se nachází v chóru dómu v Naumburku.[7] Jsou připisovány tzv. Naumburskému mistru, který je vytvořil kolem poloviny 13. století. Jde o polychromované vápencové sochy v životní velikosti zakladatelů dómu v Naumburku. Jsou zde zobrazeny dvě manželské dvojice Ekkehard II. (zem. 1002) a jeho žena Uta z Ballenstedtu **[4]**, Ekkehardův bratr Hermann von Meissen s manželkou Reglindis a dalších šest postav mužů a dvou žen. Stavebník dómu a patrně iniciátor výzdoby chóru dómu sochami zakladatelů, biskup Dietrich von Meissen, zmiňuje ve svém dopise z roku 1249 jména tří generací zakladatelů naumburského dómu: *„Hermannus marchio, Regelyndis marchionissa, Eckehardus marchio, Uta marchionissa, Syzzo comes, Conradus comes, Wilhelmus comes, Gepa comitissa, Berchta comitissa, Theodoricus comes, Gerburch comitissa.“* V naumburském Necrologiu jsou zmíněni ještě další zakladatelé (dobrodinci): *„Timo von Kistritz/Köstritz, Graf Dietmar und Gräfin Adelheid.“* Převládá názor, že dvanáct soch zakladatelů odkazuje k rodu Ekkerhardovců a jejich nástupců Wettinů. Na severní straně jsou to: Dietrich hrabě von Brehna, Gepa (nebo Adelheid, abatyše z Gernrode), markrabě Ekkehard II. a Uta; na jižní straně: Gerburg (nebo Berchta), Konrad hrabě von Landsberg (jeho hlava a pravá ruka byly doplněny v 19. století), mar-

7/ Straehle 2013; Brandl – Ludwig – Ritter 2018.

krabě Hermann a Reglindis; v chóru pak: hrabě Dietmar (nápis na štítu: „DITMARVS COMES OCCISVS“), Sizzo hrabě von Kevenburg (nápis na štítu „SYZZO COMES DO“), Wilhelm Graf von Camburg (nápis na štítu: „WILHELMVS COMES VNVS FVNDATORVM“) a Timo hrabě von Kistritz (nápis na štítu: „TIMO DE KISTERICZ QVI DEDIT ECCLESIE SEPTEM VILLA“).

Skupina svatých manželů tvoří zvláštní kůr na celostranné iluminaci (fol. 22v) v *Pasionálu abatyše Kunhuty* (1313–1321, Národní knihovna ČR).[8] Označeni jsou jako *conjugati*.

Mnoho otázek vyvolává trojdílný reliéf z baziliky svatého Jiří na Pražském hradě (před 1228).[9] **[5]** Původně snad byl umístěn v kapli svaté Anny.[10] Základním problémem je to, zda obě nižší segmentová boční křídla s reliéfně pojatými postavami klečící řeholnice s nápisovou páskou v ruce, snad abatyše Anežky Přemyslovny (abatyší v letech 1200–1228), nevlastní sestry Přemysla Otakara I., a krále s nápisovou páskou v ruce, Přemysla Otakara I. (identifikován nápisem), patří ke střední desce s trůnící Madonou v klíně s oblečeným Kristem, korunovanou a okuřovanou dvojicí andělů. V podnoží Mariina trůnu klečí postavy dvojice řeholnic, jak prozrazují nápisy na hladké ploše rámu, zakladatelka kláštera ct. Marie Mlada, dcera Boleslava II., a abatyše Berta, „druhá zakladatelka“ kláštera po jeho zničení Konradem II. Znojemským v roce 1142. Přijmeme-li to, že obě křídla ke střední desce patří, pak deska s postavou abatyše Anežky je umístěna na čestnější pravé straně než král, navíc je zobrazena větší postavou.

Ikonograficky pozoruhodné vyobrazení královského manželského panovnického páru se nachází na tympanonu portálu klášterního kostela v Předklášteří u Tišnova.[11] **[6]** Na tympanonu je pod nohama trůnícího Krista v mandorle zobrazen v hluboké proskynezi královský pár Přemysl Otakar I. a jeho manželka Konstancie Uherská, jak Kristu předkládají model klášterního kostela. Král je sice zobrazen na čestnějším místě po pravici Kristově, avšak Konstancie Uherská po levici Kristově je zobrazena větší postavou než král, téměř dosahuje výšky Krista. Důvodem mohlo být to, že právě Konstancie Uherská je zakladatelkou kláštera v roce 1230, tedy po smrti Přemysla Otakara I.

Patrně královské páry zdobí hlavice (kol. 1265) vítězného oblouku kostela svatého Salvátora v Praze na Františku.[12] **[7]** Na levé straně vítězného oblouku spatřujeme hlavici s pěticí korunovaných hlav mužů, patrně českých králů: Vratislava I., Vladislava II., Přemysla Otakara I., Václava I. a Přemysla Otakara II., na pravé straně pak pětici korunovaných hlav žen, patrně manželek uvedených panovníků.

8/ Matějček 1922; Urbánková – Stejskal 1975; Toussaint 2003.
9/ Homolka 1982, s. 79–81; Merhautová – Třeštík 1983, s. 229–230.
10/ Reliéfu se věnuji, přestože zde nejsou zobrazeny manželské páry, a to z důvodu ikonografie širšího příbuzenstva Přemyslovců.
11/ Homolka 1982, s. 86–89.
12/ Homolka 1982, s. 99; Soukupová 1989, s. 105.

Ztotožňuji se s názorem Jaromíra Homolky, že jde o projev dynastického sebevědomí a rodové *pietas*, protože kostel sloužil jako rodové pohřebiště.

Bohužel nevíme přesně, jak vypadalo královské mauzoleum na Zbraslavi, zda zde byly náhrobky manželek pohřbených Přemyslovců. Letmá zmínka je o náhrobku Karlovy matky Elišky, která zde byla pohřbena. Poslední Přemyslovci – Přemysl Otakar II., Václav II. a Václav III. a jejich ženy Kunhuta Uherská, Guta Habsburská a Alžběta Rejčka – jsou vyobrazeni na iluminaci v rukopise *Zbraslavské kroniky* (1393, SOkA Jihlava),[13] **[8]** sepsané a iluminované v cisterciáckém klášteře v Sedleci. Vedle panovníků je vyobrazena Nejsvětější Trojice typu Trůnu milosti – symbolu svrchované moci Boží. Vedle královen pak svatá Anna Samotřetí – patronka rodiny.

Demonstrativně reprezentativní charakter měla sochařská výzdoba fasády staroměstského domu U Kamenného zvonu.[14] Zdobily ji v prvním patře plně plastické trůnící postavy krále Jana Lucemburského, královny Elišky a štítonošů (sergent d´arme), umístěné v mělkých nikách dekorovaných kružbovím. Pod atikou byly v mělkých nikách zřejmě postavy českých zemských patronů. I přes torza dochovaných soch je zřejmá jejich vysoká výtvarná kvalita. Jsou s velkou pravděpodobností dílem sochaře dobře obeznámeného se soudobou tvorbou na královském dvoře v Paříži. Jejich autorem mohl být francouzský sochař (*modo Gallico*), připomínaný ve *Zbraslavské kronice*[15] k roku 1335 na Pražském hradě a na Starém Městě pražském. Případná je například komparace s dochovanými fragmenty soch, představujících francouzské krále, jež byly součástí rodokmenu francouzských králů na stěnách Velkého sálu v Palais de la Cité v Paříži.[16] Vzhledem ke vztahu k francouzskému prostředí není pochyb, že to byl Jan Lucemburský, kdo kolem roku 1330 sochařskou výzdobu inicioval. Badatelé[17] často pražské sochy srovnávají s náhrobkem Roberta z Artois v Saint-Denis **[9]** a s náhrobky Jindřicha IV. z kostela svatého Kříže ve Vratislavi (Vratislav, Slezské muzeum) a Bolka I. v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Krzesowě. Nemůžeme také vyloučit to, že inspirací pro sochaře mohly být některé památky z doby posledních Přemyslovců, jako například kovová tumba krále Václava II. od Jana z Brabant v cisterciáckém klášteře Aula regie na Zbraslavi. Sochařská výzdoba fasády domu U Kamenného zvonu je nejstarším příkladem lucemburské panovnické reprezentace na území Království českého.

Na iluminaci v Codexu Balduini Trevirensis (kol. 1340, Koblenz, LB)[18] **[10]** je vyobrazena svatba Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny v císařském dómu ve Špýru 1. září 1310. Oddávajícím byl trevírský arcibiskup Balduin. Karel IV. osla-

13/ Bláhová 2015, s. 152.
14/ Chadraba 1984, s. 227; Benešovská 2010, s. 54–99.
15/ *Fontes rerum Bohemicarum*, Prameny dějin českých, IV, ed. Josef Emler. Pragae 1893, s. 331.
16/ Gaborit-Chopin 1998, s. 27–28, 74–75.
17/ Chadraba 1984, s. 227.
18/ Irmer 1881; Kessel 2012. .

vil později své rodiče mimo jiné i tím, že jejich busty **[11, 12]** zdobí triforium Svatovítské katedrály.[19]

Výrazem královské reprezentace na počátku Karlovy vlády je výzdoba tzv. tympanonu od kostela Panny Marie Sněžné **[13]**, kde ikonografii dominuje královský pár Karla IV. s Blankou z Valois. Tympanonu je věnována velmi rozsáhlá literatura.[20] Ti, kdo se uvedeným „tympanonem" zabývali, se v převážné většině domnívali, že dnešní podoba je původní. Možnost identifikace jednotlivých osob ztěžuje to, že všechny postavy mají poškozené hlavy. Zcela jiný názor na původní umístění reliéfů vyjádřili Jiří Fajt, Hana Hlaváčková a Jan Royt.[21] Podle jejich názoru byly součástí výzdoby průčelí nedochované věže klášterního kostela Panny Marie Sněžné, která je zmiňována v pramenech a doložena stavebně-historickým průzkumem objektu, který prováděl Jan Muk. Uvedení badatelé si všimli skutečnosti, že profily říms jednotlivých reliéfů jsou různé, stejně jako rozměry a výška reliéfů samotných. Podstatným argumentem pro to, že nejde o reliéfy z tympanonu, je také to, že hlavy klečících vladařů, Krista i Boha Otce byly plně plastické a mírně vykloněny směrem k divákovi. Sochař tedy počítal s určitým podhledem, což je praxe, s níž se u reliéfu na tympanonech prakticky nesetkáváme. Dalším argumentem pro to, že sestava tympanonu je druhotná, je to, že výplňové kameny jsou z jiného materiálu než reliéfy. Autoři studie se domnívají, že průčelí věže kostela Panny Marie Sněžné bylo nad průchodem rozčleněno různě profilovanými římsami na tři pásma. V prvním pásu dole vlevo (z hlediska heraldického) klečela postava v té době římského a českého krále Karla IV. se štítem se znakem říšské orlice, vpravo pak jeho první žena Blanka z Valois se štítem s erbem lva, tedy coby česká královna. Na podkladě výše uvedeného pramene autoři studie předpokládali, že mezi nimi klečely postavy karmelitánů v čele s opatem. V druhém pásu, rozděleném na dvě poloviny sukovitým kmenem rajského stromu života, vlevo trůní na orlu Kristus, korunující vpravo umístěnou Pannu Marii sluncem oděnou a trůnící na lvu. Jde tedy o pozoruhodnou prefiguraci říšského a českého erbu, kdy král Karel se znakem orlice na štítu klečí na ose pod Kristem vládcem s říšským jablkem v ruce, jenž sedí na orlu, a královna Blanka se znamením lva na štítu je umístěna pod Pannu Marii sedící na lvu. V horním pásu věže byl umístěn rozměrově největší reliéf s námětem Nejsvětější Trojice jako Trůnu milosti, kdy trůnící Bůh Otec držel ve svých rukách větvový kříž s plasticky pojatým ukřižovaným Synem, jenž se nedochoval. Kříž vyrůstá z hlavy Adamovy, jejíž fragmenty jsou patrné ve středu římsy. Součástí kompozice byla jistě i holubice Ducha Svatého, avšak nedochovala se. Je nepochybné, že sochařská výzdoba věže kostela vznikla jako připomínka královské korunovace Karla IV. a jeho ženy Blanky z Valois. Z kroniky

19/ Kuthan – Royt 2011, s. 219–245.

20/ Vyskočil 1947; Kutal 1962, s. 29; Mayer 1974, s. 426–431; Hlaváčková – Fajt – Royt 1993/1994, s. 6–27; Denkstein 1993, s. 176–210; Baťková 1998, s. 144–151; Fajt 2006, s. 52.

21/ Hlaváčková – Fajt – Royt 1993/1994, s. 6–27.

Beneše Krabice z Weitmile víme, že Karel IV. založil kostel Panny Marie Sněžné den po své korunovaci na českého krále a dřevo z podia, na kterém se odehrála korunovační hostina, mimochodem umístěného u staroměstského kostela svatého Havla, tedy nedaleko místa novostavby, věnoval na zřízení krovu nové svatyně. Na Karlovu královskou korunovaci poukazuje také námět Korunování Panny Marie, jako možný odkaz na sousoší Korunování Panny Marie nad středním portálem katedrály v Remeši, která sloužila jako korunovační chrám francouzských králů, který Karel IV. znal ze svého pobytu ve Francii. Na osobní zainteresovanost krále Karla IV. při zadávání ikonografie díla ukazuje volba motivu sluncem oděné a okřídlené apokalyptické ženy – interpretované mariologicky, která také završuje apokalyptický cyklus v kapitulním kostele Panny Marie na Karlštejně. Reliéfy jsou vynikajícím uměleckým dílem a možné výtvarné inspirace můžeme hledat u autorů soch zdobících kaplovou věž ve švábském Rottweilu a tympanon severního portálu v Augsburgu či u autora reliéfu tympanonu s Trůnem milosti ze špitálního kostela svatého Ducha ve Würzburgu (kol. 1345, Mainfränkische Museum ve Würzburgu).

Mnohokrát je Karel IV. zobrazen se svými manželkami v katedrále svatého Víta, svatého Václava a svatého Vojtěcha. Na mozaice na Zlaté bráně **[14]** ho spatřujeme klečícího s jeho čtvrtou manželkou Alžbětou Pomořanskou,[22] v kapli svatého Václava je vyobrazen na nástěnné malbě na oltářní stěně též s Alžbětou Pomořanskou.[23] Doprovází ho zde jeho syn Václav IV. s manželkou Janou Bavorskou. Obecně známá jsou vyobrazení Karla IV. a jeho čtyř manželek **[15, 16]** v podobě bust na triforiu Svatovítské katedrály.[24] Jsou zde také vedle již zmíněných bust jeho otce Jana Lucemburského a jeho ženy Elišky Přemyslovny také busty jeho syna Václava IV. s manželkou Janou Bavorskou **[17, 18]**. Jde o nejvýznamnější zobrazení rodové reprezentace Lucemburků vůbec. Na rozdíl od Saint-Denis, které sloužilo jako královské pohřebiště, se v katedrále svatého Víta nesetkáváme s figurálními náhrobky císaře a jeho žen. O podobě Karlova náhrobku máme pouze kusé zprávy (Tomáš Ebendorfer, 1438).[25] O náhrobcích jeho tří žen, které ho předešly na věčnost, zprávy chybí, s velkou pravděpodobností nebyly nikdy realizovány. Podobně je tomu i s náhrobkem Johanny Bavorské, manželky Václava IV. Je otázkou, zda Karel IV. a po něm Václav IV. neplánovali zvláštní královské mauzoleum v hypoteticky předpokládaném západním chóru katedrály, podobně jako je tomu u mauzolea Wettinů v dómu v Míšni.[26]

S četnými vyobrazeními Karla IV. a jeho manželek se setkáváme i na hradě Karlštejn. Zobrazení Karla IV. **[19]** a Blanky z Valois (či spíše Anny Svídnické) **[20]**

22/ Kuthan – Royt 2011, s. 301–304.
23/ Tamtéž, s. 306–310.
24/ Tamtéž, s. 219–253.
25/ Tamtéž, s. 203.
26/ Magirius 2001.

bylo součástí tzv. Lucemburského rodokmene,[27] který známe z kopiáře zv. Codex Heidelbergensis (1574–1575, Archiv Národní galerie v Praze). Jak prozrazují nápisy na nástěnných malbách západní a jižní stěny v kapitulním kostele Panny Marie, byl v horním pásu zobrazen Karel IV. jak s Blankou z Valois, s Annou Falckou a Annou Svídnickou adorují Nejsvětější Trojici.[28] Restaurátor Adam Pokorný objevil při průzkumu maleb v kostele Panny Marie na stěně při vstupu do chodby vedoucí k menší kapli Ostatků utrpení Páně (svaté Kateřiny) obrysy postav panovnického páru Karla IV. a Anny Svídnické. Nástěnné malby s vyobrazením Karla IV. a Anny Svídnické (Karel IV. a Anna Svídnická adorují Madonu, Karel IV. a Anna Svídnická pozdvihují svatý Kříž) v kapli Ostatků utrpení Páně (svaté Kateřiny)[29] **[21, 22]** a v kostele Panny Marie v mariánské věži jsem již zmínil. A v neposlední řadě postavy Karlových žen jsou zobrazeny na stěnách schodiště před podestou ke kapli svatého Kříže, jako završení legendy o svatý Václavu a svaté Ludmile.[30] Je tím naznačeno, že Karel IV. a jeho rodina patří k „rodině svatého Václava“, neboť v žilách Karla IV. kolovala krev rodu Přemyslovců po jeho matce Elišce, byl tedy symbolickým potomkem svatého Václava, k jehož tradici se tolik hlásil. Patrně s Alžbětou Pomořanskou je Karel vyobrazen na nástěnné malbě na stěně podesty před kaplí svatého Kříže. Karel zde drží relikviářovou kapsuli, vpravo jsou zobrazeni tři biskupové, vpravo pak císařovna s doprovodem.[31] **[23]**

Císař Karel IV. a jeho čtvrtá manželka Alžběta Pomořanská, v doprovodu dvořana a dvorní dámy, jsou zpřítomněni v podobě soch z doby kolem roku 1370 za poprsní baldachýnu nad portálem do jižního ramena příčné lodi kostela Panny Marie v durynském Mühlhausen.[32]

Velmi četná jsou společná vyobrazení Václava IV. a jeho manželek Johanny Bavorské a Žofie Bavorské. Vedle již zmíněné kaple svatého Václava a triforia katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha jsou to především rukopisy Václava IV.[33] Společně se svojí první manželkou Janou Bavorskou je král Václav IV. zobrazen v iniciále D **[24]** Bible Václava IV. (kol. 1390, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2759, fol. 2r).[34] Václav IV. si vybudoval na Starém Městě pražském nové sídlo, tzv. Králův dvůr, a chodil na bohoslužbu do chrámu Panny Marie před Týnem. Zde nechal vybudovat v závěru severní boční lodi sedile, které bylo opatřeno bustou panovníka coby římského krále a jeho manželky Žofie Bavorské.[35]

27/ Fajt 1997, s. 99–107.
28/ Tamtéž, s. 134.
29/ Tamtéž, s. 110–111.
30/ Všetečková 2006.
31/ Fajt 1997, s. 202.
32/ Legner 1978, s. 560–562.
33/ Krása 1974, s. 130–166.
34/ Hlaváčková 2019, obr. 130.
35/ Naposledy Peroutková 2020, s. 113–118.

Karlova dcera Kateřina se v roce 1357 provdala za rakouského vévodu Rudolfa IV., jejich manželství ale zůstalo bezdětné. Rudolf IV. zemřel ve věku 26 let v roce 1365 v Miláně a jeho tělo konzervované ve víně bylo převezeno do Vídně, kde bylo pohřbeno v měděném sarkofágu v dómu svatého Štěpána v tzv. vévodské kryptě. V dómu svatého Štěpána ve Vídni se nachází monumentální kenotaf obou manželů,[36] zřízený ještě před smrtí Rudolfovou. Součástí kenotafu byl pověstný portrét Rudolfa IV. (1360–1365, Dom und Diözesanmuseum ve Vídni). Vápencový sokl kenotafu je ozdoben arkádami, v nichž byly postavy plačících mnichů a zástupců vídeňské univerzity, kterou Rudolf IV. založil. V průběhu věků se však ztratily. Deska s postavami zemřelých je zhotovena z mramoru. Pod nohama jim spočívají lvi – symbol zmrtvýchvstání. Oba manželé jsou zobrazeni jako živoucí s otevřenýma očima. Původně byl kenotaf umístěn v albertinském chóru před hlavním oltářem, blízko vstupu do krypty. V roce 1493, v souvislosti s úmrtím císaře Friedricha III. byl přemístěn na jižní stranu severního chóru. Reprezentativní vyobrazení obou manželů se nachází na tzv. Knížecím portále (Fürstenportal) svatoštěpánského dómu ve Vídni.[37] Sochy Rudolfa IV. a jeho manželky Kateřiny, doprovázené postavami sergent d´arme s erby v rukách, vznikly v letech 1358 až 1365. Další monumentální sochy Rudolfa IV. Zakladatele **[25]** a Kateřiny Lucemburské **[26]** (kol. 1360, originály dnes v Muzeu města Vídně) spatřujeme na jižním a západním nároží západní stěny dómu svatého Štěpána.

Další Karlova dcera Anna Lucemburská (1366–1394), sestra císaře Zikmunda, se v roce 1382 provdala za anglického krále Richarda II. a stala se anglickou královnou. Šťastné manželství ovšem nebylo naplněno potomky. Přesto královna Anna byla označována jako „Good Queen Anne“. Anna i Richard II. jsou zobrazeni při korunovaci na miniatuře v Liber Regalis (kol. 1382, Westminster Abbey, cod. MS 38). **[27]** Přestože se Richard po její smrti znovu oženil s Isabellou z Valois, místo posledního odpočinku sdílí se svojí první manželkou Annou pod nádherným bronzovým figurálním náhrobkem[38] z let 1396–1399 v chóru kostela Westminsterského opatství. **[28]** Blízko jsou umístěny ostatky patronů Anglie svatého Edmunda a svatého Eduarda. Annu a Richarda II. spatřujeme také na miniatuře v rukopise uloženém v muzeu v Shresbury (MS 1.24).[39] Zobrazuje potvrzení listin v roce 1389, které městu Shresbury udělil král Eduard III.

Poměrně četná jsou vyobrazení Karlova syna císaře Zikmunda Lucemburského a jeho druhé manželky Barbory Celjské.[40] Asi nejznámější zobrazení jsou na iluminacích z fragmentu spisu Bellifortis Konráda Kyesera (1414–1415, Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, K415).[41] Verše jsou zde doprovázeny

36/ Bachleitner – Kodera 1966, s. 36; Feuchtmüller – Hubmann 1984, s. 56–62; Baum 1996.
37/ Neumann 1897, s. 162–164, 165–167; Kosergarten 1965, s. 74–96; Flum 2013, s. 9–31.
38/ The Wilton Diptych 1988, s. 79–81.
39/ The Wilton Diptych 1988, s. 37.
40/ *Sigismundus Rex et Imperator* 2006; Dvořáková 2014.
41/ *Sigismundus Rex et Imperator* 2006, s. 396–398.

personifikacemi planet. Zikmund je tradičně ztotožňován s korunovaným jezdcem na koni, který v levici drží praporec s vyobrazením slunce (fol. 5v) **[29]** a Barbora Celjská s personifikací Venuše (fol. 6v). **[30]** Zcela jistě je Zikmund s manželkou vyobrazen na kresbách v Kronice kostnického koncilu Ulricha von Richentala **[31]** (1465, New York, The New York Public Libary, Astor, Lennox and Tilden Foundation, Spencer Collection Ms. 32).[42] Z dalších dochovaných zobrazení manželského páru je třeba zmínit oltář svaté Barbory z finského města Kalanti, který je považován za sakrální identifikační portrét Barbory i Zikmunda, jenž jako otec svaté Barbory má na hlavě typickou kožešinovou čepici. S obdobným sakrálním identifikační portrétem Zikmunda a Barbory se setkáváme na nástěnné malbě od Mistra Václava v kapli v italském Riffianu z roku 1415.[43] Barbora zde má stejný účes jako na oltáři z Kalanti. Někteří autoři také spatřují Zikmunda a Barboru v postavách na Gentském oltáři bratří Eycků. Barbora je údajně zobrazena mezi mučednicemi na střední desce s Klaněním se apokalyptickému beránkovi, Zikmund pak na ztracené desce mezi Soudci.[44] V Britské knihovně v Londýně se nachází pergamenový svazek (Ms. Cotton Julius E. IV, Article 6),[45] v němž je vyobrazen život Richarda Beauchampa, hraběte z Warwicku (1381–1439). Kresebný rukopis dala pořídit v Anglii na památku svého otce Richardova dcera, Anna z Warwicku († 1493). Svazek, obsahující 53 celostranných kreseb, je datován do let 1483–1493. Zikmund se objevuje se svojí manželkou na třech listech (17r, 17v, 18r). Na foliu 17r Richarda Beauchampa, hraběte z Warwicku, vyslance anglického krále, přijímá císař Zikmund a papež Jan XXIII. Na druhém foliantu (17v) je zobrazen jeden z četných turnajů, které se odehrávaly v průběhu kostnického koncilu. Hrabě z Warwicku se těchto turnajů aktivně zúčastnil. Spatřujeme zde Zikmunda a Barboru, jak sledují turnaj z lóže. Jejich hlavy zdobí koruny. Královna Barbora přijímá od jednoho z rytířů z doprovodu hraběte z Warwicku znak s medvědem a připevňuje si ho na svůj oděv. Podle textu doprovázejícího ilustrace hrabě později na památku této události nechal zhotovit drahocenný šperk v podobě rodinného emblému a královně Barboře ho věnoval. Na poslední ilustraci (18r) jsou zobrazeny dvě epizody z anglické cesty císaře Zikmunda. Na první je procesí, v němž kráčí císař oděný v nádherném rouchu. Hlavu mu zdobí koruna, v pravici drží žezlo, v levé pak říšské jablko. Jak je z textu zřejmé, procesí se účastní i Richard Beauchamp, hrabě z Warwicku, jenž nese císařův meč. Jde údajně o nádherný meč, který Zikmund přivezl do Anglie jako dárek anglickému králi. Od roku 1439 se nachází v Yorku. V závěru procesí spatřujeme Barboru Celjskou s jejími dvorními dámami. Jde o pouhou fikci, neboť Barbora Celjská se svým manželem do Anglie necestovala. Druhá scéna je zasazena do velkého sálu, v němž

42/ Tamtéž, 2006, s. 455.
43/ Dvořáková 2014, s. 255.
44/ Tamtéž, s. 256.
45/ Tamtéž, s. 257.

Zikmund Lucemburský předává hraběti z Warwicku pro Angličany velice cennou relikvii, totiž srdce svatého Jiří, uložené do bohatě zdobeného relikviáře. Jak je z popisu zřejmé, císař Zikmund zamýšlel tuto relikvii předat hraběti již v Kostnici, ale ten jej přemluvil, aby ji osobně daroval králi v Anglii. Celá událost se odehrála na hradě ve Windsoru, kde byl Zikmund přijat anglickým králem Jindřichem V. mezi rytíře Podvazkového řádu svatého Jiří. Podle textu doprovázejícího ilustraci se tato relikvie nacházela ve Windsoru ještě na přelomu 15. a 16. století.

V Muzeu krásných umění v Budapešti je uchován zásnubní obraz (1460–1480) manželského páru Vladislava Pohrobka a jeho snoubenky francouzské princezny Magdalény, dcery Karla VII. **[32]** Ladislav Pohrobek[46] byl čtvrtým dítětem českého, uherského a německého krále a rakouského vévody Albrechta II. (V.) Habsburského a jeho choti Alžběty Lucemburské, dcery císaře Zikmunda. Pohrobkem byl zván z toho důvodu, že se narodil až čtyři měsíce po smrti svého otce. Ve dvou letech ztratil matku a jeho poručníkem se stal strýc Fridrich III., který malého Ladislava držel v domácím vězení na hradě Orth v Dolním Rakousku. Používal ho k nátlaku na své politické protivníky a zneužíval také jeho příjmů, které mladému následníkovi trůnu náležely z titulu jeho funkce. Proto se v roce 1451 na hradě Mailberg sešli zástupcové stavů Horních a Dolních Rakous a sdružili se v tzv. Mailberskou jednotu, která se obrátila na krále Fridricha, aby se zasadil o propuštění Ladislava Pohrobka. Roku 1444 padl u Varny v bitvě s Turky Vladislav III. Jagellonský. Následně uherský sněm uznal Ladislavovi dědické nároky na uherský trůn. Správcem země byl po dobu Ladislavovy nezletilosti ustanoven významný vojevůdce, sedmihradský vojvoda Jan Hunyadi. V českých zemích byl přijat nejdříve na Moravě v srpnu 1453, což vyvolalo negativní reakci ze strany českých stavů, podle kterých to měli být oni, kdo přijme nového panovníka jako první, a ne moravští. Do Čech vstoupil až v listopadu 1453 u Jihlavy. Roku 1453 byl Ladislav jako třináctiletý zvolen a korunován také českým králem. Zde vykonával správcovskou funkci Jiří z Poděbrad. V Praze se měla uskutečnit svatba Ladislava a francouzské princezny Magdalény, dcery Karla VII., ale zhoubná leukémie nečekaně ukončila 23. listopadu v roce 1457 život mladého krále.

Z uvedeného přehledu vyplývá, že zobrazení manželských párů z rodu Přemyslovců a Lucemburků souvisí s panovnickou reprezentací. Král a královna jsou v páru vyobrazeni buď jako donátoři (např. portál kostela v Předklášteří u Tišnova, tzv. tympanon od kostela Panny Marie Sněžné v Praze), či v námětech poukazujících na jejich zbožnost (např. zobrazení Karla IV. a Anny Svídnické v kapli Ostatků utrpení Páně na Karlštejně). Společně pak král a královna mohou sdílet náhrobek, který patří k posmrtné panovnické a rodové reprezentaci. V Čechách se bohužel žádné takové náhrobky nedochovaly a je otázkou, zda vůbec existovaly. Této cti se dostalo dcerám Karla IV., anglické královně Anně Lucemburské a rakouské vévodkyni Kateřině Lucemburské.

46/ Papajík 2016.

Literatura

ANREESCU-TREADGOLD – TREADGOLD 1997
Irina Anreescu-Treadgold – Warren Treadgold, Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale*, The Art Bulletin* 79, 1997, s. 708–723.

BACHLEITNER – KODERA 1996
Rudolf Bachleitner – Peter Kodera, *Der Wiener Dom,* Wien 1966.

BAŤKOVÁ 1998
Růžena Baťková a kol., *Umělecké památky Prahy – Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1),* Praha 1998, s. 144–151.

BAUM 1996
Wilhelm Baum: *Rudolf IV. der Stifter. Seine Welt und seine Zeit*. Graz 1996.

BENEŠOVSKÁ 2010
Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310,* Praha 2010.

BLÁHOVÁ 2015
Marie Bláhová, Osudy Zbraslavské kroniky, *Studia historica Brunensis* 62, 2015, s. 143–154.

BORGEHAMMAR 2009
Stephan Borgehammar, Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis, *Milenium* 6, 2009, s. 145–202.

BRANDL – LUDWIG – RITTER 2018
Heiko Brandl – Ludwig Matthias – Oliver Ritter, *Der Dom zu Naumburg,* Regensburg 2018.

ČECHURA 2010
Jaroslav Čechura, *České země v letech 1437–1526, I. díl : mezi Zikmundem a Jiřím z Poděbrad*. Praha 2010.

DENKSTEIN 1993
Vladimír Denkstein, Původ a význam kamenného reliéfu (tzv. tympanon) ze hřbitovního kostela Panny Marie Sněžné, *Umění* 41, 1993, s. 176–210.

DRESKEN-WEINLAND 2016
Jutta Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna – Bild und Bedeutung,* Regensburg 2016

DVOŘÁKOVÁ 2014
Daniela Dvořáková, *Barbora Celjská. Čierna kráľovná. Životný príbeh uhorskej, rímsko-nemeckej a českej kráľovnej (1392–1451),* Bratislava 2014

FAJT 1997
Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.,* Praha 1997.

FAJT 2006
Jiří Fajt, *Karel IV. Císař z Boží milosti*, Praha 2006.

FEUCHTMÜLLER – HUBMANN 1984
Rupert Feuchtmüller – Franz Hubmann, *Der unbekannte Dom*. Wien 1984.

FLUM 2013
Thomas Flum, Das Paulusportal von Sankt Stephan in Wien, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 67, 2013, s. 9–31.

FRIEDL 1996
Antonín Friedl, *Přemyslovci ve Znojmě,* Praha 1966.

GABORIT-CHOPIN 1998
Danielle Gaborit-Chopin (ed.)*, L´Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils 1285–1328,* Paris 1998.

GUTH 2002
Klaus Guth, *Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde – das heilige Herrscherpaar. Leben, Legende, Kult und Kunst,* Petersberg 2002.

HIRSCHMANN – MARÉCHAL 2014
Frank G. Hirschmann – Romain Maréchal, *Die heilige Kaiserin Kunigunde von Luxemburg,* Trier 2014.

HLAVÁČKOVÁ – FAJT – ROYT 1993/1994
Hana Hlaváčková – Jiří Fajt – Jan Royt, Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt, *Bulletin Národní galerie v Praze*, III-IV, 1993/1994, s. 6–27.

HLAVÁČKOVÁ 2019
Hana Hlaváčková, Knižní malba v době krále Václava IV., in: *Římský a český král Václav IV. a počátky husitské revoluce*, ed. Jiří Kuthan – Jakub Šenovský, Praha 2019.

HOMOLKA 1982
Jaromír Homolka, Sochařství posledních Přemyslovců*,* in: *Umění doby posledních Přemyslovců,* ed. Jiří Kuthan, Praha 1982, s. 69–120.

CHADRABA 1984
Rudolf Chadraba (ed.)*, Dějiny českého výtvarného umění* I, Praha 1984.

IRMER 1881
Georg Irmer (Hrsg)., *Die Romfahrt Kaiser Heinrich´s VII im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevirensis*. Berlin 1881.

JAN 1997
Libor Jan, Několik poznámek k nejstarší církevní organizaci na Znojemsku, *Časopis matice moravské* 116, 1997, s. 39–51.

KESSEL 2012
Verena Kessel, *Balduin von Trier (1285–1354). Kunst, Herrschaft und Spiritualität im Mittelalter* (= *Geschichte und Kultur des Trierer Landes*. Bd. 12). Trier 2012.

KLAUSER 1957
Renate Klauser, *Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957.

KLEIN 2004
Holger A. Klein, Constantine, Helena, and the of the true cross in Constantinople, in: *Byzance et les reliques du Christi* 2004, s. 31–59.

KONEČNÝ 2005
Lubomír Jan Konečný, *Románská rotunda ve Znojmě. Ikonologie maleb a architektury,* Brno 2005.

KOSERGARTEN 1965
Antje Kosergarten, Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom, *Wiener Jahrbücher für Kunstgeschichte*, 20, 1965, s. 74–96.

KRÁSA 1974
Josef Krása, *Rukopisy Václava IV.,* Praha 1974.

KRATOCHVÍLOVÁ 2004
Marie Kratochvílová (ed.), *Znojemská rotunda: malby v národní kulturní památce. Rotunda svaté Kateřiny a výsledky současného výzkumu.* Sborník z 2. konference o rotundě, konané 25.–26. června 2003 ve Znojmě, Znojmo 2004.

KRZEMIEŃSKA – TŘEŠTÍK – MERHAUTOVÁ 2000
Barbara Krzemieńska – Dušan Třeštík – Anežka Merhautová, *Moravští Přemyslovci ve znojemské rotundě,* Praha 2000.

KRZEMIEŃSKA 1985
Barbara Krezemieńska, *Moravští Přemyslovci ve znojemské rotundě*, Ostrava 1985.

KUTAL 1962
Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350 – 1450,* Praha 1962.

KUTHAN – ROYT 2011
Jiří Kuthan – Jan Royt, *Katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha, svatyně českých patronů a králů,* Praha 2011.

LEGNER 1978
Anton Legner (ed.), *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400*, Köln am Rhein 1978.

MAGIRIUS 2001
Heinrich Magirius, *Der Dom zu Meißen,* München 2001.

MATĚJČEK 1922
Antonín Matějček, *Pasionál abatyše Kunhuty*, Praha 1922.

MAYER 1974
Josef Mayer, Poznámky k reliéfům brány u kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražské, *Umění* 22, 1974, s. 426–431.

McCLANAN 2002
Anne McClanan, *Representation of Early Byzantine Empresses. Image and Empire*, London 2002.

MERHAUTOVÁ – TŘEŠTÍK 1983
Anežka Merhautová – Dušan Třeštík, *Románské umění v Čechách a na Moravě,* Praha 1983.

MĚŘÍNSKÝ 1999
Zdeněk Měřínský, Několik poznámek k výzkumům znojemské rotundy a hradu, *Časopis Matice moravské*, 118, 1999, s. 453–463.

MEYER 2003
Carla Meyer, Die konstruierte Heilige Kaiserin Kunigunde und ihre Darstellung in Quellen des 11. bis 16. Jahrhunderts, *Bericht des historischen Vereins Bamberg* 139, 2003, s. 39–101.

NEUMANN 1897
Wilhelm A. Neumann, Das Singer- und das Bischofstor, *Wiener Dombauvereins-Blatt*, 17, 1897, s. 162–167.

PAPAJÍK 2016
David Papajík, *Ladislav Pohrobek (1440–1457). Uherský a český král*. České Budějovice 2016.

PEROUTKOVÁ 2020
Jana Peroutková, *Chrám Matky Boží před Týnem v období středověku,* Praha 2020.

VŠETEČKOVÁ 2006
Zuzana Všetečková (ed.), Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna, *Průzkumy památek 3*, 2006, Praha 2006.

Sigismundus Rex et Imperator 2006
Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437. Budapest – Luxemburg. Mainz am Rhein 2006.

SOUKUPOVÁ 1989
Helena Soukupová, *Anežský klášter v Praze,* Praha 1989.

STRAEHLE 2013
Gerhard Straehle, *Der Naumburger Stifter-Zyklus. Elf Stifter und der Erschlagene im Westchor (Synodal-Chor) des Naumburger Doms,* Königstein I. Ts. 2013.

The Wilton Diptych 1988
The Wilton Diptych. London 1988

TOUSSAINT 2003
Gia Toussaint, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität,* Paderborn 2003.

URBÁNKOVÁ – STEJSKAL 1975
Emma Urbánková – Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty: Passionale Abbatissae Cunegundis,* Praha 1975.

VYSKOČIL 1947
Jan Kapistrán Vyskočil, *Šest století kostela a kláštera u Panny Marie Sněžné*, Praha 1947.

WIHODA 1999
Martin Wihoda, Conradus secundus fundator aneb úvahy nad významem jedné čárky, *Časopis Matice moravské* 118, 1999, s. 437–443.

WIHODA 2010
Martin Wihoda, *Morava v době knížecí 906–1197,* Praha 2010.

ŽEMLIČKA 2007
Josef Žemlička, *Čechy v době knížecí 1034–1198,* Praha 2007.

[1] Mozaika s vyobrazením císaře Justiniána a jeho dvora, 547, Ravenna, kostel San Vitale. Foto: archiv autora

[1a] Mozaika s vyobrazením císařovny Theodory a jejího dvora, 547, Ravenna, kostel San Vitale. Foto: archiv autora

[2] Konstantin a Helena, ikona, 16. stol., Muzeum byzantské kultury, Soluň.
Foto: archiv autora

[3] Císař Jindřich a císařovna Kunhuta adorují Krista, Perikopář Jindřicha II., 1007–1012, München Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 2r

[4] Ekkerhard II. a jeho žena Uta z Ballenstedtu, Naumburský mistr, pol. 13. stol., chór dómu Panny Marie v Naumburku. Foto: archiv autora

[5] Tympanon z kláštera svatého Jiří na Pražském hradě, před 1228. Foto: archiv autora

[6] Tympanon západního portálu klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Předklášteří u Tišnova, kol. 1240. Foto: archiv autora

[7] Hlavy králů na vítězném oblouku kostela svatého Salvátora v klášteře svaté Anežky České, kol. 1265. Foto: archiv autora

[9] Královské náhrobky v bazilice Saint-Denis. Foto: archiv autora

[8] Iluminace s postavami českých králů a královen, rukopis Zbraslavské kroniky, 1393, SOkA Jihlava

[10] Svatba Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny v dómu v Trevíru, Codex Balduini Trevirensis, kol. 1340, Koblenz, Landesbibliothek

[11] Busta krále Jana Lucemburského, 1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze.
Foto: archiv autora

[12] Busta královny Elišky Přemyslovny,1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze.
Foto: archiv autora

[13] Tzv. Tympanon od kostela Panny Marie Sněžné, kol. 1345, Lapidárium Národního muzea. Foto: archiv autora

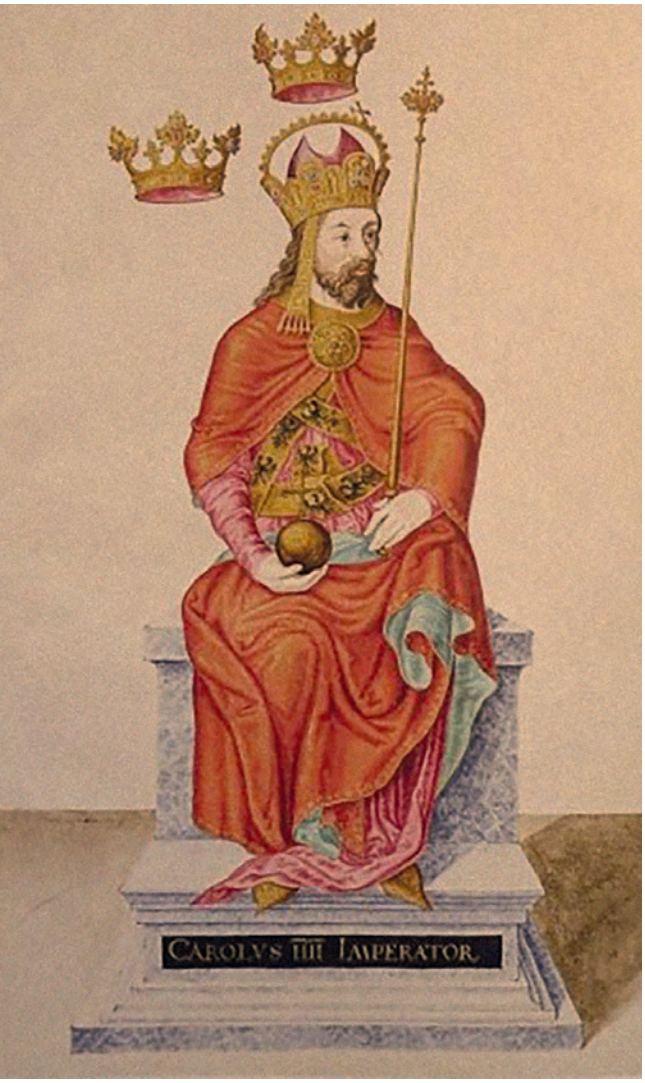
[14] Mozaika s námětem Posledního soudu na Zlaté bráně, 1371–1372, katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Foto: archiv autora

[15] Busta císaře Karla IV., 1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Foto: archiv autora

[16] Busta královny Blanky z Valois, 1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Foto: archiv autora

[17] Busta krále Václava IV.,1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Foto: archiv autora

[18] Busta královny Jany Bavorské, 1373–1378, triforium katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha v Praze. Foto: archiv autora



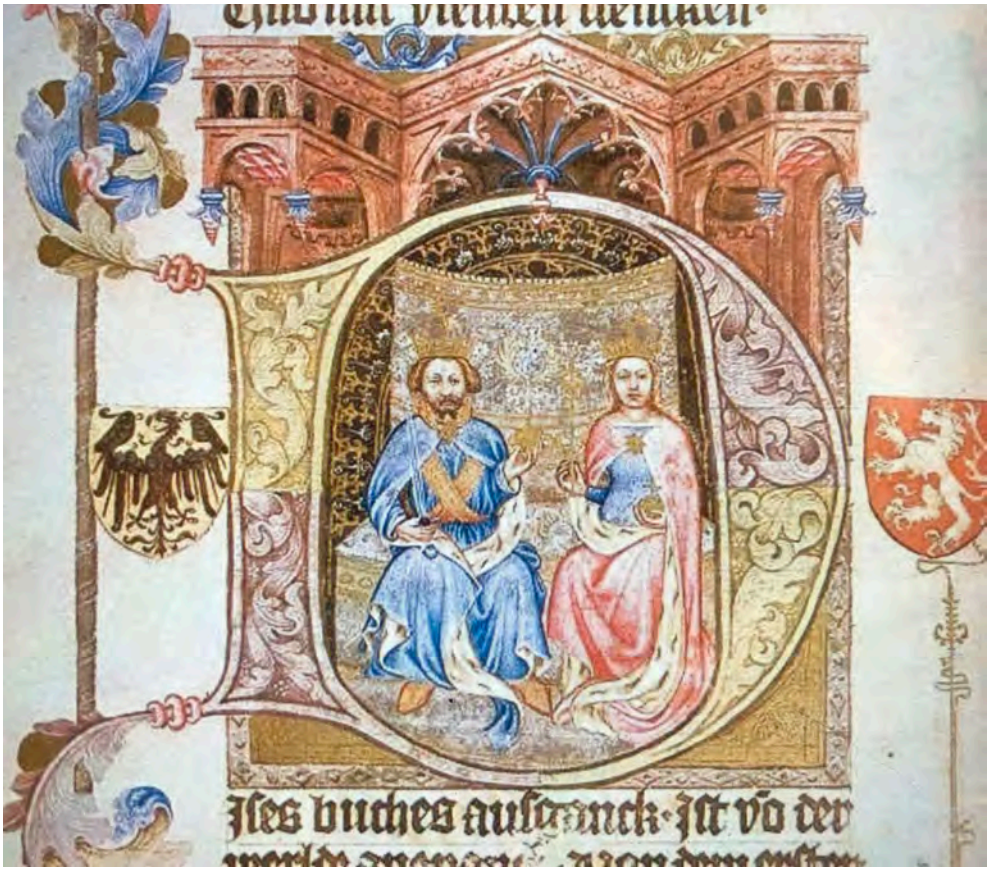
[19] Karel IV., Codex Heidelbergensis, 1574–1575, archiv Národní galerie v Praze

[20] Blanka z Valois (Anna Svídnická?), Codex Heidelbergensis, 1574–1575, archiv Národní galerie v Praze

[21] Karel IV. s Annou Svídnickou adorují Madonu, 1356–1357, kaple Ostatků utrpení Páně (svaté Kateřiny?), hrad Karlštejn. Foto: archiv autora

[22] Karel IV. s Annou Svídnickou pozdvihují svatý Kříž, 1356–1357, kaple Ostatků utrpení Páně (svaté Kateřiny?), hrad Karlštejn. Foto: archiv autora

[23] Karel IV. ukládá relikvie do ostatkového kříže, nástěnná malba na stěně podesty schodiště ve Velké věži, před 1365, hrad Karlštejn. Foto: archiv autora



[24] Václav IV. a Žofie Bavorská, iniciála D, Bible Václava IV., kol. 1390, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2759, fol. 2r

[25] Rudolf IV. Zakladatel, kol. 1360, socha z jižního rohu západní stěny dómu svatého Štěpána ve Vídni, dnes Muzeum města Vídně. Foto: archiv autora

[26] Kateřina Lucemburská, kol. 1360, socha ze severního rohu západní stěny dómu svatého Štěpána ve Vídni, dnes Muzeum města Vídně. Foto: archiv autora

[27] Korunovace krále Richarda II. a královny Anny Lucemburské, miniatura v Liber Regalis, kol. 1382, Westminster Abbey, cod. MS 38.

[28] Tumba Richarda II. a Anny České, 1396–1399, Westminsterské opatství, Londýn. Foto: archiv autora

[29] Zikmund Lucemburský personifikující slunce, Konrád Kyeser, Belifortis, Budapešť, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

[30] Barbora Celjská jako personifikace Venuše, Konrád Kyeser, Belifortis, Budapešť, 1414–1415, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

[31] Císař Zikmund a císařovna Barbora Celjská přicházejí v doprovodu na jednání koncilu v Kostnici, Ulrich von Richental, Kronika kostnického koncilu, 1465, New York, The New York Public Library, Astor, Lennox and Tilden Foundation, Spencer Collection Ms. 32

[32] Zásnubní portrét Ladislava Pohrobka a Magdalény Francouzské, 1460–1480, Budapešť, Szépművészeti Múzeum. Foto: archiv autora

Poznámky ke srovnání úlohy významných objednavatelek rukopisů v první polovině 14. století (Čechy, Itálie, Francie)

VIKTOR KUBÍK

Rekonstrukce vývoje umění středověku je stavění hypotéz na hypotézách. Dochovalo se zoufalé torzo z původního bohatství děl. Ta ve své době nebyla primárně považována za umělecká díla v našem smyslu slova, ale měla plnit další funkce. A tak se funkce čistě účelová, třeba liturgická, reprezentativní i tezaurační snoubí do jednoho celku s formálními kvalitami důležitými pro budoucí dějiny umění.

V tomto kontextu je pak nutné úlohu objednavatelek nepřeceňovat i nepodceňovat zároveň. Podle dochovaného materiálu se zdá, že podíl důležitých děl, která objednávaly významné ženy v průběhu středověku, postupně vzrůstá, a z tohoto důvodu lze optimisticky předpokládat, že tento dochovaný stav odráží něco obecněji platného. Do jaké míry byl ovšem výběr tvůrce či tvůrců pro „vyřízení" kýžené objednávky motivován i vědomím mimořádnosti estetických kvalit očekávaného díla, nelze ve většině případů zjistit.[1] Pouze ikonografické vnímání děl ovšem nemusí být dominantní – záleží na kulturně historickém kontextu vzniku díla. V lepších případech šlo patrně o objednávky u nejlepších dostupných tvůrců, ideálně též tvůrců, jejichž díla konvenovala i objednavateli či objednavatelce, pokud to ovšem byli schopni či schopny docenit ve smyslu estetických preferencí.

Nicméně nelze popřít, že podle dochovaného materiálu v první polovině 14. století svým způsobem kulminuje stav, kdy právě iluminované rukopisy objednávané významnými ženami dokládají pro dějiny umění důležité příklady děl ilustrujících proměny a posuny vývoje umění své doby. A to nejen v končinách západní Evropy, kde tyto počiny navazují na tradici objednavatelských aktivit sledovatelných od abatyše Adi (sestry Karla Velikého)[2] po Blanku Kastilskou (matku Ludvíka IX.),[3] ale v první polovině 14. století lze toto ve větší intenzitě doložit i v našich zemích.

1/ Existují výjimky typu opata Sugera nebo kardinála Jacopa Stefaneschiho. Viz Panofsky 1981, s. 93–121 a Ciardi Dupré Dal Poggetto 1981.

2/ Orientačně např. Beckwith 1992, s. 38–43.

3/ V širším kontextu k dílům pro Blanku Kastilskou viz např. Martindale 1994, s. 72–76.

Už Jan Květ v roce 1931 upozornil na klíčový význam *Pasionálu abatyše Kunhuty* a souboru liturgických rukopisů, který objednávala Eliška Rejčka pro plánované založení kláštera cisterciaček.[4] Květa primárně nezajímalo genderové hledisko v intencích, které se rozvinuly ve druhé polovině 20. století, ale předložil k úvaze širší téma: úlohy tří významných žen pro politický a kulturně historický vývoj českého státu první poloviny 14. století. Šlo o abatyši Kunhutu, představenou Svatojiřského kláštera, a její *Pasionál*,[5] dále Elišku Rejčku, vdovu po Václavu II. a Rudolfu Habsburském a objednavatelku zmíněného souboru liturgických rukopisů,[6] a Elišku Přemyslovnu, s níž Jan Lucemburský vyženil České království a která významně ovlivňovala český stát do roku 1319.[7]

Kunhuta Přemyslovna a Eliška Rejčka jsou podle dochovaného materiálu i významnými objednavatelkami ve sféře knižní malby.

Pasionál abatyše Kunhuty (NK XIV A 17) **[1, 2]** je mimořádně významné dílo v celoevropském kontextu. Jeho objednavatelka Kunhuta Přemyslovna byla dcerou Přemysla Otakara II., abatyší Svatojiřského kláštera na Pražském hradě, nejstaršího v Čechách.[8] Zároveň stála v církevní hierarchii hned po pražském biskupovi (její následovnice po arcibiskupovi), jak dokládá též Korunovační řád Karla IV.[9] Kunhuta tedy patřila rodově i institucionálně k nejvyšším představitelům státu. Text *Pasionálu* složil dominikán Kolda z Koldic a iluminoval kanovník Beneš se spolupracovníky mezi lety 1313–1321.[10] Shodou okolností na titulním listu *Pasionálu* se dochovalo nejstarší barevné zobrazení českého zemského znaku **[1]**. Ale nejdůležitější je styl iluminací **[2]**. Již Jan Erazim Vocel v roce 1860 postřehl,[11] že jde o stylovou syntézu toho nejlepšího z dobové Itálie a Francie, přičemž následné bádání upřesnilo, že právě tyto iluminace přesně sledují dobově nejaktuálnější vývojové tendence, v souměřitelné kvalitě se soudobými tvůrci typu Jeana Pucella na straně jedné a Duccia na straně druhé.[12] Výsledný styl však není pasivní recepcí, ale originální syntézou. Antonín Matějček, Jan Květ,

4/ Květ 1931, s. 15–25.

5/ *Pasionál abatyše Kunhuty* (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17) z let 1313–21 – monograficky Urbánková – Stejskal 1975 a nověji se shrnutím literatury např. Kubík 2016a, s. 250–251.

6/ Soubor rukopisů objednaných Eliškou Rejčkou zahrnuje: *Dvojdílný lekcionář z let 1315–16* (ONB cod. 1773, 1772), *Graduál* (ONB cod. 1174), *Chorální knihu – žaltář* (ONB cod. 1813), *Kapitulář* (ONB cod. 1835), *Martirologium a Regula s. Benedicti* (ONB cod. 417), *Antifonář* (ONB cod. 1793), dvojdílný *Antifonář z r. 1317*, jehož jeden svazek byl označován jako *Antifonář z Františkova musea* (Brno, Moravská zemská knihovna – Fond Rajhrad, R 600; Brno, Moravský zemský archiv, Fond G 11 – Františkovo museum, FM 7), *Rajhradský antifonář a žaltář* (Brno, Moravská zemská knihovna, Rajhrad R 355).

7/ O úloze Elišky Přemyslovny v kontextu dějin střední Evropy první poloviny 14. století viz Spěváček 1994, s. 122–141, 159–168, 181–189, 216–316, 388–488 a nověji v orientačním širším kontextu monograficky viz Benešovská 2010, s. 28–35.

8/ Urbánková – Stejskal 1975, s. 9–17.

9/ Monograficky Cibulka 1934, XIX A-XIX E, nověji orientačně Kubík 2016b, s. 41–47.

10/ Urbánková – Stejskal 1975, s. 21–24 a v širším kontextu Stejskal 1984, s. 293.

11/ Vocel 1860, s. 97–108.

12/ Stejskal 1984, s. 295–296; Krása 1984, s. 404–410.

Karel Stejskal a Josef Krása upozornili, že právě tato stylová syntéza předjímá styl Mistra Vyšebrodského oltáře ze čtyřicátých až padesátých let a ještě těsněji velkolepý styl Mistra *Liber viaticu* z padesátých až šedesátých let 14. století,[13] jímž české malířství lucemburské doby napomohlo obrodit francouzské a italské umění po velkém moru (po 1348) a v době mezinárodní gotiky kolem roku 1400.[14] Jde o klíčové dílo nejen pro střední Evropu. Např. Klosterneuburský oltář z roku 1330–1331 v mnohém působí jako předstupeň nebo paralela pro *Pasionál abatyše Kunhuty*, ačkoliv je *Pasionál* o 10 let starší. V českém kontextu není nelogické předpokládat (v intencích teorie Hany Hlaváčkové), že *Pasionál abatyše Kunhuty* zachoval styl hypotetického „dvorského skriptoria" posledních Přemyslovců a počínající doby Lucemburků.[15] Chybí předstupně, bezprostředně na *Pasionál* navazující díla i explicitní písemné prameny – cézura zahrnuje více než jednu generaci, ale hypotéza přesto není nelogická vzhledem ke ztrátám děl, ale i vzhledem k následné návaznosti vývoje malířství v Čechách.

Oproti tomu soubor devíti dochovaných liturgických rukopisů objednávaných královnou vdovou Eliškou Rejčkou mezi lety 1315–1333 pro klášter cisterciaček, který založila v roce 1323 na Starém Brně, dokládá jiný typ kvality.[16] Jde o díla, jejichž základní stylovou komponentou jsou středoevropské reflexe západních vzorů (ze severní Francie a východní Anglie), ale doplněnou italismy (patrně severoitalského – boloňského původu) a citacemi (pozdně) románského ornamentálního repertoáru **[3]**, které ale mohou odkazovat i ke zmíněným italským zdrojům.[17] Nejde o stylovou syntézu, ale spíše eklektické spojování, v němž západní východiska tvořila primární komponentu.[18] Kromě volnějších analogií se soudobou produkcí v Porýní dobře souzní s dobovou knižní malbou v alpských zemích a ve Slezsku.[19]

Je-li *Pasionál abatyše Kunhuty* malířskou „avantgardou" minimálně střední Evropy předjímající budoucí vývoj příštích tří generací **[2]**, jsou rukopisy Alžběty Rejčky solidním nadprůměrem dobového progresivního stylu, který spojuje Země Koruny české se sousedními končinami **[3]**. V každém případě mohly obě objednavatelky využít tvůrce prověřenější, tradičnější orientace, která se bude také významně rozvíjet i v další generaci.[20]

13/ Např. Matějček 1931, s. 252–253, 261–263; Květ 1931, s. 15–25; Stejskal 1984, s. 295–296; Krása 1984, s. 404–410.
14/ Nověji k tématu např. Brodský 2016, s. 205–238 a Kubík 2016, s. 169–175.
15/ Hlaváčková 2019, s. 540–559.
16/ Viz pozn. 6.
17/ Se shrnutím literatury Kubík 2008a, s. 303–316, 321–324.
18/ Např. již Květ 1931, dále se shrnutím literatury Stejskal 1984, s. 296–297.
19/ Nověji orientačně k rukopisům Elišky Rejčky viz Brodský 2012, s. 29, 341–366.
20/ Ke kontextu vývoje knižní malby v Čechách v první čtvrtině 14. století viz Stejskal 1984, s. 292–308 a v orientační zkratce Brodský 2012, s. 28–31.

Ve stejné době v Itálii abatyše kláštera benediktinek u svatého Štěpána v Pise – Eufrasia dei Lanfranchi de Pancis – roce 1327 objednala *Brevíř* (nyní uložený v Laurenzianě pod signaturou Strozzi 11).[21] Na jeho výzdobě se podílela skupina iluminátorů, kteří ve své době v Toskánsku představovali avantgardu dobové knižní malby **[4]**. Při výzdobě se setkala škála tvůrců: od hlavního Mistra Strozzi 11, pojmenovaného Millardem Meissem v roce 1971,[22] přes Mistra Kodexu svatého Jiří (tolik významného i pro české knižní malířství),[23] až po tvůrce předjímajícího styl Francesca Trainiho.[24] V té době byla v Pise dostupná produkce zcela jiné orientace i kvality, vlastně tradičnější a prestižnější,[25] ale právě toto dílo, jak se zdá dle dochovaného materiálu, přesměrovalo další vývoj iluminace nejen v Pise, ale i ve většině Toskánska.[26] Vliv florentských i sienských iluminátorských dílen v celé oblasti byl tímto počinem značně umocněn a dále rozvíjen v následujících desetiletích. Ačkoliv šlo o styl politicky znepřátelené guelfské Florencie a tehdy i Sieny, ghibellinská Pisa se i díky Eufrasii dei Lanfranchi de Pancis umělecky přeorientovala k dobově nejprogresivnějšímu stylu.[27] Přitom samotná objednavatelka patřila do ghibellinského politického bloku, např. finančně přímo podporovala Ludvíka Bavora při jeho římské korunovační jízdě.[28] Výběr stylu evidentně nemusí vždy odrážet politickou orientaci objednavatele.

Shodou okolností přibližně ve stejné době (mezi lety 1324–1328) královna Jana z Evreux, třetí manželka Karla IV. Kapeta, dostala od svého manžela knihu *Hodinek* vytvořenou Jeanem Pucellem (Cloisters A.54.1.2) **[5]**. Jde o modelové dílo francouzské poklasické gotiky. Analogicky k *Pasionálu abatyše Kunhuty* spojuje „to nejlepší z Itálie a Francie".[29] Styl Jeana Pucella ovšem navazuje na místní tendenci započatou předešlou generací Mistra Honoré.[30] Kaligraficky kultivovaný francouzský stylový základ je ale intenzivněji propojen s italismy inspirovanými sienskou školou. Výsledek byl ovšem přitažlivým vzorem hodným následování i pro iluminátory činné o dvě generace později v časech Karla VI.[31]

21/ *Brevíř Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Strozzi 11) dat. 1327 – se shrnutím literatury viz Balbarini 2003, s. 33–55.
22/ Meiss 1971, s. 178–184.
23/ Ciardi Dupré Dal Poggetto 1981, s. 109–120.
24/ Balbarini 2003, s. 12–18, 20, 24, 29–32.
25/ Konkrétně jde o vrstvu zastoupenou *Statuty Pisy – Breve Pisani Communis* (Pisa, Archivio Comunale, cod. A.N.3) z let 1303–1314, viz Dalli Regoli 1963, s. 16–22; Banti 1994, s. 30–35 a 45. V širším kontextu viz Kubík 2008a, s. 252–255, 281–328.
26/ Orientačně se shrnutím literatury viz Kubík 2008a, s. 255–256.
27/ Se shrnutím literatury a pramenů Kubík 2008a, s. 256.
28/ Balbarini 2003, s. 13–14.
29/ Orientačně k *Hodinkám Jany z Evreux* (New York, Metropolitan Museum, Cloisters coll. A.54.1.2) z let 1325–28 viz Martindale 1994, s. 127–142.
30/ Orientačně ve vývoji viz Martindale 1994, s. 124–133.
31/ Martindale 1994, s. 232–236.

V kontextu vývoje francouzské malby 14. století není *Pasionál* stavebním kamenem tamního vývoje, stejně jako *Brevíř Strozzi 11*, o rukopisech Elišky Rejčky nemluvě. Okruh tvůrců *Brevíře Strozzi 11* činných pro abatyši Eufrasii přímo ve své době nemohl ovlivnit dění v Zaalpí, to se podařilo až následně.[32] Zmíněné příklady tedy nejsou vzájemně přímo spojeny, objednavatelky o sobě nevěděly, jejich tvůrci také ne, ale přesto je spojuje zájem o stylově definovatelnou, dobově progresivní tendenci, která našla různý výraz v odlišných prostředích a končinách Evropy. Zároveň ve všech čtyřech uvedených případech byl k dispozici jiný, tradičnější okruh tvůrců k vyřízení sledovaných objednávek. A spojuje je též fakt, že to, co se z první poloviny 14. století dochovalo, svědčí právě o průkopnickém počinu zmíněných objednavatelek a příjemkyň rukopisů.

Tyto příklady jsou jen orientační. Výčet nemůže být úplný. I v následujících dobách se dochovala významná díla pořízená objednavatelkami, ale první polovina 14. století je v tomto užším kontextu „šťastnějším obdobím".

Ač genderové kritérium je momentálně módní, tedy pomíjivé a mnohdy i samoúčelné, v knižní malbě Evropy první poloviny 14. století má smysl jej docenit s ohledem na dochované objednavatelské aktivity. Ale smysl může mít jedině v širším kontextu, jako jedno z mnoha hledisek. Ne jediné.

32/ Orientačně k tématu se shrnutím literatury viz Kubík 2008b, s. 463–479.

Literatura

BALBARINI 2003
Chiara Balbarini, *Miniatura a Pisa nel Trecento dal „Maestro di Eufrasia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*, Pisa 2003

BANTI 1994
Ottavio Banti, *Libraria nostra communis: Manoscritti e incunaboli della Biblioteca Cathariniana di Pisa*, Pisa 1994

BECKWITH 1992
John Beckwith, *Early medieval Art*, London 1992

BENEŠOVSKÁ 2010
Klára Benešovská ed., *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský 1310*, Praha 2010

BRODSKÝ 2012
Pavel Brodský, *Krása českých iluminovaných rukopisů*, Praha 2012

BRODSKÝ 2016
Pavel Brodský, Malířská výzdoba Viatiku, in: *Liber viaticus Jana ze Středy. Komentářový svazek ke zmenšené reprodukci rukopisu XIII A 12 Knihovny Národního musea v Praze*, eds. Marta Vaculínová – Pavel Brodský – Kateřina Spurná, Praha 2016, 205–239

CIARDI DUPRÉ Dal POGETTO 1981
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981

CIBULKA 1934
Josef Cibulka, *Český korunovační řád a jeho původ*, Praha 1934

HLAVÁČKOVÁ 2019
Hana Hlaváčková, Pražské iluminátorské dílny doby Karla IV. a jejich styl, in: *Imago imagines, II. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, eds. Kateřina Kubínová – Klára Benešovská, Praha 2019, 540–571

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

KUBÍK 2008 b
Viktor Kubík, Bemerkungen zum Import italienischer Handschriften in das luxemburgische Boehmen (In Margine zur Korrektur Max Dvořák´s avignoner Theorie), in: *Prague and great cultural Centres of Europe in Luxembourgeois era (1310–1437)*, eds. Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz, Prague 2008, 463–479

KUBÍK 2014
Viktor Kubík, Pasionál abatyše Kunhuty (kat. č. V.34), in: *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300*, Praha 2014, 250–251

KUBÍK 2016 a
Viktor Kubík, Ornamentika Viatiku a její význam pro Čechy a Evropu, in: *Liber viaticus Jana ze Středy. Komentářový svazek ke zmenšené reprodukci rukopisu XIII A 12 Knihovny Národního musea v Praze*, eds. Marta Vaculínová – Pavel Brodský – Kateřina Spurná, Praha 2016, 169–303

KUBÍK 2016 b
Viktor Kubík, Ordo ad coronandum regem boemorum: Korunovační řád českých králů, in: *Žezlo a koruna. Karel IV. a české královské korunovace,* eds. Ivana Kyzourová – Vít Vlnas, Praha 2016, 41–47.

KRÁSA 1984
Josef Krása, Knižní malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění, I/2. Od počátků do konce středověku*, eds. Josef Krása – Rudolf Chadraba, Praha 1984, 404–439

KVĚT 1931
Jan Květ: *Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století 14.*, Praha 1931

MARTINDALE 1994
Andrew Martindale, *Gothic Art*, London 1994

MATĚJČEK 1931
Antonín Matějček, Malířství, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, I., ed. Antonín Matějček, Praha 1931, 240–379

MEISS 1971
Millard Meiss, Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings, *The Burlington Magazine*, CXIII (1971), 178–184

PANOFSKY 1981
Erwin Panofsky, Suger, opat ze St. Denis, in: Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, 93–121

Dalli REGOLI 1963
Gigetta Dalli Regoli, *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963

STEJSKAL 1984
Karel Stejskal, Počátky gotického malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění, I/1. Od počátků do konce středověku*, eds. Josef Krása – Rudolf Chadraba, Praha 1984, 284–310

URBÁNKOVÁ – STEJSKAL 1975
Emma Urbánková – Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975

VOCEL 1860
Jan Erazim Vocel, Miniatury pasionálu abatyše Kunhuty z r. 1312, *Památky archeologické*, IV (1860), 97–108

[1] Pasionál abatyše Kunhuty, titulní list s abatyší Kunhutou, benediktinkami a Koldou z Koldic a Benešem, 1313–1321, Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17, f. 1v

[2] Pasionál abatyše Kunhuty, Mystické objetí, 1313–1321, Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17, f. 16v

[3] Rajhradský antifonář a žaltář Alžběty Rejčky, Incipit, 1317–1323, Brno, Moravská zemská knihovna, Fond Rajhrad, R 355, f. 8v

[4] Brevíř Strozzi 11 / Brevíř Eufrasie dei Lanfranchi de Pancis, Incipit – Kamenování svatého Štěpána, 1327, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Strozzi 11, f. 28v

[5] Hodinky Jany z Evreux, Zatčení Krista a Zvěstování Panny Marie, 1325–1328, New York, Metropolitan Museum, Cloisters coll. A.54.1.2, f. 46v–47r

Královské vdovy jako zakladatelky a mecenášky. Příklad Alžběty Polské, vdovy uherského krále Karla I. Roberta z Anjou

KORNÉLIA KOLÁŘOVÁ TAKÁCSOVÁ

ÚVOD

Mnohé vdovy po zesnulých králích se podílely na vzniku klášterů a stávaly se objednavatelkami uměleckých děl.[1] Ve středoevropských královstvích tomu nebylo jinak. Jedním z výrazných příkladů byla vdova po českém králi Přemyslu Otakaru I. Konstancie Uherská (dcera uherského krále Bély III.). Konstancie Uherská (1180–1240) na sklonku svého života založila klášter cisterciaček v Předklášteří u Tišnova, který se stal jednou z nejvýznamnějších středoevropských památek v období 13. století, o čemž svědčí i její uměleckohistorické vazby s dalšími památkami z oblasti střední Evropy.[2] Jako další příklad královny vdovy původem z Uherského království lze uvést Marii Uherskou (1239–1272). Marie Uherská byla dcerou uherského krále Štěpána V., neapolskou královnou a po smrti svého manžela v roce 1309 se stala obyvatelkou kláštera klarisek Santa Maria Donna Regina, který nechala znovuvybudovat po rozsáhlém požáru. Později zde byla pohřbena.[3] Její objednavatelské počiny se ve zdejším klášteře dochovaly dodnes.[4] Příkladem zakladatelky – královské vdovy ze 14. století je Eliška Rejčka, která založila v roce 1323 klášter cisterciaček na Starém Brně.[5]

1/ Ke královnám a vdovám v období středověku existuje celá řada publikací, z nichž odkazuji jen na ty, ve kterých jsou podnětné informace o královně Alžbětě Polské: Duggan 1997 a nově v souvislosti se středoevropským regionem Benešovská et al. 2022.

2/ Více k tomu: Kolářová Takácsová 2013.

3/ Její náhrobek je dílem Timo di Camiana z let 1325–1326. Více Lövei 1998, s. 18.

4/ Nechala vyzdobit zdi kláštera od Pietra Cavalliniho a jeho dílny. V interiéru klášterního kostela je několik dochovaných příkladů heraldické výzdoby, které odkazují k dynastiím Árpádovců a Anjou, srov. Prokopp 2014.

5/ Českým ženským klášterním fundacím se naposledy věnovala Benešovská 2022.

Všechny uvedené královské vdovy (ve výčtu by se dalo dále pokračovat) založily své kláštery v zemích,[6] kde byly provdány, avšak na jejich zakladatelských a mecenášských aktivitách se odrazil jejich kontakt se zeměmi jejich původu. Právě zde je legitimní hledat jeden z nejvýznamnějších aspektů jejich působení. Často stály i ony v pozadí internacionalizovaného aspektu uměleckého dědictví svých dynastií.

Tak tomu bylo i v případě další významné královny 14. století, královské vdovy po Karlu Robertovi I. Alžběty Polské (1305–1380). Právě této královně původem z polských zemí bude věnován tento příspěvek, který se zvláště zaměří na období po smrti jejího manžela Karla Roberta I. († 1342).

ALŽBĚTA POLSKÁ (1305–1380)

Alžběta Polská, zvaná též Alžběta Lokýtkovna, pocházela z rodu Piastovců, byla dcerou Vladislava Lokýtka a Hedviky Kališské a sestrou polského krále Kazimíra III.,[7] který byl posledním vládcem piastovské dynastie. Alžbětina babička Jolanta Polská byla dcerou uherského krále Bély IV. a byla také poslána na výchovu ke své sestře Kinze do Polska, kde nakonec byla provdána za polského knížete Boleslava Pobožného. Alžběta se ve svých patnácti letech 6. července 1320 stala zřejmě čtvrtou manželkou[8] uherského krále Karla Roberta I. z rodu Anjou, a tak se stala uherskou a chorvatskou královnou.[9]

ALŽBĚTA POLSKÁ JAKO MANŽELKA (1320–1342)

Na patnáctiletou Alžbětu byla jistě kladena velká očekávání v oblasti jejího mateřství. Uherskou královnou se stala v situaci, kdy z předchozích Karlových manželství nevzešel následník trůnu. Je možné, že Karel I. Robert v té době již měl dceru Kateřinu Uherskou, která byla svídnickou kněžnou a matkou Anny Svídnické,[10] pozdější třetí manželky českého krále Karla IV. Názory v této oblasti se různí. Někteří badatelé dokonce připouštějí, že matkou Kateřiny mohla být samotná Alžběta Polská, jiní se domnívají, že Kateřina měla i sestru Alžbětu, další naopak zavrhují veškeré otázky týkající se možnosti, že král Karel Robert měl dcery.[11]

6/ Ke královským vdovám a jejich zakladatelským aktivitám a patronátu klášterů klarisek ve 14. století v nadregionální perspektivě viz Zöschg 2022. Bohužel se studie jen letmo zmiňuje o fundátorském počinu královny vdovy Alžběty Polské v Óbudě, přestože tato královna Neapol přímo navštívila.

7/ Kazimír III. (Veliký) ustanovil uherského krále a jeho nástupce svými dědici, zemře-li bez potomků. Kontler 2001, s. 78.

8/ Mezi historiky ovšem není shoda na tom, zda královna Alžběta byla skutečně čtvrtou manželkou krále Karla I. Roberta.

9/ Szende 2011, s. 79.

10/ Poté, co Kateřina Uherská ovdověla, přestěhovala se se svou dcerou Annou do Budína na uherský dvůr, kde Anna pobývala až do doby, než se stala českou královnou a římskou císařovnou.

11/ Podrobnější shrnutí této diskuse přináší např. Szende 2011, s. 90–91.

V případě Alžběty můžeme mluvit o velice plodném období již po boku jejího manžela. Naplnění života královen bylo obvykle spatřováno v tom, že přivedly na svět mužské potomstvo, a zajistily tak pokračování dynastie. Dle historických pramenů Alžběta zřejmě porodila svému manželovi pět synů.[12] Je možné, že na stránkách středověké kroniky *Chronicon Pictum* (z období vlády Ludvíka I. Velikého) je Alžběta zobrazená se svými syny, kteří jsou rozmístěni po jejím boku tak, že po její pravici jsou dva synové s korunou – Ludvík, uherský král a nástupce po jejím manželovi, a Ondřej Uherský, který se měl stát neapolským králem poté, co si vzal za manželku Johanu I. Neapolskou, a po levici pak zbylí tři synové, z nichž se dospělosti dožil jen jeden[13] **[1]**.

Nezastupitelnou rolí královen bylo také udržování pevných vztahů v rámci rodiny a vazeb mezi příbuznými dynastiemi. O Alžbětině oddanosti rodině vypovídá i její chování poté, co se Felicián Zach pokusil o atentát na královskou rodinu obědvající ve svém královském paláci na Visegrádě na jaře roku 1333. Královna bránila svého muže roztaženými pažemi a při té příležitosti jí Felicián Zach uťal čtyři prsty na levé ruce[14] **[2]**. Obě zmíněné role tedy plnila Alžběta vrchovatě až do roku 1342, kdy její manžel umírá.

Soudobý kronikář vylíčil její žal a starost o manželův pohřeb. Přesto trvalo jen několik málo dnů, než se královna opět objevila ve významné politické roli, tentokrát již po boku svého syna.[15] Za uherského krále byl ihned 21. července 1342[16] korunován královský syn Ludvík I. Uherský. Historik Pál Engel se domnívá, že Alžbětin manžel jí nedával velký prostor v oblasti uherské diplomacie, přestože by o to Alžběta stála.[17] Ovšem již za života krále Karla Roberta se ukázalo, že v církevní politice se jí začalo dařit. Na tuto svou aktivitu pak mohla navázat v období vlády svého syna. Z historických pramenů navíc víme, že v době nepřítomnosti jejího manžela byla její role v této oblasti ještě posílená.

ALŽBĚTA POLSKÁ JAKO VDOVA, SPOLUVLÁDKYNĚ, REGENTKA

V tuto chvíli vstupuje královská vdova Alžběta do nové životní fáze, která je spojena také s jejími nejvýznamnějšími zakladatelskými a mecenášskými aktivitami. V rozporu s často se opakujícími dobovými zvyklostmi se královna vdova nestáhla do žádného kláštera, ale naopak završila svou významnou roli při vládě

12/ První syn se narodil v roce 1321 a dostal jméno Karel, další Ladislav v roce 1324, následně Ludvík v roce 1326, Ondřej v roce 1232 a nakonec Štěpán v roce 1337. Volby jmen úzce souvisely s panovnickou reprezentací a vazbou panovníků na své předky.

13/ Také zde se názory různí. Nelze vyloučit, že některé ze zobrazených dětí by mohly být (historicky ne dostatečně doložené) dcery Alžběty Polské – Kateřina a Alžběta.

14/ Bak 1997, s. 229–230.

15/ Szende 2011, s. 80.

16/ Jeho otec Karel I. Robert zemřel 16. července 1342.

17/ Engel 2001, s. 218.

nad Uhrami po boku svého teprve šestnáctiletého syna – krále Ludvíka I. Uherského.

Všechny prameny, které mluví o jejích zakladatelských počinech, jsou z této doby. Víme také, že Alžbětiny zakladatelské aktivity plně podporoval její syn. Vazba mezi matkou a synem byla natolik výrazná, že je v odborné literatuře období 1342–1380 někdy označováno jako společná vláda Alžběty a Ludvíka. Dříve než bude řeč o tomto aspektu, je nutné se zastavit u zakladatelských činů, u nichž mohla sehrát významnou roli po boku svého manžela.

ALŽBĚTA POLSKÁ JAKO SPOUZAKLADATELKA PO BOKU SVÉHO MANŽELA KARLA I. ROBERTA?

Následující řádky budou věnovány několika klášterním fundacím, které vznikly v období vlády Karla I. Roberta, a proto nelze vyloučit ani angažmá královny při jejich realizaci. Na miniatuře z již zmíněného rukopisu *Chronicon Pictum* je zobrazena donátorská scéna týkající se založení kláštera v Lippó **[3].** Nachází se na ní klečící královna Alžběta společně se svým manželem, jak společně z obou stran drží v ruce model františkánského klášterního kostela v Lippó. Rok založení kláštera je 1325. Zasvěcení kláštera svatému Ludvíku z Toulouse, svatořečenému jen pár let před založením kláštera v roce 1317, souvisí s příbuzenským vztahem Karla I. Roberta s tímto světcem. Svatý biskup z Toulouse byl strýcem krále Karla I. Roberta a královská rodina měla nemalý zájem na šíření jeho kultu. Také jméno jednoho z jejich synů – pozdějšího uherského krále – souvisí s tímto příbuzným světcem.[18] Jméno královny v některých soudobých pramenech týkajících se založení této fundace chybí, jiné ji ale zmiňují. Ze závěti královny víme, že v „claustro Sancti Lodovico de Lippa“ zanechala kalich zdobený drahokamy a perlami. Dle László Szendeho by právě tato informace mohla mluvit ve prospěch královnina blízkého vztahu ke klášteru, protože v její závěti zmiňuje ty fundace, s nimiž měla bližší kontakt a vztah.[19]

Dalším klášterem, který v tomto kontextu stojí za zmínku, byl klášter augustiniánů poustevníků ve Visegrádu, třebaže o něm existuje jen málo informací. Klášter byl zasvěcen svatému Ladislavu, jehož kult v Uhrách vládnoucí dynastie Anjou taktéž silně podporovala. Dle některých badatelů právě díky zasvěcení kláštera nelze vyloučit souvislost s předčasným úmrtím jednoho ze synů královského páru, který se jmenoval Ladislav (zemřel v roce 1329).[20] O klášteře se dochovaly pouhé dvě zmínky z roku 1355.[21] Augustiniánský klášter svaté Alžběty ve Spišském Podhradí byl zasvěcen svaté Alžbětě Uherské. I v tomto případě někteří badatelé nevylučují, že by za založením mohla stát i královna Alžběta.

18/ Szende 2011, s. 81.
19/ Tamtéž, s. 459.
20/ Tamtéž, s. 459.
21/ Více k tomu Romhányi 2000, s. 73–74; Mészáros 2009, s. 48.

S královnou Alžbětou bývá spojován také klášter řádu svatého Pavla Prvního Poustevníka v Nizsnyi Remeti (Bereg, Alsóremete), který byl založen před rokem 1329. Ani u jednoho z jmenovaných příkladů však nelze s jistotou doložit její zakladatelskou angažovanost.[22]

ZAKLADATELSKÉ A STAVITELSKÉ AKTIVITY KRÁLOVNY ALŽBĚTY

Místem zakladatelských a objednavatelských aktivit Alžběty Polské po smrti jejího manžela se stala Óbuda (v literatuře někdy také Starý Budín) **[4]**, kterou jí její syn daroval v roce 1343.[23] Alžběta zde žila do konce svého života a brzy zde iniciovala velkorysé stavební aktivity.[24] Obnovila zde celou řadu významných staveb, z nichž paradoxně nejméně víme o stavebních úpravách, které Alžběta dala provést na svém paláci. Dle Fügediho se přestavba mohla realizovat mezi lety 1332–1373.[25] Palác se podařilo lokalizovat.[26] Stál na místě dnešních prostorů reformovaného sboru v Óbudě, který se nachází v ulici Kálvin köz.[27] Archeologický výzkum prokázal, že se jednalo o pravidelný hrad, z něhož vyčnívala jen apsida (s polygonálním závěrem) hradní kaple a později přistavěná síňová chodba.[28]

Královna Alžběta v období po roce 1343 nechala v Óbudě postavit kostel zasvěcený Panně Marii i několik profánních budov, ale jejím nejvýznamnějším fundátorským počinem se stalo založení kláštera klarisek, jehož význam potvrzuje skutečnost, že dějiny Óbudy ve 14. století bezmála splynuly s dějinami zdejších klarisek.[29]

O kostele Panny Marie v Óbudě je první listinná zmínka z roku 1348, na jejímž základě víme, že se kostel nacházel v bezprostřední blízkosti kostela svatého Petra,[30] který byl poničen již v období mongolských nájezdů. Kostel byl dokončen v letech 1348–1349 a během staletí zanikl. Obvodové zdi kostela byly nalezeny v roce 1935 a v následujících desetiletích zde probíhaly v několika etapách průzkumy, díky nimž se podařilo zjistit, že se jednalo o trojlodní síňový kostel s polygonálně uzavřeným presbytářem i bočními loděmi kostela **[5]**. Bertalan Vilmosné kostel srovnala s kostelem Panny Marie v Mühlhausen. Na základě nalezených fragmentů na místě někdejšího kostela vznikla i rekonstrukce původního západ-

22/ Szende 2011, s. 92–93.
23/ V roce 1355 Ludvík I. Óbudu rozdělil, královna vlastnila její jižní část, srov. Altmann 1976, s. 249.
24/ Marosi 1987, s. 298.
25/ Fügedi 1959, s. 16.
26/ První archeologické průzkumy zde proběhly v roce 1908, pak následovalo několik dalších, Altman 1976.
27/ Tamtéž, s. 16.
28/ Tamtéž, s. 249. Více k tomu také Altmann 1982, s. 221–233.
29/ Bertalan Vilmosné 2007, s. 157.
30/ Tibor Gerevich ve svých dějinách maďarského románského umění mluví o kostele svatého Petra jako o možné fundaci svatého Ladislava Uherského, ale ještě nezná místo, kde se nacházel královský palác. Jen konstatuje, že v poslední době je intenzivní snaha zjistit více o topografii Óbudy, srov. Gerevich 1938, s. 119.

ního portálu s malou předsíní, kterou Bertalan Vilmosné přirovnala například k portálu dómu v Erfurtu **[6]**. Z možných paralel v Uhrách jmenuje tatáž autorka portál klášterního kostela v Hronskom Beňadiku a také portál kostela svatého Jakuba v Levoči, o kterém se zároveň zmiňuje, že vznikl později. Stejně tak na základě nalezených podkladů vznikl i pokus o rekonstrukci jednoho z oken[31] **[7]** kostela Panny Marie.[32] Přes všechny zmíněné paralely nelze nezmínit blízký kostel Panny Marie, který byl součástí areálu kláštera klarisek. Chórové partie obou kostelů vykazovaly natolik výrazné společné rysy, že se v literatuře můžeme setkat i s jejich přirovnáním k dvojčatům.[33]

KLÁŠTER KLARISEK V ÓBUDĚ

První dochovaná zmínka o plánu založit klášter klarisek **[8]** se objevila v listině papeže Jana XXII. z 22. července 1331, kde vyjádřil svůj souhlas, aby královna Alžběta založila františkánský klášter pro svou spásu. Z pozdějších pramenů víme, že se jednalo od počátku o žádost postavit klášter klarisek pro spásu nejen její, ale i jejích zesnulých rodičů. Další papežská listina o tři roky později již lokalizuje plánovanou fundaci. Stojí v ní povolení postavit klášter „in oppido Bude".[34] Tyto listiny pocházejí ještě z období, kdy královna nevlastnila Óbudu, a historik Szende soudí, že původním místem vzniku kláštera klarisek mohl být Budín, kde již františkánský klášter existoval. Další listiny již mluví o založení v Óbudě. Z hlediska vztahu královny ke klášteru je důležité zmínit papežskou listinu z roku 1339, kde se povoluje královské vdově a dalším dvěma urozeným ženám volný vstup do kláštera.

Se stavebními pracemi se nezačalo před rokem 1343, ale již tři roky po zahájení byly klášterní budovy natolik hotové, že se řeholnice mohly přistěhovat, ale období stavby kostela se zřejmě protáhlo až do poloviny století.[35] Roku 1541 byl klášter poničen Turky, řeholnice klášter opustily a započal zánik klášterního areálu včetně kostela. Klášter se nedochoval a do roku 1973 nebylo ani známo místo, kde stál. Dnes jsou odkryté základy klášterního kostela Panny Marie, a proto víme, že kostel měl tři lodě a polygonálně uzavřený dlouhý presbytář o třech klenebních polích. Zajímavé a v řádové architektuře jedinečné jsou polygonální apsidy na východním konci obou bočních lodí. I zde je zajímavé uvést příklad řešení bočních apsid v již zmiňovaném (i když pětilodním) kostele Panny Marie v Mühlhausen. Tyto apsidy se vyklánějí směrem do boku, což kromě jiných

31/ Bertalan Vilmosné 2006, s. 158.

32/ Na kostele Panny Marie byly nalezeny i stavební úpravy v 15. století. Chátrání a postupný zánik kostela započal během turecké nadvlády a na konečném zániku kostela se postupně podepsala i další staletí.

33/ Snieżyńska-Stolot 1974, s. 14.

34/ Jäggi 2006, s. 151.

35/ Tamtéž, s. 151–152, Bertalan 1982, s. 163–165.

detailů činí ze stavby (staveb) mimořádné dílo dvorského umění.[36] V mnohem větší míře odpovídá architektonickému nároku své zakladatelky Alžběty Polské než samotným zvyklostem při stavbách klášterů klarisek.[37] To, že zakladatelky klášterů zasahovaly i do řádových schémat, není ojedinělé. Za zmínku stojí další středoevropský příklad ženského konventu, a to kostel Panny Marie někdejšího kláštera cisterciaček na Starém Brně založený královskou vdovou Eliškou Rejčkou. I v tomto případě se badatelé shodnou na tom, že „prostorová a půdorysná dispozice, kterou královna Rejčka zvolila pro klášterní chrám, se na první pohled liší od tradičních schémat cisterciáckých kostelů".[38] Z obvyklé dispozice vybočuje trojlistý závěr východní části kostela. V těchto částech si Eliška Rejčka vyhradila místo svého posledního odpočinku.[39] Tento příklad je zajímavý i proto, že i v případě kostela klarisek v Óbudě se kostel vymykal právě dispozicí východního závěru bočních lodí.[40] Zatímco v moravském klášteře cisterciaček se v těchto prostorách nechala pohřbít zakladatelka kláštera Eliška Rejčka, v Óbudě se tak nestalo, i když i zde se klášterní kostel stal místem posledního odpočinku královny zakladatelky.

Klášterní kostel se stal místem posledního odpočinku královny. Byla pohřbena v roce 1380 v jednolodní kapli Corpus Christi[41] s polygonálním závěrem presbytáře v jižní části kostela. Umístnění kaple i skutečnost, že královna jediná ze své rodiny našla místo posledního odpočinku v kostele[42] i v kapli, vedla Briena McEnteeho k otázce, zda královna vdova předpokládala svou možnou kanonizaci a budovala tu svou vlastní svatyni. Ve svém okolí by ostatně mohla najít několik podobných příkladů.[43] Také klarisky přenášející její ostatky do Bratislavy, když opouštěly klášter, mohly takto uvažovat.[44] Klášterní kvadratura se nacházela jižně od kostela.

36/ Jäggi 2006. s. 152.
37/ Feld – Szeker 1996, s. 249.
38/ Foltýn 2005, s. 212.
39/ Foltýn 2005, s. 212–213.
40/ Tato možná souvislost by stála za podrobnější analýzu. Trikonchos v kostele cisterciaček ze Starého Brna je přirovnán i ke kostelu svatého Kříže z Vratislavi, ale také kostelu svaté Alžběty Durynské v Marburgu. Další zajímavostí je, že jeden z důvodů volby trojic kaplí v kostelích je komemoriální (buď se v těchto kaplích pohřbívalo, nebo se uctila památka zesnulého).
41/ Za zmínku stojí totožný název kláštera klarisek Corpus Christi v Neapoli, který založila Sanchia Mallorská. Na základě historických pramenů je možné, že se obě královny potkaly během návštěvy Alžběty Polské v Neapoli. V závěti uherské královny je zmínka o daru, který dostala od královny Sanchie.
42/ Z pramenů je patrné, že se v kostele pohřbívalo, avšak nebyli tu pochováni přímo rodinní příslušníci královny.
43/ Jako nejvýznamnější příklad je možné uvést místo posledního odpočinku Alžběty Durynské v Marburgu. V tomto kontextu je zajímavé, že někteří badatelé opět (poté, co Klára Benešovská tuto souvislost odmítla) připouštějí hypotetickou inspiraci půdorysu klášterního kostela Panny Marie na Starém Brně půdorysem kostela v Marburgu. Více k tomu Crossely 1997, s. 284.
44/ McEntee 2006, s. 81–82.

Co se týče stavebních aktivit královny vdovy v Óbudě, nelze nezmínit jméno mistra Corrarda Theutonica, jež je doložené v dobových pramenech. Prameny o něm mluví jako o *procurator operum* na dvoře královny.[45] Mistr Corrardus pocházel z německého prostředí a v jižní části Óbudy se zřejmě usadil někdy kolem roku 1340. Je spojován se všemi nejvýznamnějšími kostely v Óbudě.[46] Ernő Marosi o něm mluví dokonce jako o prvním skutečném jmenovitě doloženém staviteli ve službách vládnoucí dynastie (konkrétně královny) v Uhrách.[47] Dle Bertalan Vilmosné pocházel Corrardus Theutonicus z jižního Německa a byl současníkem Matyáše z Arrasu a Jindřicha a Petra Parléře. Na základě poznatků o nejvýznamnějších stavbách z období stavebních prací v Óbudě z iniciativy Alžběty Polské nepřekvapí zjištění, že stavitel znal i nejvýznamnější soudobé kostely a katedrály, jako je kostel svatého Kříže v Gmündu, katedrála v Erfurtu, kostel Panny Marie v Mühlhausen atd.

Písemné prameny říkají, že královna Alžběta darovala klášteru klarisek celou řadu liturgických předmětů a relikvií.[48] Tyto dary se nedochovaly. Ze soudobých pramenů také víme, že samotná královna Alžběta vyšívala liturgické oděvy. O klášteře klarisek nemůže být řeč bez připomenutí dvou významných artefaktů, které byly majetkem kláštera. První z nich je socha Madony s dítětem (původně se jednalo o kojící Madonu) **[9]**, kterou vlastnily klarisky v Óbudě a kterou si s sebou vzaly při svém stěhování do Bratislavy a následně do Budína, odkud se konečně socha dostala do majetku farního kostela v Pilisszentcsabě.[49] Stylovou analýzu ztěžuje skutečnost, že Madona byla v 18. století značně upravena, takže někdy byla dokonce pokládána za barokní dílo. Madona s Ježíškem seděla na trůnu, který se nedochoval. Nedochovala se ani koruna Panny Marie. Z restaurátorské zprávy z roku 1997 vyplývá, že tvář a ruce Madony jsou původní. Současná barevnost pláště Madony je rekonstrukcí původního oděvu Panny Marie.[50] Původně se mělo jednat o kojící typ Madony, což bylo právě restaurátorským počinem v roce 1725 upozaděno.[51] Socha vznikla někdy v poslední třetině 14. století, jak se domnívala již Gyöngyi Poszler, která navíc analogie k soše z Piliscsaby viděla v Salzburku. Ernő Marosi naopak sochu spojil s pražským parléřovským okruhem.[52] Spatřoval její původ v českém prostředí a jako jednu z nejbližších paralel uvádí Kojící madonu z Konopiště (1370).[53]

45/ Marosi 1987.
46/ Bertalan Vilmosné 2006, s. 157.
47/ Přestože známe i jméno jistého Jana, který naopak sloužil ve službách jejich syna, toho času uherského krále Ludvíka I. Srov. Marosi 1987.
48/ Szende 2019, s. 462.
49/ Marosi 1996, s. 89.
50/ Bodor – Bodorné Szent-Gály 1997, s. 81.
51/ Marosi 1997, s. 89
52/ Bodor – Bodorné Szent-Gály 1997, s. 81.
53/ Marosi 1997, s. 89–96.

Další památka, dnes v majetku Metropolitan Museum v New Yorku, je domácí oltář. I zde je centrálním motivem kojící Panna Marie s korunou a s Ježíškem na pravici. Je obklopena z obou stran anděly, kteří drží v rukou prosklené relikviáře. O oltáři se ještě na sklonku 19. století Rómer Flóris domníval, že se jednalo o majetek svaté Markéty Uherské **[10]**, která zemřela jako obyvatelka kláštera dominikánek na Markétině ostrově v roce 1271.[54] Nyní víme, že oltář pochází ze 14. století a byl importem z francouzské oblasti (lze se tak domnívat na základě aplikace stříbrného smaltu).[55] Vzhledem k vysoké kvalitě oltáře je oprávněné ho spojovat s nejvyššími kruhy, což vedlo k domněnce, že by mohl patřit právě královské vdově Alžbětě. Francouzský původ relikvie potvrzuje i Mariah Proctor-Tiffany, podle níž francouzská královna Klemencie Uherská zřejmě darovala relikviář manželce svého bratra Alžbětě Uherské.[56]

Lze jen litovat, že celá řada relikviářů a liturgických náčiní, které královna darovala klášteru klarisek v Óbudě, se nedochovala. Podle královniny závěti[57] mezi ně patřily stříbrné liturgické nádoby, kněžský ornát, zlatý kalich, breviáře a vzácný obraz plenárium, který byl přisuzován svatému Lukáši. Tento typ obrazu byl velice populární ve 14. století, zapadá do spirituality doby a měl být zárukou úspěšné vlády. Když se klarisky stěhovaly z Óbudy do Budy, vznikl soupis jejich majetku, v němž se objevuje zlatý kalich, drahokamy zdobená zlatá koruna, velký zlatý kříž a dva menší kříže s podstavcem a bílá kazule s dalmatikou vyšívaná perlami.

PODPORA DALŠÍCH KLÁŠTERŮ

Alžběta kromě své fundace podporovala i další kláštery. Z nich zmíním její podporu klášteru dominikánek na Markétině ostrově, který byl největším ženským klášterem ve středověkých Uhrách. Podpora tohoto kláštera odpovídá zbožnosti královny-matky, která byla ovlivněná vzestupem žebravých řádů ve 13. i 14. století. Je možné, že právě z královniny iniciativy vznikla Legenda maior o životě svaté Markéty Uherské,[58] o jejíž svatořečení královna usilovala.[59] S osobností Alžběty je mezi badateli spojován i vznik náhrobku svaté Markéty Uherské, který se dochoval jen ve fragmentech. Historik umění Pál Lővei náhrobek datuje do období kolem roku 1340 a vidí v něm neapolské stylové paralely.[60] Ve výčtu podpory, kterou královna Alžběta realizovala, by šlo jistě pokračovat. Proto se nyní zaměřím již jen na dary královny jejím blízkým.

54/ Rómer Floris 1868, s. 40–41.
55/ Marosi – Tóth – Varga 1982, s. 96–97.
56/ Proctor-Tiffany 2015, s. 214.
57/ Szende 2004, s. 3.
58/ Badatelka Deák Viktória Hedvik spojuje vznik této legendy s královnou Alžbětou Polskou. Více: Deák 2005, s. 269–271.
59/ K tomu více Klaniczay 2000, s. 448.
60/ Více Lővei 1998, s.18–51.

DALŠÍ DARY KRÁLOVNY

Královna kromě církevních institucí nezapomněla ani na osoby,[61] které jí byly blízké – dvorní dámy, správce, zpovědníka a samozřejmě blízkou rodinu. Syn Ludvík I. dostává tři plenária: první je celé ze zlata, na jedné straně je zobrazen orel a na druhé znaky Uher. Druhý obraz dostala Alžběta od své příbuzné sicilské královny Sancie Mallorské, manželky Roberta I. Neapolského (syna Alžběty Uherské). Třetí plenárium zobrazovalo svatého Ladislava, uherského krále, což zapadalo do úcty k tomuto světci na dvoře dynastie Anjou. Pozoruhodný dar je lingua draconis (jazyk draka), zdobený drahokamy a perlami. Zřejmě se jednalo o jakýsi amulet, který měl chránit svého majitele, snad proti otravě. Své snaše Alžbětě odkázala královna svůj palác a také plenárium – s Pannou Marií, které bylo částečně ze zlata a částečně ze stříbra.

Všechny uvedené příklady týkající se fundací a mecenášských aktivit královny vdovy lze uvést i jako výmluvné příklady charakterizující její spiritualitu, přestože pozadí některých jejích darů různým církevním institucím lze spojit s jejími církevně-politickými počiny. Tento její politický rozměr lze vidět i v poutích, kterých se účastnila. Pro úplnost je proto nutné tomuto aspektu věnovat následující řádky.

POUTĚ A CÍRKEVNĚ-POLITICKÉ SNAHY

Královna Alžběta vykonala za svého života mnoho poutí na téměř všechna významná poutní místa v zahraničí i v Uhrách. Jistě tyto poutě odpovídaly duchovním potřebám královny, nicméně nelze pominout jejich důležitý politický rozměr. Místa, která navštívila, společnost, s níž putovala, i dary, které v těchto místech zanechala – to vše sloužilo také k posílení postavení a vztahů uherského královského dvora. Její syn Ludvík I. Veliký jí tuto úlohu rád svěřoval. V roce 1343 Alžběta vykonala pouť do Itálie,[62] navštívila Řím i Bari. Tato pouť souvisela se sňatkem jejího syna Ondřeje s Johanou Neapolskou, který proběhl v roce 1342. Alžběta usilovala o upevnění postavení svého syna, Ondřej však později umírá.

V Bari navštívila kostel svatého Mikuláše,[63] který byl královským kostelem italských Anjouovců. Z inventáře kostela ze 14. století víme, že mezi dary královny se objevil drahokamy a smalty zdobený relikviář ve tvaru kaple s vyobrazením světců a s erbem Árpádovců na štítě, či liturgická roucha s výšivkami erbů. Ernő Marosi poukazoval například na silný reprezentativní charakter *dossale* z hedvábí, které darovala bazilice svatého Petra a Pavla v Římě a na kterém byla zobrazená

61/ Tyto informace se nám dochovaly díky závěti královny Alžběty, kterou sepsala 6. dubna 1380. Více k tomu: Szende 2004, s. 3.

62/ Tuto diplomatickou cestu královny dokládají soudobí kronikáři a také dary, které po sobě na poutních místech zanechala, viz Năstăsoiu 2015, s. 99–111.

63/ Blíže k tomu např. Takács 1998, s. 66–82.

Panna Marie s apoštoly Petrem a Pavlem a uherskými světci svatým Stěpánem Uherským, svatým Imrichem, svatým Ladislavem, svatou Alžbětou Uherskou, svatou Markétou Uherskou a svatým Ludvíkem z Toulouse. Tento ikonografický program měl reprezentovat uherskou větev dynastie Anjou na hlavním oltáři nejdůležitějšího kostela křesťanství.[64] Lze předpokládat, že i královna Alžběta byla během této návštěvy obdarována svými italskými příbuznými. Vinni Lucherini ve své recentní studii označuje jako hypotetický příklad takového daru cestovní oltář z Moravské galerie v Brně.[65]

Mezi politické priority královny patřily také vztahy s českým královským dvorem. V tomto znamení se konala společná pouť do Cách v roce 1357, jíž se účastnila Alžběta a její syn Ludvík s císařem Karlem IV. a jeho třetí manželkou Annou Svídnickou,[66] která se po smrti svého otce spolu se svou matkou přestěhovala do Uher. Královna Alžběta nechala v Cáchách později postavit pro poutníky z Uher kapli, kterou následně její syn obdaroval relikviemi tří uherských svatých králů.[67] Cestou navštívili také Kolín nad Rýnem a zdejší relikvii tří králů. Zbožnost obou královen dobře doplňovala společná návštěva hrobu jejich příbuzné Alžběty Durynské v Marburgu, odkud císař Karel IV. s manželkou přivezl do Prahy relikvie.[68]

Alžběta se osvědčila také jako významná aktérka v církevní politice Uher. Toho si všiml již v roce 1323 i papežský dvůr, který se na ni obrátil s prosbou, aby se přimluvila u svého manžela ohledně navrácení biskupských pozemků z Gyulafehérváru (Alba Iulia), které Karel I. zabral. Součástí její církevní politiky byla také reprezentace uherské větve dynastie Anjou. Z mnoha fundací, které se spojují s jejím jménem, je patrný důraz na kult uherských svatých, kteří vzešli z dynastie Árpádovců a který Anjouovci cíleně šířili. Mezi ně patřili tři svatí uherští králové. Dokladem těchto Alžbětiných snah je výše uvedené *dossale* z Říma nebo relikvie darované pro maďarskou kapli v Cáchách. Dále podporovala kult uherských princezen z rodu Árpádovců, jako byla svatá Alžběta Durynská či Markéta Uherská. Úcta ke svatému Ludvíku z Toulouse spojovala uherskou a italskou větev Anjouovců, neboť Ludvíkova matka byla uherská princezna a Ludvík byl prastrýcem Ludvíka I. Velikého.

64/ Viz Marosi 1987 , s. 91.
65/ Lucherini 2014, s. 779.
66/ Klaniczay 2000, s. 272–273.
67/ Pót 1901, Klaniczay 2000, s. 272.
68/ Klaniczay 2000, s. 273.

ZÁVĚR

Působení Alžběty coby vdovy bylo poměrně dlouhé. Královna se na rozdíl od mnoha dalších královských vdov nerozhodla vstoupit do kláštera, třebaže k některým klášterům měla úzký vztah. Blízko měla nejprve k dominikánkám na Markétině ostrově. Tento klášter navštěvovala, podporovala, a dokonce se zřejmě pokoušela i o znovuotevření kanonizačního procesu své příbuzné Markéty Uherské, pro kterou byl ve 13. století klášter založen. Následně měla úzký vztah ke klášteru klarisek v Óbudě. Již na základě těchto dvou příkladů lze tušit zbožnost královny vdovy, blízkou žebravým řádům. Tuto domněnku potvrzuje i její podpora a dary pro další kláštery těchto řádů v Uhrách.

Vztahu Alžbětina dvora ke klášteru klarisek v Óbudě můžeme lépe porozumět díky tezi Gábora Klaniczayho,[69] kterou vyslovil s ohledem na kostel dominikánek na Markétině ostrově. Klaniczay upozornil na těsnou blízkost světského (tedy královského) dvora a nebeského dvora, kterým je právě klášter.[70] Svaté princezny – mezi nimi i vdovy – do těchto klášterů vstupovaly. Také královna Alžběta trávila v blízkém klášteře mnoho času, avšak na rozdíl od jiných žen z vladařských dynastií střední Evropy v něm přímo nežila – víme například, že zde neměla povolení přespat.[71] Toto rozhodnutí jí na jedné straně umožnilo vést duchovní život v blízkosti své rezidence, ale na druhé straně jí dovolilo politickou angažovanost při podpoře vlády jejího syna.

Pod vedením františkánů a dominikánů byly ve 13.–14. století položeny základy pro specifickou, mystickou ženskou spiritualitu, která vedla i ke kanonizaci několika nových svatých, včetně královských princezen střední Evropy. Středoevropské dynastie se ke kultu těchto princezen významně hlásily. O duchovním rozměru královny Alžběty blízkém ženským větvím žebravých řádů svědčí i kaple, kterou si zvolila za místo posledního odpočinku. Kaple byla zasvěcená Corpus Christi, což také zapadá do ženské spirituality 14. století.

K Alžbětině zbožnosti můžeme zmínit ještě dva zajímavé rysy. Béla Zsolt Szakács poukázal na dvě sochy Madon, které jsou obě kojící.[72] Vidí zde souvislost s akcentem na mateřství, které v případě Alžběty bylo mimořádně významné. Další pozoruhodnou charakteristikou Alžběty, ve středověku ovšem nikoli neobvyklou, je její víra v amulety, jak dokládá zvláštní dar jejím synům Ludvíkovi a Ondřejovi.

Alžbětiny zakladatelské aktivity nelze oddělit od diplomatických priorit uherského královského dvora – a to navzdory tomu, že ona sama pocházela z rodu Piastovců a stala se rovněž regentkou Polska. Badatelé se shodují na tom, že se Alžběta Polská cítila doma v Uhrách a celý svůj život zasvětila tomuto dvoru

69/ Klaniczay 2000, s. 169–239.
70/ Více k tomu: Klaniczay 2000, s. 202–227.
71/ Szende 2019, s. 462.
72/ Szakács 2014, s. 219.

a podpoře svého syna, který ji přežil jen o dva roky. V tomto ohledu se Alžběta od jiných královen – vdov odlišovala. Svoje poslání naplnila nejen tím, že porodila svému manželovi syny a zajistila tak pokračování dynastie, ale následně také tím, že v době svého vdovství participovala na významných církevních, politických a reprezentačních aktivitách svého syna. Její působení je tedy nutné vidět v kontextu působení celého královského dvora, který se snažila svou promyšlenou strategií posilovat po smrti svého manžela Karla Roberta I.

Literatura

ALMÁSI – KÖFALVI 1994
Tibor Almási, Tamás Kőfalvi, Az 1327. évi nagyszombati királytalálkozó oklevele, *Aetas* 9, 1994, s. 155–157

ALTMANN 1976
Júlia Altmann, Újabb kutatások az öbudai királyi, illetve királnéi vár területén, *Budapest Régiségei* 24, 1976, s. 249–255

ALTMANN 1982
Júlia Altmann, Neueste Forschungen der Burg der Königin in Óbuda, *Acta Archeologica* 34, 1982, 221–233

BAK 1997
János Bak, Queens as Scapegoats in Medieval Hungary, in: Duggan 1997, s. 223–234

BENEŠOVSKÁ 2022
Klára Benešovská, Royal Nunneries in Czech Lands: Their Specificity and Research Perspectives, in: Benešovská et al. 2022, s. 156–163.

BENEŠOVSKÁ et al. 2022
Klára Benešovská et al. (eds.), *Royal Nunneries at the Center of Medieval Europe Art, Architecture, Aesthetics (13th– 14th Centuries). CONVIVIUM 2022*

BERTALAN VILMOSNÉ 1973
Bertalan Vilmosné, Aatok Óbuda középkori helyrajzához, *Budapest Régiségei XXIII*, 1973, s. 99–112

BERTALAN VILMOSNÉ 2007
Bertalan Vilmosné, Corrardus „procurator operum domine regine ... senioris". Corrardus mester Erzsébet királyné építkezéseinek, építőműhelyének vezetője, *Budapest Régiségei XL*, 2006, s. 157–178

BERTÉNYI 2000
Iván Bertényi, *A tizennegyedik század története*, Budapest 2000

BODOR – BODOR SZENT-GÁLY 1997
Imre Bodor, Erzsébet Bodor Szent-Gály, A piliscsabai Madonna szobor története és restaurálása, *Ars Hungarica* 25, 1997, s. 81–88

CROSSLY 1997
Paul Crossly, Architecture of Queenship: Royal Saints, Female Dynasties and the Spread of Gothic Architecture in Central Europe, in: Duggan 1997, s. 263–301

CSAPODINÉ GÁRDONYI 1986
Klára Csapodiné Gárdonyi, A Képes Krónika miniatúrái, in: *Képes Krónika*. ed. Bellus Ibolya, Budapest 1986, s. 517–559

CSUKOVITS 2012
Enikö Csukovits, *Az Anjouk Magyarországon I. I. Károly és uralkodása,* Budapest 2012

DEÁK 2005
Viktória Hedvik Deák, *Árpád-házi Szent Margit és a domonkos hagiográfia. Garinus legendája nyomában,* Budapest 2005

DUGGAN 1997
Anna J. Duggan (ed.), *Queens and Queenship in Medieval Europe,* Woodbridge 1997

ENGEL 2001
Pál Engel, *Szent István birodalma. A középkori Magyarország története,* Budapest 2001

FOLTÝN 2005
Dušan Foltýn et al., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005

FÜGEDI 1959
Fügedi Erik, Topográfia és városi fejlődés a középkori Óbudán = La topographie le developpement urbain a Óbuda (Vieux-Buda) médiéval, *Tanulmányok Budapest Múltjából* 13, 1959, s. 7–56

GEREVICH 1938
Tibor Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938

JÄGGI 2006
Carola Jäggi, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Imhof 2006

KÁDÁR 2009
Tamás Kádár, Megjegyzések, észrevételek I. Károly (Róbert) magyar király házassági és egyéb családi kapcsolatai kérdéséhez, *Turul* 82, 2009, s. 13–23

KLANICZAY 2000
Gábor Klaniczay, *Az uralkodók szentsége a Középkorban. Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*, Budapest 2000

KOLÁŘOVÁ TAKÁCSOVÁ 2013
Kornélia Kolářová Takácsová, Svatá Markéta Uherská a klášter dominikánek na Zaječím ostrově na Dunaji, in: Miroslav Šmied, František Záruba eds., *Svatá Anežka Česká a velké ženy její doby,* Praha 2013, s. 248–259

KONTLER 2001
László Kontler, *Dějiny Maďarska*, Praha 2001

KRISTÓ 1994
Gyula Kristó, Orosz hercegnő volt-e Károly Róbert első felesége? *Aetas* 9, 1994, s. 194–199

KRISTÓ 2005
Gyula Kristó, Károly Róbert családja, *Aetas* 20, 2005, s. 14–28

LŐVEI 1998
Pál Lővei, Anjou magyar síremlékek és címeres emlékek Nápolyban, *Ars Historica* 26, 1998, s. 18–51.

LUCHERINI
Vinni Lucherini: Il polittico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravská galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia, *Hortus Artium Medievalium* XX, 2014, č. 2, s. 772–782.

MAROSI 1987
Ernő Marosi, *Magyarországi művészet. 1300–1470 körül*, Budapest 1987

MAROSI 1997
Ernő Marosi, Erzsébet királyné Madonnája, *Ars Hungarica* 25, 1997, s. 89–96

MAROSI – TÓTH – VARGA 1982
Ernő Marosi, Melinda Tóth, Lívia Varga, *Művészet I. Lajos korában (1242–1382),* Budapest 1982

McENTEE 2006
Brian McEntee, The Burial site selection of a Hungarian Queen Elizabeth: Elizabeth, Queen of Hungary (1320–1380), and the Óbuda clares´s Church, *Annual of medieval studies at Central European University Budapest,* 12 (2006), s. 69–82

MÉSZÁROS 2009
Orszolya Mészáros, *A késő középkori Visegrád város története és helyrajza*, Visegrád 2009

MIELKE 2019
Christofer Mielke, Doubly crowed: The Public and Private Image of Two Fourteenth-Century Hungarian Queens, in: *Ambiguous Women in Medieval Art*, eds. Walker Vadillo, Monica Ann, Budapest 2019, s. 146–167

MIELKE 2021
Christopher Mielke, *The Archeology and Materiel Culture of Queenship in Medieval Hungary, 1000–1395*, Bewerly 2021

NĂSTĂSOIU 2015
Dragoş Gh. Năstăsoiu, The Diplomatic Journey of Queen Elizabeth Piast to Italy in 1343–1344, in: *CONVIVIUM II/2*, eds. Michele Bacci, Ivan Foletti, Brno 2015, s. 99–111

PÓR 1901
Antal Pór, *Erzsébet királyné aacheni zarándkolása 1357–ben,* Budapest 1901

PROCTOR-TIFFANY
Mariah Proctor-Tiffany: Transported as a Rare Object of Distinction: Gift Giving in the Inventory and Testament of Clemence of Hungary, Queen of France, *Journal of Medieval History* 41:2, 2015, s. 208–228

PROKOPP 2014
Mária Prokopp, *Nápoly középkori magyar emlékei a XIII-XV. századból*, Budapest 2014

RÓMER 1868
Flóris Rómer, Sz. Margit házi oltára, *Archeologiai Közlemények* 7, 1868, s. 40–41

ROMHÁNYI 2000
Beatrix F. Romhányi, *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon,* Budapest 2000

ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1979
Ewa Snieżyńska-Stolot, *Tanulmányok Erzsébet királyné mecenási tevékenykadéseiről (Liturgikus textíliák és paramentumok)*, Budapest 1979

SROKA 1994
Stanisław Sroka, Ki volt Károly Róbert első felesége? *Aetas* 9, 1994, s. 187–193

SZAKÁCS 2014
Zsolt Béla Szakács, A királynék művészete – a művészettörténetek királynéi, in: *Egy történelmi gyilkosság margójára. Merániai Gertrúd emlékezete, 1213–2013,* ed. Judit Majorossy, Szentendre 2014, s. 217–229

SZENDE 2004
László Szende, Lokiet Erzsébet végrendelete, *Kút, III, č. 2.*, 2004, s. 3–11

SZENDE 2011
László Szende, Piaszt Erzsébet a hitves, az édesanya, a mecenás, in: *Károly Róbert és Székesfehérvár*, eds. Terézia Kerny, András Smohay, Székesfehérvár 2011, s. 78–100

SZENDE 2019
László Szende, Piast Erzsébet és az óbudai klarisszák, in: *Szent Márton és Benedek nyomában, tanulmányok Koszta László emlékére*, eds. Tamás Fedeles, Zsolt Szefed-Hunyadi, Debrecen 2019, s. 456–479

SZOKOLAY 1996
Katalin Szokolay, *Lengyelország története,* Budapest 1996

TAKÁCS 1998
Imre Takács, Kápolna alakú ereklyetartó magyar címerrel a bari San Nicola kincstárában, *Ars Hungarica* 26, 1998, s. 66–82

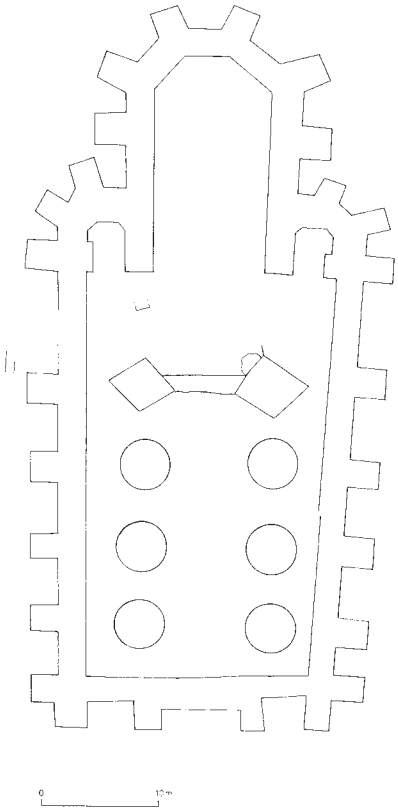
ZÖSCHG 2022
Michaela Zöschg, Beyond Naples. Fourteenth-Century Royal Widows and their Clarissan Foundations in a Trans-Regional Perspective, in: Benešovská et al. 2022, s. 57–74

[1] Vyobrazení královny Alžběty Polské se svými dětmi (detail). Chronicon Pictum, iluminovaný rukopis, Uhry, kolem roku 1360. Foto: Wikimedia Commons

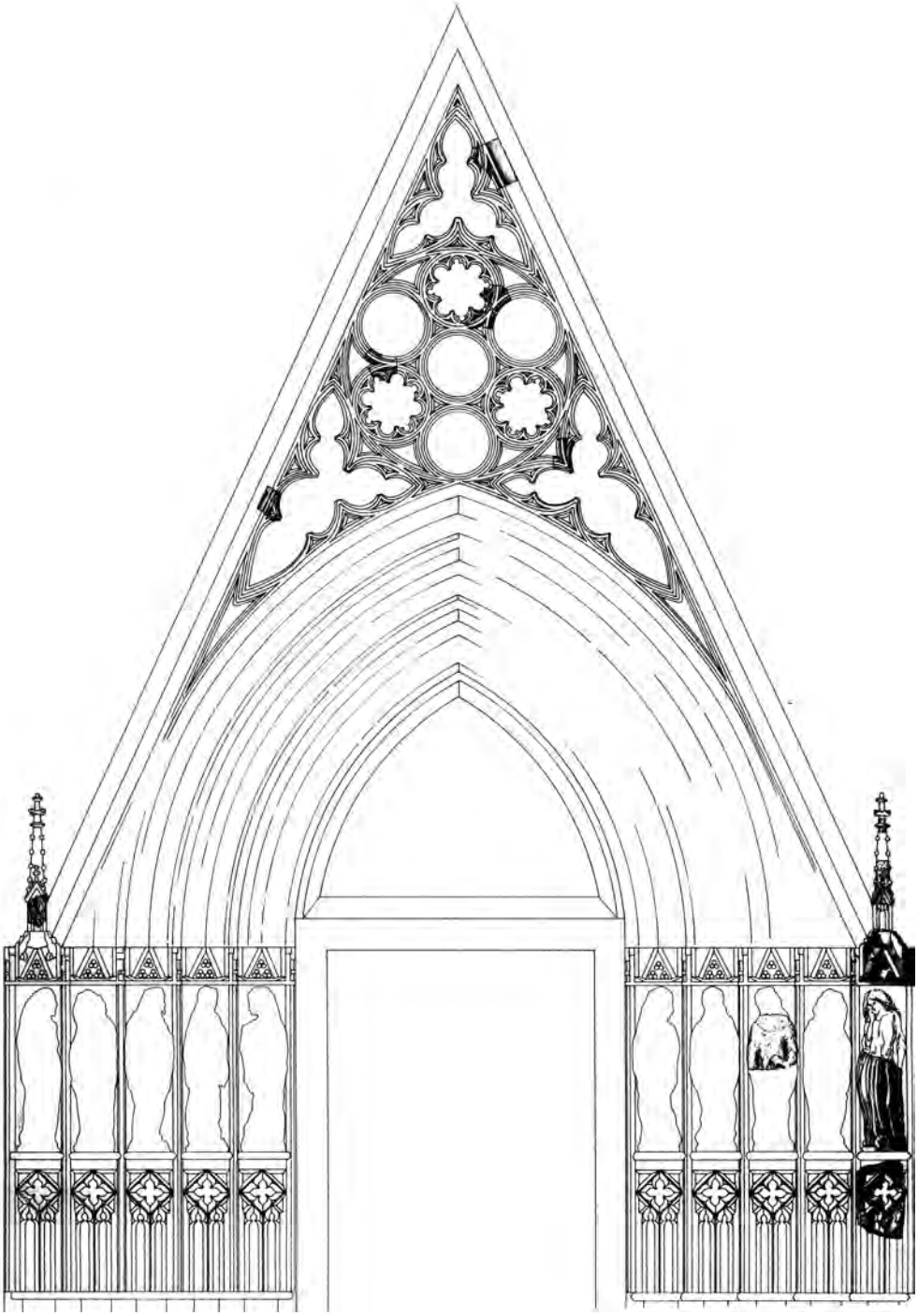
[2] Pokus o atentát na královskou rodinu (detail), Chronicon Pictum, iluminovaný rukopis, Uhry, kolem roku 1360. Foto: Wikimedia Commons

[3] Založení kláštera v Lippó – donátorská scéna (detail), Chronicon Pictum, iluminovaný rukopis, Uhry, kolem roku 1360. Foto: Wikimedia Commons

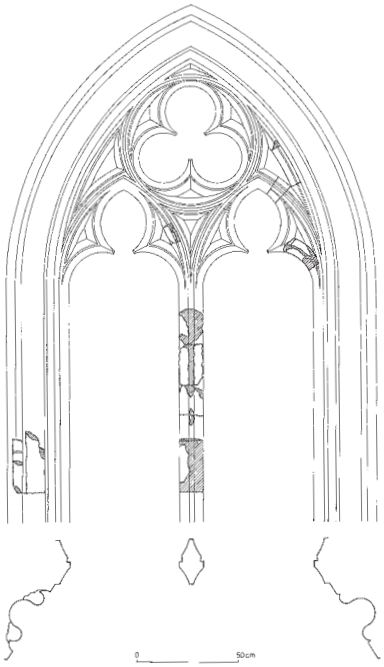
[4] Mapa Óbudy – lokality z období Marie Polské,
autor: Bertalan Vilmosné



[5] Půdorys kostela Panny Marie v Óbudě,
autor půdorysu: Bertalan Vilmosné

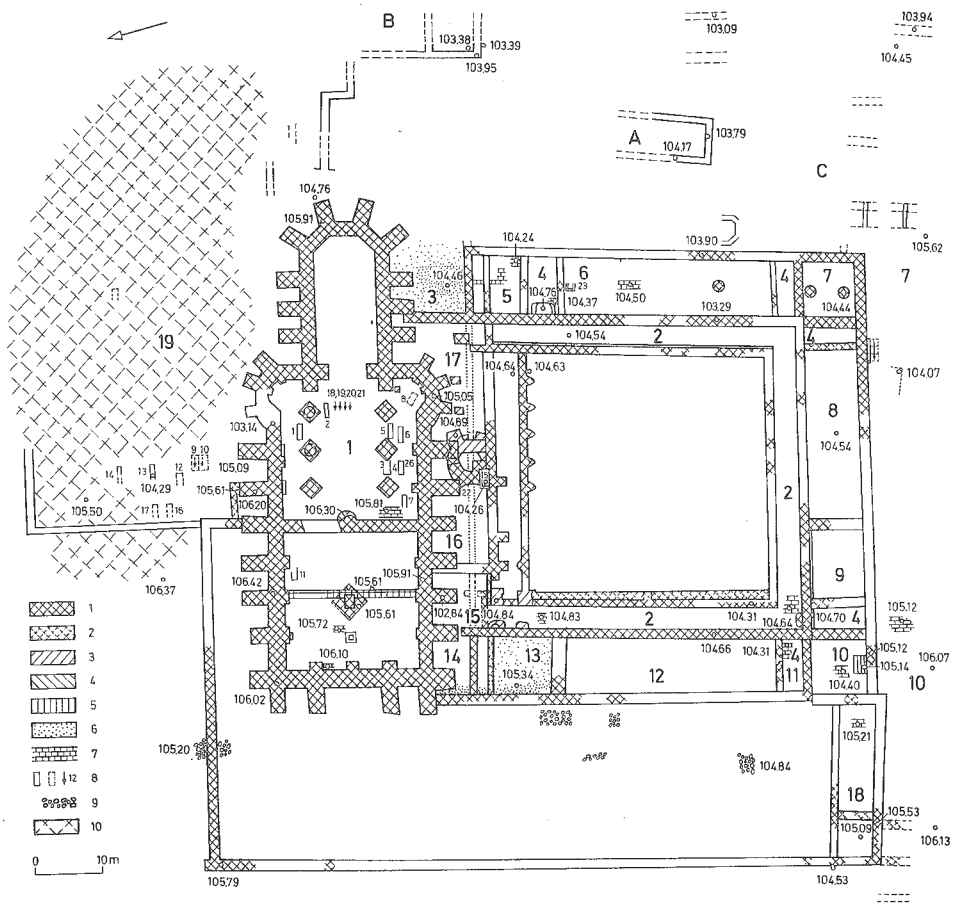


[6] Rekonstrukce portálu kostela Panny Marie v Óbudě, autor: Bertalan Vilmosné



[7] Rekonstrukce okna kostela Panny Marie v Óbudě, autor: Bertalan Vilmosné

[8] Půdorys klášterního areálu klarisek s kostelem Panny Marie v Óbudě, autor: Bertalan Vilmosné



[9] Madona z Piliscsaby, kolem roku 1380.
Foto: Aleš Mudra

[10] Domácí oltář královny Alžběty Polské, kolem roku 1340.
Foto: New York, Metropolitan Museum, Cloisters coll. AN: 62.96

Byl dominikánský klášter na Markétině ostrově v Budapešti dvojitým klášterem?

ÁGOSTON TAKÁCS

Jednou z hlavních hnacích sil téměř dvě stě let trvajícího výzkumu kláštera dominikánek na Markétině ostrově v Budapešti byla úcta k princezně Markétě Uherské, která žila ve 13. století. Svatá Markéta pocházející z dynastie Árpádovců byla dcerou uherského krále Bély IV. a žila v letech 1254–1270 v klášteře, který pro ni byl vybudován na Zaječím ostrově, jak se mu tehdy říkalo. První výzkum kláštera byl proveden v roce 1838 po velké povodni v Pešti, kdy zde byla nalezena královská hrobka.[1] Ta byla z důvodu Markétiny neutuchající popularity nejprve připisována jí, ačkoli ve skutečnosti byly její ostatky převezeny do Bratislavy, aby byly chráněny před Turky; až teprve vykopávky v roce 1958 prokázaly, že hrobka patřila jejímu bratrovi, králi Štěpánovi V.[2] V důsledku toho byl klášterní komplex vždy zkoumán jako klášter, kde Markéta Uherská žila. Ve 20. století, kdy začaly moderní, vědecké archeologické výzkumy, bylo při výzkumu zohledněno více aspektů, a tak ruiny začaly být interpretovány v porovnání s písemnými prameny. Právě v této době byla do studií o klášteře zahrnuta i místa, která byla zmiňována především v Markétině legendě, což umožnilo další interpretaci těch částí stavby, z nichž se často dochovalo jen minimum. V literatuře se tak objevilo královské či královnino sídlo, lazaret, hospodářské budovy a různá nádvoří. Legenda se nezmiňuje o tom, že by vedle ženského kláštera existoval i mužský klášter. To není překvapivé, protože legenda se soustředí na život Markéty Uherské, která nesměla opustit areál vlastního kláštera. Svět mimo něj se tedy v legendě vůbec neobjevil, ať už mužský klášter existoval či nikoli. Z těchto důvodů se předchozí badatelé tomuto tématu příliš nevěnovali.

Christiane Ulrike Kurz, která se zabývá dvojitými kláštery v Rakousku, stanovila tři kritéria pro určení, zda se jednalo o dvojitý klášter či nikoli.[3] Jedním z nich je existence obrazových pramenů zachycujících dvojí využití kláštera[4], což není

1/ Nalezl ho Josef Tost, zahradník arcivévody Josefa Rakouského (uherského palatina), který jako první odkryl kostel a také zboural a srovnal se zemí mnoho z tehdejších zdí kláštera. – Radványi 1858, s. 95–98.
2/ Tóth 1964, s. 126.
3/ Kurz 2015, s. 29–30.
4/ Tamtéž, s. 33–40.

případ Markétina ostrova, proto se mu zde nebudu věnovat.[5] Druhým kritériem je, že se dvojklášter musí objevit i v písemných pramenech. Z některých středověkých dokumentů je zřejmé, že v klášteře na Markétině ostrově nežily pouze dominikánky. Nejstarším z nich je dekret papeže Alexandra IV. z roku 1259, v němž schválil žádost královny Marie Lascariny, manželky krále Bély IV., a pověřil představeného uherské provincie dominikánského řádu, aby vedle kláštera dominikánek na Zaječím ostrově postavil klášter, který by zajišťoval duchovní péči zde žijících řeholnic.[6] Stopy mužské řeholní komunity lze nalézt od konce 13. století do 16. století, neboť v mnoha listinách je zmiňován převor mnichů spolu s převorkou řeholnic.[7] Dům řeholníků si badatelé 20. století, pokud se jím vůbec zabývali, představovali jako malou stavbu umístěnou v rámci klášterního komplexu, podle toho, kolik o něm bylo skutečně známo.[8] Vezmeme-li v úvahu, že ve středověku žilo v klášteře podle písemných pramenů 70–100 řeholnic najednou,[9] těžko si lze představit, že na ostrově byli přítomni pouze dva nebo tři mniši, jak mnozí badatelé předpokládali. Větší počet řeholníků potvrzuje i skutečnost, že ve 14. století byl presbytář klášterního kostela rozšířen, takže jeho velikost byla stejná jako velikost presbytáře kostela dominikánského kláštera v Budě.[10] To naznačuje, že oba kláštery měly podobně početné komunity, i když je možné, že presbytář na ostrově využívaly i řeholnice. V této souvislosti je třeba zmínit listinu z roku 1499, která řeholnicím povoluje desetkrát ročně navštěvovat hrob svaté Markéty ve svatyni. To ukazuje, že řeholnice nemohly kněžiště používat volně, jinak by nemusely žádat o zvláštní povolení. To tedy naznačuje, že rozšíření presbytáře nelze vysvětlit značným počtem řeholnic, ale spíše značným počtem řeholníků. Musíme tedy počítat s klášterní budovou větších rozměrů, i když byla pravděpodobně menší než budova řeholnic.

Třetím kritériem dvojitého kláštera podle Christiane Ulrike Kurz je, že architektonické detaily nebo archeologické nálezy musejí odrážet také dvojí využití kláštera.[11] Této otázce se budu věnovat v následující části. Po rozsáhlých vykopávkách v první polovině 20. století byly v polovině téhož století provedeny vykopávky menšího rozsahu, které se soustředily na drobnější detaily, a byla

5/ Nejstarší vyobrazení kláštera pochází z roku 1542, kdy už klášter nebyl využíván, a některé detaily obrazu naznačují, že malíř Enea Vico vycházel nanejvýš z vyprávění **[1]**.

6/ Hungarian National Archives, Diplomatic Archives, DL-DF 489.

7/ Například z roku 1291 „*frater Wgrinus prior de ordine fratrum Praedicatorum de Insula Beate Virginis*" – Hungarian National Archives, Diplomatic Archives, DL–DF. 1245. O několik let dříve, než byla představenou kláštera dominikánek princezna Alžběta Kumánka (asi 1255–1322), sestra krále Ladislava IV. Kumána.

8/ Rózsa F. Tóth předpokládá, že dům mnichů se nacházel poblíž kaple jihozápadně od kostela. Tóth 1963, s. 266. Katalin I. Melis se domnívala, že měli domy také v jižní skupině budov, které odkryla, a severně od kostelní lodi. Melis 2008, s. 298, Fig. 2.

9/ Implom 2017, s. 117.

10/ Tóth 1963, s. 250.

11/ Kurz 2015, s. 31–32.

provedena nezbytná konzervace ruin. Velké politické a společenské změny na konci 20. století přinesly i zásadní změnu v průzkumu ruin na Markétině ostrově. Ve druhé polovině devadesátých let 20. století byly obnoveny rozsáhlé vykopávky, a to především v oblastech, které dosud nebyly prozkoumány. Tyto nově prozkoumané oblasti se nacházely především jižně od kláštera a severovýchodně od kostela. V posledně jmenované oblasti byla nalezena dvoupatrová budova o pěti místnostech, dlouhá téměř 40 metrů. Katalin Irásné Melis, hlavní archeoložka vykopávek, interpretovala tuto budovu jako královské sídlo zmiňované v písemných pramenech.[12] Jižně od ní nalezla také fragmentární pozůstatky další budovy, kterou identifikovala jako rané královské sídlo, pocházející z doby před založením kláštera, jak se rovněž objevuje ve středověkých listinách.[13]

Královské sídlo je v písemných pramenech zmiňováno jen zřídka. V legendě o Markétě Uherské ze 13. století je zmínka o tom, že zde občas pobývala. V roce 1276 při výsleších v rámci Markétina kanonizačního procesu se jedna ze svědkyň, neteř budínského soudce, zmiňuje o panském sídle jako o místě, které navštívila po Markétině smrti, ale které bylo krátce poté zbořeno. Jediným místem v celém odkrytém areálu kláštera, kde byly nalezeny zbytky staveb z dřívější (středověké) výstavby, je místo pod kaplí na západě kláštera. Jedná se o úzké kamenné základy o šířce 30–40 cm, které lze nejlépe definovat jako základy dřevěné hrázděné stavby a které archeoložka provádějící vykopávky interpretovala jako zbořené kvůli stavbě kaple **[2]**. O kapli se zmiňuje listina z roku 1285, v níž řeholnice uvádějí, že jim veszprémský biskup povolil její stavbu ke cti svatého Štěpána prvomučedníka.[14] Kaple tedy stála již v roce 1285 a stavba, která na jejím místě stála dříve, byla zbořena v letech 1270–1276. V roce 1285 byla kaple postavena na místě, kde stála předtím. Existuje tedy důvod pro zbourání raného sídla. Lze předpokládat, že nové sídlo nebylo postaveno příliš daleko od starého. V tomto ohledu se zdá být logická úvaha, že nové královské sídlo stojí na severozápadním nároží kostela. Tato budova je půdorysně dosti podobná té, kterou nalezla Katalin Melis, i když je mnohem menší, asi 28 metrů dlouhá, a měla pouze jedno podlaží. O tom, že se jedná o obytnou budovu, svědčí nález pece v jedné z místností, což naznačuje kuchyni, a zbytky ohniště, které kdysi stálo v jihozápadním rohu západní místnosti.[15] Navíc toto západní nádvoří není funkčně spojeno s klášterním kom-

12/ Melis 2007, s. 247–253.

13/ Důvodem, proč zde předpokládáme rané panské sídlo, je skutečnost, že z listiny Ondřeje II. (1205–1235) z roku 1217 víme (Hungarian National Archives, Diplomatic Archives, DL–DF 83), že král Emerich Uherský (1196–1204) založil na ostrově premonstrátský klášter, který je podle svého názvu považován za královský lovecký revír. Je tedy důvod se domnívat, že zde musel stát hrad, kde mohl král pobývat během svých loveckých výprav. Pro jeho existenci však neexistují žádné přesvědčivé historické ani archeologické důkazy.

14/ Gárdonyi 1936, s. 206. O žádné jiné kapli na tomto místě nevíme, takže můžeme jednoznačně ztotožnit nalezenou kapli s kaplí zmíněnou v listině.

15/ Stavbu vykopal v letech 1937–1938 Géza Lux. Pec nebyla zdokumentována, pouze vyznačena na plánu vykopávek. Zbytky ohniště jsou na místě dodnes patrné.

plexem. Má sice spojení, průchod do kláštera nebo do severního a jižního nádvoří, ale protože hlavní vstup do kláštera byl pravděpodobně směrem k Dunaji, nebyl součástí hlavní dopravní trasy. A když si uvědomíme, že krátce po smrti krále Štěpána V. (který byl v klášteře pohřben) byla na počest jeho patrona postavena kaple, můžeme se ptát, zda to nebyl právě král, kdo ji nechal postavit vedle dvora, aby měl královský dvůr svou vlastní kapli. Odpověď zní, že ačkoli pro to neexistují jednoznačné důkazy, je velmi pravděpodobné, že kapli nechal postavit král Štěpán V. Lze tedy konstatovat, že severní budova, kterou v letech 1998–2002 nalezla Katalin Melis, nemohla být královským sídlem. Pokud to nebylo královské sídlo, o co se tedy jednalo?

Abychom na tuto otázku odpověděli, podívejme se na plán nalezeného kláštera **[3]**. Přestože se zřícenina dochovala v poměrně špatném stavu, a to především – vedle přirozeného rozpadu – v důsledku terénních úprav v 19. století, na mnoha místech v prostoru kostela a křížové chodby se nacházejí stoupající zdi vysoké až jeden metr. Ty jsou důležité, protože vyšší stěny umožňují určit přesné umístění dveří. Vztahy mezi jednotlivými prostory prozrazují mnohé.

Začněme od interiéru kostela. Na západním konci kostela kdysi stával chór pro řeholnice. Ve 13. století byl ještě alespoň zčásti dřevěnou stavbou, jak se o tom zmiňuje legenda o Markétě Uherské.[16] Raný chór byl od lodi oddělen stěnou s oknem a s oltářem svatého Kříže na straně obrácené do chóru.[17] Jejich základy byly odkryty při vykopávkách.[18] Patrně naznačují, že tato část lodi neměla přímé spojení s východní částí lodi a mohla být přístupná pouze místností otevírající se z ambitu. V 15. století byl chór přestavěn na velkou pozdně gotickou emporu. Řeholnice již nebyly odděleny bývalou chórovou zástěnou, ale byly také horizontálně odděleny od ostatního lidu v kostele.[19] Empora z 15. století byla přístupná stejnou cestou jako ta dřívější, s tím rozdílem, že z této místnosti vedlo do empory schodiště. To vše nasvědčuje tomu, že západní část kostela využívaly výhradně řeholnice.

Ve východní části lodi jsou dva portály. Ten jižní, který vedl do klášterního ambitu dominikánek, byl podle všeho vstupem nezbytným, neboť ačkoli jím jeptišky často neprocházely, bylo nutné, aby mohly vstoupit buď do sakristie, a to prostřednictvím sestry, která to měla na starosti,[20] nebo do presbytáře. Portál na severní straně vedl na severní nádvoří, které podle vykopávek zřejmě představovalo pouze ohrazený prostor bez dalších připojených budov. Pravděpodobně se zde shromažďovali lidé, aby naslouchali kázáním zmiňovaným v legendách. Toto nádvoří sloužilo také jako spojnice mezi nádvořími na východ a na západ od něj,

16/ Csepregi – Klaniczay – Péterfi 2018, s. 394–395. *„Vidi, quod quadam die dicta sancta Margaretha tantum stetit in orationibus* [...], *assis cecidit super caput ipsius sancte Margarethe...“*

17/ Tamtéž, s. 190. *„...in choro nostro ante altare sancte crucis.“*

18/ Tóth 1971, s. 255.

19/ Tamtéž, s. 255.

20/ Csepregi – Klaniczay – Péterfi 2018, s. 226. *„Bene scio, quia fui sacristiana.“*

ale je důležité poznamenat, že z vykopávek vyplývá, že mělo také vnější vchod, což znamená, že se do něj dalo dostat i zvenku. To vše naznačuje, že toto nádvoří, stejně jako východní část lodi, bylo přístupné poutníkům a dalším světským návštěvníkům.

Loď byla od svatyně oddělena chórovou přepážkou,[21] jak je to běžné v mendikantských kostelech. Jak přesně vypadala, nevíme pro nedostatek architektonických fragmentů a vyobrazení, třebaže můžeme předpokládat, že nebyla příliš vysoká a uzavřená, protože na východní straně byl postaven hrob svaté Markéty, kolem něhož často chodili poutníci. Kněžiště mělo svůj vstup. Na jižní straně je situace zřejmá: byl zde vstup vedoucí do sakristie. Na severu mohl být širší a zdobnější portál ze 13. století, který mohl být nejdekorativnějším portálem v kostele **[4]**. Pro mé téma má zvláštní význam také proto, že se otevíral do dvora již zmíněné budovy. Z výše uvedeného je zřejmé, že tento vchod využívali především uživatelé svatyně, a to dominikánští mniši. Z toho vyplývá, že vstup, který se odtud otevíral, musel vést také do jimi užívané budovy **[5]**. Bližší pozorování základů a zbytků zdí odhalených před branou ukazuje, že z kostela vedla chodba do přední části diskutované budovy. Vypadá jako klášterní chodba. Konstrukce vykopaného křídla v malém ukazuje vše, co je v klášteře nezbytné. Zdobně vymalovanou jižní místnost lze považovat za klášterní kapitulní síň, následuje vchod spojující dunajský břeh s klášterem, dále refektář, v němž byl nalezen topný systém, a na severu kuchyně s krbem. Místnosti mohly být zaklenuté, jak ukazují podstavce pilířů, které byly v některých místnostech nalezeny. Na jižním konci budovy vedle kostela vedlo schodiště do patra, kde se pravděpodobně nacházela ložnice mnichů.

V mezinárodním srovnání se toto uspořádání, ačkoli je primitivnější, podobá dispozici známých, prokazatelných dvojitých klášterů. Především nedalekému Anežskému klášteru v Praze, založenému o několik desetiletí dříve v roce 1231, a bývalému dvojitému klášteru ve švýcarském Königsfeldenu, založenému o něco později v roce 1308. Tyto kláštery jsou zajímavé také tím, že oba jsou nějakým způsobem spojeny s uherskou dynastií Árpádovců. Svatá Anežka, která založila pražský klášter, byla sestřenicí uherského krále Bély IV. Klášter v Königsfeldenu založila Alžběta Korutanská, vdova po Albertu Habsburském. Jejich dcerou byla Anežka Rakouská, druhá představená kláštera v Königsfeldenu, která byla před svým odchodem do klášterního důchodu provdána za Ondřeje III., posledního krále dynastie Árpádovců. Z půdorysů je patrná stejná logika uspořádání: klášter je spojen se svatyní, zatímco ženský klášter s lodí.

Ačkoli se dvojité kláštery vyskytují především u františkánů a klarisek, existují i dvojité kláštery dominikánského řádu, i když v mnohem menším počtu. Takovým byl klášter v rakouském Tullnu, založený podle výše popsaných kritérií.[22]

21/ Tóth 1971, s. 253.
22/ Kurz 2015, s. 220–233.

Nízký počet dominikánských dvojitých klášterů se vysvětluje tím, že zatímco bylo zakládáno mnoho klášterů dominikánek, později, když se ukázalo, že jejich existence vyžaduje přítomnost mnoha mnichů (duchovní doprovázení, bratři, kteří sloužili mši svatou a spravovali hospodářství), nebylo od poloviny 13. století zakládání nových dominikánských ženských klášterů podporováno.[23] Jak je však patrné z případu kláštera na Markétině ostrově, v některých případech byly učiněny výjimky, například při královské fundaci.

Domnívám se tedy, že na základě dosud uvedených archeologických, architektonických a historických argumentů můžeme říci, že dominikánský klášter na Markétině ostrově byl klášterem dvojitým.

Literatura

GÁRDONYI 1936
Albert Gárdonyi (ed.), *Budapest történetének okleveles emlékei I. (1148–1301)*, Budapest 1936

CSEPREGI – KLANICZAY – PÉTERFI 2018
Ildikó Csepregi, Gábor Klaniczay, Bence Péterfi (eds.), *Legenda Vetus, Acta Processus Canonizationis et Miracula Sanctae Margaritae de Hungaria*, Budapest – New York, 2018

TÓTH 1971
Rózsa F. Tóth, A margitszigeti domonkos kolostor, *Budapest Régiségei* 22, 1971, s. 245–269

TÓTH 1964
Rózsa F. Tóth, V. István király sírja a margitszigeti Domonkos apácakolostor templomában. *Budapest Régiségei,* 21, 1964, 115–131

IMPLOM 2017
Lajos Implom, *Adatok a Szent Domonkos-rend magyarországi rendtartományának történetéhez. A rendtartomány alapításától 1526–ig*. Vasvár 2017

MELIS 2007
Katalin I. Melis, A Budapest Margit-szigeti középkori királyi udvarhelyrégészeti kutatása I, *Communicationes Archaeologicae Hungaricae* 2007, 247–304

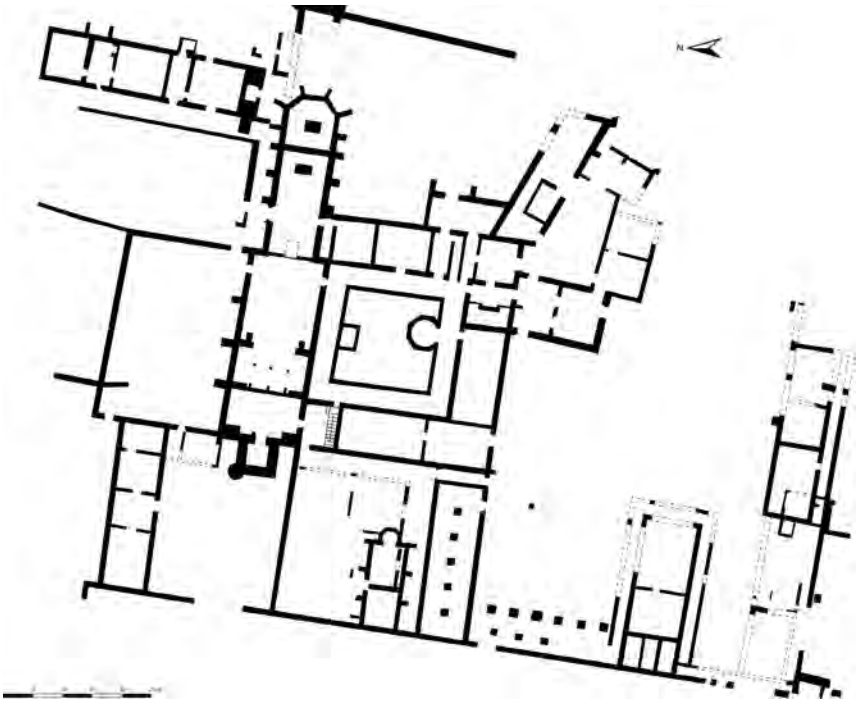
KURZ 2015
Christiane Ulrike Kurz, *"Ubi est habitation sororum et mansion fratrum" – Doppelklöster und ähnliche Klostergemeinschaften im mittelalterlichen Österreich (Diözese Passau in der Ausdehnungen des 13. Jahrhunderts)*, Kiel 2015

RADVÁNYI 1858
Imre Radványi, *A Margit-sziget története,* Pest 1858

23/ Implom 2017, s. 123. První mistr řádu kazatelů Jordán Saský zakázal, aby nové komunity jeptišek vedly členky řádu.

[1] Detail obléhání Budy a Pešti, Enea Vico, 1542

[2] Archeologický plán západního nádvoří podle F. Tóth a I. Melis



[3] Archeologický plán kláštera podle I. Melis

[4] Severní portál svatyně. Foto: autor

[5] Severní budova. Foto: Teofil Rétfalvi

Zapomenutá relikvie a Panna Maria Královna nebes ve středověké Pešti – postřehy k nově objevené nástěnné malbě ve farním kostele Vnitřního města v Pešti[1]

ZSOMBOR JÉKELY

V létě 2010 byla v chórovém ochozu farního kostela Vnitřního města Pešti (dnešní V. budapešťský okrsek) **[1]** objevena dosud neznámá středověká nástěnná malba.[2] Tento nález vyvolal velikou senzaci: jednalo se o téměř neporušenou fresku Panny Marie s dítětem, objevenou v samém centru bývalého Uherského království. Šlo o nález o to překvapivější díky faktu, že rozsáhlé restaurátorské práce a výzkumy v presbytáři kostela probíhaly jak v letech 1889–1890, tak ve třicátých letech 20. století a několikrát po druhé světové válce. Řada nástěnných maleb ve výklencích stěn chórových ochozů byla vlastně objevena v roce 1942. Po odkrytí a restaurování fresky s Madonou Évou Derdák byla nově objeveným vyobrazením věnována řada krátkých předběžných studií.[3] V letech 2014–2015 pak následovaly rozsáhlé vykopávky a rekonstrukce uvnitř kostela – mnohé otázky, které objev nástěnné malby vyvolal, však dosud nebyly dostatečně zodpovězeny. Můj příspěvek nabízí souhrn otázek týkajících se jednoho z nejstarších budapešťských kostelů a na některé z nich nabízí odpovědi.

Kostel se nachází v blízkosti Dunaje, v samém centru města, na místě bývalé římské pevnosti střežící starověký přechod přes Dunaj. Ačkoli to archeologické důkazy jednoznačně neprokazují, je velmi pravděpodobné, že první kostel na tomto místě pochází z 11. století: kostel Panny Marie v Pešti je zmiňován jako původní místo pohřbení biskupa svatého Gerarda, který byl zabit při pohanském

1/ Jsem vděčný konzervátorce malířství Évě Derdák, která mě v roce 2010 pozvala ke konzultaci nově objevené fresky a poskytla mi mnoho informací a fotografií. Jsem zavázán své studentce Bettině Varjas, která napsala bakalářskou práci o historii předchozích restaurátorských prací farního kostela Vnitřního města (Varjas 2019). Kromě stručných příspěvků na mém blogu o středověkém Maďarsku (https://jekely.blogspot.com) jsem zatím publikoval pouze stručný přehled nálezu (Jékely 2011a, s. 7) a úvahu o použití azuritu ve středověkých Uhrách (Jékely 2011b).

2/ Derdák 2010.

3/ Především Wehli 2010; Prokopp 2010.

povstání v roce 1046. Podle legendy zde byl pohřben sedm let, než byly jeho ostatky přestěhovány do Čanádu (Marosvár, dnes Cenad, Rumunsko).[4] Tento pramen, stejně jako doklady o pohřbívání z 11.–12. století v jihovýchodním rohu římské pevnosti naznačují, že původní kostel stál na dnešním místě nebo v jeho přímém sousedství. Vykopávky však zatím existenci kostela z 11. století neodhalily. Růstem Pešti vznikla potřeba výstavby kostela většího, který byl pak postaven na počátku 13. století. Jednalo se o velkou románskou baziliku se dvěma věžemi na západním průčelí a třemi apsidami ve východní části. Uvnitř později vystavěné věže dosud stojí vnější stěna jižní věže a při vykopávkách v letech 2014–2015 byly objeveny základové zdi apsid.[5] Přestože měl kostel status královské kaple, sloužil též jako farní kostel města Pešť, proto se lze domnívat, že jeho stavba byla iniciována německými osadníky, kteří sem přišli ve 12. století.[6]

V roce 1241 zpustošil Pešť mongolský vpád. Kostel tyto události pravděpodobně přečkal a bylo třeba jej pouze rekonstruovat. V roce 1244 potvrdil král Béla IV. městská práva, původně udělená jeho otcem Ondřejem II. Uherským v roce 1231.[7] Tím byla zajištěna přestavba města, přičemž Béla IV. zároveň založil na druhé straně řeky na vrcholu kopce nové město Budín. Budín byl osídlen obyvateli Pešti a nízko položené město se stalo předměstím nového královského města – stále se však rozrůstalo a později získalo zpět svůj samostatný status.[8] Farní kostel v Pešti byl brzy vyňat ze sféry pravomocí biskupa z Vácu a spadal pod přímou jurisdikci ostřihomského arcibiskupa. Tento nový status byl poprvé písemně stvrzen v roce 1355.[9] Jak se budu snažit doložit později, východní část kostela byla přestavěna přibližně v této době: byl postaven síňově řešený chór s ochozem, který stojí dodnes.[10] Hlavní loď byla přestavěna mnohem později: k jejímu rozšíření a zaklenutí došlo na konci 15. nebo na počátku 16. století, za doby Jagellonců.[11] V této době byla konstruována také horní patra kaplí po obou stranách presbytáře. Jednalo se o pozdně gotickou přestavbu, jak lze vidět na severních a jižních bočních portálech lodi – nová stavba však byla vybavená renesančním vybavením: do roku 1507 přibyly dva monumentální sanktuáře z červeného mramoru a nový hlavní oltář z bílého mramoru.[12]

Během osmanské okupace po roce 1541 byl kostel krátce využíván jako

4/ Zmínka o tom se nachází jak v Legendě maior svatého Gerarda, tak v uherské kronice ze 14. století, srov. Spekner 2016, s. 81.
5/ Kovács 2016, s. 46–48.
6/ Irásné-Melis 1991a, s. 144–152.
7/ Irásné-Melis 2014, s. 135–238, zejména 151.
8/ Irásné-Melis 1991b, Spekner 2015, s. 495–499.
9/ O právech viz Hegedűs 2016, s. 8–12.
10/ Nové přehledy stavební historie kostela zahrnují Horogszegi 2010; Bodor 2011; Kovács 2016.
11/ Papp 2005, s. 59–66, s katalogem kamenných rytin s. 179–184.
12/ Fragmenty oltářního obrazu jsou uloženy v Maďarské národní galerii, viz Török – Osgyányi 1981, s. 95–113. Nejaktuálněji o monumentálních presbytářích viz: Pattantyús 1998, s. 219–228; Tóth 2002, s. 181–227.

mešita, ale později byl navrácen křesťanům. Během obléhání Budína kostel zchátral a obnoven byl až v 18. století.[13] Nejprve byl rekonstruován pouze presbytář, kde musela být přestavěna pouze část klenby (ta byla provedena mnohem níže než původní gotická klenba). Loď byla přestavěna až v letech 1725–1741, a to jako monumentální barokní kostel se dvěma západními věžemi. V dalších stoletích následovalo několik etap, kdy se pracovalo na jejich úpravách. Imre Steindl v letech 1889–1890 přetvořil presbytář do novogotického slohu, aniž by odkryl jeho původní středověké prvky. Tyto prvky byly odhaleny až díky zásahům Kálmána Luxe v letech 1933 (exteriér) a 1942 (interiér chórového ochozu), avšak současný stav stavby pochází až z doby po druhé světové válce, kdy byl presbytář z velké části zrekonstuován do podoby ze 14. století.[14]

Přestože se významné středověké části stavby dochovaly, z původní výmalby farního kostela vnitřního města se mnoho nedochovalo. Všechny tyto prvky přirozeně pocházejí z presbytáře a chórového ochozu kostela **[2]**. Ve skutečnosti byl již románský kostel vymalován, jak dokazují některé fragmenty barev dochované na kamenných kvádrech zabudovaných do základů gotického presbytáře.[15] Z gotické stavby se pravděpodobně nejstarší dochované části výmalby nacházejí v gotickém tabernákulu. To bylo připojeno k jednomu z pilířů presbytáře a ve čtyřicátých letech 20. století bylo rekonstruováno z původních fragmentů.[16] Fresky – zejména postava svatého biskupa – se v době svého nálezu ve třicátých letech 20. století nacházely v poměrně dobrém stavu, dnes jsou však jen stěží čitelné.[17] Výzdoba žebrové klenby kostela pochází pravděpodobně také přibližně z doby výstavby, tedy z poloviny 14. století. Dnes je původní pouze jeden malý fragment této výzdoby: ten posloužil jako základ současné novogotické výmalby interiéru presbytáře, která byla provedena po druhé světové válce.

Nejznámějšími jsou fragmenty pašijových výjevů a dalších postav na stěnách výklenků obklopujících kněžiště chórového ochozu. Ty byly objeveny v roce 1942 a byly mnohokrát sejmuty a restaurovány.[18] Mnoho dalších prvků se zde nezachovalo: lze identifikovat jen dva plné výjevy (Agonie v zahradě a Kalvárie) a několik hlav andělů dochovaných v horním kruhu slepé kružby členící výklenky. Nad výjevem Agonie v zahradě se objevuje také Veraikon, který drží dva andělé. Další výjevy, mezi nimiž lze identifikovat i jeden, v němž se svatý Martin dělí o svůj plášť s žebrákem, jsou známy pouze z archivních fotografií. Tyto fresky lze datovat do prvních desetiletí 15. století.[19]

13/ O těchto stavebních fázích viz Hegedűs 2016, s. 56–58.
14/ Viz zejména Lux 1933 a Lux 1942; stejně jako první malá monografie po restaurování Gerő 1956.
15/ Kovács 2016, s. 47.
16/ Plán rekonstrukce v Lux 1942, s. 62.
17/ Známy jsou dvě postavy – biskup a světice (?), jejich barevné fotografie doprovází studie K. Luxe 1933.
18/ Lux G. 1942.
19/ Nejnovější přehled Hegedűs 2016, s. 68–80. O jejich posledním restaurování viz Bernád – Jilg 2010, s. 398–399.

Vyobrazení Panny a dítěte bylo objeveno na východní zdi chórového ochozu, na zadní stěně výklenku **[3]**. Původně se na ploše pod ním mohl nacházet jiný obraz – možná se zde nacházela stěna podobná predelle. Na úzkých bočních stěnách výklenku byly vyobrazeny další postavy, z nichž se na levé straně dochovala postava biskupa. Zadní stranu výklenku původně uzavíral lomený oblouk, který byl později rozšířen do obdélníkového tvaru.[20] Původní architektonický kontext fresky se nedochoval, ale podařilo se zjistit, že freska sloužila jako oltářní obraz a původně byla pravděpodobně umístěna pod baldachýnem.[21] Mohlo se jednat o jednoduchý závěs připevněný ke stěně, ale také mohl mít podobu baldachýnu (nebo ciboria) podepřeného sloupy – jako analogii lze uvést podobnou stavbu ze 14. století, která dodnes stojí v katedrále svatého Petra v Řezně.[22] Uvnitř chórového ochozu nebyly provedeny žádné výzkumy, přesná konfigurace této východní části tudíž není známa. Přestože se jedná o velmi význačné místo, měl tento oltář druhořadý význam, neboť hlavní oltář kostela se přirozeně nacházel uvnitř samotného chóru. Jeho centrální umístění z něj však činí jeden z důležitých oltářů kostela. Prameny z 15. století podávají informace o postranních oltářích kostela, které byly pod patronátem různých cechů: oltář Panny Marie, svaté Barbory, svaté Alžběty a svaté Heleny byl v péči cechu ševců (1444).[23] Mohlo se však jednat o nový základ z tohoto období. Není známo, jak dlouho byl oltářní obraz zřejmý, ale v určitém okamžiku byl baldachýn demontován, nika zvětšena a freska zabílena (nejpozději se tak stalo v 16. století, ale možná již v pozdním středověku). Obraz na zadní straně výklenku překrylo nejméně sedm vrstev vápna a výklenek byl na konci 19. století zazděn při přestavbě provedené Steindlem.

Zájem o výzkum tohoto památkového objektu byl podpořen objevem fresky v roce 2010 a řadou provedených vykopávek. Maďarský časopis *Műemlékvédelem* v roce 2010 publikoval o této stavbě několik článků, které shrnovaly výsledky dosavadního uměleckohistorického a architektonického výzkumu. Byl zde publikován souhrn poznatků o odkrytí a restaurování nástěnné malby od restaurátorky Évy Derdák[24] a objevil se zde i článek od Tünde Wehli, hodnotící nově objevené fresky.[25] Po stručném popisu fresek se její článek zabýval analogiemi k vyobrazení Madony. Většina z nich pochází ze severní části Alp, z Francie a střední Evropy (zejména z Čech), ačkoli Wehli připisuje několika motivům fresky italský původ (např. tvaru trůnu). V závěru svého článku datuje Tünde Wehli fresku do

20/ O výklenku viz také Kovács 2011, s. 86–88.

21/ Imre Bodor předpokládá, že k tomuto baldachýnu mohly patřit fragmenty gotického vrcholu, které jsou dnes uloženy v lapidáriu kostela, Bodor 2011, s. 207.

22/ Tyto a další podobné oltáře-ciboria jsou předmětem průzkumu: Kroesen 2013, s. 189–222. Dochované příklady ze 14. století ze středověkých Uher se nacházejí v oblasti Bratislavy, včetně kostelů Dunahidas (Most pri Bratislave) a Récse (Rača).

23/ Hegedűs 2016, s. 85–86.

24/ Horogszegi 2010; Derdák 2010. Éva Derdák má další studii o restaurování, Derdák 2011; Derdák 2010.

25/ Wehli 2010.

poslední čtvrtiny 14. století – období, které vyžaduje mírnou úpravu obecně přijímané chronologie výstavby. V roce objevení byla rovněž o těchto freskách napsána stručná studie Márií Prokopp, která byla publikována v rozšířené podobě v roce 2012.[26] Prokopp jako známá odbornice na souvislosti italského a uherského středověkého malířství uvádí především italské analogie z počátku trecenta, a proto datuje fresku Panny s dítětem do období kolem let 1320–1340 (fresku biskupa považuje za ještě starší, z konce 13. století). Při vysvětlování významu fresek analyzuje i historický význam kostela. Ani sborník studií, který k dějinám kostela vyšel v roce 2016, ani příručka o středověkém umění v centru království (s názvem *In medio regni Hungariae,* vydaná v roce 2015)[27] neuvádějí žádné nové postřehy. Předběžné výsledky svých nálezů však v těchto publikacích zveřejnila archeoložka Eszter Kovács, která prováděla výzkumy v kostele v letech 2014–2015.[28] Historii kostela a jeho fresek shrnula v roce 2015 Marianne Sághy v anglicky psaném článku, ve kterém dala malbu do souvislostí s královským patronátem a obnovením kultu svatého Gerarda.[29]

Objev této nástěnné malby Madony vyvolává mnoho otázek týkajících se chronologie, stylu a ikonografie. Teprve poté, co se pokusíme na tyto otázky odpovědět, můžeme doufat, že budeme moci diskutovat o funkci a významu obrazu nebo o jeho případném mecenátu. První otázka je chronologická a týká se architektonického zasazení obrazu: tato freska Madony je datována do 14. století: Prokopp usuzuje na léta 1320–1340 a Wehli 1375–1400.[30] Na základě výpovědi autora první monografie kostela Lajose Némethyho však dosavadní bádání datovalo výstavbu presbytáře s chórovým ochozem do doby kolem roku 1400.[31] Pro tuto teorii byl za historický podklad považován potenciální zadavatel prací, farář Gergely Babocsai. Ten se jako duchovní a kaplan královské kaple v Pešti objevil v erbovním znaku v roce 1398. Žádný dokument však neuvádí jeho roli při přestavbě kostela, proto je datum této stavby zapotřebí revidovat (jak již naznačili Eszter Kovács a Tamás Horogszegi).[32] Jelikož jakékoli prameny o provedení stavby chybí, je potřeba zabývat se jednoduchou otázkou, zda bylo možné síňově řešený presbytář spojený s chórovým ochozem před rokem 1400 postavit. Ze stavebního hlediska máme co do činění se síňovým (stejnolodním) kostelem, sestávajícím z chórového ochozu obíhajícího kolem vlastního centrálního presbytáře, který byl postaven bez řady kaplí. Toto řešení se ve středoevropské architektuře vyvinulo poměrně brzy: prvním známým příkladem je katedrála ve Verdenu (leží-

26/ Prokopp 2010; Prokopp 2012.
27/ Hegedűs 2016; Benkő – Orosz 2015.
28/ Nové výsledky jsou publikovány jako Kovács – Zádor 2015, s. 561–576, především s. 561–565. Viz také Kovács 2016.
29/ Sághy 2015.
30/ Prokopp 2012; Wehli 2010.
31/ Némethy 1890, s. 45–48.
32/ Viz Horogszegi 2010, s. 374; Kovács 2016, s. 50.

cím mezi Hannoverem a Brémami). Stavba zde byla zahájena v roce 1290 a presbytář a transept byly vysvěceny v roce 1323.[33] Systém pilířů a jejich zaklenutí, stejně jako řešení klenby chórového ochozu, jsou velmi podobné řešení v kostele v Pešti: vlastní presbytář i chórový ochoz jsou uzavřeny třemi stranami osmiúhelníku. Síňově řešené presbytáře s chórovými ochozy se stávají populárnějšími kolem poloviny 14. století: lze zmínit cisterciácký kostel ve Zwettlu v Rakousku (započatý v roce 1355), kostel svatého Kříže ve švábském Gmündu nebo kostel svatého Sebalda v Norimberku.[34] Kostely v Gmündu a Zwettlu byly postaveny s řadou kaplí obíhajících chórový ochoz, což mělo za důsledek dvoupatrové vnější průčelí (v Gmündu je ovšem klenba mnohem pozdějším doplňkem). V kostele svatého Sebalda v Norimberku opět nacházíme podobné řešení jako ve Verdenu a Pešti, i když pilíře jsou postaveny bez hlavic. Tento typ staveb se ve druhé polovině 14. století stal velmi oblíbeným také v Braniborsku.[35] Síňově řešené presbytáře s chórovými ochozy se staly oblíbenými i v Uhrách již v době vlády krále Ludvíka I. Velikého: bývalý kostel svatého Demetria v Segedínu měl podobně řešenou klenbu jako farní kostel v Pešti a objevily se i další verze, jako například monumentální presbytář sedmihradského farního kostela v Sebeșu z doby vlády Anjouovců.[36] Později zmiňovaný kostel byl postaven v letech 1350–1375 a dokončen po úpravě plánů před rokem 1387.[37] Není nutné zabývat se otázkou přesné filiace stavebního typu použitého v Pešti, ale můžeme s jistotou říci, že výstavbě v polovině 14. století nic nebránilo. K podobnému závěru dospěl i Balázs Szőke, který studoval gotické klenby kostela a pešťský kostel označuje za vzor pro pozdější stavby v Uhrách.[38] Datace odpovídá tomu, že kostel byl vyňatý z pravomocí místního biskupa na počátku vlády krále Ludvíka I. Velikého, tedy před rokem 1355. Stejně jako v Sebeșu se tato stavba omezila na svatyni – loď byla přestavěna a rozšířena až na konci 15. století. Období výstavby se shoduje s rozmachem stavebních aktivit v Uherském království za vlády Ludvíka I. Velikého (1342–1382). Přestože se v této době královský dvůr opět přesunul do Visegrádu, dochází v tomto období k pozoruhodnému rozvoji i v Budíně a Pešti. Po smrti svého bratra, knížete Štěpána z Anjou v roce 1354, pokračoval král Ludvík I. Veliký ve výstavbě nového královského paláce v Budíně a město se stalo dějištěm několika mezinárodních událostí.[39] V roce 1365 se zde Ludvík setkal s císařem Karlem IV. a v roce 1366 s byzantským císařem Janem V. Palaiologem. V roce 1368 sem zavítal polský král Kazimír III. Veliký. Spolu s Budínem rostly v těchto desetiletích také význam a ekonomická síla města Pešť a bývalý románský farní kostel začal

33/ Bürger 2007, s. 287–289.
34/ Gentz 2003.
35/ Badstübner – Schumann 2000.
36/ Tuto problematiku poprvé zkoumal Csemegi 1937, s. 337–345.
37/ Varga 1984.
38/ Szőke 2010, s. 383–390.
39/ Magyar 2015, s. 525–546.

být pro obyvatele příliš malý. Přesnější datum nám bohužel žádné písemné prameny určit nedovolují, tato freska však poukazuje na míru péče, která byla presbytáři věnována.

Fresky ve východním výklenku lze stylově datovat přibližně do poloviny 14. století, případně do šedesátých let 14. století. Biskup byl poměrně intenzivně zrestaurován – jeho lineární formy jsou však zcela charakteristické pro druhou třetinu 14. století **[4]**. Podobná linearita je patrná na biskupském světci z Ócsy (nedaleko Budapešti), namalovaném kolem roku 1330, zatímco poněkud barevnější postava biskupa byla namalována ve Füzéru kolem roku 1350.[40] Na rozdíl od těchto analogií je biskup v Pešti méně frontální – jeho umístění na boční stěně výklenku bylo zohledněno při zobrazení jeho žehnajícího gesta. Původně mohl být podobný světec zobrazen i na druhé straně niky. Není důvod ztotožňovat tuto dochovanou postavu se svatým Gerardem – ve skutečnosti, bez charakteristických rysů, zůstává neidentifikovaným biskupským světcem.

Obraz Madony byl proveden technikou pravé fresky, tedy technikou malby na čerstvou (mokrou) vápennou omítku **[5]**. Pod tenkou vrstvou barvy jsou někde patrné červené přípravné linky. Restaurátor nedodržel giornata, ale postava byla namalována naráz. Kontury byly vykresleny okrem, trůn je malován žlutě a hnědě, jeho výzdoba je žlutá, modrá a černá.[41] Polštář pod Pannou Marií je červený. Maria je oděna do přiléhavého surcotu, který je rovněž bílý, se světle modrým lemem, zatímco její tunika, viditelná uprostřed, je modrá. Její plášť je bílý a nad hrudí je sepnutý. Vnitřní strana pláště je tmavě modrá. Ježíšek má na sobě modrou spodní košilku a nad ní volnější modrou tuniku. Oba mají zlatohnědé vlasy: Mariina hlava je zakryta bílým závojem a původně měla korunu. Pozadí je tmavě modré. Na obraze lze nalézt dva odstíny modré: tmavší modř na pozadí je azurit nanesený na černém podkladu, zatímco modř použitá na postavách je čistý azurit.[42] Kromě azuritu byla po zaschnutí omítky namalována ještě jedna vrstva: bronzové šperky Panny Marie (korunku původně také zdobily šperky).

Z hlediska kompozice se Panna s dítětem zobrazená na trůně metodou perspektivy vrací k italským modelům z období trecenta. Jako příklad lze – relevantním použitím textilie na zadní straně trůnu – uvést Buffalmacovu fresku Madony z Arezza, datovanou kolem roku 1330.[43] Je dobře známo, že takové trůny se staly poměrně oblíbenými i na sever od Alp a mnoho příkladů je známo i z Uher. Trůn krále Ludvíka I. Velikého z frontispisu iluminované kroniky *Chronicon Pictu*m z doby kolem roku 1360 ukazuje vyvinutější tvar s baldachýnem.[44] Tento motiv se

40/ Kovács 2017, s. 269–300.
41/ Technické poznatky jsou podrobně popsány v Derdák 2011.
42/ Derdák 2010, s. 399.
43/ Jedná se o fresku Maestà v katedrále v Arezzu.
44/ Některé z těchto příkladů uvádí také Prokopp 2012.

těší popularitě až do doby kolem roku 1400, jak naznačuje například sedmihradský kostel v Bădești (maď. Bádok). Co se týče stylu fresky, je mnohem lineárnější než italské vzory. Je namalována ve stylu, který byl poměrně oblíbený ve střední Evropě v polovině prvního desetiletí 14. století, s četnými příklady z Rakouska a Čech. Nejen vzhledem k lineárnímu stylu, ale vzhledem k použití velkých bílých ploch lze najít vztah mezi naší freskou a postavami apoštolů a Panny Marie Milosrdné namalovanými kolem roku 1340 ve strakonickém kostele a klášteře, postaveném pro řád svatého Jana **[6]**.[45] Některé výjevy z výzdoby martinské kaple v Bregenzu ve Voralbergu jsou pešťské fresce obzvláště blízké. Soubor lze poměrně bezpečně datovat do let 1363–1365 a obraz zobrazující Marii gravidu (Pannu Marii v naději) a svatého Josefa na pochybách je obzvláště nápadnou paralelou.[46] V Maďarsku se dobré příklady této slohové fáze dochovaly ve Zvolenské a Liptovské župě, tedy v oblastech, kde se počátkem 14. století začalo s rozsáhlou výstavbou kostelů. Fresky v Martině (maď. Turócszentmárton) pocházejí pravděpodobně z doby před smrtí zakladatele, mistra Dončeho, který zemřel v roce 1345. Freska na tympanonu ve Smrečanech pochází z doby po roce 1349, kdy se členové mecenášského rodu dohodli na výstavbě nového kostela. Do doby kolem poloviny 14. století lze datovat také výzdobu klenby presbytáře v Čeríně (maď. Cserény) a fresku Madony v Očové (maď. Nagyócsa).[47] Postavy apoštolů v presbytáři kostela v Šamoríně (maď. Somorja) blízko Bratislavy jsou obecně datovány do doby kolem roku 1360.[48] Freska v Budapešti se zdá být kvalitnější než příklady z Horních Uher, a to nejen díky lepšímu stavu dochování. Tato srovnání naznačují, že freska Madony v Budapešti musela být namalována v letech kolem 1350–1365. Můžeme tedy konstatovat, že s růstem významu Pešti dosáhli její obyvatelé do roku 1355 svobodného statusu jejich farního kostela a zároveň byl postaven velký a velmi ambiciózní presbytář moderního typu se síňovým chórem. Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda stavbu financovalo město samo, nebo snad s určitou podporou panovníka. Po dokončení byla freska Madony umístěna pod baldachýn na východní stěně chórového ochozu a označovala zde umístěný oltář.

Ikonografie a určité detaily fresky Madony s dítětem ji činí hodnou další analýzy. Panna Maria je nepochybně zobrazena jako Královna nebes: na trůnu a s korunou na hlavě. To dobře koresponduje se zasvěcením kostela Nanebevzetí Panny Marie. Nejzvláštnější je vyobrazení Ježíška **[7]**, který zde není nemluvnětem, ale malým chlapcem ve věku 4–5 let. Chlapec zde stojí a je oblečen do dlouhého modrého pláště, pod nímž je vidět i modrá košile. Ježíšek drží v pravé ruce kulatý předmět a vysvětlujícím gestem ukazuje směrem ke své matce, jako

45/ Bartušek 1958, s. 126–149.
46/ Michler 2005, s. 132–153.
47/ Tuto skupinu fresek analyzuje Jékely 2021, s. 174–181.
48/ Prokopp 2005.

by mluvil – zdá se, že Panně Marii nabízí dar.[49] Umělecké řešení, kde je Ježíš zobrazen jako stojící dítě oděné do dlouhého pláště, není až tak neobvyklé (i když neodpovídá žádnému z typů zobrazení italských Madon ze 14. století, jak je kategorizuje Dorothy Shorr).[50] Pokud jde o stojícího a mluvícího Ježíše, existují ve středoevropském umění určité analogie. Rád bych zmínil dvě sochy nacházející se v Rakousku: první je liturgická socha z premonstrátského kostela Unser Liebe Frau ve Wiltenu v Innsbrucku. Podle Roberta Suckaleho mohla být tato socha darována kostelu v roce 1344 císařem Ludvíkem IV. Bavorem.[51] Druhá socha je neméně významná: Madona, která se dodnes dochovala v Mariazell, pochází z kartuziánského kláštera v Gamingu v Dolním Rakousku.[52] Tento klášter – nazývaný Marienthron – založil v roce 1332 rakouský vévoda Albert II. a zamýšlel jej jako rodinnou hrobku. [53] Tato socha pochází pravděpodobně z poloviny 14. století. V Uhrách se mi podařilo dohledat jen několik příkladů, kdy dítě Kristus stojí na klíně své matky v podobné pozici, i když obvykle s gestem požehnání. Na pečeti města Nové Bani z roku 1348 je vyobrazeno dítě Kristus žehnající panovníku Ludvíku I. Velikému. Na fresce z konce 14. století z Chornotysivu je svatý Ladislav zobrazen, jak klečí před Madonou.[54] Tento obraz byl interpretován jako možná kopie obrazu uctívaného na dvoře. Zde by se mohlo jednat o souvislost s Madonou v Pešti, důkazy jsou však poměrně skoupé. Madona uherského anjouovského dvora je typicky vyobrazena s Ježíškem sedícím na její pravé ruce. Takové zobrazení se dochovalo v mariazellské bazilice (Schatzkammerbild v Mariazell), který byl kostelu darován Ludvíkem I. Velikým.[55] Podobné obrazy darované panovníkem uherské kapli v Cáchách jsou známy pouze v podobě pozdějších přemaleb (z původních obrazů se dochovaly pouze stříbrné rámy). Tyto obrazy jsou pravděpodobně kopiemi tzv. originálního obrazu Panny Marie s dítětem namalovaného svatým Lukášem, který byl popsán v závěti královny matky Alžběty Polské roku 1380.[56] Předlohou pro fresku v Pešti byl nepochybně jiný typ vyobrazení.

Původ této zvláštní Madony nám může přiblížit ještě jedna indicie. Imre Bodor upozornil na relikvii, o níž se mluví jen zřídka, která však může vysvětlit

49/ Imre Bodor identifikoval kulatý objekt jako hostii na základě legendy, kterou s obrazem spojil. Bodor 2017, s. 138. O této identifikaci nejsem přesvědčen.

50/ Shorr 1954.

51/ Suckale 1993, s. 109–110, 238 (kat. 38).

52/ Saliger 1992, s. 483–514, zejmén 494. V současné době je socha vystavena v západní empoře baziliky v Mariazell, viz https://www.basilika-mariazell.at/site/de/kunstkultur/schatzkammern/article/369.html (datum zpřístupnění: 15. června 2022).

53/ Sauter 2003, s. 46–52.

54/ K oběma vyobrazením Kerny 2010, s. 515–540.

55/ Takzvaný Schatzkammerbild z Mariazell byl mnohokrát publikován, jeho nejpodrobnější technický popis lze nalézt v Koller 2004, s. 300–307. Viz také Marosi 2004, s. 32–34.

56/ Śnieżyńska – Stolot 1981, s. 233–254.

podrobnosti Ježíšova oděvu.[57] Příběh této relikvie je zachycen v pozdně středověkém textu *Historia Translationis Tunicae Jesu Christi* Tomáše Frempergera. Toto krátké dílo bylo vytištěno kolem roku 1500 v Kolíně nad Rýnem Ludwigem von Renchen na čtyřech listech **[7]**. Rukopisná verze textu, kterou pravděpodobně napsal sám Fremperger, se dochovala v Národní Széchényiho knihovně v Budapešti a pochází z roku 1474.[58] Další německojazyčné rukopisné opisy legendy jsou známy z Kolína nad Rýnem.[59] V době sepsání textu byl Fremperger kaplanem Maxmiliána I., tehdejšího rakouského vévody.

Frempergerem zapsaný příběh se týká relikvie tuniky Ježíška, která se dochovala v Kolíně nad Rýnem a kterou on sám viděl v roce 1474 v blízkosti císaře Fridricha III. a Maxmiliána I. Fremperger také tvrdí, že jeden rukáv téže tuniky viděl v Budíně, v kostele dominikánek na Markétině ostrově za vlády krále Ladislava (míněn Ladislav V., 1440–1457). Obě místa uložení relikvie vysvětluje příběh o této relikvii ve Frempergerově podání. Ve 13. století měla manželka krále Bély IV., Marie Laskarina, dvorního kaplana, který se třiatřicet dní postil, protože chtěl spatřit Krista v lidské podobě. Jednou byl ve vidění Ježíšem tázán, v jaké podobě by si ho kaplan přál spatřit: jako batole nebo jako trpícího na kříži. Kněz odpověděl, že by se rád setkal s Ježíšem jako dítětem, a druhý den si z modrého hedvábí ušil malou košilku a tuniku a položil je během mše na oltář. Když došel k části mše, kde bylo pozdvihnuto proměněné tělo a krev Ježíše Krista, zjevil se mu Ježíš jako batole a měl na sobě oblečenu tuto světle modrou tuniku. Toto zjevení se mu objevovalo i nadále, každý den dělal dlouhé přestávky během mše, až se ho nakonec královna zeptala, proč mše trvají tak dlouho. Kaplan vyprávěl příběh, který královnu velmi dojal, a tak požádala kněze o tuniku a uschovala ji.

O několik let později požádal jeden z rytířů jeruzalemského krále, který pomáhal králi v boji proti Mongolům, o tuniku jako výměnu za své služby. Domníval se, že by tím udělal velkou radost své sestře, jeptišce v klášteře blahoslavené Máří Magdalény v Kolíně nad Rýnem. Královna ho před předáním košile požádala, aby jí odstřihl levý rukáv tuniky, aby si ho mohla uchovat na památku. Levý rukáv tuniky byl věnován klášteru královniny dcery, blahoslavené Markéty Uherské, kde byl chován s velkou úctou (v dominikánském klášteře na Markétině ostrově). Tunika samotná však byla v Kolíně zapomenuta: rytíř ji uložil do pozlacené schránky, zapečetil ji a přinutil sestru, aby slíbila, že ji neotevře, dokud se nevrátí. Rytíř však zemřel a nedlouho poté zemřela i jeho sestra. Tajemství truhly si s sebou odnesli do hrobu.

57/ Bodor 2017. Frempergerův příběh v minulosti publikoval Némethy 1901, s. 358–371, 458–473. Kompletní maďarský překlad lze nalézt v Sümegi 1991, s. 113–115.

58/ Fremperger 2007.

59/ Korth 1887, s. 48–71.

Rukáv modré tuniky byl však v Uhrách bezpochyby uctíván. V roce 1412 dorazili do Kolína nad Rýnem uherští poutníci (na své pravidelné pouti za relikviemi do Cách a Kolína nad Rýnem) a vydali se také do kláštera Máří Magdalény. Požádali jeptišky, aby jim tuto nádhernou tuniku ukázaly, ty však o ní nic nevěděly. Tehdy poutníci vyprávěli příběh o tunice a o tom, jakou úctu v Uhrách k jejímu levému rukávu chovají. Jeptišky začaly hledat mezi relikviemi v klášteře a našly truhlu se světle modrou košilí, které chyběl levý rukáv. Od té doby byla tunika uctívána nejen Maďary, ale všemi národy, a mnozí se za ní vydávali do kláštera na pouť. [60]

Tištěná verze Frempergerova textu obsahuje ilustrace – ale možná ještě poučnější je malá skica, která je součástí autografního rukopisu v Národní Széchényiho knihovně.[61] Je na ní zobrazena modrá tunika, která okamžitě vyvolá myšlenky na nově objevenou fresku **[8–9]**. Bohužel ze 14. století neexistují vůbec žádné doklady, které by se o této relikvii zmiňovaly. Není zmiňována ani v souvislosti se svatou Markétou, jejíž neúspěšný kanonizační proces je velmi dobře zdokumentován. Lze se také domnívat, že vzhledem k tomu, že relikvie byla darem královny Marie Laskariny dominikánskému klášteru, věděly o ní i královny následující. Neexistují žádné důkazy o tom, že by tunika na nějakém obraze byla zobrazena – i když obraz Madony, nejspíše v dominikánském klášteře na Markétině ostrově, by byl jistě možný a byl by něčím, co by odpovídalo ženské zbožnosti.

Z malované výzdoby zničené budovy na Markétině ostrově se bohužel dochovaly jen nepatrné fragmenty. V každém případě se můžeme domnívat, že freska ve středu Království může odkazovat na relikvii dochovanou rovněž v kostele v oblasti hlavního města. Tento objev podněcuje myšlenku, že se na výzdobě nově postaveného sanktuaria farního kostela ve Vnitřním městě mohl nějakým způsobem podílet královský dvůr, přestože o patronátu fresky nemáme žádné konkrétní informace. Mnohovrstevnatý význam tohoto neobvyklého vyobrazení Královny nebes a dítěte Ježíše vrhá světlo jak na tuto zapomenutou relikvii, tak na kultovní místa na území Budína a Pešti – a zároveň ilustruje vysokou kvalitu nástěnné malby 14. století v Uherském království.

60/ Klášter byl uzavřen Napoleonovým dekretem v roce 1808 a kostel byl zbořen v roce 1809. Po relikvii se dosud nenašly žádné stopy.

61/ Budapest, National Széchényi Library, Cod. Lat. 319. Ilustrace je na fol. 4r.

Literatura

BADSTÜBNER – SCHUMANN 2000
Ernst Badstübner, Dirk Schumann, eds.: *Hallenumgangschöre in Brandenburg,* Berlin 2000

BARTUŠEK 1958
Antonín Bartušek, Vlasta Dvořáková, Antonín Friedl, Jarmila Krčalová, Jaroslav Pešina: *Gotická nástěnná malba v zemích českých* I. 1300–1350, Praha 1958

BENKÖ – OROSZ 2015
Elek Benkő, Krisztina Orosz, eds., *In medio regni Hungariae. Régészeti Művészettörténeti és történeti kutatások „az ország közepén." Archaeological, art historical, and historical researches „In the Middle of the Kingdom."* Budapest 2015

BERNÁD – JILG 2010
István Bernád, Enikő Jilg, A belvárosi Nagyboldogasszony plébániatemplom gótikus ülőfülkéiben talált freskók története és a 2006–2009 közötti restaurálásuk összefoglalása, *Műtárgyvédelem* 34, 2010, s. 49–60

BODOR 2011
Imre Bodor, A pesti Belvárosi Nagyboldogasszony főplébániatemplom középkori építéstörténete, *Műtárgyvédelem* 36, 2011, s. 205–211

BODOR 2017
Imre Bodor, A gyermek Krisztus köntöskéje – A Kölnben őrzött ereklye képe a belvárosi főtemplom freskóján, *Magyar Sion N.F.* 53, 2017, s. 134–139

BÜRGNER 2007
Stefan Bürger, Steinwerk und Raumbild. Eine Gotik der Werkmeister von 1350 bis 1450, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 3: Gotik,* München 2007, s. 287–289

CSEMEGI 1937
József Csemegi, Szentélykörüljárós csarnoktemplomok a középkorban, *Magyar Mérnök- és Építész-egylet Közlönye* 71, 1937, s. 337–345

DERDÁK 2010
Éva Derdák, Leleteink a budapesti Nagyboldogasszony főplébánia-templom szentélyében, *Műemlékvédelem* 54, 2010, s. 391–403

DERDÁK 2011
Éva Derdák, Trónoló Madonna a gyermek Jézussal és Püspökszent – A Budapest belvárosi Nagyboldogasszony templom szentélyében 2010-ben újonnan felfedezett két gótikus falkép feltárása és helyreállítása, *Műtárgyvédelem* 36, 2011, s. 213–224

FREMPERGER 2007
Thomas Fremperger, *Historia Translationis Tunicae Jesu Christi. Az 1500 körül Ludwig von Renchen kölni nyomdájában megjelent ősnyomtatvány, és a mű korabeli kéziratának hasonmása,* ed. Ágnes W. Salgó, Budapest – Sárospatak 2007

GENTZ 2003
Ulrike Gentz, *Der Hallenumgangschor in der städtischen Backsteinarchitektur Mitteleuropas 1350–1500. Eine kunstgeographisch vergleichende Studie,* Berlin 2003

GERÖ 1956
László Gerő, *A pesti belvárosi plébániatemplom (Műemlékeink),* Budapest 1956

TÖRÖK – OSGYÁNYI 1981
Gyöngyi Török, Vilmos Osgyányi, Reneszánsz kőfaragványokról, *Művészettörténeti Értesítő* 30, 1981, s. 95–113

HEGEDŰS 2016
András Hegedűs, ed., *Az idők tanúja. A pesti Nagyboldogasszony templom története,* Budapest 2016

HOROGSZEGI 2010
Tamás Pál Horogszegi, A pesti belvárosi plébániatemplom építéstörténetének összefoglalása a templom korábbi kutatástörténetének tükrében, *Műemlékvédelem* 54, 2010, s. 373–382

IRÁSNÉ-MELIS 1991 a
Katalin Irásné-Melis, Die Herausbildung und Entwicklung der Stadt Pest bis 1241, in: *Budapest im Mittelalter,* ed. Gerd Biegel, Braunschweig 1991, s. 144–152

IRÁSNÉ-MELIS 1991 b
Katalin Irásné-Melis, Der Wiederaufbau der Stadt Pest und ihre Blüte im Spätmittelalter, in: *Budapest im Mittelalter,* ed. Gerd Biegel, Braunschweig 1991, s. 366–380

IRÁSNÉ-MELIS 2014
Katalin Irásné Melis, Pest kialakulása és a középkori város építési periódusai. *Budapest Régiségei* 47, 2014, s. 135–238

JÉKELY 2011 a
Zsombor Jékely, Fourteenth-century fresco of the Virgin and child discovered in Budapest, *ICMA Newsletter*, duben 2011

JÉKELY 2011 b
Zsombor Jékely, Magyar azurit, *National Geographic Magyarország*, květen 2011

JÉKELY 2021
Zsombor Jékely, Cserény, in: Zsombor Jékely, Kovács Gergely, Tibor Kollár, *Falfestészeti emlékek a középkori Zólyom vármegye területén,* Budapest 2021, s. 174–181

KERNY 2010
Terézia Kerny, Szent László hódolata Szűz Mária előtt (XIV–XIX. Század), in: *Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára,* ed. István Csörsz Rumen, Budapest 2010, s. 515–540

KOLLER 2004
Manfred Koller, A Schatzkammerbild restaurátori vizsgálata és konzerválása, in: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete,* ed. Péter Farbaky, Szabolcs Serfőző, Budapest 2004, s. 300–307

KORTH 1887
Leonhard Korth, Der heilige Rock zu Köln, *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 46, 1887, s. 48–71

KOVÁCS 2011
Eszter Kovács, A belvárosi főplébániatemplom keleti falának fülkéje, *Műemlékvédelem* 55, 2011, s. 86–88

KOVÁCS 2016
Eszter Kovács, A pesti Boldogasszony-plébániatemplom középkori építéstörténete a régészeti kutatások alapján, in: *Az idők tanúja. A pesti Nagyboldogasszony templom története,* ed. András Hegedűs, Budapest 2016, s. 44–55

KOVÁCS 2017
Gergely Kovács, Megjegyzések a füzéri római katolikus templom középkori Arma Christi falképéhez, valamint további töredékeihez, *Ars Hungarica* 43, 2017, s. 269–300

KOVÁCS – ZÁDOR 2015
Eszter Kovács, Judit Zádor, Adatok a középkori Pest városfejlődéséhez. A régészeti kutatások újabb eredményei – The rise of Pest in the Middle Ages. Recent Archaeological Findings, in: Benkő – Orosz 2015, s. 561–576

KROESEN 2013
Justin E. A. Kroesen, Ciborios y baldaquinos en iglesias medievales. Un panorama europeo. Ciboria and Baldachins in Medieval Churches. A European Panorama, *Codex Aquilarensis* 29, 2013, s. 189–222

LUX 1942
Géza Lux, Újabb nagyértékű leletek a belvárosi templomban, *Építészet. A Magyar Mérnök- és Építészegylet negyedéves szemléje* 2, 1942, s. 60–62

LUX 1933
Kálmán Lux, A budapesti belvárosi plébániatemplom, *Tanulmányok Budapest múltjából* 2, 1933, s. 1–31

MAGYAR 2015
Károly Magyar, A budavári királyi rezidencia előzményei és párhuzamai a 14. század végéig, Forerunners and Parallels of the Royal Residence in Buda up to the Late 14th Century, in: Benkő – Orosz 2015, s. 525–546

MAROSI 2004
Ernő Marosi, Mariazell és Magyarország művészete a középkorban, in: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete,* ed. Péter Farbaky, Szabolcs Serfőző, Budapest 2004, s. 32–34.

MICHLER 2005
Jürgen Michler, Die Wandmalereien in der Martinskapelle zu Bregenz. Kunstgeschichtliche Betrachtung und stilistische Einordung, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 59, 2005, s. 132–153

NÉMETHY 1890
Lajos Némethy, *A pesti főtemplom története*. I. kötet, Budapest 1890

NÉMETHY 1901
Lajos Némethy, *A gyermek Krisztus köntöskéje*, Magyar Sion 15, 1901

PAPP 2010
Szilárd Papp, *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515,* Budapest 2005

PATTANTYÚS 1998
Manga Pattantyús, Nagyrévi András és a pesti belvárosi plébániatemplom reneszánsz tabernákulumai. *Művészettörténeti Értesítő* 47, 1998, s. 219–228

PROKOPP 2005
Mária Prokopp, *Somorja középkori temploma,* Somorja 2005, s. 54–59

PROKOPP 2010
Mária Prokopp, A Budapest-belvárosi főplébániatemplom szentélyének központi freskóképe, *Magyar Sion* N.S. 46, 2010/2, s. 260–268

PROKOPP 2012
Mária Prokopp, Újonnan felfedezett középkori falképek Pest város plébániatemplomának főhelyén, *Tanulmányok Budapest múltjából* 36, 2012, s. 7–22

SÁGHY 2015
Marianne Sághy, "Heaven and Earth": The Madonna, Saint Gerard and Angevin Kingship;

The Rediscovery of Medieval Paintings at the Shrine of Saint Gerard in Budapest, *Anachronia* 13, 2015, s. 18–26

SALIGER 1992
Arthur Saliger, Die Gaminger Kartausenkirche und ihre kunsthistorische Stellung, in:. *650 Jahre Kartause Gaming. Vielfalt des Heilens. Ausstellungskatalog*, ed. Walter Hildebrand, Gaming 1992, s. 483–514

SAUTER 2003
Alexander Sauter, *Fürstliche Herrschaftsrepräsentation: die Habsburger im 14. Jahrhundert,* Ostfildern 2003

SHORR 1954
Dorothy Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy During the XIV Century,* New York 1954

ŚNIEŻYŃSKA – STOLOT 1981
Ewa Śnieżyńska-Stolot, Łokietek Erzsébet királyné műpártolása köréből (Ötvöstárgyak) / A propos des études du mécénat artistique de da reine Elisabeth de Pologne (Les dons d'orfèvrerie), *Művészettörténeti Értesítő* 30, 1981, s. 233–254

SPEKNER 2015
Enikő Spekner, Buda és Pest a 11. századtól a 14. század közepéig. In: Benkő – Orosz 2015, s. 495–499

SPEKNER 2016
Enikő Spekner, Buda before Buda: Óbuda and Pest as Early Centers, in: *Medieval Buda in Context,* eds. Balázs Nagy, Martin Rady, Katalin Szende, András Vadas, Leiden – Boston 2016

SUCKALE 1993
Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern,* München 1993

SÜMEGI 1991
József Sümegi, Az oltáriszentség és a Szent Vér tisztelete a középkori Magyarországon, *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok (Essays in Church History)* 3, 1991, s. 113–115

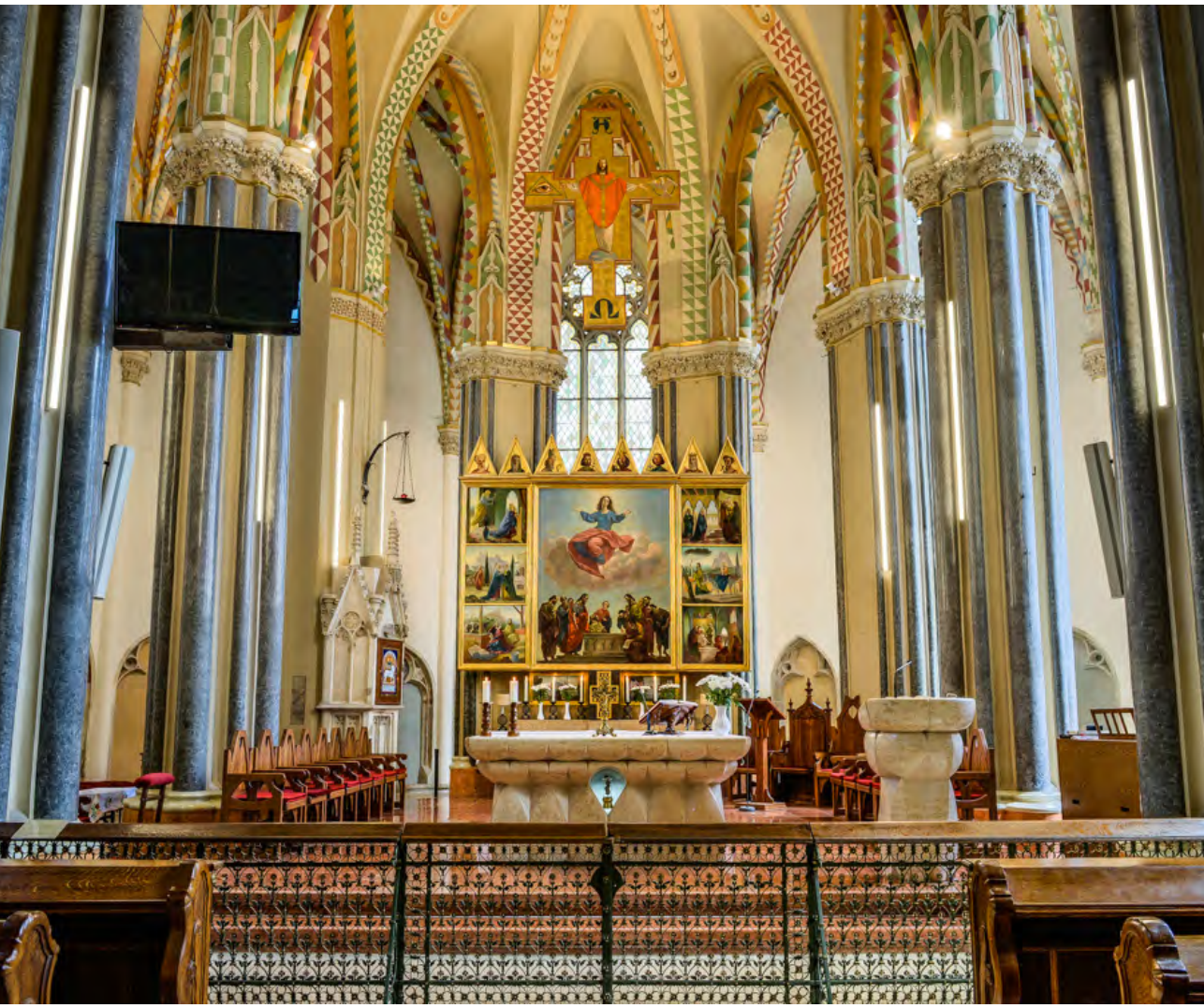
SZÖKE 2010
Balázs Szőke, Észrevételek a pesti belvárosi plébániatemplom gótikus boltozataival és késő gótikus bővítésével kapcsolatban, *Műemlékvédelem* 54, 2010, s. 383–390

TÓTH 2002
Sándor Tóth, Észrevételek a pesti reneszánsz szentségházak tárgyában, in: *Tanulmányok Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára,* ed. István Bardoly, Andrea Haris, Budapest 2002, s. 181–227

VARGA 1984
Lívia Varga, *A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete (Művészettörténeti füzetek 16),* Budapest 1984

VARJAS 2019
Bettina Varjas, *A műemlékvédelem korszakai: A pesti Nagyboldogasszony-plébániatemplom műemlékvédelmi helyreállításai 1889–től a második világháború utánig,* bakalářská práce, Univerzita maďarské reformované církve Károli Gáspár, Budapešť 2019

WEHLI 2010
Tünde Wehli, A pesti belvárosi plébániatemplom újaban feltárt és restaurált falképe: trónoló Mária, ölében a gyermek Jézussal, *Műemlékvédelem* 54, 2010, s. 413–417



[1a] Budapešť, presbytář farního kostela Vnitřního města v Pešti. Foto: autor

[1 b] Budapešť, presbytář farního kostela Vnitřního města v Pešti. Foto: autor

[2] Nástěnné výklenky v ambulatoriu farního kostela Vnitřního města. Foto: autor

[3] Nika s freskou Madony, stav po vyčištění (2010). Foto: Éva Derdák

[4] Postava svatého biskupa na boku nástěnné niky. Foto: Éva Derdák

[5] Freska Madony po restaurování. Foto: Éva Derdák

[6] Maria gravida, 1363–1365, Bregenz, Martinská kaple.
Foto: Andreas Praefcke, Wikimedia Commons

[7] Detail Madony s Ježíškem.
Foto: Éva Derdák

[8] Testimonium Thomae Fremperger de tunica Christi, an 1474, Budapešť, Széchényiho národní knihovna, Cod. Lat. 319

[9] Thomas Fremperger, Historia translationis Tunicae Jesu Christi, Kolín nad Rýnem, per Lodovicus Renchen, asi 1500, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek

Księżna świdnicko-jaworska Agnieszka habsburska (+1392) i jej aktywność fundatorska (ze szczególnym uwzględnieniem Strzegomia)

ROMUALD KACZMAREK

Na początek rozważań poświęconych księżnej świdnickiej, Agnieszce z Habsburgów, żonie księcia świdnicko-jaworskiego, Bolka II, wysuńmy prawem kontrastu kontekst polski i królewski. W Krakowie w 1384 r. na tronie polskim pojawiła się 10–letnia Jadwiga Andegaweńska. Dwa lata później została żoną znacznie starszego litewskiego księcia Władysława Jagiełły jako króla Polski. Tej nastolatce i królowej dane było jeszcze kilkanaście lat życia, do śmierci w połogu w 1399. Jej królewska pozycja, możliwości finansowe i potrzeby reprezentacji były nieporównywalne z tymi śląskiej księżnej. Legenda młodo zmarłej Jadwigi spowodowała, że przypisano jej aktywności wiele dzieł, co do których związku z królową nie ma żadnej pewności.[1] A jednak wystarczy tych kilka pewnych, poświadczonych inskrypcjami bądź herbami, by zarysować rangę i skalę różnic. Związek tych dzieł z Jadwigą poświadczają inskrypcje bądź herby: racjonał biskupów krakowskich[2] – scyphus z Drezna[3] – psałterz tzw. floriański.[4] Dwa ostatnie dzieła nieukończone za jej życia. Dorzucić można niezachowany obraz Matki Boskiej z katedry krakowskiej[5]. Być może także krucyfiks wawelski.[6] Z inicjatyw fundatorskich, niekiedy podejmowanych z mężem, należy wymienić choćby katedrę w Wilnie (wg Jana Długosza hojnie obdarowaną paramentami), czy fundacje takich instytucji kościelnych w samym Krakowie, jak: kolegium psałterzystów przy katedrze, klasztoru Karmelitów, klasztoru Benedyktynów słowiańskich. Wspierała także dominikanów i szpitale. Jej zasługą było odnowienie Akademii krakowskiej oraz ustanowienie w Pradze w 1397 bursy dla studentów polskich i litewskich.

1/ Rożek 1988; Zawadzki 1995; Szczepkowska-Naliwajek 2001, s. 160; Sroka 2002, s. 69–77; Nikodem 2009, s. 367–368.
2/ Walczak 2000.
3/ Stawisko 1987.
4/ Miodońska 2004; Sosnowski 2020.
5/ Rożek 1988, s. 501.
6/ Kaczmarek 2008, s. 277–295.

W katedrze krakowskiej ufundowała trzy ołtarze.[7] Za doniosłymi inicjatywami i wspaniałymi fundacjami Jadwigi z dużym prawdopodobieństwem stali jej znakomici doradcy, także w sferze życia duchowego i religijnego.[8] Tak czy inaczej, jest olbrzymi kontrast między poświadczoną aktywnością fundacyjną królowej polskiej, władającej lat 15, a księżną Agnieszką, panującą ponad 3,5 razy dłużej w najpotężniejszym księstwie na Śląsku. Niewątpliwie w odniesieniu do obu tych władczyń aktualne pozostają, przynajmniej w części, kwestie badawcze sformułowane przez Andreę Langer w odniesieniu do roli kobiet panujących w transferze kulturowym, w aktywności fundatorskiej i w autoreprezentacji.[9]

Jeśli spojrzeć na problematykę kobiet w śląskim średniowieczu trzeba stwierdzić, że niewiele jest informacji źródłowych odnoszących się bezpośrednio do ich zaangażowania fundatorskiego w zakresie sztuk plastycznych i architektury. Nie inaczej niż w przypadku XIII w. i np. św. Jadwigi (tu źródłem pierwszorzędnym jest hagiograficzna Vita maior), musimy posiłkować się fenomenologiczną i hermeneutyczną interpretacją świadectw zachowanych dzieł sztuki i dzięki niej podjąć próbę zbudowania obrazu danej postaci. Pośród śląskich księżnych XIV stulecia postać Agnieszki, księżnej świdnicko-jaworskiej, wyróżnia się z wielu powodów, które zarazem predestynują ją do takiej interpretacji. Wymieńmy najistotniejsze: 1/ była żoną (od 1338) jednego z najpotężniejszych książąt śląskich; 2/ po jego śmierci w 1368 r. przejęła rządy w księstwie i formalnie utrzymywała je przez ponad 20 lat, do swojej śmierci w 1392 r., co samo w sobie było fenomenem; 3/ z okresu jej panowania, najpierw wspólnego z mężem, a następnie samodzielnego, choć pod narzuconym umowami zwierzchnictwem królów czeskich, zachowała się znacząca liczba ważnych dzieł architektury, wyposażonych rzeźbiarsko i malarsko; 4/ dysponujemy dosyć dobrą bazą źródłową do dziejów księstwa w tym okresie, dzięki opracowanemu Landbuchowi, a dokumenty wystawione przez samą Agnieszkę zachowały się w liczbie 110.

Władztwo Piastów świdnicko-jaworskich jest dobrym przykładem potrzeby zróżnicowanego spojrzenia na kwestie śląsko-czeskich stosunków w dobie Luksemburgów. Bolko II skutecznie opierał się polityce Jana i Karola Luksemburgów, zachowując niezależność pośród zhołdowanych wcześniej królom czeskim księstw śląskich. Zwrócenie się przezeń po małżonkę do Habsburgów, konkurentów Luksemburgów, także należałoby widzieć w tym kontekście. Zawierał też sojusze z Wittelsbachami. Dopiero wydanie jego bratanicy, Anny świdnickiej, za Karola IV w 1353 i towarzysząca temu umowa sukcesyjna[10] zmieniła go

7/ Zawadzki 1995; Sroka 2002, s. 42–50; Wyrozumski 2006, s. 103–106, 114–117; Nikodem 2009, s. 363–377.

8/ Por. m.in. Stabińska 1997, s. 92–94, 117–118; Nikodem 2009, s. 374–375.

9/ Langer 2002, s. 88–90.

10/ Karol przyjechał w tym celu do Świdnicy, gdzie przebywał co najmniej 3 dni, co poświadcza dokument umowy z 3.07. i następne, por. *Katalog dokumentów* 1991A, nr 144–146. Pierwsze przymiarki do związania się z linią świdnickich Piastów poprzez ożenek syna (dopiero oczekiwanego przez Karola) z Anną świdnicką miały miejsce już w 1350 r.

w sojusznika luksemburskiego, który jednak umiał wykorzystać na swoją korzyść tę nową pozycję. Bezpotomna śmierć Bolka miała zapewnić przejście księstwa w ręce czeskie, ale księżnej Agnieszce zapewniała w nim dożywotnie rządy.

Świadectwa artystyczne wiązane bezpośrednio z Agnieszką są hipotetyczne, a już zwłaszcza, gdy idzie o czas do śmierci jej męża, a więc potencjalnie powstałe ze wspólnej inicjatywy pary książęcej.[11] Choć nie ma na to dowodów źródłowych, to przyjmuje się, że książę lub para książęca patronowała budowie fary w Świdnicy.[12] W 1360 r. księżna za zgodą i przy wsparciu męża zakłada klasztor klarysek w tym mieście.[13] Kolejne hipotetyczne inicjatywy lub fundacje księżnej mają pochodzić już z okresu jej późnego wdowieństwa. Wskazano fary w ważnych miastach księstwa – Jeleniej Górze, Świerzawie, Jaworze. W Jeleniej Górze i Jaworze przesłanką jest obecność okazałych empor nadzakrystyjnych, które postrzegane są jako przejaw reprezentacji władzy książęcej.[14] Natomiast w Świerzawie jest nią informacja o zatwierdzeniu przez księżną w 1381 r. uposażenia nowobudowanego kościoła oraz interpretacja popiersiowych wyobrażeń na wspornikach sklepienia w apsydzie prezbiterium jako kryptoportretów, w tym jednego jako samej Agnieszki.[15] Do możliwych własnych późnych inicjatyw księżnej należałoby zaliczyć końcowy etap budowy kościoła św. Marcina w Jaworze. Empora nad zakrystią jest otwarta do prezbiterium jak i do nawy północnej **[1]**. Do tej nawy, tuż obok empory, otwiera się kaplica. Jej gotyckie sklepienie zdobi zwornik z malowanym herbem księstwa **[2a]**. Program ikonograficzny wsporników sklepienia empory ma z kolei zawierać odniesienia do dworu książęcego, a popiersie niewiasty w kruzelerze, wyróżniające się w programie rzeźb na wspornikach, często jest interpretowane jako wyobrażenie księżnej wdowy **[2b]**.[16] Jak widać, księżnę jako władczynię łączyły z wymienionymi obiektami oczywiste ale niepotwierdzone związki, a ich rekonstruowana chronologia zahacza o koniec jej panowania lub wykracza poza datę jej śmierci, co wymaga przyjęcia założenia o inicjatywnej roli Agnieszki. Poza nimi wymienionymi, potencjalnymi inicjatywami budowlanymi księżnej dysponujemy jej własnymi jako świadectwami kształtowania własnej reprezentacji środkami plastycznymi (w liczbie czterech – trzy popiersiowe i jedna piesza, całofigurowa) **[3a–b]**[17] i znanym tylko z rysunku pomnikiem sepulkralnym u klarysek w Świdnicy, w formie

11/ Kaczmarek 2007, s. 129–130.
12/ Adamski 2017, s. 518.
13/ *Katalog dokumentów* 1991A, s. 102, nr 429; *Regesty* 1992, s. 22–23, nr 42. Klasztor i kościół nie istnieją.
14/ Adamski 2017, s. 559. Autor sugeruje związek budowli i empory z Agnieszką, wskazując na malowany herb księstwa na parapecie empory, mimo że skłonny jest datować powstanie empory w 1 ćw. XV w. Należy zauważyć, że jeszcze w 2009 r. herb miał wtórną polichromię o barwach niezgodnych z herbem księstwa.
15/ Adamski 2017, s. 597, 600. Domniemany kryptoportret księżnej jest problematyczny, bo popiersie (o ile wyobraża kobietę) nie ma żadnych cech specyficznych dla osoby o statusie księżnej wdowy (brak nakrycia głowy).
16/ Jurkowlaniec 1993, p. 141; Adamski 2017B, p. 604; Kaczmarek 2017, p. 20.
17/ Chmielewska 2005.

malowanej tablicy, która w czasach nowożytnych zawieszona była gdzieś na ścianie. Wiele jednak wskazuje na to, że powstała ona dobre 20 lat po śmierci księżnej.[18] Natomiast pewne jest, że Agnieszka musiała być aktywności w proces tworzenia koncepcji pomnika grobowego swojego męża Bolka w kościele Cystersów w Krzeszowie, niezależnie od tego jakie przyjmiemy datowanie tego dzieła **[4]**. Na bokach tumby ukazani są urzędnicy księcia, których można identyfikować po herbach. Wszyscy oni pozostali potem w służbie Agnieszki. Od publikacji J. Kębłowskiego przyjęło się uważać, że figura nagrobna Bolka II jest zależna od wzoru parlerowskich pomników Przemyślidów w Pradze i że powstała w związku z tym około 1380 r.[19] Są argumenty pozwalające na jej wcześniejsze datowanie, bliżej roku śmierci księcia.[20] Nie zmienia to jednak nic w kwestii koniecznego zaangażowania wdowy w przygotowanie pomnika.

Jednym z kluczowych dzieł w kontekście zaangażowania Agnieszki na polu fundacji artystycznych, którym tu się zajmę, jest kościół parafialny w Strzegomiu **[5]**. Szczególnej analizie poddam pojawienie się w tympanonie portalu zachodniego sceny zgodnie postrzeganej jako silnie związana z wyobrażeniem w Singertor kościoła św. Szczepana w Wiedniu. Najlepszym tego wyjaśnieniem, co było wskazywane już niejednokrotnie w polskiej literaturze, są rządy w Strzegomiu Agnieszki habsburskiej. Miasto zostało w 1338 r. przekazane jej przez Bolka II w umowie ślubnej jako zabezpieczenie na przypadek wdowieństwa (Leibgedinge). Wkrótce potem najpewniej rozpoczęła się budowa nowej świątyni parafialnej, która miała zastąpić starą. Nowy kościół powstawał pod patronatem księżnej i prawdopodobnie pod jej osobistym nadzorem. Agnieszka była córką Leopolda I Habsburga (zm. 1326), jej zaręczyny z księciem świdnickim, jak i ślub odbyły się w 1338 r. Agnieszka od tego czasu będzie tytułować się księżną Śląska i panią Strzegomia. Dopiero po śmierci męża w 1368 r. jako regentka w księstwie porzuci tę tytulaturę, acz Strzegom pozostanie „jej miastem" aż do śmierci w 1392 r.[21] Mimo to nie posiadamy żadnych źródłowych informacji mogących świadczyć o opiece księżnej nad kościołem św. Piotra i Pawła w Strzegomiu. Te, które istnieją dotyczą wyłącznie darowizn czynionych przez tutejszych mieszczan na budowę między 1360 a 1388 r.[22] Nieznana jest w tym względzie aktywność joannitów posiadających patronat nad kościołem. Powtórzyć wypada zatem, że skala i bogactwo programu architektonicznego i rzeźbiarskiego wystroju tego kościoła nie dają się wytłumaczyć inaczej, jak staraniem księżnej, wspierającej i patronującej zaangażowanym w budowę mieszczanom.[23] W związku z tym i w kontekście wskazywanej zależności czy związku sceny Nawrócenia św. Pawła w tympanonie

18/ Kębłowski 1971, s. 139–142; Czechowicz 2005, s. 643–646.
19/ Kębłowski1969, s. 86–90; Kębłowski 1971, s. 127, 130, 144.
20/ Kaczmarek 2007, s. 135–136.
21/ *Landbuch* 2000, s. 96, nr 469: 1388 r. – „fur unserer stat zur Stregon".
22/ Stulin 1978, s. 152, 162; Adamski 2017A, p. 337; Adamski 2017B, s. 521.
23/ Ostatnio Adamski 2017, s. 341–342; Kaczmarek 2022.

zachodniego portalu z wiedeńską Singertor **[6a–b]** naturalnie pojawia się pytanie o możliwości kontaktów księżnej i w ogóle dworu świdnickiego z Wiedniem i Habsburgami. Czy kontakty te były podtrzymywane po zawarciu małżeństwa Bolka z Agnieszką w 1338 r.? W dostępnych publikacjach źródeł nie ma na to dowodów. Nieznane pozostaje itinerarium księżnej z tego czasu. Przejrzenie znanych źródeł pozwala na stwierdzenie, że za życia męża mogła ona brać udział w jego wyjazdach także poza księstwo i Śląsk. Np. może była z nim w Pradze w sierpniu 1356[24], a w 1367 r. wraz z mężem wystawiła dokument w Brnie.[25] Bolko był w Wiedniu przynajmniej dwa razy, pierwszy w 1353 r., gdy Karol spotykał się z Albrechtem II i po raz kolejny w lipcu 1357 w orszaku cesarza, ale nie wiemy czy Agnieszka mu towarzyszyła.[26] Nie wiadomo też, czy udawała się na śluby swych krewnych, Rudolfa IV w 1357, czy Albrechta III w 1366.[27] Z dużym prawdopodobieństwem możemy natomiast przyjąć, że zachowana do dziś w Wiedniu i najpewniej tam około połowy XIV wieku oprawiona relikwia św. Jadwigi śląskiej **[7]** była podarkiem Agnieszki dla któregoś z habsburskich krewnych, z których to Albrecht III był inicjatorem tłumaczenia na niemiecki żywota świętej.[28] Sytuacja zmienia się po lipcu 1368 r., to jest po śmierci Bolka. Liczny zespół dokumentów księstwa świdnicko-jaworskiego z lat 1366–76 i 1385–95, jak i zachowane dokumenty w Archiwum Państwowym we Wrocławiu nie wskazują, by Agnieszka opuszczała księstwo po śmierci męża. Jej itinerarium z lat 1368–92 ogranicza się do obszaru dosyć rozległego własnego władztwa, co można interpretować jako skupienie się na polityce wewnętrznej, manifestacji władzy i administrowaniu państwem.[29] Nic nie wiadomo o wizytach jej habsburskich krewnych na Śląsku i wydają się mało prawdopodobne. Hipotetycznie można jednak rozważać dwa takie przypadki. Pierwszy w 1338 r. w związku ze ślubem Agnieszki z Bolkiem w Strzegomiu, to byłoby jednak bez znaczenia dla kwestii transferu wzoru tympanonu. Drugi dotyczy roku 1369, a więc zarówno po śmierci Bolka, jak i w momencie, kiedy portale wiedeńskie były już ukończone – w dniach 11–12 października w Świdnicy poświadczony jest pobyt Karola IV z synem Wacławem i córką Elżbietą. Celem wizyty było bez wątpienia oficjalne zaprezentowanie na Śląsku Wacława jako króla Czech (od 1363) oraz objęcie dziedzictwa w księstwie świdnicko-jaworskim zgodnie z umową sukcesyjną wraz z przyjęciem hołdu od miast księstw. W tych dniach wymieniona trójka wystawiła siedem dokumentów.[30] Elżbieta poświadczyła rezygnację z praw do dziedziczenia księstwa na rzecz brata

24/ Por. *Regesty* 1990, s. 133, nr 310.
25/ *Landbuch* 2004, s. 212, Aneks, nr 5.
26/ Gospos 1910, s. 58–59, 73.
27/ Mniej prawdopodobne, by uczestniczyła w pogrzebach, np. Albrechta II (zm. 1358) i Rudolfa IV (zm. 1365).
28/ Por. Kaczmarek – Witkowski 1993, s. 37–39, 63–64, 73–74; Kaczmarek–Witkowski 1997, s. 118, 135. O inicjatywie tłumaczenia żywota św. Jadwigi przez Albrechta por. Gottschalk 1981, s. 168–169.
29/ Podobny wniosek wysnuł w odniesieniu do ostatnich 7 lat życia Agnieszki, Jurek 1997, s. 288–289.
30/ *Katalog dokumentów* 1991B, s. 44–45, nr 184–191.

i uczyniła to jako księżna Austrii, Styrii, Karyntii i hr. Tyrolu, ponieważ od 3,5 lat była żoną Albrechta III Habsburga.[31] Raczej mało prawdopodobne, by dwudziestoletni wówczas Albrecht, sprawujący od czterech lat rządy, zjawił się na Śląsku. Niewątpliwie jednak młodziutkiej Elżbiecie musiał towarzyszyć jakiś własny orszak. W jego składzie mogły znajdować się osoby starsze, być może pośród nich ktoś znany Agnieszce Habsburżance z dawniejszych czasów. To byłby uchwytny, możliwy kontakt umożliwiający wymianę informacji i transfer wzoru wiedeńskiego.[32] Sądzę jednak, że mogło to nastąpić też wcześniej i na innej drodze, a kluczowa w tym względzie pozostaje osobowość samej Agnieszki.

Nić rodzinna łącząca ją z Habsburgami i Wiedniem mogła być przez nią podtrzymywana, choć brak na to twardych dowodów. Jakimś argumentem za tym niech będzie fakt wymienienia ojca Agnieszki, Leopolda, pośród książąt świdnickich, jej samej, cesarza Karola IV oraz króla Wacława IV (już jako zmarłych) w inskrypcji upamiętniającej, która widniała w chórze świdnickiego kościoła Dominikanów.[33] Ważniejsze mogą być jednak warunki i otoczenie w jakim Agnieszka wzrastała, zanim jako kilkunastolatka została wydana za śląskiego księcia. Osierocona w wieku najwyżej lat kilku przez ojca, a po dziesięciu kolejnych latach także przez matkę, Katarzynę Sabaudzką (zm. 1336), trafiła pod opiekę wuja, Albrechta II, który to wraz ze swym bratem Ottonem, reprezentowali ją w umowach przedślubnych. Albrecht miał tu, jak się sądzi, głos decydujący, wydając też nieco wcześniej w tym samym roku starszą siostrę Agnieszki w Paryżu za Enguerranda VI de Coucy (zm. 1346). Wychowanie obu sióstr musiało jednak przebiegać w obrębie przede wszystkim dworu kobiecego, najpierw ich matki, a potem Johanny von Pfirt, wówczas ciągle bezdzietnej żony Albrechta II. Jedna i druga były osobami nietuzinkowymi.[34] Zwłaszcza o Johannie wiemy, jak mocne było jej zaangażowanie w kwestie polityczne i administracyjne państwa, w czym wspomagała sparaliżowanego męża, a także w projekty o charakterze artystycznym. Zaraz po ślubie w 1324 r. inicjowała budowę nowego kościoła w rodzinnym, alzackim Thann, wyposażonego w jedno z najważniejszych parlerowskich założeń portalowych środkowej tercji 14 w., co wnikliwie analizował Asaf Pinkus.[35] Miała też

31/ Ibidem, s. 45, nr 189.

32/ Korekty lub wyjaśnienia wymagałaby błędna (?) informacja podana przez: von Wurzbach 1860, s. 287, mówiąca, iż córka Johanny von Pfirt imieniem Agnes (zm. 1356) wyszła za Henryka II, ks. Jawora, por. https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Habsburg,_Johanna_Erbgr%C3%A4fin_von_Pfyrt [data dostępu: 4.9.2016]. Wymieniony jako ks. jaworski Henryk II (zm. między 1343 a 1345), młodszy brat Bolka II, miał za żonę niejaką Katarzynę (zm. po 29.9.1355), z którą wziął ślub w 1338 r. lub wkrótce po tej dacie; ich córką była Anna, późniejsza żona Karola IV.

33/ Przypomniał ją Czechowicz 2005, s. 653–655, tłumacząc to jako efekt inicjatywy mieszczan, którzy widzieli się w roli kontynuatorów panujących. Niewytłumaczalna jest jednak w takim razie obecność ojca Agnieszki. Inskrypcje te mogły pojawiać się stopniowo, być odnawiane i uzupełniane, a więc początki tej tradycji upamiętnienia można by widzieć jeszcze w czasach Agnieszki.

34/ O politycznych zainteresowaniach Katarzyny wzmiankuje Dienst 1979, s. 157–167, 162.

35/ Pinkus 2009, s. 83–121.

nadzorować budowę św. Szczepana w Wiedniu, fundować z mężem w 1332 r. kartuzję w Gaming.[36] Długie, trwające 54 lata rządy Agnieszki świdnickiej, w tym niemal przez ćwierć wieku samodzielne, wymagały niewątpliwie w ówczesnym, niespecjalnie sprzyjającym kobiecej samodzielności świecie, znacznego wyrobienia politycznego i inteligencji. Między wierszami oficjalnych dokumentów i z działań księżnej Agnieszki możemy wyczytać ponadto pewną wrażliwość, emocjonalność i gotowość do postępowania niekoniecznie kierującego się wyłącznie rachunkiem politycznym.[37] Z pewnością znakomite podstawy i wykształcenie w tym względzie oraz wrażliwość na kwestie sztuki mogła Agnieszka uzyskać w Wiedniu pod opieką matki, a potem ciotki. Rozpoczęcie w przydzielonym jej Strzegomiu, wnet po ożenku, budowy nowego kościoła, zamierzonego jako budowla niezwyczajnie reprezentacyjna byłoby postępowaniem analogicznym do działań Joanny von Pfirt przy św. Teobaldzie w Thann. Geneza stylowa tympanonów obu bocznych portali strzegomskich, powstałych wcześniej niż dyskutowany tu portal zachodni, upoważnia do upatrywania Austrii jako pośredniczącej w transferze ich wykonawców.[38] W tym kontekście zaczerpnięcie wzoru z Singertor dla tympanonu głównego portalu i główna w tym zasługa Agnieszki wydają się nie do odrzucenia. Hipotetyczne przyjęcie wpływu rodzinnych powiązań Agnieszki na wybór strefy poszukiwań wykonawców dekoracji rzeźbiarskiej fary, pozwala też z dużym prawdopodobieństwem założyć jej istotny udział w określeniu stopniowo realizowanego programu ikonograficznego tejże. Podkreślenie w tympanonie północnego portalu aspektów kultury dworskiej (wyeksponowanie insygniów, piesek dworski na kolanach) i zaznaczenie w scenach religijnych roli kobiet, Estery i Betsabee **[8]**, docenionych przez mężczyzn można by interpretować w podobnym duchu jak uczynił to Pinkus w odniesieniu do fragmentów wystroju portalu w Thann i wpływu nań Joanny. Podobnie zdecydowanie dworski charakter, nadany scenom dolnej strefy tympanonu portalu zachodniego, dzięki bogactwu detali z zakresu kultury rycerskiej, wykraczał poza standardową charakterystykę tego biblijnego wydarzenia i pozwalał w związku z tym na snucie odniesień do współczesnego świata dworów książęcych, na których św. Paweł mógł być postrzegany jako patron rycerstwa.[39]

36/ Ibidem, s. 102.

37/ Por. fundacje pobożne – klaryski w Świdnicy 1360, por. *Regesty* 1992, s. 22–23, nr 42; zgoda dla karmelitów w Strzegomiu z 1388 r., *Landbuch* 2000, s. 96, nr 469; nadzór nad benedyktynkami w Strzegomiu; szereg darowizn po śmierci męża, „poetyka" dokumentów dotyczących jego upamiętnienia, *Landbuch* 2004, s. 68–70, 82, nr 344, 349, 409; wspieranie ludności miejskiej Świdnicy w 1374, *Landbuch* 2004, s. 220, Aneks, nr 29.

38/ Kaczmarek 2008, s. 185.

39/ Podobnie można interpretować scenę Nawrócenia św. Pawła na skrzydle retabulum Św. Trójcy (1467) w królewskiej kaplicy katedry w Krakowie; tu ukazano także innych świętych rycerskich – Jerzego, Eustachego i Sekundusa; Gadomski 1988, s. 59–60, il. 47–50. Por. też Réau 1959, s. 1037, który powołał się na Durandusa (por. Durandus 1859, s. 184, Lib. IV, Cap. XVI De epistola: „Milites tamen stare consueverunt, quando Epistolae Pauli leguntur, in honorem ejus, quia miles fuit").

Czy zatem mamy tu do czynienia nie tyle ze stylem parlerowskim, a – używając terminologii Roberta Suckale i Jirziego Fajta[40] – z „karolińskim" w jego wersji norymberskiej[41], która została przejęta dla świeżo pozyskanych lub sprzymierzonych księstw? Przecież wszyscy wymienieni książęta byli naówczas stronnikami Karola IV, a szczególnie Bolko II cieszył się łaskami cesarza. Ale w tej sytuacji tym mniej prawdopodobne wydaje się, że przypadkowy był wybór wzoru ekskluzywnego portalu ze stolicy Habsburgów i ich rodowego kościoła oraz zastosowanie go w prestiżowym projekcie małżonki Bolka w podlegającym jej osobistej władzy Strzegomiu. I nie ma tu znaczenia możliwy udział księcia w tym przedsięwzięciu. W świetle źródeł możemy bowiem przyjąć polityczną zgodność małżonków. Wiedeński wzór nadawał się dla Strzegomia nie tylko z uwagi na Pawłową ikonografię – tutejszy kościół miał przecież patrocinium Piotra i Pawła. Przymierze Bolka z cesarzem, przypieczętowane małżeństwem Karola z jego bratanicą, zostało w znacznej mierze określone na Bolkowych warunkach. Choć wraz z upływem lat stawało się coraz pewniejsze, że księstwo świdnicko-jaworskie raczej prędzej niż później przypadnie Luksemburgom jako władcom Czech, to wybór wiedeńskiego wzoru dla głównego portalu kościoła w Strzegomiu traktować należy jako wyraźny dowód politycznej samoświadomości książęcej pary a po 1368 samej Agnieszki. Trudne stosunki między Habsburgami i Luksemburgami nie zostały do końca załagodzone politycznym małżeństwem Rudolfa IV z córką Karola IV (1357), Katarzyną. Ta władczyni pośredniczyła często i z sukcesem między swoim ojcem a mężem. Czy miała okazję poznać o wiele od siebie starszą żonę Bolka II? Tego się nie dowiemy.[42] Bolko, choć już sprzymierzeniec cesarski, starał się prowadzić bardzo wyważoną politykę. Czy jakiś wpływ na nią wywierała Agnieszka? O tym milczą źródła. Wybór wzoru z wiedeńskiego kościoła i nekropoli habsburskiej na tympanon w Strzegomiu jest znaczące. Odpowiedzialność za to można złożyć jedynie na Agnieszkę habsburską, panią na Strzegomiu i, jak się wyraził sam Bolko, „unsir eelichin wirtine in irem leibgedinge".[43] Po śmierci męża wdowa znalazła się – mimo porozumienia chroniącego jej niezależność w księstwie – w trudnym położeniu politycznym[44]. Karol IV konsekwentnie

40/ Roller 2004, s. 236.

41/ Więcej o kwestiach formalno-stylowych tympanonu strzegomskiego i jego stosunku do wzoru w Wiedniu zob. Kaczmarek 2022, s. 218–220.

42/ Godne zauważenia jest podobieństwo przedstawień Agnieszki na jej pieczęci (1369) i Katarzyny w posągu z fasady kościoła św. Szczepana, do przedstawień panujących na rewersie pierwszej pieczęci Rudolfa IV (ok. 1361) czy na pieczęci Małgorzaty Maultasch (przed 1363), por. Schmidt 1992, s. 154–156 i il. 152, 158.

43/ *Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens* 1881, 498 (dokument z 3.07.1353); *Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens* 1883, s. 645 (analogicznie w umowie Karola IV, Johanna, margrabiego Moraw oraz ks. Bolka II z 14.02.1359).

44/ Agnieszka „alle di obgenant furstentume lant und herschefte mit allen nuczen haben und besiczen sol nur czu iren lebetag" – *Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens* 1881, s. 498; podobnie: *Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens* 1883, s. 645.

rozszerzał swój wpływ i wzmacniał kontrolę nad książęcym zarządem w księstwie. W 1370 r. odebrano Agnieszce prawo swobodnego mianowania urzędników w księstwie. Nadzór powierzono Thimowi von Kolditz, staroście wrocławskiemu od 1369. Jego obecność w księstwie świdnicko-jaworskim w latach 1369–81 jest potwierdzona średnio dwa razy na rok.[45] Po jego śmierci rola ta przypadła w 1383 r. Beneszowi z Choustníka, bratu Hermanna, nowego starosty wrocławskiego. Wkrótce Benesz sprawował swoją funkcję już jako starosta świdnicki, jeszcze za życia księżnej, od 1385 r. Oficjalne przejęcie władzy nastąpiło po jej śmierci w 1392 r.[46] W świetle przedstawionych powyżej procesów i wydarzeń stylistyka karolińskiej „ars nova" byłaby przybrana w Pawłowym tympanonie w kostium habsburski. Był to przekaz subtelny, ale niewątpliwie czytelny dla adresatów.

Prameny

Katalog dokumentów 1991A
Katalog dokumentów przechowywanych w Archiwach Państwowych Dolnego Śląska, t. 4, Roman Stelmach (ed.), Wrocław 1991

Katalog dokumentów 1991B
Katalog dokumentów przechowywanych w Archiwach Państwowych Dolnego Śląska, t. 5, Roman Stelmach (ed.), Wrocław 1991

Landbuch 2000
Landbuch księstw świdnickiego i jaworskiego Tom II 1385–1395, Tomasz Jurek (ed.), Poznań 2000

Landbuch 2004
Landbuch księstw świdnickiego i jaworskiego. Tom I 1366–1376, Tomasz Jurek (ed.), Poznań 2004

Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens 1881
Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens und seiner einzelnen Fürstenthümer im Mittelalter, Colmar Grünhagen –
Hermann Markgraf (Hg.), Bd. 1, Leipzig 1881

Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens 1883
Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens und seiner einzelnen Fürstenthümer im Mittelalter, Colmar Grünhagen – Hermann Markgraf (Hg.), Bd. 2, Leipzig 1883
Regesty 1990
Regesty Śląskie, t. III, Wacław Korta (red.) – Janina Gilewska-Dubis (ed.), Wrocław 1990

45/ Zelenka 2009, s. 106–107.

46/ Por. Grotefend 1874, s. 45, 48; Holá 2009, s. 51–75, i głównie Adamska 2005, s. 25–26; Zelenka 2009, s. 108–111.

Literatura

ADAMSKA 2005

Dagmara Adamska, Czeski rycerz na świdnickim dworze (Przyczynek do kultury politycznej czeskich starostów w księstwie Świdnicko-jaworskim), in: *Korunní země v dějinách Českého státu*, Lenka Bobková – Jana Konvičná (eds.), Praha 2005

ADAMSKI 2017A

Jakub Adamski, Böhmische Einflüsse in der schlesischen Kirchenbaukunst des mittleren 14. Jahrhunderts. Der Fall Schweidnitz und Striegau, *Umění* 65(2017), s. 330–346

ADAMSKI 2017B

Jakub Adamski, *Gotycka architektura sakralna na* Śląsku *w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków 2017

CHMIELEWSKA 2005

Mieczysława Chmielewska, Pieczęcie Agnieszki, księżnej świdnickiej (1338–1392), in: *Wieki stare i nowe*, t. 4, Idzi Panic – Maria W. Wanatowicz (red.), Katowice 2005, s. 74–89

CZECHOWICZ 2005

Bogusław Czechowicz, *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2005

DIENST 1979

Heide Dienst, Die Habsburger 1279–1379: ausgewählte Kurzbiographien, in: *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379* [Niederösterreichische Landesausstellung, Wiener Neustadt 12. Mai bis 28. Oktober 1979], Floridus Röhrig – Gottfried Stangler (Hg.), Wien 1979

DURANDUS 1859

Gulielmus Durandus: *Rationale divinorum officiorum*, Neapoli 1859

GADOMSKI 1988

Jerzy Gadomski: *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988

GOSPOS 1910

Erich Gospos: *Die Politik Bolkos II. von Schweidnitz-Jauer (1326–1368)*, Halle 1910

GOTTSCHALK 1981

Joseph Gottschalk: Hedwigsreliquiare aus 600 Jahren, *Archiv für Schlesische Kirchengeschichte*, 39, 1981

GROTEFEND 1874

Hermann Grotefend: Die Landeshauptleute der Fürstenthümer Schweidnitz und Jauer, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens*, 12, 1874

Hejtmanská správa 2009

Hejtmanská správa ve vedlejších zemích Koruny české, Lenka Bobková – Martin Čapský – Irena Korbelářová (eds.)[Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis – Supplementa Tomus VII], Opava 2009

HOLÁ 2009

Mlada Holá: Vznik a fungování hejtmanské správy vratislavského knížectví v letech 1335–1378 ve světle úředních písemností, in: Hejtmanská správa 2009

JUREK 1997
Tomasz Jurek: In sede viduali. Nad itinerarium księżnej świdnickiej Agnieszki z lat 1385–1392, in: *Europa środkowa i wschodnia w polityce Piastów*, Krystyna Zielińska-Melkowska (red.), Toruń 1997

JURKOWLANIEC 1993
Tadeusz Jurkowlaniec, Wystrój rzeźbiarski prezbiterium kościoła Św. Marcina w Jaworze i dzieła pokrewne na Śląsku, *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego* 6, 1993, s. 123–166

KACZMAREK – WITKOWSKI 1993
Romuald Kaczmarek – Jacek Witkowski, Dzieje relikwii i relikwiarze świętej Jadwigi, in: *Święta Jadwiga Śląska. W 750 rocznicę śmierci*, Tadeusz Krupiński (red.), Wrocław 1993

KACZMAREK – WITKOWSKI 1997
Romuald Kaczmarek – Jacek Witkowski, Reliquien und Reliquiare: Ausprägungen des Hedwigs-Kultes, in: *Heilige und Heiligenverehrung in Schlesien. Verhandlungen des IX. Symposions in Würzburg vom 28. bis 30. Oktober 1991* [Schlesische Forschungen, Bd. 7], Joachim Köhler (Hg.), Sigmaringen 1997

KACZMAREK 1999
Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999

KACZMAREK 2007
Romuald Kaczmarek, *Art in Silesian Duchies and in the Lands of Bohemia in the Period of the Luxembourg Patronage. Between complicated Neighbourhood Relations and complete Acknowledgement?* [w:] *Silesia – a Pearl in the Bohemian Crown. History-Culture-Art*, Mateusz Kapustka, Jan Klipa, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Vit Vlnas (Eds.), Praha 2007, s. 115–147

KACZMAREK 2008
Romuald Kaczmarek, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008

KACZMAREK 2017
Romuald Kaczmarek, Warsztaty kamieniarskie i ich mistrzowie między Świdnicą, Strzegomiem i Wrocławiem (około 1370 – około 1470), *Roczniki Sztuki Śląskiej* 26, 2017, s. 9–38

KACZMAREK 2022
Romuald Kaczmarek, Was ist am Striegauer Tympanon mit der Pauluslegende wienerisch? Überregionale und regionale Überlegungen zur bildhauerischen Ausstattung der ehemaligen Johanniter- und Stadtpfarrkirche zu Striegau, in: *St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt"*, Barbara Schedl – Franz Zehetner (Hg.), Wien – Köln 2022, s. 207–222

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1991
Alicja Karłowska-Kamzowa, *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu. Znaczenie fundacji książęcych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*, Warszawa – Wrocław 1991

KĘBŁOWSKI 1971
Janusz Kębłowski, *Pomniki Piastów śląskich w dobie średniowiecza*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971

LANGER 2002
Andrea Langer, Frauen – Kunst – Kulturtransfer. Forschungsstand und Perspektiven zur Rolle der weiblichen Mitglieder der jagiellonischen Dynastie im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Dietmar Popp – Robert Suckale (Hg.), Nürnberg 2002, s. 85–94`

MIODOŃSKA 2004
Barbara Miodońska: Psalterium trilingue zwane Psałterzem Floriańskim, in: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, Katalog zabytków, Adam S. Labuda – Krystyna Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 345–347

NIKODEM 2009
Jarosław Nikodem, *Jadwiga król Polski*, Wrocław 2009

PINKUS 2009
Asaf Pinkus: *Patrons and Narratives of the Parler School. The Marian Tympana 1350–1400*, Berlin 2009

RÉAU 1959
Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, t. III,3, Paris 1959

ROLLER 2004
Stefan Roller: Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag. Beobachtungen und Überlegungen zur frühen 'Parler-Skulptur', in: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung* (Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001), Stuttgart 2004

ROŻEK 1988
Michał Rożek, Artystyczne fundacje błogosławionej królowej Jadwigi, *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 41, 1988, s. 497–504

SCHMIDT 1992
Gerhard Schmidt, Die Wiener „Herzogswerkstatt" und die Kunst Nordwesteuropas, in: Gerhard Schmidt: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien/Köln/Weimar 1992

SOSNOWSKI 2020
Miłosz Sosnowski, Właściciel „Psałterza floriańskiego" w pierwszej połowie XV wieku, *Studia Źródłoznawcze* 58, 2020, s. 65–83

SROKA 2002
Stanisław A. Sroka, *Królowa Jadwiga*, Kraków 2002

STABIŃSKA1975
Jadwiga Stabińska OSB ap, *Królowa Jadwiga*, Kraków 1975

STAWISKO 1987
ks. Czesław Stawisko, Napis na roztruchanie drezdeńskim, *Analecta Cracoviensia* 19, 1987, s. 157–179

STULIN 1978
Jan Stulin, Kościół joannicki w Strzegomiu i jego znaczenie dla architektury gotyckiej Śląska, in: *Z dziejów sztuki śląskiej*, Zygmunt Świechowski (red.), Warszawa 1978, s.

SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 2001
Kinga Szczepkowska-Naliwajek, Rzeźba, malarstwo i rzemiosło artystyczne w Królestwie Polskim na przełomie XIV i XV wieku, in: *Polska około roku 1400. Państwo, społeczeństwo, kultura*, Wojciech Fałkowski (red.), Warszawa 2001, s. 127–170

WALCZAK 2000
Marek Walczak, Racjonał biskupów krakowskich (hasło kat. I/188), in: *Wawel 1000–2000. Katalog* [Wystawa jubileuszowa. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu maj – lipiec 2000 / Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum katedralne na Wawelu, maj – wrzesień 2000], t. I, Magdalena Piwocka – Dariusz Nowacki (Eds.), Kraków 2000, s. 214–215

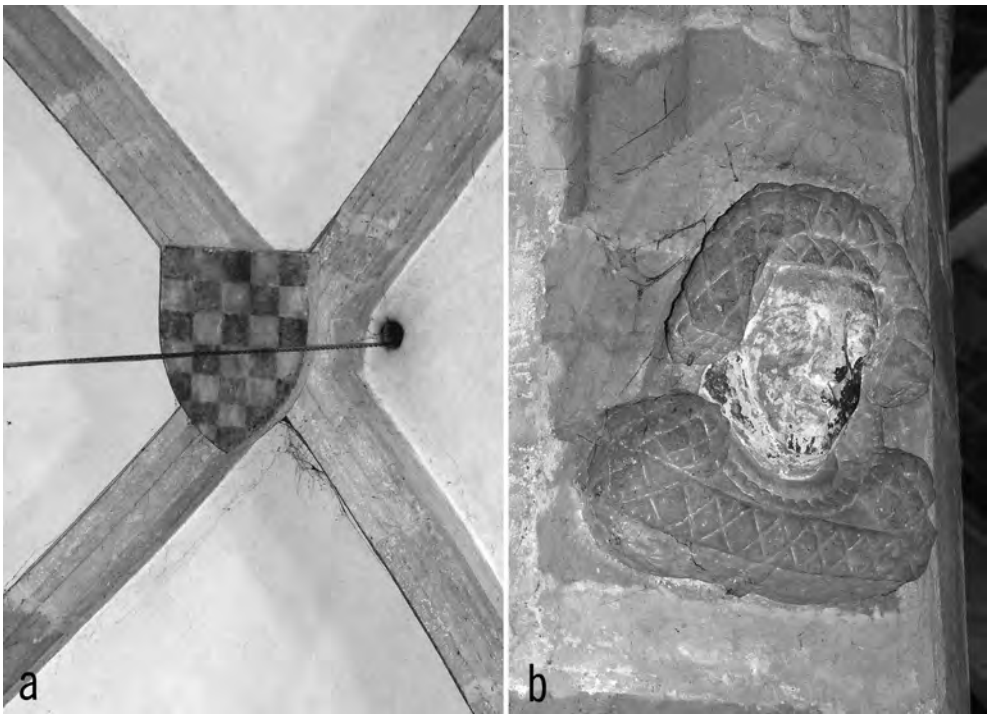
WURZBACH 1860
Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 6, Wien 1860

WYROZUMSKI 2006
Jerzy Wyrozumski, Życie i dzieło królowej Jadwigi, in: Jerzy Wyrozumski, *Królowa Jadwiga. Między epoką piastowską i jagiellońską*, Kraków 2006[2], s. 67–121

ZAWADZKI 1995
Roman Maria Zawadzki, Fundacje i darowizny kościelne królowej Jadwigi, *Analecta Cracoviensia* 27, 1995, s. 679–700

ZELENKA 2009
Jaroslav Zelenka, Vznik a fungování hejtmanské správy ve svídnickém a javorském knížectví za vlády Václava IV., in: *Hejtmanská správa ve vedlejších zemích Koruny české*, Lenka Bobková – Martin Čapský – Irena Korbelářová (eds.)[Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis – Supplementa Tomus VII], Opava 2009

[1] Jawor, kościół św. Marcina. Widok z nawy północnej na kaplicę (z lewej), emporę (w centrum) i prezbiterium (z prawej). Zdjęcie: autor

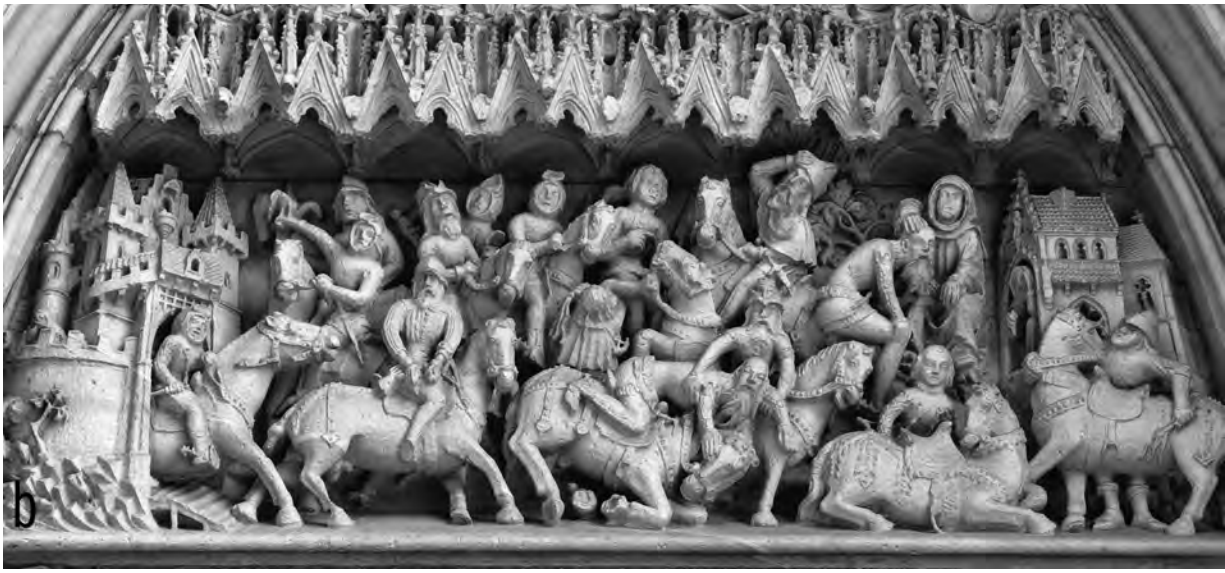


[2 a–b] Jawor, kościół św. Marcina: a) Zwornik z herbem księstwa jaworskiego; b) popiersie niewiasty (ks. Agnieszki ?) na wsporniku sklepienia empory. Zdjęcie: autor

[3 a–b] Pieczęcie ks. Agnieszki: a) mała – 32 mm, półfigurowa, 1355; b) duża – 90 mm, piesza, 1377. Zdjęcie: autor

[4] Nagrobek ks. Bolka II (zm. 1368), kościół Cystersów w Krzeszowie. Zdjęcie: autor

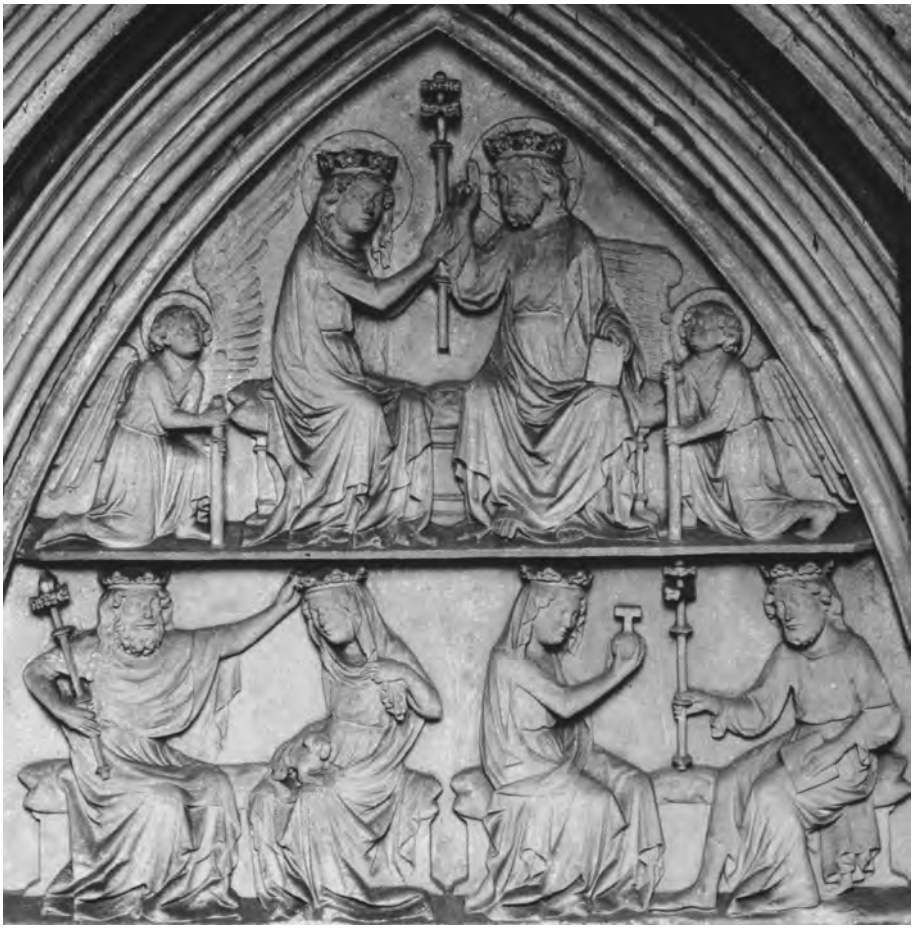
[5] Kościół św. Piotra i św. Pawła w Strzegomiu. Zdjęcie: autor



[6 a–b] **Wiedeń, katedra św. Szczepana**, tympanon pd. portalu, dolna strefa;
Strzegom, kościół św. Piotra i św. Pawła, tympanon zachodniego portalu, dolna strefa.
Zdjęcie: autor

[7] Relikwiarz św. Jadwigi, Geistliche Schatzkammer, Wiedeń. Zdjęcie: autor

[8] Strzegom, kościół św. Piotra i św. Pawła, tympanon północnego portalu. Zdjęcie: autor



Anna – mater Mariae virginis. K mateřskému a rodovému kultu svaté Anny (nejen) v lucemburských Čechách

MICHAELA OTTOVÁ

Svatá Anna – po své dceři Panně Marii nejvýznamnější světice – byla uctívána nejen v námi sledovaném lucemburském období – nejen z důvodu posvátnosti svého mateřství, ale též v souvislosti s dobovou tematizací nauky o dědičném hříchu (imakulátní problematika). Stranou nezůstala ani akcentace trojí generace Kristova lidského rodu. Kombinace těchto aspektů se projevila i v zobrazovací tradici světice, která je spojena s přítomností jejích tělesných ostatků – ramene, prstu s kůží a ňader v lucemburské Praze. Za aktivací a rozvojem kultu stály často urozené ženy, včetně řeholnic, pro něž vzor svaté Anny a víra v její působení byla často zásadní. Starobylost její úcty dovoluje uvažovat, že jde o nejstarší ženský kult v křesťanském světě.[1]

Víra ve světce a také světice je od raně křesťanské doby spojená s přesvědčením, že církev tvoří jedno společenství svatých, živých i zemřelých křesťanů, jejichž svatost je zaručena Ježíšovou spasitelskou obětí na kříži.[2] Samotná aktivace světeckého kultu pak souvisí přímo s vírou v posmrtný život a předpokladem, že světice či světec jsou důležitými zprostředkovateli přímluvy při Posledním soudu a zároveň že mohou aktivně zasahovat do pozemského života jednotlivých lidí. Jako prostředníci komunikace mezi věřícími a Bohem se stávají jejich přímými pomocníky na cestě životem a také předmětem vzývání a uctívání. Jejich podíl na cestě konkrétní lidské duše ke spáse je tak zásadní. S úctou ke svatým osobám je již od počátků křesťanství spojena i víra v zázračné působení jejich tělesných ostatků, která posilovala úctu k nim samotným. Místa jejich hrobů se stala prostorem, kde byli tito „spravedliví“, tedy světci, „tajemně přítomni“[3] a translatia jejich ostatků do jiných lokalit rozšiřovala a zesilovala jejich místní úctu. Kromě vložení ostatků do oltáře, kde je světec přítomný bez vizuálního kontaktu, je pak

1/ D-Vasilescu 2018, s. 45.
2/ Kubín 2011, s. 12.
3/ Kubín 2011, s. 11, 18. – Tajemná přítomnost zemřelého souvisí s vírou v jejich nepřerušený život, který vychází ze židovsko-antické tradice úcty k patriarchům prorokům, či mučedníkům. Antičtí héroové a heroiny disponovali i po smrti zázračnou silou a mohli lidem účinně pomáhat v nouzi, nemoci, v boji či na cestách.

klíčové spojení ostatku se zobrazením svaté osoby. Efekt zpřítomnění svaté osoby se tím stává výraznějším a funkce obrazu jako vizuálního komunikačního média mezi věřícím a světcem je násobena.[4]

Svatá Anna nepatří ovšem mezi tzv. standardní světice, tedy ty, jimž by svatost a úcta byla přiznávána v souvislosti s jejich svatým životem, činy či mučednictvím. Anninu světeckou aprobaci způsobilo její tajemné mateřství, kdy ve vysokém, takřka stařeckém věku počala a porodila Marii, budoucí matku Boha. Její místo a úcta je proto výlučná a zcela logicky propojená s kultem její dcery – Panny Marie. Literární základ, tedy zprávy o jejím životě, vycházejí z Protoevangelia Jakubova, textu, jehož vznik je kladen do 2. století.[5] Příběh počíná odmítnutím oběti pastýře Jáchyma, k němuž byl odsouzen pro bezdětnost s manželkou Annou. Zneuctěný Jáchym odešel do pouště a vykonal dlouhodobý půst; tento čas Anna prožívala jako ovdovění, a to až do chvíle, kdy jí boží posel zázračně zvěstoval vyslyšení její prosby o početí dítěte. Anna zaslíbila budoucí dítě Bohu, kterému bude celý život sloužit. Následně porodila děvče Marii. Příchodem dítěte zbavil Bůh Annu a Jáchyma lidského posměchu. Protoevangelium opakovaně zaznamenává jak Mariinu výjimečnost, čistotu, zasvěcení Bohu, mateřství svaté Anny a dokonce i výživu (kojení) malé Marie.[6] Jakubovo protoevangelium psané řecky nebylo ve světě západního křesťanství známo pravděpodobně až do 16. století.[7] Jeho přepracovaný latinsky psaný obsah byl znám díky tzv. Matoušovu pseudoevangeliu, textu sepsaném v 6. století, aktualizovaném o dobové reálie.[8] O šíření textu se postaraly další adaptace, například přebásnění benediktinskou řeholnicí Hroswithou z Gandersheimu (10. století), či zapojení do legendárního bestselleru dominikána Jakuba de Voragine s názvem *Zlatá legenda* (13. století).[9] Matoušovo pseudoevangelium v příběhu navíc zdůrazňuje spravedlnost a dobrotu Jáchyma, stejně jako dobu bezdětnosti jejich manželství – dvacet let. Zapojení událostí ze života svaté Anny do příběhu budoucí božské matky Panny Marie je pochopitelné, a kromě mateřství je v něm tematizován i vztah obou žen k vykupitelskému činu Ježíše Krista.[10]

Počátky úcty ke svaté Anně jsou literaturou místně situovány do Konstantinopole a Jeruzaléma, kde byl slaven svátek Představení Marie v chrámu (5. století) a svátek Annina početí Marie již ve století osmém. Naopak Mariino narození bylo slaveno v Římě již v 7. století, což bývá považováno za první doklad rozšíření

4/ Náboženská komunikace se světcem byla umožněna i skrze samotné zobrazení, bez potřeby vložení ostatku.
5/ Dus – Pokorný 2001, s. 253–269.
6/ Dus – Pokorný 2001, s. 260–261.
7/ Nixon 1997, s. 16–17.
8/ Dus – Pokorný 2001, s. 289–312. Text obsahuje popis Mariina života v jeruzalémském chrámu, či modlitby a meditace blízké řeholi svatého Benedikta.
9/ Nixon 1997, s. 17–19.
10/ Dal Santo 2012.

úcty tohoto druhu na Západ.[11] Nejstarší známé zobrazení samostatné Anny s Marií se objevuje v Římě a opět zdůrazňuje mateřskou roli svaté Anny.[12] Zařazení Anny-matky do společnosti biblických svatých žen-matek prokazuje též o sto let mladší nástěnná malba ve stejném římském kostele (kolem 760), kde je uprostřed Maria s Kristem, po její levici Alžběta s malým Janem Křtitelem a po pravici Anna s Marií.[13] Vlna obrazoborectví v byzantském prostředí a exil duchovních na Západ přispěl nejen k obohacení křesťanské výtvarné tradice, ale způsobil jak export prvních Anniných ostatků (Řím, kostel San Angelo in Pescheria),[14] tak zavedení prvních svátků. Dalším zásadním obdobím pro rozvoj kultu a též pro přenos ostatků do západní Evropy se staly křižácké výpravy 11. a 12. století. Pro křesťanské poutníky byly křižáky vystavěny ve Svaté zemi kostely spojené s předpokládanými místy života a skonu svaté Anny. Jeden v Jeruzalémě u Ovčí brány na místě domnělého hrobu svaté Anny a místa narození Panny Marie (kolem 1130) a další ve městě Sepphoris, na poutní cestě do Palestiny, opět v předpokládaném bydlišti manželů Jáchyma a Anny. I zde bylo připomínáno místo Mariina narození. Záznamy o výzdobě těchto svatých míst jsou součástí popisů ze 12. století. Uváděny jsou zde jak cyklus života svaté Anny, včetně jejího zázračného otěhotnění, tak náhrobek v podzemní jeskyni v základech chrámu svaté Anny v Jeruzalémě.[15]

Narůstající počet tělesných relikvií svaté Anny ve střední a západní Evropě ve 12. a 13. století (St. Gallen, Apt, Hagenau, Wüttemberg, Brémy, Štrasburk, Basilej, Mohuč, Olomouc)[16] kulminoval roku 1204 získáním hlavy světice Ludvíkem z Blois při dobytí Konstantinopole. Ostatek-válečnou trofej zaslal domů do Chartres, kde byla uchována společně s mariánskými relikviemi v katedrále Notre Dame. Ludvík následujícího roku padl a teprve až jeho ovdovělá žena Katherine de Clermont předala vzácný ostatek kapitule a ovlivnila výzdobu i liturgii v katedrále. Relikvie hlavy světice byla pravidelně vystavována, darování ostatku hraběnkou ze Chartres bylo kodifikováno smlouvou, z výnosů finančních prostředků získaných poutnickým provozem byla financována připomínka výročí smrti Ludvíka z Blois, mešní provoz a platy kanovníků a kapituly. Kult světice v Chartres tak byl iniciován a organizován ženou, vdovou.[17] Kaple svaté Anny s oltářem shodného zasvěcení se vzácnou relikvií byla umístěna v severní části transeptu u letneru, v blízkosti slavnostního vstupu se sochou a vitráží světice. Oltář byl viditelný laikům během liturgie. V exteriéru chrámu, do hlavního portálu sever-

11/ Nixon 1997, s. 20; Semrádová 2018, s. 16.
12/ Kostel Santa Maria Antiqua, západní stěna presbytáře. Kompozice je blízká typu Bohorodičky Hodegetrie. – Ashley – Sheingorn 1990, s. 10.
13/ Semrádová 2018, obr. 2.
14/ Nixon 1997, s. 21–22.
15/ Kováč 2015, s. 147.
16/ Nixon 1997, s. 22, 23, pozn. 25.
17/ Kováč 2015, s. 125, 146–149. Překlad a přepis daru relikvie svaté Anny – Ibidem, s. 280.

ního transeptu byla do středu (na trumeau), místo obvyklé sochy Panny Marie s dítětem, umístěna monumentální socha svaté Anny s drobnou Marií v náručí **[1]**. V technice vitraille se objevila podoba svaté Anny ve shodné kompozici (kolem 1235), na čestném místě pod hlavní rozetou severního průčelí.[18] Chartres, po ztrátě Svaté země křesťany, kdy byla svatá místa pro poutníky nedostupná, se stalo i kultickým centrem, novým domovem svaté Anny i Marie a evropsky významným poutnickým cílem. Zesilování úcty k svaté Anně se tak dělo postupně a k osamostatnění její kultické role zde asi zcela nedošlo. Přítomnost mariánských relikvií, zázračného pramene a mariánské zázračné sochy v kryptě katedrály nesly vyšší kultickou atraktivitu.

S rozvojem svatoanenského kultu souvisí i lokální zavádění svátku Početí Panny Marie, doloženého v Zaalpí již od 11. století.[19] Tento svátek připomínal zázračnost andělského zvěstování Jáchymovi a Anně a teprve následně Mariino početí. Bezprostřední souvislost svatoanenského kultu s tematikou neposkvrněného početí Panny Marie vychází z tehdy hojně řešené otázky, zda mohla být Maria zbavena dědičného hříchu již v matčině lůně, což by ji předurčilo stát se matkou syna Božího. Mariino vydělení z posloupnosti dědičného hříchu se stalo předmětem mnoha teologických sporů. Dle některých teologů se odehrálo až později, např. až při andělském zvěstování a vtělení Božího syna. Právě v době nejsilnějšího rozvoje kultu svaté Anny, tj. ve 14. století se víra v neposkvrněnost Mariina početí stala velmi aktuálním tématem. Literatura v minulosti předpokládala, že snahou o názorné vyjádření složitého teologického problému, jež mělo symbolizovat událost neposkvrněného Mariina početí, bylo následně obvyklé zobrazení svaté Anny s Marií a Ježíškem v náručí – zvané Svatá Anna Samotřetí.[20] Poslední výzkumy dokládají, že rozvoj úcty ke svaté Anně, matce, v níž se odehrálo početí Marie, nebyl přímým důsledkem či dokonce vyjádřením nauky o neposkvrněném početí. Kult a tedy i zobrazování svaté Anny byl totiž často spojen s prostředím dominikánského řádu, který tuto nauku přímo odmítal. Dobovým recipientům tedy před zobrazením svaté Anny nemuselo téma neposkvrněnosti vůbec přijít na mysl.[21] Vyloučit to však úplně nelze, zejména v případech, kdy svatou Annu doprovází obránci nauky, např. svatý Augustin, Jeroným a další.[22]

Postupné vyhraňování zobrazovací konvence svaté Anny v Zaalpí uvozuje typ stojící postavy Anny držící v ruce dětskou postavu Marie, jak dokládá socha a vitraille v Chartres z první třetiny 13. století, vznikající pro místo úcty relikvie hlavy světice. Starší byzantský typ, světice v polopostavě, navazující na ikony Bohorodičky Hodegetrie, reprezentuje mozaiková ikona svaté Anny kojící Marii

18/ Ibidem, s. 146–147.

19/ Slavení svátku je sledováno v Anglii po roce 1030, ve 12. století je předpokládáno jeho rozšíření i do oblasti Normandie zásluhou Alselma z Edmundsbury – Nixon 1997, s. 24.

20/ Künstle 1928, s. 328; Lechner 1974, sl. 168–184 ad.

21/ Nixon 1997, passim.

22/ Ashley – Sheingorn 1990, s. 11.

z kláštera Vatopedi v Řecku ze 12. století.[23] Životnost tohoto typu a úcty související s mateřskou výživou dokumentuje nástěnná malba v řecké Kastorii ze 14. století. **[2]** Stejně jako v případě zobrazení Bohorodičky Galaktotrofusy je kojení přiznána duchovní hodnota a fyzická sytost je považována za obraz duchovní plnosti.[24] Toto téma se stane aktuálním v druhé polovině 14. století i v pražském karlovském prostředí.

Ikonografickou neustálenost vizuálního typu ve 13. století dokládá neobvyklé sousoší svaté Anny se samostatnou v menším měřítku zobrazenou stojící postavou Panny Marie s Ježíškem v náručí z Lutychu.[25] Ze stejného období pochází inovativní hieratické uspořádání, blízké trůnu moudrosti,[26] kde trůnící svatá Anna drží ve svém klíně dvojici postav Marie a Ježíška, jak dokládá relikviářová socha z kostela svatého Mikuláše ve Stralsundu (kolem 1260).[27] Tento typ se objevuje i o sto let později v českém památkovém fondu, především v knižním malířství i v deskové malbě, přičemž se různě obměňuje umístění a pohyby obou dětských postav v Annině klíně.[28] Další variantou tohoto zobrazení je trůnící světice s postavami dětské Marie a Krista odděleně, každý na jedné ruce či koleni, ale s možností vzájemného spojení, jak dokládá příklad kamenné sochy z vídeňského kostela svatého Štěpána (kolem 1320). K této variantě se hlásí i reliéf v pražské katedrále svatého Víta z poloviny 14. století. Ve svatovítské huti je pak dokonce tato varianta inovativně proměněna do stojící podoby světice (Nová Říše – viz dále).[29]

V českých zemích je přítomnost ostatků stimulujících úctu ke svaté Anně doložena již v závěru 13. století, a to v okruhu královského přemyslovského rodu.[30] Ostatek paže světice získal král Václav II. a tato relikvie byla uctívána v prostředí kapituly svatého Václava v Olomouci. Úctu ke světici podpořil král Václav II. založením ženského dominikánského kláštera svaté Anny v Praze pod Petřínem, jenž byl následně přesunut na Staré Město. Donace platu jeho dcery, královny Elišky Přemyslovny, matky Karla IV., pro uvedený klášter roku 1320 zavazovala řeholnice k modlitbám a mším za rodiče královny Elišky, jejího bratra Václava III.

23/ D-Vasilescu 2015, s. 6, obr. 2.
24/ D-Vasilescu 2015.
25/ Svatá Anna Samotřetí, Lutych, kolem 1290. – Beck 1992.
26/ Vorlová 2002, s. 29–35.
27/ Typ bývá označován i jako „superponovaně zdvojená Nikopoia". – Emminghaus 1994, col. 186.
28/ Viz např. z pražského dvorského okruhu: Liber viaticus Jana ze Středy, svatá Anna Samotřetí na fol. 261v (kolem 1355, Praha, Knihovna Národního muzea, XIII A 12) nebo Olomoucký misál Jana ze Středy, svatá Anna Samotřetí na fol. 165v (1355–1365, Praha, Archiv Pražského hradu, fond Metropolitní kapitula u Svatého Víta, Kapitulní knihovna, Cim. 6); Svatá Anna Samotřetí, Mistr Theodorik, Karlštejn, kaple svatého Kříže, kolem 1365.
29/ Separátní osazení dětí na obě ruce svaté Anny se stane pravidlem teprve v závěru středověku, v době kolem roku 1500, kdy pro přenos kompozice sloužily devoční tisky Lucase Cranacha st. či Albrechta Dürera.
30/ Hlobil 1983, zejména s. 28.

a sestru Annu (manželku Jindřicha Korutanského).[31] A zdá se, že Eliška Přemyslovna byla velkou ctitelkou svaté Anny a naplňuje představu žen-matek, aktivních v rozvoji svatoanenského kultu. Právě Elišce bývá přisuzováno vědomé budování přemyslovské tradice, kam i ostatek a úcta ke svaté Anně, započatá jejím otcem Václavem II., nepochybně patří. Nejen rodovou, ale snad i osobní vazbu ke světici prozrazuje Eliščina neúspěšná snaha o získání olomouckého ostatku za pomoci papeže.[32] Podpora sester dominikánek na Starém Městě získala ovšem v závěru Eliščina života vážné trhliny a další donace směřovaly ve prospěch jiných řádů, především cisterciáků.[33] Nicméně i po smrti Elišky Přemyslovny zůstal klášter dominikánek na Starém Městě místem spojeným s královským prostředím.

Přisvojení úcty ke svaté Anně českým panovnickým rodem dokládá i zavedení jejího svátku do kalendáře kláštera benediktinek u svatého Jiří na Pražském hradě za abatyše Kunhuty, dcery Přemysla Otakara II. a tety Elišky Přemyslovny v první čtvrtině 14. století. Zde také Eliška prožila své dětství. K datu 26. července je tu zapsán svátek „Anne matris Mariae virginis".[34] V klášteře je zasvěcena svaté Anně pohřební kaple, místně spojená se starší stavbou kaple Panny Marie nad hrobem kněžny Mlady, zakladatelky kláštera.[35] Vizuálním dokladem zaměření svatoanenského kultu v perspektivě zachování rodové kontinuity přemyslovského a lucemburského rodu je vyobrazení na šestém foliu *Zbraslavské kroniky* v Jihlavě z roku 1393,[36] kde je zobrazena trojice panovníků – posledních přemyslovských králů – obrácených k Trůnu milosti, zatímco v dolní části se trojice posledních přemyslovských královen – Kunhuta, Guta a Eliška Rejčka – obrací právě ke svaté Anně Samotřetí **[3]**. Pro český kontext sledování úcty ke svaté Anně je důležité, že svátek Početí Panny Marie zavedl pro celou pražskou arcidiecézi arcibiskup Arnošt z Pardubic roku 1350. Citlivá otázka, zda byla Marie ušetřena poskvrny dědičného hříchu, nenašla v průběhu středověku jednoznačné řešení. Téma bylo aktuální i v pražském teologickém prostředí. Respektovaný teolog závěru 14. století Vojtěch Raňkův z Ježova († 1388) zdůrazňoval, že nejsou žádné pramenné doklady o Mariině neposkvrněnosti. Svůj příspěvek k diskuzi však uzavřel slovy *„Netvrdím ani nepopírám, že svatá Panna byla počata bez dědičného hříchu, ale prostě nevím"*.[37] V rukopise shrnujícím mariánskou teologii, sepsaném Konrádem Saským s názvem Zrcadlo Panny Marie v šedesátých letech 13. století, který dále šířil a kultivoval mariánskou devoci v průběhu celého 14. století, se nabízí šalamounské řešení problematiky Mariina početí. Maria byla počata

31/ Kopičková 2022, s. 96; Kalina 2014.
32/ Kopičková 2022, s. 99.
33/ Ibidem, s. 109. Změnu podpory vysvětluje „nedbalostí a lehkomyslností sester dominikánek".
34/ Semrádová 2018, s. 23.
35/ Vlček – Sommer – Foltýn 1997, s. 439.
36/ SOkA Jihlava (fol. 6v).
37/ Semrádová 2018, s. 30 dle Wolf 2005, s. 39–45.

v hříchu, ale narozena už bez hříchu. Proto se stala prostřednicí mezi člověkem narozeným v posloupnosti dědičného hříchu a Kristem.[38] Vztah obrazu, kultu a teologického myšlení není možné přesně definovat. V prostředí pražského panovnického dvora jistě přítomné bylo, přičemž se proměňovaly i způsoby jeho vizuálního zachycení.

S vědomím návaznosti na přemyslovskou tradici se stal dovršitelem kultu svaté Anny v Čechách král a císař Karel IV., syn Elišky Přemyslovny. Ten získal roku 1350 spolu s říšským korunovačním pokladem i relikvii ramene svaté Anny, pro niž nechal zhotovit novou schránu. Další svatoanenskou relikvii – prst s kůží a masem – získal Karel během korunovační jízdy roku 1355 z kostela San Paolo fuori le mura v Římě.[39] Tento ostatek se stal součástí svatovítského pokladu. Třetí ostatek svaté Anny, přímo související s jejím mateřstvím, ostatky jejích ňader, získal Karel IV. roku 1371 od uherského krále Ludvíka a uložil je též do svatovítského pokladu (dnes jsou uloženy do ostatkové bysty z doby kolem roku 1500).[40] Jeden z ostatků nechal vložit i do Theodorikova obrazu svaté Anny Samotřetí v kapli svatého Kříže na Karlštejně. Jeho umístění na čelní oltářní stěně kaple svědčí o prominentní úctě k světici v rámci ikonografického programu kaple jako obrazu nebeské církve, nebeského Jeruzaléma. Veřejná prezentace ostatků svaté Anny byla zapojena do svátečního *ostensio reliquiarum* na novoměstském Dobytčím trhu. Konkretizování vztahu císaře Karla IV. k této světici asi není příliš možné. Dvě jeho manželky byly nositelkami tohoto jména (Anna Svídnická, Anna Falcká), o což se Karel jistě nezasloužil, ale podpora kultu svaté Anny tím mohla být stimulována. Mezi Karlovými dcerami se objevuje jméno Anna až v případě dcery z posledního manželství s Alžbětou Pomořanskou, která se později stala velmi oblíbenou anglickou královnou. Karlovo opakované získání Anniných ostatků, včetně materializovaného symbolu jejího mateřství, sehrává v Karlově úctě ke světcům a jejich relikviím nezastupitelnou roli a pro dějiny kultu svaté Anny v Čechách je momentem zásadním.

Místem soustředěné pozornosti pro rozvoj svatoanenského kultu se stala v době vlády Karla IV. katedrála svatého Víta v Praze. Jedním z příkladů kontinuity úcty k této světici ve vládnoucí dynastii je reliéf trůnící svaté Anny s oddělenými dětmi po obou stranách klínu na kamenném oltářním frontale z kaple svaté Anny v katedrále svatého Víta z padesátých let 14. století **[4]**. Kaple svaté Anny v chórovém ochozu přiléhá přímo k východní straně pokladnice, k místu uložení relikvií shromážděných především Karlem IV. Sem byl patrně přenesen starší oltář svatých Vavřince a Anny, založený biskupem Janem IV. z Dražic († 1343) ještě ve staré svatovítské bazilice,[41] a zároveň výroční mše sloužené za spásu duše jeho

38/ Srov. Shorrock 2019.
39/ Popis Karlovy návštěvy a získání nejen této relikvie zdařile rekonstruovala Kubínová 2006, s. 114.
40/ Podlaha – Šittler 1903, s. 59.
41/ Emler 1890, s. 782.

matky Anny.[42] Nadaci rozšířil roku 1358 Purkart, magdeburský purkrabí a císařský hofmistr.[43] S ním je spojena již zmíněná opuková deska s reliéfem svaté Anny, sekundárně připojená k menze oltáře svatého Jana v kapli svatého Václava v katedrále. V kapli svaté Anny byla deska do roku 1911.[44] V uvedené ochozové kapli svaté Anny stál rovněž oltář Početí blahoslavené Panny Marie a svatého Jeronýma, který založila roku 1400 Kateřina Kaplířová ze Sulevic, významná donátorka předhusitské doby.[45] Představu o původní podobě kaple doplňuje i dnes zabílená nástěnná malba z doby kolem roku 1380. Zobrazuje námět Kristova příbuzenstva – středověkou legendu o trinubiu, o třech manželstvích svaté Anny a třech jejích dcerách jménem Marie.[46] Námět lze dnes dobře identifikovat podle akvarelové reprodukce provedené roku 1876 a důvodně předpokládat, že jde o nejstarší známé zobrazení Příbuzenstva Kristova se svatou Annou Samotřetí.[47]

Vysokou frekvenci kultu a perspektivní neuzavřenost zobrazovacího kánonu v pražském dvorském prostředí reprezentuje další monumentální socha svaté Anny, vytvořená hutí Petra Parléře, původně určená a dodnes umístěná v kapli – kapitulní síni kláštera premonstrátek v Nové Říši u Jihlavy **[5]**. Kromě charakteristického materiálu, pražské opuky svědčí pro místo vzniku sochařský charakter zpracování, blízký parléřovským náhrobkům v chóru katedrály svatého Víta, či srovnání s dalšími sochami spojovanými s Petrem Parléřem ze sedmdesátých let 14. století (madona z kostela svaté Máří Magdaleny ve Vratislavi). Tento typ stojící svaté Anny s oběma dětmi vysoko posazenými každé na jedné ruce světice je v kontextu zobrazovacích možností svaté Anny novátorský a nemá analogie.[48] Původ výjimečné objednávky v pražské parléřovské dílně lze hypoteticky spojit s opatem mateřského kláštera v Zábrdovicích u Brna, jemuž byl ženský klášter v Nové Říši podřízen. Mezi léty 1359 a 1399 jím byl Jaroslav ze Šelenberka, významná osobnost duchovně-politického prostředí českého království se silnou vazbou k lucemburským dvorům v Praze a v Brně. Díky aktivitě samotného opata Jaroslava se klášter v Zábrdovicích a tedy i v Nové Říši dostal pod přímou ochranu moravského markraběte Jana Jindřicha a následně i Jošta Lucemburského.[49] Markrabě Jan Jindřich, mladší bratr Karla IV. a syn Elišky Přemyslovny,

42/ Tomek 1872, s. 251. Na svorníku klenby kaple svaté Anny je znak Jana z Dražic, na svorníku klenby přilehlého pole ochozu znak jeho následovníka v úřadu arcibiskupa, Arnošta z Pardubic.

43/ LE I, s. 2, č. 3.

44/ Chotěbor – Kostílková 1999, s. 35; Kuthan – Royt 2011, s. 179–180.

45/ Mudra – Novotný 2020, s. 88.

46/ Vítovský 1976, s. 492–493. Výjev neodpovídá pozdější, kolem roku 1500 ustálené ikonografii. V dolní části sedí svatý Josef, ve středu stojí svatá Anna, před ní Panna Maria s Kristem, okolo další dvě Marie, jejich manželé a děti.

47/ Esser 1986, s. 257.

48/ Ottová 2022. Větší z obou dětí (Panna Maria) zatěžuje svým tělem volnou nohu světice. Hlásí se tak k principům labilní statuární koncepce, vlastní parléřovskému sochařství krásného slohu – např. Madona ze Šternberka.

49/ Kosík – Mílek 2009, s. 18. V roce 1373 mu papež Řehoř XI. udělil výsadní právo nosit pontifikálie.

stejně jako jeho syn Jošt, společně s manželkou Markétou Opavskou, taktéž z přemyslovského rodu, vhodně zapadají do uvažovaných sociálních sítí a přemyslovské tradice úcty ke svaté Anně započaté již ve 13. století.

Mimo katedrálu svatého Víta, místa uložení trojice ostatků světice a též místa podporovaného a rozvíjeného kultu v kapli svaté Anny nalézáme další místo soustředěné úcty ke svaté Anně v stejnojmenném klášteře dominikánek na Starém Městě pražském. Jak bylo již uvedeno, sem byly směřovány donace královny Elišky Přemyslovny a úcta k titulární světici zde pokračovala a byla rozvíjena, nepochybně i zásluhou panovníka, syna zakladatelky. Bohužel konkrétní zprávy o provozu a vybavení v druhé polovině 14. století postrádáme. Hypoteticky s vybavením klášterního kostela snad můžeme spojovat dřevěnou, relikviářovou sochu svaté Anny Samotřetí ve sbírkách Národního muzea ze sedmdesátých let 14. století **[6]**.[50] Tato socha je v památkovém fondu zcela unikátní. Hlavu svaté Anny pokrývá módní kruseler, luxusní závoj z vrstvené hedvábné látky se zvlněnými okraji, oblíbený u nejvyšších vrstev. Závoj zhotovený touto náročnou technologií nese například Eliška Přemyslovna na bystě v dolním triforiu svatovítské katedrály a nalezl se také v hrobě manželek Karla IV. v pražské katedrále.[51] Socha vznikla v blíže neznámé pražské řezbářské dílně, o jejíž spojitosti s dvorským prostředím není pochybováno. Vznik v sedmdesátých letech 14. století, kam ukazuje její stylový charakter, se nápadně shoduje s datem získání třetího ostatku – Anniných ňader – Karlem IV. v roce 1371.[52] I když jistotu, že do hrudi sochy byl vložen právě tento druh ostatku světice, nemáme, dovoluji si předpokládat, že tomu tak mohlo být. Druhým relikviářovým uměleckým dílem s námětem svaté Anny je desková malba na Karlštejně, umístěná dodnes ve svém původním kontextu v kapli svatého Kříže, mírně starší než uvedené sochařské zpracování. I když opět nevíme, který z ostatků sem mohl být vložen, v logice místa určeného pro uložení říšských korunovačních klenotů, jehož součástí byl i ostatek Anniny paže, bychom mohli předpokládat, že v rámu obrazu byl právě tento druh ostatku.

Neznáme bohužel místo ani bližší kontext daru uherského krále Ludvíka, který předal výjimečné ostatky ňader světice (v popisu je uváděn plurál) římskému císaři a českému králi Karlu IV. v roce 1371 **[7]**. Za velmi pravděpodobné ale můžeme považovat směřování víry v účinnost těchto ostatků ve smyslu radosti z naplněného mateřství svaté matky Anny a ve významu zachování rodu a příchodu Spasitele. Pozemské a duchovní aspekty Anniny mléčné výživy mají svůj literární základ a jsou uváděny a dokonce zdůrazněny v protoevangeliu Matoušově. Zde,

50/ Národní muzeum ji získalo roku 1926 z majetku barona Derzenyiho v Dolních Počernicích, kam se dostala druhotně jako sbírkový předmět. – Ottová 2016.

51/ Bravermanová 2011.

52/ Ottová 2016. Možnost pořízení sochy do interiéru dominikánského kláštera posiluje i existence nástěnných maleb s námětem Sedmi svátostí ze stejné doby, též z pražského dvorského okruhu.

na rozdíl od staršího protoevangelia Jakubova, se uvádí i doba, po kterou Anna malou Marii kojila. Šlo o celé tři roky, celou dobu, než byla Maria předána do jeruzalémského chrámu a plně zasvěcena službě Bohu.[53] Texty Starého a Nového zákona a teologické texty prvního tisíciletí odkazují ke kojení ve smyslu jeho duchovní hodnoty. Mléko ošetřuje, vyživuje, léčí a přináší plnost duchovního potěšení, jehož důsledkem je plné, mystické spojení s Bohem.[54] Mléko je tak nejen biologickou, ale i božskou výživou vedoucí do stavu duchovní sytosti a směřující k dosažení života věčného. V případě Marie je to textem Matoušova pseudoevangelia řečeno přímo. Tříleté kojení biologickou matkou předchází přímému spojení s Bohem ve službě v jeruzalémském chrámu. Zároveň lze obrátit, že božské posvátné spojení je zprostředkováno mléčnou výživou ve spojení s matkou svatou Annou. Kojení jako předobraz sytosti duchovní a naplnění spojení s Bohem se zdá být rovinou akcentovanou a obohacující linii rodovou, která měla svůj počátek ve starší přemyslovské tradici. Aktuálním momentem byla i tematizace čistoty Mariina početí zaměstnávající soudobé teology. Psychologické a čistě osobní roviny výkladu úcty ke svaté Anně a jejím konkrétním ostatkům – ňadrům, jež se nabízejí u dvojice syna a matky – Karla IV. a Elišky Přemyslovny – jsou samozřejmě diskutabilní, ale velmi lákavé. Pojí se s mnohovrstevnatým pohledem na Elišku – českou a polskou královnu, aktivní účastnici politických a mocenských soubojů, zlomenou bojovnici s vášnivým srdcem, mnohonásobnou matku, zabezpečující pozemskou výživu svým dětem pouze po dobu šestinedělí, jak bylo v urozených vrstvách obvyklé.[55] Zároveň šlo o horlivou křesťanku, s hlubokou vírou ve svátosti a účinnost pomoci světců, posílenou jejich ostatky. Doba společného života matky Elišky a prvorozeného syna Václava – budoucího Karla IV. – se symbolicky shoduje s dobou mléčné výživy Panny Marie. Zatímco Maria byla po třech letech předána matkou jako předem zaslíbená služebnice Bohu, Karel byl nedobrovolně matkou předán po třech letech k přípravě na posvátný úděl panovníka, zástupce Boha na zemi. A se svou matkou, k jejímuž přemyslovskému rodu a jeho tradici se celoživotně hlásil, se potom již nikdy nesetkal. Téma svaté Anny, jako matky matky samotného Boha, jíž bylo zázračným způsobem umožněno mateřství v pozdním věku, tak neslo ve 14. století, především v okruhu panovnického dvora v Praze, bohatou významovou škálu. Z tohoto pohledu se mohl dynastický kult svaté Anny vázat k potřebě panovníků zajistit si mužského potomka. Václav II., který získal první relikvii, byl právě jedním z vymodlených královských potomků. Markéta Babenberská dosáhla v době sňatku s Přemyslem II. už pokročilého věku 47–48 let, a děti proto neměli. Václav se narodil druhé manželce Kunhutě až po deseti letech a dvou dcerách.

V době karlovské se motiv duchovní sytosti, zabezpečené pozemskou výživou

53/ Dus – Pokorný 2001, s. 292.
54/ D-Vasilescu 2015, s. 1–9
55/ Po uplynutí doby šestinedělí byly děti předávány kojným a chůvám. – Kopičková 2022, s. 76.

a spojením s matkou, zdá být také aktuální. Motiv kojení, kromě uvedených ostatků, se výjimečně objevuje i v deskové malbě. Dle italských předobrazů, o kterých se předpokládá, že je poznal Karel IV. se svým doprovodem během své korunovační cesty do Říma roku 1355, vznikl deskový obraz Madony vyšehradské – Panny Marie pokorné (Santa Maria de humilitate),[56] spočívající na trávě a kojící malého Ježíška, samotného syna Božího. Obraz kombinuje byzantský motiv kojící Bohorodičky – Galaktotrofusy, s motivy apokalyptické ženy – srpkem měsíce pod nohama a dvanácti hvězdami kolem Mariiny paprsčité svatozáře. Zdroj výživy – prso je zakryto cípem Mariina pláště, který si Ježíšek odkrývá a přitom sleduje diváka. Původ obrazu je hypoteticky spojován se špitálním kostelem Panny Marie Pokorné, který založil pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimě před rokem 1364. V závěru 14. století se již nacházel v kapitulním kostele svatého Petra a Pavla na pražském Vyšehradě, kde jej probošt Václav Králík z Buřenic nechal ozdobit zlaceným krytem a sekundárně obraz obohatil o ostatek Mariina pepla.[57] Posvátnost mléčné výživy jako metafory duchovní sytosti a plnohodnotného spojení s Bohem nás vrací k jeho materiální podstatě, související s Kristovým příchodem do pozemského světa v podobě malého bezbranného dítěte, odkázaného na výživu z prsu pozemské matky. Zprostředkovatelkami duchovní i skutečné výživy jsou jak božská matka Panna Maria, tak její matka svatá Anna. Přirozená víceznačnost mariánské a svatoanenské úcty spolu s jejich rozličnými a typologicky neustálenými obrazy kladla nejen důraz na prosby o zachování rodu, narození dítěte a nekomplikovaný průběh raného mateřství, ale především jako odkaz k duchovní plnosti a úplnosti jako přípravě pro život věčný. Nešlo tak v případě akcentace kojení pouze o téma ryze ženské, ale naopak univerzální, aktuální i mimo hranice ženských klášterních komunit.

Mléčná výživa z prsu matky, zabezpečující život a prosperitu nemluvněte, je obecně platnou antropologickou konstantou, dobře srozumitelnou i v dnešním světě. S posvátností tohoto aktu či jeho duchovním významem se v současné vizuální kultuře potkáváme též, i když samozřejmě v odlišných společenských a uměleckých souvislostech, než tomu bylo ve středověku. V současném umění jsou tyto aspekty přítomné spíše formou aktivistických a uměleckých performancí. Očistný a na duchovní úrovni usmiřující význam přiznala kojení Kateřina Olivová a umělecká skupina Kojící guerilla (2013), když společným kojením se několik žen snažilo smířit a duchovně očistit rasisticky motivovaný čin vraždy Heleny Bihárioveé a trasformovat smrt v lásku **[8]**.[58] Tématu kojení a jeho spirituální a duchovní rovině se kontinuálně věnuje i vizuální performerka Darina

56/ Královská kolegiátní kapitula svatého Petra a Pavla na Vyšehradě, zapůjčeno do Národní galerie v Praze,
inv. č. VO 791, Mistr Vyšebrodského cyklu – okruh, Praha po 1355.
57/ Klípa 2017.
58/ https://www.artlist.cz/dila/kojici-guerilla–111957/.

Alster, která se svými kolegyněmi aktualizuje archetyp Madony, včetně jejího neposkvrněného početí. Koncept Non-Binary Madona[59] sleduje na základě paralel z náboženské kultury uprchlickou krizi či queer problematiku a přiznává Madoně nejen její tělesnost, milosrdenství, ale i možnost zprostředkování vzájemně obohacujícího vztahu člověka a přírody v duchu současného ekofeminismu. Zážitek mateřství a kojení jako moment osobního rozštěpení a kolaps identity vedoucí k rekonfiguraci pojetí feminity zahrnuje de své tvorby i Jana Kasalová například v sérii maleb nazvaných Stav (2010–2011). Obrazy jsou malované částečně štětcem i samotným stříkáním mléka na papír. Mateřské mléko se tak stává abstraktní malbou chápanou jako kreativní intelektuální gesto zapojené do tvůrčího postupu. Bílé cákance na černé malbě spojují autorku s principy abstraktního expresionismu. Vizuálně připomínají hvězdné nebe a mytické zrození Mléčné dráhy z prsu bohyně Héry. Autorka se svým tvůrčím aktem sama symbolicky přijímá roli univerzální matky – bohyně a zachycuje tak subjektivní zážitek mateřství coby intenzity plné protikladů.[60]

Literatura

ASHLEY – SHEINGORN 1990
Interpretig Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society, eds. Kathleen Ashley – Pamela Sheingorn, Athens, Georgia 1990

BECK 1992
Herbert Beck, *Die hochmittelalterliche Anna-Selbdritt-Gruppe: Städtische Galerie Liebighaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main*, Berlin 1992

BRAVERMANOVÁ 2011
Milena Bravermanová, Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále svatého Víta, *Archaeologia historica* 36, 2011, s. 593–624

D-VASILESCU 2015
Elena Ene D-Vasilescu, St. Anne and her infant daughter in medieval texts and images, *Eikón/Imago* 7, 2015–1

D-VASILESCU 2018
Elena Ene D-Vasilescu, *Heavenly Sustenance in Patristic Texts and Byzantine Iconography: Nourished by the Word*, Cham 2018

DAL SANTO 2012
Matthew Dal Santo, *Debating the Saints´ Cult in the Age of Gregory the Great*, Oxford 2012

DUS – POKORNÝ 2001
Jan A. Dus – Petr Pokorný, *Neznámá evangelia: Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001

EMLER 1890
Josef Emler, *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae Pars III, Annorum 1311–1333*, Pragae 1890

59/ https://darinaalster.org/
60/ Štefková 2016, s. 292–294.

EMMINGHAUS 1994
Johannes Heinrich Emminghaus, Anna Selbdritt, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie V. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom*, ed. Engelbert Kirschbaum, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, col. 185–190

ESSER 1986
Werner Esser, *Die Heilige Sippe*, disertační práce, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität v Bonnu, Bonn 1986

HLOBIL 1983
Ivo Hlobil, Poslední Přemyslovci a počátky kultu svaté Anny v českých zemích: Nejstarší příklady ikonografie svaté Anny Samétřetí, *Časopis Národního muzea 1983,* s. 27–34

CHOTĚBOR – KOSTÍLKOVÁ 1999
Petr Chotěbor – Marie Kostílková, *Pražský hrad: Kaple svatého Václava*, Praha 1999

KALINA 2014
Pavel Kalina, Eliška Přemyslovna jako donátorka: devotio antiqua atque moderna, in: *Sborník: Pocta české a polské královně Elišce Přemyslovně: Eliška Přemyslovna 1292–1330*, Praha, 2014, s. 33–38

KLÍPA 2017
Jan Klípa, Madona vyšehradská, in: *Očím skryté: Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, eds. Helena Dáňová – Štěpánka Chlumská, Praha 2017, s. 68–70, kat. č. 3

KOPIČKOVÁ 2022
Božena Kopičková, *Eliška Přemyslovna, královna česká*, Praha 2022[3]

KOSÍK – MÍLEK 2009
Marian Rudolf Kosík – Václav Mílek, *Osm století: Zábrdovice, Křtiny, Nová Říše*, Brno 2009

KOVÁČ 2015
Peter Kováč, *Katedrála v Chartres: Francouzské umění rané a vrcholné gotiky I*, Praha 2015

KUBÍN 2011
Petr Kubín, *Sedm přemyslovských kultů*, Praha 2011

KUBÍNOVÁ 2006
Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae: Karel IV. a Řím*, Praha 2006

KÜNSTLE 1928
Karl Künstle, *Ikonografie der Christlichen Kunst, Bd. 1*, Freiburg im Breisgau 1928

KUTHAN – ROYT 2011
Jiří Kuthan – Jan Royt, *Katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha: Svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011

LE I
Libri erectionum archidioecesis pragensis saeculo XIV. et XV. Liber I (1358–1376). Edidit Clemens Borový, Pragae 1875

LECHNER 1974
Martin Lechner, Anna Mutter Mariens, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5*, eds. Engelbert Kirschbaum – Wolfgang Braunfels, Freiburg I. B. 1974

MUDRA – NOVOTNÝ 2020
Aleš Mudra – Robert Novotný, Imitatio Pragae: Objednavatelský kontext sochařských děl krásného slohu, in: *Nad slunce krásnější: Plzeňská madona a krásný sloh*, eds. Petr Jindra – Michaela Ottová, Plzeň – Praha 2020, s. 82–99

NIXON 1997
Virginia Nixon, *The Anna Selbdritt in Late Medieval Germany: Meaning and Function of a Religious Image*, disertační práce, Concordia University, Montreal 1997, cit. dle: https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/325/, (poslední návštěva 17. 9. 2022)

OTTOVÁ 2016
Michaela Ottová, Svatá Anna Samotřetí a ostatky jejích ňader, in: *Ikonografie: Témata, motivy a jejich interpretace*, ed. Richard Biegel – Lubomír Konečný – Michaela Ottová, Praha 2016, s. 70–78

OTTOVÁ 2022
Michaela Ottová, Socha svaté Anny v premonstrátském klášteře v Nové Říši: Parléřovská inovace zobrazení světice, *Bibliotheca Strahoviensis* 14, 2021, Praha 2022, s. 105–114

PODLAHA – ŠITTLER 1903
Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u svatého Víta v Praze: Jeho dějiny a popis*, Praha 1903

SEMRÁDOVÁ 2018
Alžběta Semrádová, *Kult svaté Anny v Čechách v období středověku a raného novověku (Katalog malířských děl)*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2018

SHORROCK 2019
Christopher Shorrock, The Mariology of Conrad of Saxony (d. 1279) a Presented in His Speculum Beatae Maria Virginis, in: *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary: Mater Misericordiae Sanctissima et Dolorosa*, eds. Steven J. McMichael – Katherine Wrisley Shelby, Leiden 2019, s. 84–124

ŠTEFKOVÁ 2016
Zuzana Štefková, Myslet propast: mateřský autoportrét v českém a slovenském současném umění, in: *Ikonografie: Témata, motivy, interpretace. Kniha k poctě Jana Royta*, eds. Richard Biegel – Lubomír Konečný – Michaela Ottová – Roman Prahl, Praha 2016, s. 284–294

TOMEK 1872
Wácslaw Wladiwoj Tomek, *Základy starého místopisu Pražského: Oddíl III, IV, V: Malá strana, Hrad Pražský a Hradčany, Wyšehra*d, Praha 1872

VLČEK – SOMMER – FOLTÝN 1997
Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997

VÍTOVSKÝ 1976
Jakub Vítovský, Nástěnné malby ze 14. století v pražské katedrále, *Umění* XXIV, 1976, s. 473–503

VORLOVÁ 2002
Hana Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí v gotické plastice českých zemí (soupis a ikonografie)*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2002

WOLF 2005
Václav Wolf, *Neposkvrněné početí Panny Marie v průběhu historie*, Olomouc 2005

[1] Socha svaté Anny s Pannou Marií, Chartres, hlavní portál severního transeptu, kolem 1210. Reprodukce z knihy Sauerländer 1970, Taf. 87

[2] Svatá Anna kojící Pannu Marii, Kastoria, kostel svatého Štěpána, 14. století, nástěnná malba na empoře. Foto: archiv autorky

[3] Zbraslavská kronika, Kunhuta, Guta a Eliška Rejčka se svatou Annou Samotřetí, 1393, SOkA Jihlava, fol. 6r

[4] Frontale se svatou Annou Samotřetí z kaple svaté Anny, Praha, katedrála svatého Víta, kaple svatého Václava, padesátá léta 14. století. Foto: archiv autorky

[5] Socha svaté Anny Samotřetí, Nová Říše, kaple svaté Anny, Petr Parléř – huť, sedmdesátá léta 14. století. Foto: Aleš Mudra

[6] Socha svaté Anny Samotřetí, sedmdesátá léta 14. století, Národní muzeum.
Foto: Národní muzeum

[7] Relikviářová busta svaté Anny s ostatky jejích ňader, kolem 1500, Svatovítský poklad. Reprodukce z knihy Kyzourová 2014, 100

[8] Kojící guerilla, dokumentační fotografie akce z roku 2015 ve Vrchlabí, Kateřina Olivová, www.Artlist.cz

Zasľúbené Bohu – panny a panenstvo v Krumlovskom kódexe (Cod. Vind. 370)

IVAN GERÁT

Rozjímanie o živote panenských žien zohráva kľúčovú úlohu v rukopise zo 14. storočia z Českého Krumlova, príležitostne označovanom ako *Liber depictus*.[1] Kódex pôvodne patril do knižnice dvojkláštora klarisiek a minoritov, ktorý v roku 1350 založili vdova a synovia Petra I. z Rožmberka.[2] O patrocíniu kódexu sa vo vedeckej literatúre vedú spory, ale ikonografia kódexu ponúka dôležité indície, že donátorom a autorom obrazového programu mohol byť Peter II. z Rožmberka.[3]

V legendách a exemplách kódexu vystupujú rôzne verzie imaginárneho dialógu s Pannou Máriou a jej Synom, ktoré zásadným spôsobom ovplyvňovali osudy vyvolenej skupiny žien, tráviacich svoj život v kláštore.[4] Obrazové cykly kódexu odrážajú komplexný spôsob, akým sa Ježišova matka stávala vzorom pre mníšky, uzavreté v klauzúre. Prostredníctvom vizuálneho média sa základné teologické princípy a vízie dostávajú do oveľa konkrétnejšieho, pozemského kontextu a spájajú sa s rôznymi právnymi, etickými, psychologickými a dokonca aj somatickými problémami.

Jeden z príbehov sa začína obrazom šľachtica a jeho manželky, ktorí prosia o potomstvo.[5] Prosba bola vypočutá, Panna Mária pomohla, dvojici sa narodila dcéra. Po niekoľkých rokoch sa ukáže mimoriadna zbožnosť dievčaťa: chce sa osobne stretnúť s Ježišom, odmieta manželstvo, sľubuje panenstvo na celý život

1/ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370, fol. 85v–96r – K umeleckohistorickej perspektíve: Schmidt – Unterkircher 1967, vol. 2 (Textband), s. 7–42. Názov *Liber depictus* vychádza z poznámky na fol. 1r rukopisu. K opisu kódexu: Jenni – Theisen 2004, Textband, s. 3–53 (Jenni). Celkový počet scén je len približný, pretože deliace čiary medzi jednotlivými epizódami nie sú vždy jasné. Gerhard Schmidt datoval kódex po roku 1358, čo je rok vysvätenia kláštora v Krumlove; Krása 1968, ponúkol štylistickú argumentáciu v prospech datovania „okolo roku 1350", ktorú neskôr prijal Schmidt 1993. Texty boli opätovne publikované v Schmidt – Roland 2005, *Band 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa*, s. 259–303; 305–310.

2/ Založenie 1. máj 1350; príchod prvých mníchov 1357; oficiálne potvrdenie rímskou kúriou 1358. Hradilová 2014, s. 15, 33, 34, 65–69; Kubíková 2005, s. 29 a 110.

3/ Soukup – Reitinger 2015, s. 11–14.

4/ Por. McMichael – Wrisley Shelby 2019.

5/ fol. 130r: *Hic quidam nobilis rogabat beatam virginem ut daret prolem.*

a postí sa po sedem rokov.[6] Príbeh vrcholí, keď Panna vo videní ponúkne dievčaťu svojho syna.[7] **[1]** Po krátkom extatickom dialógu s chlapcom Ježišom dievča padne mŕtve; malá postavička, reprezentujúca jej dušu, drží Ježiška za ruku pritom, ako ju odnášajú anjeli.[8] Pri oplakávaní dievčaťa sa k nemu matka skláňa ako Mária k Ježišovi. Na hrudi nebohého tela rodičia nájdu zlatý nápis odkazujúci na nezištnú lásku dievčaťa k Ježišovi.[9] Napokon tri ženy pochovávajú „sväté dievča".

Obrazy opisujú vizionársky zážitok dievčaťa jazykom, blízkym vizionárskej skúsenosti mníšok, ktoré sa zriekli svojich rodín, domova a majetku, utiekali sa len k Bohu a opustili svetskú lásku kvôli láske ku Kristovi. Zo svetského hľadiska by smrť nevinného mladého dievčaťa vyčerpaného asketickými praktikami znamenala pohromu, no v perspektíve naznačenej na mnohých miestach rukopisu bola inak žalostná udalosť tým najlepším, čo sa mohlo človeku prihodiť. Z tohto na prvý pohľad zrejmého rozdielu interpretácií vyplýva, že emočné nastavenie komunity, pre ktorú bol rukopis určený, sa vyznačovalo určitými jedinečnými črtami, svojským emočným štýlom.[10]

Podobenstvo zobrazuje príbeh dievčiny zovšeobecňujúcim, dekontextualizovaným spôsobom: hlavná hrdinka je anonymná, bez väzby k určitému miestu či času.[11] Exemplá sú – popri biblických rozprávaniach a hagiografických legendách – určujúcim žánrom *Liber depictus*. Zobrazené správanie sa vnímateľovi ponúka ako idealizovaný model bez priamych odkazov k historickej realite, zato však predstavuje presne cielený vzor správania: aj mimo kláštora žije dievča v súlade so svojím panenským povolaním prakticky ako mníška. Ešte dôležitejší než vonkajšie charakteristiky vhodného správania je pritom spôsob, akým obrazové rozprávanie tematizuje ľudské túžby, spojené s priebehom deja.[12] Túžba osobne sa stretnúť s Ježišom a s jeho panenskou matkou figuruje ako centrálny motív vo viacerých obrazových rozprávaniach kódexu. Práve táto túžba mohla dobové čitateľky a čitateľov kódexu inšpirovať k napodobňovaniu opísaného modelového správania. Aké túžby teda prezentovali obrazové cykly kódexu? Akým spôsobom sa tieto vôľové akty vzťahovali k ľudskej situácii mníšok, uzavretých v klauzúre?

Odpovedať na tieto otázky pomôžu aj hagiografické legendy, ktoré tvoria väč-

6/ fols. 130v–131r: *Hic puella rogabat beatam virginem ut monstraret sibi filium suum; Hic pater dicit filie: Vis ducere maritum? Ego promisi castitatem finem vite mee. Et ieyunavit septem ieiunium beate virginis*

7/ fol. 131v: *beata virgo apparuit portans puerum et dixit puelle: Accipe filium meum*.

8/ Vo viacerých francúzskych rukopisoch s mariánskymi zázrakmi sa objavuje podobné rozprávanie v obrátenej rodovej perspektíve – chlapec chce pobozkať Panne Márii ruku. Panna, zázračne znázornená prostredníctvom svojho obrazu, zachraňuje dušu milujúceho chlapca vo chvíli jeho smrti. Russakoff 2019, s. 59–62.

9/ fols. 131v–132r: *Respondit puer puelle: Quantum diligis me? Diligo te, sicut vestem meam, quomodo magis sicut cor meum. Per magno amore puella cecidit et expiravit. Hic pater et mater dolent de morte filie. Dum lavetur puella, invenerunt aureas literas in pectore scriptas: Diligo te sicut cor meum*.

10/ Rosenwein 2006, s. 23–25; Rosenwein, Miller – Wheatley 2017.

11/ Dvořák 2016.

12/ Leclercq 1982.

šinu obsahu kódexu.[13] Autori 14. storočia vnímali skúsenosť svätíc zo starších období optikou svojej doby. K presnejšiemu pochopeniu pojmu dobových modelových úloh tak môže prispieť štúdium ikonografie obrazových legiend, aj vzájomné porovnávania obrazov a identifikácia ich vzťahov. Dešifrovanie ikonografie vychádza zo starostlivého pozorovania obrazov, spojeného s nachádzaním a pozorným čítaním relevantných textov. Mimoriadne životy svätíc obsahujú scény a sekvencie scén, ktoré môžeme považovať za modelové úlohy, pretože sa podobajú svojou bezprostredne vnímanou vizualitou, ako aj svojou hlbšou štruktúrou. Životy, ktoré inšpirovali tieto legendy, boli jedinečné, no z toho nevyplýva, že jedinečnými boli všetky elementy týchto obrazových rozprávaní. Hagiografi si uvedomovali, že viacero rovín ľudského života patrí k nadradeným systémom, aj keď by na vyjadrenie tejto myšlienky pravdepodobne nepoužili toto moderné slovo.[14] Pojem modelovej úlohy môže byť užitočnou pomôckou na pochopenie vzťahov medzi individuálnym životom a všeobecnejšími systémami, ku ktorým patrí. Ikonografický výskum nám môže priblížiť, ako autori kódexu vnímali životy svätej Márie Magdalény, Márie Egyptskej, Ľudmily, Alžbety Uhorskej, napríklad s akými informáciami pracovali, aké scény si vyberali a podobne. Koncepty modelov, úloh, či spoločne modelových úloh nás môžu podľa môjho presvedčenia priblížiť k pochopeniu, prečo sa sväté životy vnímali a zobrazovali práve týmto jedinečným spôsobom. Modelové úlohy sú v určitom zmysle slova vzorcami správania, ale model znamená viac než jednoduchý vzorec. Predstavuje správanie, ktoré sa malo nasledovať, alebo naopak pred určitým správaním vystríha. Vo výnimočných prípadoch môžu príklady nasledovaniahodného a zavrhnutiahodného správania stáť vedľa seba v jednom a tom istom príbehu.

TÚŽBA PO DIEŤATI

Model ženy či rodičovského páru, túžiacich po dieťati, je jedným z frekventovaných obrazových *topoi* rukopisu. Z pohľadu kláštornej mentality sa primeranou odpoveďou na tieto ťažkosti a súčasne ich riešením stáva modlitba. *Liber depictus* ponúka bohatú vzorku takýchto rozprávaní. Najčastejšie je zobrazená modlitba osoby kľačiacej pred oltárom, na ktorom je umiestnená socha Madony. Táto téma nebola v dobovej kultúre ničím neobvyklým. Aj *Dialógy o zázrakoch* od Caesaria z Heisterbachu ponúkajú viacero príbehov o zázračných sochách Panny Márie, ktoré odpovedali na vrúcne modlitby, sú však mierne odlišné od tých, ktoré sú zobrazené v rukopise z Krumlova.[15] Niektoré z rozprávaní predstavujú vzorce

13/ To je podstatný rozdiel tohto rukopisu od špecializovaných zbierok mariánskych zázrakov, ktorých hlavným predstaviteľom bol Gautier de Coincy – por. Gaffier 1953, s. 100–106; Sabio – Coincy – Berceo – Beretta 1999; Gros 2017.

14/ Gerát 2013.

15/ Napríklad zázraky spojené so sochou na hrade Veldenz pozri Caesarius – Strange 1851, VII, s. 44 a 45 a v Essene (s. 46).

správania, ktoré sa týkali špeciálne problému panenstva. Napríklad Panna presviedča hriešneho učenca, aby vstúpil do mníšskeho rádu, alebo o niečo neskôr intervenuje znovu, keď kaplán kvôli nej žiada o vstup do rádu.[16] **[2]** Prakticky sa tieto životopisné momenty týkali mnohých mníšok žijúcich v krumlovskom kláštore; na ceste do rádu mohli zažiť podobné vnuknutia, alebo im aspoň bolo oznámené, že vstup do rádu bol pre ne zvláštnou milosťou. Zdroj inšpirácie možno nájsť u Caesaria, ktorý píše „O Henrichovi, kanonikovi S. Kunibera, ktorý sa obrátil na príhovor svätej Márie".[17]

Napriek tomu prítomnosť sochy nie je nevyhnutnou podmienkou, pretože existujú prípady mariánskej úcty bez obrazu, keď na oltári nie je žiadna socha a Pannu Máriu spomína len *titulus*.[18] Keďže okolité obrazy zvyčajne ukazujú účinky takejto modlitby, nebolo možné vynechať z cyklov tému narodenia, aj keď táto skúsenosť nevyhnutne vybočovala z horizontu akýchkoľvek reálnych skúseností bežných panien. Tie totiž nemohli vstúpiť do príbehu nadprirodzeného počatia a následného pôrodu bez straty panenstva, pretože ním sa podľa dobovo prevládajúceho presvedčenia vyznačoval výlučne veľký vzor asketických a zdržanlivých žien, panenská Bohorodička, matka Ježišova. Práve neprekonateľný rozdiel medzi nedostižným vzorom božskej Panny a reálnou ľudskou skúsenosťou mohol motivovať túžby, pretrvávajúce po celý život mníšky, plný odriekania.

Panenské narodenie Ježiša, ako je zobrazené na začiatku rukopisu (fol. 1v–2v) **[3]**, jasne svedčí o tom, že autori rukopisu poznali rafinované rozmery typologického myslenia, ktoré ilustruje a interpretuje zdroje zjavenej pravdy v evanjeliách a ich predlohy v Starom zákone.[19] Ježišove narodenie, hlavná téma spodného registra tejto dvojstrany, predstavuje panenskú matku v nežnom kontakte so svojím božským dieťaťom. Daniel a Izaiáš (a Habakuk na nasledujúcej strane) sa opäť obracajú k Panne Márii so svojimi proroctvami. Ešte dôležitejšie sú dve prefigurácie, ktoré predznamenávajú zázračné narodenie. Po prvé, je tu horiaci ker, ktorý nepohltil oheň pred Mojžišom, ktorý sa chystá vyzuť si topánku (Ex 3, 2: „A Pán sa mu zjavil v plameni ohňa uprostred kríka; a videl, že ker horí, a nezhorel"). V našom rukopise bol plameň nahradený božskou tvárou s krížovým nimbom. Tento teofanický motív možno interpretovať ako ďalšiu narážku na oheň a svetlo, zobrazené na prvom obrázku rukopisu, na ktorom je apokalyptická žena

16/ *Liber depictus* fols. 84v–85r a fol. 98r.

17/ *De Henrico canonico sancti Kuniberti, qui per intercessionem sanctae Mariae conversus est* – Caesarius – Strange 1851, VII, s. 8. Caesarius – Scott – Bland 1929, s. 464–465. Aj v tomto príbehu zohral úlohu obraz Svätej Panny: „Jednej noci sa mu zdalo, že stojí vo svojej súkromnej kaplnke pred oltárom v prítomnosti obrazu Presvätej Bohorodičky."

18/ *Hic adorat beatam virginem, fol. 84v; Hic capellanus deprecatur beatam virginem, fol. 97r; Hic miles cum uxore sua rogant beatam virginem pro prole, fol. 98v; hic mater rogat beatam virginem ut suscitaret, fol. 102r; Hic quidam miles caruit prole, inpeterabat beatam virginem ut daret prolem eius, fol. 106r*.

19/ Pozri Telesko 2016, s. 15–41; Mohnhaupt 2000. K českým kontextom Kubínová – Benešovská 2019 I, s. 532–553 (Panušková – Kubínová – Studničková).

odetá slnkom.[20] Druhá prefigurácia, kvitnúca Áronova palica (por. Num 17, 5–10), je vizuálne spojená s neplodnou drevenou palicou, o ktorú si takmer spiaci Jozef opiera hlavu. Takto sa dáva najavo: Máriin syn nie je Jozefovým kvetom a Panna zostala pannou. V súvislosti s problémom modelov správania treba v tejto typologickej sekvencii zaznamenať jednoznačnú prítomnosť techník obraznej a symbolickej interpretácie deja, ktorá je príznačná aj pre podobenstvá kódexu. Zdá sa, že tieto interpretačné techniky uspokojovali hlbokú ľudskú túžbu po živote v zmysluplnom svete. Túto túžbu, ktorú možno považovať priam za antropologickú konštantu, obrazové rozprávania kódexu konkretizovali v súlade s hĺbkovými štruktúrami kultúry kresťanského stredoveku, pre ktorú bola kláštorná existencia jedným z privilegovaných spôsobov života. Autori kódexu chápu význam materskej úlohy práve vo svetle požiadaviek monastickej kultúry.

STAROSTLIVOSŤ O DIEŤA A MATERSKÁ MODELOVÁ ÚLOHA

Dnes by sme očakávali, že k materskej úlohe patrí aj starostlivosť o dieťa, o jeho výživu a výchovu, no dobová normalita mohla vyzerať aj inak. Vo viacerých obrazových cykloch vidíme matky, ktoré odovzdávajú novorodencov dojkám.[21] Tento zvláštny model nemusel niesť negatívne konotácie. Podobenstvá v určitých prípadoch prekračujú horizont tradičného myslenia a menia modelové úlohy na niečo nové. Používajú nové modely, aby opísali také aspekty materskej úlohy, ktoré sa nedajú opísať tradičným spôsobom. To je aj prípad incestuóznej matky, ktorá zabila svojho vnuka, splodeného svojím synom.[22] **[4]** Jej vrúcna modlitba pred sochou Panny Márie vyrastá zo strachu pred trestom, no aj tak postačuje nato, aby žena získala osobitnú milosť a vstúpila zo zavrhnutiahodnej do vzornej úlohy. Potom, ako sa vyspovedala priamo pápežovi, preberie úlohu obvinenej počas súdneho procesu samotná Bohorodička. Démon ostáva bezmocný, žena je slobodná. Obrazové rozprávanie tak ponúka model pokánia založený na imaginatívnej identifikácii hriešnej osoby s Pannou Máriou. Táto identifikácia oslobodzuje: tvárou v tvár tomuto príbehu mohli v sebe aj najväčší hriešnici živiť nádej, že ich hriechy budú odpustené. A obyčajné hriešnice, ktoré pravdepodobne tvorili väčšiu časť pôvodného krumlovského obecenstva, sa mohli vo svojej úlohe cítiť trochu lepšie. Príbeh mohol osobitne oslovovať mníšky, ktoré pociťovali hlboký smútok po strate svojej materskej úlohy, pre celú túto širokú skupinu, bez ohľadu na spôsoby a dôvody ich osobnej straty. K inšpiračným zdrojom mohli patriť aj *Dialógy o zázrakoch* od Caesaria z Heisterbachu, kde sa objavujú niektoré podobné motívy. Jeden príbeh opisuje, ako Panna Mária vykonávala povinnosti úradu namiesto jednej kustódky kláštora počas jej pätnásťročnej neprítomnosti v kláštore – Mária

20/ Pozri nedávno Rywiková 2015a.

21/ *Hic mater dat puerum nutrici ut mitat eum super aquam. Liber depictus*, fol.103r; *Regina dat puerum nutrici*; ibid. fol. 86v.; *Hic regina dat puerum nutrici ud nutriat eum*, fol. 102v.

22/ *Liber depictus*, fol. 105v–106r.

vykonávala túto službu v kustódkinej podobe a odeve.[23] Iný jeho príbeh sa venuje „žene, ktorá mala dieťa s vlastným synom, a tomu, ako ju pápež Inocent odsúdil, aby bola oslobodená od hriechu pre dokonalú ľútosť".[24] Caesariov príbeh obsahoval tému incestu a následného pokánia, no nenájdeme v ňom ani vraždu, ani vtelenie Panny Márie. *Liber depictus* teda ponúka kreatívnu syntézu, ktorá zahŕňala predtým nepoužité motívy, aby vytvorila rozprávanie s oveľa väčším emocionálnym dopadom, vrátane zmienky o zabití vlastného dieťaťa ženy. Takýto širší príbeh mohol v konečnom dôsledku poskytnúť duchovnú útechu a nádej aj ženám, ktoré trpia zlým svedomím po umelom ukončení tehotenstva.

Imaginatívna identifikácia s Pannou Máriou bola dôležitým princípom modelových úloh v kódexe.[25] Popri imitácii Krista sa napodobňovanie Márie stalo dôležitou modelovou úlohou pre ženské svätice. Svätá Alžbeta Uhorská berie chlapca pod svoj plášť spôsobom, ktorý sa takmer zhoduje s podobnou akciou Panny Márie na inom mieste kódexu **[5]**. Takéto gesto nie je len povrchnou podobnosťou, ale osvetľuje mimoriadnu schopnosť svätých žien poskytovať ochranu pred silami zla, stávať sa útočiskom pre trpiacich. Ochranné gesto prikrytia plášťom pripomína aj obrazy Panny Márie Ochrankyne, jednu z rozšírených tém stredovekého umenia.[26] Princíp napodobňovania Márie tak prekračuje čisto vizuálnu skúsenosť. Tvoril dôležitú súčasť spirituality františkánskeho rádu, o čom svedčia aj texty svätého Bonaventúru, ktorý bol, okrem iného, aj autorom reguly, používanej krumlovskými klariskami počas 14. storočia.[27]

Panna Mária zaháňa démonov od duše umierajúceho podobne ako pred démonmi ochraňuje aj chlapca v legende svätého Pavla.[28] **[6]** Jej gesto vizuálne pripomína Drahomíru, zlú matku svätého Václava, ktorá vyháňa kňazov a kresťanov z Čiech,[29] no v tomto prípade podobnosť ostáva na povrchu. **[7]** Ženy dvíhajú bič podobne, no ciele ich konania sú protikladné. To, čo vyzerá podobne, je zásadne odlišné, takže tieto scény nenasledujú jeden model. Aby sa scéna kvalifikovala ako model, podobnosť musí byť prítomná na viacerých úrovniach súčasne. Bolo by úplne nezmyselné povedať, že Drahomíra imituje Máriu. Obe ženy reprezentujú skôr kontrast, ktorý sa podobá principiálnemu protikladu medzi Drahomírou a Ľudmilou v legende svätice.[30] „Model" je príkladom v oveľa silnejšom zmysle, než jednoduchý „vzorec" či „schéma". Modelové úlohy v tomto zmysle pomáhajú aj pochopeniu hagiografických legiend.

23/ Caesarius – Strange 1851, VII, XXXIV; Caesarius – Scott – Bland 1929, s. 502–503.
24/ *De muliere, quae de filio concepit, quam Innocentius papa ob perfectam contritionem a peccati poena iudicavit et absolvit.* Caesarius – Strange 1851, II, XI. Caesarius – Scott – Bland 1929, s. 84–85.
25/ Homza 2017, s. 196.
26/ Cézar z Heisterbachu významne prispel k popularizácii tejto ikonografie, ktorá mala korene v byzantskom mariánskom kulte. Perdrizet 1908; Belting – Ihm 1976.
27/ Kašpárková 2017, s. 63–73.
28/ *Liber depictus*, fol. 97v and 121r.
29/ *Liber depictus*, fol. 34v.
30/ Homza 2016, s. 97–98.

Ochrana dieťaťa je významnou súčasťou materskej úlohy. Symbolickým gestom materskej starostlivosti je aj dvíhanie dieťaťa zo zeme. Napríklad svätá Alžbeta Uhorská dvíha chlapca zo zeme podobne ako Panna Mária v legende svätého Jána Krstiteľa. Tak, ako sa Mária s láskou starala o malého Ježiša, Alžbeta sa starala o nájdeného chlapca, hoci nebol jej dieťaťom. Po kúpeli ho zaviedla do svojej manželskej postele, kde došlo k zázračnej premene na ukrižovaného Ježiša v momente, keď príchod Alžbetinho manžela odhalil napätie či dokonca konflikt medzi lojalitou ženy voči svojmu pozemskému manželovi či nebeskému ženíchovi. Tieto napätia či konflikty, ktoré patria k modelovej úlohe kresťanskej manželky, sa prejavujú aj v obrazoch asketických praktík ako spánok na zemi vedľa manželskej postele. Tento model historicky korení v živote svätej Radegundy z Poitiers.[31]

Úlohou dojky bolo postarať sa predovšetkým o výživu novorodenca. Z pohľadu stredovekej spirituality však bola oveľa dôležitejšia starostlivosť o dušu. Tá zahŕňala – ako sme videli aj v úvodnom podobenstve – aj vzdelanie. Znalosť písma a Písma mala umožniť vychovávanému starať sa o svoju dušu samostatne. Jedno z podobenstiev kódexu vyjadruje túto myšlienku neobvyklou alegóriou. Jej dôležitosť je zrejmá aj z umiestnenia bezprostredne za typologickým cyklom.[32] Doslovným obsahom je konanie správcu, ktorému kráľ zveril svoju dcéru a psa. Správca uprednostňoval psa natoľko, že rozzúrený kráľ žiadal jeho popravu. Správca sa vytrvalo pokúšal o svoju záchranu. Napokon sa dozvedel, že v starostlivosti musí uprednostňovať princeznú, pretože jej otcom je vlastne Kristus.[33] V záverečnom obraze podobenstva prijímajú anjeli korunovanú dušu na ceste do neba. Uprednostňovanie duše pred telom v kontexte stredovekého spiritualizmu sa prejavovalo predovšetkým asketickými praktikami.

PANENSTVO AKO ASKÉZA

Celoživotné panenstvo nebolo jedinou formou askézy v živote stredovekých mníšok. Už v príbehu mimoriadne zbožného dievčaťa sme videli výjav, venovaný jej sedemročnému pôstu. Osobitný okruh asketických praktík predstavovalo bičovanie a sebabičovanie.[34] Najvýznamnejšia forma askézy sa však spájala s fenoménom panenstva.

Láska dievčaťa k Ježišovi tvorila centrálne posolstvo podobenstva, opísaného v úvode. Na inom mieste kódexu vidíme vizionárske stretnutie svätej Alžbety s jej nebeským ženíchom. Mystická skúsenosť jej bola útechou po ponížení, ktoré zažila pri stretnutí s nevďačnou žobráčkou, čo ju sotila do blata. Svätica prijala škandalóznu udalosť s paradoxnou radosťou, ktorej príčinou bola mystická extáza, založená na stotožnení s Kristom. Pod jej vplyvom klesla do lona svojej

31/ Gerát 2020, s. 92–94.
32/ *Liber depictus*, fol. 28r–30r.
33/ *Liber depictus*, fol. 28r–30r.
34/ Por. Gerát – Zervan 2019.

spoločníčky a opísala jej svoju víziu ženícha, ktorý ju volá z otvoreného neba. Mimoriadny vzťah k nebeskému ženíchovi bol tiež určitým modelom, nasledovaným mnohými mníškami 14. storočia. Bonaventúrova regula, v tej dobe ešte stále platná v krumlovskom kláštore, cituje poetické ocenenie panenstva od Bernarda z Clairvaux: „Panenstvo spojené s pokorou je ako drahokam zasadený do zlata." Alebo: „Čo je krajšie ako spojenie panenstva s pokorou!"[35] Rožmberkovci boli úzko spätí s cisterciánskym opátstvom vo Vyššom Brode (nemecky Hohenfurt), rodovou fundáciou a miestom pochovávania členov rodu. Ďalšie vplyvné cisterciánske opátstvo bolo v Zlatej Korune (Sancta Corona), ktorá sa nachádza neďaleko Krumlova. V súvislosti s cisterciánskym kontextom treba brať do úvahy aj obrovský vplyv svätého Bernarda z Clairvaux (1091–1153) na mariánsky kult a ikonografiu v latinskej Európe.[36]

Skúsenosť Ity z Hutwilu, vizionárky, ktorá žila okolo roku 1300 v kláštore Oetenbach v Zürichu, živo podáva iluminácia Rotschildovho exemplára Piesne piesní.[37] Kristus v jej vízii sa identifikuje so žiariacim slnkom, ktorého žeravé plamene ju obdarili nevypovedateľným poznaním. Božské svetlo ju preniklo takým množstvom slasti, múdrosti, radosti a lásky, že nebola schopná prijať viac. Jej *visio beatifica* jej dala už počas pozemského života zakúsiť, ako by sa cítila v nebi. Historické korene podobných stretnutí sa dajú vystopovať k svätému Bernardovi, ktorý vo svojich víziách sám zažil podobný zážitok osobného stretnutia s Kristom. Podľa Bernarda má duša v modlitbe pred sebou obraz Bohočloveka, ktorý je s ňou konsubstanciálny.[38] Na tomto základe stredoveké mníšky imitovali nevestu z Piesne piesní. Imitácia nevesty sa pridala k imitácii Krista. Tento model sme videli v úvodnom podobenstve a nachádza sa aj vo viacerých obrazových cykloch kódexu. Opäť je zrejmé, že model panenstva a zrieknutia sa sveta rezonoval so skúsenosťou mníšok, ktorým bol rukopis určený.

MODLITBA A MODLOSLUŽBA

Konverzia predstavovala zásadnú zmenu modelovej úlohy. Vojvoda Bořivoj a jeho žena Ľudmila sa najskôr klaňajú idolom a hneď v susednej scéne prijímajú krst. Tým sa označuje moment ich konverzie ku kresťanstvu a začiatok Ľudmilinho svätého života.[39] Negatívny prístup k idolatrii je modelovým správaním, ktoré

35/ Bonaventura, *De perfectione vitae*, II, 8.

36/ Viac v McGuire 2011, vo vzťahu ku kresťanskému umeniu s. 279–346. Bernardov vplyv na vizuálnu kultúru neskoršieho stredoveku bol občas ambivalentný, keďže mníchom odporúčal aj bezobraznú zbožnosť. Pozri ďalej Hamburger 1998, 113, s. 121–123.

37/ Beinecke Rare Book and Manuscript Library of the Yale University, Ms. 404, fol. 65v. Tento obraz možno chápať ako metaforu odkazujúcu na mimoriadny duchovný zážitok, ale duchovné manželstvo (*connubium spirituale*) tu má veľmi konkrétnu podobu, ktorej ľudské aspekty pripomínajú klasickú skúsenosť Danaë. Dinzelbacher 1989, 143.

38/ *Serm. Cant.* LXXX, PL 183, 1166–1171.

39/ *Liber depictus*, fol. 45r.

sa v tomto prípade nevyjadruje priamou deštrukciou údajne démonickej sochy, ale rozhodnutím konvertovať na kresťanstvo.

Už typologická časť rukopisu ilustruje slová židovských prorokov odsudzujúcich idolatriu.[40] Kresťanský svetonázor túto ideu prijal ako jeden zo svojich hlavných princípov, predovšetkým vo svojom boji proti pohanským náboženstvám.

Modloslužba môže nadobúdať skryté podoby, keď sa neuctieva socha modly, ale niečo svetské, čo si – prinajmenšom z mníšskeho pohľadu – takúto úctu nezasluhuje. Napríklad keď svätá Alžbeta strihá bohaté vlasy dievčiny, ktorá sa priveľmi radovala zo svojich vlasov, až tak, že jej to bránilo na ceste k Bohu. Po odstránení tejto prekážky mohla vstúpiť do kláštora.[41] Alžbetu vidíme medzi mníchmi, zasvätujúcimi dievčinu jej novej existencii. Tieto obrazy predstavujú model osobitne blízky kláštornému obecenstvu kódexu, keďže všetci mnísi a mníšky prešli podobnými rituálmi. Osoby vyššie postavené v hierarchii kláštora sa mohli identifikovať aj so sväticou vykonávajúcou iniciačné gestá. Tieto gestá odvrhovania pôžitkov a sebazapierania, bytostne patrili ku kláštornej existencii, a preto sa v kódexe často opakujú.

OPÚŠŤANIE TOHTO SVETA

Modelové riešenia, pripomínajúce podobenstvo predstavené v úvode, môžeme nájsť aj na konci ľudského života. Podobne ako duša dievčiny milujúcej Ježiša, aj duše martýrov a iných zbožných osôb môžu na konci života anjeli odnášať do neba. Príkladom môže byť smrť zbožného kaplána z iného podobenstva. Podobne ako v martýriu svätej Ľudmily aj v ňom sa objavuje Panna Mária ako ochrankyňa. Jej úlohou je ochrániť dušu zomierajúceho pred démonmi.[42]

Väčšinu obyvateliek kláštora nečakal dramatický, násilný a krvavý odchod zo sveta, pri ktorom by sa mohli stotožňovať s martýrkou. Ako aktuálnejšie teda vystupovali tie sväté vzory, ktoré tento svet opustili pokojne, no aj v tomto prípade možno zaznamenať prítomnosť podobných schém. Mária Magdaléna umiera pokojne a anjeli odnášajú jej dušu do neba; podobne ako Ľudmila, aj ona pred smrťou absolvovala sväté prijímanie.[43]

Podobne aj Mária Egyptská – zomiera pokojne, ležiac na chrbte s rukami prekríženými na prsiach; vedľa nej sa modlí pustovník, ktorý jej predtým priniesol oltárnu sviatosť.[44] V predchádzajúcej scéne sa jej – podobne ako dievčine s úvodného podobenstva – zjavil Kristus, no nie ako chlapec na rukách matky, ale ako tvár v horiacom kríku, takže rozprávačský vzorec sa tentokrát obohatil mojžišovským motívom. **[8]**

40/ *Liber depictus*, fol. 5v–6r.
41/ *Liber depictus*, fol. 90v.
42/ *Liber depictus*, fol. 97v.
43/ *Liber depictus*, fol. 80r, 80v.
44/ *Liber depictus*, fol. 113r.

ZÁVER

Modelové úlohy sa môžu chápať na rôznych úrovniach, čo závisí hlavne na ich časových a priestorových súradniciach. Z hľadiska časových parametrov môže opis modelových úloh siahať od jedinečného historického momentu ich tvorby, teda krátkeho obdobia, v ktorom rozsiahly obrazový program kódexu vznikol, cez všeobecnejšie charakteristiky obdobia až po modely správania, ktoré patria k základným pravdám a rozprávaniam celého kresťanstva.[45]

Vybraný časový interval zakaždým otvára iné perspektívy spolupráce s metodologicky inak orientovanými výskumnými programami. Skúmanie jedinečného momentu vzniku sa sústreďuje na niekoľko mesiacov práce okolo roku 1350 či trochu neskôr, podľa toho ako interpretujeme archívne záznamy a štýl iluminácií.[46] Malé posuny v datovaní kódexu nemajú pre pochopenie modelových úloh príliš veľký význam.

Situácia sa komplikuje, ak sa zameriame na vývoj relevantných myšlienok v neskorom stredoveku, či dokonca na reinterpretácie rozprávaní v neskorších obdobiach. Texty a obrazy modifikujúce formy vnímania príbehov a modelových úloh vytvorili nové kultúrne situácie, v ktorých určitý naratív postupne strácal svoj bezprostredný význam a upadal do zabudnutia.

Ak skúmame dôležitosť modelových rozprávaní pre celé kresťanstvo, dostávame sa na inú rovinu a horizont možných porovnaní sa ďalej rozširuje. Videli sme, že dialóg či dokonca konfrontácia judaizmu a kresťanstva začína v samotnom kódexe hlavne vo forme biblickej typológie. V príslušnej časti kódexu sa používajú techniky interpretácie obrazu, ktoré sú relevantné pre štúdium modelových úloh a nadobúdajú ešte väčšiu dôležitosť v situáciách, keď kresťanské naratívy vstupujú do explicitnej konfrontácie s rozprávaniami iných náboženstiev. Hľadať podobné modelové úlohy na tejto úrovni by už nezodpovedalo zámerom tvorcov kódexu, ktorí radi zdôrazňovali, že odstup od pohanskej modloslužby je nevyhnutným krokom na ceste do kresťanského spoločenstva.

Podľa priestorových parametrov otázky začínajú miestom kódexu v dvojitom kláštore v Českom Krumlove, keďže možno uvažovať o osobitnej dôležitosti určitých modelových úloh pre františkánov či pre klarisky. To opäť závisí na výbere dokumentov použitých pri ich interpretácii.[47]

V širšom kontexte začíname brať do úvahy členov rodu Rožmbergovcov, objednávateľov kódexu, ako aj ich pozíciu na pražskom dvore s jeho komplexnými kultúrnymi situáciami a medzinárodným presieťovaním v rámci ríše aj za jej hranicami.

45/ Kemp 1994.
46/ Kubínová – Benešovská 2019 I, s. 270–306 (Studničková); s. 308–347 (Kubík); II, s. 48–67 (Kubínová).
47/ Rywiková 2015b, Rywiková – Lavička 2017.

Multiplicita kontextov robí z modelových úloh prezentovaných rozprávaniami *Liber depictus* náročný objekt interpretácie. Existencia a hodnotenie modelových úloh sa v mnohých prípadoch stala predmetom vyjednávania storočia pred vznikom kódexu. Niektoré z modelov a ich hodnotenie sa dramaticky menili v nasledujúcich storočiach. Každá výskumníčka či výskumník, ktorí sa chcú hlbšie ponoriť do tejto problematiky, budú musieť pracovať s množstvom historických faktov a spracovať množstvo materiálu, ktoré prináša výskum v príbuzných disciplínach.

Ambíciou tohto článku je prispieť k najnovším vedeckým snahám o zmapovanie „nových možností náboženskej skúsenosti sprostredkovanej prostredníctvom vizuálneho a textového rozprávania".[48] Jednotlivé obrazy v rukopise majú byť interpretované ako symptómy súvekých systémov predstavivosti, ako aj ako činitele, ktoré tieto systémy udržiavali pri živote a zároveň vyvolávali u svojich divákov komplexné intelektuálne a emocionálne reakcie.

Viaceré obrazové naratívy kódexu ponúkajú komentár k funkcii mentálnych, verbálnych alebo zhmotnených mariánskych obrazov v systéme pastorácie. Systém obrazov sa mohol používať ako nástroj psychologickej liečby či dokonca manipulácie. Nemáme dostatok údajov, aby sme mohli opísať, ako táto psychologická funkcia fungovala v konkrétnom prípade, ale môžeme predpokladať, že obrazové naratívy mohli vytvárať zlé svedomie súčasne s poskytovaním útechy a nádeje, že niektoré duchovné a praktické aktivity môžu kompenzovať minulé prehrešky. Obrazy a rozprávania odrážali špecifické potreby kláštorných divákov, takže niektoré príbehy mohli byť blízke ich skutočnej alebo imaginárnej skúsenosti. [49]

Spôsob obrazovej reprezentácie a štruktúry rozprávania zahŕňajú vizuálne metafory a symboly, napríklad odkazy na plamene odkazujúce na horiacu lásku ku Kristovi, ktoré môžu predstavovať božské osvietenie, o ktorom hovoria teologické autority. Tieto metafory a symboly použité na rôznych miestach rukopisu prispievajú k vzájomnej prepojenosti jednotlivých rozprávaní. Taktiež sa môžu transformovať do menej zjavných foriem, ako napríklad odkaz na svetlo vyžarované zlatým nápisom na hrudi nevinného mladého dievčaťa. Pri interpretácii takéhoto javu sa mohli zohľadniť Bernardove predstavy o zlate nebeského Jeruzalema – lesk kovu poukazuje na vyššiu duchovnú pravdu, na krásu *a slávu mnohých sŕdc a myslí*.[50] V iných súvislostiach sa tieto symboly a rozprávania mohli inštrumentalizovať iným spôsobom.[51]

48/ Rusakoff 2019, s. 114.

49/ Pozri napr. Hamburger 2007, Hamburger 1997. Konkrétne o Českom Krumlove: Rywiková – Lavička 2017, Rywiková 2015b.

50/ Clairvaux 2018. s. 4.8–9, zde p. 106: „In auro, quo uno metallo illa civitas ornata describitur, et in uno alleluia, quod cantandum perhibetur, dissimilium specierum similem pulchritudinem, et multarum mentium unam devotionem attende."

51/ Pozri Lipton 2014, p. 69.

Príbehy v rukopise na seba navzájom pôsobia tak, že čitateľ je nútený premýšľať o nevysloviteľných pravdách, ktoré majú základný význam pre každého človeka. Obrazy, rozprávania a symboly poukazujú na potenciálne oslobodenie od bremena časovej obmedzenosti, typickej pre ľudskú existenciu na tomto svete. Pojmy a rozprávania spojené s nadprirodzenými pravdami a zodpovedajúcimi devocionálnymi praktikami vymedzovali priestor, ktorý bol nerovnomerne zaťažený energiami. Niektoré miesta, napríklad oltáre s mariánskym obrazom, boli naratívmi definované ako privilegované miesta nádeje a ochrany. Tento štruktúrovaný priestor medzi transcendentálnymi a imanentnými aspektmi spirituality, senzibility a imaginácie vyznačoval niektoré referenčné body a rámce pre pochopenie príslušných skúseností. Panenstvo Panny Márie súviselo s praktickou skúsenosťou klarisiek. Mariánske obrazy integrovali zdanlivo protichodné praktické princípy veľmi veľkorysého odpúšťania hriechov s účinným asketickým prístupom, vyžadujúcim disciplínu. Výsledkom bolo, že živá predstavivosť čitateľov sa mohla pohybovať v širokom priestore medzi zbožnými nádejami a zlým svedomím, radosťou a smútkom. Prúd obrazov odrážal a podnecoval dynamický tok zbožnej skúsenosti.

Literatura

BELTING – IHM 1976
Christa Belting-Ihm, *„Sub matris tutela": Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna,* Heidelberg 1976

CAESARIUS – SCOTT – BLAD 1929
Caesarius of Heisterbach – Henry von Essen Scott – C. C. Swinton Bland, *The dialogue on miracles,* London 1929

CAESARIUS – STRANGE 1851
Caesarius of Heisterbach – Joseph Strange, *Caesarii Heisterbacensis monachi ordinis cisterciensis dialogus miraculorum,* Coloniae 1851

CLAIRVAUX 2018
Bernard z Clairvaux, Apologia ad Guillelmum abbatem, in: *Apologie pro opata Viléma,* ed. I. Adámková, Praha 2018

DINZELBACHER 1989
Peter Dinzelbacher, *Mittelalterliche Visionsliteratur: eine Anthologie,* Darmstadt 1989

DVOŘÁK 2016
Karel Dvořák, *Soupis staročeských exempel (Index exemplorum paleobohemicorum)*. Praha 2016

GAIFFIER 1953
Baudouin de Gaiffier, Les sources latins du miracle de Gautier de Coincy, *Analecta Bollandiana 71*, 1953, 100–132

GERÁT 2013
Ivan Gerát, *Legendary Scenes: an Essay on Medieval Pictorial Hagiography,* Bratislava 2013

GERÁT 2020
Ivan Gerát, *Iconology of Charity. Medieval Legends of Saint Elizabeth in Central Europe*. Leuven – Paris – Bristol 2020

GERÁT – ZERVAN 2019
Ivan Gerát – Marian Zervan, Flagellation in Medieval Imagination and Thinking, *Kultúrne dejiny* 1*,* 2019, 25–41

GROS 2017
Gérard Gros, Hommage a la chirurgienne: étude sur un nom de la Vierge et sur un pratique. In *La Vierge dans les arts et les littératures du Moyen Âge : actes du colloque de Perpignan, du 17 au 19 octobre 2013,* eds. Paul Bretel – Michel Adroher – Aymat Catafau, Paris 2017, s. 225–241

HAMBURGER 1997
Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists: the Visual Culture of a Medieval Convent,* Berkeley 1979

HAMBURGER 1998
Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany,* New York – Cambridge 1998

HAMBURGER 2007
Jeffrey F. Hamburger (ed.), *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Beiträge zum internationalen Kolloquium vom 13. bis 16. Mai 2005 anlässlich der Ausstellung „Krone und Schleier"*, Turnhout 2007

HOMZA 2017
Martin Homza, *Mulieres suadentes – persuasive women: female royal saints in medieval East Central and Eastern Europe,* Leiden 2017

HRADILOVÁ 2014
Marta Hradilová, *Příspěvky k dějinám knihovny minoritů v Českém Krumlově v době předhusitské (On the History of the Minorite Library in Český Krumlov during the pre-Hussite period),* Praha 2014

JENNI – THEISEN 2004
Ulrike Jenni – Maria Theisen, *Mitteleuropäische Schulen III (ca. 1350 – 1400): Böhmen-Mähren-Schlesien-Ungarn,* Wien 2004

KAŠPÁRKOVÁ 2017
Jarmila Kašpárková, Úhelný kámen zakládání a života. Regula pro sorores minores inclusae v Českém Krumlově (The Cornerstone of Foundation and Life: Regula pro sorores minores inclusae in Český Krumlov), in: *Ordo et paupertas. Českokrumlovský klášter minoritů a klarisek ve středověku v kontextu řádové zbožnosti, kultury a umění,* eds. Daniela Rywiková – R. Lavička, Ostrava 2017, s. 63–74

KEMP 1994
Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst: ihre Anfänge, ihre Strukturen,* München 1994

KRÁSA 1968
Josef Krása, Review of Schmidt, Gerhard, and Franz Unterkircher. Der Krumauer Bildercodex, *Umění 16*, 1968, 419–422

KUBÍKOVÁ 2005
Anna Kubíková, *Rožmberské kroniky – krátký a sumovní výtah od Václava Březana,* České Budějovice 2005

KUBÍNOVÁ – BENEŠOVSKÁ 2019
Kateřina Kubínová – Klára Benešovská (eds.), *Imago, Imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století,* Praha 2019

LECLERQ 1982
Jean Leclercq, *The love of learning and the desire for God: a study of monastic culture,* New York 1982

LIPTON 2014
Sara Lipton, *Dark mirror: the medieval origins of anti-Jewish iconography,* New York 2014

McGUIRE 2011
Brian Patrick McGuire, *A Companion to Bernard of Clairvaux,* Leiden 2011

McMICHAEL – WRISLEY SHELBY 2019
Steven J. McMichael – Katie Wrisley Shelby (eds.), *Medieval Franciscan approaches to the Virgin Mary: Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa,* Leiden 2019

MOHNHAUPT 2000
Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters,* Bern 2000

PERDRIZET 1908
Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde; étude d'un thème iconographique,* Paris 1908

ROSENWEIN 2006
Barbara H. Rosenwein, *Emotional communities in the early Middle Ages,* Ithaca – N.Y. 2006

ROSENWEIN – MILLER – WHEATLEY 2017
Barbara H. Rosenwein – Maureen C. Miller – Edward Wheatley, *Emotions, communities, and difference in medieval Europe: essays in honor of Barbara H. Rosenwein,* London – New York 2017

RUSSAKOFF 2019
Daniel A. Russakoff, *Imagining the Miraculous: Miraculous Images of the Virgin Mary in French Illuminated Manuscripts, ca. 1250 – ca. 1450,* Toronto 2019

RYWIKOVÁ 2015a
Daniela Rywiková, „Krásná jako luna, čistá jako slunce." Apokalyptická žena v Liber depictus jako alegorie monastického života („Fair as the Moon, pure as the Sun…" Woman of the Apocapypse in Liber depictus as an Allegory of Monastic Life), in: *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura,* ed. Daniela Rywiková, České Budějovice 2015, s. 261–279

RYWIKOVÁ 2015 b
Daniela Rywiková, *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura*. České Budějovice 2015

RYWIKOVÁ – LAVIČKA 2017
Daniela Rywiková – Roman Lavička (eds.), *Ordo et paupertas: českokrumlovský klášter minoritů a klarisek ve středověku v kontextu řádové zbožnosti, kultury a umění,* Ostrava 2017

COINCY 1999
Gautier de Coincy et al., *Miracoli della Vergine: testi volgari medievali,* Torino 1999

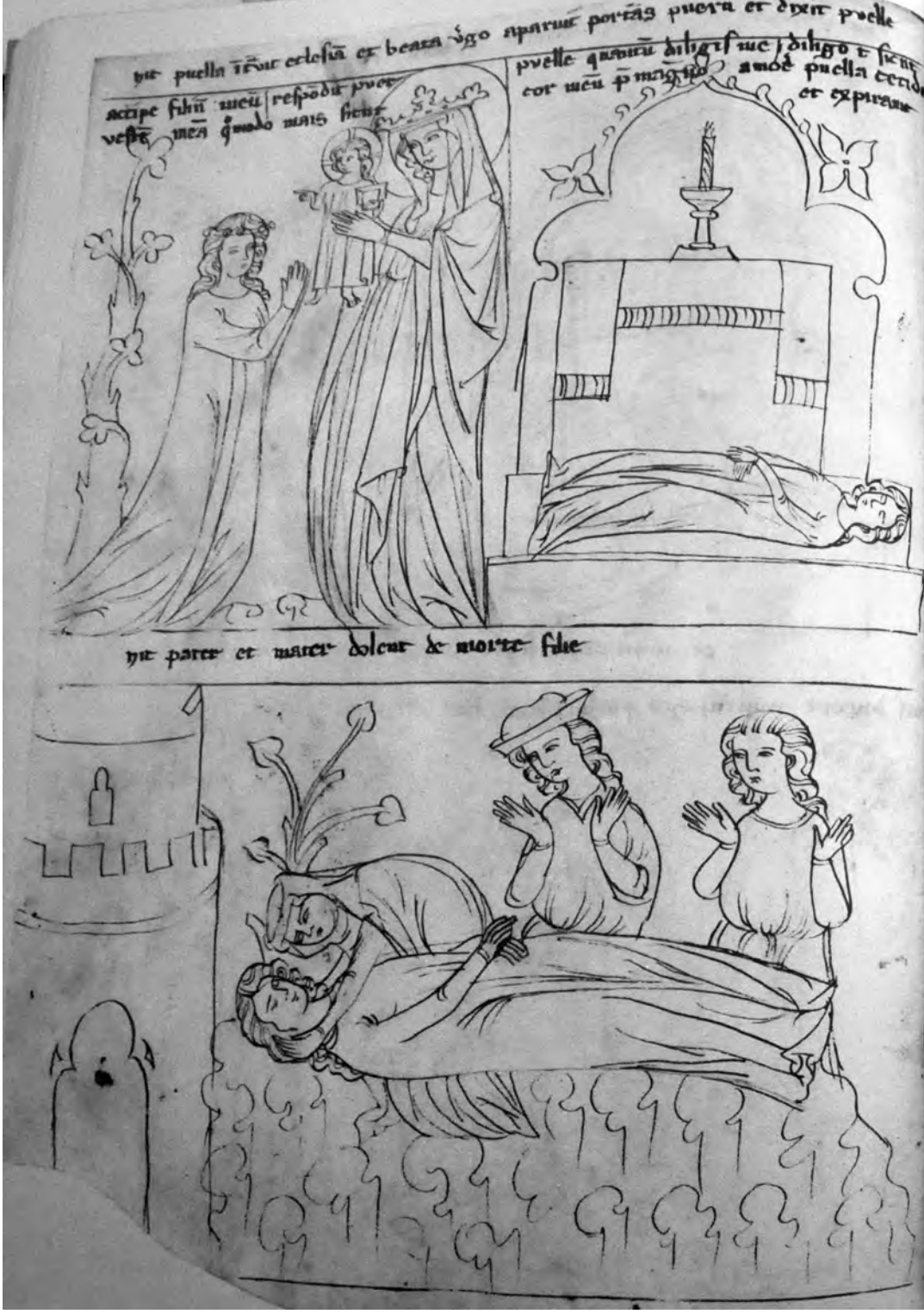
SCHMIDT 1993
Gerhard Schmidt, Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bilderkodex, *Umění 41*, 1993, 145–152

SCHMIDT – ROLAND 2005
Gerhard Schmidt – Martin Roland, *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke,* Graz 2005

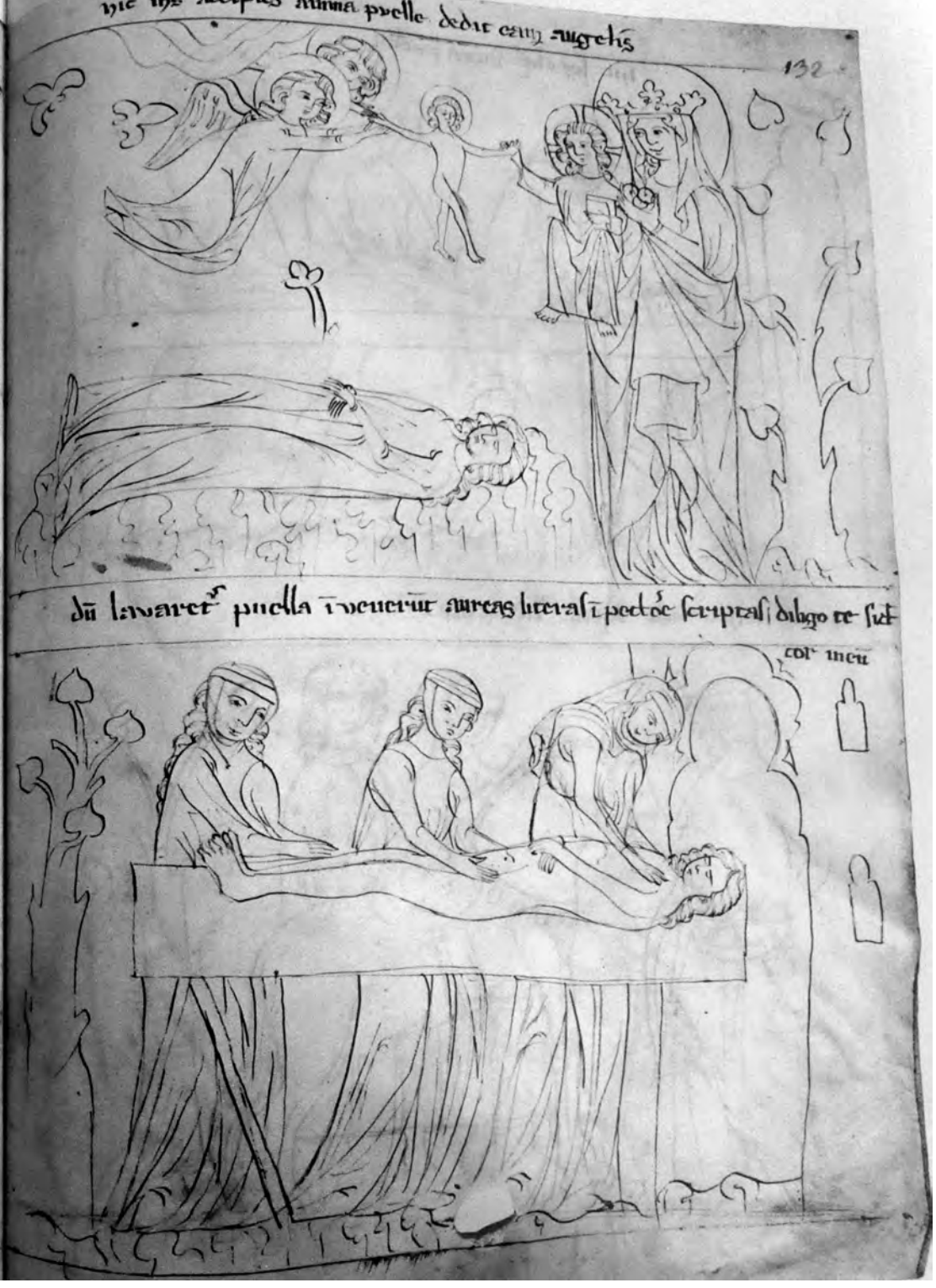
SCHMIDT – UNTERKIRCHER 1967
Gerhard Schmidt – Franz Unterkircher, *Der Krumauer Bildercodex,* Graz 1967

SOUKUP – REITINGER 2015
Daniel Soukup – Lukáš Reitinger, The Krumlov Liber Depictus. On its Creation and Depiction of Jews, *Judaica Bohemiae 50*, 2015, 5–44

TELESKO 2016
Werner Telesko, *In Bildern denken. Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne,* Wien 2016

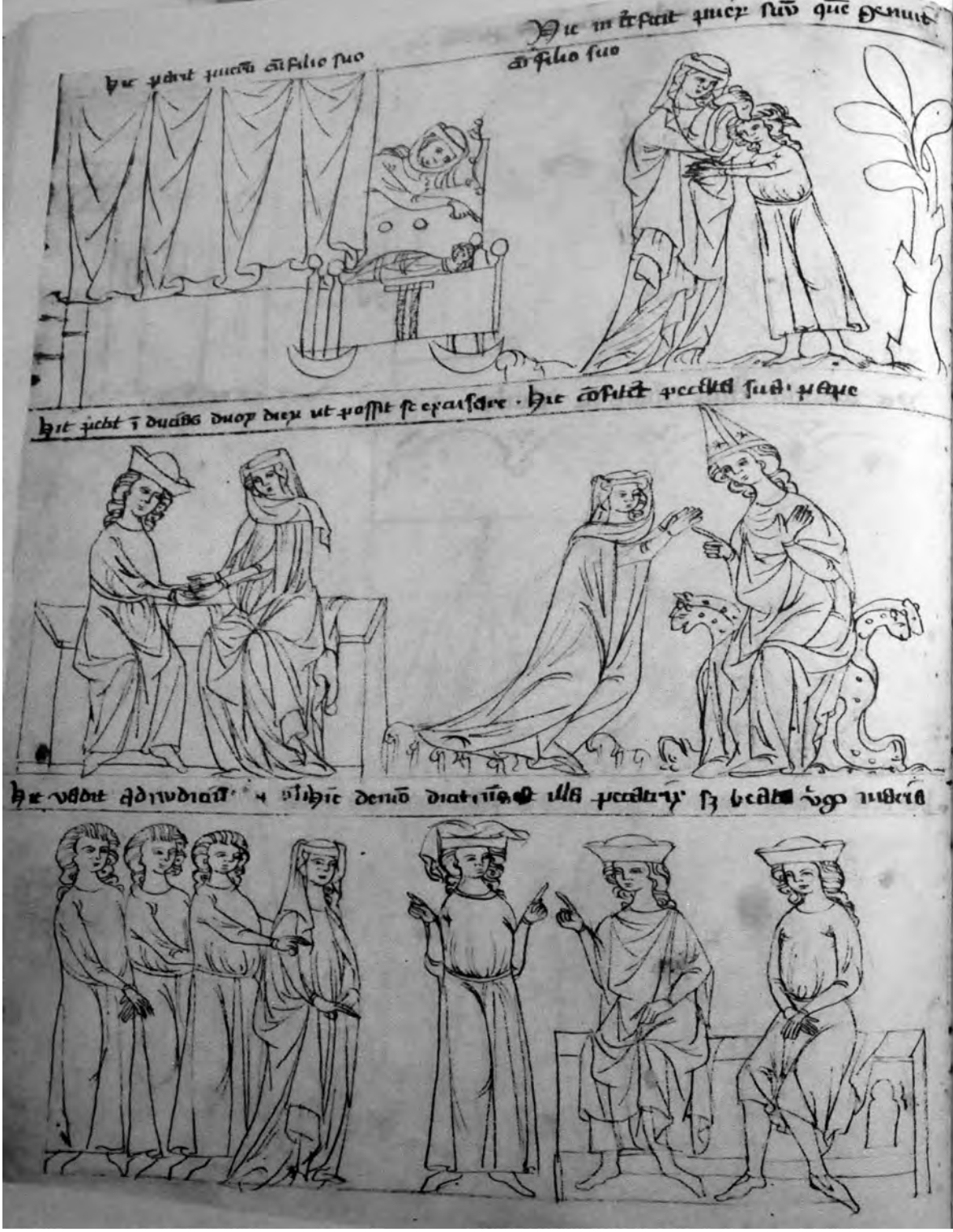


[1] Zbožná dievčina zomiera po stretnutí s Ježišom a na jej prsiach nájdu zlatý nápis, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 131v–132r. Foto: archiv autora

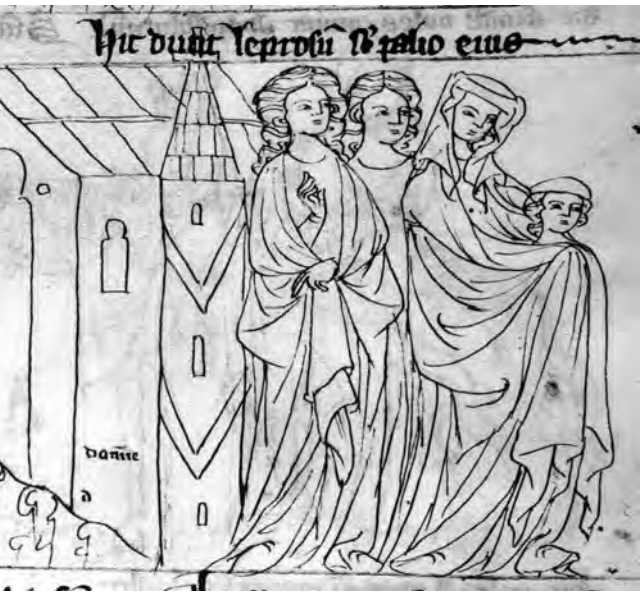

132
dū lavaret puella inveneruṇt aureas literas in pectore scriptas dilige te sicut
col. meu

[2] Modlitba rodičov, túžiacich po dieťati, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 117r. Foto: archiv autora

[3] **Zvestovanie, Narodenie a ich starozákonné prefigurácie**, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 1r–2v. Foto: archiv autora

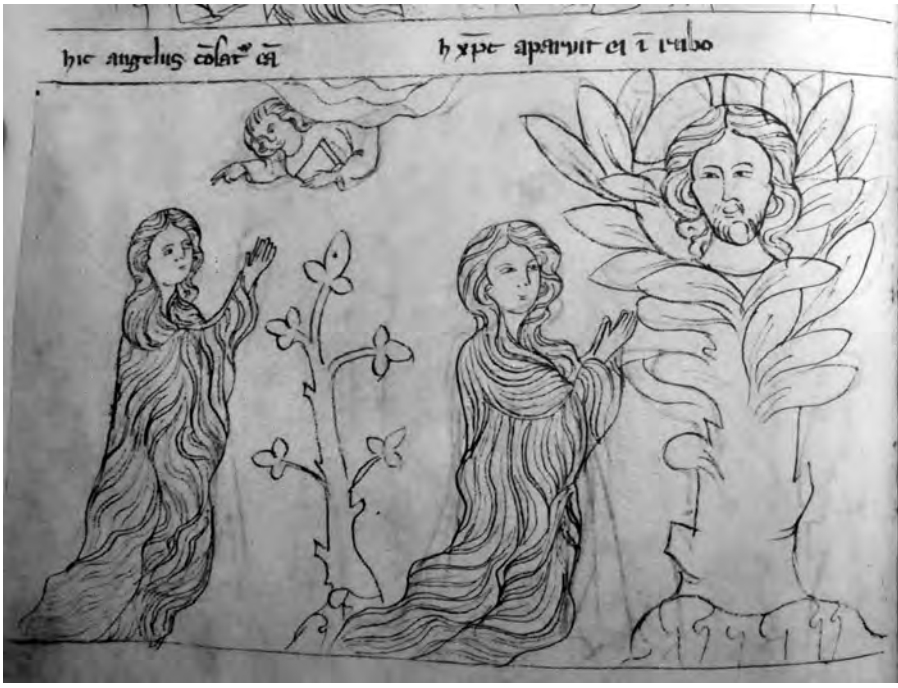

Hic in ferant iudex suo que denuit
filio suo
Hic iacet iudex filio suo
Hic iacet i duabus duob diex ut possit se excusare · Hic consilia peccatis suis · quique
Hic videt adiudicatus · et sibi hic denuo diabolus illis peccatis et beatus ego miseris

[4] Podobenstvo o incestuóznej matke-vrahyni, oslobodenej Pannou Máriou, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 105v–106r. Foto: archiv autora

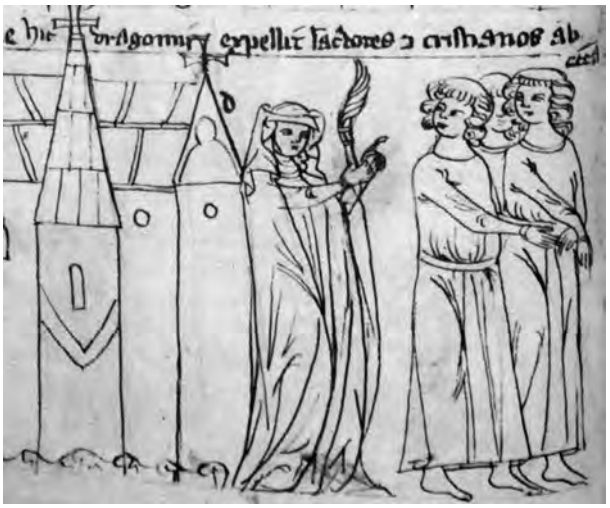


[5] Svätá Alžbeta ukrýva pod plášťom chorého chlapca, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 92r. Foto: archiv autora

[6] Panna Mária vyháňa démonov, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 121r. Foto: archiv autora



[7] Drahomíra vyháňa kresťanov z Čiech, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 34v. Foto: archiv autora



[8] Vízie Márie Egyptskej a jej smrť, Liber depictus, c. 1350, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 370, fol. 113v–114r. Foto: archiv autora

Vízie svätej Brigity Švédskej a neskorogotická ikonografia Adorácie Krista na Slovensku

PETER MEGYEŠI

Narodenie Ježiša Krista patrí k najvýznamnejším a zároveň najobľúbenejším témam stredovekého kresťanského umenia.[1] Z teologického pohľadu je vyjadrením a sprostredkovaním viery v inkarnáciu Boha do ľudskej podoby ako zásadného okamihu dejín spásy. Mimoriadnu popularitu zobrazenia narodeného Ježiška s Pannou Máriou však môžeme vysvetliť aj univerzálnosťou obsahu, keďže vzťah matky a dieťaťa predstavuje antropologickú konštantu ľudskej skúsenosti.

Príspevok sa zameriava na sledovanie premien ikonografie Narodenia, ku ktorým v umení na Slovensku dochádza vo veľkej miere najmä na prelome 15. a 16. storočia. Aj pri zbežnom oboznámení sa s bohatosťou motívov, ktoré nachádzame v období neskorého stredoveku na obrazoch Narodenia, je zrejme, že ich tvorcovia nevychádzali len z novozákonného stručného opisu udalosti, ale boli ovplyvnení aj mladšími a mimobiblickými zdrojmi. Zobrazovanie Narodenia v tradičnej, až archaickej forme, ktoré nachádzame už v najstarších dochovaných nástenných maľbách v Kostoľanoch pod Tríbečom z obdobia okolo roku 1100,[2] v sledovanom období vystriedala značne rozšírená ikonografia Adorácie Krista, vychádzajúca z mystických videní (*Revelationes*) svätej Brigity Švédskej (1303–1373). Keďže na konci 15. storočia sa krídlové tabuľové oltáre stávajú dominantným vizuálnym médiom, môžeme sledovať zmeny predmetnej ikonografie predovšetkým na neskorogotických tabuľových maľbách. Cieľom príspevku je prostredníctvom komparácie textu a obrazov priblížiť jednotlivé kľúčové obrazové motívy, ktoré utvárajú podobu variácií ikonografie Adorácie.

Brigita Švédska (1303–1373) prináležala k najvyšším kruhom švédskej dvorskej aristokracie, jej obaja rodičia pochádzali z rodov dôležitých pozemkových vlastníkov a matka Brigity, Ingeborg Bengtsdotter, bola spriaznená s vládnucim rodom Folkungovcov. Z týchto dôvodov je v prameňoch Brigita označovaná ako *princessa*. V trinástich rokoch bola Brigita vydaná za Ulfa Gudmarssona, takisto príslušníka rodiny spriaznenej s kráľovským dvorom. Brigita porodila sedem detí a v tridsiatych rokoch sa stala vychovávateľkou mladej manželky následníka

1/ K téme a jej zobrazovaniu Neubauer 1995, s. 11–116; Schiller 1966, s. 36–99; Wilhelm 2015, s. 86–120; Gerát 2001, s. 195–198.
2/ Ilko 2016, s. 287–289.

švédskeho trónu, Blanky z Namuru. Pôsobenie Brigity na švédskom kráľovskom dvore je veľmi dôležité z hľadiska toho, akú významnú úlohu pri snahe o jej kanonizáciu zohral kráľovský dvor v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 14. storočia. V lete roku 1341 podnikla Brigita púť so svojim manželom do Santiaga de Compostela, pričom Ulf Gudmarsson ochorel a na spiatočnej ceste zomiera. Ovdovelej kňažnej sa v tomto okamihu zásadné menia jej životné dráhy. Podľa vlastných slov zažila Brigita pár dní po manželovej smrti vízie, v ktorých sa jej zjavil Ježiš Kristus a oznámil jej, že si ju vybral za svoju nevestu a tlmočníčku (*sponsa et canale*). Pritom jej odporučil, aby sa bez obáv zverila do starostlivosti svojho spovedníka Matthiasa. Obaja však majú mať na zreteli, že nie pre nich tak Kristus činí, ale pre spásu všetkých kresťanov. *Revelationes* sú kompendiom morálne etických výkladov, ktoré môžu ideálne slúžiť ako kazateľská príručka. Prvá rukopisne dochovaná redakcia *Vízií* vznikla zrejme niekedy okolo polovice osemdesiatych rokov 14. storočia a na konci osemdesiatych rokov 14. storočia sú už *Vízie* prekladané do národných jazykov: švédčiny, taliančiny, angličtiny, poľštiny, nemčiny a češtiny. Praha sa stáva najstarším centrom šírenia Brigitinho textu v strednej Európe, pričom najvýznamnejším dokladom recepcie *Revelationes* je ich preklad vyhotovený laickým teológom Tomášom zo Štítneho v poslednom desaťročí 14. storočia.[3]

Pre utváranie ikonografie Adorácie je kľúčová Kapitola 21 (Vízia Narodenia) z augusta 1372: *„Vízia, ktorú mala Paní Brigita v Betleheme, kde jej Panna Mária presne ukázala, ako porodila svojho slávneho syna, rovnako ako to sľúbila tej istej pani Brigite v Ríme pätnásť rokov predtým, ako odišla do Betlehema, ako sa uvádza v prvej kapitole tejto poslednej knihy. Keď som bola v jasliach Pána v Betleheme, uvidela som najkrajšiu pannu, ktorá bola tehotná a oblečená v bielom plášti a svetlých šatách, cez ktoré som jasne videla jej panenské telo. Jej lono bolo veľmi ťažké a opuchnuté, pretože už bola pripravená na pôrod. Bol s ňou ctihodný starec a priniesli so sebou vola a osla. Keď vošli do jaskyne, starý muž priviazal vola a osla k jasličkám a vyšiel von. Priniesol jej zapálenú sviečku a pripevnil ju k stene. Potom opäť vyšiel von, aby nebol pri pôrode. Panna si vyzula topánky a odložila biely plášť, ktorý mala na sebe. Sňala si závoj z hlavy a položila si ho k sebe, pričom mala na sebe len šaty, nádherné vlasy mala na pleciach rozprestreté ako zlato. Potom vytiahla dve plátenné utierky a dve vlnené, veľmi čisté a jemne tkané, ktoré priniesla, aby ich ovinula okolo dieťaťa, ktoré sa malo narodiť, a dve ďalšie malé ľanové utierky na zakrytie a zaviazanie jeho hlavy. Položila ich vedľa seba, aby ich použila, keď nadišiel čas. Keď boli všetky tieto veci pripravené, Panna si s veľkou úctou kľakla a začala sa modliť. Bola obrátená chrbtom k jasličkám, ale zdvihla hlavu k nebu, obrátená na východ. Zostala tam so zdvihnutými rukami a očami uprenými na nebo, akoby držaná v extatickom rozjímaní, opojená božskou rozkošou. Kým sa takto modlila, videl som, ako sa dieťa v jej lone pohybuje, a v tej chvíli, mihnutím oka, porodila svojho syna. Vychádzalo z neho*

3/ K životu svätej Brigity a jej spisu Morris 2006, s. 3–38; Rychterová 2009, s. 17–38.

také neopísateľné svetlo a nádhera, že slnko sa s ním nedalo porovnať. Sviečka, ktorú tam starý muž umiestnil, vôbec nevydávala svetlo, pretože tá božská žiara úplne zatienila hmotnú žiaru sviečky. Narodenie dieťaťa bolo také okamžité a náhle, že som nedokázala vidieť ani rozoznať ako, alebo dokonca ktorou časťou jej tela porodila. A napriek tomu som okamžite uvidela to slávne dieťa ležiace na zemi, nahé a žiariace. Jeho telo bolo úplne čisté od všetkej špiny a nečistôt. Videla som tiež placentu vedľa neho, zrolovanú a žiariacu. Tiež som počula anjelov spievať pieseň úžasnej sladkosti a veľkého potešenia. Brucho Panny, ktoré bolo pred pôrodom poriadne opuchnuté, sa stiahlo a jej telo potom vyzeralo nádherne krásne a jemné. Keď si Panna uvedomila, že porodila, okamžite sklonila hlavu, spojila ruky a s veľkou zbožnosťou a úctou dieťa adorovala a povedala mu: „Vitaj, môj Bože, môj Pán a môj syn!" Potom sa chlapec, plačúci a chvejúci sa od chladu a tvrdej podlahy, na ktorej ležal, trochu pootočil, natiahol končatiny a hľadal pohodlie a ochranu u svojej matky. Jeho matka ho vzala do náručia, pritlačila si ho k prsiam a radostne ho zahrievala na tvári a na prsiach s materskou nežnosťou. Potom si sadla na zem, položila si ho do lona a jemnými prstami ho chytila za pupočnú šnúru. Odlomila sa okamžite bez straty tekutiny alebo krvi. Potom ho začala opatrne omotávať, najskôr plátennými a potom vlnenými šatami, pričom ruky a členky jeho malého tela zväzovala stuhou, ktorá bola prišitá na štyroch stranách krajného vlneného plátna. Potom zabalila hlavu dieťaťa dvoma malými ľanovými tkaninami, ktoré pripravila na tento účel. Keď skončila, starý muž vošiel a úctivo padol na kolená a plakal od radosti. Pri pôrode Panna nezažila žiadnu zmenu farby ani žiadnu chorobu. Žiadnou stratou telesnej sily neutrpela, ako je to bežné u iných žien pri pôrode. Jediným rozdielom bolo, že jej opuchnuté brucho ustúpilo do predchádzajúceho stavu, v ktorom bolo predtým, ako počala svoje dieťa. Potom so svojim dieťaťom v náručí vstala. Potom ho obaja, Mária a Jozef, uložili do jaslí a pokľakli na kolená a s nevýslovnou radosťou a šťastím ho uctievali."[4]

Pri komparácii východiskového textu a obrazov sa môžeme zamerať na jednotlivé vybrané ťažiskové motívy Adorácie, ako sú Panna Mária so zopnutými rukami v modlitbe a sklonenou hlavou adorujúca Ježiška; biely plášť a svetlé šaty Márie, nahé, čisté a žiariace dieťa na zemi; spievajúci anjeli; prítomnosť oslíka a vola; zapálená sviečka a Máriine nádherné vlasy rozložené ako zlato cez plecia.

S ikonografiou Adorácie Ježiška však nesúvisí len Kapitola 21. z Knihy VII., ale aj kratšia Kapitola 23., ktorá je venovaná vízii o poklone pastierov, ktorí sa prišli na vlastné oči presvedčiť, že sa narodil prisľúbený spasiteľ: *„Tej istej dáme v jasliach Pána v Betleheme bolo predložené toto zjavenie o tom, ako pastieri prišli k jasličkám, aby sa klaňali novonarodenému Kristovi. Na tom istom mieste som tiež videla, ako keď Panna Mária a Jozef adorovali dieťa v jasliach, pastieri a tí, ktorí sa starali o svoje stáda, sa prišli pozrieť na dieťa a klaňať sa mu. Keď ho pastieri videli, najprv sa spýtali, či je to chlapec, alebo dievča, pretože anjeli im oznámili, že sa narodí „spasiteľ" sveta, nie „spasiteľka". Tak jeho panenská Matka im ukázala mužské pohlavie dieťaťa. Odrazu ho*

4/ Preklad vychádza z The Revelations 2012, s. 250–252.

s veľkou úctou a radosťou adorovali. Potom sa vrátili, chválili a oslavovali Boha za všetko, čo počuli a videli."[5]

V obrazoch Adorácie Krista veľmi často dochádza k simultánnemu obrazovému rozprávaniu, kedy sa spájajú do jednej kompozície práve udalosti opísané v Kapitole 21 (Vízia Narodenia a Adorácie) a Kapitole 23 (príchod a poklona pastierov). Leo Steinberg vo svojej slávnej, podnetnej a mimoriadne diskutovanej knihe *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* z roku 1983 upozornil na motív *ostentatio genitalium*, teda nápadnej prezentácie Kristovho pohlavia, ktorý sa objavuje v neskorostredovekom a renesančnom umení, pričom s týmto motívom sa často stretávame práve pri Adorácii Krista, alebo pri Klaňaní troch kráľov.[6] Steinberg argumentoval, že diskutovaný motív má teologický význam, keďže upozorňuje na inkarnáciu a je zvýraznením a svedectvom o úplnej ľudskej podobe Krista (*humanitas Christi*). Časť kritiky voči Steinbergovej teologickej interpretácii ukazovania Kristovho pohlavia bola založená na výhrade, že autor nemá argumentačnú oporu v žiadnom stredovekom alebo renesančnom texte. Dôkaz podporujúci Steinbergove tvrdenia však priniesla v roku 1993 Vida J. Hull,[7] keď vo svojej štúdii upozornila práve na vyššie citovanú Kapitolu 23. z Knihy VII. Brigitiných vízií, konkrétne na pasáž, ktorá explicitne zmieňuje kontrolu pohlavia dieťaťa.

V českom prostredí na Steinbergove pozorovania a interpretácie, a ich neskoršie faktické potvrdenia Vidou J. Hull, upriamil pozornosť Lubomír Konečný v roku 2007. V prípadovej štúdii, venovanej objasňovaniu motívu *ostentatio genitalium* na oltárnej tabuli Adorácie od Majstra Litoměřického, zároveň konštatoval, že je zvláštne, ale príznačné, že Steinbergova práca bola českou medievalistikou ignorovaná, a to napriek skutočnosti, že americký bádateľ sa venoval aj českému materiálu.[8]

Významným príkladom sledovanej ikonografie Adorácie z územia dnešného Slovenska je umelecky mimoriadne kvalitný polychrómovaný reliéf z Hlohovca **[1]** z osemdesiatych rokov 15. storočia, ktorý bol pôvodne centrálnou časťou hlavného oltára v Katedrále svatého Martina v Bratislave.[9] Panna Mária s rozpustenými vlasmi na pleciach a rukami zopätými v geste modlitby pozoruje Ježiška uloženého na jej plášti, ktorý pridržiavajú anjeli. Pozornosť je jednoznačne smerovaná na nahé telo narodeného spasiteľa, ktoré je obrátené smerom k divákovi. Svätý Jozef si pokorne sníma čiapku z hlavy a v pozadí sú pastieri so stádom oviec. Pri porovnaní s textom nenachádzame sviečku, ani vola a osla, objavíme však dve ženské postavy, o ktorých sa text nezmieňuje.

5/ Tamtéž, s. 253.
6/ Steinberg 1996.
7/ Hull 1993, s. 77–112.
8/ Konečný 2007, s. 287–296.
9/ Chamonikolasová 2003, s. 712–713.

Čiastočné odchýlky od textu, ktoré sú však menšie ako podstatné spoločné znaky, nachádzame aj v ďalších umeleckých realizáciách. Na Oltári Narodenia z Bardejova[10] z konca 15. storočia vidíme scénu, ktorá sa zdá verne nasledovať textový zdroj, chýba na nej však svätý Jozef a sviečka. Na maľbe z rokov 1474–1477, ktorá je súčasťou Hlavného oltára z košickej Katedrály svätej Alžbety[11] **[2]**, je síce zobrazený aj svätý Jozef so zapálenou sviečkou, prítomní sú pastieri, aj oslík a vôl, Panna Mária má na pleciach rozpustené vlasy zlatistej farby, ale jej červené šaty a tmavomodrý plášť nezodpovedajú popisu. Obdobne, tmavý plášť narúša inak značnú zhodu z predpokladaným zdrojovým textom aj na Oltári Navštívenia Panny Márie z roku 1516 v Dóme svätej Alžbety v Košiciach[12] a Oltári Korunovania Panny Márie z roku 1493 v Spišskej Kapitule.[13] Simultánne rozprávanie, ktoré často do obrazov Adorácie integruje pastierov, sa neuplatnilo na tabuliach Oltára Zvestovania Panny Márie v Chyžnom[14] **[3]** z roku 1508 a Oltára Panny Márie Snežnej z Levoče[15] **[4]** z roku 1496. Na maľbe Oltára Panny Márie z obdobia okolo 1470 v Spišskej Sobote[16] je prostredníctvom zlatých lúčov zdôraznený motív mystického svetla, ktoré vyžaruje nahý Ježiško. Všetky hlavné motívy nachádzame na tabuľovej maľbe Majstra M. S. zo začiatku 16. storočia,[17] dnes v Svätom Antone **[5]**, ktorá pôvodne tvorila súčasť Oltára Panny Márie v Banskej Štiavnici. Na rozdiel od textu má však Panna Mária na hlave biely závoj, podobne ako na maľbe zo sabinovského Oltára Zvestovania Panny Márie, okolo 1510, dnes v zbierkach Maďarskej národnej galérie v Budapešti. Na obraze z Oltára Vir Dolorum z Levoče[18] **[6]**, okolo 1490, je zaujímavou odchýlkou od textu aktivita anjelov, ktorí nespievajú, respektíve neopatrujú dieťa, ale z konárov stavajú provizórny prístrešok nad svätou rodinou.[19] Ojedinelou odchýlkou od tradičného zobrazovania je polychrómovaný reliéf na krídle Oltára Panny Márie (tzv. Oltár Veroniky Magerovej) z Bardejova z roku 1489,[20] kde je Ježiškova nahota čiastočne zakrytá drapériou.

Na sledovaných zobrazeniach nenájdeme ani pupočnú šnúru, ani zrolovanú a žiariacu placentu, ktoré spomína svätá Brigita. Ikonografickú schému, ktorú označujeme ako Adorácia Ježiška, tvoria predovšetkým motív kľačiacej Panny Márie s rozpustenými zlatistými vlasmi na pleciach, nahé a žiariace dieťa na zemi, svätý Jozef so sviečkou, spievajúci anjeli a častá prítomnosť pastierov. Niektoré

10/ Végh 2003A, s. 719–720.
11/ Gerát 2003, s. 709–710.
12/ Fajt 2003A, s. 742–743.
13/ Fajt 2003B, s. 722–724.
14/ Cidlinská 1989, s. 39.
15/ Végh 2003B, s. 724–725.
16/ Cidlinská 1989, s. 80.
17/ Šugár 2003, s.735–736.
18/ Végh 2003C, s.720–721.
19/ Megyeši 2022.
20/ Šugár, Arslexicon.

z týchto motívov, konkrétne kľačiaca Mária a nahý Ježiško, sa však objavovali v umení už pred Brigitinými *Víziami* a nemusia mať teda priamy súvis s citovanými pasážami.[21] Napokon, aký nejednoznačný môže byť vzťah textu a obrazu pri ikonografii Adorácie, je možné pozorovať aj na drevoreze, ktorý je súčasťou najstaršieho tlačeného a zároveň ilustrovaného zväzku Brigitiných *Revelationes* vydaného v Lübecku v roku 1496. Identický drevorez bol totiž použitý ako ilustrácia Narodenia už v knihe *Boek der Episteln und Evangelien* publikovanej v Lübecku v roku 1492 a pri porovnaní textu *Revelationes* a scény na drevoreze sú viaceré rozdiely.[22]

Aj keď sa diskutované obrazy Adorácie na Slovensku vo viacerých detailoch navzájom odlišujú, nájdeme na nich opakujúce sa motívy, ktoré môžeme jednoznačne spojiť s premenami ikonografie, vychádzajúcimi z *Videní* svätej Brigity. Vybrané príklady zobrazení Adorácie Ježiška na oltárnych tabuliach, alebo vo forme polychrómovaných reliéfov oltára, však spája najmä skutočnosť, že predstavovali pôsobivú vizuálnu kulisu, ktorá v mysliach zhromaždených účastníkov pri slávení omše vytvárala imaginatívne prepojenie s eucharistiou umiestnenou na oltárnom stole a v rukách vysluhujúceho kňaza. Ikonografia má výrazný liturgický aspekt a upriamuje pozornosť na prejavovanie úcty k eucharistii: podieľa sa tak na utváraní a prežívaní sakrálneho priestoru.[23] Adorácia Kristovho tela, vizuálne reprezentovaného v paradoxnej podobe nahého bezbranného dieťaťa a zároveň uctievaného Spasiteľa sveta, bola spojená s adoráciou a s vrúcnym prijatím ponúkaného tela Krista pri slávení eucharistie, kde je podľa doktríny katolíckej cirkvi Kristus pri transsubstanciácii skutočne prítomný v hostii.[24]

21/ Neubauer 1995, s. 134.
22/ Konečný 2007, s. 294.
23/ K rôznym formám utvárania a prežívania sakrálnych priestorov a konceptu hierotopie: Lidov 2006, s. 32–58.
24/ K eucharistii a eucharistickej vizuálnej kultúre v stredoveku: Mudra 2017.

Literatura

CIDLINSKÁ 1989
Libuše Cidlinská, *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*, Bratislava 1989.

FAJT 2003 a
Jiří Fajt, Maľby Oltára Navštívenia Panny Márie v Košiciach, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 742–743

FAJT 2003 b
Oltár Korunovania Panny Márie v Spišskej Kapitule, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 722–724

GERÁT 2001
Ivan Gerát, *Stredoveké obrazové témy na Slovensku: osoby a príbehy*, Bratislava 2001

GERÁT 2003
Ivan Gerát, Maliarske cykly Hlavného oltára svätej Alžbety, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 709–710

HULL 1993
Vida J. Hull, The Sex of the Savior in Renaissance Art: The Revelations of saint Bridget and the Nude Christ Child, *Studies in Iconography* 15, 1993, s. 77–112

CHAMONIKOLASOVÁ
Kaliopi Chamonikolasová: Narodenie Krista (Adorácia), in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 712–713

ILKO 2016
Krisztina Ilko, The Artistic Conection of the Romanesque Wall Paintings in Kostoľany pod Tríbečom, *Hortus Artium Medievalium* 22, 2016, s. 282–292

KONEČNÝ 2007
Lubomír Konečný, Mistr litoměřický, *ostentatio genitalium* a Vidění sv. Brigity Švédské, in: *Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové*, ed. Kateřina Horníčková – Michal Šroněk, Praha 2007, s. 287–296

LIDOV 2006
Alexei Lidov, Hierotopy. The creation of sacred space as a form of creativity and subject of cultural history, in: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia,* ed. Alexei Lidov, Moscow, 2006, s. 32–58

MORRIS 2006
Bridget Morris, General Introduction, in: *The Revelations of St. Birgittta of Sweden. Volume I (Liber Caelestis, Books I-III)*, Translated by Denis Searby, Introductions and Notes by Bridget Morris, Oxford 2006, s. 3–38

MEGYEŠI 2022
Peter Megyeši, Pod klenbou stromov. Ohlasy Tacita a Vitruvia v umení a architektúre na Slovensku okolo roku 1500, in: *Je ešte čo interpretovať? Zborník príspevkov k sedemdesiatym narodeninám prof. Mariana Zervana*, ed. Adrián Kobetič – Adam Korcsmáros, Trnava 2022, s. 85–95

MUDRA 2017
Aleš Mudra, *V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620*, ed. Aleš Mudra, Praha 2017

NEUBAUER 1995
Edith Neubauer, *Die Magier, die Tiere und der Mantel Mariens. Über die Bedeutungsgeschichte weihnachtlichter Motive*, Freiburg – Basel – Wien 1995

RYCHTEROVÁ 2009
Pavlína Rychterová, *Vidění svaté Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného*, Praha 2009 (Sbírka pramenů k náboženským dějinám, svazek 2)

SCHILLER 1966
Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst. Band I (Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi)*, Gütersloh 1966

STEINBERG 1996
Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago – London 1996

ŠUGÁR 2003
Martin Šugár, Narodenie Krista, Navšívenie Panny Márie, Klaňanie troch kráľov, Kristus na Olivovej hore, Nesenie kríža, Ukrižovanie, Zmŕtvychvstanie, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 735–736

ŠUGÁR, Arslexicon
Martin Šugár, Bočný Oltár Panny Márie (zv. tiež Veroniky Magerovej), in: *Arslexicon – výtvarné umenie na Slovensku*, ed. Barbara Balážová – Bibiana Pomfyová, https://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=bocny-oltar-panny-marie-zv-tiez-veroniky-magerovej (posledná návšteva 10. 5. 2022)

THE REVELATIONS 2012
The Revelations of St. Birgittta of Sweden. Volume I (Liber Caelestis, Books VI-VII), Translated by Denis Searby, Introductions and Notes by Bridget Morris, Oxford 2012

VÉGH 2003 a
János Végh, Oltár narodenia Krista v Bardejove, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 719–720

VÉGH 2003 b
János Végh, Oltár Panny Márie Snežnej, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 724–725

VÉGH 2003 c
János Végh, Oltár Vir Dolorum v Levoči, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: Gotika*, ed. Dušan Buran, Bratislava 2003, s. 720–721

WILHELM 2015
Pia Wilhelm, Geburt Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie 2. Allgemeine Ikonographie F-K.*, hg. Von Engelbert Kirschbaum, Freiburg in Breisgau, s. 86–120

[1] Adorácia (tzv. Narodenie z Hlohovca), polychrómovaná drevorezba, pôvodne časť Hlavného oltára v Dóme svätého Martina v Bratislave, okolo 1485–1490, dnes v zbierkach SNG v Bratislave. Foto: archiv autora

[2] Adorácia, tabuľová maľba, časť Hlavného oltára v Katedrále svätej Alžbety v Košiciach, 1474–1477. Foto: archiv autora

[3] Adorácia, tabuľová maľba, časť Oltára Zvestovania Panny Márie v Chyžnom, 1508.
Foto: archiv autora

[4] Adorácia, tabuľová maľba, časť Oltára Panny Márie Snežnej z Levoče, 1496.
Foto: archiv autora

[5] Adorácia, Majster M.S., dnes v Svätom Antone, pôvodne súčasť Oltára Panny Márie v Banskej Štiavnici, začiatok 16. storočia. Foto: archiv autora

[6] Adorácia, tabuľová maľba, časť Oltára Vir Dolorum z Levoče, okolo 1490.
Foto: archiv autora

Summary

This collective monograph is the result of research into the social and cultural roles of women in the Middle Ages. It focuses on the territories of the medieval Czech, Polish and Hungarian states, which were connected by, among other things, a dynastic relationship. It deals with the period of the High Middle Ages, during which these noble women were behind the creation of many important artistic monuments. Mária Prokopp outlines dynastic relations in Central Europe from the perspective of the Kingdom of Hungary from its beginnings, i.e. throughout the reign of the House of Arpad. She focuses on unmissable female figures and highlights their importance from the dynastic, political and religious point of view. She concludes her study by examining the depiction of some women in surviving monuments, particularly in the so-called Pictorial Chronicle. Jan Royt discusses women-queens alongside their husbands. He presents the iconography of the royal married couples of the Premyslid and Luxemburg families in the roles of founders and principals. He interprets their depiction as an expression of monarchical representation, in which the emphasis is placed either on donor activities or on personal piety. Viktor Kubík examines manuscripts from the first half of the 14th century that are associated with important nunneries in the 14th century and influenced the further development of book painting: the Passion of the Abbess Kunhuta, the set of manuscripts of Eliška Rejčka, the Breviary of Strozzi 11 intended for Eufrasia dei Lanfranchi de Pancis, and the Book of Hours of Jana of Evreux. Kornélia Kolářová Takácsová presents Elizabeth of Poland as a widow, mother and then as co-ruler. Elizabeth had already founded monasteries alongside her husband and continued her fundraising activities after his death. The author also highlights the queen's role as a patroness (she endowed, for example, the Dominican convent on Hare Island) and the spiritual context of her public activity. Ágoston Takács focuses on the convent of the Dominican nuns on Hare Island and presents the results of recent archaeological research. By analysing the layout of the building and the whole area, the author concludes that it was a so-called double monastery. In spite of the failure of the Anjou's efforts to canonize Margaret of Hungary, for whom the nunnery was built, the nunnery became an important religious site. The Virgin Mary as the Queen of Heaven, depicted in a recently (2010) discovered fresco in the Church of St. Mary in Pest, is presented by Jékely Zsombor. He focuses on the iconography of the little Jesus in a blue cloak. Although the commissioner of the painting is unknown,

the author believes that due to the cult of the Christ's tunic, cultivated in the nunnery close to the Hungarian royal dynasties, the fresco may have been created at the initiative of the royalty. Romuald Kaczmarek focuses on several of the most significant aspects of the life of Agnes of Habsburg: Agnes was the wife (from 1338) of one of the most important Silesian princes, and as a widow she took over the rule of the principality and formally maintained it for more than 20 years. A significant part of the study is devoted to architectural works decorated with sculptures and paintings from the period of Agnes' life alongside her husband and after his death. Michaela Ottová outlines the cult of St. Anne – Mother of the Virgin Mary first on a European scale and then in Luxemburg Bohemia. The veneration of the saint was supported by King Wenceslas II by founding the Dominican nunnery of St. Anne in Prague under Petřín. It seems that Eliška Premyslovna was a great admirer of St. Anne and that her activities fulfilled the ideal of a woman and mother committed to the development of the cult of St. Anne. Ivan Gerát provides an interesting perspective on motherhood and women's roles using the example of the manuscript Liber depictus. It originally belonged to the double monastery in Český Krumlov, founded in 1350 by the widow of Peter I of Rožmberk together with her sons. Based on the legends and specimens contained in the manuscript, the author focused on the imaginary dialogues between the Virgin Mary and her son, which influenced the fate of a select group of women living in the monastery. The final essay by Peter Megyesi deals with specific iconographic themes, namely the vision of St. Brigitta of Sweden and the depiction of the Adoration of Christ in Slovakia. The author demonstrates how the vision of a prominent 14th century mystic influenced the visual form of the scene in the Central European setting.

Ženy ve středověku

zakladatelky mecenášky matky

Editor: Kornélia Kolářová Takácsová
Jazyková redakce: Jana Kolářová
Překlad resumé: Eva Pardoe
Obálka, sazba, grafická úprava: Jan Bouček
Tisk: Typos, tiskařské závody, s. r. o.
Vydavatel: Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy
ISBN online publikace: 978-80-87922-33-0
ISBN 978-80-87922-32-3

Tato publikace vznikla v rámci mezinárodního projektu s názvem: Cultural Heritage associated with the Royal Women of the High Middle Ages in Central Europe, Project ID: 22030069
Projekt je spolufinancován vládami České republiky, Maďarska, Polska a Slovenska prostřednictvím visegrádských grantů z Mezinárodního visegrádského fondu. Posláním fondu je podporovat myšlenky udržitelné regionální spolupráce ve střední Evropě.

This book was produced within the international project entitled: Cultural Heritage associated with the Royal Women of the High Middle Ages in Central Europe, Project ID: 22030069
The project is co-financed by the Governments of Czechia, Hungary, Poland and Slovakia through Visegrad Grants from International Visegrad Fund. The mission of the fund is to advance ideas for sustainable regional cooperation in Central Europe.

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

Visegrad Fund

Vydání první, Praha 2022

Na obálce detail královny Alžběty Polské se svými dětmi z Chronicon Pictum, fol. 140.
Zdroj: Wikimedia Commons

Kolektivní monografie, již dostáváte do ruky, není jenom souhrnem příspěvků na téma dnes hojně frekventovaného výzkumu společenských a kulturních rolí ženy ve středověku. Důležitý je i její výměr teritoriální. Kniha se zaměřuje na území středověkých států českého, polského a uherského, které v rámci jejich stýkání a potýkání propojovalo mimo jiné předivo dynastických vazeb, pro něž byly charakteristické výrazné ženské postavy. Jednotlivé kapitoly spojuje jejich chronologický záběr, zabývají se obdobím vrcholného středověku, během kterého tyto vznešené ženy stály za vznikem mnoha významných uměleckých památek.

ISBN 978-80-87922-32-3

9 788087 922323