

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Dagmar Lepíková

Kostel Panny Marie na Karlštejně

bakalářská práce

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

2007

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury jsem uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne

Chtěla bych zde vyjádřit poděkování panu Prof. PhDr. Jaromíru Homolkovi, CSc za odborné vedení a cenné rady, které mi poskytoval při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

I. Úvod	6
II. Umístění kostela Panny Marie na hradě Karlštejně	6
III. Kostel Panny Marie	8
III/I Vznik kostela Panny Marie	8
III/II Úpravy sálu na kostel	9
III/III Renesanční úpravy kostela	11
III/IV Úpravy kostela ve 20. století	11
III/V Zhodnocení Mockerových restaurátorských oprav	14
IV. Karlštejnská kapitula	16
IV/I Založení kapituly	16
IV/II Složení kapituly a její povinnosti	17
IV/III Konsekrace kaple	18
V. Apokalypsa	20
V/I Možné předlohy karlštejnské Apokalypsy	20
V/II Apokalypsa a doba Karla IV.	21
V/III Apokalyptický karlštejnský cyklus	23
V/V Apokalypsa na severní stěně	25
V/VI Apokalypsa na jižní stěně	26
V/VII Apokalypsa na východní stěně	28
V/VIII Apokalypsa na západní stěně	35
V/VIII/I Sedm kůrů andělských a rytířští strážcové	35
V/VIII/II Drak ryšavý pronásleduje ženu, jež uletěla na poušť	36
V/VIII/III Žena sluncem oděná	37
V/IX Proroci, královny, apoštolové	40

VI. Ostatkové scény.....	41
VII/I Datování Ostatkových scén.....	42
VII/II Autor Ostatkových scén.....	43
VII/III Karel IV. s manželkou Blankou z Valois adorující Sv. Trojici.....	44
VII/IV První Ostatková scéna	45
VII/V Druhá Ostatková scéna	47
VII/VI Třetí Ostatková scéna	49
VII/VII Arkádová architektura se závěsem	49
VII/VIII Podoba a podobizny Karla IV.....	50
VII. Okenní výklenek	52
VII/I Levá špaleta okenního výklenku	52
VII/II Pravá špaleta okenního výklenku.....	54
VII/III Okenní záklenek.....	54
VIII. Závěr	55
X. Seznam vyobrazení	57
XI. Použitá literatura	61
XII. Annotation	68

I. Úvod

V této práci se budeme zabývat tématem: „Kostel Panny Marie na Karlštejně.“ Jedná se o konsekrovaný prostor v samotném jádru hradu, který vznikl na základě rozhodnutí Karla IV. až dodatečně. Je to prostor, jehož vznik způsobil i změnu vnitřní dispozice hradu a jeho výtvarného doprovodu.

Řada odborníků se tímto prostorem již zabývala. Ale i nadále zůstávají mnohé otázky této problematiky s otevřeným koncem. Názory na podobu kostela a jeho ikonografii se velmi liší. Na následujících stránkách této práce budeme proto analyzovat poznatky, protichůdné závěry a názory odborníků.

Důvody, které vedly Karla IV. k tomu, aby z obytné místnosti s krbem a prevetem v druhém patře menší věže náhle vybudoval kostel zasvěcený Panně Marii, zřejmě nikdy zcela přesně nebudeme znát. Můžeme však sledovat pečlivé proměny obyčejné místnosti v kostel, ve kterém měla sídlit karlštejnská kapitula. Nastíníme zde možnou podobu tohoto kostela v době Karla IV. Nebudeme se zabývat jen touto přeměnou, ale i následnými úpravami kostela až do 20. století, do kterého spadají tolik diskutované a kritizované opravy Josefa Mockera.

Více pozornosti v této práci však budeme věnovat samotné ikonografii kostela. Karlštejnská Apokalypsa, zabírající původně všechny čtyři stěny kostela, nám může hodně napovědět o samotné době Karla IV. a o tom, co trápilo středověké lidstvo. I toto vyobrazení bylo určitou reakcí na životní události tehdejší doby.

Ostatkové scény zobrazené na jižní zdi na nás mohou působit jako jakási reportáž. Jde zde o zachycení skutečných výjevů z Karlova života. Zřejmě nás zde překvapí prostorová reálnost vyobrazení či portrétní věrohodnost. Budeme si proto v této práci klást otázku, jak moc důležité byly pro Karla IV. okamžiky, které zde byly zachyceny.

V kostele Panny Marie se prolíná Karlova vladařská ideologie a teologie zároveň. Obojí zde lze vnímat. Všimnout se toho můžeme také i ve vlastním Karlově životopise, kde píše: „...a tak je možno rozumět tomu, co praví Augustin: Bohu sloužit je kralovat. Kdo zachovává zákon boží a přikázání boží, která jsou obsažená v zákoně božím, bohu slouží a s ním společně bude kralovat.“¹

1

Karel IV. Lucemburký: Vlastní životopis. Překlad, poznámky a úvod Jakub Pavel. Praha 1970, 90.

II. Umístění kostela Panny Marie na hradě Karlštejně

Hrad Karlštejn, který byl postaven mimo sídelní město a nazván “pro větší slávu” jménem císařovým, jak praví slova jeho zakládací listiny, byl především okázalým vnějším výrazem panovnickovy moci. Svou architekturou a hodnotou umělecké výzdoby byl zcela výjimečným jevem a patřil k nejcennějším lidským výtvorům své doby v celém tehdejší evropském světě.²

Karlštejn [1] má v podstatě tříступňovou strukturu, která je reprezentována v nejnižší sféře císařským palácem, výše položenou menší věží s kaplemi Panny Marie a sv. Kateřiny a završenou velkou věží s kaplí sv. Kříže.³

Můžeme si zde položit otázku, proč byl Karlštejn postaven jako dvouvěžový hrad. Jaromír Homolka se kloní k mínění, „že vlastním důvodem byla myšlenka artikulovaná malířskou výzdobou hradu a patrociniemi kaplí: myšlenka spojení pozemské vlády s vládou absolutní a možnost vyjádřit ji gradací od císaře přes Marii po Krista, tedy od paláce přes mariánskou věž po věž zasvěcenou Kristovi a jeho kříži.“⁴

Existence dvou věží hradu může podle Vlasty Dvořákové poukazovat také na to, že již jeho exteriér měl z dálky naznačovat, že jde o stavbu zcela výjimečnou, že tady má být znázorněno město boží na hoře Sión.⁵ Ústřední ideu hradu lze podle Vlasty Dvořákové vyjádřit citátem z komentáře sv. Jeronýma k Danielovi VII/7:., *Svět potrvá tak dlouho, dokud římská říše a její dědic, svatá říše římská, dokáže svým trváním zabránit příchodu Antikrista*.⁶

Jak už tady bylo výše zmíněno, kostel Panny Marie se nachází v druhém patře Mariánské věže [2], která je umístěna mezi velkou věží a císařským palácem.

Se stavbou obou dominantních věží se počítalo od počátku. To můžeme předpokládat již s ohledem na terénní situaci skalního ostrohu, na kterém byl hrad založen.

Nápadná podoba obou věží, určených původně k obytným a reprezentačním účelům

² Jan DVOŘÁK: Karlštejn, Praha 1985, 9.

³ Jiří FAJT / Jan ROYT: Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. Karel IV. – Zakladatel hradu Karlštejna, in: Fajt Jiří (ed.), Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 181–182.

⁴ Jaromír HOMOLKA (rec.): František Fišer. Karlštejn vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí, in: Umění XLV, Praha 1997, 389.

⁵ Vlasta DVOŘÁKOVÁ : Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV, in: CHADRABA Rudolf (ed.): Dějiny českého výtvarného umění (1/1), Praha, 1984, 311–312.

⁶ Ibidem, 312.

a jejich dominantní pozice v areálu hradu, může vést k domněnce, že byly před změnou stavebního programu určeny jako rezidence císařského páru.

Dostalo se jim však místo obvyklého využití mimořádného postavení. Byly zde shromážděny nejcennější poklady křesťanské Evropy, například drahé kameny, knihy, ostatky svatých a v neposlední řadě i nejposvátnější relikvie křesťanství: kousek dřeva z kříže na, kterém byl ukřižován Kristus, část hřebu i houby či dva trny z trnové koruny.

Tyto věže se tak staly ve své době ideovým centrem budovaného lucemburského impéria.⁷

⁷ Zdeněk CHUDÁREK: Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně, in: Průzkumy památek XIII, 2006, 130, 133.

III. Kostel Panny Marie

III/I Vznik kostela Panny Marie

Karel IV. pobýval v letech 1353–1355 mimo české země. V Miláně přijal korunu lombardskou a v Římě byl korunován na císaře. Během jeho nepřítomnosti práce na hradě pokračovaly nerušeně dál a po jejich dokončení se postupně přistupovalo k úpravě interiéru hradu. Po panovníkově návratu už byly v menší věži stavební práce téměř hotové. Císař Karel se dostal na Karlštejn až na podzim roku 1356, v době, kdy s blížící se zimou všechen pracovní ruch na hradě ustával. Jeho návštěva přinesla změny v úpravě interiéru hradu. Týkaly se pravděpodobně především velkého sálu v druhém patře menší věže. Měl zde být zřízen kostel pro karlštejnskou kapitolu.⁸

Názory badatelů na podobu místnosti v druhém patře menší věže a na její funkci, tak jak byla původně zamýšlena, se různí. Zdeněk Bouše a Josef Myslivec zastávali názor, že místnost měla sloužit jako „šackomora“.⁹

Podle Jaromíra Homolky se zdá nadmíru pravděpodobné, že oba prostory – velká obytná místnost i oratoř – tvořily smysluplnou jednotu, a že jejich funkce se navzájem podmiňovaly a doplňovaly. Na základě jednoty obou prostorů i jejich rozměrů se mohlo jednat pravděpodobně o místnost sloužící speciálnímu účelu na rozhraní mezi oficiálními vladařskými síněmi a kaplemi.¹⁰ Mohlo jít také o pokladnici se sbírkou soukromých ostatků, knih nebo možná i o místo duchovních rozprav, jak naznačila Dobroslava Menclová.¹¹

O profánním sálu uvažoval František Fišer.¹² Podle Jaromíra Homolky to nejspíše byla místnost určena Karlu IV., sloužící ke zvláštním duchovním účelům a snad také k veřejnému ukazování zemského kříže. Karlštejnské výroční odpustkové slavnosti, která byla zavedena Karlem IV. ve druhé polovině roku 1357.¹³

Kostel Panny Marie [3], který byl tedy původně rozměrnou obytnou místností s krbem

⁸ Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn, Praha 1965, 58.

⁹ Zdeněk BOUŠE / Josef MYSLIVEC: Sakrální prostory na Karlštejně, in: Umění XIX, 1971, 283.

¹⁰ Jaromír HOMOLKA: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, Menší věž. in: Fajt Jiří (ed.), Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 110.

¹¹ Ibidem, o.c. pozn. 38, str. 110.

¹² František FIŠER: Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí. Kostelní Vydří, 1996, 15.

¹³ HOMOLKA 1997 (pozn. 4) 390.

a prevetem, představuje podle Jaromíra Homolky „*samo jádro, takřka srdce hradu.*“¹⁴

III/II Úpravy sálu na kostel

S úpravami sálu se začalo hned na podzim, aby stavebně upravené prostory mohly být konsekrovány počátkem jara 1357.¹⁵ Podle Josefa Mockera byl v době Karla IV. kostel rozdělen příčkou na kapli v jižní části a sakristii v severní části sálu. Informuje o tom Friedricha Schmidta v dopise ze dne 21. října 1887.¹⁶ Také podle Dobroslavy Menclové a Vlasty Dvořákové byl nový kostel příčnou zdí rozdělen na dvě části.¹⁷ František Fišer oddělil kapli od chóru, umístěného v západní polovině severní části druhého patra, vítězným obloukem.¹⁸ Klára Benešovská míní, že po předělení sálu v severní části vedle sakristie vznikla menší předsíň, kterou se poté procházelo do velké věže.¹⁹ Zdeněk Bouše a Josef Myslivec na základě ikonografického rozboru apokalyptického cyklu přišli s hypotézou, že příčka byla postavena až později za Václava IV. Do té doby kostel Panny Marie zabíral celé druhé patro věže.²⁰ S ojedinělým názorem přichází Jakub Vítovský. Podle jeho názoru přepážka vytvořila ze sálu dvě rozlehlé kaple.²¹

V souvislosti se změnou funkce prostoru vzniklo v jižní zdi kostela nové okno [4], které nebylo pravoúhlé jako dosavadní okna. Mělo lomený oblouk a trojlistou kružbu.²² Pro nástěnné malby se připravila podkladová omítka. Trámový strop, který už nebylo možné v hotové stavbě nahradit klenbou, byl přizpůsoben alespoň malováním zvýšeným nárokům sakrálního prostoru.²³ Figurální malby na prknech stropu kostela poukazují nejlépe na výtvarné pojetí interiéru hradu. Malířská výzdoba nebyla soustředěna pouze na omítky stěn místností, ale

¹⁴ HOMOLKA 1997 (pozn. 4) 389.

¹⁵ FIŠER 1996 (pozn. 12) 51.

¹⁶ Milada VILÍMKOVÁ: Karlštejn stavebně historický průzkum, I. Etapa, 2. část – texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu (nepubl.), Praha 1975, 180.

¹⁷ MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn.8) 27.

¹⁸ FIŠER 1996 (pozn. 12) 52.

¹⁹ Klára BENEŠOVSKÁ: Architektura ve službách panovníka – Základní architektonická koncepce Karlštejna a její inspirační zdroje, in: Průzkumy památek XIII, 2006 – příloha, 97.

²⁰ BOUŠE / MYSLIVEC 1971 (pozn. 9) 286–287.

²¹ Jakub VÍTOVSKÝ: Několik poznámek k problematice Karlštejna, in: Zprávy památkové péče LII, 1992/11, 1.

²² Věra KUTHANOVÁ: Mariánská věž na Karlštejně. Předběžný stavebně historický průzkum, arch.č. 248, (nepubl.) Praha 1988, 4.

²³ MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 31.

malbou byly také ozdobeny stropní respektive dřevěné konstrukce.²⁴ Kromě toho zde byl postaven oltář a zřízeno sanktuárium k ukrytí monstrance, která se ve středověku neukládala do dřevěné skříňky na oltáři, ale do výklenku ve zdi uzavřeného mříží po boku hlavního oltáře.²⁵

III/III Renesanční úpravy kostela

Renesanční opravy Karlštejna a samozřejmě i kostela prováděl Oldřich Avostallis da Sala. Byly vyměněny podlahové trámy.²⁶ Pravděpodobně roku 1590 byla vybourána příčna zeď a prostor kostela byl tak rozšířen o sousední sakristii. Část nástěnných maleb Apokalyptického cyklu se tímto zničila.²⁷ Staré gotické okno, prolomené dodatečně v jižní zdi, bylo vybouráno a nahrazeno větším sdruženým oknem s půlkruhovými záklenky v hlubokém výklenku. Krb byl zrušen a komín zazděn. Při odstraňování prohnílého krovu byly poškozeny poslední zbytky maleb z pásu pod stropem. Nový trámový strop podepíral uprostřed kamenný sloup. V roce 1590 se nacházely v kostele tři oltáře. Stěny kostela byly vymalovány figurami ze Starého a Nového zákona, které z velké části zakryly gotickou malbu.

Za purkrabího Viléma Slavaty z Chlumu a Košumberka se v kostele přemalovaly Ostatkové scény. Bylo to zřejmě v letech 1608–1609.²⁸ V roce 1761 byl kostel znovu omítnut a vymalován. Opravy nástěnných maleb prováděl F. Kowallovský.²⁹

III/IV Úpravy kostela ve 20. století

Myšlenku restaurování hradu vyslovil poprvé profesor vídeňské akademie Friedrich Schmidt, který byl zároveň jako renomovaný restaurátor vídeňského dómu sv. Štěpána členem IV. třídy vídeňské Centrální komise. Prezident Centrální komise baron Josef von Helfert

²⁴ CHUDÁREK 2000 (pozn. 7) 127.

²⁵ MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 31.

²⁶ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 7.

²⁷ Emanuel POCHE (a kol.): Umělecké památky Čech 2. Praha, 1978, 39.

²⁸ MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 212

²⁹ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 13.

v srpnu roku 1863 navštívil Karlštejn, aby navrhl program restaurování hradu. Za nutné považoval především opravu všech střech hradních budov a tří hlavních hradních svatyní.

Nejkritičtější byl stav kostela Panny Marie. Doktor Ambroz v článku o Karlštejně v časopisu *Mitteilungen* poznamenal, že zde asi budoucí restaurátor ztratí odvahu. Do kostela přšelo a fresky, které byly odřené a poškozené po posledních opravách dřevěného stropu v letech 1815–1818, prosvítaly zpod opadáných rudolfinských maleb. Na jaře roku 1887 zde byly pozastaveny bohoslužby.³⁰

Ještě v roce 1869 Fridrich Schmidt zvažoval dvojí přístup k opravě hradu. Omezit se pouze na restaurování dochovaných interiérů z doby Karlovy a hrad v podstatě opravit ve stávající podobě nebo hrad restaurovat celkově. V dubnu 1870 ale předložil Centrální komisi dokumentaci stávajícího stavu hradu na jedenácti listech a návrh restaurování hradu na sedmi listech s rozpočtem, ve kterém se přiklonil k celkové restauraci.³¹

K realizaci projektu se přistoupilo teprve na jaře roku 1887. Na návrh architekta Josefa Mockera, člena restaurační komise ustanovené v červnu roku 1886, a žáka Schmidtova, byl stavbyvedoucím na Karlštejně jmenován Josef Střelba. Na místo nastoupil 18. dubna 1887 a až do počátku července 1887 byl zaměstnán kreslením detailů Mariánské kaple. Patrně rozkresloval detailní plány podle původního Schmidtova projektu jako přípravu pro zahájení stavebních prací.³²

Dne 17. října 1887 byla podle Střelbova zápisu *“u přítomnosti pana architekta Mockera odkrývána omítka a zdi v kostele Panny Marie. Našla se zazděná chodba vedoucí do bývalého záchodu.”*³³

Josef Mocker zkoumal, zda záchod byl arkýřový, tak jak tomu bylo v císařském paláci. V dopise Friedrichu Schmidtovi píše: *„U dveří záchodu na východní straně nebyly nalezeny ani konsoly, ani otvor ve zdi“*.³⁴ Dobroslava Menclová zde arkýřový záchod navrhla.³⁵ Josef Mocker však došel i k jinému významnému zjištění, podle kterého tento dveřní výklenek byl

³⁰ Dobroslava MENCLOVÁ: Restaurace hradu Karlštejna. Příspěvek k dějinám ochrany památek, in: Zprávy památkové péče VII, 1947/4–6, 88, 90, 100.

³¹ Zdeněk CHUDÁREK: Josef Mocker a restaurace hradu Karlštejna, in: Zprávy památkové péče LXI, 2001/2, 30.

³² Dobroslava MENCLOVÁ: Několik nových poznatků z dějin restaurace hradu Karlštejna, in: Umění XVI, 1968,88.

³³ *Ibidem*,88.

³⁴ VILIMKOVÁ 1975 (pozn. 16) 186.

³⁵ Dobroslava MENCLOVÁ: Hrad Karlštejn. Praha 1946, 8–9.

ve zdi upraven až druhotně.³⁶ Zmiňuje se o tom Friedrichu Schmidovi v dopise ze dne 15. června 1888, ve kterém píše: „Nový průzkum dokázal, že chodbička k záchodu je z pozdější doby.“³⁷

Dne 22. října 1887 rovněž za Mockerovy přítomnosti, s kterým tentokrát přijel i stavební inspicient ing. Matěj Krch, byl objeven v severní zdi kostela, která po renesanční přestavbě zaujala celé patro věže, zazděný krb a vedle něho na čtverhranný komín.³⁸ Josef Mocker si zpočátku nebyl jist jeho rekonstrukcí a rozhodnutí ponechal na Friedrichu Schmidovi.³⁹

V červenci roku 1888 byl zazděn otvor do prevetu ve východní zdi kostela. Do otvoru umístil podle záznamu v deníku Střelba list s následujícím vzkazem: „*Spis, kde jsme tento vchod našli, jakož i jaký spis jsme našli a za koho (pod kým) se hrad restauruje. Podepsán list tento mnou a panem Fialou datum 17. července 1888.*“ Tato zpráva tedy konečně kromě už publikovaných kreseb ze Střelbova skicáku zcela jasně prokazuje existenci velkého sálu, který před zřízením kapitulního kostela zaujímal celé druhé patro Mariánské věže.⁴⁰

Ke konci stavebních úprav byla vybudována příčná zeď. Podle kritického názoru Hany Hlaváčkové ji Josef Mocker rekonstruoval, aniž by pochopil její význam.⁴¹ František Fišer přišel s hypotézou, že šlo o chórovou přepážku.⁴² Původní přepážka podle Hany Hlaváčkové nedosahovala až ke stropu a také průchody byly situovány asi odlišně.⁴³ Josef Mocker tuto příčku vybuďoval na základě nálezů otisku po původní příčné zdi. Nalezená stopa po příčné zdi, přibližně ve středu západní zdi, byla široká cca 60 cm.⁴⁴

Přímé citace si zasluhuje také Střelbův popis rozebírání oltářů v kostele. Došlo k němu dne 7. března 1888. Střelba o tom píše pod datem 8. března 1888 toto: „*Včera za přítomnosti pana architekta Mockera a pana inženýra Krcha rozbouraly se stoly oltářní. Stůl, který byl na stěně, kde Karel IV tři krát namalován jest, sestával se s vrchní plotny profilované se*

³⁶ VILIMKOVÁ 1975 (pozn. 16) 190.

³⁷ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 18.

³⁸ MENCLOVÁ 1968 (pozn. 32) 88.

³⁹ VILÍMKOVÁ 1975 (pozn. 16) 191.

⁴⁰ MENCLOVÁ 1968 (pozn. 32) 88-89.

⁴¹ HLAVÁČKOVÁ Hana: Idea dobrého panovníka ve výzdobě Karlštejna, In: Průzkumy památek XIII, 2006 - příloha, 14.

⁴² FIŠER 1996 (pozn. 12) 52.

⁴³ Hana HLAVÁČKOVÁ: Karlštejn (okr. Beroun) – hrad, in: Všečeková Zuzana, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, Průzkumy památek VI, 1999, 44.

⁴⁴ CHUDÁREK 2000 (pozn. 7) 114.

známkami malby a vyzděn byl se starých kvádrů jakož i jedné plotny též profilované, která někdy za nějaký stůl sloužit mohla.” Tento oltář byl k jižní stěně přistavěn teprve v 16. století z důvodu rozšíření kapitulního kostela. Původně stál u příčné zdi Mariánské kaple.

„V druhém stole oltářním na kterém vrchní plotna z mramorového kamene se nacházela, nalezeny zazděné v otvoru svaté ostatky s popisy na pergamentu a sice jedny nacházející se s pozdější doby v olovené škatulce, která byla opatřena pečeti. Druhé pocházející z 14. století jsou ve vosku zadělané, s odznakem pečeti Arnošta z Pardubic ve vosku vytisknuté. Na spodní straně nachází se pečeť s figurkami jedné klečící, druhá pak před ní stojí, drží nějaký prapor. Ze tisknutých slov možno přečíst jen sigulum.” (zřejmě sigillum) Dne 9. března pokračuje Střelba takto: “Dále rozebrán stůl oltářní i našly se v něm kusy zazděné totiž otlučená ostění oken pak scházející strana malého okna které se dříve nad oltářem nacházelo.”⁴⁵

Ve zprávě o vykonaných pracích za rok 1889 se uvádí, že v kostele Panny Marie byla opravena všechna okenní ostění. V jižní zdi byl zazděn výklenek, prolomený roku 1590, a osazeno malé okno s kružbou podle nalezeného vzoru. V roce 1891 se dokončily vnitřní omítky. V roce 1893 byla dodána nová okna z dubového dřeva pro všechny okenní otvory v Mariánské věži.

V roce 1898 byla oprava hradu ze stavebního hlediska téměř dokončena. V kostele byla opravena malba na soklu a okenních výklencích. Byly opravovány Ostatkové scény. V roce 1901 pracoval na obnově fresek v kostele akademický malíř Heřman.⁴⁶

III/V Zhodnocení Mockerových restaurátorských oprav

Po smrti Josefa Mockera se o restaurování hradu začala zajímat širší veřejnost. Množila se kritika, a proto byly práce v roce 1901 pozastaveny. Současně byla ustanovena i nová komise. Výsledkem porad znalecké komise byl návrh, který v roce 1902 tlumočilo Presidium Českého místodržitelství Zemskému výboru. Pro kostel bylo navrženo odstranění přemalovaných fresek a oprava nástěnných maleb v sakristii.

Také Centrální komise se vyslovila k provedeným opravám po shlednutí hradu v roce

⁴⁵ MENCLOVÁ 1968 (pozn. 32) 88-89.

⁴⁶ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 21–22.

1902. V kostele Panny Marie byla zkritizována oprava nástěnných maleb, jejichž podstatné zbytky podle komise ještě obsahovaly mnoho cenných opěrných bodů pro obnovu a byly provedením restaurace připraveny o velmi podstatnou část své umělecko-historické hodnoty.

Dne 30. května 1902 se ke zprávě Centrální komise kriticky vyjadřuje místodržitelský rada Matěj Krch: *„Všechny dekorační malby byly provedeny ještě za působení architekta Josefa Mockera. V kostele Panny Marie bylo provedeno tónování stěn. Restaurace v kostele Panny Marie byla zadána rovněž za jeho správy v letech 1897–1898, podle jeho návrhu a za jeho působení byla také zčásti provedena. Provedení restauračních prací sám Mocker chválil. Po jeho smrti se v provádění pokračovalo. Autor vyjádření neměl tedy příčin ani k zastavení prací, ani ke změně způsobu restaurování. K tomu, že Centrální komise nebyla na Karlštejn povolána na žádost restaurátorů připomíná, že se celá restaurace prováděla pod dozorem Karlštejnské restaurační komise. Centrální komise po celou dobu restaurace přímý dohled nevykonávala. Na jaře roku 1900 po smrti architekta Mockera měli zástupci Centrální komise práce prohlédnout, k čemuž však nedošlo. Příjezd jejich zástupců byl tehdy odložen pro špatné počasí. Dostavili se teprve v říjnu 1901, když byly práce zastaveny.“*

Dne 30. listopadu 1902 vykonali členové komise H. Schweiger, M. Pirner a E. Liška prohlídku restaurovaných maleb. Jejich vyjádření bylo negativní: *„Přílišnou snahou všechno obnovit pozbyla valná část nástěnných maleb svého původního charakteru. Pro znalce je to nenahraditelná ztráta.“* K tomuto vyjádření byly připojeny návrhy úprav. V kostele Panny Marie bylo navrženo odstranit přidané doplňky, jako například obláčky. Malbu stropu kostela označil Schweiger za *“přímo nemožnou”*. Dosud nerestaurované malby měly zůstat nedotknutelné.⁴⁷

Z protokolu ze zasedání karlštejnské komise dne 29. března 1906 se dovídáme, že bylo v kostele postaveno šest lavic zhotovených podle návrhu profesora Kastnera.⁴⁸

S odstupem času lze za základní systémovou chybu Schmidtovy a Mockerovy rekonstrukce hradu, podle Zdeňka Chudárka, považovat absenci uceleného stavebně-historického a ikonografického vyhodnocení hradu před zpracováním celkové koncepce restaurace hradu a zahájením prací. Nutno však konstatovat, že komplexní stavebně-historický a ikonografický průzkum hradu není zpracován dodnes.⁴⁹

Dne 3. března 2000 uspořádal Český národní komitét ICOMOS u příležitosti stoletého

⁴⁷ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 21-25.

⁴⁸ Karlštejn – hrad, stavebně historický průzkum (nepubl.), 1975, 316.

⁴⁹ CHUDÁREK 2001 (pozn. 31) 32 – pozn. 9.

výročí úmrtí Josefa Mockera odborný seminář. Podle Dobroslava Líbala úprava Karlštejna svou základní koncepcí vybočuje z charakteru Mockerova díla. Lze to podle něj vysvětlit skutečností, že určující podíl na restauraci hradu Karlštejna měl Mockerův učitel Friedrich Schmidt. Na druhou stranu Dobroslav Líbal dodává, že Josef Mocker vydatně přispěl k zachování velkého množství našich významných architektonických hodnot středověku. Stal se důležitým, neopomenutelným článkem architektonického vývoje naší země.⁵⁰

Lapidární hodnocení restaurace hradu napsala Milada Vilímková: „*Kdyby nebylo této tak sporné restaurace, stála by dnes na ostrohu nad Budňany zřícenina.*“⁵¹

⁵⁰ Dobroslav LÍBAL: Josef Mocker, architekt – restaurátor, Zprávy památkové péče LXI, 2/ 2001, 22-23.

⁵¹ Milada VILÍMKOVÁ: Hrad Karlštejn. Stavební dějiny (nepubl.). Praha, 1976.

IV. Karlštejnská kapitula

IV/I Založení kapituly

Dne 27. března 1357 vydal Karel IV. zakládací listinu karlštejnské kapituly, která se skládala ze tří částí. A to z neobvykle dlouhého úvodu, z výčtu povinností nové kapituly, počtu kanovníků a z odstavců věnovaných hospodářskému zajištění.

Úvodní část zakládací listiny připomíná krátký teologický traktát, je literárním dílkem naplněným optimistickou atmosférou doby po návratu z římské jízdy. Lze ji patrně chápat jako ideový základ malířské výzdoby oratoře a zčásti také kostela Panny Marie.⁵²

Slavnostní listiny císařské kanceláře začínaly pravidelně vzýváním Nejsvětější Trojice, teprve pak následovala titulatura. Poté se vyzvedával význam oběti Kristovy, která dopomůže dostat se členům „těla Kristova“ do věčnosti. Tato pasáž je nejvýmluvnějším příkladem působení augustinovské teologie na autory arengy zakládací listiny.⁵³

Možná je na místě zmínit se o vztahu Karla IV. ke sv. Augustinovi. Karel IV. roku 1331 pobýval v klášteře San Piero in Ciel d'Oro, kde byl tento světec pochován. Tady unikl před smrtí, protože jeho družina zde byla otrávena. Tento zázrak připisoval Karel právě sv. Augustinovi, jehož myšlenky se staly základem Karlova duchovního vnímání. Od sv. Augustina převzal své základní představy a pojmy, kterými se jako panovník řídil.⁵⁴ Podrobněji se v této práci zakládací listině věnovat nebudeme.

Založení kapituly nebylo předem schváleno papežem Inocencem VI. a Karel IV. dal tuto skutečnost papežské kurii pouze na vědomí. Ostatně také bohoslužebný provoz kaple potvrdil jen pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic.⁵⁵

Kapitula na Karlštejně byla založena jako kapitula královská. Dokazuje nám to text listiny, ve které Karel IV. žádá papeže o udělení odpustků pro návštěvníky kostela Panny Marie. Píše se v ní: „*Supplicat Sti Vre devotus filius vester Karolus Romanorum imperator semper augustus et Boemie rex, quatenus, cum ipse in capella regia sita in castro Karlstein Pragensis dioc., in qua unum collegium in honorem passionis ac crucis, clavorum, corone*

⁵² Václav BARTŮŇEK: Karlštejn – zbožný odkaz otce vlasti. Dějiny kapituly a děkanství karlštejnského. Praha 1948, 11.

⁵³ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 149.

⁵⁴ Zdeněk KALISTA: Karel IV. Jeho duchovní tvář. Praha 1971, 44, 69.

⁵⁵ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 184.

*spinee et spongie domini nostri Jesu Christi de novo fundavit...*⁵⁶

Tato kapitula nebyla první ani poslední kapitulou spojenou s královskou kaplí, kterou Karel IV. založil. Již daleko starší je jeho fundace kapituly u kaple Všech svatých na Pražském hradě roku 1339 a později roku 1377 na braniborském hradě Tangermünde. Tyto tři kapituly by tedy bylo možno chápat jako příznačný atribut Karlových rezidenčních hradů, povyšujících Karlštejn na vyšší než jen reprezentativní úroveň.⁵⁷

IV/II Složení kapituly a její povinnosti

Kapitula, kterou císař založil, byla jak již bylo výše zmíněno kapitulou královskou. Král si také vyhradil i pro své nástupce “právo podací k děkanství a k těmto obročím”. Zakládací listina určovala, že děkana uvede v úřad arcibiskup, děkan pak ostatní kanovníky. Z dalšího jejího textu vyplývá, že šlo o kapitulu kolegiální a presbyteriální, protože k dosažení členství v ní bylo potřeba kněžského svěcení. V mnoha jiných kapitulách stačilo, když byl uchazeč jáhnem nebo podjáhnem.

Kanovníci tvořili opravdové kolegium a zprvu také společně žili. Byli duchovními, kteří se řídili přesně vytyčenými pravidly, a jejich jediným účelem bylo v kostele Panny Marie oslavovat Boha slavnostnějším způsobem než se dělo v ostatních farnostech.⁵⁸

Kapitula měla zpočátku pět členů – děkana a čtyři kanovníky. Listina obsahovala i jejich povinnosti: *„Posléze provždy vydáváme děkanovi a svrchuřečeným kněžím a jejich nástupcům níže vypsané stanovy, způsob a řád pro slavení bohoslužeb a žádáme, aby byl vydán a potvrzen arcibiskupem a zachováván: Každodenně na úsvitu při východu slunce sejdou se v kapli Panny Marie, aby spořádaně a zbožně říkali kanonické hodinky, oděni superpelicemi a majíce po způsobu kanonickém chórové mitry. Rozdělení na dva chóry budou střídavě stát a sedět, při čtení žalmů budou dělat potřebné pomlky, to jest budou u veršů dodržovat jejich předěly. Podobně i nešpory v jejich hodinu. Co se týče těchto kanonických hodin, budou je*

⁵⁶ Libor GOTTFRIED: Výběr archivních pramenů k historii hradu Karlštejna a jeho umělecké výzdobě, in: Fajt Jiří (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 39.

⁵⁷ František KAVKA: Účel a poslání hradu Karlštejna ve svědectví písemných pramenů doby Karlovy, in: Fajt Jiří (ed.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 20.

⁵⁸ BARTŮNEK 1948 (pozn. 52) 11.

odříkávat beze zpěvu, dokud s pomocí Boží nerozmnožíme počet osob včetně nich na deset. Jakmile však bude jejich počet dosažen, budou od té doby povinni v řečené kapli slavné Panny Marie, anebo kdykoli by do ní nemohli mít pohodlný přístup, v kapli svatého Mikuláše, ony jednotlivé hodinky uctivě a zřetelně zpívat podle noty... .“⁵⁹

IV/III Konsekrace kaple

Různé chápání listiny vedlo badatele k odlišným odpovědím na otázku, kterých sakrálních prostor se týkají údaje o konsekraci dvou kaplí. V listině se píše, že arcibiskupem Arnoštem z Pardubic byly vysvěcené dvě kaple: „ *unam videlicet in honore et vocabulo gloriosissime passionis et insigniorum ipsorum et aliam minorem illi quasi contiguam in honore gloriose semeperque virginis genitricis dei Marie...*“⁶⁰

S ojedinělým výkladem listiny přichází Antonín Friedl. Kostel Panny Marie je podle jeho hypotézy větší kaplí zasvěcenou tehdy Umučení Páně a kaplí menší svěcenou tehdy na titul Panny Marie je dnešní kaple sv. Kateřiny.⁶¹

S názorem Antonína Friedla však podle Jaromíra Homolky nelze souhlasit už z toho důvodu:⁶² „ *...že rozdělení do dvou chóru a nutnost dvou lavic, na nichž kanovníci střídavě seděli a stáli, vylučuje, aby byla za kapitulní kostel Panny Marie pokládána malá kaplička sv. Kateřiny.*“⁶³

Důležitá svědectví o konsekračních datech kostela Panny Marie (1357) a Umučení Páně (1365) poskytují ostatkové kapsule, vložené při konsekraci do jejich oltářů. Kapsuli v kostele našel Josef Mocker při restaurátorských pracích.⁶⁴ Jaromír Homolka se přiklání k názoru Františka Fišera, že oltářní autentika z 26. března 1357 jasně dokazuje, že se kaplí Panny Marie skutečně myslí dnešní kostel. A kaplí „větší“ se myslí kaple hlavní či důležitější. V době ustanovení kapituly nebyla tato větší kaple ve velké věži dokončena, a proto byla podle Jaromíra Homolky listina možná formulována tak, aby v budoucnu platila i pro tuto

⁵⁹ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 120-121.

⁶⁰ FIŠER 1996 (pozn. 12) 9.

⁶¹ Antonín FRIEDL: Mistr karlštejské apokalypsy. Praha 1950, 7.

⁶² HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 150.

⁶³ Ibidem 150.

⁶⁴ KUTHANOVÁ 1988 (pozn. 22) 21.

kapli.

Rozpor je podle Jaromíra Homolky tedy spíše v našem chápání textu listiny. Autoři zřejmě předem počítali s budoucí změnou tehdejšího prozatímního stavu kaplí.⁶⁵

⁶⁵ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 150

V. Apokalypsa

V/I Možné předlohy karlštejské Apokalypsy

Obliba apokalyptických námětů u Karla IV., které můžeme kromě kostela Panny Marie spatřit také v kapli sv. Kříže či na mozaice Zlaté brány chrámu sv. Víta v Praze, mohla vycházet ze znalostí podobných bohatě výpravných cyklů v Itálii, které zde kolem poloviny 14. století vznikaly jako přímá reakce na hrozivé zkázy způsobené morem v roce 1348.⁶⁶

Pro myšlenkové rozvinutí obsahu karlštejské Apokalypsy však v českém okruhu souvislostí scházejí. Výzdoba hradní kaple v Angers ve Francii Apokalypsou tkanou v nástěnných kobercích je zde paralelou téměř současnou a tematicky shodnou. Autorem byl vlámský malíř Hennequin de Brugges. Tematické a ikonografické shody svědčí, že se on i karlštejský malíř opírali ve své koncepci o společný pramen.⁶⁷

Karlštejský Apokalyptický cyklus se vyznačuje propojením obrazu a textu písma. Tedy s určitou větší mírou didaktické názornosti. Podobné pojetí známe nejen z oltáře s námětem Apokalypsy od hamburského mistra Bertrama, který je dnes ve Victoria and Albert Museum v Londýně, ale i z apokalyptického cyklu vymalovaného na stěnách kapitulní síně Westminsterského opatství v Londýně, u nichž lze uvažovat o zprostředkovaném vlivu karlovského umění.

Jednotlivé scény karlštejského cyklu jsou kompozičně uzavřeny a texty se většinou objevují v orámování vymezujícím obrazovou plochu. Malby se také liší svými rozměry.⁶⁸

Za možnou předlohu karlštejské Apokalypse by se mohl považovat ilustrovaný rukopis, který Karel IV. v roce 1340 přivezl z Avignonu. Text ilustrovaný scénami Antikrista a Apokalypsy obsahuje *Scriptum super Apocalysim minority* Alexandra z Brém, který sepsal svůj komentář k Tajemnému zjevení kolem poloviny 13. století. Především ve 14. století byl jeho spis rozšiřován v ilustrovaných exemplářích. V roce 1317 ho použil Petrus Aureoli a později Mikoláš von Lyra jako předlohu pro podobné výklady.⁶⁹

Podle Jana Royta měl velký vliv na zobrazení karlštejské Apokalypsy spis Mikuláše

⁶⁶ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 192.

⁶⁷ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 6.

⁶⁸ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 192-193.

⁶⁹ Joachim PLOTZEK: *Bilder zur apokalypse*, In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400*, Bd. 3, Köln 1978, 195.

z Lyry s názvem Prologus in Moralitates Bibliorum.⁷⁰

V/II Apokalypsa a doba Karla IV.

Jak vnímala společnost apokalyptické výjevy? Raní křesťané v době před Konstantinem očekávali popsané události v textu Zjevení ještě za svého života.⁷¹ Později převládalo alegorické vysvětlení. Zjevení bylo chápáno jako pouze všeobecná předpověď či proctví o boji světa proti církvi.⁷²

Pro ikonografii apokalypsy byly důležité komentáře. K nejstarším patří komentář *Commentarii in Apocalypsim Ioannis* od Victoria z Ptuje. Zlatým věkem komentářů ke knize Zjevení bylo 12. a 13. století. Zde patří například komentář *Enarrationes in Apocalypsin* Anselma z Laonu či výklady Ruperta z Deutzu.⁷³

Alexander z Brém vykládal Zjevení sv. Jana systematicky „historickou metodou“ a každé Janovo vidění uváděl v souvislosti s nějakou aktuální dějinnou událostí.⁷⁴ Tato myšlenka byla postupně nahrazena historicko-teologickým vysvětlením, ve kterém pochopení smyslu Zjevení ústí v poznání, že apokalypsa je předpovědí dějin Církve Kristovy na zemi. Stává se dějinným proctvím, kterému v jednu poznané zákonitosti nebylo úniku.⁷⁵

Krále a mocné lidi tehdejší doby na proctví apokalypsy především lákala role světského přemožitele Satana. Sibiylská proctví a říšská císařská pověst chtěly, aby tímto vítězem byl německý císař, který by se ujal vedení křížových výprav. Antikrist byl dočasně nalezen v Saracénovi, který obsadil Svatou zemi. Lidstvo chápalo apokalypsu jako něco aktuálního a věřilo v její prorocké přesvědčení, že triumf utlačovatelů není věčný.⁷⁶

Jan Royt míní, že síla morové epidemie v polovině 14. století, mohla u mnoho lidí vyvolat pocit, že jde o znamení konce světa.⁷⁷

Velkou událostí roku 1309 bylo přesídlení Klimenta V. do Avignonu, které znamenalo

⁷⁰ Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, 34.

⁷¹ *Ibidem*, 32.

⁷² PLOTZEK 1978 (pozn. 69) 196 – 197.

⁷³ ROYT 2006 (pozn. 70) 34.

⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn. 8) 100.

⁷⁵ PLOTZEK 1978 (pozn. 69) 196 – 197.

⁷⁶ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 100.

⁷⁷ ROYT 2006 (pozn. 70) 44.

začátek babylonského zajetí papežů. Tato událost byla velmi kritizována italskými humanisty a bezpochyby také lidmi v okruhu královské kanceláře v Praze. I zejména těmi, kteří udržovali kontakty s Petrarkou. Členové kurie byli přirovnáváni k obrovským obludným zvířatům a Jan Milič z Kroměříže hledal Antikrista mezi mocnými této země. Dokonce ho viděl i v Karlovi IV. V jednom dopise z poloviny července roku 1350 Karlu IV. píše o znameních, která ohlašují příchod posledního Antikrista a jsou ve spojení s blížící se říší Ducha Svatého.⁷⁸ Jan Milič z Kroměříže byl obviněn z kacířství na základě žaloby pražských farářů, ale nakonec byl Karlem IV. omilostněn.⁷⁹

Bez ohledu na tento morálně kritický výklad podstaty Antikrista z apokalypsy dal Karel vyobrazit Apokalypsu v kostele Panny Marie a dovolil si interpretovat některá místa po svém, ve prospěch oslavy císařského majestátu.⁸⁰ Jsou to například náměty: Kristus v arše, Antikrist mezi d'ábly či Žena sluncem oděná.⁸¹

Odpověď na představy, které jsou především namířeny na Ecclesia militans – bojující církev, a které připravují na základě apokalyptického textu konečné vítězství Církve Kristovy, můžeme hledat v neúplně zachovalém programu nástěnných maleb kostela Panny Marie.⁸²

V/III Apokalyptický karlštejnský cyklus

Apokalyptické Zjevení sv. Jana se jako fantaskní vizionářské téma odehrává v transcendentní sféře bez prostoru a času. Již samou povahou tématu zde byla dána možnost interpretovat jeho děje a figury v několika symbolicky významových rovinách. To znamená církevně-historicky, z hlediska světové historie a eschatologicky jako předpověď posledního času.

Obsahový rozsah cyklu, z něhož se zachovalo pouze torzo šestnácti obrazů, byl rozložen do tří horizontálních pásů, přičemž stísněnost plochy silně ovlivnila kvalitu provedení jednotlivých výjevů. V karlštejnském cyklu se střídá jako jeviště dějů nebe i země, modré i zlaté pozadí spolu se změnami velikosti formátů jednotlivých polí a kolísáním měřítek

⁷⁸ PLOTZEK 1978 (pozn. 69) 196 – 197.

⁷⁹ Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Karel IV. a církev, in: Karolus Quartus. Pia memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha 1984, 149.

⁸⁰ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn. 8) 102.

⁸¹ FIŠER 1996 (pozn. 12) 160.

⁸² PLOTZEK 1978 (pozn. 69) 197.

postav.⁸³

Sled obrazů podle literární předlohy Janova Zjevení nebyl, a ani nemohl zde být dodržen. Úvodní text k počátku je napsán na straně východní pod obrazy, s nimiž ve skutečnosti nesouvisí. Obrazy pak musely být malovány na stěně severní, která byla zbořena a již neexistuje. Pokračování v souvislosti textové nebylo umístěno na stěně východní, t.j. nejbližší v pořadí, ale bylo přeneseno na stranu protější, jižní. Podobně si malíř počínal s obrazy na straně východní, jejichž pokračování přeložil na protější stěnu západní.⁸⁴

Po obsahové stránce se text apokalypsy dělí na tři části. Jejím jádrem je okružní list sv. Jana sedmi maloasijským městům, který v nejrůznějších obrazech a podobenstvích líčí boj Krista a jeho proroků s Antikristem. Lidstvo, nevyhnutelně předem svedeno ďáblem, postihne trojí druh pohrom, časově etapovaných činností andělů. Jedná se o otevírání sedmi pečeti, troubení sedmi trub, vylévání sedmi nádob božího hněvu. Každá z pohrom je lidstvu ohlašována předem úděsným zjevením: první katastrofa viděním čtyř apokalyptických jezdců pobíjejících lidstvo, druhá katastrofa nájezdem ničivých kobylek (na Karlštejně chybí), třetí katastrofa objevením ryšavého sedmihlavého draka, který ohrožuje samotného Syna Božího a poslední katastrofa triumfem nevěstky babylónské (na Karlštejně rovněž zničeno).⁸⁵

Tyto výjevy z Janova vidění mohou být také zrcadlem, ve kterém se doba Karlova zhlížela se všemi pohromami od roku 1310 až po rok 1342, které pak byly zastíněny morem, kacířstvím či různými sociálními převraty, proti kterým byla církev i světská moc nucena tvrdě zasahovat. Zdeněk Bouše a Josef Myslivec si kladou otázku, není-li snad dvojí stránka doby Karlovy vyjádřena právě v této juxtapozici oddané služby Bohu, kterou koná panovník, přesvědčený, že jeho zbožnost je pravou cestou, po které vede svěřený lid, a obecná bída je trestem seslaným Bohem za hříchy světa.⁸⁶

V/IV Datování Apokalyptických stěn

Klíčem k datování Apokalypsy jsou podle Jaroslava Pavelky velké konsekrační kříže. Tyto konsekrační kříže byly vyryty v kruhu do omítky o průměru asi 60 cm. Kříž byl tmavý

⁸³ DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn.5) 315.

⁸⁴ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 9.

⁸⁵ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 94.

⁸⁶ BOUŠE / MYSLIVEC 1971 (pozn. 9) 288.

a dodnes jsou viditelné okrově hnědé zobrazené pozůstatky. Malíř Apokalypsy podle Jaroslava Pavelky s konsekračními kříži počítal, i když je zamaloval. Z celkem pravidelných vzdáleností mezi nimi i z jejich značné velikosti vyplývá, že plochy stěn před svěcením kostela ještě nebyly pokryty malbami. Jaroslav Pavelka míní, že malíř jednoho konsekračního kříže kompozičně využil. Z toho usuzuje, že tento cyklus byl namalován až po svěcení kaple někdy v šedesátých letech.⁸⁷

Také podle Karla Stejskala byly narativní výjevy na východní stěně namalovány po svěcení kaple v roce 1357, protože překrývají konsekrační kříže.

Dva velké monumentálně koncipované obrazy na západní stěně, představující Apokalyptickou ženu letící na poušť a Assumptu, datoval Jaromír Homolka v katalogu výstavy Mistra Theodorika do rozmezí let 1365 – 1375, tedy do doby po dokončení kaple sv. Kříže.⁸⁸ Podle Karla Stejskala je toto datování pozdní. Podle jeho názoru mluví pro ranější datování fakt, že Assumpta se stala vzorem pro postavu Madony mezi světcí na miniatuře ve čtvrtém svazku Antifonáře ve Vorau.⁸⁹

Jan Rojt s Jiřím Fajtem se domnívají, že apokalyptický cyklus vznikl patrně pod vlivem podobných témat, rozšířených v Itálii po velkém moru, až po vysvěcení kostela v roce 1357.⁹⁰

V/V Apokalypsa na severní stěně

Apokalypsa na severní stěně byla úplně zničena, jak už bylo výše uvedeno, za renesančních úprav, které prováděl Oldřich Avostallis da Sala.

Příčka byla vybourána kolem roku 1590, tedy v typické „ambonoklasické“ době. Zřejmě to mohl být jeden z hlavních důvodů, proč byl kostel rozšířen. Chórové přepážky byly tehdy z kostelů odstraňovány na základě tridentského koncilu, aby nebránily pohledu na hlavní oltář.⁹¹

⁸⁷ Jaroslav PAVELKA: Karlštejnské malby. Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, 132.

⁸⁸ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 140.

⁸⁹ Karel STEJSKAL: Ještě jednou o datování a atribucích karlštejnských maleb, in: Fajt Jiří (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, Praha 1997, 344.

⁹⁰ Jiří FAJT / Jan ROYT / Libor GOTTFRIED: Posvátné prostory hradu Karlštejna. Praha 1998, 13.

⁹¹ HLAVÁČKOVÁ 1999 (pozn. 41) 40,44.

Text apokalypsy malíř napsal na východní stěnu. Vztahuje se ke kapitole 1, veršům 1 – 5 a zní: „...*Apocalipsis ihesu christi quam dedit illi deus [palam facere seruis suis que oportet fieri cito et signavit mittens per angelum suum servo suo Johanni qui testimonium perhibet verbi dei et testimonium ihesu christi quecumque vidi]t. Beatus qui legit et qui audit verba prophecie huius et // servat ea que in ea scripta sunt tempus enim [prope est Joha]nnes septem ecclesiis que sunt in asya. gracia vobis et pax ab eo qui est et qui erat et qui venturus est et a septem spiritibus qui in conspectu throni eius sunt et a ihesu Christo qui est testis fidelis primogenitus mortuorum. Et princeps regum terre qui dilexit nos et lauit nos a peccatis in sanguine suo et fecit nos regnum et sacerdotes deo et patri suo ipsi gloria et imperium in secula seculorum amen. Ecce venit cum nubibus et videbit eum omnis oculus et qui // eum pupugerunt et cum plangent se super eum omnes tribus terre eciam amen. Ego sum [A et Ω] principium et finis dicit dominus deus qui est et qui erat et qui venturus est omnipotens et cetera.*⁹²

Dnes je stěna zdobena malbou pocházející z konce 19. století. Do výše asi 230 cm se táhne dekorativní pás maleb zobrazujících arkády se zavěšenou drapérii. Nad pásem dekorativní malby je pak zbývající část stěny pokryta neutrálním barevným tónem.⁹³

V/VI Apokalypsa na jižní stěně

Jižní stěna obsahuje tento latinský text: „...*Cum aparuisset agnus quartum sigillum equus pallidus et qui sedebat super eum nomen illi mors et [infernus sequebatur eum et data est illi pot] estas super IIII or partes terre et interficere. Cum aparuisset agnus sigillum ter [cium et] ecce equus niger et // [qui se] debat super eum habebat stataram in manu sua et audivi // vocem in medio IIII animalium dicencium bilibris tritici denario ...“*

„ *Cum aparuisset agnus sigillum...*

.... dicens veniet vide....

*.....super eum datum et ei“*⁹⁴

⁹² FRIEDL 1950 (pozn. 61) 10.

⁹³ Michal TOMEK: Karlštejn. Nástěnná malby na severní stěně. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2759, (nepubl.), 1999, nepag.

⁹⁴ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 13.

Latinský text se vztahuje ke kapitole 6 Zjevení Janova, k verši 1–8. Narozdíl od bible však začíná popisem událostí přesně naopak. V těžko čitelném textu se dovídáme o otevření čtvrté a třetí pečeti beránky. Text o druhé a první pečeti je zde už nečitelný. Pořadí scény, tak jak je tady namalována, je tedy přesně opačné zhledem k apokalyptickému textu [5]. Scéna byla orientována zprava doleva proti všem kompozičním pravidlům celé západoevropské kulturní oblasti.⁹⁵

Navíc jsou zde apokalyptičtí jezdcí sloučeni v jediný obraz.⁹⁶ Tento monumentální výjev přesahuje výšku dvou pásů maleb východní stěny.⁹⁷

V rozvinutém apokalyptickém cyklu bývá každý jezdec zobrazen samostatně. Jan Krofta se domnívá, že se vyobrazení na jižní stěně mohou opírat o ilustrace obsažené v nějaké obrázkové bibli francouzského původu. Mohla to být obrázková bible typu bible historiale z doby kolem roku 1350, kterou mohl získat Karel IV. darem od krále Filipa VI. či Jana II.⁹⁸ Antonín Friedl se však domnívá, že až malířství vrcholného a pozdějšího středověku tradovalo čtyři jezdce jako jednu scénu. Podle něj to může dokládat kniha z hory Athosu.

Na jižní stěně zůstali z původní kompozice čtyř jezdců jenom tři. Počítaje zleva jsou to následující výjevy: Smrt s kosou na plavém koni, jezdec s váhami na koni vraném, jezdec s mečem na koni ohnivém [6]. Čtvrtý jezdec s lukem na koni bílém byl zničen při prolomení okna.

Druhý jezdec, jemuž byl dán meč, je zachován jen zčásti. Hlava a nohy koně jsou porušeny. Třetí jezdec, který drží váhy, je skryt za druhým a čtvrtým. Překrýváním vyjádřil malíř schematicky prostorovou hloubku. Jeho kůň je ve skoku. Lze ještě rozeznat profil tváře, rameno, částečně hlavu koně a jeho zadní nohy. Čtvrtý jezdec “Smrt” má koně připraveného ke skoku. Smrt má umrlčí hlavu. Torzo, ruce a nohy charakterizují znaky kostlivce.⁹⁹ Malíř uměl vyjádřit velikost příznačných vidění, a sice válku, mor, hlad a smrt, monumentální formou.¹⁰⁰

Tato nástěnná malba je dnes pouhým fragmentem. Je poškozena nejen stavebními úpravami, ale také rozpadem omítky a barevných vrstev, které odpadly na mnoha drobných i velkých plochách. Byla však zasažena retušemi a přemalbami při opravách v 19. a ve

⁹⁵ Ibidem 22.

⁹⁶ Jan KROFTA: K problematice karlštejnských maleb, In: Umění VI, 1952, 20.

⁹⁷ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 193.

⁹⁸ KROFTA 1952 (pozn. 96) 20.

⁹⁹ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 13, 22.

¹⁰⁰ DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn. 5) 315.

20. století v mnohem menší míře než ostatní nástěnné malby v kapli. V roce 1963 byla restaurována manžely Slánskými.¹⁰¹

Pokračování textu malovaného na výstupku zesílené zdi po pravé straně dnešního okna se vztahuje k Zjevení 8, 3–5: „...*angelus venit // et stetit ante II altare habens // thuribulum aureum // sunt et data illi // incens a mult // a ut daret // de orationibus // sanctorum omnium super aurem altare quod est conspectum ante thronum dei et ascendit fu // mus in cens // orum de or // acione sanc // torum de manu ange // li coram de // o et acce // pit angelus // thuribulum // aureum // de igne altaris et miss // it in terram et*“¹⁰²

Nad textem byl obraz, z něhož se zachoval pouze malý zlomek. V jeho sotva znatelných tvarech lze odhadnout část pokrytého oltáře, o kterém se zmiňuje text v souvislosti s otevřením sedmé pečeti.

Kromě těchto textových pasáží lze na jižní stěně zachytit ještě zlomky několika slov, které se podle obsahové souvislosti vztahují k otevření páté a šesté pečeti. Na prvním zcela nečitelném řádku je slovo *animas*, na třetím řádku pak *ut supra*. Tato slova odpovídají znění textu Zjevení 6, verši 9: „...*Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei.*“¹⁰³

Také k tomuto textu se dochoval jen fragment vyobrazení. Za koněm jsou ještě dnes viditelné tři utáté hlavy. Nad nimi na tmavém pigmentovém pozadí se vznáší šest lidských tváří přitisknutých k sobě¹⁰⁴, které podle bible křičí silným hlasem: „*Kdy už Pane svatý a věrný, vykonáš soud a za naši krev potrestáš ty, kdo bydlí na zemi?*“¹⁰⁵

Ještě zde můžeme číst následující pasáže: „... *ex omni tribu et lingua et populo et fecisti n [os] de [o] nostro regnum et sacerdotes regnabimus.*“ Obrazy k textu rovněž scházejí. Podle obsahové souvislosti se vztahují k 5. kapitole, veršům 7–9.¹⁰⁶

Na levé straně jižní stěny jsou ještě vyobrazeny tři ostatkové scény, o kterých se zmíníme v samostatných kapitolách.

¹⁰¹ SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalyptičtí jezdci. Nástěnná malba. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 59 (nepubl.) 1963, Nepag.

¹⁰² FRIEDL 1950 (pozn. 61) 13.

¹⁰³ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 13.

¹⁰⁴ Ibidem 23.

¹⁰⁵ BIBLE. Písmo svaté starého a nového zákona. Ekumenický překlad. Český Těšín 1985, Zj 6, 10.

¹⁰⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 13.

V/VII Apokalypsa na východní stěně

Jak už bylo zmíněno v kapitole 4.5., text ke scénám, které byly vyobrazeny na severní stěně, byl napsán na stěně východní, a již jsme se s ním ve výše uvedené kapitole zabývali.

Text k prvnímu vyobrazení apokalypsy na východní stěně zní: „... *Sextus angel[us] tuba cecinit et audiui vocem unam ex IIII cornibus [altaris aurei quod est ante oculos dei d] icentem sexto angelo qui habebat tubam solue IIII angelos qu [i alli]g a[ti] sunt in flu [mine magno] euphrate et soluti sunt IIII ang [el] i qui [parati] erant[i]n horam[e]t diem et mensem et annum ut occiderent.*“¹⁰⁷

Tento latinský text se vztahuje k 9. kapitole Janova zjevení k verši 13–15. Pod tímto textem se nachází obraz kombinovaný z pěti samostatných dílčích scén, vztahujících se k textové předloze apokalypsy 9, verši 13–19 [7]. Malíř se už v textu nezmiňuje o verších 16–19, které zobrazil v levé polovině obrazu.

Príslušné vyobrazení musíme začíst číst vlevo v horní části [8]. Hlasy zde vyjadřují dvě tváře ukryté těsně pod oblaky. Vyzývají šestého anděla, snášejíciho se z nebe, aby zatroubil a rozvázal tak tím čtyři anděly stojící svázané u řeky Eufrat. Čtyři andělé jsou tu podáni jako nepřátelé lidstva. Jejich tváře jsou znetvořeny a mají velké netopýří uši. Stojí v řece Eufratu, která je naznačena lazurou a v ní plavou ryby. Anděl stojí na břehu a prvním z nich uvolňuje pouta. Ačkoli podle textu je to ten stejný anděl, který troubil na polnici v podobě dlouhé středověké tuby, je zcela jinak podán. Můžeme si všimnout, že anděl v oblacích má výraz dítěte, anděl na břehu Eufratu má výraz dospělého člověka.¹⁰⁸

Druhá část obrazu zobrazuje čtyři právě rozvázané anděly, kteří v následujícím trojitém výjevu pobíjejí třetinu lidstva za pomoci jezdců na koních se lví hlavou.¹⁰⁹ Je zde tedy znázorněn útok dvouset miliónového vojska a zobrazení také ti, kteří přežili. V kompozičním celku rozdělil malíř téměř symetricky vojsko a pobíjené s těmi, kteří přežili, na dva proti sobě stojící celky.

Můžeme si povšimnout, že čtyři andělé se vznášejí polozakrytí oblaky. Mají velké netopýří uši a první z nich má Antikristovu svatozář. Dvě stě miliónů vojsk jede na koních, jezdci jsou ozdobeni jako soudobí rytíři, mají brnění a helmy. Pod nohami lvů, na kterých sedí, leží již mrtví, jiní padají zasaženi ohněm a sírou nebo meči jezdců a andělů. Zbylé

¹⁰⁷ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 10.

¹⁰⁸ Ibidem 10, 18.

¹⁰⁹ FIŠER 1996 (pozn. 12) 180.

postavy nečinně přihlížejí. Pobíjení a ranění mají ve svých tvářích výraz hrůzy.¹¹⁰

Pokračování dalšího textu se vztahuje k apokalypse 10, verši 1–4 a zní: „... *Et uidi angelum fortem descendentem de celo [amict]um [nub] e // et yris in capite eius et facies eius erat ut [so] l et // que locuta sunt VII tornitura noli ea scribere*“¹¹¹

Pod textem se nachází vyobrazení, které však navíc obsahuje verše 5–6, 8–10. Text se tedy vůbec nezmiňuje o gestu anděla, o pozdvihnutí andělovy pravice k nebi, aby přísahal „*při tom, který je živ na věky věků, který stvořil nebesa, moře a všechno, co je v nich, potvrdil, že lhůta je u konce*“.¹¹² Klečící Jan byl andělem vyzván, aby snědl podávanou knihu. Moře i země jsou na obraze jakési náznakové kulisy. Malíř dovedl s porozuměním pro velikost plochy zasadit do horní poloviny obrazu ještě sedm tváří alegorizujících sedm hromů, které zahřměly.¹¹³

Další pokračování textu se vztahuje ke kapitole 11, verši 1–2 a zní: „... *Et datus est mihi c [alamus similis] virge [et dictum] est mihi [surge et metire] templum dei ...*“¹¹⁴

Tento i předchozí úkol byl pochopitelně myšlen symbolicky. Malíři je však zpravidla znázorňovali doslovně.¹¹⁵ Chrám je zobrazen jako perspektivně konstruovaný prostor se šikmo ubíhající kulisou jediné viditelné stěny. Jeví se jako otevřená arkáda, klenuta obloukem a zakončena trojbokým stlačeným štítem, po stranách se opírajícím o věžovité architektonické články.

Není zde jiné postavy kromě Jana, skloněného a měřícího chrámovou podlahu.¹¹⁶

Následující text se vztahuje k apokalypse 11, k veršům 3–4 a verši 6: „... *[Et d] ab[o] duobus testibus meis et prophetabunt diebus mille ducentis LX // amicti sunt saccis hii sunt due oliue et duo candelabra in conspectu domini // Hi habent potestatem claudendi celum ...*“

¹¹⁰ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 18.

¹¹¹ Ibidem 10.

¹¹² BIBLE 1985 (pozn. 105) Zj 10, 1–4.

¹¹³ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 17

¹¹⁴ Ibidem 11.

¹¹⁵ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 95.

¹¹⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 17.

Prorokům Enochovi a Eliášovi jsou věnovány čtyři scény. Na prvním vyobrazení, které se vztahuje k tomuto textu, oba kážou pohanům o příchodu Mesiáše. Proroci [9] jsou k sobě otočeni zády a kážou zástupům usazeným po obou stranách.¹¹⁷ Jejich hlavy jsou pojaty monumentálně, ale jsou nasazeny na drobná těla.¹¹⁸ Dav lidí napravo sedí na skalisku. Zástup posluchačů na levé straně má těsně za zády chrám, který na předchozím výjevu vyměřuje Jan.

Text Apokalypsy opět pokračuje v kapitole 11, verši 7: „... *Bestia que ascendit ab aby [sso] faciet advers[um] ill[os] [be]ll [um] et // vincet illos et occidet eos et cetera ...*“¹¹⁹

Text se zmiňuje pouze o jedné šelmě, která v boji usmrtí proroky. Malíř však zobrazil šelmy dvě, které přinášejí oběma prorokům smrt [10].¹²⁰

Latinský text pokračuje opět v kapitole 11, verších 8–9: „... *Corpora [eo]rum iacebunt in plateis civitatis magne ubi dominus cruci // fixus de tribubus videbunt de populis etc...*“¹²¹

Dvě nahá těla mrtvých proroků leží v dolní části vyobrazení. Za nimi můžeme vidět tři postavy. Na první z nich se zrcadlí jakási lítost. Jednu ruku natahuje po mrtvém prorokovi, ale zůstává pouze u tohoto gesta. Ruka se mrtvého nedotkne. Ostatní dvě postavy jen přihlížejí. Co bude dál? Následující výjev nám řekne víc.

Text vztahující se opět k apokalypse 11, verši 11–13 zní: „... *Post dies tres spiritus vite ad eo[s] intrabit // in eos et steterunt super pedes eius // et in illa hora factus est te[rre] motus magnus et [cecidit civitatis pars] decima et occisa sunt [in terre motu nomin] a hominum [septem] // Veh secundum abiit et ecce veh III ven [iet] ...*“¹²²

Obyvatelé města nepochopili úlohu obou proroků, proto je stíhá trest.¹²³ Na posledním vyobrazení horní řady jsou oba proroci anděly doslova vytahováni do nebes, která jsou zde naznačena mraky. Všemmu přihlíží sedící Kristus a také pět hlav, dívajících se z hradeb města. Bořící se apokalyptické město je podáváno se všemi znaky soudobého středověkého města právě v okamžicích zániku. Hradby s kulatými věžemi a cimbuřím, kostel a vysoké domy se

¹¹⁷ Ibidem 11, 17.

¹¹⁸ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 142.

¹¹⁹ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 11

¹²⁰ Ibidem Bible Zj 11, 7.

¹²¹ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 11

¹²² Ibidem 11.

¹²³ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 96.

rozpadají a pod troskami hyne sedm tisíc lidí, zastoupených tady pěti mrtvými. Zcela vpravo stojí dav zachráněných lidí, kteří pozorují celou zkázu.¹²⁴

Karel Stejskal se domnívá, že právě obraz města dokládá, že k malíři pronikla znalost sienské veduty.¹²⁵

Dolní pořadí zahajuje text opakující poslední pasáž a vztahující se k apokalypse 11, veršům 14–17, 19: „... *Veh secundum abiit et ecce veh tercium veniet cito et VII angelus tuba cecinit et facte sunt voces magne in celo dicentes factum est regnum huius mundi dei nostri et Christi eius et regnabit in secula seculorum amen et XXIII seniores qui in conspectu dei sedent in sedibus suis ceciderunt in facies suas et adorauerunt eum dicentes gracias agimus tibi domine deus noster omnipotens. Et apertum est templum dei in celo et visa est archa testamenti eius in templo eius et facta sunt fulgura et voces et terre motus et grando magna...*“

Tento děj vyjádřil malíř monumentálně pomocí malířských předloh. Je složen nejen z konkrétních motivů, ale i z motivů abstraktních, pro které nebyla dosud předloha v žádném období malířské tvorby. Anděl, kterého zčásti zakrývá mrak, troubí na dlouhou středověkou tubu [11]. Svým troubením ohlašuje další katastrofu. Levá část obrazu je zničena.¹²⁶

Archa úmluvy zde má tvar běžné truhly se zvednutým víkem. Z archy vyhlíží polopostava Krista pozvedajícího ruku k požehnání. Tento motiv se ovšem biblickému textu vymyká, je jeho výkladem.

Ve středověku převládalo mínění, že archa symbolizuje Krista, protože ve starozákonní arše byly uloženy dvě kamenné desky božích přikázání. Jednalo se o rozkvetlý prut Áronův a nádoba plná many.¹²⁷ Zmiňuje se o tom list Židům: „*Tam byl zlatý kadidlový oltář, truhla smlouvy, ze všech stran krytá zlatem, v ní pak byla zlatá nádoba s manou, Áronova hůl, která se kdysi zazelenala, a desky smlouvy.*“¹²⁸

Většině výkladů, podle nichž je archou Kristus, nejlépe odpovídá iluminace z Alexandrova Skriptum super Apocalypsin, kde je Kristus vyobrazen v arše, jakoby se s ní ztotožňoval.¹²⁹

Malíř v kostele Panny Marie pro zobrazení chrámu s archou úmluvy volil

¹²⁴ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 17.

¹²⁵ Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV, Praha 2003, 111.

¹²⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 11–12, 18.

¹²⁷ FIŠER 1996 (pozn. 12) 180.

¹²⁸ BIBLE 1985 (pozn. 105) Žid 9, 4.

¹²⁹ FIŠER 1996 (pozn. 12) 180.

architektonickou kulisu gotického tabernáku s perspektivně se prohlubujícím prostorem [12]. Jsou zde zobrazeny opěrné pilíře a fiály. Chrámový prostor uzavírá schematická zkratka gotické klenby a tří oken.¹³⁰ Kristus v arše je zobrazen jako Salvator mundi. Levou rukou se opírá o jablko, pravou ruku zvedá k žehnajícímu gestu. Jablko v levici zde symbolizuje svět nebo vesmír.

Motiv Krista v arše snad evokuje verš „*ventris sub arca clausus est*“ z hymnu mariánského oficia *Quem terra, pontus aethera*. Ve třetí sloce je Panna Maria opěvována jako ta, která ve svém panenském lůně nosila pod srdcem Pána vesmíru.¹³¹

*Beata Mater munere
Cuius supernus Artifex,
Mundum pugillo continens,
Ventricis sub arca clausus est.*¹³²

Pohroma, ohlášena sedmým andělem, se však nedá odvrátit. Personifikované hlavy obklopují chrám. Hlavy představují hlasy vesmíru, který je plný hromové slávy boží. Malíř zde spojil několik abstraktních i konkrétních představ do jednoho výjevu a dospěl k vytvoření zcela nového obrazového fenoménu. Expresivně sešklebené „nebeské hlasy“ [13] obohatil tak výrazným rejstříkem grimas, že ztratily podobu alegorie.¹³³

Masky démonů mají své předstupně v antických výtvořech, především v kamejích. Jedna z těchto masek připomíná – ne asi pouhou náhodou – galořímskou kamej s hlavou Medusy, kterou dal Karel IV. nasadit na svorník sousední kaple sv. Kateřiny. Kromě toho nutno i zde počítat se zprostředkující úlohou raně středověkých iluminovaných rukopisů.¹³⁴ Karel Stejskal se domnívá, že v tomto případě mohlo jít o raně byzantský rukopis z Karlovy knihovny.¹³⁵

V levé části vyobrazení se nad krajinou vznáší schematicky červenou barvou načrtnuté blesky a jedna tvář, která chrlí proud vody. V pravé části už je vylíčeno zemětřesení [14]. Hrad je vystavěn na vysoké hoře, která je pokračováním sousední prázdné krajiny. Hradby hradu se naklánějí, velká věž se uprostřed roztrhla. Malíř ukazuje pohled do vnitřku

¹³⁰ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 19.

¹³¹ FIŠER 1996 (pozn. 12) 180.

¹³² Ibidem 180.

¹³³ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 144.

¹³⁴ Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství, in: Pešina Jaroslav (ed.): České umění gotické 1350 – 1420, Praha 1970, 179.

¹³⁵ STEJSKAL 2003 (pozn. 125) 111.

architektury domu, jehož jedna stěna odpadla. Zemětřesení zastihlo uprostřed města zastihlo také studnu.¹³⁶

Dnešní stav obrazu neodpovídá původnímu. Velká část omítky a barevných vrstev po levé straně pod andělem ještě v druhé polovině 19. století scházela. Omítka byla nahrazena a obraz byl domalován za Mockerovy restaurace. Domalování terénu a oblak v této části obrazu tedy neodpovídá původnímu stavu a ani kompozičnímu rozvrhu.¹³⁷

Dosud byly předmětem malířova líčení katastrofy, které stíhaly v celých sériích ubohé, bezbranné lidstvo. V dalších pasážích přecházejí pekelné síly do útoku proti samotným nebesům a proti mocnostem, které podle náboženského názoru středověku lidstvo vedly a řídily.¹³⁸

Zobrazený text apokalypsy 12, verše 2–4, 5 zní: „...*Et signum magnum aparuit in celo mulier [in utero] habens clamabat parturiens et cruciabatur ut pariat. Et visum est aliud signum in celo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cetera. Et draco stetit ante mulierem que erat paritura et cum peperisset etc...*“¹³⁹

Pod textem je obraz kombinovaný ze dvou motivů. Žena se svatozáří leží na lůžku [15] a dítě, právě narozené, odnášejí dva andělé do nebe, takže drak, který je chtěl pozřít, pouze bezmocně stojí, komíhá sedmi hlavami a tluče svinutým ocasem, kterým smetl třetinu hvězd z nebe.

Drapérie ženy se ovíjí těsně kolem její postavy ležící napříč kompozice. Vytváří na obvodu a koncích tytéž prvky měkkého traktamentu s jemnými barevnými, vyrovnanými světlými a stíny. Antonín Friedl zde vidí analogie na vstupním listě misálu olomouckého biskupa s velkou iniciálou A a scénou Zvěstování nebo v celostránkové monumentalizující ilustraci Krista v Majestátu v evangeliáři Jana z Opavy.¹⁴⁰

Pokračování textu se vztahuje na Apokalypsu 12, verše 7–9, 10 a 12: „... *Factum est prelium magnum in celo mihahel et angeli eius preliabantur [cu]m dracone et draco preliabatur et angeli eius. Et non valuerunt neque locus inventus est amplius eorum in celo. Et*

¹³⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 20.

¹³⁷ Ibidem 18

¹³⁸ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 96.

¹³⁹ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 12.

¹⁴⁰ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 20, 31.

*proiectus [e]s[t] d[ra] co ille magnus se[r]pes]. Et audivi vocem magnam in celo dicentem nunc factum est salus et virtus et regnum dei nostri et potestas christi eius quia proiectus est accusator fratrum nostrorum qui [accusabat] et cetera. Ve terre et mare quia descendit diabolus ad vos...*¹⁴¹

Na toto téma malíř zkomponoval obraz myšlenkově nejjobsažnější [16] a formálně nejsložitější. Rozhodujícím znakem je monumentalita, kterou vtiskl celé kompozici. Malíř situoval v levé části nebe o třech sférách. Na diagonále směrem vpravo dolů umístil peklo. Do nejnižší polohy nad zemi situoval vznášející se anděly v modrobílých průzračných šatech v čele s archandělem Michaellem. Všichni jsou viditelní pouze z poloviny. Jsou vyzbrojeni kopím nebo mečem. Můžeme si všimnout, že každý z andělů je zobrazen v jiném pohybu.

Ve druhé červené sféře je zástup andělů viditelný až na dvě výjimky pouze hlavami. Někteří mají zbraně a prudkým pohybem se vztaženými rukama se chystají zasáhnout do boje. Jiní jsou postaveni do profilu, mají ruce sepnuté a modlí se. Ostatní se zájmem přihlížejí. Ve sféře nejvyšší se zjevuje tvář Hospodina, který přihlíží boji na nebesích. Protikladem duchovní sféry andělské je temná sféra - podsvětí, zaplněna ďábly. Jsou většinou na útěku, padají nebo leží na zemi.

Nejdále od bojové scény je usazen Satan v kruhu svých nejbližších, kteří mu slouží. Má tři hrůzné tváře. První nejhořejší znetvořenou lidskou masku, druhou zvířecí a třetí představuje hlava ptačího dravce. Sedí rozkročen a svou třetí hlavou se chystá spolknout jednoho zavrženého člověka, klečícího mezi jeho nohama. Ďábli mají na čele rohy, z úst jim vyčnívají kančí tesáky. Někteří plazí jazyky a mají protáhlé nebo zasunuté nosy. Jiní berou na sebe podobu zvířecí, ale mají lidská těla. Vyskytuje se zde hlava lva či psa.¹⁴²

František Fišer se domnívá, že v této scéně jsou symbolicky zobrazeny nástroje Kristova umučení: hřeby a kopí. Ve scéně jsou symbolicky vyjádřeny dlouhými kopími bojujících andělů. Několik výrazných reminiscencí na porážku démonů mocí svatého kopí a hřebů Páně podle Františka Fišera obsahuje oficiem stejnojmenného svátku.¹⁴³

Malby na východní stěně kostela Panny Marie charakterizuje drobnější měřítko, v němž byly živě komponované scény uspořádány do tří pásů nad sebou, a nápadně tak svým vyprávěcím charakterem připomínají ilustrace Bible chudých (*Biblia pauperum*).¹⁴⁴

141 FRIEDL 1950 (pozn. 61) 12.

142 Ibidem 20-21.

143 FIŠER 1996 (pozn. 12) 181.

144 FAJT / ROYT / GOTTFRIED 1998 (pozn. 90) 13.

V letech 1966 – 1969 manželé Slánští restaurovali Apokalypsu na východní stěně. Samotné restaurování Apokalypsy si restaurátoři rozdělili na dvě etapy. V první etapě v roce 1966 byla restaurována levá polovina stěny o rozměrech 235 cm x 470 cm. V druhé etapě v letech 1966-1967 byla restaurována pravá polovina stěny o rozměrech 235 cm x 507 cm.

Malba na levé polovině stěny byla zachovalejší než malby na pravé polovině. Malby horní řady byly zachovalejší než malby v dolní části stěny. Všechny výjevy Apokalypsy byly přemalovány. Restaurátoři tak museli odstraňovat tři vrstvy přemaleb. Na povrchu se nalézaly přemalby Karla Duchka, které zakrývaly jak původní malbu, tak starší přemalby. Pod ní se nacházela přemalba olejovou temperou z 19. století patrna především na červených a modrých šatech postav. Pod těmito dvěma vrstvami byly další přemalby z 16. století provedené na vápenném podkladě. Především v renesanční době bylo celé obrazové pole překryto vápenným nátěrem a namalovány jiné výjevy.¹⁴⁵

V/VIII Apokalypsa na západní stěně

V/VIII/I Sedm kůrů andělských a rytířští strážcové

Na západní stěně je po levé straně nedokončený obraz andělských kůrů. Je situován nad vstupem do chodby k dnešní kapli sv. Kateřiny [17]. Text k vyobrazení scházzel úplně anebo je dnes ztracen. V souvislosti s předcházejícími pasážemi apokalypsy je to líčení představy podle 5. kapitoly Zjevení Janova, veršů 11 a 12.¹⁴⁶

V devíti nad sebou mechanicky řazených segmentových pásmech, stoupajících od lomeného oblouku portálu až po samý strop, byly vykresleny polopostavy blahoslavených duchů [18], a to ve třech spodních kůrech zlatě, ve třech středních modře a ve zbývajících třech, dnes úplně zaniklých, zřejmě červeně.

Andělské kůry se měly kromě své vlastní funkce stát podle Františka Fišera pozadím

¹⁴⁵ SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Levá polovina stěny. I.etapa. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 514, 1966. Nепublikováno.Nepag.
SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Restaurace pravé poloviny východní stěny. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 530, 1966, Nепublikováno.Nepag.
SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Restaurace levé poloviny východní stěny. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 621, 1967. Nепublikováno.Nepag.

¹⁴⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 14.

čtvrté Ostatkové scény. Ta na ně byla namalována o něco později, jak o tom svědčí podle něho skutečnost, že její dvě figury překrývají dnes již pod nimi opět místy dobře patrné, krásně vypracované andělské tváře.¹⁴⁷

Dvě fragmentárně dochované postavy v červených pláštích, stojící před architektonickou nikou na jehlancových konzolách popnutých rostlinnými úponkami, jsou snad renesanční přemalbou.¹⁴⁸ V 19. století byla renesanční přemalba sejmuta, avšak jenom částečně. Zbytky renesanční přemalby byly zakryty retuší.¹⁴⁹

V/VIII/II Drak ryšavý pronásleduje ženu, jež uletěla na poušť

Po pravé straně okna je text k Apokalypse 12, veršům 13-16: „... *Et visum est aliud signum in celo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua X et in capitibus suis septem dyademata et canda eius trahebat terciam partem stellarum celi et misit eas in terram et cetera. Et persecutus est draco mulierem que peperit masculum et data sunt mulieri ale aquile magne ut volaret in desertum in locum suum et cetera. Et misit serpens ex ore suo post mulierem aquam tamquam flumen ut eam faceret trahi a flumine et adiuuit terra mulierem et aperuit terra os suum et absorbuuit flumen quod misit draco de ore suo... .“*

Obraz není v souladu s textem apokalypsy. Scéna by vyústila do prázdna, protože s ní hraničí okenní výklenek. Aby tomu malíř zabránil, obrátil dějový sled.¹⁵⁰ Ženu sluncem oděnou, představující symbol naděje na vykoupení, zde ohrožuje její odvěký nepřítel – ryšavý drak, figura d'ábla, Antikrista [19].¹⁵¹

Drakovo [20] šupinaté tělo, svinutý ocas, netopýří křídla, nohy se lvími tlapami jako by se svíjely v jednom vířícím žhavém klubku sedmi dlouhých krků s nestvůrnými hlavami, na nichž září zlaté koruny. Do vědomého kontrastu s dynamickým zjevem draka je postavena alegorie země, která vsála vodu, již Satan vypustil, aby se v ní žena utopila. Tvář pronásledované ženy je zlidštěla lehkým úsměvem, známým též z plastik ženských figur parlérovské svatováclavské dílny. Změkčení tvarů výrazem duševního hnutí zde

¹⁴⁷ FIŠER 1996 (pozn.12) 150-151.

¹⁴⁸ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 185.

¹⁴⁹ SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L.: Hrad. Kaple Panny Marie. Andělský chór. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 58 (nepubl.), 1962. Nepag.

¹⁵⁰ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 14, 23.

¹⁵¹ DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn. 5) 315.

pravděpodobně dosáhlo v dvorském malířství karlovském svého vrcholu.¹⁵²

Struktura krajiny je založena na souběžnosti skalisek, postavených na diagonále a ubíhajících zleva doprava. Jednotlivé články zobrazují krajinné průrvy, strže, stráně a skalnaté úseky. Sporadicky vyrůstající a schematicky stylizovaná vegetace je oživuje. Krajina je pouští. Její jednotvárnost však přerušuje skalnatý výběžek táhnoucí se jako dělivý článek až k hornímu okraji obrazové kompozice. Na jeho vrcholu roste hustě osazený les.¹⁵³ Mimořádné místo v tomto vyobrazení zaujímá krajina, která je srovnatelná s některými emauzskými obrazy. Jde například o vyobrazení Nasycení manou či Kristův křest.

Jaromír Homolka srovnává tvář letící ženy [21] se světicemi Třeboňského oltáře. Její poprsí se sepjatýma rukama přirovnává ke Kristu na Olivové hoře. Totéž platí podle Jaromíra Homolky také o srovnání sedmihlavého draka s dračím atributem sv. Markéty, přičemž je výmluvná i zásadní příbuznost rukopisně uvolněné malby.¹⁵⁴

Karel IV. se zmínil o Ženě odlétající na poušť ve svém latinském traktátu o Panně Marii v knize *Moralitates VIII.*¹⁵⁵

V/VIII/III Žena sluncem oděná

Dále pokračuje text kapitolou 12, 1-2: „... *Et signum magnum apparuit in celo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius cornua stellarum XII etc. Et mulier peperit filium masculum qui rectorus erat omnes gentes in virga ferrea et cetera ...*“

V nástěnné Apokalypse Karlštejna se Žena sluncem oděná zjevuje opásána sluneční září. [22].¹⁵⁶ Stojí s dítětem v ruce na půlměsíci.¹⁵⁷ Malíř jí dal všechny atributy podle textu: sluneční září objímající ji v pase, křídla, věnec dvanácti hvězd a půlměsíc pod nohama.¹⁵⁸

Předem daná velikost figury je sice nesourodá s měřítkem ostatních scén, poněvadž je však zjevným vyvrcholením příslušného apokalyptického pásma, nepůsobí tato anomálie příliš

¹⁵² DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 145-146.

¹⁵³ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 29-30.

¹⁵⁴ Jaromír HOMOLKA: Poznámky ke karlštejnským malbám, in: *Umění XLV*, 1997, 132-133.

¹⁵⁵ FIŠER 1996 (pozn. 12) 182.

¹⁵⁶ Rudolf CHADRABA: Profetický historismus Karla IV. a přemyslovská tradice, in: *Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina*, Praha 1984, 433.

¹⁵⁷ DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965 (pozn.8) 98

¹⁵⁸ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 24.

rušivě. Půlměsíc, na kterém stojí, se v mariánské ikonografii objevuje až na počátku 15. století. Je možné, že karlštejnská Assumpta měla původně pod nohama měsíc úplný, který byl později nahrazen vzhůru obráceným srpkem. Z původní koruny na hlavě Assumpty byla ponechána nízká vrchlíkovitá čepička, která nemá zřejmě ve znázorněních Madony obdoby. Nad obroučkou bylo přimalováno dvanáct apokalyptických hvězd.¹⁵⁹

Žena sluncem oděná je umístěna v téže výši a zabírá přibližně stejnou plochu jako Ostatkové scény. Svým způsobem jde o protějšky. Na první pohled je zřejmé, že obě scény na západní stěně kostela, inspirované 12. kapitolou Janova Zjevení, tvoří obrazovou jednotu. Nejsou tedy, podle Jaromíra Homolky, prostým pokračováním apokalyptického cyklu namalovaného na východní a polovině jižní stěny kaple a původně snad také na přičce, která byla koncem 16. století stržena a v 19. století znovu rekonstruována Josefem Mockerem.

Dvojobraz není ovšem jen ilustrací 12. kapitoly, ale soustřeďuje se pouze na dvě krajní situace apokalyptické ženy, které jsou ve vzájemném protikladu. Na její pronásledování po porodu dítěte (které bylo vzato na nebesa, verš 6: útěk na poušť, *kde jí Bůh připravil útočiště*, a verše 13 a 14: líčení draka pronásledujícího ženu, *již byla dána dvě mocná orlí křídla, aby mohla uletět na poušť do svého útočiště...*) a na její vítězné oslavení (verš 1: *A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy...*). A protože žena sluncem oděna je zobrazena jako stojící Madona s dítětem na levé ruce a jako Korunovaná Assumpta na půlměsíci, je zjevné, že tu jde o koncepci vysloveně mariánskou. Tato koncepce interpretuje Marii též jako církev a podává v přehozené následnosti scén z 12. kapitoly Janova Zjevení obraz jejího pronásledování a konečného oslavení, osudy pozemské církve a její nebeský triumf.

Klíčem k relevantnímu pochopení dvojobrazu z hlediska Karla IV. je zřejmě především Assumpta. Pokud budeme o Assumptě uvažovat z hlediska Karlovy osobnosti, můžeme se k němu přibližovat ze dvou stran. Ze strany oficiální a v tradici zakořeněné vladařské ideologie, a také ze strany osobního Karlova zážitku a jeho náboženského niterného života.

První pohled otevře asi nejspíše kronika florent'ana Giovanniho Marignoly, který ve službách papežské kurie procestoval Střední Asii, Čínu, Indii a Arabii, a byl císařem pověřen napsat české dějiny jako součást dějin světových. A to především proto, že přirovnal sibijská proroctví, představující důležitou složku středověké vladařské ideologie, na Karla IV. a jeho titul římského císaře. To znamená obraz Panny na slunci, s nímž se stýká či spojuje často

¹⁵⁹ FIŠER 1996 (pozn.12) 58.

citovaná Vergiliova “mesiášská” čtvrtá ekloga, s viděním v 1. verši 12. kapitoly Janova Zjevení, kterou Marignola vykládá jako zjevení, jímž Tiburtinská Sibyla ukázala císaři Augustinovi jeho nástupce – rozumí se Krista – a zvolala při tom: Ecce ara coeli – Hle, nebeský oltář!¹⁶⁰

Problém typologické interpretace torza apokalyptického cyklu lze vyřešit dešifrováním poslední významové vrstvy této ústřední postavy, Ženy sluncem oděné, jako Madony a současně též císařovny nebes, již lze kromě toho přiřknout konkrétní individualizující a alegoricko-oslavný význam císařovy choti Anny Svidnické, matky dlouho očekávaného dědice, Václava IV.¹⁶¹ Je to právě postavení dvorského umění, jež dovolovalo uplatnění podobných symbolických narážek a substitucí náboženských figur současníky.¹⁶²

Třeboňským deskám je velmi podobna forma baldachýnu ve vyobrazení. Jeho barevnost, či umístění figury v interiéru.

Dvojici obrazů na pravé polovině západní stěny můžeme přiřadit k památkám, které patří k dnes nejstarším zachovaným malířovým dílům. Zvláštní závažnost a průkaznost dodává této hypotéze podle Jaromíra Homolky skutečnost, že oba karlštejské obrazy jsou nejenom malovány technikou deskové malby, ale jako deskové obrazy vskutku také působí.¹⁶³ Měkká splývavá forma, zastírající přechody mezi parciálními tvary, snaha přiblížit typiku figur každodennímu životu, a také důraz, který je tu položen na světlo, zasahující do objektivní barevnosti věci a měnící ji, činí z těchto obrazů inkunábule tzv. měkkého slohu, který ovládal české malířství několika desetiletí.¹⁶⁴

Ve své rozpravě podává Karel k předchozím vyobrazením tento výklad: *„Dáně jsou ženě dvě křídle velicě orličie, aby ležala na púšť; proto ty tak povýšena v milosti slunce vrúcie. Tys po Bohu sama jediná útěcha naše, tys do nebeského královstvie vuodce naše; tys v smutciech pomocnice naše; tebe prosíme, bud' příjemce a věčná radost naše.*¹⁶⁵

¹⁶⁰ HOMOLKA 1997 (pozn.10) 136-140.

¹⁶¹ DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn. 5) 315.

¹⁶² Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Mezinárodní význam karlštejského dvorského ateliéru malířského, in: Umění XII, 1964, 381.

¹⁶³ HOMOLKA 1997 (pozn.10) 133.

¹⁶⁴ Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972, 59.

¹⁶⁵ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 142.

V/IX Proroci, královny, apoštolové

Ve druhém pořadí západní stěny nad apokalyptickými obrazy lze dodnes číst i ve zlomcích tato jména: *Chorus prophetarum Anna Regina[.....]. Ia S. Jacobus S. Patrus S. Andreas S. Simon et Judas S. Johannes Anna Impera[trix]*. První z nich se vztahuje na Annu Falckou, druhé jméno na Annu Svídnickou. Poslední Karlova žena, Alžběta Pomořanská, tu již není. Obrazy, které byly nad nápisem, jsou dnes ztraceny. Lze je postřehnout jen v sotva znatelných zlomcích, aniž je možno odhadnout tvaroslovnou nebo věcnou souvislost. Odpovídají svým charakterem obrazové řadě nad třemi ostatkovými scénami stěny jižní, a nepatří proto k apokalyptickému cyklu.

Jméno císařovny Anny naznačuje nepřímě datování maleb nad Apokalyptickým cyklem. Anna Svídnická se stala císařovnou 5. dubna 1355 a zemřela 11. července 1362. Antonín Friedl tedy datuje tyto malby do tohoto časového rozmezí.¹⁶⁶ Také Karel Stejskal zastává názor, že tento pás maleb vznikl před rokem 1363.¹⁶⁷

¹⁶⁶ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 14, 43.

¹⁶⁷ STEJSKAL 1997 (pozn.89) 344.

VI. Ostatkové scény

Ostatkové scény [23] zaujímají větší část západní poloviny jižní stěny kostela. Představují ve své době relativně nový typ obrazu. Podávají nám zprávu o skutečných událostech Karlova života. Jedná se o tři výjevy, odehrávající se v prostoru gotické architektury katedrálního typu. Jsou situovány do gotického chrámu, a tím významově povýšeny.¹⁶⁸

Celá kompozice výzdoby této stěny ve svém trojpásovém uspořádání opakuje trojstupňové schéma, na němž je založena symbolika celého hradního komplexu. V nejspodnějším pásu je malovaná přízemní architektura, která má vyvolat iluzi sloupové síně, atria, chóru nebo dokonce krypty. Nad ní se nachází lehká malovaná architektura, připomínající katedrální triforium, tribunu, na niž vystupují tři monarchové. Třetí, dnes zničený pás, představoval císaře a jeho první manželku, adorující sv. Trojici, ústřední božstvo křesťanského panteonu.

Císař Karel se zde dal zobrazit jako univerzální vládce, který splní aspoň symbolicky to, co se od každého silného vladaře očekávalo po staletí. Očekávalo se, že přemůže krále francouzského a jeruzalémského a uloží odznaky své moci, korunu a žezlo, na oltář Božího chrámu v Jeruzalémě.¹⁶⁹

Zároveň je Karel představen jako panovník v tradici starozákonního Melchisedecha. Je zde tedy vyjádřena také druhá, duchovně vyšší stránka vlády, jak ji Karel chápal. Služba Kristu a jeho kříži – jak o tom sám hovoří ve Vita Caroli i v zakládající listině karlštejnské kapituly.

Obraz není jenom mimořádně cenným dokladem moderního portrétního umění a oslavou Karla jakožto vášnivého sběratele ostatků, ale i vladaře, který jich dovedl politicky využít. Anebo také autora Kříže Království českého, v němž se stýká prvořadý zájem politický se zájmem hluboce osobním a duchovním. Je také jedním z nejpozoruhodnějších karlštejnských obrazů a zaujímá významné místo rovněž v památkovém fondu evropském. Tento obraz je komplexní výpovědí, která je plně pochopitelná z hlediska vnitřní souvislosti malířské výzdoby hradu.¹⁷⁰

¹⁶⁸ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 113.

¹⁶⁹ DVOŘÁKOVÁ 1964 (pozn. 162) 381–382.

¹⁷⁰ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 113.

VII Datování Ostatkových scén

Ostatkové scény vznikly s největší pravděpodobností mezi lety 1356 a 1358. Po dobu vzniku před svěcením kostela hovoří absence konsekračních křížů, pro mladší dobu existence ostatkového kříže zhotoveného “de novo” – šlo o kříž nový. Nelze však také zamítnout skutečnost, že na Ostatkových scénách byl namalován kříž, který měl být teprve zhotoven. I když je podle Jaromíra Homolky přesnější datování Ostatkových scén nejisté, je nepochybné, že tematicky souvisí s novou fází malířské výzdoby menší věže.¹⁷¹

Pro Ostatkové scény se v literatuře podle Jana Krofta obvykle uvádí jako terminus post quem květen či červen 1356, kdy údajně dauphin Karel přijel do Prahy, aby tu odevzdal císaři Karlu IV. dva trny z Kristovy koruny. Soudobé kroniky se však o návštěvě dauphina nezmiňují. Jan Krofta míní, že Ostatkové scény byly namalovány až po svěcení kostela. Usuzuje tak podle třetí scény, ve které je vyobrazen ostatkový kříž, a proto datuje tyto malby nejdříve do konce roku 1357, spíše však do roku následujícího.¹⁷²

Jaroslav Pavelka zastává názor, že Ostatkové scény vznikly již před svěcením. Poukazuje na to, že na místech, kde jsou namalovány, nelze zjistit stopy konsekračních křížů.¹⁷³ Jan Krofta však na tento názor reaguje kriticky. Ve středu druhého výjevu lze zjistit nejasné obrysy konsekračního kříže – pozadí výjevu bylo ovšem původně pokryto zlacenou, tlačenou inkrustací.¹⁷⁴

Kroftovu datování Ostatkových scén odporuje podle Karla Stejskala první scéna s portréty Karla IV. a jeho synovce, francouzského krále Karla V. Na karlštejnské malbě je Karel V. již hladce oholen, má královskou korunu a je oblečen v modrém královském taláru. Před smrtí svého otce Jana Dobrého v roce 1364 neměl Karel V. nárok ani na korunu, ani na talár, nýbrž pouze na plášť dauphina s poutnickým znakem v podobě tří pruhů. Karel Stejskal se domnívá, že malíř Ostatkových scén měl tedy nepochybně k dispozici jako vzor portrét z doby, kdy se Karel V. dával holit a portrétovat s královskými insigniemi. Tuto jeho podobu malíř nevědomky promítl zpět do doby, kdy došlo k předání ostatku. Portrét krále Karla IV. mohl přivést jako dar král zobrazený na druhé scéně, který podává císaři drobnou relikvii v křišťálu. Zmíněným králem je kyperský král Petr I. z Lusignan, který přijel v létě 1364

¹⁷¹ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 123-124.

¹⁷² KROFTA 1952 (pozn. 96) 8 10.

¹⁷³ PAVELKA 1949 (pozn. 87) 134.

¹⁷⁴ KROFTA 1952 (pozn. 96) 10.

z Paříže do Čech agitovat pro křížovou výpravu proti Turkům. Karel Stejskal usuzuje, že Ostatkové scény mohly tedy vzniknout nejspíš v říjnu 1364 nebo v únoru 1365.¹⁷⁵

Na názor Stejskalův kriticky reaguje Jan Royt, který poukazuje na to, že toto navržené datování nelze z mnoha důvodů akceptovat. Lze zpochybnit na první pohled těžko otřesitelný argument, že francouzský dauphin je na Ostatkových scénách vyobrazen s královskou korunou, a tudíž malby musí být mladší. Ostatkové scény, jak už byl výše zmíněn názor Jaromíra Homolky, mají výrazně reprezentativní charakter. Jan Royt předpokládá, že Ostatkové scény mohly být namalovány začátkem března roku 1357, kdy byly již vhodnější klimatické podmínky pro takovou práci.¹⁷⁶

Antonín Friedl se domnívá, že malby byly namalovány po květnu roku 1356 a před prosincem roku 1357.¹⁷⁷

VI/II Autor Ostatkových scén

Nejspodnější pás, tvořící architektonický podstavec Ostatkových scén, obsahuje motiv, který podle Vlasty Dvořákové přisuzuje autorství Mikuláši Wurmserovi. Tímto motivem je podle Vlasty Dvořákové zdobná sloupová hala, která připomíná nejspíše architekturu letnerů. Horní poloha architektury letneru, podobná pódiu, sloužila v kostelech k různým účelům. Například se zde často vystavovaly skvostné relikvie a v monstrancích svěcené hostie. Nápadná příbuznost arkádového prostoru pod Ostatkovými scénami se zničeným letnerem v katedrále ve Štrasburku nasvědčuje, že tato část výzdoby byla pravděpodobně dílem Wurmserovým.

Mikuláš Wurmser ze Štrasburku je známý z písemných pramenů císařské kanceláře již od roku 1357. Z uměleckého okruhu štrasburské katedrály si Wurmser přinesl nejen schopnost dotváření architektury malbou, ale patrně též řadu podnětů, jimiž pak přispěl do programové náplně monumentálních karlovských cyklů. Pravděpodobně znal cyklus císařské genealogie ve vitrajích, odpovídajících galeriím francouzských králů na průčelích katedrál. Měl také na svou dobu velmi dobrou schopnost kreslit v drobném měřítku architektonické tvary a dospěl

¹⁷⁵ STEJSKAL 1997 (pozn. 89) 344.

¹⁷⁶ Jan ROYT: K datování a ikonografii tzv. Ostatkových scén v kapli Panny Marie na Karlštejně, in: Fajt Jiří (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, Praha 1997, 354 – 355.

¹⁷⁷ Antonín FRIEDL: Mikuláš Wurmser, Mistr královských portrétů na Karlštejně. Praha 1956, 11.

k diferencovanému vyjádření prostorových vztahů.¹⁷⁸ Wurmserovy portréty jsou objektivní, racionální a jsou i vypravovatelsky názorné.¹⁷⁹

Jaromír Homolka však nepochybuje také o možném vlivu francouzského naturalismu a portrétního umění na vyobrazení. Poukazuje na to, že do okruhu pařížského dvorského umění směřují všechny složky obrazu i jeho celkový charakter. Už dvorsky reprezentativní koncepce a umístění výjevů do stylizované katedrální architektury spojuje karlštejnskou malbu s dlouhou a závaznou pařížskou tradicí. Tuto koncepci můžeme sledovat od proslulého žaltáře krále Ludvíka IX. přes dílo Mistra Honoré. Novou životnost jí dal Jean Pucelle, snad nejvlivnější pařížský malíř 14. století, a to tím, že pod italským vlivem řešil důsledněji otázku architektonického prostoru a figury v prostoru.

Přiléhavé analogie poskytují Ostatkovým scénám zvláště miniatury Hodinek Yolandy Flanderské z doby kolem roku 1355, dílo pařížského iluminátora Jeana le Noir.

Do téhož pařížského okruhu se hlásí, podle Jaromíra Homolky také relativně útlé, ale plné a pružné postavy, jejich kompozice i příznačná syntéza plastického tvaru, přesvědčivě působícího pohybu a lineární kaligrafie, i charakteristická skladba drapérie. Doloží to srovnání s některými miniaturami Pucellovými a dále s Biblií moralisée krále Jana Dobrého z let 1349–1352, a zvláště s iluminacemi připisovanými tzv. Mistru du Remède de Fortune, či s biblií Jeana de Sy, ca 1355–1357.

Badatelé se však přiklánějí k mínění, že francouzský vliv byl karlštejnskému malíři zprostředkován jiným prostředím, případně francouzskými portréty dovezenými do Prahy.¹⁸⁰

VI/III Karel IV. s manželkou Blankou z Valois adorující Sv. Trojici

Nad postavami první Ostatkové scény jsou nápisy provedené v gotické minuskuli:
„*Karolus IIII. Imperator . [sa] ncta. Trinitas. Blanca. Regina*“¹⁸¹

Dnes je vyobrazení k textu již zničené. Karel se tu spolu se svou zemřelou manželkou Blankou klaněl Sv. Trojici.¹⁸² Podle Vlasty Dvořákové mělo být v tomto výjevu navenek

¹⁷⁸ DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn. 5) 311, 315.

¹⁷⁹ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 61.

¹⁸⁰ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 123.

¹⁸¹ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 43.

¹⁸² BOUŠE / MYSLIVEC 1971 (pozn. 9) 288.

proklamováno, že z milosti trojjediného Boha, a ne snad cestou politické dohody, byl Karel IV. vyvolen za císaře.¹⁸³

Toto vyobrazení podle Jaromíra Homolky má protějšek v tympanonu od Panny Marie Sněžné.¹⁸⁴

VI/IV První Ostatková scéna

První scéna se odehrává v jakési vnější chrámové předsíni [24]. Chrámový vchod o dvou polích s klenutým obloukem, které jsou předěleny sloupkem, je zevnitř zastřen zlatým závěsem. Závěs tvoří vhodné pozadí oběma figurám, které se setkávají pod přístřeškem předsíně naznačeným římsou o čtyřech visutých jetelových kružbách. Přístřešek je z boku uzavřen perspektivně se rozvírajícími prolamovanými poprsněmi, z nichž vybíhají rozpěrami spojené hrany štíhlých sloupků vrcholících fiálami.¹⁸⁵

Karel zde má na hlavě císařskou korunu římské říše a je oděn ve slavnostním bílém plášti s textilním vzorem dvou proti sobě heraldicky postavených papoušků [25]. Jeho tvář je promítnuta do $\frac{3}{4}$ profilu. Je podán z levé strany. Malíř zde zvládl perspektivní zkratku a převedení pohledu na tvář do jiné roviny diagonální projekce. Dauphin má tvář promítnutou z čistého profilu. Tento způsob užívali již antičtí glyptikové a byl přejat z mincovních obrazů do středověkého tvarosloví.¹⁸⁶

Kdo je zobrazen na první Ostatkové scéně? Balbín se domníval, že v první Ostatkové scéně předává Karel kříž synu Václavovi. Schottky se dal zmýlit textem "*Karolus ... Blanca regina*" nad první scénou, který ovšem náleží ke zničenému cyklu litanie, a interpretoval scénu tak, že Karel přijímá od Blanky kříž. Ostatní autoři včetně Neuwirtha tyto názory jen modifikovali.¹⁸⁷

Koncem měsíce března a počátkem dubna roku 1924 pobýval v Praze profesor Eugène Dèprez z univerzity v Rennes. V doprovodu Václava Novotného navštívil Karlštejn a "*spatřiv*

183 DVOŘÁKOVÁ 1984 (pozn. 5) 314.

184 HOMOLKA 1997 (pozn. 4) 390.

185 FIŠER 1996 (pozn.12) 139 - 144.

186 FRIEDL 1956 (pozn. 177) 32, 36.

187 FIŠER 1996 (pozn.12) 144.

obraz, nad nímž jest nápis Blanca, prohlásil, že jest do dauphin Karel, pozdější král Karel V., že ho poznává po nose”.¹⁸⁸ Když pak restaurační práce odkryly v dauphinově levé ruce dva trny, nemohlo už být podle Antonína Friedla pochyb o smyslu scén. Dauphin je zde znázorněn podle Antonína Friedla v taláru sorborských mistrů svobodných umění, který s oblibou nosíval. K setkání došlo v Metách na konci roku 1356. V květnu 1356 přijel do Prahy dauphin, prvorozený syn Jana Dobrého. Byla to cesta politická, k jejímž náležitostem patřily i dary francouzského krále římskému císaři, zároveň i blízkému příbuznému. K této příležitosti byla vydána francouzskou královskou kanceláří listina vysvětlující smysl a hodnotu odeslaného daru: “*duas spinas de dicta sacratissima corona per manus dilecti et fidelis consilarii et cancelarii nostri Petri archiepiscopi Rothomagensis extrahi fecimus et reverenter assumi, ipsas quoque eidem fratri nostro per dilectissimum primogenitum nostrum Kalorum, ducem Normandie Vienensemque dauphinum, ipsius fratris nostri nepotem, fecimus presentari, easque eidem fratri nostro carissimo fraterna et liberali affectione concedimus et donamus*” Z listiny vyplývá, že uvedeného roku přivezl dauphin Karlovi, svému strýci, vzácný otcův dar- dva trny Kristovy koruny, uložené od dob křižáckých výprav v královské kapli St. Chapelle v Paříži.¹⁸⁹

Listina je podle Františka Fišera tedy autentikou, vztahující se pouze na dva trny Páně. To však neznamená, že Karel IV. nemohl při této příležitosti obdržet ještě jiné ostatky. Dauphin totiž předává Karlu IV. nejen trny, jejichž pravost dokládá autentika, nýbrž současně naprosto jednoznačným gestem pravé ruky opatrně vkládá do Karlovy levé dlaně asi píd' vysoký křížek opatřený symbolem bodce [26]. Fládrováním je naznačeno, že je to křížek dřevěný.¹⁹⁰

Také Josef Myslivec nepochybuje, že v první ostatkové scéně jde o odevzdání dvou trnů z koruny Páně, přechovávané v pařížské St. Chapelle, tedy o dar francouzské královské rodiny. Jestliže totiž k darování relikvií došlo až na sněmu v Metách na přelomu let 1356 a 1357, nemohl být už považován král Jan Dobrý za vlastního dárce ostatků, protože byl od 19. září 1356 se synem Filipem v zajetí Angličanů. Jen závažnými politickými okolnostmi by bylo možno omluvit, že tak mimořádný dar byl předán až za půl roku poté, kdy byl notifikován. Velké potíže ovšem činí královská koruna na jeho hlavě, neboť nárok na ni získal Karel až roku 1364. Protože jde vysloveně o korunu královskou, nelze v ní vidět odznak Karlova normandského vévodství. Z toho by vyplývalo, že tu není znázorněn dauphin, ale

¹⁸⁸ Karel CHYTIL: K datování maleb karlštejnských, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění, 1923, 40.

¹⁸⁹ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 31-32.

¹⁹⁰ FIŠER 1996 (pozn.12) 144.

původní dárce relikvie, král Jan. Ovšem na obraze chybějí všechny charakteristické znaky Janovy podoby, jak je známe například z jeho portrétu v Louvru z doby okolo roku 1359, zejména jeho plnovous a hladké, nikoliv do pramenů rozdělené vlasy.¹⁹¹ Jaromír Homolka se domnívá, že koruna na hlavě dauphina z Vienne zde má především reprezentativní symbol a má zvýšit význam události a lesk císařské hodnosti.¹⁹²

Karel Stejskal míní, že předlohou pro zobrazení dauphina mohla být předlohou miniatura Jeana Bondola z Brugg v Haagské bibli z let 1371 – 1372. Podle něho ještě bližší obdobu skýtá Parament z Narbounne.¹⁹³

Proč vlastně došlo k předání ostatků Karlu IV.? Můžeme si všimnout, že v pohybech obou králů se totiž odráží víc než obvyklá úcta. Je to reverence, která přináleží aktu skládání holdu císaři někým, kdo je k němu v závislém postavení. Je to tedy úcta vazala vůči lennímu pánovi, předepsaná ceremonielem lenního aktu. Ale mohla vůbec někdy nastat historická situace, aby se francouzský král či jiný suverén dostali do takového poměru k císaři? Ano. V roce 1356 se právě stalo aktuální otázkou oblenění dauphinátu Vienne, francouzského území, které bylo starým říšským lénem. Vznikla kolem toho malá diplomatická válka.

Francouzský dvůr velmi usiloval o to, aby Vienne dostal lénem Karel, dauphin normanský, budoucí král Karel V. a císařův synovec. Dar dvou trnů z koruny a třísek Kristova kříže, které dauphin, ozdobený v zastoupení svého otce královskou korunou, císaři předává, měl být jakýmsi *captatio benevolentiae* císaře.

Dosazením francouzského prince jako držitele Vienne ztrácela zde totiž říše mnoho ze svých suverénních práv a tento ústupný postoj Karla IV. k francouzským příbuzným mu byl ihned říšskými kurfiřty trpce vyčítán jako zrada na politických právech říše.¹⁹⁴

V identifikaci obou panovníků na první Ostatkové scéně se tedy badatelé víceméně shodují, že jde o francouzského dauphina Karla, který předává Karlu IV. dva trny z trnové Kristovy koruny a dřevo kříže.

191 BOUŠE / MYSLIVEC 1971 (pozn. 9) 283-284.

192 HOMOLKA 1997 (pozn.10) 113.

193 STEJSKAL 2003 (pozn. 125) 109.

194 MENCLOVÁ / DVORÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 77-78.

VI/V Druhá Ostatková scéna

Karel zde má na hlavě opět císařskou korunu Římské říše a je oděn do červeného rumělkového pláště s hermelínovým rubem [27]. Jeho tvář je zobrazena z profilu. Tvář druhé postavy je zobrazena opět do $\frac{3}{4}$ profilu. Na rozdíl od první scény je toto zobrazení ze strany pravé.¹⁹⁵ Na druhé scéně je zřejmě znázorněno předávání relikvie posvátné houby Páně. Karel vztahuje po ostatku obě ruce. Levou dlaň podkládá pod ostatek a přiměřeně špičkami pravého palce a ukazováčku se již houby dotýká, zatímco předávající ji dosud pevně drží v pravé ruce [28]. Tímto sevřením je naznačena elasticita mořské houby.¹⁹⁶

Antonín Friedl se domníval, že je na ni vedle Karla IV. vyobrazen uherský král a Karlův zeť Ludvík Veliký. Podle Friedla je podstatným detailem k určení osobnosti panovníka jeho koruna. Je podána jako specifický druh středověké královské koruny. Tato koruna charakterizuje tedy nutně krále.¹⁹⁷

Vlasta Dvořáková s Dobroslavou Menclovou zobrazeného panovníka ztotožňují s králem kyperským a jeruzalémským Pierrem de Lusignan. Svůj názor, proč nemůže být na druhé Ostatkové scéně vyobrazen král Ludvík Veliký, zdůvodňují následovně. Uherský král Ludvík Veliký daroval sice Karlovi kdysi také ostatek Kristova kříže, ale ten si Karel neponechal, nýbrž jej hned po obdržení věnoval svatovítské kapitule. Kromě toho v letech, kdy byly Ostatkové scény namalovány, byly vzájemné vztahy obou panovníků tak napjaté, že se takové vysvětlení přímo přičí historickým okolnostem.¹⁹⁸ Podle Vlasty Dvořákové jsou oba monarchové, Pierre de Lusignan a Karel V., zobrazení v Ostatkových scénách také proto, že tito panovníci byli společně členy náboženského rytířského řádu Ordre de la passion, založeného roku 1347 Jeanem de Mezzières v Paříži. Hlavním posláním tohoto řádu bylo zorganizovat novou křížovou výpravu do Svaté země.¹⁹⁹

Bonaventura Bouše s Josefem Myslivcem, s jejichž míněním se ztotožňují i František Fišer a Karel Stejskal, ho považují za mantovského vévodu Ludvíka Gonzagu. Důvodem, proč vyobrazený nemůže být Pierre de Lusignan je to, že Petr se stal kyperským králem teprve roku 1359 a v Praze byl na návštěvě až v roce 1363 nebo 1364. Identifikaci osoby donátora na

¹⁹⁵ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 32,36.

¹⁹⁶ FIŠER 1996 (pozn.12) 146.

¹⁹⁷ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 10.

¹⁹⁸ MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 78.

¹⁹⁹ DVOŘÁKOVÁ 1964 (pozn. 162) 382.

druhé Ostatkové scéně lze tedy podle názoru Bonaventury Bouše a Josefa Myslivce vyvodit jediné podle ostatků, uložených ve velkém ostatkovém kříži, o kterém mluví papežský indult z 21. prosince 1357, a který je znázorněn na třetí scéně. Jeho obsahem byly především tři relikvie utrpení Páně: kříž, trny a houba. Ostatní ostatky jsou jen jejich doplňkem, jak plyne ze stylizace tohoto indultu.

Relikvie je předmět drobný a spíše zaoblený, jak je vidět na kopii v Heidelberském kodexu. Nic podle Josefa Myslivce nebrání tomu, abychom v tomto drobném předmětu viděli právě třetí ostatek Páně, houbu. České prameny mlčí o tom, kde ji Karel IV. před rokem 1357 získal, ale zato máme zprávu v pramenu italském. Pochází zřejmě z benediktinského kláštera sv. Ondřeje v Mantově. Byl získán roku 1354, kdy tam vládl Loysius Gonzara, kterého Karel IV. povýšil na markraběte.²⁰⁰

VI/VI Třetí Ostatková scéna

Na třetí Ostatkové scéně ukládá císař vzácný ostatek pravého Kříže do relikviářového zlatnického kříže [29].

Celá scéna se odehrává v uzavřeném prostoru kaple.²⁰¹ Císař je zde oděn nádherněji než ve scénách předchozích. Má purpurový, zlatem protkávaný plášť. Tunika je z látky s květinovým vzorkem a materiálem střevíců je zlatý brokát bohatého vzoru. Karel přistupuje a uctivě se sklání k oltáři. Relikvii kříže, zastoupenou zde symbolickou šifrou, drží za pomyslný trn a chystá se ji vložit do zemského kříže. Tato manipulace je naznačena tím, že se císař chápá levou rukou podstavce ostatkového kříže, který je zde silně schematizován. Kvadrilobické ztvárnění vrcholů i průsečíků může být odvozeno od pravoúhlé se rozšiřujících totožných partií kříže říšského, které bylo zajisté v současném povědomí viděno jako klasický prototyp ostatkových křížů.²⁰²

V této scéně jako by byl shrnut závěr a konečný výsledek obou scén předchozích.

²⁰⁰ BOUŠE / MYSLIVEC 1971 (pozn. 9) 284.

²⁰¹ ROYT 1997 (pozn. 176) 354.

²⁰² FIŠER 1996 (pozn. 12) 146, 149.

VI/VII Arkádová architektura se závěsem

Pod figurativními kompozicemi ostatkových scén je umístěna iluzivní architektura bez figurální stafáže, otevírající hluboký obrazový prostor, budovaný na systému arkád a sloupoví. Tyto dva stejně vysoké horizonty snad mohou vzdáleně připomenout jakýsi ideální průhled do dvoupatrových dvorských kaplí, v nichž vždy bylo první patro zasvěceno Kristu či pašijovým ostatkům. Jejich počátek můžeme sledovat od cášského oktagonu a jejich největší oblibu a rozšíření nejlépe dokládá Sainte – Chapelle v Paříži. Sám francouzský král Karel V., vyobrazený na první Ostatkové scéně, si dal takovou kapli postavit nedaleko Paříže ve Vincennes. Bylo to ve stejné době, kdy Karel IV. budoval v Čechách svůj hrad Karlštejn.²⁰³

Tyto arkády s konstrukcí otevřené sloupové haly jsou v malířství příkladem ojedinělým.²⁰⁴

VI/VIII Podoba a podobizny Karla IV.

Na hradě Karlštejně byl naplněn a uskutečněn hlavní program českého portrétního slohu. Malíři se zde pokusili, alespoň pokud památky samy nebo zprávy o nich svědčí, v této první etapě mnohokrát o vyobrazení císaře, a to v nejrůznějších tematických i situačních obměnách. V kostele Panny Marie je ve všech třech výjevech zobrazen Karel IV. stojící, ozdoben císařskou korunou s hlavou obrácenou do profilu. Můžeme si zde položit otázku, zda se jedná opravdu o zobrazení věrohodné.

Vyobrazování panovníků ve středověku jde ruku v ruce s nedostatkem zájmu o individuálnost. Je málo písemných pramenů, které by nám popisovaly podobu tehdejších osobností. Týká se to i Karla IV. Thomas Ebendorfer ve své kronice *Chronica regum Romanorum* zaznamenal, že Karel byl postavy malé (*“parvus statura”*), zatímco Jan Očko ve své smuteční řeči chválí pouze císařovu skromnost v oblékání (*“in vestibus semper formam pauperum ... exprimebat”*).²⁰⁵ Florentský kronikář Matter Villani nám ve čtvrté knize, kapitole LXXIV nazvané *Della statura, e conenza dello ’mperadore*, svých *Istorie di Matteo Villani*,

²⁰³ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 191.

²⁰⁴ FRIEDL 1956 (pozn. 177) 34.

²⁰⁵ Jaroslav PEŠINA: Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století, in: *Acta Universitatis Carolinae, Phillos* 1, Praha 1955, 2 - 3.

cittadino fiorentino, che continua quelle di Giovanni suo fratello, sahající do roku 1364, zanechal podrobný popis Karlovy osoby, jeho postavy, tváře, oblékání i způsobů. Píše, že Karel IV. byl nevelké postavy, hřbet měl nahnbený a hlavu držel nachýlenou dopředu. Měl širokou tvář a velké oči. Na čele měl lysinu, bradu měl hustou a černou.²⁰⁶

O dalších detailech obličeje nás informují některé císařovy portréty malované jeho současníky. Kromě Karlštejna jde o votivní obraz Jana Očka z Vlašimě nebo nástěnnou malbu ve Svatováclavské kapli v chrámu sv. Víta. Ze sochařských portrétů je to především portrét Petra Parlěře z triforia katedrály sv. Víta nebo socha císaře umístěna na Staroměstské mostecké věži.

Karel IV. v době vzniku maleb v kostele Panny Marie již nebyl mladý. Bylo mu kolem čtyřiceti let. Ve vyobrazeních jeho tvář odpovídá tomuto věku. Křivka na konci poněkud vyhrnutého nosu, jeho připojení ke klenutému čelu, zasazení oka, napětí i vrásčitost kůže a růst tmavého vlasu a vousu, jsou postřehnuty a zachyceny pozorně a se zvědavým zájmem o model. V posledním obraze série mihne se v Karlově tváři dokonce něco, co by snad bylo možno označit jako pokus o psychologickou kresbu. Malíř se zde realizuje stejnými prostředky, které používal tehdejší portrétní realismus francouzského umění.²⁰⁷ Zvláště průkazné jsou zde podle Jaromíra Homolky souvislosti s novým pařížským naturalismem a portrétním uměním.²⁰⁸

V roce 1976 byl proveden profesorem Emanuelem Vlčkem antropologicko-lékařský průzkum pozůstatků Karla IV. Tyto pozůstatky byly podrobně prozkoumány osteoskopicky, osteometricky, paleopatologicky, stomatologicky i dalšími způsoby. Odborníci tak mohli upřesnit objektivní obraz o Karlových tělesných vlastnostech, jeho podobě, zdravotním stavu, chorobách, úrazech a příčině jeho smrti.

Autentičnost Karlovy lebky zkoumali odborníci pomocí superprojekce právě v třetí Ostatkové scéně v kapli Panny Marie [30]. Výborně zachovalá lebka dovolovala spolehlivě rekonstruovat základní podobu v bočním pohledu portrétu na nástěnné malbě, kde jsou mimo jiné velmi realisticky zdůrazněna obloukovitá záda císaře a zřetelné atypické držení hlavy Karla IV., jeho velké poněkud vystouplé oči s převislým horním víčkem a výrazný velký nos

²⁰⁶ VLČEK Emanuel: Tělesné vlastnosti Karla IV., in: Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha 1984, 473.

²⁰⁷ PEŠINA 1955 (pozn. 205) 2 - 3,21.

²⁰⁸ HOMOLKA 1997 (pozn.10) 128.

s masivním chřípím.²⁰⁹

209 VLČEK Emanuel: Fyzické osobnosti českých panovníků. II. díl, Čeští králové I - atlas kosterních pozůstatků českých králů přemyslovské a lucemburské dynastie, Praha 2000, str. 169-177.

VII. Okenní výklenek

VII/I Levá špaleta okenního výklenku

V levé špaletě okna je vyobrazeno Zmrtvýchvstání. Obraz byl namalován patrně krátce před obložením stěn kaple sv. Kateřiny a přístupové chodbičky leštěnými polodrahokamy. Naznačuje to skutečnost, že do čelní stěny namalované Kristovy hrobky byla dodatečně vsazena velká polodrahokamová deska, a pod ní kříž typu *crux gemmata*, představený zároveň jako strom života. Je to velmi kvalitní malba, vyznačující se pozoruhodným pojetím zmrtvýchvstalého Krista, jehož šedý relativně tmavý inkarnát evokuje vizuálně názorně Kristovu smrt, a tedy představuje silně a působivě ideu Krista mrtvého, zemřelého za lidstvo, a zároveň živého.

Vztah k Třeboňskému mistrovi není dán pouze výrazem Kristova obličeje, ale také celkovou průčelní kompozicí jeho postavy a do značné míry také touto charakteristickou koncepcí, zpřítomňující vizuálně a názorně tajemství Kristovy smrti a lidského vykoupení.²¹⁰

Pod obrazem je nápis sdělující, že v tomto hrobě jsou uloženy relikvie. Nápis zní: „*In hoc. sepulcro. domini. hec. reliquie. retinentur. primo. de. lapide. sepulcri. domini. per. angelos. amoto. // Item. de. lapide. sepulcri. marie. posito. Item. de. statua. ad. quam. christus. fuit. ligatus. Item. de. presepe. domini. Item. de // loco. ubi. christus. vidit. irhusalem. et. fleuit. Item. de // [monte d] e quo christus. predicavit. Item. alia. particula. de. statua. predicta.. // Item. de. loco. ubi. christus. fecit. cenam. cum. discipulis. suis. Item. de. loco. ubi. sanctus. thomas. christum. palpavit. // Item. de. loco. ubi. beata. virgo. mortua. fuit. Item. de. loco. ubi. christus. ad. celum. ascendit. Item. de. loco. // ubi. christus. stetit.*“²¹¹

Kristus tu vystupuje z hrobu, tvořeného leštěným obdélníkem hnědého nerostu, v němž byly přechovávány ostatky, jež vypočítává nápis nad obrazem. Vlevo i vpravo na zemi je ještě viditelná předkresba hlídajících žoldnů.²¹²

Text na stěně se zmiňuje o těchto ostatcích: část kamene z Kristova hrobu, z náhrobku P. Marie, z jesliček Páně, z místa, kde Kristus slavil s apoštoly Poslední večeři, z místa, na němž se nevěřící Tomáš dotkl Kristovy rány a podobně. Reprezentativní charakter obrazu je

²¹⁰ HOMOLKA 1997 (pozn.10) 133.

²¹¹ FRIEDL 1950 (pozn. 61) 14-15.

²¹² PAVELKA 1949 (pozn. 87) 134.

zdůrazněn také dvojicí okřídlených andělů, zvedajících víko hrobky.²¹³

Na dalším vyobrazení je Kristus v očištění. Kristus přistupuje zleva a podává ruku Adamovi a Evě, kteří klečí před ním.²¹⁴

Vyobrazení levé špalety uzavírá monumentální kříž typu *crux gemmata* [31]. Jeho břevna jsou posazena velkými leštěnými polodrahokamy obloženými zlatem a jeho pozadí vyplňuje rozvětvená rostlinná rozvilina s drobnými lístky. Kříž je tedy pojat jako strom života, zcela v duchu zakládací listiny karlštejnské kapituly, v níž čteme apostrofy jako „životodárná síla kříže“ a podobně.

Jaromír Homolka se domnívá, že tento nápadně velký a na první pohled dominující kříž můžeme interpretovat, také vzhledem k sepulchru a jeho „topografickým“ ostatkům, jako symbolický obraz Kříže, který byl vztyčen na Golgotě císařem Theodosiem II. kolem roku 440.²¹⁵ Analogii k němu nacházíme již na raně křesťanských mozaikách v kostele St. Pudenciana Římě či v bazilice St. Apollinare in Classe v Raveně.²¹⁶

VII/II Pravá špaleta okenního výklenku

Na pravé straně je skupinový portrét profilových polopostav většího měřítká, o nichž Jakub Vítovský předpokládal, že pocházejí z téže doby. Charakter maleb je však zcela odlišný. Nezapadá do ikonograficky jednotného plánu a Hana Hlaváčková se kloní spíše k názoru, že tato malba pochází z pozdější fáze výzdoby.²¹⁷

Jakub Vítovský však vidí ve skupinovém portrétu konkrétní postavy. Vidí v něm karlštejnské poutníky. Profilovou postavu otce pak přirovnal k podobizně Jana Dobrého z Louvru. Obě dvě postavy podle Vítovského pojí stejný tvar nosu a taláry. Zbytek postav jsou pak synové francouzského krále Karla, a to Ludvík, Jan a Filip.²¹⁸

Podle Vlasty Dvořákové se jedná o portrét purkrabího Jáchyma Novohradského

²¹³ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 132-133.

²¹⁴ PAVELKA 1949 (pozn. 87) 134.

²¹⁵ HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 132-134.

²¹⁶ FAJT / ROYT 1997 (pozn. 3) 195.

²¹⁷ HLAVÁČKOVÁ 1999 (pozn. 43) 51.

²¹⁸ VÍTOVSKÝ 1992 (pozn. 21) 5.

z Kolovrat s rodinou.²¹⁹

VII/III Okenní záklenek

Nad oknem ve stlačeném oblouku, vytvářeném klenbou, je zpodobena Smrt Panny Marie. Kolem ležící Panny Marie je seskupeno několik apoštolů. Druhá obvyklá složka výjevu, jak Kristus odnáší matčinu duši, chybí. Konečně na pravém severním ostění, v poli rovněž nahoře trojitým obloukem ukončeném, sedí Panna Marie obklopena jedenácti apoštoly, z nichž zbyly dnes jen nimby.²²⁰

Hlavním obrazem okenního záklenku je korunování Panny Marie, prosvítající pod renesanční přemalbou, která se přirozeně váže ke scéně Smrti Panny Marie a připomíná tak oslavenou matku.²²¹

Celý cyklus okenního výklenku je ikonograficky sevřený a jasně koncipovaný. Je svázaný s velkým a nádherný křížem a odkazuje ke spáse, která vyjadřuje eschatologickou naději.²²²

219 MENCLOVÁ / DVOŘÁKOVÁ 1965 (pozn. 8) 98.

220 PAVELKA 1949 (pozn. 87) 134.

221 FAJT / ROYT 1997 (pozn.3) 196.

222 HOMOLKA 1997 (pozn. 10) 133- 134.

VIII. Závěr

V této práci jsem shromáždila názory badatelů, kteří se kdy tímto tématem zabývali. Někteří z nich této problematice věnovali jen zběžný pohled a většinou konstatovali to, co bylo před nimi již řečeno. Velmi přínosné však pro mě byly publikace a články historiků, kteří se tímto tématem zabývali podrobně a přišli s novými myšlenkami a poznatky.

V samotné práci jsem se zabývala pouze problematikou kostela Panny Marie. Je zde podán jakýsi „izolovaný“ pohled na tento prostor. Slovem „izolovaný“ mám na mysli, že pro lepší pochopení hlavně ikonografického programu kostela by bylo třeba věnovat důkladnou pozornost nejen dalším kaplím hradu, ale také císařskému paláci, a uvést vše do jednoho kontextu.

Pro pochopení celé ikonografie kostela je nezbytné nahlížet na ni z pohledu Karla IV. Nejen však z pohledu krále, císaře či reprezentanta světské moci. Musíme se na ni především dívat z pohledu člověka, o jehož kvalitním duchovním vzdělání nemůže být pochyb. Karel IV. byl velmi ovlivněn sv. Augustinem, jehož myšlenky můžeme nalézt v arengách královských listin. Dále bezesporu sv. Tomášem Akvinským, a to především v otázkách světské a duchovní moci. A také nemohu zapomenout uvést Karlova velkého přítele a vychovatele, Pierra de Rosiers, pozdějšího papeže Klimenta VI.

V Apokalyptickém cyklu v kostele se odráží do určité míry pohled lidí na tehdejší svět. Je proto důležité hledat vysvětlení ve středověkém způsobu myšlení člověka. V této práci jsem naznačila problémy, které lidstvo pronásledovaly, a které se odrazily velmi silně v uměleckém ztvárnění Apokalypsy. V tehdejší době byla chápána apokalypsa jako něco velmi aktuálního, a to se bezesporu také projevilo v kostele Panny Marie. Jsou zde vyobrazení, které si dovolil Karel IV. interpretovat po svém, ve prospěch oslavy císařského majestátu. Takto se zde promítá jedna stránka Karlovy osobnosti. Na druhé straně ve vyobrazení Apokalypsy na západní stěně lze vyznat velmi úzký vztah Karla IV. k Panně Marii, o kterém se můžeme přesvědčit i v Karlově literárním díle. Přínosem k tomuto tématu může být také připravovaná studie Jaromíra Homolky na téma Assumpty a jejího místa v Karlově duchovním životě.

Ostatkové scény nám přibližují konkrétní historické události, které byly pro Karla IV. významné. Také poukazují na to, jak důležité místo v Karlově životě měly ostatky a kříž. V dnes již zničeném nejhořejším pásu se Karel se svou manželkou Blankou klaněli Sv. Trojici. Karel IV. věřil, že z milosti Boží se stal císařem. Zároveň je zde vyobrazen jako vládce a

Kristův zástupce na zemi.

U Ostatkových scén badatelé identifikovali vyobrazené zbylé dva panovníky na základě historických událostí. Ani zde nepanuje v názorech jednotu.

Hrad Karlštejn je bezesporu jedna z nejosobnějších fundací Karla IV. O samotném kostele Panny Marie to pak platí dvojnásobně. Zde můžeme poznat osobnost velkého panovníka, který k nám dokáže promlouvat i dnes nejen památkami, které jako fundátor založil. Zde můžeme také poznat člověka hluboce věřícího a oddaného ve službě Bohu. Je proto velmi důležité dívat se na kostel Panny Marie z pohledu tohoto mimořádného člověka. Klíčem k pochopení problémů a nejasností může být jedině on. Tímto směrem by se v budoucnu mohlo ubírat další bádání a hledání odpovědi.

Karel IV. byl vynikající teolog. Vydejme se i my na „teologickou“ cestu v pochopení problematiky nejen kostela Panny Marie.

X. Seznam vyobrazení

Obr. 1 – Pohled na hrad Karlštejn od západu. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 98.

Obr. 2 – Podélný řez budovami vnitřního hradu podle zaměření z roku 1867. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 55.

Obr. 3 – Interiér kostela Panny Marie. Reprodukce z knihy: Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV, Praha 2003, 107.

Obr. 4 – Původní okno v jižní zdi kostela s lomeným obloukem a trojlistou kržbou. Reprodukce: MOCKER Josef / STŘELBA Josef / Neugebauer: Hrad Karlštejn. Přestavba 1887–1897. Skicáře architekta Josefa Rockera, stavitele Josefa Střelby a kastelána Neugebauera, Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2983, 1887–1897. Nepublikováno

Obr. 5 – Apokalyptičtí jezdci. Apokalyptický cyklus na jižní stěně kostela. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 194.

Obr. 6 – Jezdec na koni ohnivém. Detail z Apokalyptického cyklu. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 195.

Obr. 7 – Apokalypsa na východní stěně kostela. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 122.

Obr. 8 – Šestý anděl a Pobíjení třetiny lidstva. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 123.

Obr. 9 – Proroci Enoch a Eliáš káží lidu. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 197.

Obr. 10 – Šelma zabíjející protoka. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn, Praha 1965, 131.

Obr. 11 – Zatroubení sedmého anděla. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 124.

Obr. 12 – Chrám s archou úmluvy. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 124.

Obr. 13 – Masky nebeských hlasů. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV., Praha 2003, 111.

Obr. 14 – Město zničené zemetřesením. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV., Praha 2003, 110.

Obr. 15 – Rodící žena ohrožovaná drakem. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 125.

Obr. 16 – Velká bitva andělů s ďábly. Detail Apokalypsy na východní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 196.

Obr. 17 – Sedm kůrů andělských a rytířští strážcové. Apokalypsa na západní stěně. Reprodukce z knihy: František FIŠER: Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí, Kostelní Vydří 1996, 152.

Obr. 18 – Detail Devíti kůrů andělských. Reprodukce z knihy: František FIŠER: Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí, Kostelní Vydří 1996, 153.

Obr. 19 – Žena odlétající na poušť a Žena sluncem oděná. Apokalypsa na západní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 133.

Obr. 20 – Drak pronásledující ženu. Detail Apokalypsy na západní stěně. Reprodukce z knihy: Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn, Praha 1965, 128.

Obr. 21 – Žena odlétající na poušť. Detail Apokalypsy na západní stěně. Reprodukce z knihy: Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn, Praha 1965, 143.

Obr. 22 – Žena sluncem oděná. Apokalypsa na západní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 141.

Obr. 23 – Ostatkové scény na jižní stěně kostela. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 114.

Obr. 24 – První Ostatková scéna. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 115.

Obr. 25 – Detail pláště Karla IV. První Ostatková scéna na jižní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 115.

Obr. 26 – Detail předávání ostatků. První Ostatková scéna na jižní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 191.

Obr. 27 – Druhá Ostatková scéna. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 117.

Obr. 28 – Detail předávání ostatku. Druhá Ostatková scéna na jižní stěně. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 117.

Obr. 29 – Třetí Ostatková scéna. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 118.

Obr. 30 – Superpoziční projekce lebky Karla IV. do vyobrazení třetí Ostatkové scény. Reprodukce z knihy: Václav VENĚČEK (ed): *Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina*, Praha 1984, 487.

Obr. 31 – *Crux gemmata*. Levá špaleta okenního výklenku. Reprodukce z knihy: Jiří FAJT (ed): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, 135.

XI. Použitá literatura

BARTŮNĚK Václav: Karlštejn – zbožný odkaz otce vlasti, Dějiny kapituly a děkanství karlštejnského, Praha 1948

BENEŠOVSKÁ Klára: Architektura ve službách panovníka – Základní architektonická koncepce Karlštejna a její inspirační zdroje, in: Průzkumy památek XIII, 2006, příloha, 96 – 105

BIBLE. Písmo svaté starého a nového zákona, Ekumenický překlad, Český Těšín 1985

BOUŠE Zdeněk/MYSLIVEC Josef: Sakrální prostory na Karlštejně, in: Umění XIX, 1971, 280–293

DVOŘÁKOVÁ Vlasta / MENCLOVÁ Dobroslava: Karlštejn, Praha 1965

DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Mezinárodní význam karlštejnského dvorského ateliéru malířského, in: Umění XII, 1964, 362–386

DVOŘÁK Jan: Karlštejn, Praha 1985

DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV, in: Dějiny českého výtvarného umění (1/1), CHADRABA Rudolf / KRÁSA Josef (ed.), Praha 1984, 311–327

FRIEDL Antonín: Mistr karlštejnské apokalypsy, Praha 1950

FRIEDL Antonín: Mikuláš Wurmser, Mistr královských portrétů na Karlštejně, Praha 1956

FAJT Jiří/ ROYT Jan: Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. Karel IV. – Zakladatel hradu Karlštejna, in: FAJT Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 156–254

FAJT Jiří / ROYT Jan / GOTTFRIED Libor: Posvátné prostory hradu Karlštejna, Praha 1998

FAJT Jiří (ed.): Karel IV. – císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. vyst.), Praha 2006

FIŠER František: Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí, Kostelní Vydří 1996

HLAVÁČKOVÁ Hana: Karlštejn (okr. Beroun) – hrad, VŠETEČKOVÁ Zuzana - středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: Průzkumy památek VI, 1999, 39–51

HLAVÁČKOVÁ Hana: Idea dobrého panovníka ve výzdobě Karlštejna, in: Průzkumy památek XIII, 2006, příloha, 9–18

HLEDÍKOVÁ Zdeňka: Karel IV. a církev, in: VANĚČEK Václav (ed.): Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha 1984, 137–155

HOMOLKA Jaromír: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna. Menší věž. in: FAJT Jiří (ed.), Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 95–142

HOMOLKA Jaromír (rec.): František Fišer: Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí, in: Umění XLV, 1997, 388–392

HOMOLKA Jaromír: Poznámky ke karlštejským malbám, in: Umění 45, 1997, 122–140

CHADRABA Rudolf: Profetický historismus Karla IV. a přemyslovská tradice, in: VANĚČEK Václav (ed.): Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha 1984, 421–452

CHUDÁREK Zdeněk: Josef Mocker a restaurace hradu Karlštejna, in: Zprávy památkové péče LXI, 2/2001, 28–34

CHUDÁREK Zdeněk: Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV., in: Průzkumy památek XIII, 2006, příloha, 106–135

CHYTIL Karel: K datování maleb karlštejnských, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění, 1923, 26–40

Karel IV. Lucemburký: Vlastní životopis. Překlad, poznámky a úvod Jakub Pavel, Praha 1970

KAVKA František: Účel a poslání hradu Karlštejna ve svědectví písemných pramenů doby Karlovy, in: FAJT Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna, Praha 1997, 15–28

KROFTA Jan: K problematice karlštejnských maleb, in: Umění VI, 1952, 2–30

KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972

KUTHANOVÁ Věra.: Mariánská věž na Karlštejně. Předběžný stavebně historický průzkum. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 248, 1988. Nepublikováno.

LÍBAL Dobroslav: Josef Mocker, architekt – restaurátor, in: Zprávy památkové péče LXI, 2/ 2001, 21–23

LÍBAL Dobroslav: Karlštejn, Praha 1948

MENCLOVÁ Dobroslava: Několik nových poznatků z dějin restaurace hradu Karlštejna, in: Umění XVI, 1968, 88–90

MENCLOVÁ Dobroslava: Restaurace hradu Karlštejna. Příspěvek k dějinám ochrany památek, in: Zprávy památkové péče VII, 1947/4–6, 73–121

MENCLOVÁ Dobroslava: Hrad Karlštejn. Praha 1946

PAVELKA Jaroslav: Karlštejnské malby, in: Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, BLAŽÍČEK Oldřich Jakub (ed.), Praha 1949, 128–134

PEŠINA Jaroslav: Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století, in: Acta Universitatis Carolinae, Phillos 1, Praha 1955, 1–60

PEŠINA Jaroslav: Otázky českého malířství doby Karlovy, in: VANĚČEK Václav (ed.): Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha, 371–377

PLOTZEK Joachim: Bilder zur apokalypse, In: Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400, Bd. 3, Köln 1978, 195 – 199

POCHE Emanuel (a kol.): Umělecké památky Čech 2, Praha 1978

ROŠKOT Jan Křtitel: Listiny státní a církevní, týkající se kapituly a kapitulního děkanství na Karlštejně, Praha 1904

ROYT Jan: K datování a ikonografii tzv. Ostatkových scén v kapli Panny Marie na Karlštejně, in: Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, FAJT Jiří (ed.), Praha 1997, 354–356

ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

STEJSKAL Karel: Ještě jednou o datování a atribucích karlštejnských maleb, in Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, n: FAJT Jiří (ed.), Praha 1997, 343–350

STEJSKAL Karel: Umění na dvoře Karla IV, Praha 2003

STEJSKAL Karel: Nástěnné malířství, in: PEŠINA Jaroslav (ed.): České umění gotické 1350 – 1420 (kat. výst), Praha 1970, 177–185

VILÍMKOVÁ Milada: Karlštejn stavebně historický průzkum, I. Etapa, 2. část – texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu (nepubl.), Praha 1975, 180

VILÍMKOVÁ Milada: Hrad Karlštejn. Stavební dějiny (nepubl.), Praha 1976

VÍTOVSKÝ Jakub: Několik poznámek k problematice Karlštejna, in: Zprávy památkové péče LII, 1992/11, 1–14

VLČEK Emanuel: Fyzické osobnosti českých panovníků. II. díl, Čeští králové I - atlas kosterních pozůstatků českých králů přemyslovské a lucemburské dynastie, Praha 2000, 169-177

VLČEK Emanuel: Tělesné vlastnosti Karla IV., in: VANĚČEK Václav (ed.): Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui universita carolina, Praha, 471–493

Restaurační zprávy

Karlštejn, hrad, objednávky restaurátorských prací z let 1958, 1959, 1960, 1961, Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 44. Nepublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L. / BLAŽKOVÁ D.: Hrad. Kaple Panny Marie. Nástěnné malby před opravou. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 46, 1959. Nepublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L. / BLAŽKOVÁ D.: Kaple Panny Marie. Nástěnné malby. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 50, 1959. Nepublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L.: Hrad. Kaple Panny Marie. Andělský chór. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 58, 1962. Nepublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Apokalyptičtí jezdci. Nástěnná malba. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 59, 1963. Nепublikováno.

SLÁNSKÁ L: Kaple Panny Marie. Restaurace nástěnné malby arkády se závěsem. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 62, 1964. Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Levá polovina stěny. I. etapa. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 514, 1966. Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Restaurace pravé poloviny východní stěny. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 530, 1966, Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kaple Panny Marie. Restaurace levé poloviny východní stěny. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 621, 1967. Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kostel Panny Marie. Restaurace malby arkádová architektura se závěsem. Východní stěna. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 678, 1967–1969. Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kostel Panny Marie. Restaurace arkádové architektury se závěsem v pravé polovině východní stěny. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 729, 1969–1970. Nепublikováno.

SLÁNSKÝ B. / SLÁNSKÁ L: Hrad. Kostel Panny Marie. Restaurování nástěnné malby arkádová architektura se závěsem na jižní stěně. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 820, 1970. Nепublikováno.

FRŮMLOVÁ Věra / ONDRÁČEK Raimund / SCHWARZOVÁ Dagmar: Karlštejn. Zabezpečení nástěnných maleb v kostele Panny Marie. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 1168, 1983. Nепublikováno.

Karlštejn. Restaurování nástěnné malby Ostatková scéna. I. etapa. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2193, 1990, Nепublikováno.

PASÁLEK Jan: Karlštejn. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2360, 2361, 1991–1992. Nепublikováno.

PASÁLEK Jan: Karlštejn. Zpráva o restaurování nástěnné malby v okenním výklenku v kostele Panny Marie na hradě Karlštejně. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2758, 1996–1997. Nепublikováno.

TOMEK Michal: Karlštejn. Nástěnná malby na severní stěně. Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2759, 1999. Nепublikováno.

MOCKER Josef / STŘELBA Josef / Neugebauer: Hrad Karlštejn. Přestavba 1887–1897. Skicáře architekta Josefa Rockera, stavitele Josefa Střelby a kastelána Neugebauera, Památkový ústav středních Čech v Praze, arch.č. 2983, 1887–1897. Nепublikováno

Karlštejn – hrad, stavebně historický průzkum. I. část, 1975, arch. č. 259. Nепublikováno

XII. Annotation

Church of the Virgin Mary

The final thesis deals with the theme Church of the Virgin Mary of Karlštejn castle. This space is situated on the second floor of the Virgin Mary Tower.

The thesis we notice on the gradual transformation of the originally inhabited room into the church. The individual architectural changes till 20th century are solved.

The essentials part of the project deals with the iconographic analysis of the church. There is given a description of the individual illustrations of the Apocalypse, the so-called Relic Scenes and the drawings under the ceiling that were destroyed at that time.

Keywords:

Karlštejn

Charles IV.

Church of the Virgin Mary

Apocalypse

Relic scenes