

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

Marie Opatrná

**Renesanční kaple sv. Jana Křtitele
v Arcibiskupském paláci v Praze**

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD.

2008

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování:

Děkuji svému vedoucímu práce PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, PhD. za jeho konzultace a četné rady, které mi poskytl. Za další konzultace také děkuji PhDr. Markétě Koronthályové a PhDr. Milanu Bubnovi.

Díky patří i zaměstnancům pražského arcibiskupství, že mi umožnili přístup do kaple a k potřebným materiálům. Obzvláště pak panu Pavlu Kosmákovi a Ing. Jaroslavu Jelínkovi.

V neposlední řadě děkuji i své rodině, která mi poskytla potřebné zázemí a rady.

Obsah

I.	Úvod.....	6
II.	Přehled literatury	7
II. 1.	Literatura o kapli sv. Jana Křtitele	7
II. 2.	Literatura o malířské výzdobě a jejím autorovi	8
II. 3.	Literatura o štukové výzdobě	8
II. 4.	Literatura o relikviářových bustách.....	9
III.	Popis kaple	10
III. 1.	Lod'.....	10
III. 2.	Presbytář.....	11
IV.	Stručný stavební přehled Arcibiskupského paláce na Hradčanech.....	13
V.	Zbyněk Berka z Dubé.....	16
VI.	Malířská výzdoba	19
VI. 1.	Nejsvětější Trojice.....	19
VI. 1. 1.	Popis malby	19
VI. 1. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	20
VI. 1. 3.	Restaurování malby	20
VI. 2.	Navštívení Panny Marie	20
VI. 2. 1.	Popis malby	20
VI. 2. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	21
VI. 3.	Kázání sv. Jana Křtitele.....	23
VI. 3. 1.	Popis malby	23
VI. 3. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	24
VI. 4.	Křest Krista	25
VI. 4. 1.	Popis malby	25
VI. 4. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	26
VI. 5.	Tanec Salome a Stětí sv. Jana Křtitele	27
VI. 5. 1.	Popis malby	27
VI. 5. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	28
VI. 6.	Zázračné záchránění knížete Jaromíra	29
VI. 6. 1.	Popis malby	29
VI. 6. 2.	Stylový a ikonografický rozbor.....	30
VI. 7.	Analýza malířské výzdoby	32
VI. 7. 1.	Čtyři výjevy ze života Jana Křtitele	32

VI. 7. 2.	Legendický výjev	33
VI. 7. 3.	Nejsvětější Trojice.....	34
VI. 8.	Daniel Alexius z Květné	35
VI. 9.	Proměny a restaurování maleb	37
VII.	Štuková výzdoba	38
VII. 1.	Popis štukové výzdoby	38
VII. 1. 1.	Čeští patroni v presbytáři	38
VII. 1. 2.	Výzdoba triumfálního oblouku a klenby presbytáře	39
VII. 1. 3.	Štuková výzdoba lodi	40
VII. 1. 4.	Galerie církevních hodnostářů.....	42
VII. 2.	Datace výzdoby	44
VII. 3.	Stylová analýza	46
VII. 3. 1.	Galerie prelátů	46
VII. 3. 2.	Andělé s Arma Christi	47
VII. 3. 3.	Triumfální oblouk a presbytář	48
VII. 4.	Restaurování štukové výzdoby.....	49
VIII.	Relikviářové busty sv. Petra a Pavla	50
VIII. 1.	Sv. Petr	50
VIII. 2.	Sv. Pavel.....	50
VIII. 3.	Datace, autorství, provenience	51
IX.	Existence kaple před rokem 1599	54
X.	Ikonografie kaple.....	56
XI.	Závěr.....	58
XII.	Obrazová příloha	59
XIII.	Seznam vyobrazení	70
XIV.	Seznam použitých pramenů a literatury	72
XV.	English summary	75

I. Úvod

Ústředním bodem Arcibiskupského paláce v Praze na Hradčanech je renesanční palácová kaple vysvěcená ke cti Všemohoucího Boha, blahoslavené Panny Marie, sv. Jana Křtitele, sv. Oldřicha, sv. Jana Nepomuckého a Všech svatých. Její honosná výzdoba odpovídá jejímu významu osobní kaple pražského arcibiskupa. Zachovala se téměř v původním stavu s několika neorenesančními úpravami, které ale vzhled kaple zásadněji nezasáhly. I přes velký význam kaple se jí v literatuře zabývají pouze články, které rozebírají dílčí části výzdoby. A ani tyto jednotlivé články nezahrnují všechny části kaple. Celkové souhrnné podrobné zpracování tohoto tématu chybí.

V této práci se zaměřuji zejména na původní výzdobu kaple. Velkou část věnuji zejména malbám, okolnostem jejich vzniku, předlohám a restaurátorským zásahům. Druhá významná část je štuková výzdoba s ojedinělou galerií církevních prelátů. Nelze však také opominout některé prvky nověji přidané. Těmi nejvýznamnějšími jsou dvě gotické relikviářové busty. Pro lepší pochopení významu kaple zmiňuji i osobu zakladatele kaple, arcibiskupa Zbyňka Berku z Dubé. Jeho počín s sebou ale přináší také otázku existence kaple v arcibiskupském paláci na Hradčanech před kaplí nynější. Poslední částí mé práce je ikonografický rozbor celé kaple. Zvláště této stránce výzdoby kaple se literatura věnuje minimálně.

Velkým kladem stavby Arcibiskupského paláce je, že byl podrobně zpracován jeho stavební vývoj. V 70. letech 20. století zde proběhl stavebně-historický průzkum. V 90. letech pak velká rekonstrukce, která přinesla další poznatky. Právě při této rekonstrukci byla kapli věnována velká pozornost. I tento citlivý přístup, kdy byla kaple jako jedna z mála uměleckých částí paláce zrestaurována, ukazuje na její význam.

II. Přehled literatury

II. 1. Literatura o kapli sv. Jana Křtitele

František Eckert (1883) zmiňuje kapli v rámci popisu celého Arcibiskupského paláce. Stručně a přehledně popisuje výzdobu kaple. Jeho zpráva je významná díky tomu, že líčí kapli ještě před přestavbou roku 1888.

Jan Herain (1902) ve své stati o Arcibiskupském paláci rozebírá i novější dějiny pražského arcibiskupství a vznik paláce na Hradčanech. V popisu kaple uvádí přepis památné desky nad vchodem a uvádí i text desky předešlé. Dopustil se zde však několika mylných čtení dat. Většinu výzdoby tedy datuje rokem 1670.

Alois Kubíček (1946) se o kapli zmiňuje velmi stručně a výzdobu kaple označuje za raně barokní. Ke své zprávě připojuje fotografii z období kolem roku 1900.

Nejobsáhlejší zprávu o celé stavbě paláce podává Milada Vilímková (1973). Ve stavebně historickém průzkumu podrobně probírá celý objekt a vše porovnává se zachovanými prameny, které často doslovně cituje. Její práce je východiskem pro každou další literaturu věnující se tomuto tématu.

Zjištění stavebně-historického průzkumu byla konfrontována s poznatky z přestavby Arcibiskupského paláce v 90. letech 20. století. V několika statích je uveřejnila Dagmar Sedláková. V nepublikovaném Stručném přehledu stavební dějin (1998) podává souhrn vývoje stavby. V článku Podnětné nálezy v Arcibiskupském paláci v Praze (1996) informuje o probíhající rekonstrukci a předkládá otázky, které vznikly díky nově zjištěným poznatkům. Jedna z nich je existence kaple v rámci stavby před rokem 1599. Otázky nechává otevřené, jelikož rekonstrukce v té době ještě nebyla dokončena. K tomuto tématu se vrací až v článku Velká oprava Arcibiskupského paláce (2000), kde s odstupem shrnuje nové poznatky. Zde vyloučila existenci kaple před rokem 1599.

Dalibor Matyáš (2000) ve své diplomové práci rozebírá Arcibiskupský palác v době renesance. Jeho práce je velice obsáhlá a podrobná. Nepřináší žádná nová zjištění, ale celkově zpracovává celý palác, což dosud, vyjma stavebně-historického průzkumu, nikdo neučinil. Velkým nedostatkem však je, že ve své práci neuvádí citace z literatury, ze které naprosto jistě musel čerpat.

Další souhrnnou publikaci uveřejnil Jiří Kropáček (2003). Jedná se o stručný popis celého komplexu s mnoha kvalitními fotografiemi.

Zmínku o Arcibiskupském paláci a jeho kapli najdeme i ve dvou encyklopedických pracích. Uvádí ho trojice autorů Václav Ledvinka, Vít Vlnas a Bohumír Mráz v Pražských palácích (2000) a Pavel Vlček v Uměleckých památkách Prahy (2000).

II. 2. Literatura o malířské výzdobě a jejím autorovi

Autor maleb Daniel Alexius z Květné je zmiňován již v Dlabaczově Lexikonu (1815). Zde je dokonce zmíněn dvakrát jako Daniel Alexius a Daniel Alexius z Květné.

Tohoto malíře uvádí i Ulrich Thieme a Felix Becker (1907). Již v obou těchto pracích se uvádí Alexiova práce v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci.

Další dvě zprávy udává Zikmund Winter (1904) a Antonín Podlaha (1912). Oba autoři podrobněji rozebírají předchozí záznamy.

Karel Vladimír Herain (1915) Alexiovi nově připisuje dílo u sv. Tomáše v Praze a společně s tím popisuje Alexiův spor s cechem.

Daniel Alexius je několikrát zmíněn v časopisu Památky archeologické, kde je uváděn mezi českými malíři 17. st. (Antonín Rybička, 1868-1869; Rudolf Kuchynka, 1915) nebo jako autor maleb v Arcibiskupském paláci (Rudolf Kuchynka, 1923-1925).

Nejnověji zmiňuje tohoto malíře Michal Šroněk (1997), který udává nejucelenější přehled malířova života, jeho tvorby a literatury, ve které je zmiňován.

Karel Šmrha (1946) sepsal neobsáhlejší článek o celé malířské výzdobě. I když jsou již některé jeho názory překonány, přesto je jeho práce stále velmi přínosná. Jako první uvádí předlohu k malbě Tanec Salome a podrobně rozebírá zvláště legendický výjev.

Jarmila Krčálová (1962) Šmrhovy názory posunula tím, že uvedla předlohy maleb Navštívení Panny Marie a Křest Krista. Více tyto malby a především malířův styl rozebírá ve své stati v Dějinách českého výtvarného umění (1989).

Nejnověji se k malbám vyjádřil Michal Tomek (1997) ve svých restaurátorských zprávách. Zde potvrzuje dataci maleb a rozebírá předchozí restaurátorské zásahy.

II. 3. Literatura o štukové výzdobě

Této části výzdoby se literatura věnuje nejméně. I přesto, že všechny drobné zmínky v souhrnných pracích o paláci zdůrazňují její význam. Vlastně jedinou, zato vyčerpávající zprávu podává Pavel Pokorný. Díky velmi podrobnému rozboru zobrazených i nezobrazených erbů a hodnostářů zasazuje dataci výzdoby do období vzniku kaple, tedy okolo roku 1599.

Tím popírá všechny předchozí názory, které výzdobu kladly až do 2. poloviny 17. století. Také vyvrací hojně rozšířený omyl, že portrétní galerie zobrazuje účastníky synody konané roku 1605.

Jan Bradna (1997) se ve své restaurátorské zprávě drží staršího modelu datace výzdoby, který její vznik rozčlenil na několik období.

II. 4. Literatura o relikviářových bustách

Václav Vilém Štech (1913) nevidí dvě relikviářové busty jako soubor spolu vzniklých uměleckých děl. Díla tedy rozdílně datuje. Svým tvrzením rozpoutal debatu vyvracející jeho názory. Ty, i svoje neústupné, reflektuje v pozdějším článku (1931).

Velice podrobnou studii uveřejnil Josef Cibulka (1949). Podrobným stylovým a historickým rozborem dochází k názoru, že obě díla objednal Albík z Uničova a pocházejí tedy z 2. desetiletí 15. století.

Ivo Kořán (1987) uvádí, že busty pocházejí z vyšehradského majetku a byly zachovány během husitských nepokojů díky bezpečnému uložení na hradě Karlštejn.

Důležitou statí je katalogové heslo Dany Stehlíková (2004). Vyvrací Kořánův názor na uložení bust na Karlštejně a připisuje tato díla zlatníku Johannu de Kotbus, zv. Newenmeister. Otázku, jak se busty dostaly do majetku pražského arcibiskupství, však nechává otevřenou.

Ucelenou zprávu o bustách a vývoji názorů na ně podává Barbara D. Boehm v katalogu výstavy Karel IV., císař z Boží milosti.

III. Popis kaple

V jižní části východního křídla Arcibiskupského paláce v Praze na Hradčanech se v prvním patře nachází palácová kaple.[1] Vybuďoval ji arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé. Byla vysvěcena 29. srpna 1599 ke cti Všemohoucího Boha, blahoslavené Panny Marie, sv. Jan Křtitele, sv. Oldřicha a Všech svatých.¹ Kaple byla několikrát restaurována. Konkrétní opravy jsou známy z roku 1676 za arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna a z roku 1888 za arcibiskupa Františka de Paula Schönborna. Druhá oprava kapli jemně pozměnila. Tyto změny jsou zachovány dodnes. Další menší zásahy do výzdoby kaple, které jistě proběhly, však nejsou zaznamenány. Prostor kaple se skládá ze čtvercové lodi, obdélníkového presbytáře a přilehlé sakristie. Pro loď kaple byl využit již existující prostor obytného pokoje. Presbytář byl zřízen v arkýři, který k pokoji přiléhá. Sakristie byla k arkýři přistavěna.² Kaple je zaklenuta zrcadlovou klenbou s lunetami, stejně tak i presbytář. Sakristie je klenuta českou plackou. Kaple je orientována na východ.

III. 1. Loď

Do kaple se vstupuje renesančním portálem ze sliveneckého mramoru.³[2] Nad ním je umístěn mezi dvěma rybami erb zakladatele kaple obkroužený dvěma ostvemi.[3] Po vstupu se před námi otevře symetrický prostor.[4] Po obvodu lodi od stran portálů až k triumfálnímu oblouku jsou u stěn umístěny dřevěné lavice. Jsou přerušeny pouze dvěma bočními vchody ve středu severní a jižní stěny. V supraportě jižního portálu je nápis O OVAM METUENDUS EST LOCUS ISTE a před dveřmi je postavena socha Panny Marie Fatimské. V supraportě severního portálu je nápis: NON EST HIC ALIUD NISI DOMUS DEI.⁴ Opěradla lavic přímo přechází ve dřevěné obložení stěn, na kterém je instalováno osvětlení. Nad obložením jsou stěny vytapetovány zlato-červenou tapetou s rostlinným ornamentem, která sahá až ke klenbě. Po stranách triumfálního oblouku, na konci obložení, jsou na konzolách osazeny dvě zlaté gotické relikviářové busty. Na evangelní straně se nachází sv. Petr, na epištolní sv. Pavel. Ve středu lodi, blíže k presbytáři, je umístěn moderní skleněný oltářní stůl.

¹ Milada VILÍMKOVÁ: Stavebně historický průzkum objektu 56/IV, SÚRPMO, Praha 1973, 35.

² Dagmar SEDLÁKOVÁ: Arcibiskupský palác v Praze. Stručný přehled stavebních dějin 1561-1998 (nepublikovaná studie), 1998, 3.

³ Použitý materiál odkazuje na fakt, že arcibiskup Berka byl členem Řádu křížovníků s červenou hvězdou, jemuž patřil lom mramoru ve Slivenci.

⁴ Překlad jižního nápisu: Ó, plodem bázně je toto místo; překlad severního nápisu: Není zde nic jiného, než dům Boží.

Strop kaple je zdoben štukaturami a malbou. Štuková výzdoba je bílá a místy dekorativně zlacená. V lunetě nad hlavním portálem je pamětní deska, která zde byla umístěna při opravě roku 1888. Po stranách jsou znaky pražského arcibiskupství a arcibiskupa Schönborna. V dalších lunetách klenby jsou zobrazeni církevní hodnostáři. U každé polopostavy je nápis určující preláta a osobní erb. Kápě lunet jsou zdobeny dekorativními rostlinnými výjevy. Pouze v kápích po stranách západního portálu se nachází biblické výjevy, Adam a Eva u stromu života a Anděl stojící u stromu. V plochách mezi jednotlivými lunetami jsou zobrazeni andělé nesoucí nástroje Kristova umučení. Ve výseči vyběhající z triumfálního oblouku směrem do lodí je výjev Ukřižování s Pannou Marií, sv. Janem a alegorií Slunce a Měsíce. Čtvercový vrchol klenby je rozdělen štukovým rámováním na pět polí vyplněných malbou. Čtyři stejná lichoběžníková pole jsou osazena do čtverce, takže uprostřed utvářejí menší čtvercový prostor pro pátou část výmalby. Ve východním lichoběžníku je zobrazen námět Navštívení Panny Marie, v jižním Kázání svatého Jana Křtitele, v západním Tanec Salome a Stětí svatého Jana Křtitele a v posledním, severním, Křest Krista. Ústřední malba zobrazuje zázračné záchránění knížete Jaromíra svatým Janem Křtitelem.

III. 2. Presbytář

Presbytář je s lodí spojen vítězným obloukem, který je také zdoben štukovou výzdobou. Po jeho stranách jsou dvě postavy biskupů, na evangelní straně biskup olomoucký, na straně epištolní biskup litomyšlský. Oba mají u nohou erby. Na vrcholu oblouku je štukem znázorněna Veroničina rouška, hlava svatého Jana Křtitele a Beránek Boží. Z vrcholu je zavěšeno věčné světlo. Na evangelní straně oblouku je sedes. Za ním je umístěn zlatý pontifikální kříž, který tvoří pár s berlou na protější straně. Tento soubor zde byl umístěn v 19. století.

Dřevěné obložení presbytáře sahá pouze do výše lavic. Na jeho stěnách nad obložením je osm štukovaných postav českých patronů, Panna Maria a sv. Alžběta. Každý ze světců je označen tabulkou se svým jménem. Po stranách presbytáře jsou tři výklenky. Na severní straně je okno s vitrají, na které je obraz Panny Marie a sv. Oldřicha. Výklenek je upraven jako polička pro odkládání liturgických předmětů. Výklenek na jižní straně vede skrze intarzované dřevěné dveře do sakristie. Nad portálem je osazena ikona Panny Marie typu Glykofilúsy. V supraportě je zlatá mříž. Ve východním výklenku je umístěn pseudorenesanční oltář. Za ním jsou dvě okna s vitrajemi sv. Jana Křtitele na evangelní straně a sv. Jana

Nepomuckého na straně epištolní.⁵ Mezi okny je medailon Staroboleslavského paladia. Ostění oken je provedeno bohatým štukováním. Na vrcholu každého výklenku je malý erb. V severním výklenku je rodový znak arcibiskupa Berky, ve východním znak pražského arcibiskupství a v jižním Řádu křížovníků s červenou hvězdou. Oblouky výklenků jsou zdobeny štukaturami liturgického náčiní. Jednotlivé plochy klenby jsou členěny štukovými pásy a na jejich plochách jsou hlavy andělů. Vrchol klenby presbytáře je ozdoben malbou Nejsvětější Trojice.

⁵ Z fotografie J. Eckerta je vidět, že na přelomu století byly vitraje osazeny opačně: sv. Jan Nepomucký na evangelní straně, sv. Jan Křtitel na straně epištolní. [6]

IV. Stručný stavební přehled Arcibiskupského paláce na Hradčanech

Kaple sv. Jana Křtitele je nedílnou součástí celého komplexu Arcibiskupského paláce. Vývoj kaple je nevyhnutelně spojen i s vývojem celého paláce. Je tedy nutné dívat se na prostor kaple v souvislosti s celou stavbou. Uvádím proto stručný nástin stavebních etap, které v komplexu stavby v průběhu její existence proběhly.

Sídlo pražských arcibiskupů se na Hradčanech nachází až od roku 1561, kdy bylo obnoveno pražské arcibiskupství císařem Ferdinandem I. Původní sídlo arcibiskupů na Malé Straně bylo v ruinách a nebylo možné ho opravit. Proto jmenování nového arcibiskupa Antonína Bruse z Mohelnice (1561-1580) po 140 letech sedisvakance přineslo také otázku, kde by mělo být jeho sídlo. Ferdinand I. tedy zakoupil pro potřeby nového arcibiskupa, ale i jeho nástupců, dům Floriána Griespeka z Griesbachu na Hradčanském náměstí.⁶ Florián Griespek dům koupil roku 1538 od dědiců Václava z Velhartic, který dům převzal od pražské kapituly na základě výpůjční smlouvy s povinností stavět. V rámci budování nového arcibiskupského sídla byly tyto předchozí stavby zahrnuty do celku paláce.⁷ Arcibiskup Brus tedy zahájil stavbu nového paláce. O zhotovení modelu požádal dvorního stavitele Bonifáce Wolmuta. Stavebníkem vrcholně renesančního paláce se však nakonec stal Hans Tyrol. I když se zachovala korespondence mezi Wolmutem a Brusem, není jasné, kdo byl opravdovým autorem projektu. Sám arcibiskup na stavbu ale nedohlížel. Záhy po svém jmenování odjel na Tridentický koncil a natrvalo se vrátil až roku 1563, kdy byla stavba dokončována. Nad stavbou dohlížel jeho spolubratr v Řádu křížovníků s červenou hvězdou Adam Drozdenský z Polic, který arcibiskupa průběžně informoval. Díky jejich dopisům se nám zachovaly podrobné informace o postupu stavby.⁸ Na sklonku života Antonína Bruse byly provedeny další stavební úpravy stavitelem Ulrichem Aostallim.⁹

Nástupce arcibiskupa Bruse, Martin Medek z Mohelnice (1581-1590), do stavebního vývoje nijak zvlášť nezasáhl. Významný je až další následovník, Zbyněk Berka z Dubé (1592-1606). Právě on založil¹⁰ kapli ke cti Všemohoucího Boha, blahoslavené Panny Marie, sv. Jana Křtitele, sv. Oldřicha a Všech svatých. Kapli vysvětil na svátek Stětí svatého Jana Křtitele 29. srpna 1599. Po smrti arcibiskupa Berky byla část majetku zabavena Českou komorou a část si svévolně přisvojil císařský komorník Filip Lang. Nový arcibiskup Karel

⁶ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 12.

⁷ SEDLÁKOVÁ (pozn. 2) 1-2.

⁸ Ibidem 1.

⁹ Václav LEDVINKA / Vít VLNAS / Bohumír MRÁZ: Pražské paláce, Praha 2000², 64.

¹⁰ Otázka založení či obnovy kaple roku 1599 je rozebírána v IX. kapitole.

Lamberk (1607-1612) si proto stěžoval císaři, že mu bylo uloženo placení dluhů po jeho předchůdci Berkovi, ale že palác shledal díky zásahu České komory a Filipa Langa zpustlý a sešlý.¹¹

Významná stavební etapa proběhla za arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna (1675-1694). V letech 1675-1679 zde byla provedena barokní přestavba podle návrhu, který vypracoval Jean Baptista Mathey. Jelikož však Mathey neměl povolení stavět, musel samotné provedení stavby zastřešit Francesco Lurago.¹² Důležitou informací je, že během této přestavby byla opravena kaple svatého Jana Křtitele. O tomto počínu nás informuje nápis na desce nad západním vchodem v interiéru kaple.

Poslední významná přestavba, která dala paláci dnešní vzhled, proběhla v letech 1764-1765 z podnětu arcibiskupa Antonína Petra Příchovského z Příchovic. Stavbu vedl Jan Josef Wirch. Následující stavební úpravy se už nedají nazvat přestavbami. Jednalo se spíše o opravy či jiné minimální zásahy do stavby. Jedním takový zásahem, který se bezprostředně týká kaple sv. Jana Křtitele, je zřízení spojovací chodby za jejím presbytářem roku 1847. Tím se kaple zcela zapojila do hmoty stavby. Zvenku je její umístění patrné pouze díky kříži na stříšce a ozdobné mříži se zlatým zdobením.

Předposlední velká oprava Arcibiskupského paláce se uskutečnila za arcibiskupa Františka de Paula Schönborna (1885-1899) v letech 1885-1896. Většina přestaveb či oprav paláce do arcibiskupské kaple nějak zasáhla. Tato oprava však byla asi nejvýraznější. Byla provedena roku 1888. Stav kaple před touto přestavbou zachycuje lavírovaná kresba uchovaná v majetku Arcibiskupského paláce.[5] V kapli byly instalovány dřevěné neorenesanční lavice spojené s dřevěným táflováním stěn. Dále byla kaple vybavena tapetami a plynovým osvětlením. Do sakristie byly osazeny nové dveře s druhotně použitými barokními dřevěnými intarziemi. Všechna polychromie štuků byla sejmuta a bíle přetřena. Ostění oken v presbytáři bylo nově vymodelováno a byly zde osazeny barevné vitráže. Změnila se i architektura hlavního oltáře. Dva postranní oltáře byly odstraněny a na jejich místo byly umístěny relikviářové busty sv. Petra a Pavla.¹³ Na památku těchto oprav byla nad západními dveřmi v interiéru kaple osazena pamětní deska. První část textu desky, informující o založení a opravách v 17. století, je totožná s textem desky, která zde měla být předtím.¹⁴

¹¹ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 35-36.

¹² Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy IV., Praha 2000, 255.

¹³ Dalibor MATYÁŠ: Arcibiskupský palác v Praze v době renesance (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2000, 62-63.

¹⁴ Jan HERAIN: Stará Praha, Praha 1902, 302.

Poslední oprava Arcibiskupského paláce proběhla v letech 1995-1998 za arcibiskupa kardinála Miloslava Vlka. Rekonstrukcí prošel celý areál paláce. Dispozice kaple zůstaly zachovány tak, jak byly vytvořeny za oprav v 19. století. Celá kaple byla citlivě zrestaurována. Stav před tímto posledním restaurováním zachycuje fotografie J. Eckerta.[6]

V. Zbyněk Berka z Dubé

Všechny prameny i literatura se shodují, že zakladatelem kaple sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci byl arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé. Byl to 10. pražský arcibiskup a 3. arcibiskup po obnovení arcibiskupského úřadu po polovině 16. století. Narodil se roku 1551. Studoval v Praze, Olomouci, Dilingenu, Ingolstadtu a Krakově. Na svou dobu dosáhl vysokého vzdělání doktora teologie a církevního práva. I díky tomu dosáhl mnoha církevních úřadů. Roku 1574 byl vysvěcen na kněze. Poté se stal proboštem Vyšehradským, proboštem v Olomouci, v Altottingu, v Litoměřicích, kanovníkem a proboštem v Řezně. Od roku 1583 i dočasně spravoval řezenskou diecézi. Byl kanovníkem u sv. Víta na Pražském Hradě, v Salzburgu a ve Staré Boleslavi. Byl jmenován také komořím papeže Řehoře XIII. a apoštolským protonotářem. Na své vlastní náklady nechal přestavět presbytář ve vyšehradském chrámu sv. Petra a Pavla.¹⁵ Roku 1592 byl Berka Rudolfem II. jmenován pražským arcibiskupem a přijat jako 25. velmistr Řádu křížovníků s červenou hvězdou. Nový arcibiskup se vzdal všech svých úřadů a ponechal si pouze kanonikát salzburský. Roku 1593 byl potvrzen papežem Klementem VIII. a konsekrován. Tomuto aktu však předcházela dohoda Rudolfa II. a křížovníků, že nadále za velmistra přijmou toho, kdo se stane pražským arcibiskupem. Takto měla být zajištěna finanční stránka arcibiskupství.¹⁶ I jako arcibiskup zůstal Berka velice činný. Roku 1594 získal Berka od císaře podací právo v kostelech na královských panstvích. Byla mu také svěřena cenzura knih a byl vyslán jako císařský zástupce na sněm do Vratislavi. Po návratu ale onemocněl a v jeho úřadě ho zastupoval Melichar Klesl a později strahovský opat Jan Lohelius. Na Rudolfovi II. také roku 1603 vyzískal udělení knížecího titulu pražským arcibiskupům.¹⁷ Berka se také snažil o blahorečení, dnes již svatořečené, Zdislavy z Lemberka, protože ji považoval za svou rodovou předchůdkyni. Chtěl obnovit litomyšlské biskupství a založit nově biskupství v Hradci Králové, Plzni a Českých Budějovicích.¹⁸ Nic z toho se mu ale nepodařilo. Dosáhl však velice důležité události. 28.-30. září 1605 uspořádal diecézní synodu, kde byly vyhlášeny tridentské dekrety a nařízení. Přípravou této synody pověřil Jiřího Bertholda Pontana z Braitenberku, probošta metropolitní kapituly. Zbyněk Berka zemřel v březnu roku 1606 a byl pochován v rodové hrobce v kapli

¹⁵ Milan M. BUBEN: Berka z Dubé a Lipé, in: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000, 31.

¹⁶ U jeho dvou předchůdců byl postup opačný. Nejprve byli velmistři řádu a až poté se stali arcibiskupy. Toto spojení pražského arcibiskupství a Řádu křížovníků trvalo až do roku 1668.

¹⁷ Vladimír SLÁMEČKA: Zbyněk Berka z Dubé, in: Zdena HLEDÍKOVÁ / Jaroslav V. POLC (ed.), Pražské arcibiskupství 1344-1994, Praha 1994, 314.

¹⁸ BUBEN (pozn. 15) 33.

Panny Marie v katedrále sv. Víta.¹⁹ V literatuře bývá často označován za kardinála. Borový uvádí, že ho jmenoval papež Pavel V., ale než stačil převzít kardinálský klobouk, zemřel.²⁰ Faktem však je, že jeho jmenování nebylo nikdy zveřejněno a nemůže být tedy za kardinála označován.²¹

Arcibiskup Berka byl vysoce vzdělaný člověk a to se projevilo i ve výkonu jeho úřadu. Dbal na vzdělávání duchovenstva a dodržování kázně řeholníků.²² Dosvědčuje to i synoda, kterou uspořádal a na které byly vyhlášeny tridentské dekrety a nařízení. Byl jistě schopným diplomatem, protože ho císař pověřoval mnoha důležitými úkoly. Jeho nepopiratelnou zásluhou je i přestavba Arcibiskupského palác na přelomu 16. a 17. století. Je ovšem také potřeba brát v úvahu stížnost jeho nástupce Karla Lamberka, že je nucen platit dluhy po arcibiskupovi Berkovi.²³

Sám Zbyněk Berka z Dubé není v kapli nikde přímo spodobněn. Nachází se zde ale jeho erb a další, nejen heraldické, připomínky. Zpočátku arcibiskup Berka používal schéma erbu, které převzal od svých dvou předchůdců. Tedy čtvrcený štít, kde v 1. a 4. poli byl znak arcibiskupství (černé pole se zlatým břevnem). 2. a 3. pole bylo polcené. Na pravé straně pole byl znak křížovníků, tedy šesticípá hvězda pod křížem, nalevo pak rodový znak. Těsně před rokem 1600 začal arcibiskup používat nové schéma. V 1. a 4. poli čtvrceného štítu byl znak arcibiskupství, v 2. a 3. poli znak křížovníků. Rodový znak, dvě křížené černé ostve na zlatém poli, byl umístěn na středním štítku.²⁴ Na štítu je položena mitra mezi procesním křížem a berlou. Knížecí koruna, která by odkazovala na titul, který dostal od Rudolfa II., se v erbu nevyskytuje. V erbech arcibiskupů je poprvé použita až za arcibiskupa Arnošta Vojtěcha kardinála Harracha (1623-1667). Tento Berkův pozdější typ erbu byl použit i pro znak nad hlavním vstupním portálem do kaple, který byl vytvořen ze sliveneckého mramoru. Erb není proveden v barvě. Odpovídajícím je použita pouze zlatá barva v břevnu arcibiskupství a na pozadí rodového znaku. Zlatá barva je dále použita pro zvýraznění hran kříže a hvězdy ve znaku křížovníků. Křížovnícká hvězda je vždy znázorněna šesticípá. Zde je však osmicípá.²⁵ [3]

¹⁹ SLÁMEČKA (pozn. 17) 314.

²⁰ Klement BOROVÝ: Dějiny diecéze pražské, Praha 1874, 307.

²¹ Mohl být jmenován „in petto“, tedy neveřejně. V tomto případě by jeho titul byl nepopiratelný, ale i přesto nelze používat. Milan M. BUBEN: Berka z Dubé a Lipé, in: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000, 33.

²² BOROVÝ (pozn. 20) 303.

²³ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 35.

²⁴ Pavel R. POKORNÝ: Znak pražských arcibiskupů, in: Heraldická ročenka 2001-2002, Praha 2004, 82.

²⁵ Není známo, že by Zbyněk Berka z Dubé ve svém erbu používal tuto výjimku, tedy osmicípou hvězdu místo šesticípé. Podle sdělení PhDr. Bubna se jedná pravděpodobně pouze o chybu kameníka, který portál vytvořil.

Zbyněk Berka z Dubé při výzdobě kaple nezapomínal na své členství v Řádu křížovníků s červenou hvězdou, ale ani je neupřednostňoval před svým úřadem pražského arcibiskupa. Třetí složkou ovlivňující výzdobu, možná nejsilnější, bylo jeho rodové cítění.

VI. Malířská výzdoba

Interiér kaple je zdoben několika nástrojnými malbami. Všechny jsou provedeny technikou deskových obrazů na omítce.²⁶ Jsou rámovány bohatou zlacenou štukaturou. V presbytáři je výjev Nejsvětější Trojice. Na nástrojných malbách lodi je zobrazen cyklus sv. Jana Křtitele sestávající ze čtyř lichoběžníkových polí sesazených do čtverce. Cyklus se skládá ze scén Navštívení Pany Marie, Kázání Jana Křtitele, Křtu Krista a Tance Salome spojeného se Stětím Jana Křtitele. Uprostřed je legendický výjev rodu Berků, který je však s Janem Křtitelem také spjat.[7] Autor maleb, které byly zhotoveny roku 1599, je Daniel Alexius z Květné.

VI. 1. Nejsvětější Trojice

VI. 1. 1. Popis malby

Výjev Nejsvětější Trojice je symetricky rozložen.[8] Napravo sedí Bůh Otec znázorněný jako bělovousý stařec. Je oblečen v bílém spodním roucho. Přes ně se mu řasí zlatý plášť, který je na rubu zelený. Plášť má zdobné lemování a je sepnut sponou na prsou Boha Otce. Ten drží v levé ruce zemskou sféru, kterou si opírá o levou nohu. Ta je mírně předsunutá. Pohledem směřuje k divákovi, ale pravou rukou poukazuje na zbylý výjev. Po jeho pravici sedí Kristus. Levou rukou si na kolena přidržuje obdobnou zemskou sféru jako má Bůh Otec. Ta je ovšem lépe čitelná. Jedná se o průsvitnou kouli, která je obeprnutá dvěma zlatými pásy, širším v místech rovníku a tenčím v poledníku. Uprostřed koule je ještě jedna malá, neprůsvitná. V pravé ruce drží Kristus žezlo. Je zahalen do okrového pláště, který má také sepnut na hrudi sponou. Spodní roucho nemá. Jeho pravá ruka a hrud' tedy zůstávají obnaženy. Hrud' se autor snažil přesně anatomicky vykreslit. Nepodařilo se mu však bez optických obtíží nasadit nahý trup na nohy zahalené v plášti. Pohledem Kristus směřuje ven z výjevu doleva. Obě postavy jsou usazeny na šedivých oblacích, které jsou prostoupeny andělky. Ti rámuji celý výjev. Několik chiascurových andělů se nachází na zlatém pozadí jakoby v dálce. Ve spodní části obrazu je mezi Bohem Otcem a Synem větší anděl s překříženými rukama na prsou a zrakem upřeným na Boha Otce. Přímo nad ním, na vrcholu celé scény se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Ta je zasazena do kruhu jasného světla, které se dále rozlévá po výjevu.

²⁶ Dagmar SEDLÁKOVÁ: Velká oprava Arcibiskupského paláce v Praze na Hradčanech, in: Zprávy památkové péče LX/3, 2000, 99.

VI. 1. 2. Stylový a ikonografický rozbor

Takto zobrazený námět Nejsvětější Trojice se nazývá Žaltářová Trojice. Je to jeden z nejrozšířenějších typů, byl zobrazován již v raném středověku a odkazuje na úryvky Žalmů 2,7 „...*ty jsi můj Syn, já jsem tě zplodil...*“ a 110,1 „*Zasedni po mé pravici...*“²⁷ Tato slova vyjadřuje natažená ruka Boha Otce. Otec i Syn jsou zobrazeni jako panovníci nad světem. Tento jejich postoj podtrhují i sféry, které mají oba v rukou.

VI. 1. 3. Restaurování malby

Tato malba byla díky několika restaurátorským zásahům nejvíce pozměněna.²⁸ Proto její proměnu blíže popíší.

Bůh Otec měl okolo hlavy trojúhelníkovou svatozář. Spodní roucho bylo jasně bílé a zemská sféra v jeho ruce nebyla celá průsvitná, ale zčásti modrá. Obličej měl ztmnělejší a zachmuřenější. Plášť Krista byl růžový, zemská sféra, kterou drží, jasně modrá. Jeho odhalené tělo nebylo tak dobře anatomicky propracováno. Obličej měl širší a fádňejší. Světlo vycházející od Ducha svatého bylo rozděleno na jasné pravidelné paprsky. Značná část andílků byla přemalována oblaky. Chiascuroví andělé byli namalováni plnou barvou. Celá malba byla značně potemnělá. Při restaurování v roce 1997 se však malba nevrátila do původního stavu a některé pozdější doplňky byly ponechány, například plášť Krista.²⁹ [9]

VI. 2. Navštívení Panny Marie

VI. 2. 1. Popis malby

Směrem na východ je zobrazen výjev Navštívení Panny Marie.[10] Tato událost se odvolává na biblickou zprávu, kde Maria v očekávání navštěvuje Alžbětu v domě jejího muže Zachariáše. Alžběta čeká Jana Křtitele.³⁰

Scéna je zasazena do interiéru domu. Samotný výjev se odehrává v rámci ústředního čtverce, zatímco dolní rohy lichoběžníku jsou vyplněny fiktivní architekturou domu. Panna Maria se zdraví se sv. Alžbětou. Ta se levicí dotýká jejího života a pravici má vloženu v ruce Panny Marie. Matka Krista je zobrazena jako mladá dívka, má sklopený zrak a je oděná do tmavorůžového roucha a modrožlutého pláště. Okolo hlavy má ovinutý průsvitný závoj. Sv.

²⁷ Jan ROYT: Nejsvětější Trojice, in: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 172.

²⁸ Michal TOMEK: Restaurování nástropních maleb v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci v Praze. 2. etapa, vlastní restaurování malby (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Senohraby 1997, snímek č. 8, nepag.

²⁹ MATYÁŠ (pozn. 13) 90.

³⁰ Lk 1, 39-45.

Alžběta je vypořádána jako stará žena v červeném šatě, s šedivým pláštěm a bílým závojem. Obě ženy mají tenkou svatozář. Scéna je doprovázena několikačlenným komparesem. Vlevo za ústřední dvojicí stojí starší muž s holí a svatozáří. Dalo by se tedy předpokládat, že se jedná o sv. Josefa. Vedle něho stojí starší žena s malým dítětem. Dále vlevo se nachází mladá dáma oděná do noblesních šedivých šatů, které jsou zdobeny zlatým vyšíváním. Své světlé vlasy si překrývá průsvitným závojem a po zádech jí splývá krátký pláštík. Její šaty jsou mnohem honosnější než šaty okolních postav. Vedle této mladé dámy stojí služka v žlutém šatu, která má v ruce koš s prádlem a má sklopený zrak. Okolo pasu má uvázanou bílou zástěru a na hlavě má bílý šátek. V pozadí se pak nacházejí ještě další dvě ženy. Na pravé straně výjevu stojí ve vstupu do další místnosti dvě ženy s malou dívenkou. Žena, která je blíže středu, má na sobě zelený šat, narůžovělý plášť a bílý šátek. Drží dívenku za ruku a druhou rukou jí jakoby uvádí do události, která se zde odehrává. Pravou ruku má sevřenou tak, že jsou jasně rozlišitelné tři napnuté prsty. Na tomto výjevu se objevují dva typy tváře. Do prvního typu by spadala žena ve dveřích držící dívenku, služka ve žlutých šatech a kojící žena z výjevu Kázání Jana Křtitele. Druhý typ obličeje má dáma v šedivém a žena se dvěma dětmi v popředí opět z výjevu Kázání. V pozadí obrazu je lodžie otevřená do města. Tímto průhledem vidíme jasné nebe s několika obláčky, které se klene nad průčelími okolních paláců, jakýmsi sloupem či kampanilou a okrouhlým schodištěm.

VI. 2. 2. Stylový a ikonografický rozbor

Tento námět se ve výtvarném umění objevuje již v 5. století. Většinou je ale součástí cyklů ze života Panny Marie a ve výjevech života Jana Křtitele, jako v tomto případě, se objevuje zřídka.³¹ V evangeliu je výslovně zmíněno, že Panna Maria vešla do Zachariášova domu a pozdravila se s Alžbětou. Scéna Navštívení je však obvykle zobrazována pod širým nebem před domem. V českém prostředí je ale tradičnější zasazení děje do interiéru.³² Shrbení svaté Alžběty není jen výraz jejího stáří, ale také ukazuje vztah k Panně Marii, kterou vítá. V gotickém umění se sv. Alžběta zobrazovala v mírném úklonu, aby vyjádřila úctu Matce Boží, v renesanci a baroku dokonce v pokleku.³³ Její postoj na tomto obraze ale Karel Šmrha popisuje jako výraz lidského soucítění dvou žen. Podání dvojice tedy hodnotí pokrokově ve

³¹ Např. cyklus fresek ze života Jana Křtitele od Andrea del Sarto v S. Giovanni Battista allo Scalzo ve Florencii; M. LECHNER: Heimsuchung Mariens, in: Allgemeine Ikonographie 2 (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Engelbert KIRSCHBAUM (ed.), Freiburg i. B. 1990², col. 230.

³² Ibidem, col. 234.

³³ James HALL: Navštívení Panny Marie, in: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 296-297.

svém zlidštění biblického výjevu, ale zároveň konzervativně, protože sv. Alžběta nepokleká.³⁴ Důležité jsou i okolní postavy. Je zřejmé, že komparsní postavy muže, ženy a dítěte za ústřední dvojicí, elegantní dámy v šedivém, služky s košem a ženy s mladou dívenkou napravo výjevu jsou provedeny precizněji, než zbylé okolní postavy. Dvě ženy za služkou s košem a žena nejvíce napravo výjevu by se tedy daly pokládat za výtvar nějakého Alexiova pomocníka.³⁵ Z toho ale vyplývá, že přidružené postavy provedené samotným Alexiem neměly zcela podružný význam. Mohlo by se tedy jednat o dozvuk Svatého společenství neboli Kristova příbuzenstva. Tento námět však po Tridentském koncilu nebyl doporučován a v baroku prakticky vymizel.³⁶ Celý výjev nese prvky značného vlivu italského umění. Zvláště elegantní dáma v šedivých šatech vykazuje ovlivnění italským, konkrétně pak benátským uměním. Stejně tak i služka ve žlutém, která stojí v její těsné blízkosti.³⁷ Drahé šaty dámy a její světlé sčesané vlasy připomínají vznešené ženy, které se objevují například na Veronesových obrazech. Jeho vliv je patrný i v průhledu do města, který odkazuje například na obrazy Svatba v Káně galilejské či Hostina v domě Leviho.

Jarmila Krčálová jako první upozornila, že autor při tvorbě této malby, stejně tak i u Křtu Páně, vycházel z grafické předlohy Cornelise Galla, který svůj mědiryt zhotovil dle předlohy Jana van der Straeta. Celý soubor jeho rytin vydal Corneliův otec Philipp Galle.³⁸ Grafika je doplněna nápisem, který odpovídá veršům Lk 1, 40-41.[11]

Alexius se při své tvorbě velmi pečlivě držel své předlohy. Postoje všech postav na výjevu jsou do detailu takřka totožné. Sv. Alžběta stejně klade ruku na Marii, žena ve dveřích má také napjaté tři prsty apod. Zarážející je ale změna vzhledu elegantní dámy nalevo ve výjevu. Žena má stejný postoj jako na rytině a je i v základu stejně oblečená. Na předloze se ženin šat ničím neliší od šatů ostatních. Na malbě je však její oděv zlatavě vyšívaný a více honosný. Je otázka, proč se malíř přiklonil ke změně povrchu látky a vyčlenil ji tak z jednoty obrazu. Celkově se Alexiovy postavy liší v dojmu hmotnosti těl a jejich šíři. Na rytině jsou figury elegantněji formované. To se Alexiovi nepodařilo udržet. Malíř se taktéž silně odlišuje v podání obličejů, kromě svaté Alžběty. Prostředí autor nechal naprosto stejné. Problematičtěji se vyrovnával jen s perspektivní zkratkou. To je vidět například na lavici pod balustrádou.

³⁴ Karel ŠMRHA: Renesanční freska v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Časopis společnosti přátel starožitností XLIX-L, Praha 1946, 183.

³⁵ Ibidem 184.

³⁶ Jan ROYT: Příbuzenstvo Kristovo, in: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 252.

³⁷ Karel ŠMRHA (pozn. 34) 183.

³⁸ Jarmila KRČÁLOVÁ: Grafika a naše renesanční nástěnná malba, in: Umění X., Praha 1962, 279; Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.), Praha 1989, 65.

Jelikož původní výjev je obdélníkový, musel malíř dolní rohy lichoběžníku vyplnit fiktivní architekturou.

VI. 3. Kázání sv. Jana Křtitele

VI. 3. 1. Popis malby

Na jižní straně stropu se nachází obraz Kázání sv. Jana Křtitele.[12] Výjev odkazuje na Janovu veřejnou činnost zmiňovanou v evangeliích, zvláště pak na Janovo evangelium, kdy se sv. Jan Křtitel setká s Ježíšem a označí ho za Beránka Božího.³⁹

Celá scéna je zasazena do lesa. Sv. Jan Křtitel je zobrazen obvyklým způsobem.⁴⁰ Stojí uprostřed na menší vyvýšenině před improvizovaným zábradlím, přes které má přehozený svůj červený plášť, se kterým je zobrazen i na ostatních výjevech. Červená barva pláště odkazuje na jeho mučednictví. Sv. Jan je k divákovi otočen zády, ale mírně se natáčí doprava. Má dlouhé vlasy a vousy a okolo hlavy jemnou svatozář. Je oděn do jednoduchého šatu z velbloudí srsti přepásaného páskem. Svou hůl ve tvaru kříže má opřenou o nedaleký strom. Okolo ní je ovinutá páska, ale bez obvyklého nápisu *Agnus Dei*.⁴¹ Promlouvá k shromážděným lidem a rukou ukazuje napravo do míst, odkud přichází Kristus s několika apoštoly. Okolo sv. Jana Křtitele jsou rozsazeni na malé mýtině rozliční posluchači. Hlavní skupina sedí před ním po jeho pravici. Zcela vepředu sedí dvě ženy, každá má v náručí dítě. Ta, která kojí, je svou typickou obličejem silně podobná ženě s dívenkou ve dveřích na výjevu Navštívení Panny Marie. Obě ženy jsou detailně znázorněny, stejně jako další postavy v prvním plánu. Ale dav posluchačů za nimi už je dosti plošný a tvoří jen dojem pozadí. Ještě dále za tímto shlukem lidí je třetí, značně tmavý, plán posluchačů. Podobná situace je i nalevo od sv. Jana Křtitele. Hrající si děti a tři mužské postavy jsou precizně propracovány, ale muži poslouchající kázání mezi stromy jsou už opět jen jakousi kulisou. Na pozadí se otevírá pohled do krajiny s řekou a pohořím. Řešení hloubky a barevnosti krajiny je obdobné jako na výjevu Křtu Páně, tedy pomocí modrozelených valérů barev. Mnohem významnější je však levá strana výjevu. Vlevo na červeném plášti sedí pozorně poslouchající muž v červené čapce a modrozlutém oděvu. Vedle sebe má položenou jakousi věc. Není zcela jasné, o jaký předmět se jedná. Dalibor Matyáš uvádí, že má pod svou nohou hada.⁴² Z pozorování stropu pouhým okem se to nedá jasně určit, ale ani vyloučit. Ještě více vlevo je dvojice, která je

³⁹ J 1,29-31.

⁴⁰ E. WEIS: Johannes der Tauffer, in: *Ikonographie de Heiligen 7* (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Engelbert KIRSCHBAUM (ed.), Freiburg i. B. 1990², col. 166.

⁴¹ Jan ROYT: Sv. Jan Křtitel, in: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, 94.

⁴² MATYÁŠ (pozn. 13) 82.

od celého výjevu lehce oddělena. Jeden z mužů je k nám otočen zády. Není nijak blíže určen a jedná se spíše o repusoarovou postavu, která má diváka vtáhnout do děje. Významnější je však druhá postava, která, jako jediná, natáčí obličej na diváka. Muž je oblečen v zeleném šatě s modrým pláštěm a hlava je téměř en face. Má hnědé vlasy, knír a bradku. Jeho obličej je mírný, ale jeho pohled je výrazný a podmanivý. Při pohledu na výjev nás jeho tvář okamžitě upoutá. Pravou rukou objímá druhého muže. Nalevo od něj je tabulka s nápisem „Daniel Alexius Pilsnensis pinxit 1599“.[14]

VI. 3. 2. Stylový a ikonografický rozbor

To, že se tento muž jako jediný dívá směrem na diváka, má soudobé šaty a u sebe tabulku s nápisem, vede k závěru, že se jedná o samotného autora maleb, Daniela Alexia z Květné, který nám tím svou práci i datuje.⁴³ Krom toho je tato jeho práce i s autoportrétem zmiňována již v prvních zmínkách o malíři v literatuře.

Zajímavým prvkem je skupinka dětí hrajících si se psíkem u Janových nohou. Tvoří malý žánrový výjev. Ty jsou velmi oblíbené od 16. století, kdy často doplňují obrazy s touto tematikou.⁴⁴

I k této malbě existuje předloha, ze které autor vycházel. Dosud však na ni v literatuře nebylo poukázáno. Jedná se opět o rytinu Cornelise Galla podle předlohy Jana van der Straeta.[13] Grafika je opět doplněna verši z Písma. Nepochybně pochází z jednoho celku spolu s rytinou Navštívení Panny Marie. Autor maleb se zde opět velmi věrně držel předlohy. Sv. Jan Křtitel je znázorněn ve stejném postoji, jen je trochu více natočen doprava, takže je mu lépe vidět obličej. Tělo muže sedícího na plášti na levé straně je na rytině více anatomicky vytvarováno, i když je zahaleno do šatů stejně jako na malbě. Muž má vedle sebe položený meč. Rukojeť je stejná jako neidentifikovatelný předmět na malbě. Alexius tedy v arcibiskupské kapli zapomněl domalovat čepel meče nebo byla překryta nějakým pozdějším restaurátorským zásahem. To, co má muž na grafice pod pravou nohou, bych označila spíše za kořen stromu než za hada. Totožná je i dvojice matek v popředí. Liší se však od předlohy obličejem a foremností těl. Jednolitost hloubky zástupu poslouchajícího sv. Jana Křtitele nedokázal Alexius na nástropní malbu přenést. V jeho podání je rozdělena do tří plánů. Skupina s přicházejícím Ježíšem je na rytině méně zapadlá v pozadí. Průhledy do krajiny jsou totožné.

⁴³ ŠMRHA (pozn. 34) 184.

⁴⁴ WEIS (pozn. 40) col. 182.

VI. 4. Křest Krista

VI. 4. 1. Popis malby

Na severní straně se nachází výjev Křest Krista v řece Jordánu,[15] který zmiňují všechna čtyři evangelia. Kristus přišel za Janem a nechal se od něho pokřtít, i když se Jan bránil, že toho není hoden. Po křtu se rozestoupila nebesa, na Ježíše sestoupil Duch svatý skrze holubici a ozvalo se: *“Toto je můj milovaný Syn, jehož jsem si vyvolil”*.⁴⁵

Ústřední postavou je Kristus, který stojí na břehu řeky. Má plnovous a na ramena mu splývají dlouhé vlasy. Okolo hlavy má svatozář. Je oblečen do světlého roucha, které si trochu vykasává. Přesto je celé jeho tělo zahaleno a působí trochu těžkopádně a robustně. Kristus je natočen lehce doprava, kde stojí Jan Křtitel. Ten má na sobě opět jednoduché roucho z velbloudí srsti přepásané červeným páskem, je bosý, má dlouhé vlasy, plnovous a svatozář. Jeho postava je asi nejodhalenějším tělem v rámci všech obrazů v kapli.⁴⁶ Autor se zde snažil věrně podat anatomické znázornění těla. Zvláště pečlivě vykreslil předstupující levou nohu. Ale i přesto působí zbytek zahaleného těla neforemně. V levé ruce má Jan Křtitel hůl ve tvaru kříže a pravou rukou ukazuje na Krista. Nalevo od postavy Krista leží na stromu přehozený Janův červený zřasený plášť. Karel Šmrha uvádí, že se jedná o Kristův plášť.⁴⁷ Osobně bych ale tento plášť přiřadila k Janu Křtiteli, protože právě tento červený plášť má důležitou úlohu ve středním výjevu nástropní malby lodi, kde je zobrazena rodová legenda rodu Berků a vyskytuje se na většině výjevů. Ještě více vlevo je pak malá skupinka přihlížejících namalovaná chiascurem. Krčí se pod stromem, který je na malém ostrůvku u břehu řeky. Na pozadí se rozkládá vlevo jakési město a napravo je znázorněn břeh Jordánu. Hloubka pozadí je zdůrazněna zelenomodrým tónováním krajiny. Horizont a ozářená oblaka odděluje pás andělů, kteří přihlížejí této události. Narůžovělé nebe pak sestává z dalších dvou pásů. První z nich, nařazený, je sestaven z šerosvitných andělů a v jeho středu je holubice, od které se rozlévají paprsky dosahující až na hlavu Krista. Druhý pás je zlatý a uzavírá seshora celý výjev. Událost je zasazena do středu lichoběžníku, do jakéhosi pomyslného čtverce, který je orámován dvěma stromy. Zbývající postraní trojúhelníky jsou vyplněny pouze okolní přírodou a detailním znázorněním rostlin.

⁴⁵ Mt 3,13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3, 21-22; J 1, 32-34.

⁴⁶ Na výjevu Kázání Jana Křtitele je Jan natočen k divákovi zády a jeho tělo je vidět minimálně. Další zobrazení odhaleného těla je na výjevu Nejsvětější Trojice v presbytáři.

⁴⁷ ŠMRHA (pozn. 34) 188.

VI. 4. 2. Stylový a ikonografický rozbor

Tento námět je zobrazován již od 2. a 3. století v katakombách. Tradičně se Kristus zobrazoval ponořen v Jordáně, Jan Křtitel k němu natahoval ruku a objevovala se zde i holubice znázorňující Ducha svatého. V 5. a 6. století se objevují dva nebo tři asistující andělé, kteří drží bílé roucho, do kterého se má Kristus následně zahalit.⁴⁸ Ve středověku se holubice často znázorňuje s ampulkou, z které vylévá na Krista posvátný olej. Přítomen je také Bůh Otec nebo alespoň je znázorněna jeho pravice. Ve 14. století se ve výjevech Křtu Páně odrazí změna ritu samotného křtu. Sv. Jan Křtitel na obrazech lije na Kristovu hlavu vodu ze sevřené dlaně, konvičky nebo mušle.⁴⁹ V 15. a 16. století se výjevy pojmají jako oslava tohoto vznešeného okamžiku. Nad výjevem se vnáší holubice s roztaženými křídly, andělé se tiše účastní, na pozadí se připravují další křtenci a Kristus se modlí. Akt křtu je vyjádřen poléváním hlavy Krista Janem Křtitelem.⁵⁰ Kristus je povětšinou nahý a okolo beder má roušku. Na pozadí ubíhá krajinou řeka Jordán a vine se mezi poli a lesy. To je charakteristické zvláště pro nizozemské umění.⁵¹ V pozdější době je vyjádřena Janova pokora před Kristem tím, že klečí. Nebo je také znázorňován klečící Kristus.⁵² Zpracování tohoto tématu v arcibiskupské kapli není zcela typické. Zvláště postava Krista je zde znázorněna dosti netradičně. Kristus je zcela oblečen v bílošedivém šatu. Autor se odklonil od tradičního zobrazování Krista pouze v bederní roušce. Karel Šmrha tento neobvyklý přístup zdůvodňuje osobou objednavatele kaple a její výzdoby. Zbyněk Berka z Dubé byl totiž silný zastánce tridentských reforem a snažil se povznést mravní úroveň kněžstva.⁵³ Kristus nestojí přímo v řece, ale již na břehu. Ježíš také nežehná ani se nemodlí. Jeho postoj nijak nevyjadřuje důležitost této události. Jan Křtitel je sice vypodobněn tradičně, ale gesto jeho ruky nevyjadřuje akt křtu. Sv. Jan na Krista nevztahuje ruku ani mu nepolévá hlavu. Jeho postoj a pohyb ruky spíše zdůrazňuje Kristovu přítomnost. Z těchto důvodů (Ježíš je již v bílém rouchu, stojí na břehu řeky, sv. Jan Křtitel přímo neprovádí křest) se zdá, jako by pro autora nebyl důležitý úkon křtu, ale to, co následovalo těsně po něm. Tedy rozestoupení nebes a označení Ježíše za Božího syna.⁵⁴ Neobjevuje se zde ani Bůh Otec ani jeho ruka. Takže celou tuto podstatu zastupuje pouze holubice, paprsky světla a zástupy andělů. Neobvyklé je i to, že

⁴⁸ Jan ROYT: Křest Páně, in: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 136.

⁴⁹ Taufe Jesu, in: Allgemeine Ikonographie 4 (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Engelbert KIRSCHBAUM (ed.), Freiburg i. B. 1990², col. 249-250.

⁵⁰ ibidem, col. 253.

⁵¹ James HALL: Křest, in: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 237.

⁵² ROYT (pozn. 48) 137.

⁵³ ŠMRHA (pozn. 34) 303.

⁵⁴ Mt 3, 16-17; Lk 3, 21-22.

se zde neobjevují příslušující andělé nebo alespoň další lidé čekající na křest. Jediné postavy jsou vlevo pod stromem. Jedná se pouze o přihlížející, kteří svým postojem vyjadřují bázeň a úctu před scénou, které jsou svědky. Tradiční je výjev v tom, že je zasazen do krajiny. Vdálí vidíme ubíhající řeku mezi lesem a městem. Předlohou pro tuto malbu byl opět mědiryt od Cornelise Galla zhotovený podle návrhu Jana van der Straet.⁵⁵ Bohužel se mi nepodařilo najít tuto rytinu publikovanou a tudíž jsem jí nemohla srovnat s malbou v kapli.

VI. 5. Tanec Salome a Stětí sv. Jana Křtitele

VI. 5. 1. Popis malby

Poslední ze čtyřdílného cyklu sv. Jana Křtitele je výjev na západní straně. Na obraze jsou zobrazeny dvě, respektive tři události. Hlavním tématem je Tanec Salome, druhým je Stětí sv. Jana Křtitele.[16] Herodes měl vztah se ženou svého bratra Filipa Herodiadou. Sv. Jan Křtitel ho káral a proto byl uvězněn. Herodes pak na hostině Salome, která byla dcerou Herodiady, slíbil za krásný tanec cokoli, co si bude přát. A ona, navedená matkou, si přála hlavu sv. Jana Křtitele. Herodes tedy nechal Jana stít.⁵⁶

Hlavní výjev se opět odehrává v ústředním čtverci lichoběžníku. Jedná se o jakousi hodovní síň, v které je dlouhý stůl potažený bílým ubrusem stojící na nízkém podiu. Na pozadí je červený závěs. Za stolem sedí několik mužů. Podle zlatého baldachýnu mezi nimi rozeznáme Heroda, který má na hlavě korunu. Po jeho pravici sedí Herodiada. Po levici muž s turbanem a pak ještě další čtyři muži. Zády k divákovi sedí hudebník. Před ním, blíže ke stolu, sedí opět zády další host. Má na hlavě opět bílý turban. Napravo od sedících mužů se nachází jakýsi sluha, který se ohýbá k nádobě ležící na zemi. Tato skupinka mužů, natočená zády k divákovi, ohraničuje výjev a dodává mu sevřený ráz. Podium, na kterém je stůl, je zalomeno, a v rohu lomení se vytváří jakýsi taneční parket. Zde tančí Salome s tanečníkem. Oba jsou oblečeni do renesančních oděvů a jejich gesta vyjadřují, že také tančí nějaký dobový tanec. Salome má zlatočervené šaty, široký bílý límec a pravou rukou si přidržuje průhledný pláštík. Má klidnou tvář a sklopené oči. Její výraz obličej (zvláště pak sklopené oči) je podobný dalším ženským obličejům z nástropního cyklu (služka s košem a žena s dítětem na Navštívení Panny Marie a kojící žena na Kázání sv. Jana Křtitele). Nedá se však říci, by s těmito obličejmi sdílela stejnou typiku tváře. Tanečník Salome má hnědý renesanční šat, opět

⁵⁵ Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.), Praha 1989, 65.

⁵⁶ Mt 14, 1-12; Mk 6, 14-29.

bílý široký límec a v levé ruce drží klobouk. Zprava taneční parket ohraničuje stůl potažený červeným ubrusem, přes který je přehozen ještě jeden, průsvitný, s ozdobným lemováním. Na něm leží zlatá konvice a ták s hlavou sv. Jana Křtitele. Což je vlastně třetí dějová linie výjevu. Červený ubrus by mohl odkazovat na Janův červený plášť, který má na každém dalším výjevu. V levém rohu lichoběžníku, který je od hlavního výjevu oddělen sloupem, se nachází druhá scéna, a to Stětí sv. Jana Křtitele. Událost je zasazená do otevřené dvorany. Sv. Jan Křtitel klečí na svém plášti, okolo jsou čtyři vojáci a kat, který se rozmáchává mečem. Na pozadí jsou dva sloupy, mezi kterými je průhled do krajiny, která je opět provedená modrozelenými barvami. V porovnání s první, tedy Tancem Salome, je tato scéna nepoměrně malá a nedetailně provedená.

VI. 5. 2. Stylový a ikonografický rozbor

Spojení několika výjevů ze života sv. Jana Křtitele není nic neobvyklého. Zvláště pak spojení scén Hostiny Herodovy s tancem Salome, Stětím sv. Jana Křtitele a Předáním jeho hlavy Salome Herodovi se vyskytuje již v 6. století.⁵⁷ Na výjevu v kapli v Arcibiskupském paláci Salome hlavu Herodovi nepředává. Hlava je pouze zobrazena napravo na stole. Tento přístup k tématu může být ovlivněn oblíbeným námětem samotné Janovy hlavy na podnosu. Ten se objevuje zvláště ve 13.-16. století.⁵⁸

Karel Šmrha zde vidí dvě roviny inspirace. A to benátskou i nizozemskou. Pro benátský vliv mluví rozmanitost barev, rozlišnost a bohatost látek a postavy s muslimskými turbany. Nizozemské ovlivnění se odráží v oblečení mužů sedících vpravo za stolem.⁵⁹ Předlohou tomuto výjevu byla rytina Pietera Jansze Saenredama, kterou zhotovil podle obrazu Karla van Mandery.[17] Tento obraz se nedochoval, ale pravděpodobně se jedná o jeho věrnou reprodukci.⁶⁰ Jeden exemplář rytiny je uložen v Berlíně. Má obdélníkový formát. V rámci plochy jsou zde postavy větší a závěs na pozadí není tak rozsáhlý. Šaty tanečnicků jsou trochu odlišné. Tanečník má krátkou pelerínku a on i Salome mají jiné límce než na pražském provedení. Ostatní postavy jsou téměř stejné. Značný rozdíl je v umístění scény Stětí sv. Jana Křtitele. Na rytině se nachází v pravém horním rohu. Je zde znázorněn pouze sv. Jan Křtitel a kat s mečem. Událost je umístěna do žaláře. V pravém dolním rohu je taktéž stůl, ale pouze se džbánem. Janova hlava se zde neobjevuje. Rytina je na spodním okraji doplněna

⁵⁷ WEIS (pozn. 40) col. 183.

⁵⁸ ROYT (pozn. 41) 93.

⁵⁹ ŠMRHA (pozn. 34) 191.

⁶⁰ Ibidem.

nápisy. Rytina je kompozičně dobře vyvážená a dává dojem uceleného výjevu i přesto, že se jedná o výjevy dva. To se Alexiovi z Květné díky pozměněné lichoběžníkové formě nepodařilo udržet. Zdařilou barevnost výjevu v Arcibiskupském paláci Karel Šmrha přičítá té možnosti, že autor mohl přijít do styku s originálním obrazem od Karla van Mandery nebo jeho kopií, protože jeho spolupracovníkem ve Vídni byl malíř Bartholomeo Spranger, který později působil v Praze.⁶¹

VI. 6. Zázračné zachránění knížete Jaromíra

VI. 6. 1. Popis malby

Ve středu lichoběžníkových výjevů se nachází poslední výjev z celého cyklu maleb Jana Křtitele. Jedná o legendu zachránění knížete Jaromíra u Velíze před Vršovci.[18] Scéna je zasazena do lesa. Kníže Jaromír je zobrazen v levém dolním rohu jako muž středních let, s dlouhými hnědými vlasy a vousy. Je přivázan ke stromu. Na sobě má růžový plášť s hermelínovým límcem a lemem. Na hlavě má knížecí čapku, která je ze stejné látky jako plášť a je i se stejným lemem. Na krku má zavěšený zlatý kříž. Před ním stojí sv. Jan Křtitel zobrazený stejně jako na předešlých výjevech, ve velbloudí kůži, s vousy a dlouhými vlasy, bosý a s červeným pláštěm přes ramena. Plášť přidržuje před Jaromírem tak, že zachytává šípy, které na něj střílejí Vršovci a on tedy zůstává nezraněn. V levé ruce drží knihu, na které leží Beránek. Nad hlavou má svatozář. Ne však takovou, jaká je na všech ostatních výjevech, tedy uzoučkový prstenec. Svatozář je zde spodobněna plošně jako světlo vyzařující od jeho hlavy. Za Jaromírem a Janem Křtitelem je pouze les, ve kterém probleskuje jakási světlá budova, pravděpodobně kostel. V pravém dolním rohu se nachází skupina asi osmi mužů, Vršovců, kteří střílejí na knížete Jaromíra. Jsou zobrazeni v renesančních šatech a střílí z kuší. Za touto skupinkou se rozprostírá křoví a za ním je patrná příjíždějící skupina ozbrojených jezdců na koních s kopími. V dále je vidět město nebo hrad, který je vytvořen šedavým chiascurem, které průhled na město opticky prohlubuje. Obě dvě popsané části čtvercového výjevu jsou rozděleny na dvě pomyslné poloviny se stromem uprostřed. Pod stromem sedí pes. V koruně stromu je namalován muž ve tmavém oblečení a červených punčochách. Pravou rukou se přidržuje stromu a levou rukou drží roh, na který troubí.

⁶¹ ŠMRHA (pozn. 34) 192.

VI. 6. 2. Stylový a ikonografický rozbor

Sv. Jan Křtitel, jak již bylo řečeno, je zobrazen obdobě jako na ostatních výjevech cyklu. Zde má ale navíc dva atributy, knihu a Beránka. Beránek má u sebe kříž a poukazuje na to, že Jan označil Krista za Beránka Božího.⁶² Kniha odkazuje na Janovo kázání o naplnění Starého Zákona.⁶³ Pokud porovnáme postavu Jana Křtitele z výjevu Křtu Páně a tohoto zobrazení, vyjde najevo formální podobnost (šat, vousy apod.). Na legendickém výjevu však není ani trochu patrné, že by se autor malby snažil propracovaně vykreslit Janovo tělo. Není zde žádný náznak po svalech na odhalených částech těla, ani po jiných prvcích modelace těla. Tvář sv. Jana Křtitele je k tomu značně typologicky podobná obličejí vedle stojícího knížete Jaromíra. Trochu menší podobnost má i s tvářemi Krista na výjevech Křtu Páně a Nejsvětější Trojice.

Karel Šmrha vychází při výkladu tohoto výjevu z několika starých českých kronik. Srovnává Kosmovu kroniku českou, Dalimilovu kroniku, Kroniku českou od Václava Hájka z Libočan a Dubraviovu Historii.⁶⁴ Nejstarší zprávu nachází v Kosmově kronice. Zpráva o této události zmiňuje pouze přepadení knížete Vršovci, jeho mučení a sluhu Hovoru, který knížete zachránil tím, že přivedl pomoc. Hovora byl odměněn povýšením do šlechtického stavu a loveckým důstojenstvím.⁶⁵ Dalimil uvádí, že Vršovci Jaromíra přivázali k lípě a začali po něm střílet. Ale Jan Křtitel ho ochránil svým pláštěm. Zmiňuje dva sluhy, proradného Hřivce a věrného Hovoru. Ten na třetí zatroubení na roh přivolal pomoc. Hřivec byl pak oběšen, na památném místě byl vystavěn kostel sv. Jana a Hovora za odměnu dostal ves pod Velízem.⁶⁶ Třetí verzi uvádí Václav Hájek z Libočan. Jaromír jel se svými dvěma sluhy Hřivcem a Hovorou na lov. Když odjel, zdál se jeho ženě sen, ve kterém jí sv. Jan Křtitel nabádal, aby poslala do Prahy zprávu s tím, že mají jet Jaromírovi na pomoc, neboť se na něj chystá léčka. Jaromír byl Vršovci zajat na hoře Velíz, svlečen a mučen. Modlil se k Bohu a sv. Janu Křtiteli. Vršovci ho poté přivázali k dubu a začali do něj střílet šípy, ale sv. Jan Křtitel ho ochránil svým pláštěm. Sluha Hovora přivolal Pražany, kteří byli opodál, ale sám jel napřed. Byl zajat a měl být Hřivcem oběšen. Zatroubením na roh ale Hovora přivolal Pražany a ti všechny Vršovce, krom jejich vůdce Kochana, zajali. Hřivec si při věšení Hovory zlomil nohu a protože nemohl být převezen, byl sám na místě oběšen. Ostatní byli později sťati. Hovora dostal za odměnu několik vsí, úřad lovectví a byl povýšen na druhého pána

⁶² J 1,36.

⁶³ WEIS (pozn. 40) col. 168.

⁶⁴ ŠMRHA (pozn. 34) 193-194.

⁶⁵ ibidem 193.

⁶⁶ <http://www.palmknihy.cz/>, vyhledáno 16. 3. 2008.

v zemi, hned po knížeti. Od císaře pak obdržel erb skládající se ze dvou osekáných větví přeložených křížem. Každá ostev měla mít pět suků a pole mělo být zlaté. Jaromír nechal na místě zázraku vystavět kostel a klášter sv. Jana Křtitele a uvedl tam benediktiny. Klášter stál až do doby Václava IV.⁶⁷ Dubraviovu zprávu v Historii Karel Šmrha označuje za shodnou s podáním Václava Hájka z Libočan. A za nejbližší literární předlohu tohoto zobrazení označuje Kroniku českou od Hájka z Libočan.⁶⁸ Kostelík v lese by tedy mohl být odkazem na pozdější stavbu, kterou zde Jaromír nechal vybudovat. Muž v koruně stromu je jednoznačně Hovora, který troubí na roh. Muži vpředu jsou Vršovci a přijíždějící skupinka zobrazuje Pražany, kteří jedou knížeti na pomoc. Výjev se od legendy liší v tom, že kníže není ke stromu přivázán nahý. Karel Šmrha to vysvětluje již zmíněným mravním postojem Zbyňka Berky z Dubé, ale také nutností znázornit knížete důstojně za jakékoliv situace.⁶⁹

Ve spojitosti s touto malbou Pavel Pokorný upozorňuje na podobnost výjevu s obrazem z Národní galerie.⁷⁰[19] Jedná se o olejový obraz německého anonyma datovaný rokem 1587. Marie Mžýková uvádí, že obraz patřil původně do Nostické sbírky a jeho časové zařazení je diskutabilní.⁷¹ Kompozice obrazu je naprosto stejná. V pravé horní části malby je průhled do krajiny s přijíždějícím vojskem, vlevo dole je skupina Vršovců. Hovora je na stromě, který je umístěn ve středu obrazu, a dvojice Jaromíra se sv. Janem Křtitelem je v levém dolním rohu. Obraz se liší podáním krajiny za touto dvojicí. Na obrazu z Národní galerie je namalována skála. Další odlišností je druhá analogická postava Hovory, která padá ze stromu. Tento prvek Daniel Alexius z Květné nepřevzal. Průhled na město a přijíždějící vojsko Daniel pojal jen jako pozadí. Starší obraz znám pouze z černobílé reprodukce, ale i z ní je patrné, že příroda ve výjevu v arcibiskupské kapli je podána detailněji a propracovaněji než na starším obrazu. Oba dva obrazy se naprosto podobají ve znázornění postav. Těla Jaromíra, sv. Jana Křtitele i skupinky Vršovců jsou téměř totožná. Jsou stejně rozestaveni, mají stejné šaty a postoje. Odlišnosti lze spatřit pouze v obličejích. Zvláště na obličejích sv. Jana Křtitele a knížete Jaromíra je patrné, že Alexius použil stejnou typiku tváře jako u jiných postav v dalších malbách v kapli. Existuje ještě třetí výjev se stejným námětem. Jedná se o nesignovanou hrací kazetu z poloviny 17. století.⁷² Kompozice a postavy jsou opět téměř

⁶⁷ Václav HÁJEK Z LIBOČAN / V. FLAJŠHANS: Kronika česká II., rok 905-1100, Zánik pohanství, Praha 1923, 186-192.

⁶⁸ ŠMRHA (pozn. 34) 194.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Pavel R. POKORNÝ: Znaková galerie arcibiskupské kaple, in: Sborník prací k 70. narozeninám dr. Karla Beránka, Libor GOTTFRIED (ed.):, Praha 1996, 168.

⁷¹ Marie MŽYKOVÁ: Chebská reliéfní intarsie a grafika (kat. výst.), Praha 1986, 64.

⁷² Ibidem 63.

totožné. Podle analogické postavy Hovory a otevřeného průhledu na město je však jasné, že svou předlohu má v díle německého anonyma a ne v malbě v Arcibiskupském paláci.

Tato legendická událost měla pro objednavatele kaple ten význam, že od věrného sluhy Hovory odvozoval jeho rod původ. Toto zjevení sv. Jana Křtitele není ojedinělé. Zjevil se například ještě sv. Augustinovi spolu se sv. Jeronýmem.⁷³ Jakékoliv zobrazení legendického vzniku rodu nebo jeho výtvarná oslava jsou v renesanci dosti ojedinělé a rozšiřují se až v baroku.⁷⁴ Přesto se několik příkladů z tohoto období zachovalo, například v Telči Dělení růží mezi pět synů z rodu Vítkovců a v Českém Krumlově se stejným námětem.⁷⁵

VI. 7. Analýza malířské výzdoby

VI. 7. 1. Čtyři výjevy ze života Jana Křtitele

Jedním z nejdůležitějších aspektů ovlivňujících tyto čtyři malby je fakt, že každá z nich měla svou vlastní grafickou předlohu. Všechny předlohy byly obdélníkového tvaru. To pro Alexia znamenalo potřebu změnit či nějak vyvážit kompozici ve svých lichoběžníkových nástropních polích. Ve scénách Navštívení Panny Marie a Křest Krista tento problém vyřešil pouhým nastavením prostředí, ve kterém se děj odehrává, tedy přírody a iluzivní architektury. Ve scéně Navštívení tím ale zapříčinil odlišnou perspektivu v ústředním výjevu (zúžená, nadhled) a v boční architektuře (podhled).⁷⁶ Více invence malíř prokázal v Kázání sv. Jana Křtitele. Pravý roh sice vyplnil opět krajinou, ale do levého rohu umístil repusoarovou postavu a svůj autoportrét. Tato dvojice se snad vymykala i tím, že původně „seděla“ na štukovém rámu a byla prostředníkem mezi divákem a samotným výjevem. (Malba je nyní zlatě orámovaná v šíři zhruba 3 cm, a proto toto umístění na rámu již není patrné).⁷⁷ Složení posledního výjevu, Tance Salome a Stětí sv. Jana Křtitele, musel Alexius znovu vystavět. Střední čtvercový motiv hodovní síně ponechal, ale přemístil akt popravy. Aby vyplnil větší část rohu, scénu rozšířil. Nepodařilo se mu však docílit stejně vyvážené kompozice jako Joachimůvi Saenredamovi a přechod mezi dvěma scénami je násilný. Stětí je potlačeno a ztrácí svůj význam. V popředí námětu je výjev tance, který ale Karel Šmrha hodnotí spíše jako

⁷³ WEIS (pozn. 40) col. 185.

⁷⁴ Jiří KROPÁČEK: Arcibiskupský palác v Praze, Kostelní Vydří 2003, 46.

⁷⁵ ŠMRHA (pozn. 34) 195.

⁷⁶ MATYÁŠ (pozn. 13) 79-80.

⁷⁷ Ibidem 84.

kostýmní studii, než svědectví o smrti mučedníka.⁷⁸ Vhodně využít se mu nepodařilo ani druhý roh, kam přidal hlavu sv. Jana Křtitele. Plocha ubrusu působí jako kompozičně mrtvý bod.⁷⁹

Těžko se Alexius vyrovnával i s výstavbou hloubky prostoru. Zvláště pak scéna Kázání je nejednotná. Malíř pouze skládal figurální prvky bez ohledu na kompoziční a perspektivní prvky.⁸⁰ V prvním plánu jsou dvě propracované matky. Poté přichází plošná clona davu poslouchajícího sv. Jana Křtitele. A za ní je v dálce vidět malá skupina dalších lidí, kteří ale ztrácí návaznost na druhý plán. Alexius si v perspektivních obtížích vypomáhal barevnou skladbou a repusoarovými postavami. Průhledy do krajiny vytvořil většinou ze zelenomodrých tónů, zatímco do popředí stavěl jasné tóny barev. Barevnou výstavbu tvořil v protikladech. Jeho často používanými barvami jsou lososová, citrónová a červená. Všechny tyto aspekty mohou být vysvětleny tím, že byl Alexius ovlivněn některým z císařským malířů. Nebo alespoň poučen císařskými sbírkami, zvláště o Veronesově a Tintoretově malbě a principech iluzivní tvorby.⁸¹

Těžkopádnost změn kompozice maleb ale příliš neubírají na dovednosti Alexia z Květné. Jinak se s předlohami dobře vyrovnal a je také nutné vzít na zřetel právě vhodně zvolené barvy, které z grafických předloh nemohl převzít a při jejich použití musel vycházet ze své zkušenosti. Zarážející však je, že pro tři malby použil stejný zdroj předloh. Ale pro čtvrtou, tedy Tanec Salome a Stětí, sáhl po úplně jiném a rozdílném pramenu. Snad se žádná z jemu dostupných Gallových grafik nehodila do zamýšleného plánu výmalby. Otázkou je, proč ale použil výjev, kde je v rámci celého cyklu jedna z nejdůležitějších událostí, tedy samotné mučednictví sv. Jana Křtitele, takto nevýrazná. Význam martyria pro Zbyňka Berku z Dubé je patrný i z toho, že kapli vysvětil právě na svátek Stětí sv. Jana Křtitele, tedy 29. srpna 1599.⁸² Proto by se dalo spíše očekávat, že tomuto tématu bude věnováno více prostoru.

VI. 7. 2. Legendický výjev

Pokud uznáme dataci deskového obrazu za správnou, je jasné, že Daniel Alexius svůj výjev vytvořil podle tohoto obrazu. Přejal tedy postavy ústředních světců i Vršovců od německého autora. Karel Šmrha postavy sv. Jana Křtitele a útočníků shledává toporné a

⁷⁸ ŠMRHA (pozn. 34) 191.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem 186.

⁸¹ KRČÁLOVÁ (pozn. 55) 76.

⁸² VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 2; František ECKERT: Posvátná místa královského hlavního města Prahy I., Praha 1996², 108.

nekvalitně provedené. Tento fakt vysvětluje tím, že se může jednat o práci autorova žáka.⁸³ Proč by ale malíř nechal ústřední, oslavovanou postavu vymalovat svým pomocníkem? Z deskového obrazu je patrné, že tyto postavy byly zcela přejaty a tato těžkopádnost je zapříčiněna předlohou. Nejedná se tedy o nedostatečné provedení, ale o přesné převedení předlohy, které Daniel provedl i na jiných malbách zde v kapli. Díky tomu, že oba výjevy mají shodný čtvercový formát, nemusel se Daniel potýkat se změnou kompozice, která mu jinde dělala problémy. Oproti figurálním prvků na této malbě vyniká detailnost přírody. Autor se pečlivě věnoval hlavně rostlinám u spodního okraje výjevu a listnatým stromům za Vršovci. Karel Šmrha toto zobrazení přírody pokládá za mnohem zdařilejší než na Křtu Páně a Kázání.⁸⁴ I oproti deskovému obrazu je příroda mnohem malebnější. Hloubku prostoru, jež má deskový obraz vystavěnou v širokém průhledu do krajiny, zde Alexius znázornil stejně jako na ostatních výjevech v kapli. Na pozadí umístil průhled a provedl ho v chiaskurových odstínech.

I když datace deskového obrazu není stoprocentní a je velice blízká dataci malby v kapli, zdá se, že starší je opravdu výjev z nostické sbírky. Ukazuje na to detailnost provedení pláště knížete Jaromíra na deskovém obraze, celková rozložitost kompozice tohoto obrazu a výše popsaná rozdílná výstavba hloubky prostoru. Tuto myšlenku podporuje i fakt, že kaple pražského arcibiskupa byla soukromým prostorem a těžko by se do ní dostal umělec, který by se jí mohl inspirovat.

I když je tedy tato malba Daniela Alexia z Květné dílem podle předlohy, neschází jí kvalita barevného provedení, vyrovnání se s vyobrazením naturalistické přírody a vyvážené kompozice, která byla ve srovnání s předlohou lehce upravena.

VI. 7. 3. Nejsvětější Trojice

U této jediné malby není známa předloha. Tělo Krista je velmi dobře vykresleno, muskulatura jeho těla je dobře propracována a postava Boha Otce je taktéž dosti kvalitní. Celková kompozice je vyvážená a nic ji nenarušuje. Oproti ostatním malbám není dějově rozmanitá a nevyskytuje se tu tolik postav. Po stránce figurální ale Nejsvětější Trojice vykazuje vyšší kvalitu. Pokud ji tedy bereme také za dílo Daniela Alexia z Květné, dalo by se předpokládat nebo spíše je nutné věřit, že podle nějaké předlohy zhotovena byla.

⁸³ ŠMRHA (pozn. 34) 195.

⁸⁴ Ibidem.

VI. 8. Daniel Alexius z Květné

Nejstarší zmínka o Danielu Alexiovi je v Topographie des Pilsener Kreises sepsané Schallerem.⁸⁵ Další záznamy jsou v Künstler-Lexikon für Bohmen od Gottfrieda Johanna Dlabacze z roku 1815. Zde je tento malíř uveden dvakrát, jednou jako Daniel Alexius a podruhé jako Daniel Alexius z Květné.⁸⁶

V Allgemeines lexikon der bildenden Künstler od Ulrycha Thiemeho a Felixe Beckera se uvádí, že to byl malíř, který se narodil v Plzni. Zhotovil freskový cyklus sv. Jana Křtitele v kapli Arcibiskupského paláce v Praze a zvětšil se zde autoportrétem. Je zde citováno z jakéhosi Kompendia dějin Plzně uloženého ve strahovské klášterní knihovně. Alexiovi je připisována výzdoba stropu kaple sv. Jana Křtitele a je zde také zmiňován jeho autoportrét s datací malby. Dále Thieme / Becker uvádí, že roku 1614 restauroval malby ve svatováclavské kapli v katedrále svatého Víta na náklady Zdenka Alb. von Lobkowitz. Jeho smrt je datována rokem 1619.⁸⁷

Mnohem delší a obsažnější zprávu podává Zikmund Winter roku 1904. Jako místo jeho narození opět uvádí Plzeň, zmiňuje práci v kapli Arcibiskupského paláce i ve svatováclavské kapli. Datace jsou stejné jako v předchozích záznamech. K jeho pracím řadí také pozlacení mříže v kostele Panny Marie na Louži v Praze roku 1601. Pro týž kostel dále pozlatil dřevěný obraz či sochu Salvátora a namaloval a pozlatil velkou archu. Zikmund Winter dále uvádí, že Alexius byl měšťanem Starého Města, měl ženu Barboru a vlastnil dva domy. Měl ovšem spory s cechem, do kterého sice patřil, ale jeho života se neúčastnil. Roku 1606 byl pro to i zažalován. Jeho smrt klade do roku 1620.⁸⁸

Roku 1912 Alexia uvádí Antonín Podlaha. Jako jeho pseudonym uvádí „Daniel Lexa“. Ke zprávě o výmalbě kaple sv. Jana Křtitele dodává, že výzdoba byla pořízena na náklady pražského arcibiskupa Zbyňka Berky z Dubé. Nástrovní výzdobu podrobně popisuje a ústřední motiv přiřazuje k události přepadení knížete Jaromíra Vršovci. Tento výjev odůvodňuje původ rodu Berků od věrného sluhy Hovory. V práci malíře vidí benátský vliv. Zmiňuje také opravu maleb svatováclavské kaple na náklady českých velmožů. Alexiovu smrt datuje rokem 1619.⁸⁹

Několik zmínek o Alexiovi z Květné se vyskytuje také v časopisu Památky archeologické. Antonín Rybička píše, že se narodil ve 2. polovině 16. století katolickým

⁸⁵ Ulrich THIEME / Felix BECKER: Alexius, Daniel von Kvietna, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I., Leipzig 1907, 275.

⁸⁶ Gottfried Johann DLABACZ: Künstler-Lexikon für Bohmen, Praha 1815, 38.

⁸⁷ THIEME / BECKER (pozn. 85) 275.

⁸⁸ Zikmund WINTER: Remeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách. 1526-1620, Praha 1904, 202-203.

⁸⁹ Antonín PODLAHA: Daniel Alexius z Květné, in: Český slovník bohovědný I., Praha 1912, 278-279.

rodičům a krom jiného dále uvádí, že roku 1595 nabyl staroměstského měšťanství. Jako jeho práce jmenuje kapli v Arcibiskupském paláci i katedrále. Zprávu o opravě kaple však doplňuje tím, že zde Alexius navíc vytvořil erby pánů, kteří nesli náklady opravy. Uvádí jeho členství v cechu a jeho hodnost konšela v radě Starého Města roku 1615-1617. Roku 1618 nebo 1619 zemřel nebo se z důvodu víry odstěhoval.⁹⁰ Rudolf Kuchynka pak ve stejném časopise zmiňuje malíře ještě dvakrát.⁹¹

Roku 1915 zmiňuje Alexia Karel Vladimír Herain. Zařazuje ho mezi české domácí malíře Rudolfovy doby a ztotožňuje ho s Danielem Lexou (stejně jako Podlaha). Tím rozšiřuje jeho tvorbu na jakési dílo v kostele svatého Tomáše v Praze. Cituje totiž záznam z roku 1602, kdy představení cechu napomínali Lexu, aby plnil předpisy malířského cechu. Lexa to ovšem odmítá a přiznává se k dílu u svatého Tomáše. Své tvrzení Vladimír Herain podkládá shodou ve stejném mecenáši výzdoby kostela svatého Tomáše roku 1601 a opravy svatováclavské kaple. V obou dvou případech se jednalo o Zdeňka Vojtěcha z Lobkovicz, nejvyššího kancléře českého království.⁹²

Další zprávy se nacházejí v Tomanově slovníku z roku 1936 a 1947. Autor k Alexiovi opět přiřazuje pseudonym Lexa, zmiňuje spor s cechovními mistry i dílo u svatého Tomáše. K jeho dílu taktéž řadí pozlacení mříže v kostele Panny Marie na Louži a uvádí i jeho úřad konšela. Titul z Květné a erb dostal za své, blíže nespecifikované, zásluhy. V druhém vydání zmiňuje ve výzdobě kaple svatého Jana Křtitele nejen cyklus světce, ale i výjev Nejsvětější Trojice.⁹³

Nejobsáhlejší a nejucelenější zprávu o malíři podává Michal Šroněk. Označuje ho za specialistu na nástěnnou malbu (i když malby v Arcibiskupském paláci byly provedeny technikou deskových obrazů na omítku), a jeho činnost klade do období 1595-1620. Zmiňuje práce na obou kaplích a vidí v nich vliv benátského malířství 16. století a rudolfínské malby. V rámci výmalby arcibiskupské kaple uvádí i grafické předlohy obrazů z cyklu Jana Křtitele. Tedy Jana van der Straeta (pro Navštívení a Křest Krista), Karla van Mandera (pro Tanec Salome) a Jana Saenredama (pro Stětí Jana Křtitele). Zde se dopustil omylu, protože se jednalo o jednu rytinu Jana Saenredama podle předlohy Karla van Mandera. Krom těchto prací uvádí i díla nedochovaná, výzdobu fasády domu U Tří pštrosů u Lužického semináře a

⁹⁰ Antonín RYBIČKA: Pomůcky k životopisnému slovníku českých malířů, in: Památky archeologické VIII., Praha 1868-1869, 144.

⁹¹ Rudolf KUCHYNKA: Manuál pražského pořádku malířského z let 1600-1656, in: Památky archeologické XXVII., Praha 1915, 39; Rudolf KUCHYNKA: Inventář obrazů a gobelínů chovaných v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Památky archeologické XXXIV., Praha 1923-1925, 499.

⁹² Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Praha 1915, 19-20.

⁹³ Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1936, 1947², 603.

zlacení mříže a sochy Salvátora a archy v kostele Panny Marie na Louži. Spor mezi představenstvem cechu a malířem vysvětluje tak, že malíř nebyl členem cechu a z toho vznikaly dané rozepře. Do cechu pak pravděpodobně vstoupil. Nakonec Michal Šroněk uvádí Alexiovu opravu ve svatováclavské kapli a zhotovení erbů v ní. Úmrtí umělce klade do let 1619-1620.⁹⁴

Poslední z jeho možných prací uvádí Jarmila Krčálová. Roku 1589-1590 vyzdobil totiž jistý malíř Daniel interiér paláce Adama z Hradce na Malé Straně.⁹⁵

VI. 9. Proměny a restaurování maleb

Jelikož byly malby provedeny technikou používanou pro renesanční deskové obrazy, jevily už v minulosti značné defekty. Díky tomu malby před restaurováním, které bylo provedeno akademickým malířem a restaurátorem Michalem Tomkem v roce 1997, nesly známky několika předchozích restaurátorských zásahů.⁹⁶ Michal Tomek tyto zásahy rozlišuje nejméně do dvou etap. Zásadní restaurátorský zásah byl proveden v baroku. Pravděpodobně během restaurování celé kaple, které proběhlo v poslední čtvrtině 17. století za biskupa Jana Bedřicha z Valdštejna.⁹⁷ Tento zásah silně pozměnil zvláště scénu Nejsvětější Trojice. Dále pak byly všechny okraje obrazů opatřeny novým štukovým nátěrem, který zakryl zlaté orámování. Při restaurování roku 1997 bylo rozhodnuto, že sejmutí všech pozdějších domaleb by nebylo vhodné. Těžko by se pak dosahovalo původní malby. Proto byly některé pozdější dodatky ponechány, například plášť na autoportrétu Daniela Alexia z Květné.⁹⁸

⁹⁴ Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600-1656. Kniha malířského staroměstského cechu, Praha 1997, 71-72.

⁹⁵ KRČÁLOVÁ (pozn. 55) 76.

⁹⁶ Michal TOMEK: Restaurování nástropních maleb v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci v Praze. 1. etapa, zajištění maleb (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Senohraby 1997, nepag.

⁹⁷ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 148.

⁹⁸ TOMEK (pozn. 28) nepag.

VII. Štuková výzdoba

VII. 1. Popis štukové výzdoby

VII. 1. 1. Čeští patroni v presbytáři

Na stěnách presbytáře kaple jsou vypořádání světců, kteří mají patrocinium nad českými zeměmi. Jsou uvedeni Pannou Marií a sv. Alžbětou, které mají vztah k zasvěcení kaple. Všechny postavy jsou zasazeny do mělkých nik, jejichž koncha je mušlově kanelovaná. Postavy i mušle jsou zdobeny zlatou barvou. Nad každou nikou je zlatě lemovaná kartuš se jménem příslušného světce. Plocha kartuše je modrá a písmena v ní jsou zlatá. Pod každou nikou je obdélníkové pole, ve kterém je zlatý kříž vytvořený ze čtyř akantových listů. Stěny presbytáře jsou stupňovitě zalamované (presbytář s výklenky má de facto půdorys ve tvaru kříže), takže na každé zalomení stěny připadá jedna nika.[20] Na evangelní straně je v první nice od oltáře znázorněna Panna Maria. Stojí na měsíci, oběma rukama drží Ježíška a na hlavě má korunu. Pohledem směřuje ven z okna. Další zobrazený patron je svatý Cyril.[21] Má na sobě albu, dalmatiku a ornát. Na hlavě má mitru, v pravé ruce drží berlu a v levé předmět ve tvaru malého kvádříku, pravděpodobně knihu. Jeho mitra přesahuje až do prostoru konchy. Dále je pak sv. Vít. Přes spodní šat má přehozený plášť, který má sepnutý na prsou. V pravé ruce drží palmovou ratolest a v levé knihu, na které stojí kohout. Okolo hlavy má svatozář. Poté následuje další biskup, svatý Vojtěch. Na sobě má albu, dalmatiku a pluvíál, který je sepnut výraznou sponou. V levé ruce drží berlu, v druhé pravděpodobně knihu a na hlavě má mitru. Poslední světec na evangelní straně se nachází až za oknem. Je to sv. Prokop.[22] Jako opat má také berlu, mitru a pluvíál. Spodní roucho má přepásané. Levou nohu má lehce pokrčenou, jakoby nakročenou a spočívá na ní jeho levá ruka. Jeho výraz tváře není strnulý jako u okolních postav. Ústa má lehce pootevřená a tvář vyjadřuje jakoby údiv či očekávání.

Na epištolní straně se v první nice u oltáře nachází postava sv. Alžběty. Je natočena směrem do lodi. Pravou ruku má položenou na hlavě sv. Jana Křtitele, který je u jejích nohou. Sv. Jan je zde znázorněn jako malý chlapec se sepjatýma rukama. Má na sobě roucho ze zvířecí kůže, okolo hlavy svatozář a v ruce hůl ve tvaru kříže. Pod nohama mu leží ovečka. V další nice je sv. Metoděj. Je zobrazen obdobně jako svatý Cyril, v albě, dalmatice a ornátu s mitrou a berlou v pravé ruce. Jen jeho ornát je trochu jinak ozdoben. Dalším patronem je sv. Václav. Má na sobě brnění, přes které mu splývá plášť. Na hlavě má knížecí korunu a v pravé ruce drží hůl, na které byla pravděpodobně korouhev. Vedle něj je v nice vypořádán sv. Zikmund. Je zde znázorněn jako panovník s žezlem, jablkem a korunou. Na sobě má

hermelínové roucho s krátkou mozetou. Poslední světicí v presbytáři je sv. Ludmila. Na sobě má bohatě zřasené roucho, v ruce drží nejspíše knihu a okolo krku jí splývá šátek, atribut jejího umučení. Její postava je esovitě prohnutá, hlavu má lehce nakloněnou doleva a má posmutnělý výraz ve tváři. Její postava, obdobně jako sv. Prokopa na protější straně, není na rozdíl od okolních světců strnulá.

VII. 1. 2. Výzdoba triumfálního oblouku a klenby presbytáře

Presbytář je zaklenut zrcadlovou klenbou s lunetami na obdélném půdorysu. Jednotlivé hrany klenutí jsou vyprofilovány výraznými listovcovými štukaturami. Kápě lunet jsou vyplněny okřídlenými hlavami andělů. Tyto hlavičky dekorují i prostor mezi kápeři. Oblouky výsečí jsou ohraničeny pletencovým rámem doplněným zlatými květinami. Tento rámec rozděluje každé pole oblouku na tři čtvercové části a v každé z nich je nějaké liturgické náčiní. V severní výseči, tedy nad oltářem, se ve středním poli nachází patena s kadidelnicí a lodkou. Nalevo pak kalich a napravo konvičky. Ve středu jižního oblouku je kropenka s kropáčem, vlevo dvě svíce a vpravo dva svícny.[23] Severní výseč je ozdobena ve středu mitrou a napravo zvonkem. V levé části je pak do kříže svázána bílým šátkem berla s křížem. Pod tímto rámcem se nachází malý erb, který sestává ze dvou zkřížených černých oství na zlatém pozadí. Na stejném místě naproti, tedy ve vrcholu ostění vstupu do sakristie, je červeně orámovaný erb s červenou maltézskou hvězdou na černém poli. Poslední erb se nachází v severním oblouku. Zde je erb se zlatým podélným břevnem na černém poli. Pod ním se nachází kruhové pole, ze tří stran obklopené anděly. Uvnitř tohoto pole je zlatý motiv Staroboleslavského palladia.

Triumfální oblouk je ve svém vrcholu opět, ale bohatěji, rozdělen na tři pole. Ve středním části je oválné pole, v obou postraních polích jsou pole kosočtvercová. Ve cviklech jsou květiny. Ve středu je Veroničina rouška, vlevo se nachází hlava svatého Jana Křtitele na podnosu a vpravo Beránek Boží ležící na knize s křížem a korouhví.[24] Na stranách vítězného oblouku jsou dvě postavy biskupů zasazené v mělkých nikách, v jejichž konchách jsou mušle. Na evangelní straně je spodobně olomoucký biskup. Má na sobě pluvíál sepnutý zdobnou sponou, v pravé ruce berlu a v levé otevřenou knihu, která je natočená směrem ven. Na hlavě má mitru a na prsou zavěšený kříž. Jeho tvář je kulatá a bezvousá. U nohou má erb se šesti kužely (třemi zlatými a třemi stříbrnými) na červeném poli.[25] Na epištolní straně je biskup litomyšlský. Je proveden podobně jako biskup olomoucký. Jeho tvář je ale hubenější a

vousatá. Berlu má v levé ruce a otevřená kniha je natočená k němu. I erb je obdobný, ale kužely jsou zlaté a černé.[26]

VII. 1. 3. Štuková výzdoba lodi

Z vítězného oblouku vybíhá směrem do lodi kaple výseč. Na ní je v lichoběžníkovém poli znázorněn výjev Ukřižování.[27] Uprostřed je kříž, na kterém je ukřižovaná malá postava Krista. Pod křížem stojí nepoměrně velká skupina deesis. Panna Maria stojí nalevo se sepjatýma rukama a vzhlíží vzhůru ke kříži. Okolo hlavy má svatozář. Sv. Jan má také svatozář a dívá se vzhůru. Pravou ruku má položenou na hrudi a levou má nataženou před sebou. Celý výjev je zasazen do štukových oblaků, které jsou odlišeny tmavším odstínem a v nich probleskují hlavy andělů. Pozadí mimo oblaka je poseto hvězdami. Na stranách výjevu jsou alegorie Slunce a Měsíce. Každá strana lodi kaple má pět lunetových polí s výsečemi. V těchto polích jsou znázorněni vysocí církevní představitelé.[28] V každé lunetě jsou dvě polopostavy zarámované do zlatých kruhů, které jsou ozdobně spojeny. V prostoru uprostřed lunety, nad a pod kruhy, jsou ozdobné ornamenty-květiny, mušle, listy apod. V každém výjevu jsou jiné. V pravém a levém dolním rohu lunet jsou malé erby náležející k postavám. V průběžné římsce, která zakončuje lunety a odděluje je od zdobných tapet, jsou nápisové tabulky s modrým pozadím a zlatým písmem označující jednotlivé preláty. Tento popis neplatí pro lunety po stranách hlavního portálu. Zde jsou vždy tři polopostavy, nejsou rámovány zlatým kruhem a pozadí není nijak zdobeno. Jsou jen připojeny erby.[29] V kápích výsečí jsou rostlinné ornamenty, opět v každé kápi jiné. Znovu se však liší kápě po stranách portálu. Jsou zde totiž znázorněny starozákonní výjevy. Na epištolní straně je Pokušení Adama a Evy pod stromem poznání, na evangelní straně se nachází Anděl s brněním. Prostory mezi jednotlivými lunetami jsou vyplněny anděly s atributy Kristova umučení. Na epištolní straně směrem od triumfálního oblouku je to anděl se sloupem a důtkami. Dále je pak anděl se žebříkem a anděl s trnovou korunou, kterou drží na dvou větvích. V druhé ruce má ratolest. Poslední anděl nese podnos s konvicí. Na evangelní straně nese první anděl kříž,[31] druhý kopí a tyč s houbou a třetí anděl pozdvihuje tři hřeby. V druhé ruce svírá kleště a kladivo. Čtvrtý anděl má v ruce bílé roucho.

Poslední lunetou v kapli je luneta nad hlavním portálem. V její výseči se vznáší anděl, který má v ruce ratolest a věnec s květy. V lunetě je zasazená deska, která je připevněna čtyřmi zlatými hřeby.[30] Po stranách desky jsou dva erby. Nalevo je erb s příčným zlatým břevnem na černém pozadí, tedy erb arcibiskupství. Napravo se nachází erb s červeným

pozadím, na kterém je zlatý lev stojící na třech stříbrných hrotech. Tento erb náleží Františkovi kardinálu Schönbornovi. Na desce je červeným písmem proveden nápis:

Anno Domini 1599

SBINKO Berka de Duba et Lippa ArchiEpiscopus Pragensis.
Legatus Natus, Hoc Sacellum a se noviter extractum ad hono_ rem Omnipotentis DEI, B, M, semper Virginis, nec non S. Johannis Baptista, S. Udalrici et Omnium Sanctorum Patronorum con_ secravit in festo Decollationis S. Johannis Baptista et concefsit in Anniversario consecrationis huius modi XL, dies de Indul_ gentia in forma Ecclesia consveta Renovatum Anno Domini 1676 et postea bina vice.

Die autem 28. Octobris festo S. Apostolorum Simonis et Iuda A.D. 1888 FRANCISCUS de PAULA, comes de Schönborn ArchiEpiscopus Pragensis Princeps. Legatus Natus atque Bohemia Primas sacellum a se restauratum solemniter benedixit novumque altare consecravat sub eodem ut primilus titulo in ho_ norem eorundem Sanctorum, addito nomine S. Johannis Nepomuceni.

Překlad nápisu zní takto:

Léta Páně 1599

Zbyněk Berka z Dubé a Lipé, arcibiskup pražský,
Legatus Natus, tuto kapli od něho nově vystavěnou ke slávě Všemohoucího Boha, Blahoslavené Marie, věčně Panny, jakož i sv. Jana Křtitele, sv. Oldřicha a všech svatých patronů posvětil na svátek Stětí sv. Jana Křtitele a povolil ve výroční den tohoto posvěcení 40 dní odpustků způsobem v církvi obvyklým. Obnoveno Léta Páně 1676 a poté dvakrát.

Dne 28. října na svátek sv. apoštolů Šimona a Judy Léta Páně 1888 František z Paula, hrabě Schönborn, arcibiskup pražský, kníže, Legatus Natus a primas kapli od něho opravenou slavným obřadem požehnal a vysvětil nový oltář pod stejným titulem jako poprvé ke cti stejných svatých, s přidaným jménem sv. Jana Nepomuckého.

Jan Herain uvádí, že před opravou roku 1888, při které byla zřízena na památku tato deska, zde byla také deska. Nápis, který byl ale na plátně, byl obdobný. Pouze místo slova *extractum* bylo *sonstructum*. Odpustky nebyly 40 denní, ale 4 denní.⁹⁹ A v poslední větě chybí druhá část. Je zde pouze konstatováno, že kaple byla obnovena roku 1670.¹⁰⁰ Oprava kaple by tedy tímto spadala pod arcibiskupa Matouše Ferdinanda Sobka z Bílenberka, a ne pod arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna, jak vyplývá z pozdějšího nápisu.

VII. 1. 4. Galerie církevních hodnostářů

Pod prvním prelátem na evangelní straně se nachází nápis *PRAEPOSITUS // PRAGENSIS*. Jedná se tedy o pražského probošta. V dnešním způsobu pojmenování je to probošt svatovítský. U sebe má erb s černým pozadím a zlatým kolmým břevnem. Na erbu je položena zlatá mitra a berla. Probošt má na hlavě mitru a v ruce berlu, stejně tak i několik následujících prelátů. Pod druhým prelátem v lunetě je tabulka s nápisem *ABBAS CARLH // OVIENSIS*. Jeho erb tvoří tvář vousatého muže. Jelikož jde o opata na Karlově, tvář muže v erbu patří Karlu Velikému.¹⁰¹ [28] V druhé lunetě je probošt litoměřický. Jeho kartuš s erbem je zčernalá. Pod polopostavou je nápis *PRAEPOSITVS // LITOMIERICEN*. Pod levou částí lunety se nachází nápis *PRAEPOSITVS // WISSEGRADENSIS*. Vyšehradský probošt má v erbu světce sklánějícího se nad nemocným na lůžku. Dále následuje probošt chotěšovský s nápisem *PRAEPOSITVS // CHOTIESSOVIENSIS*. V erbu má na zlatém pozadí tři černá paroží. Druhý prelát ve třetí lunetě nese označení *PRAEPOSITVS // DAXANENSIS*. Je to tedy probošt doksanský. V jeho kartuši se nachází čtvrcený erb, v jehož prvním a čtvrtém poli, které je stříbrné, je zlatý klíč. Druhé a třetí pole je černé a je v něm stříbrný lev. Za samotným erbem je na kartuši biskup ve zlatém pluviálu s mitrou a berlou. Sám probošt doksanský však berlu ani mitru nemá, stejně jako ani žádný další z následujících církevních hodnostářů. Další je probošt kladský. Je označen nápisem *PRAEPOSITVS // GLACENSIS*, ale jeho kartuše je zčernalá. Druhým v této lunetě je probošt u Všech svatých. Na jeho kartuši je patrná gotická architektura, do které vchází jakýsi světec. Na desce pod polopostavou je nápis *PRAEPOSITVS OMN // IVM SANCTORVM*. V poslední lunetě na evangelní straně jsou, jak již bylo řečeno, tři polopostavy. První je děkan

⁹⁹ Tato změna ale mohla být zapříčiněna špatným přečtením, protože i v jiných částech původního textu Janu Herainovi některá písmena chybí. Neuvádí však svůj zdroj, takže to není možné ověřit.

¹⁰⁰ HERAIN (pozn. 14) 302.

Opět se pravděpodobně jedná i mylné přečtení nápisu. Není vyloučeno, že by kaple byla opravena roku 1670, ale mnohem významnější oprava proběhla v roce 1676.

¹⁰¹ POKORNÝ (pozn. 70) 161.

karlštejnský. Pod ním je nápis DECANUS CAR // LSTEINENSIS. V kartuši má bílý erb, na kterém je ostev, ze které vyráží větvíčka se třemi listy. Na erbu leží zlatá koruna a po jeho stranách je zlaté žezlo a jablko. Pod erbem jsou písmena C a K. Uprostřed je probošt staroboleslavský. Na štítu je nápis PRAEPOSITVS // VETERIS BOLESLAVIENSIS. Na jeho erbu je muž vraždící druhého muže, který se drží dveří. Je zde jistě spodobněn výjev zavraždění sv. Václava. Posledním prelátem je břevnovský probošt označený jako PRAEPOSITVS S // MARGARETHA. Jeho erb sestává z červeného pole, na kterém je kosé stříbrné břevno se třemi červenými růžemi.

Na epištolní straně mají všichni zobrazení preláti mitru a berlu. Prvním je opat broumovský značený nápisem ABBAS BRV // MOVIENSIS. Na erbu má černou kosou ostev na zlatém poli. Vlevo je opat zbraslavský. Na černé kartuši je zobrazen mladík v červeném krátkém šatu, který má v každé ruce zlaté žezlo. Nápis zní ABBAS AVL // AE REGIAE. V druhé lunetě je spodobněn opat strahovský. Jeho znak je černý a polcený. Na pravé straně je zlaté kosé břevno a na levé zlatý gotický dvojklíč se spojenou hlavou. Nápis je ABBAS STRA // HOVIENSIS. Spolu s ním je v lunetě opat tepelský s označením ABBAS // TEPLENSIS:. Jeho erb má zlaté pole se třemi černými parožími. Stejný znak má také výše zmíněný probošt chotěšovský. Ve třetí lunetě je opat kladrubský s nápisem ABBAS CLAD. // RVBIENSIS a opat plaský s nápisem ABBAS // PLASSENSIS. Kladrubský opat má erb s červeným polem a stříbrnou lilií. Kartuše plaského opata je tmavá a je na ní dělený štít. Horní část je červeno stříbrně šachovaná a dolní je černá se zlatou hvězdou. Za erbem je polopostava muže v bílém se zlatou mitrou a berlou. V další lunetě je opat sedlecký. V horní části jeho kartuše je červený trojúhelník v jehož středu je stříbrná lilie. Pod trojúhelníkem je hnědé zvíře stojící předními nohama na zeleném pahorku. Pod lunetou je nápis ABBAS // SEDLICENSIS:. Druhý nápis je ABBAS // ALTO ADENSIS. Znak opata vyšebrodského sestává s ruky v bílém rukávu, která drží větev se třemi květy. V poslední lunetě jsou opět tři církevní hodnostáři. První je opat zlatokoronský. Jeho erb má zlaté pole a na něm je trnová koruna. Pod polopostavou je nápis ABBA AVRA // E CORONAE. Druhý je opat od sv. Jana pod Skalou. Je označen nápisem ABBAS S. YOA // NNIS SVB RVPE. Na jeho znaku se zlatým polem je kančí hlava. Poslední je opat u sv. Prokopa s nápisem ABBAS:. // S. PROCOPY:.V erbu na zlatém poli stojí Panna Maria s Ježíškem a vpravo od ní je umístěna mitra.[29]

VII. 2. Datace výzdoby

Celá štuková výzdoba kaple svatého Jana Křtitele je v literatuře často připomínána. Zmínky se však omezují na pouhý stručný popis výzdoby. Pokud je uvedena datace, velmi se různí a jejímu osvětlení je věnováno málo prostoru.

František Eckert celou štukovou výzdobu sice popisuje, ale nenabízí žádnou dataci, ani vznik štukové výzdoby nedělí do žádných fází.¹⁰²

Podrobně kapli popisuje Jan Herain. Většinu štukové výzdoby datuje rokem 1670. Blížeji se však k dataci štuků nevyjadřuje.¹⁰³ Alois Kubíček uvádí dataci stejnou s Janem Herainem.¹⁰⁴

Milada Vilímková se zato ve stavebně-historickém průzkumu již datací zabývá detailněji. Vznik štukové výzdoby nedělí na několik fází. Zobrazení prelátů spojuje se synodou konanou roku 1605 v Arcibiskupském paláci za účelem ustanovení tridentských dekretů a nařízení. Právě tito preláti, kteří zde jsou spodobněni, se této synody měli účastnit.¹⁰⁵ Vznik figurální výzdoby klade do druhé poloviny 17. století. Pozastavuje se však nad tím, že by bylo nepravděpodobné, aby busty vznikly až při opravě kaple za arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna v poslední čtvrtině 17. století. V té době by nebyl důvod se k tak časově vzdálené události vracet.¹⁰⁶ Další datace vzniku této galerie je položena do období arciepiskopátu Zbyňka Berky z Dubé nebo jeho nástupce Karla hraběte z Lamberka (1607-1612).¹⁰⁷ Blíže zde však datace není specifikována.

Zásadněji se dataci vzniku výzdoby věnují ve svých pracích Jan Bradna, Jiří Kropáček a Pavel Pokorný. Jan Bradna, který restauroval štukovou výzdobu během opravy Arcibiskupského paláce v 90. letech, dělí její vznik na tři fáze. První klade do období vzniku kaple za arcibiskupa Berky (ve svém úřadě byl v letech 1593-1606). Řadí sem postavy světců v presbytáři a dva biskupy v triumfální oblouku. Vznik galerie prelátů klade do druhé fáze, která měla proběhnout za arcibiskupa Karla z Lamberka, tedy někdy v letech 1606-1612. Třetí a poslední etapa dala vzniknout andělům mezi jednotlivými lunetami v lodi, kteří nesou nástroje Kristova umučení. Tuto etapu spojuje s rokem 1676, kdy byla kaple opravována za arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna.¹⁰⁸

¹⁰² ECKERT (pozn. 82) 108.

¹⁰³ HERAIN (pozn. 14) 302.

¹⁰⁴ Alois KUBÍČEK: Pražské paláce, Praha 1946, 30.

¹⁰⁵ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 35. Dále tuto galerii stejně vysvětlují: SEDLÁKOVÁ (pozn. 2) 2; LEDVINKA / VLNAS / MRÁZ (pozn. 9) 66; VLČEK (pozn. 12) 259; SEDLÁKOVÁ (pozn. 26) 99; Jan BRADNA: Interiér kaple Arcibiskupského paláce (nepublikovaná restaurátorská zpráva), 1997, 1; KROPÁČEK (pozn. 74) 42.

¹⁰⁶ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 148.

¹⁰⁷ LEDVINKA / VLNAS / MRÁZ (pozn. 9) 66.

¹⁰⁸ Jan BRADNA: Interiér kaple Arcibiskupského paláce (nepublikovaná restaurátorská zpráva), 1997, 1.

Dále vznik výzdoby rozebírá Jiří Kropáček. Uvažuje nad dvěma etapami vzniku, nevyklučuje jich však i více. Do doby vzniku kaple klade hrany rámců polí a výzdobu presbytáře, triumfálního oblouku i anděly s Arma Chisti. Štuky na připomínku synody klade do druhého, blíže nespecifikovaného, období.¹⁰⁹

Nejpodrobněji dataci štukové výzdoby kaple rozebírá Pavel Pokorný. V rámci cyklu českých patronů v presbytáři upozorňuje na časné zařazení sv. Cyrila a Metoděje do této úzké skupiny. V čele tradiční šestice českých patronů (sv. Vít., sv. Václav, sv. Vojtěch, sv. Zikmund, sv. Prokop, sv. Ludmila), která se ustálila v 60. letech 14. století, byli poprvé uvedeni tito dva světci svatovítských proboštem Jiřím Bartoldem Pontanem z Braitenberka až v průběhu druhé poloviny 17. století. Tato část výzdoby by tedy podle Pavla Pokorného podporovala dataci vzniku v průběhu oprav v roce 1676.¹¹⁰ Tím ale není vyloučen ani vznik dřívější. Každé změně zaznamenané v písemných záznamech předchází období, kdy se změna prosazuje v rámci lidové zbožnosti. V přítomnosti zobrazení dvou sufragánních biskupů vidí Pavel Pokorný historickou proklamaci podřízenosti olomouckého a litomyšlského biskupství pražskému arcibiskupství. Po obnově pražského arcibiskupství v 50. a 60. letech 16. století se totiž neobnovila závislost olomouckých biskupů na Praze a začaly dlouhé a vleklé spory mezi těmito dvěma subjekty. Litomyšlská diecéze zanikla již roku 1421. Po obnovení pražského arcibiskupství se se znovuustavením litomyšlského biskupství sice počítalo, ale již roku 1603 je od tohoto záměru upuštěno ve prospěch jiných nových biskupství. Proto zobrazení litomyšlského biskupa v 2. polovině 17. století je naprosto nevyhovující a nemyslitelné.¹¹¹ Lunetovou portrétní galerii Pavel Pokorný podrobuje detailnímu heraldickému rozboru v rozmezí 90. let 16. století až konce 17. století. Zde zobrazené znaky pak dělí na fixované, které nemají pro dataci žádný význam. Dále na erby z období konce 16. století až 1. desetiletí 17. století (opat strahovský, opat plaský, opat vyšebrodský, opat zlatokorunský). Poslední skupina erbů spadá do let 1666-1684 (opat zbraslavský a opat sedlecký). Ani tento rozbor zde spodobněných hodnostářů však nedochází k přesné dataci. Až po zvážení prelátů, kteří zde naopak chybí, dochází Pavel Pokorný k rozmezí let 1593-1602. Erby opatů Zbraslavi a Sedlce jsou tedy výtvorem pozdější přemalby, pravděpodobně v roce 1676.¹¹² Dataci celého cyklu tedy přiřazuje ke vzniku celé kaple v roce 1599. V pořadí prelátů nevidí ani chronologické ani majetkové souvislosti, ale vysvětluje je tradičním přístupem dle dobových zvyklostí. Tvorbu ideového programu, který vznikl nejdříve v roce 1593, přiřazuje samotnému arcibiskupovi

¹⁰⁹ KROPÁČEK (pozn. 74) 41-42.

¹¹⁰ POKORNÝ (pozn. 70) 158-159.

¹¹¹ Ibidem 159-160.

¹¹² Ibidem 166-167.

Zbyňkovi Berkovi z Dubé nebo svatovítskému proboštovi Jiřímu Bartoldovi Pontanovi z Braitenberka.¹¹³

Naposled se o štukové výzdobě zmiňuje Dalibor Matyáš ve své magisterské práci. Vznik štuků klade také do jednoho období a důvod rozdílů vidí v různých štukatérech, kteří zde pracovali. Štukatury dělí do tří skupin. Do nejkvalitnější skupiny patří preláti na evangelijní straně a andělé s Arma Christi. Druhá skupina, na které se podílela krom mistra i dílna, je tvořena 3.-5. lunetou na epištolní straně. Do poslední skupiny, nejméně kvalitní, zahrnul 1. a 2. lunetu a výzdobu presbytáře.¹¹⁴

VII. 3. Stylová analýza

Přikláním se k názoru Pavla Pokorného i Dalibora Matyáše, že celá štuková výzdoba vznikla najednou. Celá výzdoba kaple¹¹⁵ tvoří souvislý ikonografický program, vytvořený za arcibiskupa Berky na konci 16. století a díky podrobnému heraldickému rozboru není důvod z tohoto programu vyjímát galerii církevních hodnostářů. Je ale samozřejmě nepopiratelné, že štuková výzdoba není jednotná ve své kvalitě a že zde můžeme vidět velké rozdíly. Jednotnou kvalitu nenajdeme ani v rámci galerie prelátů.

VII. 3. 1. Galerie prelátů

Všichni církevní hodnostáři jsou vyobrazeni po poprsí. Žádná z póz těchto 22 polopostav se neopakuje. Většinou se dívají před sebe, tedy fakticky do výšky a ne na návštěvníka kaple. Několik prelátů je v rámci jedné lunety natočeno k sobě. I přesto ale většinou netvoří dojem debatující dvojice či trojice. Jedná se o jednotlivá vyobrazení sesazená do dvojic či trojic. Největší kvalitativní rozdíly se projevují v obličejích jednotlivých polopostav, v nasazení jejich hlav na trup, výšce reliéfu a v modelaci rukou.

Obě první lunety po stranách triumfálního oblouku jsou menší než ostatní. To se samozřejmě projevuje i na prelátech v těchto lunetách, v každé ale jinak. Opati broumovský a zbraslavský v 1. lunetě na epištolní straně jsou provedeni ve velice nízkém reliéfu. Modelace trupu a prstů jsou anatomicky neforemné, hlavy jsou těžkopádně nasazeny na tělo. Typiky tváře si jsou navzájem značně podobné, stejně tak i s obličejí v 2. lunetě na epištolní straně.

¹¹³ POKORNÝ (pozn. 70) 167-168.

¹¹⁴ MATYÁŠ (pozn. 13) 95-96.

¹¹⁵ Samozřejmě vyjma dodatků z oprav za arcibiskupa Schönborna, tedy dřevěné obložení stěn, okna v presbytáři a relikviářové busty.

Dále v druhé lunetě drží strahovský opat otevřenou knihu, která je provedena v neodpovídající perspektivě. Obě tyto lunety svou nízkou kvalitou vybočují z celku galerie. V páté lunetě na epištolní straně jsou zobrazeni tři preláti. Vměstnání tří postav do 1 lunety, i když nejsou zasazeny do kruhového rámu, dělalo autorovi problémy. Zvláště opat zlatokorunský byl násilně deformován. Zato ústřední postava opata ze Sv. Jana pod Skalou je nevyrovnaně dominantní a vůči postraním postavám větší. Jeho tvář je jednou z portrétně nejvýraznějších, ale celkové nasazení hlavy na trup je dosti toporné.

Evangelní strana je celkově kvalitnější. Těla polopostav jsou anatomicky lépe vytvořená a autorovi nedělalo problém správně nasadit hlavu na trup. I přes zmenšení je 1. luneta na této straně propracovanější, narozdíl od 1. lunety na straně epištolní. Pražský probošt dokonce jako jediný nese známky výrazu tváře. Hlavu má zlehka opřenou o levou ruku a přemýšlí. V druhé lunetě na evangelní straně je ale probošt litoměřický násilně vmáchnut do kruhového rámování a hlavu má nepřírozeně zalomenou. Ve třetí lunetě se dokonce autor chotěšovského probošta snažil zobrazit rozevlátou drapérii pláště. Kladský probošt ve 4. lunetě upoutá provedením ve výrazně vyšším reliéfu. Poslední 5. luneta na evangelní straně obsahuje opět tři preláty. Ti jsou ale narozdíl od protější strany kompozičně vyváženější. Děkan karlístejnský a probošt od sv. Markéty po stranách jsou natočeni do středu lunety a společně s proboštem staroboleslavským vytváří debatující skupinku. Ústřední postavy západních lunet, probošt staroboleslavský a opat ze Sv. Jana pod Skalou, si jako jediní přidržují svůj erb.

Dalibor Matyáš uvádí silné portrétní rysy některých prelátů, například opata vyšehradského nebo staroboleslavského. Obličejové měly vzniknout jako samostatné portréty podle mistrovky portrétní kresby podle živého modelu.¹¹⁶ Pokud tuto tezi srovnáme s faktem, že obličejové v 1. a 2. lunetě na epištolní straně jsou de facto stejné, vyvstává otázka, proč by část obličejů vznikala podle mistrovky kresby a jiná část podle invence podřadného pomocníka. Dalo by se předpokládat, že kdyby tváře vznikaly podle portrétních kreseb, postupovalo by se tak u všech polopostav a i na práci méně školeného pomocníka by se to projevilo. Dle mého názoru tedy galerie není portrétní, ale jen dokazuje rozdílnost zručnosti umělců, kteří na celé galerii pracovali.

VII. 3. 2. Andělé s Arma Christi

Další kvalitní částí štukové výzdoby lodi jsou andělé nesoucí nástroje Kristova umučení. Všech 8 andělů je zobrazeno v letu. I když jejich tváře nejsou nijak výrazné, jejich

¹¹⁶ MATYÁŠ (pozn. 13) 97.

tělo je anatomicky dobře propracováno. Autor těchto štuků dobře zvládnul zobrazení těl v pohybu. Jsou oděni do přirozeně zřasené dlouhé drapérie, ze které jim vystupují nohy. Pro svou kvalitu byl vznik této části výzdoby často řazen do pozdější doby.¹¹⁷ Ikonografické náměty týkající se Kristova utrpení jsou však často používány v křížovnické ikonografii.¹¹⁸ Proto anděl s Arma Christi (stejně jako Veroničina rouška na triumfálním oblouku) zapadají do celého ikonografického programu z doby arcibiskupa Berky a není důvod je řadit do jiného období.

VII. 3. 3. Triumfální oblouk a presbytář

Spojnicí mezi presbytářem a lodí kaple je triumfální oblouk. Po jeho stranách jsou vyobrazeni biskup litomyšlský a olomoucký. Formálně jsou vlastně obě postavy stejné. Liší se jen v obličejí a držení berly a knihy. Anatomie těla není příliš patrná. I přes celkem vysoký reliéf ale obě postavy působí značně plošně, vyjma rukou, které z reliéfu nepřirozeně vystupují. Jinak jsou obě postavy dobře proporčně vystavěné. Na vrcholu triumfálního oblouku je Veroničina rouška, která, jak bylo řečeno výše, náleží ke křížovnické ikonografii. Hlava sv. Jana Křtitele nalevo odkazuje k zasvěcení kaple. Provedení obličejů Krista a sv. Jana Křtitele je svou kvalitou podobné Ukřížování, které se nachází u čela oblouku. To je oproti ostatní štukové výzdobě nevýrazné. Upoutává jen vystupujícími kupcemi se oblaky. Postavy Panny Marie a svatého Jana nejsou detailně promodelovány a vzhledem ke Kristu na kříži jsou neproporční.

Poslední částí štukové výzdoby jsou čeští patroni s Pannou Marií a sv. Alžbětou v presbytáři. Všechny postavy stojí strnule narovnané, bez známky většího pohybu nebo natočení. Formálně si jsou dost podobné. Dívají se před sebe, jejich tváře nenesou větší známky výrazu. Z tohoto popisu se ale vyděluje sv. Prokop a sv. Ludmila. Uzavírají obě řady patronů a návštěvník kaple je z lodi nemůže vidět. Jejich těla jsou zvlněná lehkým pohybem a tváře nemají tolik strnulé. Obličejů ostatních světců jsou si svou typikou značně podobné. Vyčleňuje se jen sv. Ludmila, sv. Prokop a Panna Maria. Zajímavý je samotný výběr patronů, kteří jsou vyobrazeni v presbytáři. Díky spisům Jiřího Bertholda Pontana z Breitenberga, který byl velkým ctitelem českých patronů, víme o úctě, která byla projevována různým patronům. Mezi významné české patrony řadí například roku 1592 sv. Ivana, roku 1596 bl. Hroznatu, roku 1599 sv. Jana Nepomuckého, roku 1602 sv. Cyrila a Metoděje, sv. Pět bratří,

¹¹⁷ HERAIN (pozn. 14) 302; VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 35; BRADNA (pozn. 108) 1.

¹¹⁸ Marek PUČALÍK: Ikonografie Řádu křížovníků s červenou hvězdou (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2003, 43-44.

Vojslavu, sv. Zdislavu, sv. Anežku, roku 1608 bl. Mladu.¹¹⁹ Sv. Anežka je v tomto kontextu významná tím, že je zakladatelkou Řádu křížovníků s červenou hvězdou. Sv. Zdislava zase tím, že o její blahoslavení spolu s Bertholdem usiloval i arcibiskup Berka, protože ji pokládal za starobylou členku svého rodu.¹²⁰ Na výběru patronů je tedy patrné, jak se autor ikonografického programu přesně přidržel Tridentických nařízení o zobrazování světců, kteří nebyli církví oficiálně uznáni a kanonizováni. Berka či Berthold do výzdoby nezahrnuli sv. Anežku, i když by se vztahovala ke křížovnické ikonografii. Sv. Zdislava by naopak mohla zastupovat rodový aspekt ikonografie. Ani jedna z nynějších světic však v této době nebyla ještě ani blahoslavená. I sv. Ivan mohl být do ikonografie zapojen, jelikož se podle legendy setkal se sv. Janem Křtitelem. Tradiční šestice byla doplněna světci, kteří v Čechách sice v té době asi neměli takový význam, ale jejich úcta byla hluboce zakořeněna na Moravě.

VII. 4. Restaurování štukové výzdoby

Při rekonstrukci Arcibiskupského paláce a jeho kaple v 90. letech 20. století byly samozřejmě zrestaurovány i štukatury. Restaurování vedl ak. sochař Jan Bradna. Stav před rekonstrukcí byl výsledkem oprav v roce 1888. Jelikož se i názory na dataci samotného vzniku štukové výzdoby liší, není známo, jak se do výzdoby zasahovalo před touto opravou v 19. století. Během této rekonstrukce byly sejmuty všechny barevné polychromie až na materiál štika a vše bylo zaběleno vápenným nátěrem. Ponecháno bylo pouze zlacení pasu perlovce.¹²¹ Během další doby byly štuky několikrát nerovnoměrně vyspravovány a došlo k ztupení jasnosti hran výzdoby a zabělení ploch, které byly zlaceny plátkovým zlatem.¹²² Posledním zásahem bylo čištění štukové výzdoby koncem 60. let 20. století ak. sochařem Karlem Stádníkem. Při rekonstrukci v 90. letech byly sňaty dodatečné přemalby a stabilizovaly se a vytmelily statické praskliny v presbytáři. Bylo zjištěno, že postavy byly původně nebo dodatečně polychromovány. Nalezly se také zbytky inkarnátu tváří a barevnosti rouch. Restaurátoři se však rozhodli pro ponechání bílé výmalby s částečným zlacením.¹²³

¹¹⁹ Jan ROYT: *České nebe* (kat. výst.), Praha 1993, 5.

¹²⁰ *Ibidem* 10.

¹²¹ BRADNA (pozn. 108) 1.

¹²² *Ibidem* 2.

¹²³ *Ibidem* 3-5.

VIII. Relikviářové busty sv. Petra a Pavla

U východní stěny lodi kaple se po stranách triumfálního oblouku nachází dvě relikviářové busty. Jsou posazeny na dřevěných konzolách. Byly zde umístěny při rekonstrukci kaple za arcibiskupa Schönborna.¹²⁴ Jsou vyrobeny z mědi a zlaceny. Jsou vysoké zhruba 38 cm a široké 35 cm (sv. Petr) a 39 cm (sv. Pavel). I když se nejedná o původní část výzdoby, jsou tyto busty natolik významné, že je třeba se o nich zmínit.

VIII. 1. Sv. Petr

Na evangelní straně se nachází busta sv. Petra.[32] Světec je zde vypořádán jako stařec. Ramena sv. Petra jsou svěšená. Hlava je vzpřímená a pohled směřuje rovně před sebe. Sv. Petr má hustý, spíše kratší plnovous. Vousy se stáčíjí v souměrné kudrlinky, které jsou detailně vymodelovány. Vlasy, které má po straně hlavy, jsou vytvořeny stejným stylem. Temeno hlavy má bezvlasé, jen nad čelem má tři kudrlinky. Čelo má zvrásknené a okolo očí má jemné vrásky. Jeho ramena jsou oděna do pluvíálu, jehož silně plastický lem je bohatě zdoben smaltovými medailony. Zezadu má naznačenou kapuci. Pluvíál je zdoben jemným ornamentem, který vytváří natolik realistický dojem látky, že je její vzor překryt samotnou kapucí. Na spodním okraji busty je pás s otvory po drahokamech. Vepředu mezi lemem jsou dva obdélníkové otvory propojené rýhou. Zdá se, že zde byla spona nebo monile. Zepředu na okraji základny je vyryt nápis „albicus ar'epus“ a dva znaky. Jeden je s příčným břevnem a v horní a dolní části má šesticípu hvězdu. Na druhém znaku jsou dva zkřížené klíče. Vzadu na bustě jsou opět dva znaky. První se opakuje, na druhém je dvouhlavý orel.

VIII. 2. Sv. Pavel

Sv. Pavel, který se nachází na epištolní straně, je znázorněn jako muž střených let.[33] Ramena má více rozložitá a hlava je lehce zakloněná, takže se světec dívá mírně nahoru. Vousy a vlasy má stejně detailně propracované jako sv. Petr. Netvoří však prstence, ale jsou jen zvlněné. Vousy jsou symetricky rozděleny na dvě části. Na temeni je Pavlova hlava také holá a nad čelem má několik vlasů. Oděv této busty není nijak plasticky proveden. Lem látky

¹²⁴ Josef CIBULKA: Poprsí sv. Petra a Pavla v Arcibiskupském paláci na Hradčanech, Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka, Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jan KVĚT (ed.), Praha 1949, 106; Milan M. BUBEN: Albík z Uničova, in: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000, 10; Barbara Drake BOEHM: Relikviářové busty sv. Petra a Pavla, in: Karel IV., císař z Boží milosti, Jiří FAJT (ed.), Praha 2006, 533.

okolo hlavy je naznačen pouze ornamentem. Na samotných ramenech je ornament tvořen rozvilinami. Zde je však ornament chápán spíše výplňově a uzavřeně a nesnaží se navodit realistický dojem látky jako u první busty. Na spodní části busty je opět pás s otvory po drahokamech. Zde je ale každá druhá díra vyplněna nýtem. I na této bustě se nachází stejný nápis a znaky jako na předešlé.

VIII. 3. Datace, autorství, provenience

Otázka vzniku těchto uměleckých děl byla často diskutována a názory se značně různily. Josef Cibulka uvádí, že prvním, kdo se k tomuto problému vyjádřil, byl F. J. Lehner v časopise *Method* roku 1888.¹²⁵ Lehner sice busty měl za stříbrné, ale rozpoznal jejich význam v tom, že jsou důležitým pokračováním triforiových bust ze svatovítské katedrály.

Následně pak Václav Vilém Štech ve svých pracích obě busty datoval. Sv. Pavel měl vzniknout kolem roku 1412, zato busta sv. Petra až na konci 15. století. Svě tvrzení vysvětloval rozdílnou formou obou světců, nestejným realistickým podáním, rozdíly v technice tvorby.¹²⁶ Na jeho názory nesouhlasně reagovalo několik odborníků.¹²⁷

Nejpodrobněji se těmto bustám věnoval ve své podrobné stati Josef Cibulka roku 1949.¹²⁸ Poukazuje na to, že busta sv. Pavla je víceméně tvořená z jednoho plátu mědi, ale busta sv. Petra ze dvou. Jedna část je hlava, druhou část tvoří spodní díl busty. Navíc krk, který spojuje obě části, pochází z pozdější úpravy.¹²⁹ Díky tomu, že byla hlava nově osazena došlo pravděpodobně i ke změně polohy hlavy sv. Petra. Josef Cibulka také poukazuje na podobnost obou světců s jejich vyobrazením v rámci Kapucínského cyklu. Díky tomuto srovnání dokazuje, že rozdílnosti, které oba obličejové vykazují, nejsou způsobeny různými obdobími vzniku, ale rozdílnou typologií světců.¹³⁰ Usuzuje tedy, že celá busta sv. Pavla a hlava busty sv. Petra byly vytvořeny najednou a jedním umělcem.¹³¹

Nápisy a znaky jsou zásadní pro dataci bust. Nápis odkazuje na arcibiskupa Albíka z Uničova. Ten se narodil roku 1358 v Uničově na Moravě. Byl vysoce vzdělaný. Stal se

¹²⁵ Josef CIBULKA: Poprsí sv. Petra a Pavla v Arcibiskupském paláci na Hradčanech, *Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka*, Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jan KVĚT (ed.), Praha 1949, 106.

¹²⁶ Václav Vilém ŠTECH: *Umělecké poklady Čech I.*, Praha 1913, ; Václav Vilém ŠTECH: *Kdy vznikla poprsí sv. Petra a Pavla v Arcibiskupském paláci na Hradčanech*, in: *Umění IV.*, Praha 1931, 331-334.

¹²⁷ Karel Bedřich MÁDL: *Národní listy*; Karel CHYTIL: *Umění*, sv. II., 364; Josef CIBULKA: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I.*, Praha 1931, 394;

¹²⁸ CIBULKA (pozn. 125) 106-116.

¹²⁹ *Ibidem* 108.

¹³⁰ *Ibidem* 109.

¹³¹ *Ibidem* 111.

osobním lékařem Václava IV., který ho za jeho zásluhy povýšil do šlechtického stavu.¹³² Roku 1412 byl zvolen arcibiskupem pražským, ale ještě téhož roku abdikoval. Následující rok byl jmenován titulárním arcibiskupem cesarejským. Roku 1416 se stal vyšehradským proboštem, ale již roku 1419 musel z Prahy uprchnout. Zemřel roku 1427 na neznámém místě v Uhrách.¹³³ Jako arcibiskup pražský používal dvojitý znak složený ze znaku arcibiskupství a znaku s dvouhlavým orlem.¹³⁴

Pokud se tedy na bustách objevují znaky se dvěma zkříženými klíči, což je znak vyšehradského chrámu, kapituly i proboštví, musely by být busty objednány po roce 1416. Další znak má příčné břevno. To by odkazovalo na znak pražského arcibiskupství, zvláště ve spojení se znakem s dvouhlavou orlicí. Horní a dolní části erbu však nejsou prázdné, jsou vyplněny šesticípyými hvězdami. Cibulka tuto skutečnost osvětluje tak, že se nejedná o Albíkův znak jako arcibiskupa pražského, ale jako arcibiskupa cesarejského. Pro svůj nový arcibiskupský erb se nechal inspirovat tím starším, tedy pražským.¹³⁵ V novější literatuře je ale znak s břevnem uváděn jako erb pražského arcibiskupství.¹³⁶ Stejně tak jej chápal i Jan Herain a busty proto datoval rokem 1412, kdy byl Albík pražským arcibiskupem.¹³⁷ Co se týče nápisů, Josef Cibulka jako starší a originálnější vidí ten na bustě sv. Petra. Nápis na bustě sv. Pavla označuje za pozdější kopii. Petrova dolní část je však pozdějším dodatkem. Nápis tedy možná byl na původní části sv. Petra a na nynější část i na bustu byl doryt později. Nápis ale podle Josefa Cibulky nic nemění na dataci děl. Bustu sv. Pavla a hlavu sv. Petra řadí do období mezi léty 1413 a 1419. U poprsí sv. Petra nevyklučuje starší vznik někdy v 1. desetiletí 15. století.¹³⁸

Dlouhou dobu přetrvávala otázka, kdo byl tím zručným umělcem, který obě původní busty vytvořil. Pravděpodobně jím byl pražský zlatník Johann de Kotbus zv. Hanuško či Newenmeister.¹³⁹ Byl totiž vykonavatelem Albíkovy závěti a je pravděpodobné, že pro arcibiskupa tyto busty zhotovil. Obě umělecká díla byla brána jako osobní klenoty a podle závěti se celý Albíkův majetek měl vrátit do Čech do vyšehradského kostela. Závěť však

¹³² Milan M. BUBEN: Albík z Uničova, in: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000,9.

¹³³ Ibidem 10-11.

¹³⁴ POKORNÝ (pozn. 24) 81.

¹³⁵ CIBULKA (pozn. 125) 113.

¹³⁶ Barbara Drake BOEHM: Relikviářové busty sv. Petra a Pavla, in: Karel IV., císař z Boží milosti, Jiří FAJT (ed.), Praha 2006, 533; Dana STEHLÍKOVÁ / Milena BARTLOVÁ: Busty sv. Petra a Pavla, in: Bohemia Sancta. Poklady křesťanského umění z českých zemí, Dana STEHLÍKOVÁ (ed.), Praha / Caltanissetta / Syrakusy 2004,54.

¹³⁷ HERAIN (pozn. 14) 303.

¹³⁸ CIBULKA (pozn. 125) 114-115.

¹³⁹ Dana STEHLÍKOVÁ / Milena BARTLOVÁ: Busty sv. Petra a Pavla, in: Bohemia Sancta. Poklady křesťanského umění z českých zemí, Dana STEHLÍKOVÁ (ed.), Praha / Caltanissetta / Syrakusy 2004, 54.

nebyla zcela vykonána.¹⁴⁰ Tím vyvstává otázka provenience bust před rokem 1888, kdy byly nalezeny arcibiskupem Schönbornem. Ivo Kořán se domníval, že byly ukryty spolu s dalšími vyšehradskými cennostmi na Karlštejně. Z celého tamějšího pokladu se zachovaly jen tři busty-sv. Petr, sv. Pavel a sv. Mikuláš. Sv. Petr však byl poničen a tak byl vyspraven dolní částí pocházející z busty sv. Mikuláše. Tuto proměnu klade do let 1420-1427.¹⁴¹ Dana Stehlíková však tuto hypotézu nepovažuje za pravděpodobnou. Provenienci bust, jejichž vznik klade do 2. desetiletí 15. století, nejpravděpodobněji do roku 1416 nechává otevřenou. Poukazuje však na souvislost děl nejen s Kapucínským cyklem, ale i se souborem kreseb tzv. Ambrasského náčrtníku, který vznikl v Praze ve 20. letech 15. století, a s Mistrem Týnské Kalvárie činného v Praze na přelomu 30. a 40. let 15. století.¹⁴² Nevyřešenou otázkou zůstává, jak a kdy se busty ocitly v majetku pražského arcibiskupství. Tento problém znejasňuje i to, že byl úřad arcibiskupa 140 let neobsazen a arcibiskupové „nové éry“ si zřídili zcela nový palác z důvodu zničení paláce předchozího.

¹⁴⁰ STEHLÍKOVÁ / BARTLOVÁ (pozn. 139) 54.

¹⁴¹ Ivo KOŘÁN: Vyšehradské inventáře mezi gotikou a barokem, in: Umění 35, Praha 1987, 540.

¹⁴² STEHLÍKOVÁ / BARTLOVÁ (pozn. 139) 55.

IX. Existence kaple před rokem 1599

Problém existence kaple před nezpochybnitelným založením kaple sv. Jana Křtitele arcibiskupem Berkou roku 1599 nebyl do oprav v letech 1995-1998 nijak řešen. Tuto otázku položila až Dagmar Sedláková, která měla památkový dohled nad celým projektem.

Kaple sv. Jana Křtitele vznikla totiž až po 35 letech, kdy byl Arcibiskupský palác vystavěn. Arcibiskup Brus ve svých pokynech kapli zvlášť nezmiňuje. V plánech autora projektu (které se zachovaly bohužel pouze v opisu, a je tedy nejasné, zda je jejich autorem Bonifác Wolmut) je kaple zmíněna v „prvních pokojích“. Tím je pravděpodobně myšleno první křídlo. Kaple měla být umístěna nad letním pokojem.¹⁴³ I když se z této stavební etapy zachoval tento podrobný stavební program a mnohé osvětluje korespondence mezi arcibiskupem Brussem pobývajícím v Tridentu a dohlížiteli stavby, nezachoval se žádný plán, a proto je orientace v těchto slovních popisech značně obtížná.¹⁴⁴ Prameny této renesanční přestavby měnící rodinný palác na sídlo pražských arcibiskupů tedy o existenci kaple nepřinášejí žádné konkrétní informace. Vystává proto otázka, zda arcibiskup Antonín Brus z Mohelnice měl svou osobní kapli. A jestli ano, kde se nacházela.

Zjištění při poslední opravě vedly k názoru, že místnost pod nynější kaplí byla spíše spižírnu než obytným pokojem, který by mohl být chápán jako letní pokoj podle Wolmutova popisu. Čtvercový prostor kaple v popisu spíše odpovídá ložnici vedle pokoje pro klidné studium.¹⁴⁵ Tímto rozbořem Dagmar Sedláková odmítá shodnou lokaci kaple Berkovy a Brusovy. Navrhla proto dvě různé lokality, kde by se mohla kaple nacházet. První možnost byla navržena do severní části západního křídla v prvním patře. Stěna tohoto prostoru je zvenčí prvního nádvoří zdobena sgrafitovou výzdobou s tématem Jákobova žebříku a Medvědice držící v tlamě jakési zvíře. Druhá hypotéza umísťuje kapli do prvního patra lusthausu.¹⁴⁶ Po skončení celé opravy a vyhodnocení všech zjištěných informací se však ani jedna z těchto dvou lokací nepodařila dokázat. Dagmar Sedláková tak Berkovu kapli označila v sídle arcibiskupů na Hradčanech jako první kapli a existenci jakékoli kaple předchozí vyloučila. Svůj názor podložila i tím, že v soupisu pozůstalosti arcibiskupa Medka z Mohelnice, který byl Berkův předchůdce, není žádná kaple uvedena.¹⁴⁷

¹⁴³ VILÍMKOVÁ (pozn. 1) 14.

¹⁴⁴ Dagmar SEDLÁKOVÁ: Podnětné nálezy v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Průzkumy památek III., Praha 1996, 119.

¹⁴⁵ Ibidem 120.

¹⁴⁶ Ibidem 121.

¹⁴⁷ Idem 2000, 98.

Dalibor Matyáš absenci požadavků na kapli v rámci všech instrukcí arcibiskupa Antonína Bruse z Mohelnice vysvětluje tím, že arcibiskupovi šlo zejména o vybudování skromného sídla. A jeho osobní požadavky pramenily z jeho nároků na vhodné místo pro osobní studium. Také zdůrazňuje arcibiskupovy vojenské kaplanské zkušenosti, které ho musely naučit skromnosti a práci i v těžkých podmínkách.¹⁴⁸ Přesto však zastává názor, že před rokem 1599 v Arcibiskupském paláci kaple byla. Její lokace by měla být totožná s dnešní.¹⁴⁹

Posledním publikovaným názorem je, že funkci kaple zastával před rokem 1599 jen oltářík v nějakém výklenku nebo malá místnost.¹⁵⁰

¹⁴⁸ MATYÁŠ (pozn. 13) 35-36.

¹⁴⁹ Ibidem 64.

¹⁵⁰ KROPÁČEK (pozn. 74) 14.

X. Ikonografie kaple

Kaple sv. Jana Křtitele svou výzdobou tvoří jednotný ikonografický program. Z důvodů uvedených v předešlých kapitolách zastávám názor, že výzdoba kaple vznikla najednou v rámci jednoho plánu. Samozřejmě vyjma úprav, které byly provedeny při opravě roku 1888. Tehdy byly zřízeny nové lavice, dřevěné obložení, tapety, svítidla, osazena nová pamětní deska. V presbytáři byly instalovány nové vitraje, byl změněn hlavní oltář a odstraněny dva vedlejší. Byly osazeny nové dveře do sakristie a nad nimi umístěna ikona Panny Marie. Do ikonografie se nedají zahrnout ani dvě relikviářové busty sv. Petra a Pavla, protože byly do kaple umístěny až arcibiskupem Schönbornem. Taktéž zasvěcení sv. Janu Nepomuckému je dodatečné. Pro úvahy o původním ikonografickém plánu tedy berme v potaz nástrovní malby a celou štukovou výzdobu.

Celá výzdoba se vztahuje k zakladateli kaple arcibiskupovi Zbyňkovy Berkovi z Dubé. Jeho osoba zde není přímo nikde zobrazena. Veškerá výzdoba však na něho odkazuje. Výzdoba je složena ze tří vrstev, které se navzájem prolínají. První vrstva ikonografie je rodový aspekt. Zbyněk Berka z Dubé stavěl tuto kapli jako památku na svoji osobu a jako oslavu svého rodu. Svědčí o tom erb nad vchodem do sakristie a malby v lodi kaple. Zasvěcení kaple sv. Janu Křtiteli je oslavou světce, který byl patronem a ochráncem jeho rodu. Je zde prostor věnovaný životu sv. Jana Křtitele, ale v ústředním hlavním poli je zdůrazněn vztah tohoto světce s rodem arcibiskupa. Této události je přiznán jejím umístěním větší důraz než ústřednímu bodu Janova života, jeho martyrii, které je zobrazeno pouze v rohu jednoho z nástrovních polí.

Druhá vrstva výzdoby se vztahuje k úřadu arcibiskupa, k jeho správě celé pražské arcidiecéze a k instituci české církve, které předsedal, jako takové. K této skupině patří galerie prelátů v lunetách klenby v lodi. Tato galerie byla často vysvětlována jako zobrazení sněmu, který se zde konal roku 1605. Program kaple i její výzdoba však vznikly dříve a nedá se tedy s touto událostí spojit. Pavel Pokorný zmiňuje, že se v arcibiskupském archivu dochoval soupis zobrazených postav, který byl mylně pokládán za účastníky zemského sněmu.¹⁵¹ Zde může být počátek tak hojně rozšířeného mylného výkladu. Další výzdoba vztahující se k této vrstvě je biskup olomouckou a litomyšlský. Zde se jedná o historickou proklamaci podřízení obou úřadů pražskému arcibiskupovi.¹⁵² Arcibiskup Berka zde chtěl zdůraznit své nadřazené

¹⁵¹ POKORNÝ (pozn. 24) 167.

¹⁵² Ibidem 159.

postavení. Jako ochránci pražské arcidiecéze jsou v presbytáři zobrazeni čeští patroni. Pouze sv. Alžběta se vztahuje k zasvěcení kaple.

Poslední aspekt výzdoby je Berkova funkce velmistra Řádu křížovníků s červenou hvězdou. Křížovnické ikonografii odpovídají zobrazení výjevů, které se vztahují ke Kristovu umučení. Jde tedy o štukové anděly držící Arma Christi a Veroničinu roušku ve vítězném oblouku.

Všechny tyto tři vrstvy jsou v presbytáři spodobněny pomocí erbů. V každém vrcholu výklenků je jeden malý erb, tady erb pražského arcibiskupství, křížovníků a roku Berků. Stejně tomu je ve vítězném oblouku. Hlava sv. Jana Křtitele ukazuje na zasvěcení kaple, tedy rodový aspekt a Veroničina rouška na křížovnický. Beránek může poukazovat jak na sv. Jana Křtitele, tak i na pastýřský úřad arcibiskupa.

Všechny aspekty ikonografického programu jsou spojeny v erbu arcibiskupa Berky složeného ze znaku arcibiskupství, Křížovníků s červenou hvězdou a rodového znaku, který je umístěn nad vchodem do tohoto sakrálního prostoru.

I když Berka zjevně budoval kapli jako trvalou připomínku své osobnosti i svého rodu, neopomněl celý prostor podřadit tomu nejvyššímu. Celému ikonografickému programu tedy předsedá Nejsvětější Trojice, která je znázorněna v presbytáři. Sféry v rukou Boha a Krista představují moc, kterou mají nad celým světem, celou církví, a tedy i nad církví v Čechách.

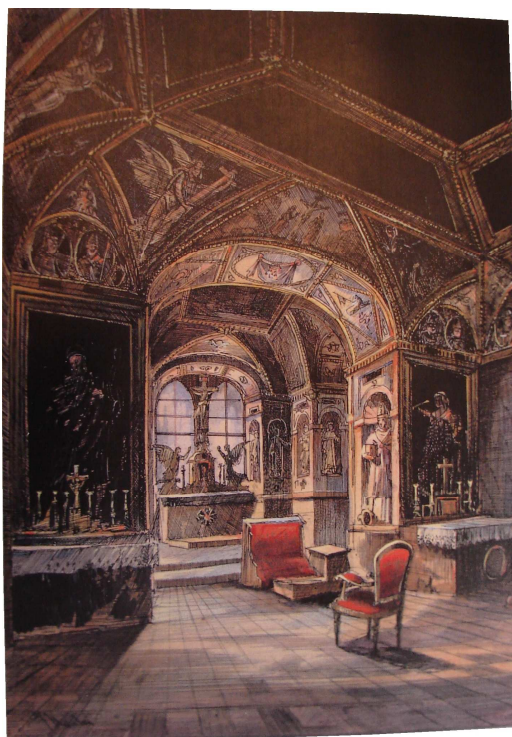
XI. Závěr

Kaple sv. Jana Křtitele je nesporně vynikajícím příkladem umělecké tvorby rudolfínské doby. Její význam tkví nejen v kvalitě umělecké práce zde provedené, ale především v míře zachování původního renesančního prostoru. Jeho výzdoba je cíleně programově vytvořena a podává nám vhled do období, kdy se úřad pražského arcibiskupství snažil o obnovu svou, ale i celé země. Avšak i pozdější přídavky jsou citlivě začleněny do celku kaple.

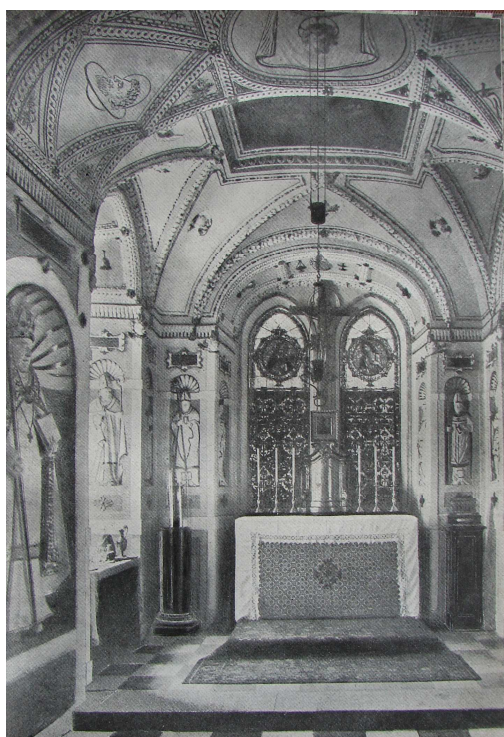
Jako celek nám kaple podává pohled na široké období českého výtvarného umění a existence pražského arcibiskupství. Doba gotická je zde zastoupena dvěma relikviářovými bustami, renesance dala vzniknout celému prostoru. Barokní období je zde zastoupeno oltární menzou a intarzovanými dveřmi do sakristie. 19. století kapli doplnilo o četné drobnější doplňky, například vitraje, dřevěné obložení a lavice. 20. století tomuto místu přispělo svou citlivou rekonstrukcí a restaurátorským umem. V neposlední řadě je zde přítomna i současnost 21. století, protože prostor kaple je stále využíván ke svému původnímu účelu. Při tvorbě této práce jsem se několikrát setkala s označením kaple jako „srdce celého Arcibiskupského paláce“. Tomu odpovídá i vztah lidí, kteří jsou s touto kaplí spojeni a navštěvují ji. Tato kaple má dlouhou historii. To, co je ale pro ni téměř nejdůležitější, je, že má také současnost. Tento prostor je stále živý, a to je pro umělecké dílo naprosto zásadní.



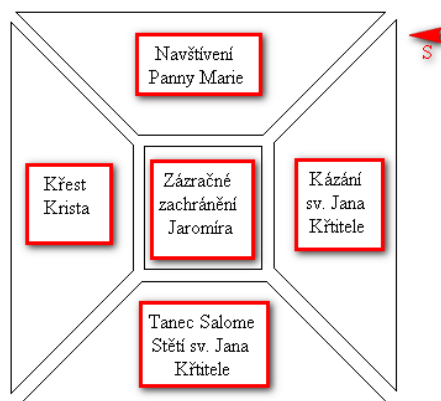
4. Celkový pohled do kaple sv. Jana Křtitele, současný stav.



5. Pohled do kaple, stav před rokem 1888.



6. Pohled do presbytář, stav okolo roku 1900.



7. Rozložení maleb na klenbě kaple.



8. Nejsvětější Trojice, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



9. Nejsvětější Trojice, Alexius z Květné, 1599, stav před restaurováním.



10. Navštívení Panny Marie, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



11. Navštívení Panny Marie, Jan van der Straet / Cornelius Galle, konec 16. století.



12. Kázání sv. Jana Křtitele, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



13. Kázání sv. Jana Křtitele, Jan van der Straet / Cornelius Galle, konec 16. století.



14. Kázání sv. Jana Křtitele, Alexius z Květné, 1599, detail-autoportrét Daniela Alexia z Květné



15. Křest Krista, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



16. Tanec Salome, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



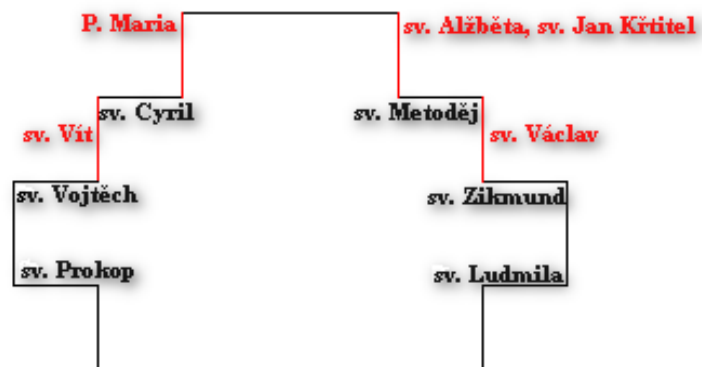
17. Tanec Salome, Karl van Mander / Pieter Jansz Saenredam.



18. Zachránění knížete Jaromíra, Alexius z Květné, 1599, současný stav.



19. Zachránění knížete Jaromíra, německý anonym, 1587, NG.



20. Rozmístění světců v presbytáři.



21. Presbytář-sv. Cyril, 1599.



22. Presbytář-sv. Prokop, 1599.



23. Štuková výzdoba presbytáře, 1599.



24. Triumfální oblouk, 1599.



25. Biskup olomoucký, 1599.



26. Biskup litomyšlský, 1599.



27. Ukřižování, 1599.



28. Evangelní strana, 1. luneta-zprava probošt pražský, opat na Karlově, 1599.



29. Epištolní strana, 4. a 5. luneta-zleva opat sedlecký, opat vyšebrodský, opat zlatokoronský, opat u sv. Jana pod Skalou, opat u sv. Prokopa, 1599.



30. Památní deska nad západním vchodem, 1888.



31. Evangelní strana, anděl s křížem, 1599.



32. Relikviářová busta-sv. Petr, Johann de Kotbus, zv. Newenmeister, 2. desetiletí 15. století.



33. Relikviářová busta-sv. Pavel, Johann de Kotbus, zv. Newenmeister, 2. desetiletí 15. století.

XIII. Seznam vyobrazení

1. Půdorys kaple, archiv pražského arcibiskupství.
2. Renesanční portál kaple, 1599. Foto: autor.
3. Portál, 1599, detail-erb Zbyňka Berky z Dubé. Foto: autor.
4. Celkový pohled do kaple sv. Jana Křtitele, současný stav. Foto: autor.
5. Pohled do kaple, stav před rokem 1888. Reprodukce: Jan BRADNA: Interiér kaple Arcibiskupského paláce (nepublikovaná restaurátorská práva), 1997, nepag.
6. Pohled do presbytář, stav okolo roku 1900. Reprodukce z knihy: Alois KUBÍČEK: Pražské paláce, Praha 1946, 31, foto: J. Eckert.
7. Rozložení maleb na klenbě kaple.
8. Nejsvětější Trojice, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
9. Nejsvětější Trojice, Alexius z Květné, 1599, stav před restaurováním. Reprodukce: Michal TOMEK: Restaurování nástropních maleb v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci v Praze, 2.etapa, vlastní restaurování malby (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Senohraby 1997, snímek č. 8, nepag.
10. Navštívení Panny Marie, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
11. Navštívení Panny Marie, Jan van der Straet / Cornelius Galle, konec 16. století.
Reprodukce:<http://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/advsearch?d=3796&a=0&ps=20>, vyhledáno 15. 3. 2008.
12. Kázání sv. Jana Křtitele, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
13. Kázání sv. Jana Křtitele, Jan van der Straet / Cornelius Galle, konec 16. století.
Reprodukce:http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=83A2450BE5B1B079FF20DF638E4CB59A, vyhledáno 15. 3. 2008.
14. Kázání sv. Jana Křtitele, Alexius z Květné, 1599, detail-autoportrét Daniela Alexia z Květné. Foto: autor.
15. Křest Krista, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
16. Tanec Salome, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
17. Tanec Salome, Karl van Mander / Pieter Jansz Saenredam: Reprodukce z knihy: Karel ŠMRHA: Renesanční freska v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Časopis společnosti přátel starožitností XLIX-L, Praha 1946, 189.
18. Zachránění knížete Jaromíra, Alexius z Květné, 1599, současný stav. Foto: autor.
19. Zachránění knížete Jaromíra, německý anonym, 1587, NG. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Chebská reliéfní intarsie a grafika (kat. výst.), Praha 1986, 118.

20. Rozmístění světců v presbytáři.
21. Presbytář-sv. Cyril, 1599. Foto: autor.
22. Presbytář-sv. Prokop, 1599. Foto: autor.
23. Štuková výzdoba presbytáře, 1599. Foto: autor.
24. Triumfální oblouk, 1599. Foto: autor.
25. Biskup olomoucký, 1599. Foto: autor.
26. Biskup litomyšlský, 1599. Foto: autor.
27. Ukřižování, 1599: Foto: autor.
28. Evangelní strana, 1. luneta-zprava probošt pražský, opat na Karlově, 1599: Foto: autor.
29. Epištolní strana, 4. a 5. luneta-zleva opat sedlecký, opat vyšebrodský, opat zlatokorunský, opat u sv. Jana pod Skalou, opat u sv. Prokopa, 1599. Foto: autor.
30. Památní deska nad západním vchodem, 1888. Foto: autor.
31. Evangelní strana, anděl s křížem, 1599: Foto: autor.
32. Relikviářová busta-sv. Petr, Johann de Kotbus, zv. Newenmeister, 2. desetiletí 15. století: Foto: autor.
33. Relikviářová busta-sv. Pavel, Johann de Kotbus, zv. Newenmeister, 2. desetiletí 15. století. Foto: autor.

XIV. Seznam použitých pramenů a literatury

- FAJT Jiří (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti, Praha 2006.
- BOROVÝ Klement: Dějiny diecéze pražské, Praha 1874.
- BRADNA Jan: Interiér kaple Arcibiskupského paláce (nepublikovaná restaurátorská práva), 1997.
- BUBEN Milan M.: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000.
- CIBULKA Josef: Poprsí sv. Petra a Pavla v Arcibiskupském paláci na Hradčanech, in:
- BLAŽÍČEK Oldřich J. / KVĚT Jan (ed.): Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, 106-116.
- DLABACZ Gottfried Johann: Kunstler-Lexikon fur Bohmen, Praha 1815.
- ECKERT František: Posvátná místa královského hlavního města Prahy, Praha 1996².
- HÁJEK Z LIBOČAN Václav / FLAJŠHANS V.: Kronika česká II., rok 905-1100, Zánik pohanství, Praha 1923.
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.
- HERAIN Jan: Stará Praha, Praha 1902.
- HERAIN Karel Vladimír: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Praha 1915.
- KIRSCHBAUM Engelbert (ed.): Allgemeine Ikonographie 2 (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Freiburg i. B. 1990².
- KIRSCHBAUM Engelbert (ed.): Allgemeine Ikonographie 4 (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Freiburg i. B. 1990².
- KIRSCHBAUM Engelbert (ed.): Ikonographie de Heiligen 7 (=Lexikon der christlichen Ikonographie), Freiburg i. B. 1990².
- KOŘÁN Ivo: Vyšehradské inventáře mezi gotikou a barokem, in: Umění 35, Praha 1987, 540-547.
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Grafika a naše renesanční nástěnná malba, in: Umění X., Praha 1962, 276-282.
- KRČÁLOVÁ Jarmila: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.), Praha 1989, 63-92.
- KROPÁČEK Jiří: Arcibiskupský palác v Praze, Kostelní Vydří 2003.
- KUBÍČEK Alois: Pražské paláce, Praha 1946.
- KUCHYNKA Rudolf: Inventář obrazů a gobelínů chovaných v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Památky archeologické XXXIV., Praha 1923-1925, 499.

- KUCHYNKA Rudolf: Manuál pražského pořádku malířského z let 1600-1656, in: Památky archeologické XXVII., Praha 1915.
- LEDVINKA Václav / VLNAS Vít / MRÁZ Bohumír: Pražské paláce, Praha 2000².
- MATYÁŠ Dalibor: Arcibiskupský palác v Praze v době renesance (nepublikovaná diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2000.
- MŽYKOVÁ Marie: Chebská reliéfní intarsie a grafika (kat. výst.), Praha 1986.
- PODLAHA Antonín: Český slovník bohovědný I., Praha 1912.
- POKORNÝ Pavel R. / GOTTFRIED Libor (ed.): Znaková galerie arcibiskupské kaple, in: Sborník prací k 70. narozeninám dr. Karla Beránka, Praha 1996, 156-171.
- POKORNÝ Pavel R.: Znak pražských arcibiskupů, in: Heraldická ročenka 2001-2002, Praha 2004, 75-112.
- PUČALÍK Marek: Ikonografie Řádu křížovníků s červenou hvězdou (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2003.
- ROYT Jan: České nebe (kat. výst.), Praha 1993.
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006.
- RYBIČKA Antonín: Pomůcky k životopisnému slovníku českých malířů, in: Památky archeologické VIII., Praha 1868-1869, 144.
- SEDLÁKOVÁ Dagmar: Arcibiskupský palác v Praze. Stručný přehled stavebních dějin 1561-1998 (nepublikovaná studie), 1998.
- SEDLÁKOVÁ Dagmar: Podnětné nálezy v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Průzkumy památek III., Praha 1996, 117-122.
- SEDLÁKOVÁ Dagmar: Velká oprava Arcibiskupského paláce v Praze na Hradčanech, in: Zprávy památkové péče LX, 2000, 95-100.
- HLEDÍKOVÁ Zdena / POLC Jaroslav V. (ed.): Pražské arcibiskupství 1344-1994, Praha 1994.
- STEHLÍKOVÁ Dana: Bohemia Sancta. Poklady křesťanského umění z českých zemí (kat. výst.), Praha / Caltanissetta / Syrakusy 2004.
- ŠMRHA Karel: Renesanční freska v Arcibiskupském paláci v Praze, in: Časopis společnosti přátel starožitností XLIX-L, Praha 1946, 178-195.
- ŠRONĚK Michal: Pražští malíři 1600-1656. Kniha malířského staroměstského cechu, Praha 1997.
- ŠTECH Václav Vilém: Kdy vznikla poprsí sv. Petra a Pavla v Arcibiskupském paláci na Hradčanech, in: Umění IV., Praha 1931, 331-334.
- ŠTECH Václav Vilém: Umělecké poklady Čech I., Praha 1913.

THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I., Leipzig 1907.

TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1936.

TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947².

TOMEK Michal: Restaurování nástropních maleb v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci v Praze, 2.etapa, vlastní restaurování malby (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Senohraby 1997.

TOMEK Michal: Restaurování nástropních maleb v kapli sv. Jana Křtitele v Arcibiskupském paláci v Praze, 1.etapa, zajištění maleb (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Senohraby 1997.

VILÍMKOVÁ Milada: Stavebně historický průzkum objektu 56/IV, SÚRPMO, Praha 1973.

VLČEK Pavel: Umělecké památky Prahy IV., Praha 2000.

WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách. 1526-1620, Praha 1904.

XV. English summary

The chapel in Archbishop Palace was built in honor of the Almighty God, the Virgin Mary, St. John the Baptist, St. John of Nepomuk and All Saints. This chapel is important and significant part of Rudolf's art.

The chapel was founded by Zbyněk Berka z Dubé in 1599. There are not any signs of the previous existence of a chapel in the palace. All paintings on the roof were made by Daniel Alexius z Květné. In the chapel we can see these paintings: the Visitation, the Preaching of St. John the Baptist, the Baptism of Jesus and Dancing of Salome. Daniel Alexius z Květné was inspired by graphics of Cornelius Galle and Pietr Jansz Saenredam. The scene of the Miraculous rescue of the prince Jaromír was inspired by painting of a German anonym. This painting owns the National Gallery in Prague now. The pattern for the scene of The Holy Trinity is not known.

The chapel is decorated with stucco decor. Its dating was questionable for a long time. I tend to the opinion that it was made in 1599 when the chapel was founded. In the nave, there are the gallery of clerical dignitaries, angels with Arma Christi and memorial tablet which reminds the renovation in 1676 and 1888. The choir is decorated with stucco figures of the Virgin Mary, St. Elizabeth and eight Czech patrons.

Two reliquary busts was installed in chapel in 1888. One bust represents St. Peter and the second one represents St. Paul. The busts are high-quality goldsmith works. They present connection to triforium gallery in Prague cathedral. The busts were ordered by Albík z Uničova. But successive provenience is unknown.

The overall decoration of the chapel makes consistent iconographic which refers to the founder. Zbyněk Berka z Dubé is reminded as Prague Archbishop, Grand master of the Order of Knights of the Cross with the Red Star and a member of his family.

The chapel was restored at the end of the 20th century and it serves its primary purpose to this day.