

## Milostný obraz Panny Marie Zašovské

Jana Hrbáčová

Obraz Panny Marie Zašovské patří již po staletí k nejuctívanějším milostným obrazům na Moravě.<sup>1</sup> Je doprovázen několika verzemi legendy a početné barokní grafiky a devocionálie svědčí o jeho dlouhotrvající oblibě, která přetrvává do dnešní doby.<sup>2</sup> Jedná se o pozdně gotickou deskovou malbu umístěnou na hlavním oltáři poutního kostela Navštívení Panny Marie v Zašové, která představuje Madonu s Ježíškem stojící na rozkvetlém trávníku před zeleným keřem. V horní části obrazu se na zlatém pozadí vznášejí dva andělé v červeném a zeleném rouchu nesoucí pásy s nápisem „(SVB) TV(VM) PRA(ESI)DIUM CONFVG – IMVS SANCTA DEI GEN(IT)RIX“ (Pod tvou ochranu se utíkáme, svatá Boží rodičko). Madona, stojící v lehkém kontrapostu, přidržuje syna na svém pravém boku. Soudě podle pojednání vlasů a proporcí svatozáře byla Panna Maria původně zobrazena jako Královna nebes s korunou na hlavě, ale rozsáhlá poškození obrazu, ke kterým došlo v průběhu jeho historie, způsobila, že právě v této oblasti se původní malba téměř nedochovala.<sup>3</sup> Madona je oblečena do nachově červeného šatu se zlatými lemy přepásaného šarlatově červeným pásem, přes který má přehozen bílý, zlatem lemovaný plášť, jehož rubová strana má modrou barvu. Plášť je asymetricky řasený s velkými mísovitými záhyby uprostřed, svislými trubkovými a špičatě zakončenými záhyby pod levou rukou a ostře zalamovanými záhyby s výrazně přehrnutým lemem na pravé straně, kde je plášť rozložen po zemi. Zvednutá strana pláště odkrývá Madoninu levou nohu obutou do červeného střevíce. Z levé horní části pláště vybíhá šarlatově červená šňůra zakončená červenobílým střapcem, kterou Panna Maria přidržuje delikátním gestem spojeného palce a ukazováčku levé ruky. Ve středu Mariiny hrudi je malba značně poškozená, dochované fragmenty rumělky však dokládají, že šňůra původně spojovala obě poloviny pláště. Zlatovlasý Ježíšek je oblečen do dlouhé smaragdově zelené tuniky se zlatými lemy a v pravé ruce drží knihu sepjatou přezkami. Jeho levá ruka je velmi blízko fragmentu Mariiny šňůry a není vyloučeno, že se jí Ježíšek mohl původně dotýkat, jak je to zobrazeno na barokních grafikách představujících Pannu Marii Zašovskou. Tváře obou postav prozrazují návaznost na umění krásného slohu. Jemně klenuté obočí Panny Marie, modelace očí a linie nosu spolu s lehkým náklonem hlavy směrem k Ježíškovi podtrhují lyričnost zobrazené scény. V pravém dolním rohu obrazu klečí rytíř ve zbroji namalovaný ve velmi drobném měřítku. U jeho nohou se nachází fragment znaku Sobků z Kornic - červený štít se zlatým antonínským křížem na třech stupních.<sup>4</sup> Na vzrostlém keři za postavou Panny Marie jsou patrné dva druhy listů – nalevo protáhlé a zašpičatělé,

zatímco na protější straně jsou okrouhlého tvaru. Trávník pod jejíma nohama je poset červenými květy lučního jetele, který doplňují další rostliny jako pampeliška, konvalinka a mařinka vonná.<sup>5</sup> Z trávy po Madonině levém boku vyrůstá vysoký bodlák, na němž sedí hnědočervený, fragmentárně dochovaný pták s hlavou otočenou směrem doprava. Podle světlého břicha a červeného peří na hlavě, hrudi a ocasních perutích jej můžeme s velkou pravděpodobností identifikovat jako hýla rudého.<sup>6</sup> Nad hýlem se nachází další pták, který původně nejspíš seděl na větvi keře. Podle červenočerného zbarvení hlavy a žlutobílých skvrn na křídlech se jedná o stehlíka. Po Madonině pravém boku je vyobrazen černý čáp, natahující dlouhý krk k zemi.

Obraz má několik symbolických rovin. Jak již bylo zmíněno, původně nejspíš představoval Pannu Marii s královskou korunou jako Královnu nebes - Reginu coeli. Keř za její postavou je potřeba chápat v souvislosti s dobovou symbolikou jako starozákonní keř Mojžíšův, který hořel, a přece jej plameny nestravovaly (Ex 3, 1-22; 4, 1-17). Na mnoha pozdně gotických zobrazeních Madony s Ježíškem je motiv keře, ať již s ohnivými plamínky či bez nich, použit jako symbol neposkvrněného početí Panny Marie.<sup>7</sup> Vzhledem k tomu, že korunovaná Panna Marie symbolizuje také církev, je motiv neshořené keře možno vyložit také jako symbol nezničitelnosti církve, aktuální v období po husitských válkách. V českém prostředí se zobrazení Madony stojící před keřem objevuje na obraze Assumpty z Deštné, Assumpty z Bílé hory, Assumpty Lannovy a Assumpty na střední desce triptychu z Duban. V knižní malbě můžeme zmínit např. Kouřimský graduál, jehož iniciála S na fol. 221v také představuje Assumptu před keřem.<sup>8</sup> U těchto Assumpt se vždy jedná o zobrazení korunované Panny Marie s Ježíškem stojící na půlměsíci, což je motiv, který na zašovské desce postrádáme, stejně jako paprsčitou svatozář, která by obraz posouvala do symbolické roviny Panna Maria – apokalyptická žena – vítězná církev. Je tedy patrné, že ikonografický program Panny Marie Zašovské se od českých Assumpt liší. Shodným motivem však zůstává keř za postavou Panny Marie a andělé s nápisovými páskami nad její hlavou. Tyto invokace nesené anděly se objevují v českém umění 15. století nejprve na rámech obrazů a posléze se stávají součástí ústředního výjevu. Nejčastěji se jedná o text mariánské antifony *Regina coeli laetare, quia quem meruisti portare, resurrexit sicut dixit, ora pro nobis Deum (alleluia)*. Podle Mileny Bartlové mohou tyto nápisy souviset s vlnou moru, která se ve střední Evropě objevila na počátku 50. let 15. století.<sup>9</sup> Tomu nasvědčuje i historie těchto veršů, které podle *Legendy aurey* zpívali andělé kajcíníkům nesoucím v procesí obraz Madony v době velkého moru (r. 590) v Římě, načež epidemie zázračně ustala.<sup>10</sup> U Assumpty z Deštné je modlitba doplněna prosbami donátorů *Audi nos nam te filius nihil negabit* a *Ora pro nobis sancta dei*

*genitrix ut digni etc.* Text *Regina coeli laetare* se objevuje od poloviny 15. století také v malopolském malířství – např. na střední desce triptychu z Paczóltowic představující Assumptu. Na obraze Panny Marie Zašovské je vepsán text mariánské antifony *Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genetrix (nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta)*.<sup>11</sup> Můžeme se tedy domnívat, že také tato modlitba, vzývající Pannu Marii jako Ochránitelku, by mohla souviset s morovou epidemií. Použitý typ písma, jímž je pokročile stylizovaná humanistická kapitála patrně z 16. století, však vypovídá o mladší přemalbě původního gotického nápisu.<sup>12</sup> Při restaurátorském průzkumu se nepodařilo objevit žádnou stopu staršího písma, pod fragmenty dnešního nápisu byla zjištěna jen vrstva olovnaté běloby.

Další symbolickou rovinu zašovského obrazu představují barvy, použité na roucha Krista a Panny Marie. Bílá barva Mariina pláště je symbolem čistoty a zdůrazňuje Neposkvrněné početí Panny Marie. Červen jejího šatu a pásu, symbolizujícího neporušené panenství, je posvátnou barvou, vyhrazenou ve Starém Zákoně svatostánku a velekněžím (Bible zmiňuje karmín, nach a purpur). Smaragdová zeleň Ježíškova roucha symbolizuje věčný život po vzkříšení. Ježíšek drží v ruce knihu, která jej charakterizuje jako vtělený Logos a zosobnění Boží moudrosti.<sup>13</sup> Symbolický význam mají i ptáci zobrazení u nohou Panny Marie. Pták obecně představoval od pradávna lidskou duši a prostředníka mezi pozemskou a nebeskou sférou.<sup>14</sup> Stehlík, který se živí semeny bodláku, byl ve středověku považován za symbol Kristova utrpení, neboť se věřilo, že pojídá i bodlákové trny.<sup>15</sup> Červená skvrna na jeho hlavičce byla vysvětlována legendou o tom, jak ke Kristovi při cestě na Golgotu přiletěl stehlík, vytáhl mu trn z čela a přitom ho potřísnila kapka Spasitelovy krve. Podobná legenda se pojí i k hýlovi, který je také symbolem Kristova utrpení. Čáp byl ve středověku považován za „zbožného ptáka“, který se příkladně stará o svá mláďata – jako milující otec. Byl přirovnáván ke Kristu, ať již svou dvojí barevností, která odpovídá dvojí přirozenosti Krista (božské a lidské), nebo tím, že čáp je „nepřítelem hada“ stejně, jako Kristus bojuje s ďáblem a hříchem.<sup>16</sup> Právě tento aspekt zachycuje obraz Panny Marie Zašovské, na němž čáp svírá v zobáku hada. Některé barokní grafiky zachycují ptáky čtyři, ale vzhledem k poškození dotyčné části obrazu již není možné zjistit jejich původní počet. (Musíme ovšem podotknout, že grafiky představující zašovský obraz bývají často nepřesné a liší se od originálu v mnoha detailech.) Symbolickou rovinu obrazu Panny Marie Zašovské doplňují také rostliny tvořící trávník pod Madoninými nohama. Jetel (stejně jako jahodník) svými trojčetnými lístky odkazuje na Nejsvětější Trojici, bodlák svými trny, stejně jako pampeliška svou hořkou šťávou připomínají Kristovo utrpení a konvalinka je symbolem

Mariiny pokory a také spásy. Mařinka vonná byla v lidové víře považována za ochrannou bylinu, která měla přinášet štěstí a chránit před zraněním v bitvě.<sup>17</sup>

Neobvyklým motivem, s nímž se setkáváme na obraze Panny Marie Zašovské, je červená šňůra zakončená střapcem, kterou Panna Maria drží ve své levé ruce. Nejedná se přitom o otevřenou formu růžence, jejíž oblibu dokládá mnoho středověkých vyobrazení, ale o jednoduchou šňůru, která je jednostranně vytažena ze středu Madonina pláště. Šňůra nebo nit červené barvy hraje důležitou roli mezi ochrannými symboly, používanými od nejstarších dob téměř na celém světě.<sup>18</sup> Setkáváme se s ní i v textech Starého zákona. Při Támařině porodu je na ručičku jejího syna Zeracha přivázána „*karmínová nitka*“ (hebr. *hut hashani*, lat. *coccinum* - šarlat, Gn 38, 28).<sup>19</sup> Tento zvyk, jehož důvodem byla ochrana novorozence, je doložen i ve středověké a barokní Evropě zejména díky zobrazením Panny Marie s takto „ozdobeným“ Ježíškem. Kromě červené šňůrky se používaly také červené korálky (nebo celý korál) navlečené na niti. Tato tradice se na mnoha místech Evropy udržela až do nedávné doby.<sup>20</sup> Před dobytím Jericha Jozuem je „šňůra z karmínových vláken“ přivázaná Rachabou na okno symbolem záchrany, neboť díky ní je celá její rodina zachráněna před smrtí (Joz 2, 18-21).

Šňůra či nit sama o sobě je jedním z nejstarších symbolů života známým již z řecké mytologie.<sup>21</sup> Není důvod se domnívat, že se tento význam v průběhu staletí výrazně změnil - spíše naopak. Předení či tkaní byly odedávna považovány za symbolické úkony a díky raněkřesťanské apokryfní literatuře došlo k jejich spojení s osobou Panny Marie jako matky Vykupitele.<sup>22</sup> Příběh, zachycený v Protoevangeliu Jakubově (2.-5. stol.), vypráví o volbě panny z Davidova rodu, jíž měla připadnout čest utkat „*pravý purpur a šarlat*“ na chrámovou oponu. Los padl na Pannu Marii, které se podle apokryfu právě při tkaní šarlatu zjevil anděl zvěstující narození Spasitele: „...*Dáš mu jméno Ježíš, protože on přinese svému lidu záchranu a zbaví jej hříchů.*“<sup>23</sup> Červená barva byla odedávna symbolem ohně, života a krve; křesťanství obohatilo tento význam o symbol Boží lásky ve smyslu vykupitelské krve Kristovy, prolité za spásu lidstva. Červenou šňůru tedy můžeme i na obraze Panny Marie Zašovské chápat jako symbol života a naděje na spásu, přičemž by tento význam mohlo umocňovat i gesto Ježíškovy levé ruky, která na šňůru ukazuje (případně se jí snad původně i dotýkala).<sup>24</sup>

Na obraze Panny Marie Zašovské je šňůra v ruce Matky Boží tradičně spojována s legendou, poprvé zaznamenanou v roce 1725. Tato legenda existuje ve čtyřech verzích.<sup>25</sup> Podle první a patrně nejstarší verze, která se odehrává v roce 1241 za dob tatarských vpádů na Moravu, zabloudil v lesích rytíř pronásledovaný pohany. Úpěnlivě se modlil k Panně Marii a

když nakonec únavou usnul, zjevila se mu ve snu s děťátkem na ruce. Podala mu šňůru a s její pomocí ho z lesů vyvedla. Vděčný rytíř pak postavil Panně Marii kapličku, do níž nechal namalovat obraz na památku oné události.<sup>26</sup> Druhá verze legendy má jiné zakončení, podle ní zachráněný rytíř našel milostný obraz v trní a nechal pro něj vystavět dřevěnou kapličku. Třetí verze legendy se liší od první jen tím, že se odehrává za třicetileté války. Podle čtvrté verze našel rytíř obraz Panny Marie na dubu, pod nímž se po své záchraně probudil.

Od 18. století je doložena úcta k zašovskému obrazu, který byl spojován zejména s ochranou proti moru - během epidemie v roce 1715 učinila řada vesnic z okolí Zašové slib každoročních poutí k obrazu, pokud budou zachráněny před morem.<sup>27</sup> Pokud přijmeme teorii o souvislosti mariánských obrazů s vepsanou antifonou a protimorové ochrany, je možné, že i tradice vzývání Panny Marie Zašovské jako ochránitelky před morem má kořeny v hlubší minulosti.<sup>28</sup>

Slohovou analýzou obrazu Panny Marie Zašovské se zabývali Josef Maliva a Ivo Hlobil. Maliva obraz stylově zařadil k okruhu Mistra svatojiřského oltáře a datoval jej do doby kolem roku 1475.<sup>29</sup> Po ikonografické stránce obraz komparoval s českými Assumptami, u nichž předpokládal společnou předlohu. Ivo Hlobil naopak upozornil na souvislost záhybového systému Panny Marie Zašovské s malopolskými mariánskými obrazy, vznikajícími od 40. let 15. století (Stary Sącz, Przydonica, Cerekiew).<sup>30</sup> Pro tuto skupinu Madon je charakteristický asymetricky komponovaný, bohatě řasený plášť s lámanými záhyby, který malopolské malířství převzalo z nizozemského umění. Typ pláště, který vidíme na zašovském obraze, se poprvé objevuje na obraze Madony, tzv. Immaculaty ze Starego Sącza, dílu krakovské malby z doby kolem roku 1445 (Stary Sącz, klášter klarisek).<sup>31</sup> Panna Maria, korunovaná jako Královna nebes a stojící jako druhá Eva na drakovi svírajícím v tlamě jablko, je zahalena do bílého brokátového pláště zdobeného vzorem čintámami.<sup>32</sup> Ten je uprostřed členěn mísovíťmi záhyby, na levé straně splývá dolů svislými špičatě zakončenými záhyby a na pravé straně je rozložen po zemi. Charakteristickým rysem je přehrnutý okraj, který odhaluje rub pláště stejně, jako je tomu na zašovském obraze. Také střed pláště s jednoduchou sponou ve tvaru kosočtverce je pojednán shodným způsobem. Tato partie zašovské Madony je sice dosti poškozená, ale původní tvar spony je dodnes možno rozlišit, zejména v její spodní části. Malba ze Starego Sącza se však od zašovského obrazu liší tím, že Madona má Ježíška posazeného na levé ruce a ve své pozvednuté pravici nadržuje žádný atribut. Ježíšek je oděn do dlouhé červené tuniky a gesta jeho rukou jsou obdobná jako na zašovském obraze, jen zrcadlově obrácená. V levici svírá knihu a jeho pravá ruka otočená dlaní dopředu se nachází poblíž matčiny hrudi. Zobrazení Ježíška s knihou a původně žehnajícím gestem

druhé ruky vychází z byzantského ikonografického schématu Madony Hodégétrie – Vůdkyně na cestách. V malopolském malířství 15. století si tento typ Ježíška získal velkou oblibu a objevuje se na mnoha vyobrazeních Madony s dítětem.

Záhybový systém, který vidíme na obraze Panny Marie Zašovské i Madony ze Starego Sącza, vychází z nizozemského vzoru, kterým je zřejmě obraz Madona u fontány Jana van Eycka datovaný rokem 1439 (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).<sup>33</sup> Marcin Libicki a Jerzy Gadomski předpokládají, že se malopolské malířství mohlo s tímto obrazem seznámit prostřednictvím grafiky nebo kreseb.<sup>34</sup> Van Eyckův obraz představuje Pannu Marii stojící před rozkvetlým růžovým keřem částečně krytým ozdobným závěsem, který přidržuje dvojice andělů. Je zahalena do sytě modrého asymetricky komponovaného pláště, jehož řasení se do značné míry shoduje s naším obrazem, včetně přehnutí spodního lemu ležícího na zemi. Madona drží na obou rukách Ježíška zahaleného rouškou, který se k ní tiskne a objímá ji svou pravíci kolem krku. Z jeho levé ruky splývá šňůra červených korálek zakončená střípцем, patrně růženec. Záhybový systém Madony u fontány a následně Madony ze Starego Sącza ovlivnil celou skupinu malopolských obrazů, jak bude zmíněno dále.

S podobným kompozičním schématem, které známe ze zašovského obrazu, se setkáváme také v krakovské knižní malbě, a to na iniciále A (f. 1) v antifonári krakovského kanovníka Adama z Będkowa z let 1451-1457 (Kraków, Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu).<sup>35</sup> Iniciala představuje korunovanou Pannu Marii stojící na drakovi, jejíž roucho s brokátovým vzorem je řaseno obdobným způsobem jako na obrazech ze Starego Sącza a Zašové. Zašovskému obrazu tentokrát odpovídá i posazení Ježíška na pravé ruce Madony, gestikulace jeho rukou i gesto pozvednuté levice Panny Marie, která však mezi palcem a ukazováčkem svírá kříž.

Skupinu malopolských Madon tohoto typu doplňují další obrazy z 50. - 70. let 15. století. Jedná se o Assumptu na střední desce Triptychu z Przydonicy datovanou do let 1455-1465 (Przydonica, farní kostel) a Assumptu z Cerekwi, která vznikla ve stejné době (Tarnów, Muzeum Diecezjalne).<sup>36</sup> Obě Assumpty jsou oděny do bílého pláště, Ježíška drží na pravé ruce a v pozvednuté levici třímají květinu – na obraze z Przydonicy je to lilie a v případě Cerekwi bílá růže. Na hlavách mají koruny a paprsky svatozáře naznačují, že se jedná o Pannu Marii jako apokalyptickou Ženu oděnou sluncem (Zj 12, 1). Kompozici obou Madon doplňuje keř za jejich zády. Na desce z Cerekwi jsou zobrazeni také dva andělé vznášející se po stranách. Dalšími malopolskými obrazy Madon s obdobným kompozičním schématem jsou Assumpta Triptychu z Paczółtowic z let 1460-1470 (Paczółtowice, farní kostel) a shodně datovaná Assumpta Triptychu z Wołowca (Warszawa, Muzeum Narodowe).<sup>37</sup> Obraz

z Paczóltowic opět představuje Pannu Marii jako Královnu nebes a Apokalyptickou ženu stojící tentokrát před hořícím keřem. Po stranách se vznášejí andělé s nápisovými páskami s antifonu *Regina coeli laetare*. Řasení pláště Panny Marie navazuje na starší obrazy tohoto typu, jeho barva je však tmavě modrá. Ježíšek je posazen na matčině pravé ruce a jeho tunika i gestikulace odpovídají starším předlohám. Jiné je gesto Mariiny levé ruky, která přidržuje pozvednutý plášť. Posledním obrazem, který se řadí do naší skupiny Madon, je zmíněná Assumpta se sv. Filipem a Jakubem - střední deska Triptychu z Wołowca. Odhlédneme-li od pokročile zalamované draperie, je patrné, že jeho autor opět kompozičně navázal na nejstarší známý obraz tohoto typu – Madonu ze Starego Sącza, což svědčí o ohlasu, který krakovská deska budila ještě několik desetiletí po svém vzniku.<sup>38</sup> Dozvuky pak nacházíme ještě v 70. letech 15. století v Uhrách, např. na Triptychu ze Strážiek (Bratislava, Slovenská národná galéria).<sup>39</sup>

Zaměříme-li se na tvář Panny Marie Zašovské, upoutají nás mandlové oči s výraznými tmavě hnědými zorničkami, lineárně utvářená horní víčka a charakteristický stín modelující víčka spodní. Ačkoli byly tváře Ježíška i Panny Marie v minulosti poškozeny, intaktně se dochovalo Madonino pravé oko a větší část oka levého, stejně jako čelo s delikátně klenutým obočím a horní polovina jemně utvářeného nosu.<sup>40</sup> Linie úst a brady byly při současném restaurování zrekonstruovány na základě fragmentů malby a dochované podkresby. U Ježíška byla poškozena levá polovina tváře s okem a také vlásky, které se zachovaly jen fragmentárně. Dochovaná část tváře Panny Marie však opět vybízí k porovnání s malopolským malířstvím, a to zejména s Madonou epitafu czchowského starosty Jana z Ujazdu (†1450, Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu). Tento obraz navazuje typy tváří Ježíška a Panny Marie na starší krakovskou malbu, např. epitaf krakovského stolníka Wierzbieży z Branic († 1425, Kraków, Muzeum Narodowe), ale výrazně zalamované záhyby bílého pláště Panny Marie, vycházející z nizozemských vzorů, již zcela odpovídají aktuálním tendencím malopolského malířství.<sup>41</sup> Podobnost Mariina obličej na Epitafu Jana z Ujazdu a zašovském obraze je velmi výrazná a shodný je i způsob modelace očí, který je ostatně charakteristický pro krakovské malířství. Zajímavou kompoziční podobnost vykazuje i postava klečícího donátora oděného v brnění a rytíře na zašovské desce. Oba jsou zobrazeni ve zvláštní pozici, při níž klečí před Pannou Marií se sepjatýma rukama, ale jejich kolena se nedotýkají země, takže vzniká dojem, že se postava „vznáší v prostoru“. Ačkoli se zmíněný rytíř na zašovském obraze příliš nedochoval, šikmá pozice jeho nohou je stále patrná. Na czchowském epitafu pravděpodobně souvisí donátorova poloha s pokusem o zobrazení

perspektivy, jehož výsledkem bylo také zakřivení dlažby a závěsu za postavou Panny Marie, na zašovském obraze však nemá takové zkruslení samo o sobě žádné opodstatnění.

O souvislosti obrazu Panny Marie Zašovské s malopolským malířstvím svědčí kromě zmíněných formálních shod také použitá technika zlacení pozadí a lemů rouch. Jedná se o plátkové stříbro překryté žlutou lazurou (lakem), takže vzniklý výsledný dojem připomíná zlato. Tato technika odpovídá zvyklostem malopolských malířů v letech 1430-1460, kdy byla k výzdobě pozadí používána stříbrná fólie, případně cín, pokryté lazurou. Zlacení pravým zlatem se v Malopolsku znovu objevuje až od 60. let 15. století, na rozdíl od Čech, kde se umělci nikdy od používání zlata neodchýlili.<sup>42</sup>

Zjištěné skutečnosti nám tedy dovolují vyslovit domněnku, že obraz Panny Marie Zašovské vznikl nejspíše v 50. letech 15. století v Malopolsku a pravděpodobně souvisí přímo s Krakovem. Svědčí o tom návaznost obličejových typů na tradici krásného slohu a současně přejímání aktuálních nizozemských vzorů v podobě lámaných záhybů draperie, což jsou fenomény, s nimiž se setkáváme právě v krakovském malířství poloviny 15. století. Souvislost našeho obrazu s Epitafem Jana z Ujazdu, Madonou Antifonáře Adama z Będkowa a Madonou ze Starego Sącza je velmi zřetelná.

Otázkou však stále zůstává, kdo mohl být objednavatelem či alespoň předchozím vlastníkem zašovské malby. Ze zápisu v děkanských matrikách se dozvídáme, že obraz Panny Marie Zašovské byl na své nynější místo přenesen ze staršího (dnes již neexistujícího) kostela sv. Anny, jednoduché dřevěné stavby snad z 16. století, nacházející se uprostřed hřbitova v sousedství dnešního chrámu Navštívení P. Marie.<sup>43</sup> Tento kostel je vyobrazen na barokní rytině z roku 1768. Zápisy z let 1673 a 1690 se zmiňují o dvou oltářích již odsvěceného kostela sv. Anny se starými obrazy a votivních darech pro obraz Panny Marie.<sup>44</sup> Údaje v dalších dochovaných matrikách z let 1764 a 1771 hovoří o hlavním oltáři zasvěceném sv. Anně a oltáři na epištolní straně kostela, na němž se nacházel obraz Panny Marie Pasovské.<sup>45</sup> Tyto matriky se zmiňují také o zchátralosti dřevěného kostela sv. Anny a o přenesení milostného obrazu Panny Marie - Divotvůrkyně („*Imago Thaumaturga B: V: Mariae*“) do nově postaveného kostela Navštívení P. Marie v roce 1725.<sup>46</sup> Patrně vzápětí poté došlo k přerезání desky do dnešního tvaru trinitářského kříže.<sup>47</sup>

Jak je zřejmé z barokních matrik, úcta k milostnému obrazu Panny Marie měla v Zašově poměrně dlouhou tradici. Stále se však naskytá otázka, zda byl obraz Madony původně určen pro Zašovou nebo se sem dostal až později. Pro druhou možnost by mohlo svědčit to, že kostelík, v němž byl obraz uctíván, nenesl patrocinium Panny Marie, ale sv. Anny. Josef Maliva vyšel při řešení této otázky ze zobrazení rytíře se znakem Sobků z Kornic,



jehož považoval za donátora obrazu.<sup>48</sup> Předpokládal, že deska byla namalována jako součást oltární archy určené pro zámeckou kapli nebo kostel v Kelči. Dnes je však zřejmé, že rytíř byl na obraz doplněn dodatečně, o čemž svědčí absence podkresby a také to, že je namalován přes dokončené rostlinné pozadí. Jeho postava je velmi drobná a téměř dokonale skrytá mezi travinami, které přes ni prosvítají, neboť použité barvy časem zprůhledněly. Dnes je patrná jen silueta těla v brnění a dobře čitelná je pouze tvář a sepjaté ruce namalované s převahou rumělky a olovnaté běloby.

Vzhledem k tomu, že je postava s erbem Sobků z Kornic přimalována dodatečně bez jakékoli podkresby, pravděpodobně se nejedná o donátora, s jehož zakomponováním do malby by autor patrně předem počítal.<sup>49</sup> Je však možné, že hotový obraz Panny Marie Zašovské získal některý z příslušníků tohoto rodu a následně na něj nechal přimalovat svou postavu s erbem v pozici oranta, která dala později vzniknout legendě o zázračně zachráněném rytíři. Zda k tomuto činu vedl neznámého šlechtice osobní mystický prožitek nebo jiné důvody, již dnes patrně nezjistíme. Zobrazený rytíř je ozbrojen mečem a na hlavě má přilbici se zvednutým hledím. Podle tvaru se jedná nejspíš o šalír – válečnou přilbici používanou v Evropě od poloviny 15. století, která dokonale chránila zátylek a bývala doplněna plátovým podbradím, jehož účelem bylo chránit krk. Vzhledem ke tvaru brnění a také ke stylu malby je pravděpodobné, že rytíř nebyl na obraz zašovské Panny Marie přimalován o mnoho později, jako možná datace se jeví druhá polovina 15. století. Pro tuto teorii hovoří také absence lakové vrstvy mezi rostlinným pozadím a rytířovou postavou.

Sobkové (Bělíkové) z Kornic patřili k jednomu z nejstarších šlechtických rodů Horního Slezska, který je zmiňován již ve 14. století.<sup>50</sup> Predikát „de Kornica“ užívali podle stejnojmenné vsi, ležící v dnešním Opolském vojvodství v Polsku mezi Ketří (Kietrz) a Ratiboří (Racibórz). Sobkové měli ve svém erbu červený štít se zlatým antonínským křížem bez horního břevna (některými heraldiky je znak interpretován jako vinařský lis) stojícím na třech stupních. Tento rozvětvený šlechtický rod vlastnil statky hlavně na Těšínsku, Ratibořsku, Opolsku, Osvětimsku a Opavsku. Sobkové však byli usedlí také v Čechách a na Moravě, zejména v 15. a 16. století. Na Moravě drželi od r. 1469 Kelč (Václav Bělík), od r. 1495 Tlumačov (Sobek z Kornic) a od r. 1526 Veselí na Moravě (Hynek z Kornic). Vzhledem ke geografické poloze Zašové se jako nejbližší místo, kde Sobkové z Kornic sídlili, jeví Kelč. Toto městečko vlastnil Václav Bělík z Kornic, syn Korvínova stoupence a hejtmana Horního Slezska Jana Bělíka.<sup>51</sup> Kelč obdržel 9. listopadu 1469 darem od krále Matyáše Korvína a vlastnil ji až do své smrti, kdy ji zdědil jeho bratr Jan Bělík z Kornic.<sup>52</sup>

Pokud bychom obraz Panny Marie Zašovské spojili s Václavem Bělíkem a Kelčí, mohl by být hypoteticky umístěn buď na kelečské tvrzi zmiňované v roce 1556 nebo v nedalekém kostele Matky Boží a sv. Kateřiny, doloženém již v roce 1429.<sup>53</sup> Tvrz byla přestavěna v 80. letech 16. století olomouckým biskupem Stanislavem Pavlovským na renesanční zámek. Pokud by původním umístěním obrazu byla Kelč, můžeme předpokládat, že po navrácení kelečských statků olomouckým biskupům v první polovině 16. století již nemusel být mariánský obraz s erbem Korniců vyhovující součástí interiéru, a tudíž mohlo dojít k jeho přemístění do Zašové. Zde se kolem něj mohla rozvinout legenda a následný kult, jehož vyvrcholením bylo přenesení obrazu do nově postaveného kostela Navštívení Panny Marie v roce 1725. Otázka dřívějšího vlastníka obrazu Panny Marie Zašovské však zůstává stále otevřená, už vzhledem k tomu, o jak široce rozvětvený rod se v případě Sobků z Kornic jedná.

Závěrem můžeme konstatovat, že zatímco po formální a ikonografické stránce nemá zašovský obraz v českém malířství obdoby, jeho souvislost s malopolským malířstvím poloviny 15. století je natolik zřejmá, že můžeme za místo jeho vzniku považovat Malopolsko a snad i přímo Krakov. Autor obrazu Panny Marie Zašovské vyšel po formální stránce z aktuálního typu Panny Marie, jenž v sobě spojoval starší tradici krásného slohu a současně i nejnovější vlivy nizozemského umění, které se projeví v pojednání drapérie. O uměleckých kvalitách našeho malíře pak svědčí nejen bravurně zvládnutá malba, ale také jeho osobitá invence, která obraz obohatila o nové ikonografické prvky jako je červená šňůrka Panny Marie nebo trojice ptáků u jejích nohou, což jsou motivy, s nimiž se, pokud je nám známo, nesetkáváme na žádném mariánském obraze této doby.

### **Poznámky:**

1. Maliva 1958a, b; 1959; 1960; Hlobil 1999, s. 443, č. kat. 344; Štajnochr 2000, s. 262, obr. 287.
2. Poutním místem Zašová se zabývala řada badatelů, počínaje Janem Jiřím Středovským, který se o něm zmínil v knize *Rubinus Moraviae*. Středovský 1712, s. 14. Dalším badatelem, který se o Panně Marii Zašovské zmínil a připojil i její vyobrazení, byl před rokem 1763 brněnský augustinián Alipius Czermak v díle *Atlas Marianus Marchionatus Moraviae oder Beschreibung aller Marianischen Gnaden-Bilder und Statuen in Marggrafthum Mähren*, MZA Brno, Sbirka rukopisů G10, sign.

476, f. 134v (mědirytina obrazu). Za laskavé upozornění na tento rukopis děkuji dr. Vladimíru Maňasovi. K dataci rukopisu Mihola 2006, s. 461-462. Hranický 1857; Wolný 1859, s. 91-95; Eichler 1888, s. 380; Bayer 1904; Bílek 1893, s. 363; Domluvil 1914, s. 306-318; Šigut 1942; Švábenský 1959, s. 63-69, 122-123, 379-388; Štajnochr 2000, s. 262, obr. 287; Zuber 2003, s. 290-291; Buben 2007, s. 244, 250-252; Hradil 2008; M. Ottová, in: Jakubec (ed.) 2008, s. 12-14.

3. O královské koruně svědčí rovněž dochované fragmenty podkresby, které dávají tušit původní tvar výběžků.
4. Sedláček 2003, s. 119. Podle některých badatelů nezobrazuje erb Korniců antonínský kříž, ale vinný lis. Znak je dnes dochován sotva zpoloviny, jeho původní vzhled však zachycují barokní grafiky a devoční kopie obrazu Panny Marie Zašovské.
5. Vzhledem ke značné stylizaci zobrazených rostlin je obtížné odlišit luční jetel od jahodníku obecného, jejichž trojčetné listy mají podobnou stavbu. Jetelový květ namalovaný nad hlavou rytíře se jeví jednoznačně, avšak v případě ostatních červeně kvetoucích (či plodících) rostlin si nemůžeme být jisti, zda se nejedná o stylizovaný jahodník.
6. Tento poměrně vzácný pták se ve střední Evropě po mnoho staletí nevyskytoval, v letech 1450-1570 je však jeho přítomnost doložena. Albrecht 2000, s. 343.
7. Chytil 1906, s. 118; Josef Cibulka považoval keř za postavou Madony, resp. Assumpty za květnici, která symbolizuje ráj, do něhož byla Panna Marie přenesena po svém korunování. Cibulka 1929; Pavlíček 1998; Bartlová 2001, s. 371-372. Zajímavý příklad zobrazení hořícího keře jako jednoho z mnoha symbolů obklopujících Pannu Marii s Ježíškem najdeme na obraze vestfálského malíře z doby kolem roku 1410 (Madona v zahradě, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).
8. Assumpta z Deštné, kolem 1450, Praha, Národní galerie. Pešina 1950, s. 101, kat. č. 15, obr. 3, 4; Assumpta z Bílé hory, 40. léta 15. století, Praha, Národní galerie. Ibidem, kat. č. 17, Bartlová 2006, s. 130-131, kat. č. I.5.14.; Assumpta Lannova, kolem 1450, Praha, Národní galerie. Ibidem, kat. č. 18, obr. 5; Oltář z Duban, kolem 1460, Praha, Národní galerie. Ibidem, s. 104, kat. č. 27-32, obr. 12. Kouřimský graduál, 1470, Praha, Národní knihovna, sign. XIV A 1. Krása 1985, s. 398-399. Pro středověká zobrazení Panny Marie Nanebevzaté identifikované půlměsícem pod nohama zavedl termín Assumpta, převzatý z barokní teologie, Josef Cibulka. Cibulka 1929. Kompozice zobrazení Panny Marie před keřem vychází podle Gerharda Schmidta z vyobrazení Panny Marie jako Královny serafů na vnitřní straně tzv. Albrechtova

- oltáře z let 1438-1440 (Klosterneuburg, augustiniánský klášter). Schmidt, s. 321. K českým Assumptám naposledy Milena Bartlová, Bartlová 2001, s. 370-375 (cit. starší literatura); Bartlová 2002-2003; Bartlová 2006, s. 130-131.
9. Milena Bartlová spojuje invokace Assumpty z Deštné s morem, který se objevil v Čechách v roce 1451. Bartlová 2001, s. 373. Morová epidemie zasáhla české země v letech 1451-1473 a opakovaně se vracela. Wondrák 1999, s. 26.
  10. Legenda aurea, s. 109; Chytil 1925, s. 47-48; Bartlová 2001, s. 77.
  11. Jedná se o mariánskou antifonu ke kantiku *Nunc dimittis* v kompletári Malých mariánských hodinek (*Officium parvum Beatae Mariae Virginis*). Za laskavou konzultaci děkuji panu Mgr. Stanislavu Červenkovi. V těchto mariánských hodinkách má Canticum Simeonis (L 2, 29-32) přiřazeny dvě antifony - zmíněnou *Sub tuum praesidium* a *Regina coeli laetare* jako variantu pro velikonoční období.
  12. Za konzultaci děkuji Mgr. Štěpánu Kohoutovi.
  13. J 1, 14; Denkstein 1987, s. 75-80.
  14. Již ve starověku byla rozšířena víra, že duše člověka odlétá po jeho smrti v podobě ptáka. Křesťanská kultura tuto symboliku přejala, o čemž snad nejvýrazněji svědčí holubice, která se stala symbolem Ducha svatého (Mt 3,16; Mk 1,10; L 3,22; J 1,32). Ztotožnění ptáka s duší dokládá také biblický verš „Unikli jsme jako ptáci z osidla lovců. Osidlo je protrženo, unikli jsme.“ (Ž 124,7). Podle Stephana Beissela zde pták představuje lidskou duši zachráněnou před nástrahami. Beissel 1909, s. 331. Podle Herberta Friedmanna je pták symbolem duše, ale také zmrtvýchvstání Krista. Friedmann 1946, s. 7-8.
  15. Friedmann, Ibidem, s. 10-28; Kořán 1986.
  16. Jako milujícího otce čápa popisuje Klaretův *Ortulus phisologie*. Physiologiarius, s. 22-23; Royt – Šedinová 1998, s. 121-122.
  17. Jinými názvy jsou např. svízel vonný, mařenka nebo božec.
  18. Symbolikou provazů a uzlů se systematicky zabýval Mircea Eliade. Eliade 2004, s. 95-126, zejm. 114-118. Je zajímavé si povšimnout, že červená šňůrka byla a mnohdy ještě stále je ochranným symbolem, který je znám různým náboženstvím a kulturám nejen v Evropě, ale také v Asii.
  19. Český překlad je citován podle ekumenického vydání Bible z roku 1985. Vulgáta používá termín *coccinum* (šarlat) a *funiculus coccineus* (šarlatový provázek).
  20. Navrátilová 2004, s. 55, 109.

21. Jedná se o mýtus o Moirách (bohyních osudu) Klóthó, Lachesis a Atropos, které předou, měří a přestřihují nit života.
22. Oblíbenost motivu Panny Marie jako přadleny dokládají četná středověká vyobrazení.
23. Protoevangelium Jakubovo, in: Dus, Pokorný 2001, s. 262-263.
24. Vítězslav Štajnochr vysvětluje šňůru na zašovském obraze jako ligaturu, „ná vaz mocného účinku“ - můžeme jen hádat, zda má na mysli tradiční ochranný amulet symbolizující nepřerušenosť života nebo ligaturu v přeneseném slova smyslu jako vztah mezi Bohem a věřícím. Štajnochr 2000, s. 262. K etymologii slova ligatura Eliade 2004, s. 117-118.
25. Šigut 1942, s. 6-8.
26. Tuto verzi legendy zmiňovala již barokní kronika zašovského rektora Jana Bartoloměje Vranečky. Text kroniky je dnes nezvěstný, k dispozici jsou jen dva zlomky z let 1759-1780. Vranečková kronika, Státní okresní archiv Vsetín, Archiv obce Zašová, inv. č. 25, 8 fol.; Fragment opisu Vranečkovy kroniky (?), nedatováno, SOA Vsetín, inv. č. 26, f. 5, cit. Podle Hradil 2008, nestr.
27. Šigut 1942, s. 12.
28. Viz pozn. 9.
29. Maliva 1958a, b; 1959; 1960.
30. Hlobil 1999, s. 443, č. kat. 344.
31. O krakovském původu obrazu svědčí postava krakovského sufragána Jerzyho klečícího u nohou Panny Marie a také relikviářový rám, který má na čestném místě uprostřed umístěny ostatky sv. Václava a Stanislava, patronů krakovské katedrály. Ikonografie obrazu reaguje podle Gadomského na aktuální teologickou diskusi o Neposkvrněném početí Panny Marie rozvíjenou toho času v Krakově. Dogma Neposkvrněného početí bylo tradičně prosazováno františkánským řádem, k jehož příslušníkům Jerzy patřil. Datace „Immaculaty“ ze Starego Sącza se odvíjí od sufragánovy návštěvy v tamním klášteře klarisek v roce 1445. Gadomski 1981, s. 52, 110, obr. 14, 99, 245, 251.
32. Jedná se o orientální motiv tvořený třemi spojenými kruhy a vlnovkou. Textiliemi zobrazenými v malopolské deskové malbě 15. století se naposledy zabývala Maria Molenda. Molenda 2006.
33. Cuttler 1991, s. 101, obr. 115; Gadomski, Ibidem, s. 110.
34. O šíření van Eyckova obrazu svědčí např. perokresba Gerarda Davida z let 1500-1510 (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Libicki 1967, s. 229-230;

- Gadomski, Ibidem, obr. 246. David podle Madony u fontány vzápětí namaloval svou Madonu se čtyřmi anděly (New York, The Metropolitan Museum of Art).
35. Gadomski, Ibidem, obr. 149; Miodońska 1967, s. 65, obr. 68.
36. Gadomski, Ibidem, s. 117-118, obr. 56, 144; s. 118, obr. 58.
37. Gadomski, Ibidem, s. 118-119, 121, obr. 77; s. 121, obr. 73.
38. Světlý plášť Panny Marie opakuje dokonce i brokátový vzor pláště Madony ze Starego Sącza. Starší typ Madony stojící na drakovi však byl na desce z Wołowca nahrazen Assumptou na půlměsíci.
39. Bartlová 2003, kat. č. 4.30, s. 705.
40. V letech 1955-1956 byl obraz Panny Marie Zašovské restaurován Jaroslavem Altem, asistentem prof. Bohumila Slánského na Akademii výtvarných umění v Praze. Během restaurování byla mimo jiné odstraněna olejová přemalba, pocházející zřejmě z 19. století (snad z doby po požáru zašovského kostela v roce 1871) a obraz byl obnoven ve své původní gotické podobě. Restaurátorská zpráva z roku 1956 je spolu s fotodokumentací uložena na faře v Zašové. Její opis se nachází v *Pamětní knize farnosti Zašovské od r. 1902*, sepsané P. Josefem Odstrčilem a jeho následovníky. Děkuji P. Vojtěchu Daňkovi za laskavé zapůjčení těchto materiálů ze zašovského farního archivu.
41. Gadomski 1981, s. 31, 101-102, 109-110, obr. VIII, 13, II. U epitafů je podle Gadomského potřeba počítat s možností většího stáří malby než je uvedené datum donátorova úmrtí, neboť mohly být malovány ještě za života objednavatele. Gadomski, Ibidem, s. 95.
42. Gadomski, Ibidem, s. 69. Na deskách z Przydonicy a Cerekwi se výjimečně objevuje zlato, podle Gadomského je však nejspíš mladšího data a souvisí s pozdějšími přemalbami obrazů. V českém gotickém malířství se stříbrná fólie objevuje jen výjimečně spolu se zlatem na Vyšebrodském oltáři, jak vyplývá z výzkumu Mojmíra Hamsíka. Hamsík 1962, s. 390.
43. Podle Josefa Malivy, který zmiňuje starší, dnes již nezvěstné děkanské matriky Valašského Meziříčí z let 1580 a 1602, byl již mezi léty 1580-1602 v Zašové u kostela sv. Anny zmiňován protestantský farář Krištof Počenovský, což potvrzuje i text Františka Šiguta. Maliva 1959, s. 45; Šigut 1942, s. 12-14.
44. „*In Pago Zassowa Ecclesia Filialis est simplex, lignea, non consecrata duo Altaria picturae antiquae pulchrae praesentim imáginú circumdatum mauratis listis, habens; Patronae B: V: Mariae in coelos Assumptae dicata: portatili utitur.*“ Součástí matriky

je také inventář kostela sv. Anny. Děkanská matrika Valašské Meziříčí, 1673, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř, kniha č. 246a, s. 100-104. Matrika z roku 1690 pak popisuje mnohem větší množství votivních darů.

Děkanská matrika Valašské Meziříčí, 1690, ZAO, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř, kniha č. 247, s. 162-163. Popis kostela sv Anny je podobný jako v předchozí matrice: „*In Pago Ziassowa est Ecclesia Filialis, lignea non benedicta. Duo Altaria antiquae picturae, habens, Patronae B: V: M: dicata: Utitur portatili.*“

45. Vylučovací metodou docházíme k závěru, že milostný obraz Panny Marie Zašovské zdobil hlavní oltář, na nějž ho umísťují i předchozí badatelé.
46. „*Haec Ecclesia est puro ligno satis parva ac ruinosa exstructa est, Anno 1603. In hac Ecclesia ante hac asservabatur et colebatur Imago Thaumaturga B: V: Mariae, quae in Anno 1725 in novam Ecclesiam filialem, uti inferius notabitur, translata est; Servantiur veró Divina hic per Annum 5.*“; O starším kostelíku sv. Anny se zde dále píše: „*Ecclesia haec est aedificata in honorem S: Anna, ejus Dies Dedicationis celebratur Dominica post festum Omnium Sanctorum. Altare Majus in honorem S<sup>ta</sup> Anna, utitur portatili; Laterale habet unum, ex parte Epistolae in honorem B: V: M: Passaviensis.*“ Děkanská matrika Valašské Meziříčí, 1764, ZAO, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř, kniha č. 248, s. 192-198. Obdobný zápis je i v matrice z roku 1771. ZAO, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř, kniha č. 249, s. 168-173.
47. Maliva 1959, s. 45-46.
48. Maliva 1960, s.63.
49. Zajímavým srovnávacím příkladem může být postava krakovského sufragána Jerzyho, která byla zřejmě také namalována na dokončenou desku Madony ze Starego Sącza, jak o tom svědčí linie dračího těla prosvítající pod malbou inkarnátu. Bez technologického průzkumu malopolského obrazu však nemůžeme činit žádné závěry.
50. Sękowski 2002, s. 188-189.
51. *Scriptores rerum Silesiacarum*, 7. díl, Breslau 1872, s. 201 (opis cit.); Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství olomoucké, inv. č. 1287, sign. L I a 9. Kovářová – Papajík 2004, s. 68.
52. Od Jana Bělíka koupil Kelč Jindřich z Boskovic, jak o tom svědčí listina z 4. listopadu 1484. Šembera 1870, s. 196-197, list č. 21 (opis cit.); Kovářová.- Papajík, Ibidem, s. 68-70, 318-319.

53. Kovářová – Papajík, *Ibidem*, s. 87. Opis protokolu o vizitaci kelečské farnosti z 1. května 1429 se zmiňuje o „*kostele Matky Boží a svatěj Kateřiny na zámku páně*“.  
Snopek 1912; Kovářová, Papajík, *Ibidem*, s. 311-318.



## **Prameny a literatura**

### **Albrecht 2000**

Tomáš Albrecht, *Indický úspěchaný host - hyl rudý*, Vesmír 79, 2000, s. 343-344.

### **Bartlová 2001**

Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001.

### **Bartlová 2002-2003**

Milena Bartlová, *Assumpta from the White Mountain, gothic painting on canvas*, Bulletin Národní galerie v Praze, Praha 2003, 12/13, 1, s. 76-84, 146-151.

### **Bartlová 2003**

Dušan Buran (ed.), Milena Bartlová, *Skulptúra a tabulové maliarstvo 1400-1470*, In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*, Bratislava 2003.

### **Bartlová 2006**

Andrzej Niedzielenko, Vít Vlhas (eds.), *Slezsko - perla v České koruně*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2006.

### **Bayer 1904**

Adolf Bayer, *O památkostech poutního místa Zašové*. Moravská Ostrava 1904.

### **Beissel 1909**

Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg 1909.

### **Bílek 1893**

Tomáš Václav Bílek, *Statky a jmění kolejí jezuitských, klášterů, kostelů, bratrstev a jiných ústavů v království Českém od císaře Josefa II. zrušených*, Praha 1893.

**Buben 2007**

Milan M. Buben, *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích. Žebravé řády III/2*, Praha 2007.

**Cibulka 1929**

Josef Cibulka, *Korunovaná Assumpta na půlměsíci*, in: Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádla, Praha 1929, s. 80-127.

**Cuttler 1991**

Charles D. Cuttler, *Northern Painting. From Pucelle to Brueghel / Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*, London 1991.

**Domluvil 1914**

Eduard Domluvil, *Vlastivěda moravská. Val. –Meziříčský okres*, Brno 1914.

**Denkstein 1987**

Vladimír Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*, Rozpravy Československé akademie věd, řada společenských věd 97, 2, Praha 1987.

**Dus – Pokorný 2001**

Jan A. Dus, Petr Pokorný, *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I.*, Praha 2001.

**Eichler 1888**

Karel Eichler, *Poutní místa a milostné obrazy na Moravě I/2*, Brno 1888.

**Eliade 2004**

Mircea Eliade, *Obrazy a symboly*, Brno 2004.

**Friedmann 1946**

Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch, Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington 1946.

**Gadomski 1981**

Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981.

### **Gotik 1969**

K. M. Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969.

### **Hamsík 1962**

Mojmír Hamsík, *Malířská technika Vyšebrodského cyklu*, Umění 10, 1962, s. 388-400.

### **Hlobil 1999**

Ivo Hlobil, heslo P. Maria Zašovská. Zašová, kostel Navštívení P. Marie, in: Idem – M. Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. III. Olomoucko* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Olomouc 1999, s. 443.

### **Hradil 2008**

Filip Hradil, *Trinitáři Zašová – pramenný výzkum*. Nepsaný rukopis, Olomouc 2008.

### **Hranický 1857**

Jan Karel Hranický (překl.), *Pověst a dějepis zázračného a pautnického chrámu Zassowského w korunnj zemi Morawa, krom welmi krásných modliteb, pjsnj a litanyj. Wssem nábožným pautnjkům a přátelům swaté pobožnosti a dějepisu wěnowáno od gednoho starého pautnika*, Nový Jičín 1857.

### **Chytil 1906**

Karel Chytil, *Malířstvo pražské XV. A XVI. věku a jeho cechovní kniha*. Praha 1906.

### **Chytil 1925**

Karel Chytil, *Madona svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. století*, Památky archeologické 34/1925, s. 41-76.

### **Jakubec (ed.) 2008**

Ondřej Jakubec (ed.), *Ukřižovaný ze Zašové. Restaurování 2003-2007*. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2008.

### **Kořán 1986**

Ivo Kořán, *Stehlík na obrazech středověkých madon*, In: Sborník statí konference o interpretaci výtvarného umění. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1986, s. 64-67.

#### **Kovářová – Papajík 2004**

Stanislava Kovářová, David Papajík (ved. kol.), *Dějiny města Kelče*, Kelč 2004.

#### **Krása 1985**

Josef Krása, *Knižní malířství*, in: Jaromír Homolka, Josef Krása, Václav Mencl, Jaroslav Pešina, Josef Petrář, *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1985, s. 387-457.

#### **Legenda aurea**

Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 1998.

#### **Libicki 1967**

Marcin Libicki, *Zagadnienie wpływów niderlandzkich w tzw. Szkole sądeckiej*, Biuletyn Historii Sztuki 29, 2, 1967, s. 228-232.

#### **Maliva 1958a**

Josef Maliva, *Objev gotického obrazu na Valašskomeziříčsku. Obraz Madony s děckem v kostele v Zašové*, in: Zprávy Okresního muzea ve Valašském Meziříčí 1958, 1, s. 8-9.

#### **Maliva 1958b**

Josef Maliva, *Gotický obraz Madony ze Zašové*, in: Zprávy Krajského muzea v Gottwaldově 1958, s. 132.

#### **Maliva 1959**

Josef Maliva, *Gotický obraz Madony v Zašové*, in: Umění a svět. Studie krajského muzea v Gottwaldově, řada společenských věd, dějiny umění II-III, 1957-1958, Gottwaldov 1959, s. 43-52.

**Maliva 1960**

Josef Maliva, *Slovo historie k „zázračnému obrazu“*. Na okraj výstavy památky východní Moravy v Domě umění v Gottwaldově, in: Zprávy Krajského vlastivědného ústavu v Gottwaldově. Gottwaldov 1960, s. 62-64.

**Mihola 2006**

Jiří Mihola, *Atlas Marianus Marchionatus Moraviae - eine Quelle zur Problematik der barocken marianischen Wallfahrtstradition in Mähren*, In: Daniel Doležal, Hartmut Kühne (eds.), *Wallfahrten in der europäischen Kultur*. Tagungsband Příbram, 26.-29. Mai 2004 / *Pilgrimage in European Culture*. Proceedings of the Symposium Příbram May 26th-29th 2004. Frankfurt am Main 2006, s. 453-467.

**Miodońska 1967**

Barbara Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy wieku XV w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967.

**Molenda 2006**

Maria Molenda, *Dress in Little Poland in the 15<sup>th</sup> and the first half of the 16<sup>th</sup> c. on the basis of panel paintings*, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 2006, 54, 2, s. 151-194.

**Navrátilová 2004**

Alexandra Navrátilová, *Narození a smrt v české lidové kultuře*, Praha 2004.

**Pavlíček 1998**

Martin Pavlíček, *Assumpta v hořícím keři*. *Umění* 46/1998, s. 444-452.

**Pešina 1950**

Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450-1550*, Praha 1950.

**Physiologarius**

Jana Nechutová (překl.), Claretus, *Ptačí zahrádka*, Brno 1991.

**Royt – Šedinová 1998**

Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 121-122.

### **Royt 1999**

Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999.

### **Sedláček 2003**

August Sedláček, *Atlasy erbů a pečeti českého a moravského středověké šlechty*, 4, Praha 2003.

### **Sękowski 2002**

Roman Sękowski, *Herbarz Szlachty Śląskiej. Informator genealogiczno - heraldyczny*, Katowice 2002, 1. díl.

### **Snopek 1912**

František Snopek, *Fara kelecká roku 1429*, Časopis Matice moravské 36, 1912, s. 391–402.

### **Středovský 1712**

Jan Jiří Ignác Středovský, *Rubinus Moraviae*, Brno 1712

### **Šembera 1870**

Alois Vojtěch Šembera, *Páni z Boskovic a potomní držitelé hradu boskovického na Moravě*, Vídeň 1870.

### **Šigut 1942**

František Šigut, *Poutní místo Zašová*, Valašské Meziříčí 1942.

### **Štajnochr 2000**

Vítězslav Štajnochr, *Panna Maria Divotvůrkyně. Nauka o Panně Marii, Mariánská ikonografie, Mariánská poutní místa*, Uherské Hradiště 2000.

### **Šťastný 1884**

Vladimír Šťastný, *Pás Panny Marie Zašovské*, in: *Obzor*, příloha Hlasu z 5.5.1884.

**Švábenský 1959**

Mojmír Švábenský, *Augustiniánské kláštery I. Inventáře a katalogy fondů Státního archivu v Brně*, Brno 1959.

**Wolný 1859**

Gregor Wolný, *Kirchliche Topographie von Mären, meist nach Urkunden und Handschriften, I. Abteilug, III. Band, Olmützer Erzdiöcese*, Brünn 1859.

**Wondrák 1999**

Eduard Wondrák, *Historie moru v českých zemích*, Praha 1999

**Zuber 2003**

Rudolf Zuber, *Osudy moravské církve v 18. století II.*, Olomouc 2003.