

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění  
Obecná teorie a dějiny umění a kultury  
Dějiny výtvarného umění

Petr Skalický

**STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY  
V KOSTELE SV. APOLINÁŘE  
NA NOVÉM MĚSTĚ PRAŽSKÉM**

Diplomová práce



Vedoucí práce: PhDr. Hana Hlaváčková  
Oponent: prof. PhDr. Ing. Jan Royt

2009

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomní práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Rád bych na tomto místě vyjádřil svůj dík paní PhDr. Haně Hlaváčkové. Poděkování jí patří – vedle trpělivých a z mé strany rozvleklých konzultací – za citlivé vedení práce, při kterých se snažila vycházet především z osobitosti konkrétního člověka, a pomoc při studiu. Dík jí patří za skvělou a přitom neokázalou – ovšem o to cennější – odbornou a s ní i lidskou pomoc a podporu. Rovněž bych rád poděkoval za lidsky krásné a přitom nadšením pro obor a erudicí prodechnuté prostředí středověkého semináře na ÚDU FF UK v Praze. Dík patří výjimečně inspirativní osobnosti pana prof. PhDr. Jaromíra Homolky, CSc., neúnavné a láskou k oboru nakažlivé osobnosti pana prof. PhDr. Ing. Jana Royta a z nejmladší generace manželům paní PhDr. Michaela Ottové, Ph.D. a panu PhDr. Aleši Mudrovi, Ph.D., kteří shlukují ve skutečně přátelské koexistenci mladé aktivní i potenciální medievisty, dále dobrým přátelům panu Mgr. Janu Klípu, Ph.D., panu Janu Fírtovi a dalším blízkým (většinou z úzkého okruhu středověkého semináře), kteří přímo i nepřímo spoluformovali a snad stále spoluformují můj postoj k oboru dějin umění.

Také bych rád poděkoval panu PhDr. Jakubu Vítovskému, svému stávajícímu vedoucímu v zaměstnání, za klidné prostředí k doděláním školy i diplomní práce. Dík mu patří i za nezištné rady a informace a za skutečně přátelsky sdílné prostředí. Stejně tak děkuji za mnohé i svým dalším kolegům v zaměstnání, zvláště jmenovanému panu Mgr. Aleši Mudrovi, Ph.D., panu PhDr. Viktoru Kovaříkovi a slečně BcA. Zdence Lebedové.

Nelze také opominout poděkování přátelům a kolegům, kteří mi nezištně poskytli fotografie různých lokalit. Některé z nich jsem již výše v jiné souvislosti zmínil. Ze všech, kterým patří dík, zde pro jejich množství jmenuji jen ty, jejichž fotografie jsem zařadil do přílohy práce: paní PhDr. Michaelu Ottovou, Ph.D., pana PhDr. Aleše Mudru, Ph.D., pana PhDr. Aleše Hynka, pana PhDr. Viktora Kovaříka, pana Mgr. Jana Klípu, Ph.D., pana Mgr. Jana Dienstbiera, pana PhDr. Michala Patrného, pana Mgr. Ing. Jana Beránka ad.

Za velkou trpělivost s vleklým studiem a s tím i za neutuchající podporu mám obrovský dluh ke svým nejbližším. Těm patří můj největší dík. Diplomní práci, je-li to aspoň trochu možné, proto svým způsobem věnuji jim – své mamince, tatínkovi, strýci Františkovi a zesnulému strýci Stanislavovi, na kterého tímto s láskou zvláště myslím.

*„Nic není na tomto úseku umělecko-historické práce nebezpečnější, než snahy roztrždit zatím velmi neúplný materiál do apriorně pojatých slohových kategorií. Před každou generalizací přímo varuje skutečnost, že památky, k nimž byla v posledních letech obrácena pozornost, úplně vyvrátily některé starší představy, jmenovitě že po smrti Karla IV. došlo k stagnaci nástěnného malířství.“*

Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. století a počátku 15. století*, in: *DČVU 1984/1*, s. 343.

*„(...) je nezbytné, abychom poměr mezi obsahem a formou (...) chápali (...) jako protiklad dvou sil, přičemž ‚formálnost‘ i ‚obsahovost‘ jsou obě dvě nesené všemi složkami uměleckého díla. (...) Jsou tedy tak zvané ‚formální‘ prvky také nositeli ‚obsahu‘, a jsou proto také schopny být nositeli nejen hodnoty estetické, ale i hodnot mimoestetických, v díle obsažených. (...) Dialektický protiklad mezi obsahem a formou prostupuje dílo celé a jen takto stává se jednou z hybných energií vývoje umění.“*

Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, s. 32 – 33.

# OBSAH

1. Úvod .....	7
1.1. Předhusitská gotická nástěnná malba v českých zemích a její uměleckohistorická reflexe .....	7
1.2. Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze ve světle dosavadní literatury .....	18
2. Kostel a kapitula sv. Apolináře v Praze .....	31
2.1. Dějiny kapituly v období středověku .....	31
2.2. Architektura a stavební vývoj kostela .....	47
3. Současný stav maleb v kostele sv. Apolináře v Praze .....	61
3.1. Restaurování maleb a restaurátorský průzkum kostela .....	61
3.2. Popis dochované výmalby na stěnách interiéru .....	63
4. Rozbor maleb v kostele sv. Apolináře v Praze .....	72
4.1. Dvorský okruh a arcibiskupské donace .....	72
4.2. Jan z Jenštejna a ikonografie maleb .....	95
4.3. Malby a ostatní dobová výtvarná produkce .....	134
4.3.1. Ikonografie a kompozice .....	134
4.3.2. Srovnávací exkurz .....	143
4.3.2.1. Kristus .....	143
4.3.2.2. Madona Ochránitelka .....	145
4.3.2.3. Sv. Petr .....	147
4.3.2.4. Sv. Václav mezi anděly .....	148
4.3.2.5. Sv. Juda Tadeáš .....	149
4.3.2.6. Sv. Anežka .....	149
4.3.2.7. Skupina evangelistů a světce se světící .....	150
4.3.2.8. Proroci v podnoží Krista a apoštolů .....	150
4.3.2.9. Sv. Kryštof .....	151
4.3.2.10. Sv. Zikmund (meziokenní prostory) .....	153
4.3.2.11. Skupina čtyř (pěti?) světeckých postav (meziokenní prostory) .....	154
4.3.2.12. Architektury postav v meziokenních prostorách .....	158

4.3.3. Stylové zařazení maleb .....	160
5. Závěr .....	183
6. Literatura .....	185
6.1. Zkráceně citovaná literatura .....	185
6.2. Použitá literatura .....	195
7. Seznam vyobrazení .....	212
8. Summary / Resumé .....	217
+ Obrazová příloha	
+ Náhledy doplňkové fotodokumentace na přiloženém DVD-R	
+ DVD-R s textem práce, obrazovou přílohou a doplňkovou fotodokumentací ve formátu pdf	

# 1. ÚVOD

## 1. 1. Předhusitská gotická nástěnná malba v českých zemích a její umělecko-historická reflexe

S nástěnnou malbou se setkáváme téměř na každém kroku. Jak už říká její označení, je pevně spjatá jako s podkladovou vrstvou s nehybnou zdí a tím i s konkrétním místem. Projdeme-li se historickými jádry měst, hledí na nás v podobách různých domovních znamení, figurální i dekorativní výmalby štítů a fasád budov anebo v podobě sgrafita či mozaiky. Patří mezi nejstarší výtvarné projevy člověka a zároveň i mezi ryze současné.<sup>1</sup> V evropském středověku byla neodmyslitelně spjata především s vnitřní výzdobou chrámů a dalších sakrálních prostor. Proto, ačkoliv máme v našem prostředí z dlouhého období středověku dochované též některé příklady exteriérové výzdoby,<sup>2</sup> zůstává většině diváků její z místa nepřenositelné kouzlo dlouho skryté a neznámé.

Středověká nástěnná malba bývá i v umělecko-historickém bádání takřkajíc chudší sestrou ostatních figurálních odvětví. Vedle mnohdy nebohého stavu dochování se na tom zjevně podílí její nepřenositelnost a s tím spojená obtíž anebo spíš nemožnost adekvátní galerijní a muzejní prezentace jejích děl. Stejně tak je tomu s její nositelkou architekturou, která ovšem sama vytváří působivé galerie městských panoramat, uličních zákoutí a krajinných dominant. Nástěnná malba tak ve výsledku místy jakoby splývá se stavbou, které je sice integrální součástí, přestože je sama ve výsledku svébytným výtvarným projevem. Problematika nástěnného malířství je ze své povahy neoddiskutovatelně spjata i s terénní prací a se záchranou památky samotné, respektive alespoň s její dokumentací než nenávratně zmizí; jedná se tedy o problematiku praktickou památkářskou a na druhé straně její poznání též plně náleží na půdu akademickou. Ačkoliv je v literatuře, jak vyplývá z načrtnutých problémů, onou chudší

---

<sup>1</sup> Mezi nejstaršími vzpomeňme skvostné paleolitické malby ve španělské Altamiře anebo ve francouzském Font de Gaume. Z ryze současných projevů tam lze bezesporu zařadit též svébytný subkulturní výtvarný svět pouličních „sprejerských“ sgraffit na sídlištních perifériích, které – i když v některých aspektech mohou být chápány díky své neexistující vnitřní obecné etice jako problematické – jednoznačně odrážejí zasazení člověka do konkrétní krajiny (panelové sídliště apod.) a s tím i potřebu vejít s ní v komunikaci.

<sup>2</sup> Vedle majestátné mozaiky Posledního soudu na Zlaté bráně pražské katedrále sv. Víta, jmenujme např. fragment Krista v mandorle na severní exteriérové stěně kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem (před 1350), malby Posledního soudu a Panny Marie Ochránitelky na severním vstupním portále kostela Smrti Panny Marie v Kájově atd.

sestrou Popelkou, je její studium neoddelitelně spojeno s mnoha radostmi terénní práce mimo běžné akademické a výstavní prostředí.

Přes veškeré obtíže, které se pojí se studiem a prezentací nástěnné malby, byla v minulosti středověké nástěnné malbě v Čechách a na Moravě věnována literaturou poměrně velká pozornost. Konec 19. století a první půle 20. století byly především obdobím různých odkryvů děl monumentální malby a dobou prvních článků a menších statí na dané téma. Materiál se jako v ostatních odvětví především popisoval a heuristicky zpracovával.<sup>3</sup> Místy byly učiněny pokusy o historické syntézy obrazového materiálu v kontextu dalších figurálních oborů. Na tomto poli vystupují především německy nacionalisticky zaměřené interpretace Josepha Neuwirtha, které i při zmíněných metodických omezeních jako první přinesly některá závažná témata a otevřely též nové přístupy. Autor vycházel z precizní znalosti písemných pramenů a jeho pokusy zaměřit svou interpretaci především cestou uměleckých osobností a objednavatelů byly jasnou cestou k modernímu pozitivismu.<sup>4</sup> Neuwirthovy syntézy překonal až Antonín Matějček v monumentálním kolektivním díle *Dějepis výtvarného umění v Čechách*,<sup>5</sup> který důsledně vycházel z formální analýzy konkrétních děl a dějiny umění pojímal v duchu vídeňské školy jako přirozený genetický běh. Zmíněné syntézy charakterizuje nasměrování a upření trvalé dominantní pozornosti badatelské obce na kvantitativně i kvalitativně atraktivnější malbu gotickou a jmenovitě především pak na lucemburskou epochu s ústředním obdobím vlády Karla IV.<sup>6</sup>

Skutečně prvním moderním velkým počinem na poli výzkumu gotické nástěnné malby<sup>7</sup> byla až rozsáhlá publikace *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300 – 1350* v roce 1958 pod redakčním vedením Jaroslava Pešiny. Bohužel zůstala ve svém pojetí a rozsahu v dlouhém období gotiky osamocená a nikdy neměla důstojné pokračování.<sup>8</sup> Kniha přinesla úvodní syntetickou stat' a podrobná monografická zpracování jednotlivých lokalit. Svou po-

---

<sup>3</sup> Hlavně na stránkách *Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Památek archeologických a místopisných* atd.

<sup>4</sup> NEUWIRTH 1897. – NEUWIRTH 1893. – NEUWIRTH 1896.

<sup>5</sup> vrchol předchozích snah reprezentuje hlavně Antonín MATĚJČEK 1931.

<sup>6</sup> Badatelské prostředí v našich zemích na poli nástěnné malby románské je vyznačeno především osobnostmi Antonína Matějčka, Jana Květa, Jiřího Mašína, Jaroslava Pešiny, Karla Stejskala, Anežky Merhautové a M. Stránské. V mladší generaci se tématu věnuje v celku středověké nástěnné malby také Zuzana Všečeková a Jakub Vítovský. Základní literatura k tématu románské nástěnné malby In: NOVÁ ENCYKLOPEDIÉ ČVU. – Rozšířená základní literatura také In: ROYT 2002, s. 137 – 138.

Poměrně obsáhlá literatura ke gotické nástěnné malbě In: ROYT 2002, s. 154 – 157.

<sup>7</sup> Vedle řady přípravných dílčích článků a příspěvků: srov. zvl. literaturu In: ROYT 2002, s. 137 – 138.

<sup>8</sup> PEŠINA 1958.



vahou se jednalo o bezprecedentní čin, který měl v dalších figurálních oborech svůj pandán pouze v korpusu deskové malby od Antonína Matějčka a kolektivu z roku 1938.<sup>9</sup> Na rozdíl od něj se však tehdy mladí autoři okolo Jaroslava Pešiny snažili razantně překročit rámec vědeckého katalogu s ambicemi detailní interpretace známého i do té doby mnohdy zcela nepublikovaného materiálu. Jasná metodologická myšlenka a směr výzkumu se ovšem díky nezcela příznivé době staly svým způsobem i limitem. Ve své době protěžovaná a ikonologií inspirovaná marxistická sociální interpretace místy mylně památku nejen dešifruje, ale v základě ji i nejednou chybně čte. Sociální hledisko bylo povětšinou nadstaveno hledisku teologickému a časově ještě vzdálené husitské bouře, chápané omezeně jako sociálně revoluční hnutí, autoři často nacházeli anticipované i v dílech ryze venkovské povahy, kde bychom přitom – a zvláště v tak brzké době – jen stěží mohli hledat složitou spekulativní malbu.<sup>10</sup> Podobný, i když v jiných ideologických i metodických odstínech již postavený náhled, se vine především českou literaturou na dané téma téměř až podnes, když se hledají více světská (jmenovitě antic-ká) východiska na úkor křesťanských.<sup>11</sup>

Částečně na monumentální dílo Jaroslava Pešiny navázala o několik let později v Londýně vydaná kniha *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*.<sup>12</sup> Na projektu se podílel z části stejný autorský kolektiv mladých badatelů jako na Pešinově korpusu. Nesporný význam v angličtině přístupného materiálu a význam návaznosti na předchozí projekt komplikuje hned několik skutečností. Jak ukazuje časové vymezení, kniha se z valné části kryje s Pešinovým korpusem, ačkoliv její nejzávažnější část je určena až období Karla IV., jehož smrtí také končí. Pozitivum je v této koncepci – vedle zpřístupnění problematiky zahraničním badatelům – především kontinuální pohled na vývoj monumentální malby,

---

<sup>9</sup> Antonín **Matějček** (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350 – 1450*, Praha 1931<sup>1</sup>, Praha 1938<sup>2</sup>, Praha 1950<sup>3</sup>.

<sup>10</sup> Kupříkladu nástěnná malba Nejsv. Trojice (typu Gnadenstuhl) v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, kterou Vlasta Dvořáková interpretovala díky její rustikalizaci, poničení a svým způsobem i nezvyklosti jako Antikrista (tj. zčernalá /olovnatá běloba/ nezvykle velká holubice Ducha sv.) včleněného do lůna Církve (tj. Bůh Otec), která drží Ukřižovaného. K malbám v Brandýse nad Labem srov. chystaný společný článek Jakub **Vítovský** / Petr **Škalický**, který poopravuje dosud některé chybně určené výjevy (tzv. Mlynářský cyklus, Nejsv. Trojici /resp. chybně určená Církev s Antikristem/ spolu s podsazeným tzv. Zázračným rybolovem a v presbytáři chybně určené výjevy mariánského cyklu Útěk do Egypta a Vraždění neviňátek.

<sup>11</sup> To nevylučuje dnes již bezpečně prokázanou christianizaci antického materiálu, ale spíše nepochopení hlubokého propojení a neoddelitelnosti roviny světské a duchovní v období středověku. Tento „antikizující“ směr interpretace má v českém prostředí svou významnou tradici. Mezi nejvýznamnější reprezentanty patří Rudolf Chadraba, jehož v mnohém inspirující interpretace vyznačují hlubokou komparatistickou erudici autora (např. **CHADRABA 1971**). Odvrácenou tvář této metodiky zase zastupuje např. Jan **Bažant**: *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000. Svým způsobem byl ovlivněn touto metodikou i Karel Stejskal, jako dominantní osobnost na poli bádání v oblasti monumentální malby, která spojuje právě materialismus 50. let 20. století se současností (např. ?????) – viz. text dále.

ovšem právě jen ve dvorské linii, které se jediné dostalo knihou pozornosti. Dvorské umění touto publikací doznalo jakési své plošnější kanonizace, která platí dodnes a kterou dříve vyznačil již ve svých pracích Joseph Neuwirth.<sup>13</sup> Druhým úskalím je malý časový rozestup od projektu Jaroslava Pešiny a jejich částečně shodné autorství. Zmíněná sociálně orientovaná interpretace se místy rozezněla i v tomto případě. Dva z nejvýraznějších autorů obou zmíněných projektů – totiž Vlasta Dvořáková a Karel Stejskal – reprezentují nejvýraznější a nejvíce určující osobnosti na poli výzkumu monumentální malby takřka až do 90. let 20. století. Právě tyto autoři zpracovali nástěnnou malbu do nových *Dějin českého výtvarného umění* v roce 1984,<sup>14</sup> kde se především v částech Karla Stejskala formulují dnes některé přeci jen zčásti neudržitelné závěry (hl. klasifikace maleb v emauzském klášteře).

Karel Stejskal zpracoval nástěnnou malbu i do dalších významných publikací, které svým způsobem tvoří základ tohoto bádání a ve kterých také opakuje s nepatrnými obměnami identické postoje.<sup>15</sup> Nad místní poměry mezi nimi vystupuje mezinárodně významný počín výstavy *Die Parler und der Schöne Stil* a její katalog editorovaný Antonem Legnerem, kam byla zahrnuta s vlastní shrnující statí a katalogizačním zpracováním klíčových dvorských lokalit i nástěnná malba.<sup>16</sup> Na poli mezinárodního bádání nelze opomenout ani stať Gerharda Schmidta v knize *Gotik in Böhmen*,<sup>17</sup> kde autor oproti českým badatelům – zastoupených především Jaromírem Homolkou<sup>18</sup> – zdůraznil v konstituci tzv. krásného slohu především italskou komponentu na úkor komponenty západní a na úkor ideového historismu.

V období po roce 1990 se po dlouhých letech komunistické izolace otevřely badatelské možnosti nepohybovat se pouze v hranicích současných politických států, ale na celém území historických zemí Koruny království českého.<sup>19</sup> Tato skutečnost pak je navýsost důležitá právě u nepřenositelné nástěnné malby. Mezi množstvím projektů vystupují svým významem některé výstavy a konference s mezinárodním dosahem. Výstavy *Gotika v západních Čechách* (1995,1996) a *Od gotiky k renesanci 1400 – 1550* (1999) zahrnují do svých tištěných katalo-

---

<sup>12</sup> **BOHEMIA & MORAVIA 1964.**

<sup>13</sup> viz. pozn. 4.

<sup>14</sup> zvl. **DVOŘÁKOVÁ 1984; STEJSKAL 1984b; STEJSKAL 1984c.**

<sup>15</sup> **STEJSKAL 1970.**

<sup>16</sup> Karel Stejskal: Prag und Böhmen, Die Wandmalerei, in: **PARLER 1978/II**, S. 718 – 721, Kat. S. 721 – 730.

<sup>17</sup> Gerhard Schmidt: Malerei bis 1450. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchmalerei, in: **GOTIK IN BÖHMEN**, S. 167-321.

<sup>18</sup> např. **HOMOLKA 1976.** V rámci sochařské produkce např. Jaromír Homolka: Prag und Böhmen, Die Skulptur, in: **PARLER 1978/II**, S. 643 – 647.

<sup>19</sup> K pojmu a termínu Koruna království českého nedávno **BOBKOVÁ 2006.**

gů i malbu nástěnnou.<sup>20</sup> Nejenže ji tím jasně postavily na rovinu ostatním výtvarným oborům, ale také částečně ve svých možnostech splatily jistý publikační dluh, který v literatuře pro díla 2. poloviny 14. století mimo sféru zmíněného dvorského umění a mimo centristický pohled na problematiku zavládl po oxfordské publikaci z roku 1964.<sup>21</sup> Sumární publikování širokého spektra děl v *Dějínách českého výtvarného umění* bylo na tomto poli nedostatečnou náhradou.<sup>22</sup> Právě dluh, který na poli nástěnné malby vládl, však vyznačil i skutečnost, že ani jeden z projektů v případě nástěnné malby zmíněnou geografickou uzavřenost ve svých komparacích na rozdíl od ostatních figurálních odvětví příliš nepřekročil.

Ke zmíněným počínům nutno připočíst i čistě dvorskému umění věnovanou výstavu *Magister Theodoricus* (1997), která znovu upozornila na iniciační impuls monumentální malby ve slohově převratné malbě karlovské a zároveň ji jednoznačně nahlížela v širším mezinárodním kontextu.<sup>23</sup> Mezi důležité počiny posledních let patří i katalog *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách* z pera Zuzany Všetečkové a Hany Hlaváčkové a kolokvium ÚDU AV ČR k nově restaurovaným schodištním cyklům hradu Karlštejna se sborníkem, editorovaným zmíněnou autorkou.<sup>24</sup> První projekt se řadí k počínům, které splácejí trvajícím heuristický dluh nástěnné malbě na našem území; druhý za účasti zahraničních badatelů otevřel nové otázky, metodické přístupy a různé úhly pohledů okolo jednoho z klíčových děl 2. poloviny 14. století.

Tím se dostáváme k mladší generaci badatelů, kteří svým způsobem revidují a doplňují předchozí práci badatelů generace Karla Stejskala a Vlasty Dvořákové. V uplynulých pětadvaceti letech patří mezi nejvýraznější badatele na poli monumentální malby generační souputníci Jakub Vítovský a Zuzana Všetečková. Zatímco Jakub Vítovský upřel své úsilí především na revize dochovaných písemných pramenů a na případná autorská určení jednotlivých děl, zaměřila se Zuzana Všetečková houževnatě na ikonografický popis a interpretaci co největšího množství dochovaného a bohužel i mizejícího materiálu. Prvně jmenovaný, jak už naznačil metodologickým zaměřením své diplomní práce,<sup>25</sup> časem rozšířil svou badatelskou působnost i na architekturu, druhá jmenovaná oproti tomu zůstala nástěnné malbě doslo-

<sup>20</sup> GOTIKA ZČ 1995. – OD GOTIKY K RENESANCI I-III.

<sup>21</sup> BOHEMIA & MORAVIA 1964.

<sup>22</sup> DVOŘÁKOVÁ 1984; STEJSKAL 1984a; STEJSKAL 1984b; STEJSKAL 1984c.

<sup>23</sup> THEODORICUS 1997.

<sup>24</sup> VŠETEČKOVÁ 1999.

<sup>25</sup> VÍTOVSKÝ 1976.

va manželsky věrná.<sup>26</sup> Obě osobnosti se sešli na projektu *Od gotiky k renesanci 1400 – 1550*, Zuzana Všečeková spolu s Janem Roytem zpracovala katalog nástěnné malby do katalogu *Gotika v západních Čechách*. Široce zaměřená osobnost Jana Royta rovněž v posledních dvaceti letech klíčovým dílem přispěla k ikonografickému dešifrování a dataci některých nástěnných maleb.<sup>27</sup> Mezi nejmladší generací nutno zmínit prakticky nasměrovaného Petra Pavelce, který se věnuje z pozice zaměstnance NPU, ú.o.p. České Budějovice hlavně jihočeskému materiálu, který vydatně publikuje.<sup>28</sup>

Stávající bádání v oboru gotické nástěnné malby, jehož maximálně stručný přehled jsme sledovali, dnes zdánlivě stojí před dvěma úkoly anebo dokonce v případě konkrétního badatele před dvěma možnými cestami práce s obrazovým materiálem. Na jedné straně stojí usilovné mapování a heuristické zpracování stále nově odkrývaného a zároveň jinde třeba i mizejícího materiálu a na druhé straně stojí dílčí detailní monografická zpracování jednotlivých lokalit, která by někdy mohla být podkladem k širší syntéze a novému zhodnocení celého údobí. První přístup jakoby v současné době reprezentovala především neúnavná osobnost Zuzany Všečekové, druhý zase svým způsobem Jakub Vítovský a pak Jan Royt a Petr Pavelec a další. Bohužel množství materiálu, kde vedle sebe máme vysoké dvorské umění i nízké ryze venkovské, je nad síly malého množství badatelů, kteří tímto směrem – byť třeba jen částečně – upřeli svou pozornost. Interpretace gotické nástěnné malby nakonec ovšem stojí – vedle těchto metodicky základních přístupů (katalog kontra monografické zpracování) – před stejnými metodologickými otázkami jako ostatní figurální obory, byť ty se díky všem zmíněným problémům na tomto poli příliš neřeší.

Výrazně na to nepřímou poukázal jinak vynikající sborník *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna*.<sup>29</sup> Sborník zcela správně nepřístupuje ke schodištním nástěnným malbám

---

<sup>26</sup> Zuzana Všečeková (roz. Plátková) vstoupila na pole nástěnné malby výrazně svou diplomní prací: Zuzana **Plátková**, *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420* (nepublikovaná diplomová práce na FF UK), Praha 1974. Tatáž práce v rozšířené verzi byla obhájena badatelkou na FF UK v roce 1978 jako rigorózní. Později výsledky svého zkoumání vydatně publikovala v různých periodikách, sbornících a katalozích – srov. literaturu In: **ROYT 2002**, s. 137 – 138. Kompletní bibliografie badatelky na webové adrese ÚDU AV ČR: <http://www.udu.cas.cz/pracovnici/vseteckova.html>.

<sup>27</sup> Výběrová bibliografie badatele na webových stránkách KTF UK: <http://www.ktf.cuni.cz/ktf-94.html>.

<sup>28</sup> např. Petr **Pavelec**: Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu, *Umění* 47, 1999, s. 169–174; **Idem**: Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně (Nová zjištění), *Zprávy památkové péče* 56, 1996, s. 77–84; **Idem**: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, *Zprávy památkové péče* 56, 1996, s. 9–10; **Idem**: Nástěnné malby v interiéru kaple nad severní předstíní kostela sv. Víta v Českém Krumlově, *Umění* 54, 2006, s. 518–523; **Idem**: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově: nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii, *Zprávy památkové péče* 67, 2007, s. 478–484.

<sup>29</sup> **KARLŠTEJN–SCHODIŠTĚ 2006**.

izolovaně od dalších nástěnných maleb, ani od ostatních figurálních oborů nebo dokonce od architektury, se kterou jsou pevně spjaty, a rozhodně je pak nenahlíží izolovaně v hranicích České republiky. Naopak k problematice přistupuje z pozice širšího kontextu. Na druhé straně množství příspěvků s malbami jen nepřímo souvisí a jen menší část je jim přímo věnovaná. Příspěvky, které se jimi přímo zabývají, snoubí zájem především o ikonografickou stránku věci a zcela opomíjí čistě výtvarný charakter díla v širším obrazovém kontextu. Zaráží tak především při vědomí evropského významu těchto maleb.<sup>30</sup> Kontextuální pohled na problematiku maleb ve sborníku jakoby byl i pastí příliš širokého zorného pole. Z části podobným způsobem lze nahlížet také na nedávno vydaný sborník věnovaný benediktinskému klášteru Na Slovanech, který svými příspěvky z pera mnoha badatelů rozkrývá jednak širší souvislosti založení Emauz a dalších karlovských fundací v Praze a spolu s tím věnuje značnou pozornost právě emuzskému nástěnnému cyklu v ambitu.<sup>31</sup> Přes nesporný přínos příspěvků tkví jejich vklad – co se týče maleb – především v ikonografickém výkladu maleb, ve výkladu jejich obsahu, smyslu a možných inspiračních zdrojích. Kromě příspěvku Karla Stejskala,<sup>32</sup> který víceméně s drobnými doplňky a korekcemi setrvává na své straší klasifikaci, se žádný z autorů o výklad maleb po formálně-slohové stránce a o jejich čistě výtvarné včlenění do evropského kontextu nepokusil.

Bádání na poli monumentální malby v období vrcholné gotiky se doposavad kromě výsostně dvorských realizací formálně-slohovým otázkám spíše vyhýbá. Přirozeně dominantní metodou je ikonografický popis a interpretace. Ovšem jejich takřka bezvýhradné aplikování ve srovnání s metodologicky bohatšími dalšími výtvarnými obory minimálně zarazí. Většinu publikovaných děl máme sice ikonograficky popsaných, případně i interpretovaných, ale již nám chybí jejich hlubší výtvarná reflexe a jejich širší výtvarný kontext. Chybí plošnější představa o paralelních výtvarných proudech různých uměleckých osobností a generací, jejich ovlivňování, fúzích i vyústěních. Povětšinou se toliko spokojíme s obecným příslušenstvím k některým z povšechných slohových kategorií (kresebný, měkký a krásný sloh apod.). Právě touto sumarizací lze charakterizovat jinak neúnavnou a nadmíru záslužnou práci vydatně publikující Zuzany Všečekové.

---

<sup>30</sup> Litovat můžeme, že se do sborníku **/KARLŠTEJN–SCHODIŠTĚ 2006/** nedostal díky nedodání v čase úzávěrky příspěvek Jaromíra Homolky, který byl přednesen 5. 5. 2004 na kolokviu s názvem *Schodištní cykly na Karlštejně – jejich datování*.

<sup>31</sup> **EMAUZY 2007**.

<sup>32</sup> **STEJSKAL 2007**, s. 220-266.

Joseph Neuwirth, jak jsem výše zmínil, se pokusil v souladu s duchem nastupujícího pozitivismu vytvořit jasné metodologické mantinely písemným pramenným materiálem a snažil se s tím uvést do literatury i konkrétní umělecká jména-osobnosti. V podobném duchu, i když už metodicky pokročilejším a zcela oproštěným od nacionalistických pojetí, přistupuje dnes k obrazovému materiálu i Jakub Vítovský. Vedle toho zájem Jakuba Vítovského o formální stránku děl je spíše doplňkový. Vlastním cílem mu je pokud možno ztotožnění díla s konkrétním umělcem, případně pramennou zmínkou a následná datace. Významné výsledky přinesla jeho metoda v případě datace dvorským maleb v pražské katedrále sv. Víta.<sup>33</sup> Bohužel pramenný materiál je k nástěnné malbě skromný a konkrétní identifikace a spojení s konkrétním pramenem je podobně jako v jiných oborech velmi obtížná, i když lákavá.<sup>34</sup> Pozitivní výsledky této metody konfrontované s detailním formálním a ikonografickým rozbohem materiálu dokládá například problematika okolo tzv. Mistra lucemburského rodokmene. Do literatury tuto osobnost uvedl Joseph Neuwirth,<sup>35</sup> jehož zásluh jsme se již dotkli. Mistra později ztotožnil Antonín Friedl s Mikulášem Wurmserem ze Štrasburku.<sup>36</sup> Základní problém se od počátku odehrával okolo důvěryhodnosti dvojice kopiířů nedochovaného rodokmene Karla IV. z hradu Karlštejn.<sup>37</sup> Záhy se totiž objevily různé pokusy zpochybnit relevanci kopiířů, které vytvořil Matouš Ornyš, jako umělou konstrukci rodokmene a spolu s tím i dedukovanou osobnost Mistra rodokmene odmítnout jako klíčovou osobnost zlomové druhé půle 14. století a logicky i následného uměleckého dění. Relativizace kopiířů a Mistra měly dopad na chronologii základních děl dvorské monumentální malby v akademických dějinách výtvarného umění z 80. let 20. století.<sup>38</sup> V nedávné době se osobnost Mistra znovu dostala do centra zájmu v souvislosti s výstavou a katalogem *Magister Theodoricus*. Jaromír

---

<sup>33</sup> **VÍTOVSKÝ 1976b**, s. 473 ad.

<sup>34</sup> Vzpomeňme nedávný pokus o nové a pozdní datování Rajhradského oltáře (Milena Bártlová), který následně vyvolal poměrně značnou polemiku a setkal se rovněž s reakcí, která upozorňovala na nesprávnou interpretaci pramenného materiálu (Kateřina Engstová /provdaná Kubínová/): Milena **Bártlová**: Byl Mistr Rajhradského oltáře nebo nebyl?, *Dějiny a současnost* 21, 1999, s. 40-44; **Idem**: A Contribution to the Characteristics of the Master of the Rajhrad Altarpiece as an Art Personality, *Bulletin of National Gallery in Prague* 11, 2001, s. 6-19, 79-89; **Idem**: Oltář Nalezení sv. Kříže z Olomouce (Rajhradský oltář), in: **OD GOTIKY K RENESANCI III**, s. 430-435, kat. 338-343; Kateřina **Engstová**: Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři, *Umění* 48, 2000, s. 369-371.

<sup>35</sup> **NEUWIRTH 1897**.

<sup>36</sup> **FRIEDL 1956**.

<sup>37</sup> Rukopis Kopiíře od Matouše Ornyše z doby kolem roku 1575 se dochoval ve dvou exemplářích. Jeden je chován ve Vídni (Codex MS 8330, Österreichische National-Bibliothek) a druhý v Praze (Kodex Heidelbergensis, Národní galerie).

<sup>38</sup> **STEJSKAL 1976**, kde již autor popíral autentičnost kopiířů. Nověji pak s dopadem na chronologii klíčových děl na Karlštejně: **STEJSKAL 1998**, s. 19–41 (tentýž text rovněž na webu: Karel **Stejskal**: Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, in: *Kabinet pro klasická studia AV ČR*, [http://www.clavmon.cz/clavis/stati\\_studie/quadriga/ks.html](http://www.clavmon.cz/clavis/stati_studie/quadriga/ks.html), vyhledáno 12.7. 2007).

Homolka precizním formálním rozbohem a argumentací představil Mistra jako opravdu fundamentální osobnost nejen nového karlovského umění, ale vůbec celého středoevropského regionu.<sup>39</sup> Ani poté ovšem Karel Stejskal, přední badatelská osobnost popírající věrohodnost kopiíářů, své názory nekorigoval a v recentní literatuře tak nadále vládne jakási chronologická dvojkolejnost. Ornysovy Kopiaře nás ale zpravují minimálně dvěma směry o jejich vytvoření podle karlštejských maleb. Zaprvé v obou kopiíářích jsou připojené dodnes dochované karlštejské Ostatkové scény, zadruhé jejich autor zjevně používá kompozice a formální motivy konce 50. a 60. let 14. století, které pochopitelně slohově interpretoval renesančním rukopisem, který akcentuje především reálně cítěný objem a figuru. Pokud by Matouš Ornys vytvářel genealogii bez poškozených předloh,<sup>40</sup> musel by být skvělým způsobem obeznámen s formálním aparátem časného dvorského umění na Karlštejně a Emauzích a mohli bychom ho tak s jistou nadsázkou pokládat za umělecky činného historika umění v dnešním slova smyslu. Navrch pro ztotožnění Mistra lucemburského rodokmene s Mikulášem Wurmserem hovoří i štrasburský původ umělce. Tamní výtvarný rukopis by totiž de facto odpovídal rukopisu rodokmene a s nimi spojených Ostatkových scén v kapli Panny Marie na Karlštejně. Existence Mistra má pak v úhrnu zřejmě potenciál na formální spoluobjasnění širšího spektra výtvarných děl i mimo malbu nástěnnou.<sup>41</sup> Zvláštní zmínku v souvislosti s prací s písemnými prameny a obousměrně precizním propojením metod obecné historie a dějin umění si zaslouží v nejmladší generaci Kateřina Kubínová (rozená Engstová), jejíž interpretačně otevřené práce jsou významným příslibem budoucího uměnovědného bádání.<sup>42</sup> V práci s pramenným materiálem, především ve snaze obraz ikonologicky vysvětlit, zastává nezastupitelnou roli již několikrát zmíněný Jan Royt.<sup>43</sup>

Problematika nástěnné malby není problematikou izolovanou od ostatních oborů, ale je plně jejich integrální součástí. I v tomto oboru vznikala v našich zemích zcela zásadní díla, která nejsou omezena jen Mistrem lucemburského rodokmene a dalšími osobnostmi (např. Mistrem Osvaldem atd.) a dvorskými realizacemi na Karlštejně, v emauzkém klášteře, v ka-

---

<sup>39</sup> Např. autoři katalogu **THEODORICUS 1997; HOMOLKA 1997**.

<sup>40</sup> Rovněž poškození, o kterém jsme dobře již před vznikem kopiíářů zpraveni, se promítlo do Ornysových maleb. Místy totiž nalezneme zcela nelogicky zkroucené dlaně a jiné deformované detaily, které lze vysvětlit jedině snahou cítit poničenou předlohu a ne neschopností kopisty-malíře.

<sup>41</sup> K tomu např. Aleš **Mudra**: Madona z Bečova, in: Michaela **Ottová** / Aleš **Mudra**: Příspěvky ke gotické plastice, in: Jaromír **Homolka** / Michaela **Hrubá** / Petr **Hrubý** / Michaela **Ottová** (eds.): *Gotické umění a jeho historické souvislosti* I., Ústí nad Labem 2001, s. 298-334.

<sup>42</sup> Vynikající jsou v tomto směru příspěvky: Kateřina **Kubínová**, Panovnické postavy v závěru schodištních maleb, in: **KARLŠTEJN-SCHODIŠTĚ 2006**, s. 23 – 36; **Idem**: Emauzský cyklus – monumentální Zrcadlo lidského spasení, in: **EMAUZY 2007**, s.309-329.

<sup>43</sup> Zvláště ilustrativně příkladná je v tomto směru práce: **ROYT 1985**.

tedrále či v sázavském klášteře. Po smrti císaře a ještě v době předhusitské vznikala některá zásadní díla, která vykazují vysokou kulturu výtvarného projevu a řešení otázek takřka anticipující tvorbu pozdní gotiky v Nizozemí, jako např. nástěnná malba Předání regulí augustiánům kanovníkům od patronů řehole sv. Augustina a sv. Jeronýma v bývalé klášterní knihovně v Roudnici nad Labem (2. desetiletí 15. století).<sup>44</sup> O dřívějších a jistě obdobně významných malbách objednaných arcibiskupem Janem z Jenštejna máme písemné pramenné zmínky.<sup>45</sup> V nedávné době pak došlo k novým odkryvům a restaurování dříve známých prvořadých nástěnných maleb k kostele sv. Anny v Praze na Starém Městě (70. a 80. léta 14. století), které rovněž poopravují dřívější představu o pozvolném úpadku tohoto malířského oboru ve prospěch oboru jiných.<sup>46</sup>

Jak jsem snad svrchu předestřel, není bádání v oblasti gotické nástěnné malby zase nijak neutěšené. Je možná onou Popelkou, ta ovšem – jak víme – skrývala svou obrovskou krásu pod nánosy prachu a mouru, které ovšem nikdy nezanesli její krásu vnitřní. Obdobně tomu možná je i u nástěnné malby: nikdy se asi díky své skryté kráse nebude v badatelské obci nejatraktivnější, ale vždy určitě najde své těšitele, kteří ji s o to větší niternou radostí budou oprašovat a omývat od mouru.

Stávající situace si bezesporu říká o širší metodologický přístup, který by byl vyznačen především větším počtem zainteresovaných badatelů. Problematika tak – dle mého soudu – rozhodně nestojí v polaritě monografická pojednání kontra heuristika a katalogizace; oba přístupy jsou plně legitimní a vzájemně si bytostně potřebné. Publikování nástěnné malby by se nemělo stranit ale ani širších souvislostí a komparací formálních i (v mezích možnosti) ikonografických s ostatními obory figurálního umění; jednotlivé obory totiž nevytvářela svá díla izolovaně od oborů ostatních, ale při svých specifikách v interakci s nimi. Formálně-slohové povědomí či pokusy o jeho mapování dnes z valné míry zásadně schází. To v korekci s ikonografickou analýzou, s analýzou písemných pramenů a dalšími metodami může zásadně přispět k bohatší revizi dosavadních ústředních děl na dané téma z 50. a 60. let 20. století. Především v „Pešinově korpusu“ bude třeba dataci některých maleb posunout až do let 50. let

<sup>44</sup> srov. Jan **Royt** / Zuzana **Všetečková**, *Mus Diabolica*, *Umění XXXV*, 1987, s. 520 ad.

<sup>45</sup> K tomu v práci hlavně kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 85ad.

<sup>46</sup> srov. *Kostel sv. Vavřince a sv. Anny. Odkryv nástěnných maleb*, in: <http://www.tradice.com/realizace/aktual/Anna/Malby.html>, vyhledáno 30. 4. 2008; **VŠETEČKOVÁ 2006**, s. 255 – 288; **PAVALA 2006** (tentýž článek, kde autor-restaurátor přeci jen nepřilíh kriticky ztotožnil část malířské výzdoby přímo s Mistrem třeboňského oltáře, je možné nalézt rovněž na webových stránkách: [http://www.techartis.cz/TA\\_2006/13\\_Pavala/13\\_Pavala.htm](http://www.techartis.cz/TA_2006/13_Pavala/13_Pavala.htm), vyhledáno 30. 4. 2008).



14. století a s tím celkově přehodnotit i jejich ikonografickou interpretaci. Posun děl, která byla povětšinou na základě příslušnosti k tzv. kresebnému slohu datována do 1. poloviny 14. století, zcela koresponduje s recentně přijímaným uvažováním o paralelním působení několika uměleckých generací. Rozhodně nemůžeme předpokládat, že radikální umění Karla IV. zasáhlo plošně celou uměleckou produkci už v 50. letech. Není proto vyloučené, že některá díla budeme muset datovat dokonce ještě více hloub do 2. poloviny 14. století.

Zmíněné revize ovšem nejsou s to zpracovat jedna či dvě osobnosti, ale jsou možné pouze dílem širokého spektra badatelů, z nichž každý uplatní v interpretaci svůj osobitý náhled a přitom bude otevřený k třeba zásadním přehodnocením některých svých třeba i nedávných postojů. Vědomá otevřenost byla vlastní v nelehkých 50. letech 20. století Jaroslavu Pešinovi, který v úvodu soupisu nástěnné malby 1. poloviny 14. století hovoří o tom, že právě monografickým zpracováním děl materiálu v rámci jednoho projektu se „*lépe uplatní osobitost a přínos jednotlivých autorů, jejichž badatelská práce v poloanonymním zpracování pouhého katalogu* (myšleno zřejmě s odkazem na „korpus“ Antonína Matějčka<sup>47</sup> – pozn. autora) *by dosti nevynikla*“.<sup>48</sup> Jistě pak neměl na mysli jen „oborové“ zviditelnění jednotlivých badatelů, ale vzhledem k obrovskému množství materiálu a času, který je třeba k jeho vstřebání, i tvůrčí kooperaci, badatelskou interakci a z toho vyšlé konkrétní osobité a podnětné badatelské závěry. Vznik podobného korpusu pro celou předhusitskou epochu z pera řady autorů si můžeme jen zbožně přát.

---

<sup>47</sup> Antonín **Matějček** (cit. v pozn. 9).

<sup>48</sup> **PEŠINA 1958**, s. 8.

## 1.2. Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře ve světle dosavadní literatury

Ačkoliv o části nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze na Novém Městě existovalo povědomí již dříve,<sup>49</sup> byly ve větším rozsahu objeveny roku 1895 během regotizace chrámu. K jejich odkrytí a prvnímu restaurování došlo až mezi léty 1920 a 1921 akademickým malířem Maxmiliánem Duchkem [29].<sup>50</sup> K opětovnému vyčištění a konzervaci maleb přistoupil mezi lety 1949 – 1952 prof. Bohuslav Slánský s žáky svého ateliéru.<sup>51</sup> V nedávné době se o dnešní stav maleb zasloužily akademické malířky Eva Skarolková a Milena Nečásková.<sup>52</sup> Po roce 1996 rozsáhlý soubor nástěnných maleb nejen opětovně zrestaurovaly, ale provedly i podrobný průzkum interiérových omítek s cílem prokázat případnou existenci dalších středověkých maleb, načež nově odkryly do té doby neznámé malby na jižní stěně lodi kostela (neznámá světice či světec, čtveřice Evangelistů a sv. Kryštof).<sup>53</sup>

Malby krátce po odkrytí poprvé publikovali Václav Wagner a hned po něm Rudolf Kuchynka.<sup>54</sup> Václav Wagner publikoval malby s primárním cílem seznámit veřejnost s výsledky oprav Maxmiliána Duchka a vedle toho je i poprvé částečně ikonograficky určil, což záhy ještě více rozpracoval ve svém příspěvku Rudolf Kuchynka. Od počátku se u obou badatelů dostaly do centra zájmu dva protějškové obrazy na jižní a severní stěně lodi s Kristem mezi apoštolů a s Madonou Ochránitelkou mezi světlicemi, ke kterým přiléhá z východu obraz se sv. Václavem mezi anděly [27-29]. Ostatní malby světců v horní partii stěn v meziokenních prostorách rozeznali víceméně jen jako dílo o málo mladší. Oba badatelé navíc zaznamenali také dva dnes zcela nepřístupné nástěnné obrazy na západní stěně triumfálního oblouku: na

<sup>49</sup> NEUWIRTH 1893, S. 499.

<sup>50</sup> Zprávy o restaurování maleb zveřejněny: *Národní listy*, č. 152, 5. 6. 1921. – *Čech*, 25. 8. 1921.

<sup>51</sup> Podle ústního sdělení Jakuba Vítofského, se Bohuslav Slánský domníval, že obličejové postav dolních cyklů byly záměrně poškozeny husity.

<sup>52</sup> Eva **Skarolková**: *1. etapa restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze 2 v roce 1996*. Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 7746; Milena **Nečásková** / Eva **Skarolková**: *Restaurátorská zpráva. Restaurování gotických nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze 2. 2. etapa v roce 1997 – 1998*. Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 8348/A-B; Eva **Skarolková**: *Restaurátorská zpráva. 2. etapa v roce 1997 – 1998*. Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 8349.

<sup>53</sup> **VÍTOFSKÝ 1976a**, s. 185, kat. 36 se zmiňuje, že na jižní stěně jsou „odkryty zbytky postav, údajně evangelistů“.

<sup>54</sup> **WAGNER 1922**; **KUCHYNKA 1922**.

jižní straně je zakryt barokním oltářem Panny Marie Karlovské obraz Ukřižování Páně, na severní straně za barokním oltářem Narození Páně obraz Korunování Panny Marie.<sup>55</sup>

Stejně jako Václav Wagner a Rudolf Kuchynka věnovali i další badatelé svou hlavní pozornost ikonografii obou dominantních protějškových obrazových pásů. Pás malby na jižní stěně byl jednoznačně rozeznán jako Kristus uprostřed kolegia apoštolů, kteří předkládají na nápisových páskách jednotlivé verše Kréda a stojí „*ve smyslu typologického paralelismu (...) nad polopostavami starozákonních proroků s páskami*“<sup>56</sup> se sentencemi svých proroctví. Vzhledem k dnešnímu stavu maleb je velmi cenný příspěvek Rudolfa Kuchynky, neboť ještě ve 20. letech minulého století přečetl některé dnes zcela nečitelné nápisové pásy proroků a dokonce i dnes nadobro ztracený text v otevřené knize, kterou Kristus drží v levé ruce. První z proroků zleva (z pohledu diváka) nesl pásku s textem *et dominabit super solio suo. Zachar* (Za 6, 13),<sup>57</sup> šestý držel prý nějakou sentenci z Ezechielova proroctví, desátý zase *sedebo ut iudicem omnes gentes in circuitu. Johel III. cap* (Jl 3, 12),<sup>58</sup> u jedenáctého proroka přečetl pouze *Sophonie II. cap*, čímž je prorok určen jako Sofonjáš, a dvanáctý prorok měl na pásce text *Ecce virgo concipiet filium. Ysaie* (Iz 7, 14).<sup>59</sup> Text v Kristově otevřené knize přečetl Kuchynka jako *infirimos curate mortuos suscite* (Mat 10, 8).<sup>60</sup>

Malbami v kostele se v různé šíři a s různým akcentem na některé problémy zabývali vedle Václava Wagnera a Rudolfa Kuchynky badatelé Antonín Matějček, Karel Stejskal, Rudolf Chadřaba, Jakub Vítovský, Jaromír Homolka, Ivo Kořán a Zuzana Všečeková.<sup>61</sup> V ikonografickém určení apoštolů se literatura od počátku místy rozchází, což jistě způsobil i porušený stav obrazů. Poprvé se je pokusil určit Václav Wagner, přičemž mají stát vedle sebe v pořadí (směrem zleva doprava): sv. Jakub Menší, sv. Matěj, sv. Tomáš, sv. Juda Tadeáš, sv.

<sup>55</sup> Těchto obrazů se již další restaurování maleb netýkalo a ani další literatura, zřejmě díky jejich nepřístupnosti, se jimi blíže nezabývala a pouze s odkazem na Václava Wagnera a Rudolfa Kuchynku konstatovala jejich existenci. Ani v období posledních oprav interiéru kostela a tamních maleb, kdy jsem měl možnost v roce 1998 pro veřejnost v té době uzavřený kostel poprvé navštívit, nebyly bohužel malby za bočními oltáři vůbec přístupné.

<sup>56</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 158.

<sup>57</sup> *Bude sedět na svém trůnu. Zacharjáš.*

Překlad biblických textů a přepis osobních jmen uvádím podle: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového Zákona. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost 1993.*

<sup>58</sup> *Zasednu tam a budu soudit všechny pronárody vůkol.*

V ekumenickém překladu verš: Jl 4, 12. Starší překlady: Jl 3, 12.

<sup>59</sup> *Hle, dívka počne a porodí syna. Izajáš.*

Septuaginta přeložila místo „dívky“ „panna“.

<sup>60</sup> *Nemocné uzdravujte, mrtvé probouzejte k životu.*

<sup>61</sup> MATĚJČEK 1931, s. ???; STEJSKAL 1970, s. 181, s. 199, kat. 28; CHADRABA 1971, s. 42 ad.; VÍTOVSKÝ 1976a, s. 29, 83, 115, 185 – 186, kat. 36; HOMOLKA 1976, s. 81 – 83; HOMOLKA 1977, s.

Pavel, sv. Petr, Kristus, sv. Ondřej, sv. Jan Evangelista, sv. Filip, sv. Matouš (?), Bartoloměj (?), sv. Šimon (?) a sv. Jakub Větší. Badatel určil postavy zjevně chybně a nepostřehl ani mezi kolegiem apoštolů včleněného Jidáše (druhý zleva) a naopak mezi nimi našel nepřítomného sv. Pavla. Tento omyl – jak později během zařazeného popisu prokáží – bez bližšího popisu převzali do svých katalogových hesel také Karel Stejskal a Jakub Vítovský.<sup>62</sup> Ostatní badatelé se až do nedávné doby k bližšímu určení všech postav nevyjadřovali, pouze ve všeobecné shodně určili ústřední trojici postav jako Krista se sv. Petrem po pravici a sv. Ondřejem po levici. Naposled blíže určila mužské postavy až Zuzana Všetečková, která se rovněž pokusila přiřadit jednotlivým apoštolům příslušné věty Kréda.<sup>63</sup> Podle badatelky stojí postavy zleva v pořadí (s příslušným veršem Kréda): sv. Šimon nebo Matouš (*Carnis resurrectione*), sv. Juda Tadeáš (*Descendit ad infernam*), sv. Tomáš (*Tercie die resurrexit a mortuis*), sv. Bartoloměj (*Remissionem peccatorum*), sv. Jan (*Passus sub pontio pylato crucifixus mortuus et sepultus*), sv. Petr (*Credo in deum patrem omnipotentem creatorem celi et terre*), Kristus, sv. Ondřej (*Et in ihesum xpm filii et vnicum deum nostrum*), sv. Jakub Větší (*Ascendit ad celos sedet ad dexteram dei patris omnipotentis*), sv. Filip (*Inde venturus est iudicae vivos et mortuos*), sv. Matěj (*Sanctam ecclesiam catholicam sanctorum communionem*), sv. Jakub Menší (*Qui conceptus est de spiritu sancto natus ex Maria virgine*), Jidáš a strom, na kterém se oběsil, a poslední má stát sv. Pavel, který snad nesl nedochovanou pásku s textem *Et vitam eternam. Amen*. Badatelka navíc rozšířila i identifikaci polopostav starozákonních proroků v podnoží apoštolů a Krista, neboť „z hlediska typologie lze předpokládat, že starozákonní postava pod Kristem představovala Davida, který měl mít podobně jako jeho syn Šalamoun částečně dochovanou korunu na hlavě“.<sup>64</sup>

Větší úskalí v ikonografické identifikaci postav představuje protějškový obrazový pás na severní stěně lodi kostela s Madonou Ochránitelkou uprostřed světic, na který z východu navazuje obraz se sv. Václavem mezi dvěma anděly. Nejvíce se badatelé rozcházejí v určení světic po Mariině pravici, zatímco u světic po levici se vesměs shodují. Světičky po levici rozeznal už Václav Wagner jako sv. Anežku Římskou, druhou v pořadí od Panny Marie s jistou pochybností jako sv. Apolenu, třetí rovněž tak jako sv. Voršilu, čtvrtou již opět jednoznačně jako sv. Kateřinu, za kterou stojí sv. Markéta a nakonec celou skupinu uzavírající sv. Barbora.

---

127; VÍTOVSKÝ 1980, s. 98 ad., pozn. 78; STEJSKAL 1984c, s. 349; KOŘÁN 1994, s. 97 – 113; VŠETEČKOVÁ 2002.

<sup>62</sup> STEJSKAL 1970, s. 199, kat. 28; VÍTOVSKÝ 1976a, s. 185 – 186, kat. 36.

<sup>63</sup> Které z textů se badatelce podařilo částečně přečíst a které odvodila z ikonografických analogií, bohužel takřka neuvádí.

Rudolf Kuchynka poprvé přečetl (dodnes navíc jediný skutečně plně čitelný) text na nápisové pásce, kterou drží první z řady svatých panen – sv. Anežka: *annulo suo subaravit me*.<sup>65</sup> Nejednoznačnost identifikace druhé a třetí svaté panny po Mariině levici vedla také k dalším návrhům jejich interpretace. Jakub Vítovský druhou pannu nekonkretizoval a třetí četl jako sv. Dorotu s mečem.<sup>66</sup> Podobně se i Zuzana Všetečková domnívá, že obecné atributy (zelená palmová ratolest, kniha a koruna) druhé světice „*nedovolují jednoznačné určení. Následující světice* (tj. třetí v pořadí – pozn. autora) *snad mohla představovat sv. Lucii, která kromě očí, které se nedochovaly, držela v pravici meč a v levici mučednickou ratolest*“.<sup>67</sup>

Zásadní rozdíly pak v dosavadní literatuře shledáme ve snaze ikonograficky určit světice, stojící po Mariině pravici. Rudolf Kuchynka se o jejich identifikaci nepokusil, pouze je určil jako svaté panny „*s bílými plenami na hlavách a s atributy v rukou*“.<sup>68</sup> Václav Wagner se domníval, že první od západu by mohla být sv. Cecílie s knihou a kotlíkem a že šestá, tedy první v pořadí po Mariině pravici, je s jistotou sv. Anna. Poměrně nebyvalé světlo vnesl po dlouhé době do ikonografické identifikace těchto světic Jakub Vítovský ve své diplomní práci v roce 1975. Světice určil (v pořadí od západu směrem k Panně Marii) jako sv. Martu a Marii – sestry Lazarovi, sv. Alžbětu s malým Janem Křtitelem, Marii Salome se syny Jakubem Větším a Janem Evangelistou, Marii Kleofášovu se syny Jakubem Menším, Josefem, Šimonem a Judou a poslední z šestice určil jako sv. Annu s malou Pannou Marií v náručí. Poněkud rozdílně interpretovala v nedávné studii tytéž postavy Zuzana Všetečková. V první světici od západu se přiklonila k určení Václava Wagnera a s jistou mírou pochyb ji považuje za sv. Cecílii. Druhou světici blíže neurčila, třetí navrhla interpretovat jako sv. Ludmilu s malým sv. Václavem. Další světice již po způsobu Jakuba Vítovského identifikovala jako Marii Salome, Marii Kleofášovu a sv. Annu.

Správná interpretace supponovaných postav v podnoží je jednoznačně podmíněná správnou interpretací nadstavených světic. Václav Wagner se domníval, že vůči skupině protějškových starozákonních proroků analogicky umístěná skupina drobných postav v podnoží světic měla „*patrně funkci symbolů křesťanské zbožnosti, v polovině východní symbolů pohanství. Na tuto úmyslnou ideovou a současně i kompoziční antithesu ukazuje tu podání drobných*

---

<sup>64</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 162.

<sup>65</sup> *Prstenem svým zasnoubil si mne.*

<sup>66</sup> VÍTOVSKÝ 1976a, s. 186.

<sup>67</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 160.

<sup>68</sup> KUCHYNKA 1922, s. 43.

*postav v polovině pravé od levé zcela se různící“*, přičemž navíc „*pod postavou sv. Anny je jednotvárnost řady přerušena skupinou poprsí tří místo jednoho, pod postavou Mariinou pak na ploše širší výjevem narození Páně*“.<sup>69</sup> Podobným způsobem pochopil drobné postavy v podnoží světic i Rudolf Kuchynka, který ovšem viděl v postavách v západní části obrazu především proroky, s výjimkou muže v páté arkádě, kde přeci jen s pochybností našel Heroda s nožem v ruce. Stejně tak vyslovil domněnku, že tři postavy pohromadě v šesté arkádě mohou být jak proroci, tak také Tři králové, a že v sedmé arkádě pod postavou Panny Marie Ochránitelky je „*zobrazeno narození Páně s poprsím Panny Marie, chovající Ježíška, a za ní patrný jsou hlavy osla a vola. V pravé polovici cyklu upustil malíř od malých arkád, ale provedl při dolním okraji malby řadou shroucených postav mužských, z nichž každá slouží jako konsola pro horní postavu světice*“.<sup>70</sup>

Jakub Vítovský jako první rozeznal zobrazení Příbuzenstva Páně po Mariině pravici, kterému má odpovídat také určení suponovaných mužských postav. S jistou váhavostí a pochybnostmi tak badatel navrhl interpretovat postavu pod sv. Martou jako Lazara a pod její sestrou Marií jako Josefa z Arimatie. Ostatní postavy již určil s jistotou jako Zachariáše pod sv. Alžbětou, Zebedea pod Marií Salome, Alfea pod Marií Klefášovou, trojici postav pod sv. Annou určil jako trojici jejích manželů Salomase, Kleofáše a Jáchyma a postavu pod Pannou Marií jako sv. Josefa s motivem jeslí. Zuzana Všetečková v souvislosti se svou odlišnou interpretací světic v hlavním obrazovém pásu rozdílně čte i některé muže v arkádách. Pod sv. Cecílií tak vidí jejího muže Valeriána a pod sv. Ludmilou uvažuje o možném zobrazení knížete Bořivoje, „*i když nemá typický vévodský klobouk a navíc drží v ruce pásku*“.<sup>71</sup> Každopádně se oba badatelé shodují, že pás malby pokračoval po Mariině levici „*řadou světic umístěných nad postavičky přemožených pohanských odpůrců*“, <sup>72</sup> z nichž Zuzana Všetečková jmenuje císaře Maxentia pod sv. Kateřinou a Olibria pod sv. Markétou.

Ve stejném duchu přemožení protivníka interpretovala literatura navazující obraz sv. Václava mezi anděly, přičemž postava schoulená ve světcově podnoží bývá pokládána buď za Radslava Zlického nebo za knížecího bratra Boleslava. Jako Radslava Zlického, „*když se měl*

---

<sup>69</sup> WAGNER 1922, s. 7.

<sup>70</sup> KUCHYNKA 1922, s. 43.

<sup>71</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 160.

<sup>72</sup> VÍTOVSKÝ 1976a, s. 186.

*se světce zápasiti*“, jej nejprve identifikoval Rudolf Kuchynka.<sup>73</sup> K témuž se přiklonil i Rudolf Chadraba ve své poutavé studii, věnované ikonologické interpretaci triumfální symboliky v umění Karla IV.<sup>74</sup> Jako Boleslava I. jej určil ve své diplomní práci Jakub Vítovský a Karel Stejskal toto určení převzal i do své syntézy, věnované nástěnné malbě 2. poloviny 14. století z roku 1984. Jiní badatelé (Jaromír Homolka, Zuzana Všečekková<sup>75</sup>) s jistou dávkou tolerance připouštějí obě interpretace.

Světeckými postavami, umístěnými v malovaných architekturách v horní partii stěn v meziokenních prostorech, se literatura příliš nezabývala a když ano, tak je povětšinou pouze ikonograficky určila. Světce na jižní stěně mezi druhým a třetím travé lodí kostela od východu určili Václav Wagner, Rudolf Kuchynka, Jakub Vítovský a Zuzana Všečekková shodně jako sv. Vojtěcha. Posledně jmenovaná badatelka nevyklučuje ani, že zobrazeným biskupem může být také patron chrámu sv. Apolinář. Stejně tak shodně identifikovali všichni zmínění badatelé i protějškovou postavu na severní stěně jako sv. Zikmunda. Postavu nad Kristem na jižní stěně určili badatelé buď jako sv. Dorotu (Václav Wagner) nebo sv. Alžbětu Durynskou (Rudolf Kuchynka, Zuzana Všečekková) či jako sv. Vavřince (Jakub Vítovský). Na protějškové postavě na severní stěně nad Pannou Marií se badatelé rovněž neshodli. Rudolf Kuchynka světce pouze obecně popsal jako muže, jež „*má knížecí korunu, pás a dlouhý splývavý plášť*“.<sup>76</sup> Jakub Vítovský dokonce v postavě vidí korunovaného světce či svätici. Zuzana Všečekková se pak domnívá, že „*charakteristický dlouhý černý královský plášť i spodní černý šat spolu s knížecí čapkou nevyklučují, že zde byl zobrazen sv. Leopold, patron rakouských vévodů (...)*“.<sup>77</sup> Na obraze mezi okny mezi prvním a druhým travé od východu v lodí kostela viděli badatelé povětšinou jen nezřetelnou skupinu „*čtyř žen, vedle sebe stojících*“.<sup>78</sup> Jediná se pokusila o jasnější interpretaci Zuzana Všečekková, když navrhla, že by mohlo jít o sv. Voršilu a její družky.

---

<sup>73</sup> KUCHYNKA 1922, s. 43: badatel sice uvádí místo Radslav jméno Rostislav, ale zjevně se jedná o omyl či chybu tisku.

<sup>74</sup> CHADRABA 1971, s. 42 ad.

<sup>75</sup> Pro úplnost nutno zmínit, že Zuzana Všečekková dříve uvažovala o možnosti, že zde není zobrazen sv. Václav, ale archanděl Michael v souboji s ďáblem /srov. dp [Dalibor Prix] / zv [Zuzana Všečekková]: Kostel sv. Apolináře, in: Růžena Baťková (ed.): *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998, s. 93 ad./.

<sup>76</sup> KUCHYNKA 1922, s. 44.

<sup>77</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 161.

<sup>78</sup> KUCHYNKA 1922, s. 44.

Vedle nezbytného pokusu jednotlivé postavy na obrazech ikonograficky určit, se badatelé pokusili malby i hlouběji ikonograficky (či ikonologicky) interpretovat,<sup>79</sup> slohově je zařadit a datovat. Většina těchto příspěvků byla v rámci rozsahu maleb pouze dílčí; o nejucelenější pohled se pokusila ve svém nedávném příspěvku *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze* až Zuzana Všecková.<sup>80</sup> Tomu ovšem předcházely zmíněné dílčí, přesto velmi podnětné a pro interpretaci tamních maleb podnes nejednou limitující, jindy plně nedocenené, příspěvky ostatních badatelů.

Po zevrubném pokusu Václava Wagnera a Rudolfa Kuchynky malby v kostele sv. Apolináře zadatovat do poslední čtvrtiny 14. století a dokonce pokusu spojit je jako s možným objednavatelem s Václavem z Radče (R. Kuchynka), zařadil malby do dobového výtvarného kontextu až Antonín Matějček ve svém *Dějepis výtvarného umění v Čechách*.<sup>81</sup> O malbách poprvé uvažoval v rámci krásného slohu, který mu byl v jeho lineárně vývojovém genetickém pohledu na umění základním komparačním kritériem k hodnocení veškeré malby kolem roku 1390. Takto vročené malby v kostele sv. Apolináře postavil do protikladu k plasticky a řasnatě vyvinuté drapérii a jí „milujícímu slohu“ na malbách v kostele sv. Jiljí v Třeboni, přičemž je shledal řemeslnějšího charakteru a také „leckterými archaismy obtíženy“. Autorita Antonína Matějčka tím v podstatě stála na počátku vřazení maleb do kontextu krásného slohu, z něhož však svou kvalitativní podřadností a přílišnou vazbou na minulost přeci jen vystupují.

První hlubší – sic k souboru maleb v kostele sv. Apolináře pouze dílčí – analýzu předložil ve své inspirativní knize *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.* Rudolf Chadraba.<sup>82</sup> Ústředním bodem jeho kontextuální analýzy se stal – jak už napovídá název publikace – motiv křesťanského triumfu (v případě maleb v kostele sv. Apolináře se jedná o svaté panny a sv. Václava na stočených postavách), na jehož příkladě dokládá hloubku snad až archetypálně zažitě a různě dobově aktualizované symboliky. V šíři jeho v mnohém inspirativních a v mnohém i zarážejících<sup>83</sup> úvah zastává – vůči malbám v kostele sv. Apolináře – klíčové místo interpretace patrona chrámu jako jednoho ze světců s vítěznými jmény (od vítězného boha Apolóna), jejichž kult měl vždy i své politické pozadí.

<sup>79</sup> Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológia dejín umenia*, Bratislava 2000, s. 275 – 349, s. 286 hovoří o aplikované tzv. hlubinné ikonografii.

<sup>80</sup> VŠETEČKOVÁ 2002.

<sup>81</sup> MATĚJČEK 1931, s. 101.

<sup>82</sup> CHADRABA 1971, s. 42 ad.

<sup>83</sup> Aniž by však opustil metodologicky vytčenou cestu, na níž ohromí svým pozoruhodným intelektuálním záběrem a kombinačními schopnostmi.



Z triumfálního zasvěcení chrámu sv. Apolináře a v zásadě i z jeho nespécifikovaného politického podtextu vychází též jeho interpretace obrazu sv. Václava na stočené postavě přemoženého Radslava Zlického. Světce srovnává s římským Victorem a s oltářem „*Victoria Julia, který dal císař Augustus postavit v senátě na paměť vítězství Caesarových (...)*“ a ve výsledku jej interpretuje jako *Victoria* chrámu na Větrově, k němuž se po straně pojí obdobně pojaté vítězné světice stojící „*na stejných kulových útvarech*“. Bez zajímavosti není ani jeho srovnání rysů tváře Václava–Vítěze s podobou sv. Víta na staroměstské mostecké věži v Praze a s bustou Václava z Radče ze svatovítského triforia, pod jehož patronátem měly malby vzniknout, ačkoliv je sám řadí již k roku 1373. Václava z Radče navrhl za objednavatele již Rudolf Kuchynka v roce 1922, neboť ten byl v jím předpokládané době vzniku maleb (poslední čtvrtina 14. století) jednak děkanem kapituly sv. Apolináře (1385 – 1409) a současně též kanovníkem svatovítské kapituly a pátým *fabricae directorem* svatovítského chrámu (1407 – 1406).

V roce 1976 navázal na Rudolfa Chadrabu ve své *Studii k počátkům umění krásného slohu v Čechách* Jaromír Homolka.<sup>84</sup> Badatel se navrátí k interpretaci sv. Václava jako triumfujícího Victora, což může poukazovat spíše k zobrazení pokořeného Boleslava I., nad nímž světec – v jehož podnoží se nachází – „*ve smyslu legendy a tradice (...) zvítězil svou mučednickou smrtí*“. Tuto interpretaci – bez vyloučení, že zobrazeným je Radslav – dokládá souladem s legendou, „*podle níž přemyslovský vévoda Radslava Zlického porazil, avšak nepokořil ho, nýbrž propustil v pokoji*“. Pozoruhodný je jeho soulad s Rudolfem Chadrabou – sic na zcela jiné platformě a mimo archetypální vnímání symbolů a motivů – v konstatování jistého tradicionalismu, který se opět týká především vnitřního hlubšího významu maleb. K tomuto závěru dospěl na základě srovnání maleb v kostele sv. Apolináře s časově blízkým sochařským programem severního tympanonu Týnského chrámu, jehož ikonografické inovace „*zlomily tradice a daly výjevu Ukřižování punc jedinečnosti*“. Naproti tomu malby v kostele sv. Apolináře směřují „*k novému zdůraznění středověké a obrazové tradice (...), ukazující věčné vítězství mučedníků nad svými pozemskými přemožiteli*“. Protějškové obrazy s Kristem a Pannou Marií totiž navíc tvoří ideovou jednotu: „*Kompozice má teologickou povahu a zobrazuje symbolicky církev. Kristus jako hlava církve propůjčuje moc klíčů (klíče církve) sv. Petrovi (jehož nástupci se stali papežové)*“ a „*apoštolové jako autoři článků víry jsou pokračovatelé Kristovi a tvoří v duchu Kristově*“. Motiv Předání klíčů, který je důležitý svým dogmatickým akcentem a který je též klíčový k určení možného objednavatele (motivem „*se*

---

<sup>84</sup> HOMOLKA 1976, str. 81 – 83.

*nedlouho po vzniku apolinářských maleb zabýval v souvislosti s papežským schizmatem arcibiskup Jan z Jenštejna v traktátu De potestate clavium“)* pak badatel shledal v české malbě vzácný. Po zpochybnění Chadrabova ztotožnění triumfujícího sv. Václava s Václavem s Radče a při pravděpodobné souvislosti maleb se schismatem navrhuje Jaromír Homolka interpretovat sv. Václava spíše jako poukaz na krále Václava IV., „*v něhož byly v počátečních letech schizmatu kladeny naděje, že vyvede křesťanský svět z krize*“. V úhrnu pak badatel soudí, že prokázali-li se jím vyslovené hypotézy, „*představoval by program maleb v kostele sv. Apolináře svým dogmatickým a symbolickým charakterem protiklad k týnské kompozici, která tradici překonala ve jménu nového osobního vztahu a subjektivismu. Je ostatně příznačné, že právě naznačenými rysy – právě jako některými vlastnostmi formálními – patří malby v kostele sv. Apolináře k dílům připravujícím umění krásného slohu*“. Badatel zcela téma svatopolinářských maleb neopustil ani v několika následných pracích, v nichž se primárně zabýval osobností arcibiskupa Jana z Jenštejna, jeho vztahem k umění a jeho podílem na konstituci krásného slohu.<sup>85</sup> K vlastnímu tématu maleb v kostele stati téměř nic nového nepřinesly, pouze skutečnost „*že sv. Václav se tu objevuje v ikonografickém schématu, ustálivším se patrně krátce před tím ve svatováclavské kapli pražské katedrály, a jakožto ideální představitel českého království je zařazen do universálnějšího církevně a dogmaticky laděného kontextu*“.<sup>86</sup> Význam prací tak vzhledem k malbám spočívá především v širším kontextu, v němž badatel o možném objednavateli maleb uvažoval.

Jakub Vítovský se zabýval malbami v kostele sv. Apolináře jednak ve své diplomní práci a poté i dílčím způsobem v příspěvku, primárně věnovaném nástěnným malbám v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze.<sup>87</sup> Vedle ikonografického určení postav po levici Panny Marie na severní stěně lodí, spočívá ve vztahu k probírané problematice hlavní přínos jeho prací v zasazení maleb do širšího dobového rámce, v němž badatel po stránce námětové indukoval z množství sneseného materiálu jakousi monasticko-kapitulární skupinu maleb. Tato skupina byla v zavádění nových témat iniciační především na sklonku 70. a během 80. let 14. století. Do skupiny, která se vyznačovala svou věroučnou tematikou, tak zapadají i malby v kostele sv. Apolináře (kolem roku 1385), které jsou svým scholasticky, systematicky a přísně utříděným ikonografickým programem „*snad nejcharakterističtější výrazem vlny dogmatické oficiální tematiky v sedmdesátých a v osmdesátých letech v nástěnné malbě*

<sup>85</sup> HOMOLKA 1977. – HOMOLKA 1978a.

<sup>86</sup> HOMOLKA 1977, s. 127.

<sup>87</sup> VÍTOVSKÝ 1976a. – VÍTOVSKÝ 1980.

v *Čechách*“.<sup>88</sup> Badatel navíc upozornil na existenci námětu Příbuzenstva Páně v kapli sv. Anny v pražské katedrále a v pražském kostele sv. Anny zase na existenci ikonografického typu sv. Kateřiny na stočeném císaři Maxentiovi. Ve své práci z roku 1980 vyzdvihl po příkladu Jaromíra Homolky souvislost maleb v kostele s Jenštejnovým traktátem *De potestate clavium* a k té souvislosti upozornil i na objevení se tohoto motivu v antitypu v Jenštejnových viděních, kterými se předtím ve vztahu k umění zabýval rovněž Jaromír Homolka.<sup>89</sup> Této problematice se velmi okrajově později dotkl také Ivo Kořán ve své stati o vztahu pražských arcibiskupů k výtvarnému umění.<sup>90</sup> Po slohové stránce se Jakub Vítovský k malbám v kostele příliš nevyjádřil. V rámci katalogového hesla maleb ve své diplomní práci pouze konstatoval jejich velmi těsnou návaznost na theodorikovskou tradici (proroci, apoštolové) a současně bez bližší specifikace na malby v katedrále (světci mezi okny), ovšem s tím, že v malbách samotných zároveň cítí počínající krásný sloh. Velmi neurčitá a povšechná je též jeho zmínka o opětovném uplatnění italského vlivu v drapériích světců a světic dolních obrazových pásů.

Práce Jakuba Vítovského, jeho ikonografické interpretace, se zjevně staly podkladem k zapracování maleb v kostele sv. Apolináře do syntetických statí Karla Stejskala, věnovaných nástěnné malbě druhé poloviny 14. a počátku 15. století v *Dějínách českého výtvarného umění*.<sup>91</sup> Malby, datované před rok 1390, srovnal po příkladu Vítovského s malbami v kostele sv. Anny v Praze s tím rozdílem, že se svatoapolinářské malby od nich liší „*ztrátou zájmu o prostor a dějovou složku, což vede k jejich relativní izolaci. Tato tendence je charakteristická pro krásný sloh. Jinak však jádrné figurální typy v kostele sv. Apolináře nejeví valnou snahu po formálním zušlechtnění. Jejich drapérie jsou pojaty spíše sumárně. Z toho plyne, že estetické ideály krásného slohu mohli rozvíjet pouze umělci spjatí s rafinovanou světskou kulturou na dvoře Václava IV.*“ Badatel tím jen minimálně revidoval některé vlastní starší názory, publikované v katalogu neuskutečněné výstavy *České umění gotické 1350 – 1420*,<sup>92</sup> kde u maleb konstatoval monumentální cítění, působivý dekorativní rozvrh a patrný ohlas monumentálního dvorského umění, z jehož zdroje však nelze jejich sloh beze zbytku vyložit. Díky tomu viděl malby, tehdy datované ještě kolem roku 1380, po formální stránce izolované, „*třebaže některými rysy připravují již sloh devadesátých let*“.

---

<sup>88</sup> VÍTOVSKÝ 1980.

<sup>89</sup> HOMOLKA 1977. – HOMOLKA 1978.

<sup>90</sup> KOŘÁN 1994, s. 97ad.

<sup>91</sup> STEJSKAL 1984c, s. 349.

<sup>92</sup> STEJSKAL 1970, s. 199.

O nejucelenější pohled na malby v kostele sv. Apolináře se pak pokusila ve zmíněné monografické studii z roku 2002 Zuzana Všečekková.<sup>93</sup> Vedle zhodnocení závěrů prací Jaromíra Homolky a Karla Stejskala se badatelka věnovala především novému ikonografickému určení postav a celkové ikonografické interpretaci maleb, hlavně pak spodním obrazovým pásům s Kristem a Pannou Marií. Kromě Jenštejnova traktátu *De potestate clavium* přidala badatelka, jako další možný zdroj nezvyklého motivu Předání moci klíčů, také teologickou *Summu* sv. Tomáše Akvinského, „*kde zmiňuje biblický text (Mat 16, 18 – 20 a Jan 20, 22 – 24), který vysvětluje evangelijní text o moci klíčů, předanou sv. Petrovi a o moci odpuštění hříchů, dané apoštolům*“ (s. 165). Rovněž pro celkovou interpretaci důležitým upozorněním bylo, že „*apoštolové měli vždy představovat jednotu církve, založenou na postavě sv. Petra, zástupce Krista na zemi. Zobrazení apoštolů s Credem je staršího data a vychází z pseudoaugustinských Sermones ze 6. století, kdy se věřilo, že před svým odchodem každý z apoštolů vyslovil jednu větu Vyznání víry*“ (s. 166). Typologické uspořádání apoštolů nadstavených starozákonním prorokům badatelka pozitivně komparovala se zobrazením Kréda v monumentální malbě 15. století a v raných tiscích, v nichž „*každý apoštolský výrok odpovídá obrazu, namalovanému podle textů starozákonních proroků*“ (s. 166). Asi nejvýznamnějším přínosem práce je vysvětlení teologického smyslu seřazení světeckých figur textem litaní, vážících se k mariánské tematice. Autorka to dokládá poukazem na mozaikovou výzdobu baziliky S. Apollinare Nuovo v Raveně, kde sv. Apolinář „*na jižní stěně střední lodi uváděl zástup mučedníků oblečených do bílých tunik s mučednickými korunami v rukou. Na protější straně se nachází průvod světic rovněž nesoucích mučednické koruny. Zobrazení světců odpovídalo litanii, zpívané podle jmen světců, uvedených u jejich hlav. Snad to byl právě tento kostel, který mohl být vzorem pro výzdobu pražského kostela sv. Apolináře na Větrově*“ (s. 158). Zuzana Všečekková také připomněla misál Václava z Radče a nově publikovaná zjištění Jiřího Koziny o jeho možném určení pro kapitulní kostel sv. Apolináře.<sup>94</sup> Provenienci misálu vyvodil badatel z rubriky formuláře na fol. 199r, kde se hovoří o procesích na svátek sv. Apolináře v pražském kostele, přičemž v pražské katedrále se k tomuto svátku procesí nekonala. Formulář misálu k tomu ještě „*obsahuje sekvenci, v níž se předepisuje Credo, které se ve svátcích nezpívalo, pokud se nejednalo o patrony*“ (s. 166).

Jen okrajově a povšechně se Zuzana Všečekková věnovala otázkám formálně-slohovým. Vedle logického rozlišení maleb na dvě rozdílné autorské ruce (spodní obrazové pásy a světci

---

<sup>93</sup> VŠETEČKOVÁ 2002.

<sup>94</sup> KOZINA 2000.

v meziokenních prostorách) a z množství obecných konstatování, kdy badatelku většinou pouze „*zaujme protáhlý kánon postav a jejich spíše uzavřený obrys, drapérie obvykle člení měkké mísové záhyby, protáhlé záhyby, přecházející ve vlásenky a jen ojediněle se objevující mírně vlnající cípy*“, vystupuje závažněji srovnání s archou z Mühlhausen a s tím konstatování jakéhosi dvojího – na jedné straně naturalistického, na druhé idealizujícího – charakteru maleb. „*V pojetí drapérie lze uvažovat o raném stupni krásného slohu, fyziognomie tváří koresponduje se slohovou polohou maleb na Mühlhausenském oltáři, u něhož se zpravidla konstatuje prolínání staršího slohového názoru s typickými, až naturalisticky působícími fyziognomiemi obličejů a s některými tradičními typy záhybů.*“ V rámci onoho naturalismu ovšem badatelka také upozornila, že „*fyziognomie apoštolů a proroků svým spíše naturalistickým podáním a černou kresbou rysů tváří, nanesenou na inkarnáty postav, sice v mnohém připomínají starší malby v ambitu kláštera Na Slovanech, kladené na přelom 60. a 70. let 14. století, ale spolu s paprscitou svatozáří Krista není vyloučené, že jde ještě o mladší zásah*“. Celkově je pak po formální stránce srovnává – s odkazem na názor Josefa Krásky na vývoj nástěnné malby 90. let 14. století – s naturalistickým slohem, „*příznačném pro nástěnné malby konce 14. století, dochované například v Loukově, Lučici, na Levém Hradci, v Libiši, ve Slavětíně ad.*“. Vnitřním protikladem k naturalismu apoštolů má být idealismus světic na severní stěně lodi kostela sv. Apolináře, aniž by ale badatelka – jak později v práci poukáží – věnovala pozornost skutečnosti, že tato idealizující poloha zobrazení svatých panen, byla přítomná již minimálně v tvorbě malířských dílen pracujících na výzdobě kaple sv. Kříže na Karlštejně. Idealismus světic spolu s užitím šablonového dekoru je badatelce důvodem k opětovnému uvedení maleb do souvislosti s ranným krásným slohem: „*Určité paralely shledáme v deskové malbě na výzdobě rámu Madony Aracoeli, díla Mistra třebnoňského oltáře z konce 80. let 14. století*“ (s. 164). Toto dále formálním rozbořením nepodložené spojení se mi jeví v badatelčině argumentaci spíše adekvátní v rovině ikonografické, přičemž na tuto souvislost poprvé upozornil v roce 1994 ve sborníku k výročí založení pražského arcibiskupství Ivo Kořán.<sup>95</sup> Z typologického třídění obrazového materiálu, spojitelným s arcibiskupem Janem z Jenštejna, mu – vedle již známých souvislostí zmíněné tvorby s arcibiskupovými vizemi či jeho literární tvorbou – vystoupilo srovnání právě panenského doprovodu Panny Marie na malbách v kostele sv. Apolináře a na desce Madony Aracoeli, což uvádí do souvislosti s texty mariánských litanií, kde je Marie vzývaná jako *virgo virginum*. Příspěvek Ivo Kořána je rovněž důležitý jako částečný protiklad vůči pracím Jaromíra Ho-

---

<sup>95</sup> KOŘÁN 1994.

molky,<sup>96</sup> v nichž zdůrazňoval Jenštejnův iniciační podíl na vzniku krásného slohu. Ivo Kořán zastává v tomto směru přeci jen střízlivější stanovisko.

Z uvedeného snad vyplývá, jak důležitý je pro interpretaci maleb v kostele sv. Apolináře kontext (v širokém slova smyslu), ve kterém jednak byly a jednak mohou být nahlíženy. Dosavadní literaturou se stalo jedním z klíčových témat interpretace vymezení maleb vůči krásnému slohu, aniž by ovšem byl – snad kromě Jaromíra Homolky – hledán detailnější vztah mezi široce rozkročenou slohovou charakteristikou a vlastními malbami. Apriorní slohové zařazení se tak při vší obecné platnosti může stát závažnou bariérou v pochopení maleb a v jejich potřebném opětovném znovunahlédnutí.

---

<sup>96</sup> např. **HOMOLKA 1976, HOMOLKA 1977, HOMOLKA 1978a, HOMOLKA 1978c.**

## 2. KOSTEL A KAPITULA SV. APOLINÁŘE V PRAZE

### 2.1. Dějiny kapituly v období středověku

Stejně jako nelze oddělovat malby v kostele sv. Apolináře od stavby kostela, nelze je oddělovat ani od tamní kapituly a tu zase spolu se stavbou kostela z kontextu složitěho organismu Nového Města pražského. Literatura věnovaná problematice Nového Města je poměrně bohatá, i když monografických zpracování tématu bychom pohledali jako šafránu. Mezi nimi svým rozsahem a interpretačními ambicemi vyniká především kniha Viléma Lorence *Nové Město pražské*, kterou se autor pokusil o ikonologickou interpretaci tohoto založení. Kniha ovšem i přes svou interpretační inspirativnost přináší – jak dále poukáži – některé minimálně sporné závěry, které se díky skutečnosti, že se přeci jen jedná o fakticky jediné tak obsáhlé zpracování tematiky, v literatuře nejdnou opakují a v podstatě tak doznaly širší akceptace.<sup>97</sup> Jako pokus o částečnou revizi Lorencova pohledu lze označit v nedávné době publikovanou stať Jiřího Kuthana s názvem *K vizi posvátné Prahy císaře Karla IV.* Autor se opět v mezích ikonologické interpretace pokusil o jakousi sumarizaci různě roztroušených pohledů na jednotlivé sakrální realizace na Novém Městě s přesahem i do ostatních měst tehdejší Prahy.<sup>98</sup> Svým způsobem se tedy jedná především o cenné resumé víceméně alternativních interpretací vůči Lorencovi, avšak při shodných východiscích nejen materiálních ale i metodologických. Ústředním motivem Lorencovy teorie je výstavba Prahy jakožto nápodoby (nebeského) Jeruzaléma a s tím související geometrická kompozice kříže, složená z pětice novoměstských kostelů, o které soudí, že „navazuje na starší přesvědčení, že město takto napodobuje nebeský Jeruzalém a požívá zvláštní ochrany“.<sup>99</sup> Kuthan opouští tuto do jisté míry apriorní tezi a zposvátnění Karlem IV. budované Prahy odvozuje od dílčí svébytné interpretace jednotlivých staveb a jejich osobní symboliky. Praha v jeho střízlivějším pohledu vyvstává jako sídelní město císaře, který jí v intencích svých potřeb reprezentace chtěl symbolicky povýšit na druhý Řím, Konstantinopol, Cáchy, Trevír, Milán či Ravenu.

Je takřka nezpochybnitelné, že dlouholetou výstavbu Nového Města, založeného roku 1348, muselo nutně předcházet několik let složitých a pečlivých příprav pozemkového fondu,

---

<sup>97</sup> LORENC 1973.

<sup>98</sup> KUTHAN 2004.

<sup>99</sup> LORENC 1973, s. 199 a 122.

urbanistické a ideové koncepce, institucionálního zázemí a zřejmě již i konkrétnějších architektonických projektů některých staveb. Existenci plánu celého projektu před vlastním rokem vydání zakládací listiny dosvědčují minimálně dřívější založení některých významných sakrálních objektů za hradbami Starého na území budoucího Nového Města pražského: klášter U Panny Marie Sněžné a klášter Na Slovanech – oba založeny roku 1347.<sup>100</sup> Stejně tak víme i o plánování přenesení kapituly sv. Apolináře v Sadské do Prahy, o které tehdy ještě markrabě Karel žádal papeže již roku 1344.<sup>101</sup> Karel IV. už tedy před svou korunovací nejen císařem ale i českým králem zřejmě připravoval Prahu jako významný prostor své budoucí státnické reprezentace. Ovšem právě ústřední a pro vykonavatele svých představ jistě navýsost inspirující postava Karla IV. je – jak se domnívám – i jednou z bariér pro detailnější a jemnější posouzení jednotlivých dobových realizací. Karel totiž v literatuře nevystupuje jen jako iniciátor celého projektu, ale bývá zapojen bezmála i jako fundátor všech významným staveb a nejednou spolu s tím téměř i jako autor. Minimálně finanční nákladnost a různé patronace, jak na to okrajově ještě upozorním, ukazují, že toto chápání Karlovy úlohy je chybné. Karla IV. je proto zřejmě nutné vnímat především jako inspirujícího iniciačního ideologa, pochopitelně i částečného fundátora a pak navrch dnešní terminologií jako režiséra či dokonce producenta celého projektu. Jako na svou dobu nadmíru vzdělaný panovník a k tomu teolog, bezesporu výrazně pragmaticky orientovaný intelektuál své doby, spolupracoval na celém projektu nejen s urbanistou či architektem, ale také s představiteli místní církve, kterými byli především pražští metropolité, kteří náleželi k nejužšímu okruhu jeho dvora. Pražští biskupové a poté arcibiskupové byli bezesporu v zemi druhými nejvýznamnějšími feudály své doby. Oba feudály (panovník, arcibiskup) si můžeme jen stěží představovat jako konkrétní realizátory (viz. výše), neboť oba primárně zaměstnávaly úkoly jejich úřadů a konkrétní uměleckou realizaci, včetně projektů vycházejících v jádru jistě ze vzorníků, kladli s vědomím své zodpovědnosti na bedra vybraných umělců.<sup>102</sup>

Velkolepost ve své době v Evropě bezprecedentního založení Nového Města rovněž nejde oddělovat od dalších a časově blízkých událostí, ve kterých sehrál Karel IV. nezastupitelnou roli a přitom by byly nemyslitelné bez kooperace s představiteli jak místní církve tak především i s vlastním papežem. Jedná se o povýšení pražského biskupství na arcibiskupství

---

<sup>100</sup> Založení obou klášterů předcházelo, jak vyplývá z pramenů, několik let příprav a vzájemné korespondence mezi papežským dvorem a Prahou, jež jednoznačně potvrzuje existenci nejen promyšlené urbanistické koncepce, nýbrž také velmi subtilní duchovní koncepci, vycházející ze záměru „*Karla IV. soustředit v Praze jako v centru říše reprezentativní soubor církevních institucí*“ /srov. **KLÁŠTERY–ČECHY 1998**, s. 561./.

<sup>101</sup> **KLÁŠTERY–ČECHY 1998**, s. 561.



(1344) a založení pražské univerzity (1348). Když papež Klement VI. bulou *Ex supernae providentia maiestatis* vyčlenil plně pražskou a olomouckou diecézi z dosavadní pravomoci moravského arcibiskupství a umožnil vznik samostatné českomoravské církevní provenience se sídlem metropolitě v Praze, otevřel dveře budoucí cestě Karla IV. budovat Prahu jako sídelní a reprezentativní město. S touto událostí úzce souvisí v témže roce (1344) Klementem VI. uznané právo pražských arcibiskupů korunovat českého krále a královnu, tedy právo, které v konečné míře přetrhalo závislost hlavních zemí Koruny české na západním sousedovi také ve věcech státních i církevně právních záležitostí. Rovněž založení pražské univerzity nelze interpretovat dnešním sekulárním prismaem a nutno Karlův úspěch na tomto poli vidět i jako úspěch na poli církevněpolitickém a jako důkaz jeho skvělé kooperace s představiteli místní církve. Souhlas k založení univerzity vydal papež Klement VI. už 26. 1. 1347. Univerzita byla zřízena jako církevní instituce, jejímiž kancléři byli jmenováni pražští arcibiskupové. Zároveň panovník spojil hradní kapitolu Všech svatých s pražskou univerzitou a následně rozhodl, že jejími kanovníky budou jmenováni pouze mistři nově založené univerzity. Obě výše popsané události (založení pražského arcibiskupství a univerzity) sice zjevně posilovaly státnickou pozici Karla IV. a nelze je interpretovat odděleně od panovníkových politických, kulturních a společenských snah, ale zároveň posilovaly pozici místní církve, posilovaly ji v jakési emancipaci a detailně tak spoluurčovaly i její budoucí směřování v panovníkově stínu. Karel IV. i pražský metropolita se ovšem vzájemně potřebovali a přitom každý z nastalého – vezmeme-li specifika obou úřadů – logicky těžil přeci jen trochu jiného. Z pozic, jak panovnícké realizace ovlivňovaly chod kupříkladu místní církve a jak je ona částečně interpretovala v rámci svých potřeb, bude zřejmě potřeba nahlížet i některé dílčí stavby uvnitř tak složitého organismu, kterým bylo celé Nové Město.

Ve zjištěních Viléma Lorence<sup>103</sup> je nadmíru pozoruhodné a pro polovinu 14. století v Zápří skutečně revoluční zjištění, že způsob založení Města „odpovídá požadavkům, které formuloval římský teoretik architektury Vitruvius. Jeho dílo bylo opsáno v jednom z rukopisů pražské kapitulní knihovny asi z poloviny XIV. století“.<sup>104</sup> Originálnost a na svou dobu nevídaná velkolepost (i čistě měřítková) projektu, který již plně překonává urbanistické pojetí středověkého města a ve svém půdorysu předznamenává novověk, nese nepochybně ve svém jádru velmi subtilní ideu a jistě i v intencích středověkého chápání světa symboliku, odkazují-

---

<sup>102</sup> Za podporu a potvrzení této premisy děkuji především cenným rozhovorům s Michalem Patrným.

<sup>103</sup> LORENC 1973, s. 199.

<sup>104</sup> STEJSKAL 1978, s. 141 který beze zbytku vývodu Viléma Lorence přijal.

cí k transcedenci. Vilém Lorenc rozprostřel před čtenáři lákavou, poutavou a bezpochyby i velmi inspirativní teorii o Novém Městě jako o nápodobě nebeského Jeruzaléma. Badatelova teorie je pak v detailu založená na výše zmíněné představě (a v jeho podání již dokonce též zřejmé existenci) složitých terénně-geometrických vztahů mezi novoměstskými a posléze i ostatními pražskými kostely (katedrála, Vyšehrad), které byly ve svém způsobu převzaty ze starých praktik římských měřičů s použitím astronomie. Východiskem terénních vztahů je potom „zakládání městských ensemblů v podobě kříže“, jež „navazuje na starší přesvědčení, že město takto napodobuje nebeský Jeruzalém a požívá zvláštní ochrany“ (s. 199). Ochranný kříž měl být vyznačen břevny v jejichž vrcholu byl vždy jeden z okolních klášterů a v jejich průsečíku stála kapitula sv. Apolináře na vrchu Větrník, která „svou ideovou náplní i svou urbanistickou koncepcí spojovala (...) v jeden celek čtyři kláštery, rozložené na okrajích okolních svahů: Benediktinský klášter na Slovanech, mající velké poslání pěstovat slovanskou liturgii; augustiniánský klášter na Karlově, navazující svým určením na karolinskou tradici; votivní klášter sv. Kateřiny, zaslíbený patronce Karla IV. za záchranu z nebezpečných situací v Itálii; a konečně klášter Panny Marie na Trávníčku, kde se systematicky pěstoval mariánský kult“ (s. 122). Bohužel však nutno podotknout, že Lorencova poutavá teorie o ochranném kříži – kladoucí důraz právě na geometrickou přesnost – však částečně padá porovnáním se skutečnou situací v terénu, kde odchylky v přesnosti spojnic kostelů a tím i břevnen onoho kříže jsou natolik markantní, než aby bylo možno teorii bez výhrad přijmout.<sup>105</sup> Navíc Vilém Lorenc ve své knize také počítá s až živelnou zástavbou a zabydlováním Nového Města, které rovněž plně neodpovídá historické skutečnosti, uvážíme-li, že ještě v 16. století nebylo Město plně kolonizované.<sup>106</sup> Takto vleklý proces kolonizace totiž částečně vylučuje příliš přísný a badatelem tolik hájený koncept významových geometrických konstrukcí, v nichž každá významnější budova měla mít svou dílčí významovou funkci v dopředu přesně naplánovaném celku.

Zarážející je v Lorenzově teorii kupříkladu absence hlubšího začlenění pravidelného ukazování sv. ostatků na Novoměstském rynku<sup>107</sup> do samého jádra celého ideového konstruktů. Karel IV. nechal zprvu vybudovat uprostřed náměstí dřevěnou věž s lešením, ze které byly každoročně od roku 1354 ukazovány nejvzácnější relikvie, mezi nimiž byly i ostatky Utrpení

<sup>105</sup> K pochybnostem nad Lorenčovými závěry srov. MUK / LANCIER 1980, s. 15 ad. – dp [Dalibor Prix]: Kostel sv. Apolináře, in: UPP 1998, s. 91.

<sup>106</sup> K osidlování Nového Města srov. např. stat' Dobroslav Líbala: Nové Město a Vyšehrad, přehled jeho urbanistického i architektonického vývoje ve středověku, in: UPP 1998, s. 16-25.

Páně, k jejichž uctění zavedl Karel v kooperaci s papežem svátek Sv. kopí a hřebů Páně. Na místě dřevěného provizoria nechalo později – dnes poněkud tajemné – čtyřicetičlenné Bratrstvo obruče a kladiva vystavět mezi lety 1382 až 1393 pozoruhodnou kamennou kapli ke cti Nejsvětějšího těla a krve Páně a Panny Marie a sv. Felixe a Adaucta (zkráceně kaple Božího Těla).<sup>108</sup> Kaple tak sice byla započata až po smrti císaře, ale plně navazovala na sacrum místa, vybraného Karlem, a i svým pozoruhodným výtvarným řešením (centrála na půdorysu řeckého kříže s trojicí polygonálně ukončených ramen a hranolovou věží nad křížením) korespondovala s poutním charakterem místa, kam se sjížděli křesťané z celé Evropy. Na příkladu kaple Božího Těla lze ilustrovat, jak byl iniciační impuls daný Karlem IV. přirozeně rozvíjen v širokém plénu obyvatel Města, z nichž – opomineme-li finanční nákladnost – měl, můžeme-li dnes vůbec soudit, teoreticky každý přístup do Bratrstva, které na své náklady stavbu vedlo. Pouze s těžší si navrch můžeme myslet, že tito fundátoři do stavby nepromítaly či s ní nespojovali i své osobní představy společenské reprezentace a náboženské prezentace, a s malou mírou možnosti si lze představit, že právě tak důležité místo, kterým byl střed rynku jako dějiště posvátného ostentatio, by nebylo zakoncipováno do samého jádra celkové ideje, se kterou bylo Nové Město založeno.

Přenesením symbolického významu z celkové složité kompozice Města více na jednotlivé sakrální objekty se oproti Lorencovi dostává Jiří Kuthan<sup>109</sup> zřejmě blíže skutečnosti, korespondující i se zmíněnou postupnou zástavbou celého prostoru.<sup>110</sup> Kuthan v návaznosti na předchozí badatele dává akcent na zjevnou imperiální notu patrocinií novoměstských klášterů a kostelů, které tím Prahu a s ní celou zemi váží k Říši římské. Imperiální ambice spojené s reprezentací a hlubokou vírou pak autor připomíná též známým importem sv. ostatků. Důležité v námi sledovaném směru je ale připomenutí, že každá novoměstská sakrální stavba je co do typu originál, že se typy – vyjma některých dílčích motivů, sledovaných například Loren-

---

<sup>107</sup> Od poloviny 15. stol. do roku 1848 Dobyččí trh a poté Karlovo náměstí. Rozměry 550m x 152m se stal největším vnitroměstským prostorem středověku.

<sup>108</sup> K Bratrstvu především **POLÍVKA 1983**.

<sup>109</sup> **KUTHAN 2004**.

<sup>110</sup> Lákavá a v mém pohledu opravdu inspirující interpretace Jiřího Kuthana se ovšem pravděpodobně v budoucnu také nevyhne různým pokusům o korekci. Vedle obecně přijatelných interpretací jednotlivých sakrálních objektů v organismu souměstí Prahy Karla IV. se zásadní část práce věnuje možné původně plánované podobě pražské katedrály. Autor pak v širších ikonologických souvislostech a konkrétních komparacích před čtenáři rozprostírá katedrálu v návaznosti i na starší německé románské stavby, na německou říšskou tradici. V této souvislosti uvažuje o možné plánu vystavět katedrálu dvouchórovou. Tomu podle některých badatelů odporují pozemkové možnosti stavby. Za upozornění na tuto možnou pochybnost děkuji Viktoru Kubíkovi a Michalu Patrnému.

cem, – neopakují.<sup>111</sup> Rozmanitost typů se ve spojení s patrociniem, které odkazuje k některé konkrétní a v dějinách Svaté říše římské významné stavbě, nabízí chápat symbolicky jako dobový historismus, návazání na minulost. Původně karmelitánský kostel Panny Marie Sněžné se svým zasvěcením evidentně dovolává jedné z římských bazilik *mayor* – chrámu Panny Marie Větší (St. Maria Maggiore), jejíž jiné označení – Panna Maria Sněžná – se vztahuje k legendickému zázračnému původu stavby. V tomto římském kostele papež Hadrián II. schválil roku 868 za přítomnosti Cyrila a Metoděje slovanskou liturgii pro jejich misii. Slovanská liturgie byla na Novém Městě v Praze pěstována v nepříliš vzdáleném benediktinském klášteře Na Slovanech. Pěstování této liturgie a zasvěcení tamního chrámu jednoznačně dává znát přihlášení se k místní slovanské tradici. Pozoruhodnou stavbou v rámci Nového Města je augustiniánský klášterní kostel sv. Karla Velikého. Patrociniem kostel pro změnu odkazuje ke světcí-panovníkovi, jehož jméno Karel IV. během svého pobytu ve Francii přijal za své. Oktogonální půdorys kostela je odvozen od císařské kaple v Cáchách, založené právě Karlem Velikým. V rámci dobové zbožnosti a dvorské spirituality je příznačné, že ke chrámu byly přiděleni augustiniáni kanovníci z Roudnice nad Labem, kteří se těšili z přízně panovníka i arcibiskupa. Na milánský chrám sv. Ambrože upomíná v Praze kostel téhož zasvěcení. Milán rovněž hraje nezastupitelnou roli v ideálním obrazu Svaté říše římské, jejíž esenci se snažil císař Karel v Praze vybudovat. Milán byl totiž v letech 286 – 402 císařskou rezidencí a tamní chrám byl i místem korunovačním. Pražský kostel sv. Kateřiny, náležící augustiniánkám, je připomínkou zázračného vítězství mladého Karla v bitvě u San Felice na svátek sv. Kateřiny Alexandrijské (25. 11.) roku 1332. Rovněž servitský kostel má v podstatě charakter votivní založení a vztahuje se ke Karlovu vidění roku 1333 v italském Tarenzu.

V rámci námi sledované problematiky je pozoruhodná Kuthanem shrnutá interpretace kostela sv. Apolináře, která však – stejně jako interpretace předešlých sakrálních objektů – přistupuje k problematice čistě z pozice ideového zakladatele města. Kostel sv. Apolináře svou symbolikou připodobňuje Karlovu Prahu Raveně. Sv. Apolinář přišel dle tradice do Říma z Antiochie se sv. Petrem a odtud byl prvním z apoštolů vyslán hlásat Boží zvěst do Raveny. V novém místě se stal prvním biskupem, mučednický tam zemřel a později byl také pochován v bazilice S. Apollinaire Nuovo. Sv. Apolinář se pak stal stěžejním světcem a sym-

---

<sup>111</sup> Svou teorii o městském ensamble ve tvaru kříže podepřel Vilém Lorenc i některými dílčími architektonickými motivy: „*Věže kostelů Na Trávníčku, Apolináře, Kateřiny stojí v řadě a mají stejnou architektonickou skladbu. Základní čtvercová hmota přechází ve vyšších podlažích do osmibokého hranolu ukončeného strmou jehlancovou střechou.*“. Bohužel dále typologii pražských kostelů nerozpracoval a tvrzení, že „*celý kříž je orien-*

bolem křesťanské Raveny. Ta se roku 402 stala hlavním městem Západořímské říše a sídlem císaře Honoria, který opustil Milán. Po zániku říše v roce 476 se město stalo sídlem barbarského krále Odoakara a od roku 493 odtud po více než tři desítky let vládl král Theodorich. S těmito skutečnostmi se Ravenna řadí mezi významná města v dějinách křesťanské ideální říše římské a její tradici či sacrum chtěl zřejmě Karel IV. kostelem sv. Apolináře symbolicky přenést i do organismu Nového Města pražského. Této interpretaci vychází vstříc i nedávná zjištění Zuzany Všetečkové, která se domnívá, že právě mozaiky v ravenenském chrámu S. Apollinaire Nuovo posloužily jako inspirace pro malby v pražském kostele sv. Apolináře.<sup>112</sup>

Spekulace o symbolické úloze kostela sv. Apolináře na Novém Městě připodobněním ravenenskému chrámu ale nekončí. Kolegiátní kapitula sv. Apolináře pochází původem ze Sadské, někdejšího důležitého přemyslovského správního centra středního Polabí.<sup>113</sup> Město, doložené již roku 993, mělo v topografii ranně středověkých Čech poměrně významné postavení a největší důležitost nabylo ve 12. století, kdy se tam konalo několik zemských sněmů. V roce 1189 byl v Sadské dokonce schválen první zemský zákoník (tzv. Statuta Konráda II. Oty). Mezi léty 1117 – 18 tam na kopci kníže Bořivoj II. založil kolegiátní kapitolu sv. Apolináře. Podle tradice měla ovšem dříve na tamním kopci stát kaple sv. Klimenta, založená roku 864 sv. Metodějem. Město a okolí pak bylo ještě během první poloviny 13. století vyhledávaným místem českých panovníků, minimálně pro lovecké kratochvíle. Kapitula, plnící v oblasti funkci církevně-správního centra, pozbyla z valné části svého důležitého postavení po založení nedalekého města Nymburka (před 1276), které přirozeně převzalo správní funkce v regionu, aniž by ovšem uvrhlo kapitolu v zapomnění. Zdá se dokonce že naopak. Pozornost, které se Sadská nadále těšila, a vědomí tamního v našem prostředí nezvyklého patrocina sv. Apolináře, které po tolika letech přimělo Karla IV. k transferu kapitolu do centra státu, doslova nutí k hledání dobového ztraceného významu – byť z dnešních pozic nutně hypotetického. Bohužel dobové pramenné podklady k těmto různým spekulacím chybí. Každopádně víme, že Karel IV. – tehdy ještě markrabě – žádal papeže již roku 1344 o svolení přenést kapitolu do Prahy.<sup>114</sup> K tomu došlo až roku 1362 ve spolupráci s pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic, který inicioval, aby uvolněné místo v Sadské obsadili roudničtí augustiniáni kanovníci. O důvodech přenesení se tedy můžeme pouze dohadovat s tím, že i minulost místa a

---

*tován ke královskému sídlu na Vyšehradě“*, se tak v celku přeci jen jeví jako nekriticky přijatá apriorní premisa, vycházející především ze snah nalézt jednoznačnou zakladatelskou ideu – **LORENC 1973**, s. 122.

<sup>112</sup> **VŠETEČKOVÁ 2002**.

<sup>113</sup> **EKERT 1884**, s. 142 ad. – **KUČA 1996 I.** – **LEXIKON MÍST 2001**, s. 493 – 494.

<sup>114</sup> **KLÁŠTERY-ČECHY 1998**, s. 561.

kapituly v očích dobového historismu mohly být jedním z klíčových důvodů celého transferu a nakonec i onoho výše zmíněného připodobnění sadského kostela raveneskému.

Patrocinium sv. Apolináře, jak jsem se výše zmínil, je v našem prostředí velmi neobvyklé a vzácné a váže se toliko ke třem sakrálním objektům: vedle Sadské, kam byli k chrámu s ponechaným zasvěcením přivedeni augustiniánští kanovníci, a vedle Nového Města pražského je doložené pouze v Horšovském Týně.

Horšovskotýnský kostel leží na náměstí tzv. Velkého předměstí, jižně od současného centra města na pravém břehu řeky Radbuzy. Patrocinium původně znělo Panny Marie a sv. Apolináře. Vysazení a výstavbu Horšovského Týna spoluurčovaly veskrze dva vzájemně provázané faktory: 1. poloha na významné cestě spojující Řezno s Plzní a odtud s Prahou; 2. vznik biskupského strážního hradu na levém břehu řeky Radbuzy. Celá oblast náležela panství pražských biskupů. Pravobřežní osada s Velkým předměstím, kde stojí tamní nejstarší kostel sv. Apolináře, byla zřejmě staršího původu než městečko v podhradí na břehu levém. Řezenská obchodní cesta zřejmě dokonce původně vedla po pravém břehu kolem kostela a až v pozdějších letech, kdy nabyla na významu osada v podhradí, přesunula se přirozeně na druhý břeh.<sup>115</sup> Kostely sv. Apolináře v Týně a v Praze dává do souvislosti jednak vztah k pražskému biskupovi a rovněž částečná příbuznost architektonického typu a architektonického tvarosloví (viz. následující podkapitola 2. 2.). O významu místa v zemi a v biskupstvích panstvích vypovídá také urbanistický profil osad na obou březích Radbuzy a i vynikající hradní komplex (nejdříve biskupský opevněný dvorec – tyn)<sup>116</sup>, který byl po svém vzniku za Jana III. z Dražic ještě několikrát a vždy s patřičnou pozorností upravován za arcibiskupů Arnošta z Pardubic a Jana z Jenštejna.<sup>117</sup>

Doložitelnou historii Sadské a tamního kostela sv. Apolináře jsem v kostce již zmínil. Za pozornost ovšem stojí dvě nepřilíš literaturou zmiňované skutečnosti, které nemusí být bez vazeb na život a vtělení kapituly do novoměstského organismu tehdejší Prahy. Arnošt z Pardubic byl ještě před jmenováním děkanem pražské kapituly (cca od 1338) děkanem kapi-

<sup>115</sup> GOTIKA ZČ 1995/1-3, s. 288.

<sup>116</sup> Odtud i německý název města Bishofteinitz. Biskupský tyn doložen už v letech 1184 – 1192.

<sup>117</sup> GOTIKA ZČ 1995; Vlasta Dvořáková: *Horšovský Týn. Státní zámek, město a okolí*, Praha 1954, s. 16ad.; Dobroslav Líbal: *Gotická architektura*, in: DČVU 1984/1, s. 193; LÍBAL 1995, s. 9, 21. - Dobroslav Líbal: *Horšovský Týn: kostel sv. Apolináře*, in: GOTIKA ZČ 1995/1-3, s. 288 – 289

tuly v Sadské. Tamní kanonikát, spojený s prebendou, držel Arnošt pravděpodobně již před svým odchodem na zahraniční studia. Ta byla financována zčásti právě z jeho sadské prebendy.<sup>118</sup> Mezi sadskými kapituláry si v arcibiskupském úřadě našel i jednoho ze svých generálních vikářů – Jana Padovského (Jan Paduanus).<sup>119</sup> Z uvedeného je nasnadě předpokládat, že Arnošta poutal ke kapitule i vztah ryze osobní a že i to mohl být jeden z důvodů přenesení kapituly do lůna diecéze a státu. Další pozoruhodnou událostí ve spojení se Sadskou kapitulou se dozvídáme z listu papeže Klimenta VI. ze dne 2. března 1352, adresovaným arcibiskupovy pražskému a biskupům vratislavskému a olomouckému, s žádostí, aby vyšetřili a vyjádřili se k přání Karla IV. povýšit kolegiální kostely v Mělníce, ve Staré Boleslavi a v Sadské a farní kostel ve Slaném na katedrální, jinými slovy k přání zřídit v těchto místech další biskupství.<sup>120</sup> Biskupství, jak víme, nikdy nevznikla. Otázkou zůstává, jestli plánování biskupství v Sadské na počátku 50. let a opuštění této myšlenky máme nějak dávat do souvislosti s dlouhou prolukou mezi plánovaným přenesením kapituly už v roce 1344 a uskutečněním až v roce 1362. Každopádně obě popsané skutečnosti obrací z různých směrů pozornost k Sadské kapitule jako k důležité církevní instituci v zemi. Sadská s kapitulním kostelem sv. Apolináře nám tak vyvstává jako místo se zvláštním osobním významem pro pražského arcibiskupa a zřejmě i jako starobylé někdejší církevně-správní místo s významem i pro panovníka, jako místo potenciaálního biskupství. Zasvěcení kostela sv. Apolináře zůstalo i po usazení augustiniánských kanovníků, byť historie a de facto i s tím spojené sacrum přešly s kapitulou do Prahy. Sadský kostel byl pak na sklonku 14. století augustiniány přestavěn.

Trojici jmenovaných kostelů svatoapolinářského patrocinia spojují společné vazby, byť různě historicky podmíněné, k pražským biskupům a poté arcibiskupům. Titulární světec těchto kostelů byl dle legendy přímým žákem sv. Petra, prvního v řadě římských biskupů-papežů, a z jeho rukou v apoštolské posloupnosti také přijal pozdější světec i kněžské a biskupské svěcení. Svým životem byl svému úřadu věrný až k smrti. Tento hierarchický vztah podřízenosti sv. Apolináře sv. Petrovi mohli mít na paměti i pražští biskupové; zasvěcení kostela sv. Apolináře tedy mohlo v jejich interpretaci tuto církevně hierarchickou vazbu a s ní symbolicky apostolicitu pražského biskupského úřadu reflektovat.

---

Součástí stavby byla dosud z části existující jednodlná kaple z 1. poloviny 13. století, později zakomponovaná do jihovýchodního nároží gotického hradu – srov. Dobroslav **Líbal**: Gotická architektura, in: **DČVU 1984/1**, s. 250.

<sup>118</sup> **VYSKOČIL 1947**, s. 182, 184, 206.

<sup>119</sup> **VYSKOČIL 1947**, s. 186.

Než se navrátíme k dobře stopovatelným dějinám kapituly sv. Apolináře v Praze, dovolím si s vysokou mírou čtenářovy tolerance výše naznačené spekulace ahistoricky obohatit či je jen oživit a poukázat tak na možnou bipolaritu dobové interpretace zasvěcení ze strany panovníka na jedné a pražského arcibiskupa na druhé straně. K založení kapituly se totiž vztahuje novodobá legenda, poprvé – pokud je mi známo – publikovaná bez uvedení pramene Františkem Ruthem: *„Bořivoj II. ve sporu s bratrem Vladislavem byl zatčen od císaře Jindřicha a odvečen do Němec. Tam v pevnosti Hameršteinu na Rýně šest let byl ve vazbě, až prý císař jej chtěl popraviti. Konečně Bořivoji zjevil se sv. Apolinář, učedník sv. Petra apoštola a mučedník. I ptal se ho: ‚Chceš-li se vrátiti do Čech?‘ A v té chvíli milostivý svatý jej přenesl do vlasti blízko nynějšího města Sadské, což bylo oblíbené sídlo knížat pražských při rozsáhlých lesích druhdy Slavníkovců. Proto tam kníže založil r. 1118 kostel a kollegiální kapitolu, a od té doby v Čechách byl ctěn sv. Apolinář. (Svátek 23. července.)“*<sup>121</sup> Původ legendy je otázkou. Nelze vyloučit, že ji Ruth publikoval pouze na základě ústního podání. Ovšem novodobá existence legendy nevyklučuje, že má v pozměněné redakci dávný a hluboký základ v legendě, která mohla být ve 14. století ve spojitosti se Sadskou skutečně živá. Citovaná legenda má pro nás několik zajímavých atributů: 1. Zázračné zachránění přemyslovského panovníka a tedy i předka Karla IV., který se k této minulosti plně hlásil i v rámci státnické reprezentace. 2. Přítomnost sv. Apolináře, který – jak se v práci pokusím naznačit – mohl být jinak vykládán panovníkem s říšskými ambicemi a vysokým církevním představitelem. Tím pak především v proměně času a společenských poměrů. 3. Zjevné vyhranění vůči tzv. německému živlu, který tak, jak je ve výše přednesené legendě formulován, spíše asociuje národovecký kontext konce 19. století. Relevantní tak v tomto smyslu mohou být pouze bod 1. a 2. a s nimi spojený předpoklad, že založení kapituly mělo ryze votivní charakter. Existovala-li tedy tato legenda v nějaké podobě s vyabstrahovanými body 1. a 2. živá už kolem poloviny 14. století, nabyla by nutně symbolické váhy i v očích samotného panovníka, který – kdyby mu záleželo pouze na zasvěcení chrámu – nemusel složitě do Prahy přenášet celou instituci, ale mohl v Praze kostel zasvěcený sv. Apolináři jen jednoduše založit. Kapitula – jak se stále snažím naznačit – zřejmě musela nést i hlubší význam a snad ne daleko vzdálený předložené legendě. Pro Karla by tak mohla být nositelem vyvolenosti jeho krve (zde přemyslovské) Bohem a ve spojení s ravenským světcem (v souvislosti výše předložené triumfální symboliky) mohl toto vyvolení cítit ještě naléhavěji. Naproti tomu si lze velmi s obtížemi představit úplně shodnou interpretaci i ze strany (arci)biskupa, byť by byl jakkoliv vůči panovníkovi loajální a oddaný. Ten

---

<sup>120</sup> VYSKOČIL 1947, s. 129.

<sup>121</sup> RUTH 1903, s. 21ad.



si z legendy spíše mohl odnést důkaz boží milosti, exemplum víry a snad i dávnou zázračnou vazbu Čech k nejstarším mučedníkům církve. Nelze rozhodně vyloučit, že skrze patrona chrámu, prvního biskupa později císařova sídelního města Ravenny, nacházel biskup spojení místní církve až s prvním mezi apoštoly, že svým způsobem zdůrazňoval apostolicitu biskupského úřadu. Tato apoštolská vazba biskupa sv. Apolináře k arciapoštolovi sv. Petrovi pak asi získala na váze hlavně v době schismatu, v době, ze které pocházejí i pražské malby, kterým je práce věnovaná. Akcent na postavu sv. Petra a na jeho nástupnictví na Kristově pozemském stolci je v malbách natolik podstatný, že snad nebudeme daleko od pravdy, když se budeme domnívat, že i to je jeden z důvodů, proč se malby objevily v kostele probíraného zasvěcení. To se podrobně pokusím dokázat až v kapitole věnované ikonografii maleb. Důležité jsou na tomto místě pro nás ale jiné skutečnosti. Patronem chrámu na Novém Městě se stal arcibiskup a jako takový za něj nesl zodpovědnost a byl i jeho dobrodincem. Kapitulu a její chod – odmyslíme-li si její symboliku v rámci celku Nového Města a tedy i Kalovy ideji – již jen z tohoto důvodu nelze interpretovat odděleně od arcibiskupů a jejich v čase proměnlivých potřeb. V rámci Nového Města jinou tak pevnou vazbu arcibiskupa ke konkrétnímu chrámu nenalezneme. Jakýmsi jeho pandánem v rámci Starého Města – jak dále uvidíme – je kapitula sv. Jiljí. Důležitou otázkou, kterou zde zatím naschvál nechám nezodpovězenou, proto může být, proč konkrétně takové malby vznikly zrovna na Novém Městě, jestli je jejich vznik podmíněn pouze patrociniem chrámu, konkrétními tamními kanovníky, jinými okolnostmi, jejich souhrou anebo kombinací. Hypotetické dialektično ve významu transferu kapituly snad může podpořit fakt, že byla uvedena na někdejší pozemky vyšehradské kapituly, tedy že jí byly poskytnuty v nově vznikajícím organismu Nového Města lukrativní pozemky od instituce, která byla díky jediné exempci v českých zemích vyjmuta z podřízenosti pražskému arcibiskupovi, ale byla podřízena přímo papeži. Jejím patronem byl ze svého úřadu český král, který jmenoval tamního probošta. Naopak přenesená sadská kapitula zastupovala v organismu Nového Města instituci přímo podřízenou pražskému arcibiskupovi, který při ní vykonával patronátní právo, a lze ji tak jako význačnou církevněsprávní instituci v rámci církevní provenience i bezesporu nahlížet. Svým způsobem jakoby král zajištěním pozemků z majetku vyšehradské kapituly vyjadřoval svou jednotu s místní církví, zastupovanou arcibiskupem.

Vraťme se však od spekulací a otázek k pramenně doložitelným dějinám kapituly, k době po jejím přenesení v roce 1362, kdy z impulsu Karla IV. byla symbolicky zahrnuta do

organismu Nového Města ve snaze „*soustředit v Praze jako v centru říše reprezentativní soubor církevních institucí*“.<sup>122</sup>

Kapitula sv. Apolináře byla na Nové Město uvedena na pozemky na vrchu Větrník, stoupajícím jihovýchodně nad velkolepým Dobyčtím trhem.<sup>123</sup> Od tohoto hlavního náměstí Nového Města hustota osídlení směrem nahoru zvolna řídla a civilní budovy spíše ustupovaly velkým zahradám, popřípadě novým církevním ústavům, včetně kapituly a kostela sv. Apolináře,<sup>124</sup> který po svém dokončení vytvořil přirozenou důstojnou dominantu dolů k Botiči shlížejícího vrchu. Na něm měla v době uvedení, dle nejasných pozdějších zpráv tzv. Beneše minority, stát kaple sv. Jiljí, která – existovala-li vůbec – „*byla po roce 1362 beze zbytku stržena a nový kolegiátní chrám tu vyrůstal bez jakékoliv architektonické vazby k ní*“.<sup>125</sup> Nová pražská kapitula si ponechala v Sadské a okolí, vyjma pochopitelně farního chrámu, veškeré své majetky. Ostatní objekty přešly pod zprávu augustiniánského probošství v Sadské až po 1375.<sup>126</sup> Důvody je zřejmě třeba hledat v potřebě finančního zajištění instituce,<sup>127</sup> která svůj domovský kostel v Praze teprve budovala. V jejím čele stál probošt, dále děkan a osm řadových kanovníků, přičemž všechny členy jmenoval výhradně pražský arcibiskup, který byl ze své funkce – jak jsem již uvedl – také apolinářským patronem.<sup>128</sup> Funkci proboštů i děkanů zastávala často některá z předních osobností své doby a místy i mezi řadovými členy nalezneme některého z příslušníků význačných rodů své doby.<sup>129</sup>

Na sklonku 14. století nalezneme v Praze pět kapitul: metropolitní při katedrálním chrámu sv. Víta, vyšehradskou se zcela zvláštním nadáním, kapitulou při kapli Všech svatých na Pražském Hradě, kapitulou při kostele sv. Jiljí na Starém Městě a kapitulou při kostele sv. Apolináře. U všech zmíněných kapitul, kromě kapituly Všech svatých, bylo ve své době možné získat vzdělání vyššího stupně, které ovšem nemůžeme zaměňovat se vzděláním univerzitním, ačkoliv s ním do jisté míry místy jistě i korespondovalo (minimálně personálně přes osoby profesorů, z nichž někteří byli členy zmíněných kapitul<sup>130</sup>). Univerzita jako vzděla-

---

<sup>122</sup> **KLÁŠTERY–ČECHY 1998**, s. 561.

<sup>123</sup> Rozměry 550m x 152m se stal největším vnitroměstským prostorem středověku.

<sup>124</sup> Dále kostel sv. Kateřiny, augustiniánský klášter Karla Velikého, dole při Botiči pak servitský klášter a kostel P. Marie Na trávníčku a dnes zaniklý klášter celestýnů.

<sup>125</sup> Dalibor **Prix**, in: dp [Dalibor **Prix**] / zv [Zuzana **Všetečková**]: Kostel sv. Apolináře... (pozn. 75), s. 91.

<sup>126</sup> **KLÁŠTERY–ČECHY 1998**, s. 622ad.

<sup>127</sup> K tomu **TOMEK 1875**, s. 77 – 78.

<sup>128</sup> **TOMEK 1875**, s. 77 – 78.

<sup>129</sup> **TOMEK 1875**, s. 77 – 78.

<sup>130</sup> **TOMEK 1875**, s. 152 ad. Kanovníci kapituly Všech svatých pak byli z nařízení panovníka výhradně profesori univerzity.

nostní epicentrum a dokonce i metropolitní kapitula tak měly v oboru vzdělávání zřejmě přeci jen specifičtější charakter než školy při zbývající trojici kapitul.<sup>131</sup> Vilém Lorenc se ovšem domnívá, že „*úkolem kolegia (při kostel sv. Apolináře – pozn. autora) (...) bylo zabývat se studiem teologických otázek s konáním přednášek z tohoto oboru na univerzitě*“.<sup>132</sup> Tvrzení – při nejasnosti pramenné interpretace v tomto případě – však badatel ničím nedokládá a tak nezbyvá než k němu zaujmout spíše rezervovaný postoj, který ovšem kontakt některých kanovníků s univerzitou rozhodně nevyklučuje a dokonce na základě uvedeného i předpokládá.

Kromě výjimečného vzdělání univerzitního (*studium universale*) a pak toho zcela nejnižšího bylo možné v tehdejší Praze nabýt i jakési vzdělání vyšší, byť v tehdejší terminologii jen částečné (*studium particulare*) při jmenovaných kapitulách. Ty spadaly pod pravomoc pražského biskupa, ovšem vyjma kapituly vyšehradské, o které byla výš krátce zmínka a která se od počátku těšila zvláštnímu postavení s množstvím privilegií: od svého založení byla vyňata z podřízenosti pražským (arci)biskupům a bezprostředně spadala přímo pod pravomoc papežskou (papežská *exempce*). Odtud také pramenilo její výsostné postavení, spojené s množstvím výsad a zvláštním ustanovením, kdy probošta nejmenoval (arci)biskup, ale český kníže (později král), který byl ze své funkce také patronem tamního chrámu. Vyšehradská kapitula se v tomto směru blížila kapitule Všech svatých na Hradě, ku které ovšem panovník nejmenoval jen probošta, ale i děkana a ostatní kanovníky. S pražským arcibiskupstvím byl tak úzce spojen jen chod kapitulní školy metropolitní, svatojilské a svatoapolinářské. Metropolitní kapitula slula nade všemi ostatními kapitulami výlučností práva svobodné volby téměř všech svých interních funkcí<sup>133</sup> a navíc i právem volit arcibiskupa samotného.<sup>134</sup> Ze své náplně byla tedy metropolitní kapitula vysloveně pravou rukou pražského arcibiskupa a jako taková hrála nezastupitelnou roli v jeho církevní i vnitrostátní politice. Úlohu tamních kanovníků proto nemůžeme omezit toliko na výuku, ale nutno připočítat také „*dozor nad morálkou kněží i laiků*“ a řešení různých soudních sporů a církevně správních problémů v pražské arcidiecé-

---

<sup>131</sup> Zikmund Winter: *Život a učení na partikulárních školách v XV. a XVI. století*. Praha 1901, s. 25 upozorňuje na nebezpečí našeho vyhraněného vnímání mezi školou základní, střední (popřípadě gymnázium) a univerzitou. Dříve byly hranice mezi školami mnohem více rozostřené, nespoutané přísností osnov, ale spíše vázané svými vazbami k jiným ústavům, svými povinnostmi, čímž nastaly i mezi kolegiátními školami, mezi tímto studiem *particulare* velké rozdíly, jejichž postižení a solidní interpretace je při pramenné absenci poměrně nemožná a odkázaná jen na nepřesné dohady, vyvozené právě ze zmíněných vazeb a dnes interpretované důležitosti kapituly.

K tématu dobového školství dále např. TOMEK 1849, s. 1–4.

<sup>132</sup> LORENC 1973, s. 122.

<sup>133</sup> Výjimku tvořili prebendy královské a tři (Mělnická, Boleslavská a Litoměřická) se zvláštním statutem: tamní probošty, kterým patřila místní prebenda, jmenoval král.

zi.<sup>135</sup> K tomu vykonávali pochopitelně i liturgické a další s tím spojené úkony. Zcela stranou diecézní organizace církevně správní struktury – řízené arcijáhnem (poté generálním vikářem), který byl většinou kanovníkem metropolitní kapituly, – stály a podnes stojí řeholní komunity.<sup>136</sup> Kolegiální kapituly (nyní myslím konkrétně svatojilskou a svatoapolinářskou) pak i přes své svázání regulí sv. Augustina rozhodně nebyly řeholními komunitami – kanonikát byl totiž často pouze funkcí čestnou – a jako takové spadaly do výše popsané správní struktury arcidiecéze a podílely se i na tamní farní duchovní správě.

Staroměstskou kolegiální kapitulou sv. Jiljí založil biskup Jan II. u staršího kostela téhož jména a poprvé je v pramenech zmiňována roku 1238. Pražští biskupové a poté arcibiskupové od počátku vystupovali jako patroni tamního chámu a jako takoví zahrnovali kapitolu přízní, zrcadlící se materiálně především v gotické novostavbě kostela během 14. století. Novostavbu zahájil zřejmě biskup Jan IV. z Dražic, rovněž kapitulár sv. Jiljí. Ten také v té souvislosti například daroval roku 1310 kapitule jako významnou prebendu biskupskou Příbram, ovšem s podmínkou vykonávání tamního stálého vikářství. Díky nucenému pobytu Jana IV. v papežském Avignonu a dlouholeté sedisvakanci (1318 – 1329) se výstavba kostela zkomplikovala a protáhla. Janův nástupce Arnošt z Pardubic tak ještě udílel odpustky za přispění na dobudování kostela a až druhý pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi ho mohl slavnostně za přítomnosti královského dvora roku 1371 vysvětit. Přítomnost dvora při svěcení a halový typ stavby,<sup>137</sup> který lze interpretovat v dobových souvislostech i jako „výraz vědomé opozice“ biskupa Jana IV. z Dražic vůči jemu nenakloněným dominikánům,<sup>138</sup> dávají tušit význam, který byl kapitule minimálně v rámci organismu Starého Města přikládán. Kapitula byla tedy zřejmě minimálně pro Jana IV. opozicí vůči kazatelsky se profilovaným dominikánům, usazeným u nedalekého kostela sv. Klimenta, a s tím obecně i jeho oporou a prodlouženou rukou na Starém Městě. Nabízí se otázka, jestli v podobném duchu nebyla budována a zamýšlena ze strany arcibiskupa na Novém Městě i kapitula sv. Apolináře. Tento předpoklad navrch vůbec neodporuje symbolickému chápání stavby a i instituce kapituly Karlem IV. v celku organismu Nového Města. Kapitula sv. Apolináře byla stejně jako kapitula sv. Jiljí jedinou neřeholní komunitou ve městě, kde patronát držel přímo arcibiskup. Kanovníci obou kapitul se také

---

<sup>134</sup> V době uprázdnění stolce náležela dokonce kapitule správa arcibiskupství prostřednictvím administrátorů (srov. **TOMEK 1875**, s. 149).

<sup>135</sup> **SPĚVÁČEK 1979**, s. 499.

<sup>136</sup> **SPĚVÁČEK 1979**, s. 500.

<sup>137</sup> Dnešní zbarokozovaná podoba kostela víceméně ctí v půdorysu podobu kostela ze 14. století. Jednalo se o krátké ale vysoké halové trojlodí bez presbyteria.

částečně kryli – není výjimkou, že kanovník jedné kapituly byl i kanovníkem druhé.<sup>139</sup> Všechny je výlučně jmenoval arcibiskup. Oba děkani byli pravděpodobně výlučně jmenováni z kanovníků metropolitních<sup>140</sup> a kapitula metropolitní se tak s jistou dávkou rezervy dá interpretovat jako jakási jejich mateřská instituce a arcibiskup jako ústřední a klíčová osobnost tohoto svazku. Je potom z rozdílnosti úřadů logické, že co instituce kapituly zosobňovala pro arcibiskupa, nemuselo rozhodně být podstatné a určující pro panovníka jako jakéhosi supervizora novoměstského projektu a naopak. Kapitula totiž byla provozem především církevní institucí a jako takovou ji také nutno i chápat. V obecném soudu se tedy domnívám, že kapitula měla v arcibiskupově plánu plnit jakousi specifickou pastorační roli v organismu Nového Města a že tato role byla také různě aktualizovaná dobou v očích jednotlivých arcibiskupů. Tento předpoklad později v práci podpořím ikonografickým výkladem nástěnných maleb v kostele.

Nicméně kapitula sv. Apolináře, která se v podstatě v Praze teprve zabydlovala a zřejmě soustředila značné úsilí na dobudování svého zázemí, se těšila ze svého plného provozu pouze krátce. Během husitských válek totiž sice ne fakticky ale rozhodně funkčně zanikla. Někdy zjara roku 1419, v předvečer husitských bouří, když navštívil apolinářský areál král Václav IV. s dvorem, obklopil chrám dav Pražanů, vedený Mikulášem z Husi, a požadoval po panovníkovi povolení kalicha a větší počet kostelů, kde by mohl přijímat podobojí.<sup>141</sup> Krátce na to – 30. července 1419 – zaútočil, jak obecně známo, rozvášněný dav na radnici, kde shodil a následně ubil několik konšelů. Tato tragická a vášněmi jistě prodchnutá událost pak bývá pokládána za vlastní vypuknutí husitských bouří. Nutno dodat, že právě zrodivších se v konečném projevu na Novém Městě. Koncem téhož roku nebo nejpozději počátkem roku následujícího kapitula chrám opustila a při chrámu zůstal pouze jeden kanovník – jistý Petr z Kroměříže, který je roku 1421 zmiňován jako jediný vyšší duchovní, jenž zůstal v Praze<sup>142</sup>. Téměř s jistotou proto můžeme soudit, že se záhy přidal ke straně podobojí a že to je též důvod, proč zůstal apolinářský chrám a spolu s ním i malby nedotčen a unikl zkáze, jež již 17. září roku 1419 postihla Prahu, když rozvášněný lid poprvé zaútočil proti (katolickým) kostelům a klášterům. Kapitula nalezla po vzplanutí bouří z valné části útočiště u kapituly metropolitní, po-

---

<sup>138</sup> Takto se snaží jako jedinou významnější církevní instituci na Starém Městě, kde byl patronem přímo arcibiskup, interpretovat VV [Václav **Vančura**] / PV [Pavel **Vlček**]: Kostel sv. Jiljí, in: **UPP 1996**, s. 84ad.

<sup>139</sup> **TOMEK 1875**, s. 77ad. K personální politice v případě kapitul v diecézi naposledy např. **HLEDÍKOVÁ 2008**, s. 144ad.

<sup>140</sup> k tomu **EKERT 1884**, s. 143.

<sup>141</sup> 23.2. 1419 propůjčil Václav IV. kališníkům tři pražské kostely P. Marie Sněžné a sv. Ambrože na Novém Městě a sv. Benedikta na Starém Městě.

tom v Žitavě, Olomouci a Plzni; rovněž její majetek se spolu s jejím „rozprchnutím“ během válek zničil a rozkradl, kapitula zchudla a dá se říct, že dál trvala pouze dle jména. Opuštěný kostel sv. Apolináře s přilehlým areálem poté sloužil po nějaký čas jako přístřeší pro orebitské vojsko obléhající Vyšehrad (po 2. květnu 1420), načež tam na dlouhou dobu vlastní duchovní život ustal. Život kapituly jako instituce poznamenala také dlouhá sedisvakance (1421 – 1561), kdy arcidiecézi spravovali pouze administrátoři s biskupskou pravomocí a diecéze žila svým způsobem ve zmatku. Od 70. let lze totiž hovořit v souvislosti s kapitulou o dvojládí. Na jedné straně stály jmenovaní katoličtí probošti, žijící při metropolitní kapitule, a na druhé utrakvističtí, které jmenoval po roce 1472 král. Pro katolického probošta znamenalo jmenování ve skutečnosti jenom čestnou funkci bez jakýchkoliv pravomocí, zatímco utrakvistický probošt byl faktickým vykonavatelem funkce a disponoval i zbytkem kapitulního majetku. Rovněž děkanská funkce byla později duplovaná: jeden děkan byl jmenován od chrámu sv. Víta a nepožíval apolinářských důchodů, zatímco druhý – jmenovaný utrakvisty – zastával funkci nejen in spiriualibus ale také plně in materialibus.<sup>143</sup> Za epilog katolické kapituly, která ve skutečnosti už neměla vlastní chrám ani statky, se dá označit rok 1503, kdy král oficiálně potvrdil po dobu trvání sedisvakance její sloučení s kapitulou metropolitní. Roku 1599 pak daroval císař Rudolf II. kostel sv. Apolináře Novoměstské radě – nutno dodat že nekatolické – , aby ho udržovala v dobrém stavu a aby opět plně sloužil liturgickým obřadům.<sup>144</sup> Zpět do katolických rukou se kostel vrátil až v pobělohorské době roku 1628, kdy byl z nařízení císaře Ferdinanda II. vrácen i se vším svým majetkem metropolitní kapitule, z jejichž řad pocházel děkan kapituly sv. Apolináře.<sup>145</sup> Ovšem ani tento akt již nikterak život kapituly na vrchu Větrník nevzkřísil a kostel se nakonec plynule přeměnil v kostel farní.

---

<sup>142</sup> RUTH 1903, s. 22

<sup>143</sup> EKERT 1884, s. 144. – RUTH 1903, s. 23.

<sup>144</sup> EKERT 1884, s. 16.

<sup>145</sup> V té době úřad probošta kapituly již ani formálně neexistoval. Posledním jmenovaným proboštem byl Jordán z Tachova (1492 – 1512), po jehož smrti úřad zcela zanikl i v názvu. Srov. EKERT 1884, s. 144.

## 2. 2. Architektura a stavební vývoj kostela

Kostel sv. Apolináře tvoří při pohledu od Vyšehradu směrem na Nové Město pražské jednu z nejvýraznějších architektonických obzorových dominant [1]. Vyrůstá vysoko nad botičským údolím na vrchu Větrník, který je geograficky vedle Karlova nejvyšším místem Nového Města. Kostel – jak jsme výše sledovali – byl původně kolegiátní a náležely k němu i další sousední budovy, které však v průběhu úprav areálu a okolí vzaly nenávratně za své či podleli různým přestavbám. Stejně i někdejší volné prostranství v okolí chrámu vyplňovaly takřka až do 19. století především vinice a zeleň, které rovněž ustoupily novodobé a moderní zástavbě. O dávných podobách celého areálu nás zpravuje několik významných ikonografických pramenů vedut, jejichž interpretace je ovšem místy velmi nejasná.<sup>146</sup>

Vedle nejznámějších zpodobení kostela a okolí od Jana Willenberga (kol. a krátce po 1600) byl ještě nedávno za nejstarší pokládán v konkrétních objektech sumarizující prospekt Prahy pražských tiskařů Jana Kozla a Michala Peterleho z Annaberku z roku 1562. Pramenný obrazový materiál kostela a především pražských vedut se ale v nedávné době rozrostl publikováním tzv. Würzburského alba z let 1536 – 1537 (Univerzitní knihovna, Würzburg).<sup>147</sup> Jeho ikonografické využití je však v případě kostela sv. Apolináře, jako dílčí stavby pražské zástavby, bohužel takřka nulové. Na kolorovaných perokresbách totiž „symbolizační sklony převažují nad topografickou přesností (...). Pohledy na navštívená sídla jsou vzdáleným odrazem podoby konkrétních míst, charakterizovaných pouze dominantními prvky. Pro důraz na dominanty, uplatnění symbolizační zkratky na úkor věrného postižení měst i nevyhraněnost náladového obsahu, se würzburské veduty řadí k dílům krajinářské tvorby sklonku středověku“.<sup>148</sup> V případě Prahy a konkrétně její jižní části, kde nelze ani určit dělící mez mezi Starým a Novým Městem, platí zmíněná slova dvojnásob. I když se tak hypoteticky jedná o nejstarší ikonografický pramen architektury kostela sv. Apolináře a okolní krajiny, je ztotožnění některých ze zobrazených sakrálních budov s konkrétním kostelem veskrze nemožné.<sup>149</sup> Würzburské album nabízí spíše povšechnou a jen těžko v detailu uchopitelnou představu o tehdejší Praze jako celku. Nejstarším relevantním obrazovým pramenem tak nadále zůstává prospekt

<sup>146</sup> Dalibor **Prix**, in: dp [Dalibor **Prix**] / zv [Zuzana **Všetečková**]: Kostel sv. Apolináře... (pozn. 75), s. 93 ad.

<sup>147</sup> Martin **Ježek**: Česká města na foliích Würzburského alba (I. část), *Průzkumy památek* 3, 1996, s. 32-50, 42.

<sup>148</sup> **Ibidem**, s. 42.

Jana Kozla a Michala Peterleho (1562) následovaný ještě v předbělohorské době kresbou samotného kostela s bezprostředním okolím (kol. 1600) [5] a dřevořezem Prahy (1601) z ruky Jana Willenberga a krátce nato mědirytem Prahy od Filipa van der Bosche, který vedutu vytvořil pro Jana Sadelera (1606) [7]. Detailní rozdíly v zachycení architektury a nejasně definovaných vztazích s okolními budovami ovšem ukazují tří interpretaci tohoto materiálu. Přesto se všechny jmenované prameny shodují v celkové hmotě sakrálního objektu: ke kubusu lodi kostela se pojí snížený polygonálně ukončený presbytář a celou hmotu svírají opěráky s odstupněním a stříškou; jejich počet se v jednotlivých pramenech liší.<sup>150</sup> Kostel nesl zjevně sedlové střechy, na lodi s výraznou subtilní sanktusní věžičkou. Pramenná zobrazení se také shodují na oproti dnešku výrazně nižší jehlancové střeše nad oktogonálním ukončením věže. Přílehlé kanonické budovy a jejich vztah ke kostelu jsou na zmíněných nejstarších zobrazeních natolik nejasně podané, že nedovolují bez dalších podpůrných pramenů závažnější soudy.

Zmínil jsem, že kostel sv. Apolináře se výrazně v panoramatu Prahy uplatňuje od jihu, tedy od Vyšehradu. Výraznou dominantou byl ale kostel de facto až do 19. století i z druhé strany směrem od Karlova náměstí (Novoměstského rynku, Dobytčího trhu). Působivě kostel vystává na vršku i při pohledu od západu a od východu při cestě od kostela na Karlově. Z pohledového hlediska je tedy jeho umístění v krajině Prahy skutečně jedinečné či snad až výsostné, což možná také vedlo Viléma Lorence k hypotéze o městském ensémlu ve tvaru rovnoramenného kříže se středem křížení pomyslných břevien právě na místě exponovaného kostela sv. Apolináře. Tuto lákavou hypotézu je ovšem nutno s jistou rezervovaností zamítnout.<sup>151</sup> Architektuře kostela sv. Apolináře byla v minulosti ještě před Lorencem věnována poměrně široká paleta literatury. Vedle nejstarší topografické literatury a popisů staveb, mezi kterými vyniká především text Ferdinanda J. Lehnera a v historické rovině i Františka Ekerta, můžeme za první závažnější a podstatnější reflexy stavby označit až kritický popis Dobroslava Líbala z roku 1946. Stejný autor výsledky svého studia stavby dílčím způsobem v následných letech ještě několikrát v rozličných syntetických pracích publikoval, nejnověji pak krátce před smrtí výtvarně citlivým popisem v *Katalogu gotické architektury v České republice do husitských válek*. Vedle dalších autorů, kteří v různé šíři a kontextu v návaznosti

---

<sup>149</sup> V případě kostela sv. Apolináře lze pouze ve velmi hypotetické rovině uvažovat o kostele na samém vrchním okraji jihozápadní zástavby, kde stojí orientovaný kostel se sanktusní věžičkou na střeše lodi i presbytáře. K tomuto motivu viz. text dále.

<sup>150</sup> Právě tyto detaily vypovídají o sumárním podání kostela a tím i o tří přesně interpretovat daný obrazový materiál.



především na Líbalovy texty kostel zmínili, vystupuje radikálně až Vilém Lorenc se svou celkovou interpretací Nového Města pražského. Tomu ještě krátce předcházela práce Ludmily Kaplanové, která se věnovala především identifikaci Mockerových úprav stavby z konce 19. století, které pak na rozdíl od ostatní literatury hodnotila převážně jako citlivé a mnohdy (hl. okenní kružby) ctící původní podobu stavby. Nejzávažnější a nejucelenější pohled přinesl roku 1980 stavebně historický průzkum Jana Muka a Luboše Lacingera. Autoři snesli dohromady ikonografické a písemné prameny, dosavadní literaturu, kterou kriticky zhodnotili, a celek podepřeli vlastním průzkumem v terénu, kterým analyzovali některé omyly jednak i v dílčích a jinak skoro bezchybným určeních Dobroslava Líbala a především v příspěvcích Ludmily Kaplanové a Viléma Lorence. Podrobili kritice jednak Kaplanovou zastávané Mockerovo hlubší pochopení původní stavby a poprvé zpochybnili Lorencem navržený křížový ensémbel s centrem v kostele sv. Apolináře<sup>152</sup>. Většina dosavadní literatury ale s tímto konstruktem nadále pracuje a dokonce ho přijala snad i za prokázaný.<sup>153</sup>

Malebně do okolí vyhlížející kostel je orientované jednodlné o pěti za sebe v rychlém sledu naplocho řazených travé s křížovou žebrovou klenbou a stupněm oddělným užším a o štít střechy lodí nižším presbytářem o dvou formálně s lodí identických travé a pětibokém závěru pomyslného osmiúhelníku [10, 12, 13]. Z jihu se k hmotě lodí pojí víceméně v šíři prvního západního travé hranol věže, který v nejvyšším patře přechází v oktagon [14, 15]. Do novodobé pseudogotické sakristie se vchází z jihu presbytáře. Sakristie je vystavěna na půdorysu krátkého obdélníku a od severně položeného kostela ji dělí ještě malá čtvercová předsíňka. Obě prostory jsou zaklenuty křížovou klenbou. Vně působí stavba víceméně původně a nedotčeně, přesto prošla řadou dílčích oprav a nakonec i puristickou přestavbou. Břidlicové střechy, které nese pseudogotický sedlový vaznicový krov, jsou z 19. století. Stejně tak na střeše gotizující vikýřky a nad presbytářem vztyčený drobný sanktusník. Věž je zastřešena vysokou a na oktagon posledního patra navazující oktagonální jehlancovou, při dolním okraji mírně zalomenou, střechou. Celkový gotický exteriér stavby je v detailech především až dílem puristické přestavby Josefa Mockera v letech 1893 – 98, byť mnohdy asi v základních tvarech koresponduje – jak můžeme soudit podle pramenného obrazového materiálu – s původní podobou.<sup>154</sup> Lomové zdivo, posazené na kamenném soklu s profilovanou římsou, je

---

<sup>151</sup> V práci k tomu srov. kap. 2. 1. *Dějiny kapituly v období středověku*, zvl. s. 131-135.

<sup>152</sup> **LORENC 1973**, s. 122, 199.

<sup>153</sup> Zvláště to platí pro syntézovou práci **STEJSKAL 1978**.

<sup>154</sup> Problematická v mém pohledu zůstává především formální sterilnost puristických rekonstrukcí, která památkám vtiskla jednotící a osobitost smývajícím ráz.

omítané; neomítaný kámen se uplatňuje toliko u kamenných prvků fasády a na kvádrové armatuře opěráků. Všechny kamenné prvky prošly puristickou renovací a mnohdy jen v základních tvarech, už ovšem ne v detailech, odpovídají víceméně původnímu stavu. Nárožní opěráky lodi kostela jsou posazeny vůči půdorysné dispozici diagonálně; jihozápadní opěrák supluje ve své funkci hmota věže. Plochu fasády mezi jednou odstupněnými opěráky, které nám z exteriéru prozrazují rytmické dělení jednotlivých travé v interiéru, prolamují velká lomená okna s původním široce prožlabeným ostěním. Okna jsou na rozdíl od středověkého stavu protažena až dolu na podokenní římsu. V lodi jsou okna (na severu 5, na jihu 4) trojdílná, v presbytáři (9) dvoudílná. Kromě čelního okna presbytáře jsou všechny kružby oken až dílem 19. století. Západní průčelí chrámu dříve prolamovalo rozměrné lomené okno, které však bylo zazděno již v 16. století. Dodnes je však na fasádě zčásti patrné nad střechou přilehlé někdejší budovy exercičního domu čp. 447/II, nad kterou se vypíná západní štít kostela. Pod okny probíhá po celém obvodu novodobá podokenní římsa obepínající i opěráky. Pseudogotická je i kamenná římsa korunní. Do kostela se vstupuje dvěma portály na severní straně. K hlavnímu vchodu, který je ve čtvrtém poli od západu pod zkráceným oknem, stoupáme zpříma šesti stupni. Portál je zřejmě svrchu původní, pouze Mockerem na základě fragmentu analogicky v nižší partii rekonstruovaný.<sup>155</sup> „(...) je profilován střídáním drobných hrušek a oblounů, přičemž všechny jsou odděleny polokruhovými výžlabky s oddělujícími drobnými stezkami a podružnými oblouny“.<sup>156</sup> Druhý vstupní portál, umístěný v prvním poli od západu, je přístupný bočním schodištěm s kovaným zábradlím stoupajícím stupni od západu podél nárožního opěráku k východu. Jednoduše profilovaný portál s přístupem je zcela dílem Josefa Mockera. Někdejší vstupy do kostela jsou doložené i na jihu lodi a na západě. Jižní, který byl rovněž původní a nacházel se v místech naproti dnešnímu hlavnímu vstupu, se zachoval zazděný. Byl „prostý, lomený, na hraně okosený (...). Okosení je ukončeno na spodní straně trojúhelníkem hrotem dolu obráceným“.<sup>157</sup> Stejně tak původní lomený vstup se nacházel bez pochyby i na západě, kde směřoval, jak svědčí Mockerovy plány, na původní kruchtě.<sup>158</sup> Na západě přisedá ke kostelu budova někdejšího exercičního domu (pak také porodnice a dnešní protialkoholní léčebny), který byl novostavbou na místě někdejší a několikrát přestavované kapitulní budovy. Určitou představu o gotické podobě kapitulní budovy si můžeme udělat ze zmíněných ikonografických pramenů, které ji ale zachycují až po renesančních úpravách.

<sup>155</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 21.

<sup>156</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 21.

<sup>157</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 22 ad.

Umělecky nejcennější a tedy i nejpůsobivější je kromě celkového zasazení kostela v panoramatu Prahy především interiér, který ovšem také notně zkreslila puristická přestavba [16, 17]. Vnitřek působí na diváka – vedle skvostných maleb a kvalitního barokního mobiliáře – především svou prostorovostí a vzdušnou světlostí,<sup>159</sup> podporovanou elegancí (dnes již purizovaných) kamenných forem. V prosvětleném prostoru střízlivě kontrastuje hladká plocha omítnutého zdiva s brilantně tesanými kamennými žebry klenby, konzolami, příporami, hlaviciemi, triumfálním obloukem a dalšími prvky. Strohý prostor je osvětlován rozměrnými okny a přirozené světlo, hlavně co týče takřka sálově komponované lodi, je tak v kompaktním interiéru jedním z důležitých faktorů celkového estetického účinku. Prostor „*beztvarých nahých stěn*“ pak jakoby sám vybízel k bohaté malířské výzdobě, kterou se kostel sv. Apolináře nakonec v literatuře nejvíce proslavil.<sup>160</sup>

Hladkost holých stěn lodi kostela narušuje jen mělká vpadlina niky hlavního severního portálu, před kterou je dnes přistaveno nižší dřevěné zádveří, a v ploše stěn jakoby plovoucí vysoká hrotitá okna.<sup>161</sup> V lodi tak nenalezneme na rozdíl od hmotově odlišeného presbytáře ani přípory a ani podokenní římsu. Prostor lodi vytváří pět rychle naplocho řazených polí o poměru stran 1:2 zaklenutých křížovou klenbou s žebry s hruškovým profilem. Tu nesou kružbové konzoly na podložkách, které navazují na přístěnná žebra [24]. Odsazením konzol od stěny a stlačením vrcholu klenby docílil architekt dojmu takřka baldachýnu nad vznosným nehmotným prostorem prázdných stěn [16, 17]. Rozdílné jsou pouze koutové konsoly s rotačním půdorysem. Poslední západní pole zaplňuje vestavěná novodobá kruchta, podklenutá dvěma poli křížové klenby. Na východě se při triumfálním oblouku dochovaly pod barokními oltářními nástavci dnes zakryté původní kamenné oltářní mensy.

Přibližně o dva metry nižší a stupněm vyvýšený presbytář odděluje od lodi vysoký hrotitý triumfální oblouk profilovaný oboustranným polokruhovým výžlabkem. Je vystavěn na půdorysu dvou naplocho přisazených polí o poměru stran 1:2 a polygonálním závěru. Po obvodu stěn obíhá novodobá profilovaná podokení římsa, zbudovaná Josefem Mockerem podle

---

<sup>158</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 23.

<sup>159</sup> MENCL 1948, s. 86 vyzdvihl skutečnost, že je „*stěna plasticky beztvará, ale světelně aktivní a vytvářející prostor jasně prosvětlený a ve všech svých částech stejně přístupný zrakovému ohledání*“.

<sup>160</sup> Charakteristiku „*(...) beztvará nahá stěna, rozprostírající se do široka bez vlastní modelace a kresby; okna v její amorfní ploše jen jaksi plavou (...)*“ použil ve spojitosti s kostelem sv. Apolináře v Praze MENCL 1948, s. 86.

<sup>161</sup> srov. pozn. 159.

původních fragmentů.<sup>162</sup> Z ní vybíhají oblé tříčtvrtinové přípory zakončené zdobnými figurálními a rostlinnými hlavicemi s krycí deskou, ze kterých vyrůstají hrušková žebra klenby [18]. Ta je rovněž od klenby v lodi kostela odlišná. Architekt zde již neusiloval o „vodorovnou hlavní vrcholnici spějící k vyrovnanosti prostoru“, ale použil kolísaný rytmus, „že totiž vrcholnice je lomená a v místě vrcholů dělicích žeber pokleslá“.<sup>163</sup>

Půdorysné řešení jednolodního kostela s předloženým hlubokým presbytářem, obohacené na jižní stěně lodi věží, vychází – jak porůznu konstatovala literatura – „svoji redukovanou formou z architektury reformních řádů“.<sup>164</sup> Nápadně se kostel sv. Apolináře svou základní dispozicí podobá, jak poprvé upozornil již Cornelius Gurlitt,<sup>165</sup> celestýnskému klášternímu kostelu na Ojvíně u Žitavy.<sup>166</sup> Proporčně se ovšem obě stavby přeci jen liší,<sup>167</sup> i když – jak nejnověji vyzdvihl Richard Němec – mají především co do koncepce „nahé“ hladké stěny v interiéru mnohé společné. Richard Němec styčné momenty obou staveb podmínil shodným stavebníkem Karlem IV., který pouze nechal vystavět a pro konkrétní situaci a komunitu uzpůsobit obecně rozšířený stavební typ.<sup>168</sup> Zvlášť podstatné je zjištění, že motiv „nahé stěny“ a další motivy, o kterých bude ještě řeč, nelze interpretovat – jak to činila ještě poválečná uměnověda<sup>169</sup> – jako výlučný projev domácí „české gotiky“, ale jako formální aparát uplatňovaný cisterciáky již ve 12. století.<sup>170</sup> „Evidentní snaha o zdůraznění ploché stěny tak, jak ji známe zejména ze sedleckého karneru u Kutné Hory, či z mladší stavby ve Vetlé, byla jistě předmětem architektonické koncepce a je výrazem jeho osobitého uměleckého slohu. Spojitost je oprávněně hledat také ve stavbě jednolodního, původně kapitulního kostela v Sadské (1370), ze kterého byla kapitula přesunuta na Větrov (...)“.<sup>171</sup> Stavební typ badatel v úhrnu interpre-

<sup>162</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 26.

<sup>163</sup> MUK / LANCINGER 1980, s. 27 ad.

<sup>164</sup> Naposledy k tomu NĚMEC 2001, s. 36.

<sup>165</sup> Cornelius Gurlitt, Amtshauptmannschaft Zittau (land), *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen* 29, Dresden 1906, s. 161 – 197.

<sup>166</sup> K tomu nejnověji zvl. BENEŠOVSKÁ 1979, s. 133 – 139 a nejobsáhleji s bohatými odkazy na starší domácí i zahraniční literaturu NĚMEC 2001, s. 3 – 52.

<sup>167</sup> LÍBAL 1948, s. 151. – BENEŠOVSKÁ 1979, s. 134.

<sup>168</sup> NĚMEC 2001, zvl. s. 36.

Badatel zcela přijímá koncept novoměstského křížového ensémbly Viléma Lorence, v jehož středu stál kostel sv. Apolináře (LORENC 1973, s. 122, 199. K tomu srov. kap. 2. 1. *Dějiny kapituly v období středověku*, s. 33 ad.). Obdobný model „osové ikonografie“ nalezl i v případě celestýnské klášterního areálu. Tato obdobná symbolická koncepce pak má zjevně korespondovat se reprezentativními a symbolicky i do urbanistického plánu promítanými představami samotného Karla IV.

<sup>169</sup> MENCL 1948, s. 86.

<sup>170</sup> NĚMEC 2001, s. 36.

<sup>171</sup> NĚMEC 2001, s. 35 ad.

Badatel ve shodě s Alešem Pospíšilem /Aleš Pospíšil, Kutná Hora a umění, in: Helena Štroblová / Blanka Alto-  
vá (ed.), *Kutná Hora*, Praha 2000, s. 304./ klade založení a výstavbu sedleckého karneru na počátek 14. století.

toval „ve smyslu vědomého navázání na přemyslovskou tradici“.<sup>172</sup> To, jak jsme dříve viděli, by mohlo teoreticky korespondovat s panovníkovou interpretací sadské kapituly a tedy i s důvodem jeho snah o její inkorporaci do organismu Nového Města.<sup>173</sup>

Zmínil jsem rovněž, že zcela jinak mohl *sacrum* kapituly vnímat pražský arcibiskup, který se na přenesení kapituly do Prahy rovněž významně podílel. Nelze proto opominout třetí z kostelů svatoapolinářského zasvěcení na území Čech, který byl vystavěn na panství pražských arcibiskupů v Horšovském Týně a který má rovněž s kostelem sv. Apolináře v Praze některé příbuzné rysy.<sup>174</sup> Ke zbarokizované lodi, která skrývá pod omítkou původní středověké zdivo a tedy ctí i starou půdorysnou dispozici, přisedá hluboký chór o třech naplocho řazených obdélných polích s křížovou klenbou (poměr stran cca 1:2) a pětibokém závěru pomyslného osmiúhelníku. Loď byla původně zaklenuta křížovou klenbou o třech naplocho přisazených travé, které se i přes výraznou barokizaci stále promítají v dispozici kostela. Z jihu se k presbytáři pojí kaple o dvou téměř čtvercových polích s křížovou klenbou. Na severu dosedá k lodi hranolová věž. Původní článkový se dochovalo pouze v presbytáři a v jižní kapli. Na půdorysném řešení jednolodního kostela s věží a prodlouženým presbytářem je evidentní, že vychází stejně jako pražský kostel z běžně v té době již užívaného typu v mendikantském prostředí.<sup>175</sup> Nápadně příbuzné je pak členění stěn v interiéru presbytáře. V obou případech stěny obíhá profilovaná podokenní římsa, ze které vybíhají zkrácené oblé tříčtvrteční přípory, které jsou ukončeny hlavicemi, ze kterých vyrůstají hrušková žebra kleneb. Zatímco však v Praze v podokenní římsě svůj běh přípory jakoby započínají a zároveň se v ní v opačném směru ztrácejí, v Horšovském Týně přípory římsy jakoby roztínají konzolami s různě variovanými fantaskními maskami. V Horšovském Týně mají navíc přípory podložky, ze kterých vyrůstají přístěnná žebra. Motiv těchto podložek, jak zakrátko uvidíme, se objevuje také v lodi pražského kostela sv. Apolináře a v další specifické skupině staveb. Velmi příbuzný je u obou staveb rytmus klenby. V Praze je kamenické zpracování detailů a promyšlenost forem o několik řádů vyšší kvality, která tak má ambici vysvětlit i dílčí motivické rozdíly. Díky těmto letmo nadneseným podobnostem nelze vyloučit, že výstavba, respektive přestavba kostela v Horšovském Týně byla ze strany arcibiskupa podmíněna de facto paralelní výstavbou kostela pražského nebo alespoň že obě stavby vznikaly v nějaké ideové a stavebnické

---

<sup>172</sup> NĚMEC 2001, s. 46.

<sup>173</sup> srov. kap. 2. 1. *Dějiny kapituly v období středověku*, s. 37ad.

<sup>174</sup> Literatura je ke kostelu skromná. De facto se jí zabýval pouze Dobroslav Líbal. S odkazy na starší literaturu: Dobroslav Líbal, Horšovský Týn: kostel sv. Apolináře, in: **GOTIKA ZČ 1995/1-3**, s. 288 – 289.

vazbě. Takováto v budoucnu snad kriticky ověřitelná hypotéza by svým způsobem příliš po mém soudu příkrou – byť jistě maximálně inspirativní – teorii Richarda Němce, že probíraný stavební typ byl zjevnou „*demonstrací královské moci*“, <sup>176</sup> mírnila ve prospěch výše navrženého dvojího dobového výkladu některých realizací. <sup>177</sup> Dnes velmi často v uměnovědné literatuře sledovanou „*demonstraci moci*“ bude snad třeba v budoucnu nahlížet opět zase více optikou hluboké duchovnosti „*císaře z Boží milosti*“ a s tím také optikou jeho spolupráce s pražskými biskupy a dalšími církevními hodnostáři v daných diecézích. Užití formálně příbuzného aparátu v rámci jednotlivých realizací, zvláště na místech čistě biskupských, lze jen s obtížemi vždy stroze vykládat optikou královské a císařské reprezentace. Z uvažování nesmíme vytěsnit ani čistě estetické důvody a nakonec i důvody finanční a personální, kdy jednoduše nebylo možné, aby se také na stavbách menší důležitosti podílely členové přední katedrální hutě. Uvážíme-li pak existenci domácích stavebních hutí ještě před příchodem Matyáše z Arrasu a jejich přirozené pokračování i v letech následných za působení Petra Parléře, obohacuje se nám nadměru personalizované vnímání architektury o široké a dosud málo známé spektrum stavitelů, <sup>178</sup> kteří pravděpodobně své starší vzorníky pod vlivem pražských katedrálních hutí zas tak radikálně nepřehodnotili, neinovovali, pouze je snad v různých směrech obohatili či ve svých možnostech reflektovali. O podílu objednavatele a jeho požadavcích v jednotlivých realizacích můžeme ovšem na tomto místě jen bezbřezě spekulovat.

Vraťme se proto od spekulací k vlastní architektuře kostela sv. Apolináře v Praze. Zvlášť výmluvné jsou naznačené problémy na detailech architektonického článkoví. Zmínil jsem, že klenbu lodi nesou kružbové konzoly s polygonální profilovanou krycí deskou. Konzoly jsou od stěny odsazeny podložkami, které plynule přecházejí do přístěnných žeber [17, 24]. Takřka identické konzoly, podobně rovněž precizně kamenicky zpracované, máme doloženy v kapitulní síni benediktýnského kláštera na Sázavě, jejíž výstavba spadá už do doby kolem a po roce 1340. Tvarosloví kamenických detailů sázavské kapitulní síně je nápadně příbuzné tvarosloví v sakristii bývalého klášterního kostela Nejsvětější Trojice a Narození Panny Marie augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem. Sakristie vznikla v nejstarší

---

<sup>175</sup> Petr Sommer, Architektonický vývoj středověkých konventů, in: **KLÁŠTERY–ČECHY 1998**, s. 45 – 46. – **KLÁŠTERY–MORAVA/SLEZSKO 2005**, s. 34 – 38.

<sup>176</sup> NĚMEC 2001, s. 3 – 52.

<sup>177</sup> srov. kap. 2. 1. *Dějiny kapituly v období středověku*, s. 37ad.

<sup>178</sup> K tomu především jednotlivá hesla Jakuba Vítovského, in: VLČEK 2004.

Paralelními proudy v architektuře vedle hutě „arrasovské“ a „parléřovské“ se v poslední době zabývá především Richard Němec – srov. např. NĚMEC 2001; NĚMEC 2006.

etapě výstavby konventu ještě za biskupa Jana IV. z Dražic.<sup>179</sup> Vlastní počátek stavby v roce 1333 byl pravděpodobně svěřen avignonskému mistru Vilémovi, který z pověření biskupa stavěl spolu s dalšími francouzskými mistry dnes již zničený roudnický kamenný most.<sup>180</sup> Jak most, tak klášter po odchodu Viléma a ostatních Francouzů zřejmě dokončili jimi vyučení domácí mistři. V sakristii klášterního kostela drží klenbu hmotné oblé tříčtvrteční přípory s povětšinou kružbovými hlavicemi, které jsou takřka identické se sázavskými konzolami a tedy i s konzolami v lodi kostela sv. Apolináře v Praze. Jemnost provedení tam ovšem zkrusluje silný vápenný nátěr. V redukovaném a hrubějším kamenickém provedení nalezneme tytéž konzoly v celé řadě dalších staveb, vybudovaných v rozmezí několika desetiletí. Nedořešená je datace zaklenutí hradní kaple Navštívení Panny Marie na Bečově nad Teplou. Dobroslava Menclová ho klade na základě konstatované analogie tamních kružbových konzol s konzolami v hradní kapli na Lipnici už do 30. let 14. století,<sup>181</sup> zatímco novější průzkum se kloní k pravděpodobnější dataci až kolem poloviny 14. století.<sup>182</sup> Zhrublou variantu sledované kružbové konzoly můžeme spatřit také v časově téměř vůči kostelu sv. Apolináře výstavbou paralelním augustiniánském klášterním kostele sv. Jiljí v Třeboni a k němu přilehlém ambitu (od 1367).<sup>183</sup> Ani v jednom ze jmenovaných příkladů nejsou konzoly s žebry podloženy. Motiv podložení s pravoúhle zalomenou profilovanou podložkou, která pokračuje přístěnnými žebry, je příznačný pro celou paletu lucemburské architektury 2. poloviny 14. století<sup>184</sup> a svůj původ má zřejmě zcela mimo hranice historického území Čech. Pravoúhle zalomená podložka a přístěnná žebra se objevují dříve hojně v Pobaltí, ve východním Prusku ad.<sup>185</sup> Poprvé se motiv v podobě takřka identické jako v kostele sv. Apolináře uplatnil na východní stěně tzv. staré sakristie v katedrále sv. Víta.<sup>186</sup> Má ale sám u nás, jak dále uvidíme, své starší a ve výtvárné podobě modifikované předstupně či starší formálně funkční ekvivalenty. Východní stěna sakristie pražské katedrály vznikla ještě před příchodem Petra Parléře do čela katedrální hutě v roce 1356. Předchozímu architektovi připadla i koncepce poměrně složité klenby vý-

<sup>179</sup> KLÁŠTERY–ČECHY 1998, s. 622 ad.

<sup>180</sup> Nejnověji k tomu s odkazy na starší literaturu CIHLA / PANÁČEK 2006.

<sup>181</sup> Dobroslava Menclová, *České hrady*, II. díl, Praha 1972, s. 86. – Shodně zaklenutí kaple datuje i Tomáš Durdík: *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*, Praha 2000, s. 53.

<sup>182</sup> Jan Anderle / Jakub Vítovský, in: Jan Anderle: Bečov, stavebně historický průzkum horního hradu (pasport NPÚ, ÚP), Praha 2001. – Jan Anderle / Josef Kyncl: Vývoj horního hradu v Bečově nad Teplou, *Průzkumy památek*, II/2002, s. 75 – 106. Datace do doby kolem roku 1350 se mi zdá vzhledem k předloženému vývoji hradu pravděpodobnější.

<sup>183</sup> Viktor Kotrba: Architektura, in: ČUG 1350-1420, s. 66, 101. – Křížová chodba s klenbou je připomínána na severu budovaného chrámu už roku 1369, zatímco loď kostela nebyla ještě ani roku 1380 zaklenuta – srov.

DČVU I/1, s. 197.

<sup>184</sup> NĚMEC 2006.

<sup>185</sup> NĚMEC 2006, s. 145 – 158, s. 158. Dříve na to upozornil také LÍBAL 1999, s. 124. Stručně k tomu také Jakub Vítovský, in: VLČEK 2004, s. 677.

chodního pole, narozdíl od západního, které je svou přehledností a jemností již výsledkem génia Petra Parléře.<sup>187</sup> Literaturou byla „předparléřovská“ etapa sakristie různě nejen formálně interpretována, ale také různě hypoteticky připisována buď prvnímu mistru katedrální hutě Matyáši z Arrasu či neznámému mistru, který „*se tu nakrátko objevil (...)*“ a kterého spolu definovaly „*(...) vztahy k řádové architektuře v Pobaltí a navrhl tu klenební řešení, které známe právě z této končiny na hradech německých rytířů (...)*“.<sup>188</sup> Nutno podotknout, že kromě více než příbuzného řešení podložek nemá architektonické řešení v kostele sv. Apolináře s východním polem sakristie nic společného. Naopak celkový vjem lodi, který vytváří od stěn jakoby odsazená přehledná „baldachýnovitá“ klenba s vodorovnou vrcholnicí, jde svou povahou přesně proti celkové koncepci klenby východního pole staré sakristie v katedrále a koresponduje s dobovým tíhnutím ke kompaktnímu prostoru. Svou subtilitou a vzdušností jakoby tak naopak refleктоvala již něco z parléřovské architektury, byť ji jako parléřovskou označit nelze. Vraťme se však k motivu podložek. Zmínil jsem, že nejbližší doklad kružbových konzol, a to i co do kvality kamenického zpracování a detailu, se nachází v kapitulní síni sázavského kláštera ze 40. let 14. století. V síni nalezneme i pozoruhodný motiv podložky pod zkrácenou příporou. Podložka plynule přechází v přístěnná, oblounem profilovaná žebra klenby. Díky nižší výšce klenby a příporám, které jsou sice zkrácené, ale končí poměrně nízko nad zemí, mají podložky zcela jiný efekt než v kostele sv. Apolináře; podíl na tom má také jejich omezené užití na dvojici středů protějškových stěn a jejich kombinace s dalšími výraznými motivy. Ačkoliv vlastní profilace sázavských podložek je od podložek v kostele sv. Apolináře a před tím v sakristii katedrály sv. Víta zásadně odlišná, nebudeme snad daleko od pravdy, když původ motivu na našem území budeme hledat někde v okruhu na Sázavě pracující hutě, při které se zřejmě na práci podíleli mimo jiné i zahraniční kameníci z Irska<sup>189</sup> a především kameníčtí a stavební mistři budující po odchodu Viléma z Avignonu minimálně první etapu roudnického klášterního komplexu. Nabízí se tak předpokládat existenci biskupské stavební hutě, která buď vznikla nebo vstřebala zásadní podněty od francouzských mistrů přivezených Janem IV. z Dražic z Avignonu v roce 1333 ke stavbě roudnického kamenného mostu. Možná, že tatáž huť poté paralelně vedle vytížených hutí při pražské katedrále po několik desetiletí pracovala na dalších prestižních zakázkách. Otázkou je původ dalších podnětů, které v tvarosloví této hutě (či hutí?) zaznívají, a s tím i umělecká komunikace hutí

---

<sup>186</sup> LÍBAL 1999, s. 123 – 125.

<sup>187</sup> LÍBAL 1999, s. 123 – 125. – BENEŠOVSKÁ 1994, s. 36 ad.

<sup>188</sup> LÍBAL 1999, s. 124 s odkazem na první upozornění na tuto skutečnost: Karl Heinz Clasen, *Deutsche gewölbte der Spätgotik*, Berlin 1958, S. 60n.

<sup>189</sup> Srov. zoomorfni kamenické detaily hlavic přípor v býv. kapitulní síni.



s hutěmi při pražské katedrále. Zvláštní pozornost si zaslouží právě vysloveně signifikantní „pobaltský“ motiv přístěnných žeber, které jakoby srůstají v pravoúhle zalomenou podložku. Tyto a další výtvarné odkazy nám předkládají poměrně složité otázky, kde již nevystačíme pouze s pojmy arrasovská a parléřovská huť a kde musíme zapojit i další hypotetické stavitele a kameníky, kteří tu jednak již byli před příchodem Matyáše z Arrasu a které nejen Karel IV. ale i pražští biskupové přiváděli do Čech, aby poté – a ne třeba vždy zvlášť radikálně měnili, nebo možná spíš mnohdy obohatili starší domácí tradici.

Výše jsme zmínili rozdílnou koncepci interiéru loďe a presbytáře kostela sv. Apolináře. K základnímu řešení oblých přípor v presbytáři lze hledat velmi vzdálené analogie už v 2. polovině 13. století v přemyslovské architektuře. Koncepci zkrácených tříčtvrtečních přípor, které se ztrácí v bankálové římsce, lze ale svým způsobem nejlépe odvodit z parléřovské architektury 70. let 14. století, ačkoliv profilované přípory či spíš lizény mizící v bankálu nalezneme už dokonce na arrasovské části katedrály. Zajímavý je tak motiv na průčelí Staroměstské mostecké věže, kde přípory sice mizí v římsce, ale dole pod profilem římsy jsou jakoby podsazeny konzolami v podobě stylizovaných „parléřovských“ masek. Není vyloučené, že odtud můžeme odvodit motiv prolomení římsy maskami v kostele sv. Apolináře v Horšovském Týnu, zatímco pražský kostel variuje v nepoměrně vyšší kvalitě totéž redukované téma a akcentuje strohou jednoduchost. Překvapivým směrem nás zavede srovnání hlavic přípor. Jan Muk je reflektoval jako parléřovské,<sup>190</sup> což sice rozhodně nelze označit za chybné, ale za nedostatečné. Doslova pozoruhodné je srovnání s detaily v kostele sv. Františka (od 1238) a zvláště pak s o málo pozdějšími detaily v kostele sv. Salvátora (3. čtvrtina 13. století) v Anežském klášteře v Praze.<sup>191</sup> Oblé přípory končí figurálními a rostlinnými hlavicemi s polygonální krycí deskou, na kterou dosedají žebra klenby. Profilace krycích desek v kostele sv. Salvátora je přeci jen odlišná, ale de facto identickou profilaci polygonálních a velmi příbuzných desek hlavic útlých přípor lze hledat ve zmíněné kapitulní síni sázavského kláštera (40. léta 14. století). Polygonální krycí desky hlavic přípor patřily též do výtvarného rejstříku parléřovské architektury. Co nabízí anežské hlavice jako příbuzné, je zpracování z hmoty hlavice vyběhajícího listoví, které se v kostele sv. Apolináře proměnilo v kraby. Morfologii bohatého propleteného listoví minimálně jedné z hlavic ovšem musíme vykládat jako podmíněnou katedrální architektonickou plastikou, v tomto případě dobře reprezentovanou skvostnou hla-

---

<sup>190</sup> MUK / LANCINGER 1980.

<sup>191</sup> Albert KUTAL: Gotické sochařství, in: DČVU 1984/1, s. 219, obr. 161.

vicí konzoly s Posledním hříchem v pražské katedrále (80. léta 14. století).<sup>192</sup> Ke znalosti parléřovského a vysloveně již krásnoslohého sochařství nás odkazují i všechny figurální hlavice v presbytáři [19, 20]. Zvlášť výmluvná je v tomto směru hlavice anděla s loktuší na třetí přípoře od západu na jižní stěně lodi, která již jednoznačně v drapérii představuje divákovy vyzrálý rytmičtý krásný sloh [19].<sup>193</sup>

Architektura kostela sv. Apolináře na Větrově patří bezesporu k nejhodnotnějším v daném období a ve své době zcela zásadně spoluvytvářela krajinné panoráma Prahy a interiérovým prostorem výrazně obohatila širokou formální různorodost dobových sakrálních staveb. Výjimečná tedy nebyla jen poloha chrámu, ale také jeho architektonická koncepce, což bezesporu korespondovalo s výjimečným konceptem Nového Města a se snahou soustředit v něm nejen významné instituce a církevní řády, ale také umělecky vyzrálé a osobité stavby; výtvarný projev byl tímto aktem sám o sobě povýšen na místo očividné reprezentace (v obecném slova smyslu).<sup>194</sup> Tvarosloví chrámu nijak významně nepoukazuje na dvě stavební fáze (lod' a presbytář), zdá se dokonce, že rozdílné pojetí lodi a presbytáře bylo vysloveně programovým záměrem. Koncepce vzdušné lodi s hlubokým presbytářem byla zřejmě podmíněna mendikantskou architekturou a dobovým kazatelstvím, přičemž architektura byla i při své jednoduchosti nápaditě obohacena a de facto v jednoduchosti sama o sobě estetizována. Takřka zrcadlem těchto tendencí jako by byla ona baldachýnovitá klenba nad vzdušným prostorem holých stěn lodi kostela. Presbytář, který byl vlastním dějištěm liturgické oběti a ve

---

<sup>192</sup> **PARLER 1978/II**, s. 673. – **DČVU 1984/1**, s.

<sup>193</sup> Rytmičtý rozhoupaná loktuše s hlubokými mísovými záhyby a po stranách spadající závěsy kaskády s kaligrafickou kličkou lemů látky jsou slohovou analogií kupříkladu k Madoně krumlovské.

<sup>194</sup> Otázkou jsou i zmiňované citace motivů z katedrály sv. Víta v Praze (hl. východní pole tzv. staré sakristie a kaple sv. Václava), které možná půjde – díky pouze dílčím citacím – interpretovat v budoucnu významově ve smyslu výjimečnosti metropolitního chrámu (srov. zvl. **NĚMEC 2001**, **NĚMEC 2006**). Jiné stavby se k němu totiž povětšinou jen dílčími motivy odvolávají, ale „netroufají“ si aplikovat z něho vzešlé postupy zásadněji; katedrála a stejně i pražský biskup jim (kostelům a tamnímu kléru) totiž byly svým významem a přeneseně tedy i symbolicky v hmotné formulaci výtvarnou formou nadřazeny. Zvláštní roli by pak v tomto případném pohledu zastával císař a král Karel IV. jakožto ideový zosnovatel výstavby katedrály a také Nového Města a nepřímo svou činností také iniciátor další bohaté výstavby mimo metropoli. Zvláštní roli by zastával nejen z důvodů politické reprezentace, kterou současná literatura k němu až nekriticky v jednotlivých případech vztahuje, ale rovněž z důvodu jeho nezlomné víry, že byl panovníkem „z Boží milosti“. Máme množství dokladů, že klíčovým místem k porozumění jeho pohnutkám (a koneckonců i politice) bylo jeho osobní *imitatio Christi*. Snad nebudeme daleko od pravdy, když budeme nahlížet Karlova až živelnou stavební činnost ve smyslu právě onoho *imitatio*, byť přeneseného na první Božkou osobu. V tom smyslu by před námi vystupoval z pozice své zodpovědnosti k lidu, který mu byl vládou svěřen, jako onen *Creator* (Tvůrce, Stvořitel), který symbolicky v obraze pozemského světa vyjadřuje onen odraz Boží skutečnosti: katedrála jako apoteóza jeho vlády (srov. **HOMOLKA 1978b**) a sídlo prvního kněze v diecézi (apoštola) a vůči ní vztahované další stavby, které však samy vykazují úžasnou mnohost; konkrétněji řečeno jedinečnost a nespočetnou bohatost v projevech Boha a různost jeho stvoření, které se ze své povahy v němu nutně vztahují. Stavby by v tomto světle nebyly samy výsostnou katedrálou, ale jejím nedokonalým odrazem. Naznačená cesta interpretace je ovšem maximálně hypotetická a její verifikace by muse-

kterém byl také tabernákl s uloženým Kristovým tělem (eucharistie), je naproti kazatelsky vyhovujícímu prostoru lodi daleko více rozčleněn. Dominantní je tam motiv střetávání horizontál a vertikál: do hloubky prostoru ubíhá výrazná horizontála podokenní římsy a z ní pak doslova prýští vertikály přípor, na kterých je posazena kolísavá klenba. Nebudeme snad daleko od pravdy, když právě této koncepci přiřkneme hluboce liturgicky významový podtón. S ním pak asi bude korespondovat i ikonografický a ikonologický výklad figurálních a rostlinných hlavic přípor [19-23].

V úhrnu z jen letmo naznačených vztahů se nabízí včlenit do uvažování o – dnes v recentní literatuře hojně zmiňovaném – anonymním architektu, který pracoval na pražské katedrále mezi smrtí Matyáše z Arrasu (1352) a příchodem Petra Parléře (1356) a jehož existence se mi zdá nadmíru pravděpodobná,<sup>195</sup> i stavbu kostela sv. Apolináře v Praze na Větrově.<sup>196</sup> Z naznačeného vysvítá, že ho netřeba příliš personifikovat a že když ne správnější, tak alespoň opatrnější bude o něm hovořit ve spojitosti s konkrétní hutí. Otázkou je, zda-li tuto hypotetickou huť spojit či přímo odvozovat od huti, která výrazně vystupuje na biskupských zakázkách Jana IV. z Dražic v Roudnici nad Labem ve 30. a 40. letech 14. století a která snad pracovala ve 40. letech 14. století i v sázavském benediktinském klášteře. Vliv „roudnické“ a zřejmě biskupské hutě je znatelný na poměrně širokém spektru staveb v období několika desetiletí. Logicky se proto nabízí připsat tyto realizace právě této hutí, či je alespoň od této hutí odvozovat. Zdá se totiž, že jednak zakládala domácí stavitelskou tradici, která posléze byla výtvarnou paralelou katedrálám Matyáše z Arrasu a Petra Parléře, i když i jejich vliv, minimálně místy díky vůli objednavatele, v tvorbě hutí dílčími formami rezonuje. O hutí je proto třeba uvažovat také v souvislosti s vnitřními generačními obměnami, které zajišťovaly její výtvarnou flexibilitu, ovšem v mantinelech osobité vnitřní tradice, která byla zřejmě živěná především hutními vzorníky. Lákavé jsou ikonologické a sociologické výklady jednotlivých porůznu roztroušených realizací, které různě citují některé motivy z pražské katedrály sv. Víta. Jak jsem se snažil poukázat, tak minimálně co se týče východní stěny tzv. staré sakristie v katedrále je teorie, že „rozšiřovaný architektonický styl měl sloužit jako demonstrační norma vyjadřující hodnotu zakázky a především umělecké nároky zadavatele, císaře a

---

la být podrobena detailnímu kritickému studiu, které by primárně vycházelo z monografických studií jednotlivých staveb.

<sup>195</sup> Naposledy k tomu s odkazy na starší literaturu NĚMEC 2006, s. 155 ad.

<sup>196</sup> V členit do uvažování nemusí být totožné s připsáním autorství, ale spíše je třeba to chápat jako oblast střetávání a výtvarných vlivů.

českého krále“,<sup>197</sup> když ne ve své jednoznačnosti sporná, tak spíše neúplná. Nabízí se totiž předpokládat, že po smrti Matyáše z Arrasu a než Karel IV. získal novou vhodnou osobnost stavitele, byla přechodně přizvána ke stavbě katedrály domácí hut'. Dobře jí mohla být právě ona hut' „biskupská“ s kořeny v Roudnici nad Labem. V souvislosti s existencí této „biskupské“ hutě je třeba počítat vedle Karla IV. jako s výraznými stavebníky své doby i s pražskými biskupy a poté arcibiskupy, kteří pravděpodobně také přiváděli do své diecéze různé zahraniční umělce, jak to dokládá již tolikrát zmíněný Vilém z Avignonu.<sup>198</sup> Právě spojení hutě s pražskými biskupy, respektive alespoň motivické odvolávání některých staveb se na starší biskupské zakázky a složité vztahy celé palety těchto staveb, výše zmíněné hodnocení karlovské reprezentace mírní a spíše nabízí složité tázání po vzájemném vztahu a spolupodílnictví krále a biskupů na konkrétních sakrálních zakázkách.<sup>199</sup> Tím ovšem nechci onen prvek reprezentace a demonstrativní účín umění Karla IV. podceňovat, naopak. Ostatně i z oboru figurálního umění máme doloženo, že „*demonstrativní norma vyjadřující hodnotu zakázky a především umělecké nároky zadavatele*“ se stala v osobních a dvorských zakázkách příkladnou i pro pražské arcibiskupy.<sup>200</sup> Problémem je – dle mého soudu – zjednodušená interpretace úlohy pražských arcibiskupů v císařově a králově stínu jako jeho „imitujících“ sekundantů v rozsáhlém umělecko-politicko-propagandistickém plánu. V takto zjednodušeném náhledu se totiž zcela vytrácí hledisko čistě interních církevních potřeb a tedy i specifík církevních zakázek a církevních úřadů oproti světskému úřadu císaře a krále, byť ustanoveného „z Boží milosti“. Dnes tak hojně zkoumanou problematiku karlovské umělecké reprezentace, nahlíženou zjednodušeně téměř jen politickou optikou,<sup>201</sup> by v budoucnu bylo možná podnětné vedle mnohých dalších náhledů revidovat též jednoduchým pohledem personálních a pracovních možností stavitelů a pohledem čistě ekonomickým, jak jsem výše naznačil, neboť přeci jen musíme počítat z paralelností různých hutí, architektů, stavitelů a tedy i vzorníků a spolu s tím také s finančními možnostmi fundátorů a výlučností a tedy i nákladností hutě katedrální. Hlubší reflexe kostela sv. Apolináře v Praze v tomto směru a jeho podrobné zasazení do širší palety staveb je pak z tohoto místa ještě trvalým dluhem budoucímu zkoumání.

---

<sup>197</sup> NĚMEC 2006, s. 145 – 158, s. 158.

<sup>198</sup> Blíže k tradici biskupských výtvarných realizací kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 79ad.

<sup>199</sup> srov. pozn. 194.

<sup>200</sup> NĚMEC 2006, s. 145 – 158, s. 158.

<sup>201</sup> např. FAJT 2006.

### 3. SOUČASNÝ STAV MALEB V KOSTELE SV. APOLINÁŘE

#### 3. 1. Restaurování maleb a průzkum kostela

První restaurování, omezené vesměs na zajištění malby, která předtím byla natřena fermeží, provedl v roce 1921 Maxmilián Duchek [29].<sup>202</sup> Od roku 1949 se restaurování maleb věnoval Bohuslav Slánský s žáky svého ateliéru pod odbornou konzultací Pavla. Mezi léty 1951 a 1952 malby restauroval Bohuslav Slánský a Vladimír Terš.<sup>203</sup> Slánský se tehdy vzhledem k lokálnímu poškození tváří a hlav na obrazech domníval, že k poničení snad došlo i záměrně, snad za husitských bouří.<sup>204</sup> Slánský se také poprvé zmiňuje o druhé a logicky z důvodů zachování vrchní malby o vrstvě malby na severní stěně mezi prvním a druhým polem klenby a na jižní stěně pod druhým polem. Domníval se, že se jedná o ornamentální výmalbu.

Poslední restaurování maleb v kostele sv. Apolináře akademickými malířkami Evou Skarolkovou a Milenou Nečáskovou bylo spojeno také s rozsáhlým průzkumem, který si kladl za úkol vyvrátit nebo naopak potvrdit existenci dosud neodkryté historické výmalby a vymezení rozsahu dochování původní gotické omítky.<sup>205</sup> Původní omítky sice byly nalezeny v poměrně značné míře,<sup>206</sup> ale přesto se díky rozsáhlé absenci původních omítek ve spodních partiích stěn lodi existenci rozsáhlejší figurální výzdoby – kromě zbytků maleb na jižní stěně – prokázat nepodařilo. Průzkum vedle toho odhalil ve všech okenních špaletách množství dekorativní malířské výzdoby, připomínající jednoduché mramorování,<sup>207</sup> šedočerný pás rá-

<sup>202</sup> Zpráva o opravě: *Národní listy*, 5.6. 1921, 152.

<sup>203</sup> Na stánkách *Zpráv památkové péče* se krátce po opravě maleb rozvinul spor o restaurování nástěnných maleb mezi Františkem Petrem a Bohuslavem Slánským. Petřů kritizoval přístup Slánského a jeho žáků při restaurování maleb v kostele sv. Apolináře a na Pražském Hradě. Spor byl veskrze metodický, i když místy v textu mezi účastníky vyostřený. – František **Petrů**: O výchově konservátorských a restaurátorských kádřů, *Zprávy památkové péče* XIV, 1954, s. 235 – 239, zvl. 238; Bohuslav **Slánský**: K článku „O výchově restaurátorských kádřů“, *Zprávy památkové péče* XV, 1955, s. 154 – 157; František **Petrů**: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, *Zprávy památkové péče* XV, 1955, s. 185 – 186; Bohuslav **Slánský**: K článku F. Petra: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, *Zprávy památkové péče* XVI, 1956, s. 94 – 96.

<sup>204</sup> Bohuslav **Slánský**: K článku „O výchově...“ (pozn. 203), s. 154 – 157.

<sup>205</sup> Eva **Skarolková**: *I. etapa restaurování ...* (pozn. 52); Milena **Nečásková** / Eva **Skarolková**: *Restaurátorská zpráva...* (pozn. 52); Eva **Skarolková**: *Restaurátorská zpráva...* (pozn. 52).

<sup>206</sup> Nelezeny na stěnách lodi presbytáře, v okenních špaletách, na straně vítězného oblouku směrem do lodí, na západní stěně kostela na kruchtě pouze v některých sondách (cca v 50 %), na straně vítězného oblouku směrem do presbyteria (místy pouze její jádrová vrstva) a nakonec i na klenbě (v lodi ovšem pouze ojedinele).

<sup>207</sup> Mramorování střídá žluté, růžové a bílé plochy s bílými a tmavě červenými akcenty, na hraně okna často doplněné tmavě šedou lemující linií.

mující jednotlivé obrazy, žebra a klenební náběhy a v presbytáři nad římsou blíže nespecifikovaný polokruhový dekor.

Odkryté a dochované gotické nástěnné malby jsou provedeny obvyklou technikou al secco na dvouvrstvé omítce, nanášené v přibližně v dvou metrech širokých pásech, přičemž spodní pás je vždy přetažen přes horní. Mezi dokončením omítek a vznikem maleb musíme předpokládat jistý časový odstup, neboť stěny byly ještě před realizací maleb poškozeny a pokud nebyly defekty opravdu značné, že musely být zatmeleny, bylo malováno přes ně. Výjimkou jsou v tomto směru obličejové partie světců a světic spodních obrazových cyklů, kde ve snaze vytvořit lepší podklad byla těsně před malbou nanášena další omítková vrstva. Restaurátorský průzkum navíc upozornil, že u dolních obrazů chybí podrobná přípravná štětcová kresba, místně se objevuje pouze okrová podkresba některých detailů a u některých výše umístěných obrazů jednoduchá obrysová kresba postav a architektury „*tužkového charakteru*“(?).<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Eva Skarolková: *1. etapa restaurování ...*(pozn. 52).

### 3. 2. Popis dochované výmalby na stěnách interiéru

Několikrát jsem již předeslal, že výtvarnou dominantou architektonicky takřka čirého a bohatě prosvětleného chrámového prostoru je – krom prostoru samého – jeho gotická nástěnná výmalba. Svou kvalitou, stupněm dochování a zvláštní ikonografií mezi obrazy vynikají především obrazové cykly ve spodní partii stěn chrámové lodi, jejichž součástí jsou také v literatuře téměř výhradně probírané protějškové obrazové pásy s Kristem a Madonou Ochránitelkou. Jak lze usuzovat, jednalo se zřejmě původně o víceméně průběžný, přibližně 2,4 metru vysoký, figurální pás malby obíhající stěny lodi kostela, který ovšem nemusel vzniknout během jediné časové etapy. Pás se tedy dnes po odkryvech sestává z dvojice samostatných fragmentů, mezi které je vložen obraz monumentální postavy sv. Kryštofa, a dvojice zmíněných protilehlých cyklů. Minimálně dominantní část obrazů s Kristem a Madonou byla svrchu i zespodu uzavřená úzkou bílou lištou, kterou zřejmě vyplňoval průvodní text.<sup>209</sup>

Ponecháme-li zatím stranou některé zatím spíše jen komplikující otázky, lze hovořit o pravděpodobném průběžném pásu po obvodu stěn anebo minimálně o vědomě formálně jednotně komponovaných izolovaných obrazových celcích. Obrazové pásy postav jsou povětšinou rozděleny na dva vnitřní horizontálně vrstvené prostory s postavami. Spodní úzký pás je odlišen od horního nejen velikostí zobrazených postav, ale také zemitější a tlumenější barvou červeno-hnědého (resp. žlutohnědého) pozadí oproti prosvětlenému a vzdušnému blankytnému pozadí nadsazeného hlavního obrazového pásu. Hoření postavy jsou poměrně útlé, hmotně vyvinuté a vyplňují takřka celý a krom vrstvy zeminy s velmi nízkým horizontem ničím nespecifikovaný prostor.

Na jižní stěně přiléhá z východu k triumfálnímu oblouku, zkraje bohužel částečně zakrytý barokním oltářem Panny Marie Karlovské, velmi těžko ikonograficky určitelný obraz s dochovanou jedinou figurou světce nebo světice [30, 31]. Na porušený obraz navazuje ze západní strany monumentální sv. Kryštof, zobrazený – na rozdíl od ostatních obrazů náležících vrstvě ve spodní partii stěn lodi kostela – před červenohnědým pozadím [32]. Dále směrem k západu malířská výzdoba plynule pokračuje obrazem čtyř světeckých postav, z nichž

---

<sup>209</sup> Tomu nasvědčují při pozorném zkoumání četné, ale dnes naprosto nečitelné, zbytky jednotlivých černých písmen původního textu. Zuzana Všečeková (VŠETEČKOVÁ 2002) se domnívá – a myslím oprávněně –, že lišta nesla nápisy jmen jednotlivých postav. Tomu by mohla odpovídat i předpokládaný liturgický účel maleb – litanie. K tomu podrobněji kapitola 4. 2. předkládané práce.

první dvojice zřejmě představuje sedící evangelisty jako autory posvátných textů Nového Zákona u písářských pultíků. Druhou dvojici je při současném poničení malby velmi těžké jasněji a zodpovědně interpretovat. První z dvojice je zjevně stojící muž, který zřejmě předkládá vedle něj trůnící postavě, kterou lze z dílčích znaků považovat nejspíš za ženu, otevřenou knihu. V podnoží čtveřice postav je červenohnědý pás malby, ve kterém je každé postavě podsazen v případě první dvojice evangelistů atribut (býček a lev?) a v případě druhé dvojice polopostavy mužů (proroků?) s nápisovými páskami [33-35]. Po krátké proluce, která šíří odpovídá šíři malby dvou osob probírané části malby, pokračuje pás výzdoby poměrně celistvě dochovaným obrazem Krista uprostřed kolegia apoštolů, předkládajících věty Kréda. Je pravděpodobné, že dnes prázdný prostor dříve vyplňovali zbyla zbylá dvojice evangelistů, kteří by tak z obou stran uzavírali ústřední dvojici trůnící ženy (?) s mužem, který předkládá knihu.<sup>210</sup> Jednotlivým postavám apoštolů a Krista v hlavním obrazovém pásu navazující malby odpovídá ve spodním pásu jedno poprsí starozákonního proroka, z nichž každý drží invokační pásku se sentencí svého proroctví [27]. Na protějščí severní stěně tvoří tomuto obrazu pandán obraz Madony Ochránitelky uprostřed světic, na něž z východu navazuje pozoruhodný přibližně čtvercový obraz sv. Václava [28, 48]. Po Marině pravici stojí zobrazena – jak se domnívám ve shodě s Jakubem Vítovským<sup>211</sup> – ikonograficky rozvedená šestice žen Příbuzenstva Páně, k nimž je vždy ve spodním obrazovém pásu (většinou) podsazen příslušný manžel, respektive jeho poprsí. Po levici Panny Marie přistupuje řada šesti svatých panen, které stojí na hřbetech svých trýznitelů. Stejně je pak pojata i postava sousedního sv. Václava, který rovněž stojí na stočené postavě.

Důležitou roli pro dnešní správné čtení maleb hraje, jak jsem v přehledu literatury poukázal, práce Rudolfa Kuchynky,<sup>212</sup> který ještě ve 20. letech 20. století přečetl některé dnes takřka nečitelné texty na nápisových páskách proroků a v knize, kterou drží Kristus. V rámci hypotetické rekonstrukce podoby maleb je podnětné – i když pro ikonografické určení postav nikoliv určující – přiřazení jednotlivých vět Kréda apoštolům Zuzanou Všetečkovou (viz. kap 1.2.).<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Za upozornění na skutečnost, že se nemusí jednat o malbu čtyř evangelistů, děkuji účastníkům středověkého semináře Jana Royta na ÚDU FF UK, jmenovitě Janu Dienstbierovi a Janu Roytovi.

<sup>211</sup> VÍTOVSKÝ 1976a, s. 185 – 186, kat. 36.

<sup>212</sup> KUCHYNKA 1922.

<sup>213</sup> VŠETEČKOVÁ 2002.



Apoštoly na jižní stěně můžeme – podle mého mínění – docela spolehlivě určit díky osobním atributům: zleva doprava stojí sv. Šimon Zélot (zrzavý, atribut?), sv. Juda Tadeáš (kyj), sv. Tomáš (kopí), sv. Bartoloměj (nůž), sv. Jan (mladistvý bezvousý typ tváře, kalich), sv. Petr (typika tváře, klíče) a k němu natočený Kristus; po jeho levici následují za sebou sv. Ondřej (ondřejský kříž), sv. Jakub Větší-Zebedeův (mušle), sv. Filip (kříž s dvěma břevny), sv. Matěj (sekera), sv. Jakub Menší-Alfeův (valchářská tyč), Jidáš (žlutý oděv, měšec, strom, absence svatozáře) a sv. Matouš (zobrazen a hlavně zdůrazněn jako evangelista<sup>214</sup>: anděl, resp. okřídlená postava) [27, 36-46]. Určení supponovaných proroků se věnoval na základě dochovaných nápisových pásek Rudolf Kuchynka a v nedávné době vyčerpávajícím způsobem též Zuzana Vsetečková (viz. kap. 1.2.) [27, 47].

Domnívám se, že obdobně jednoznačné je i určení takřka všech protějškových ženských figur na severní stěně [48]. Centrálně postavená Panna Maria zde není v srdci jediné skupiny jako protějškový Kristus, ale je jakýmsi snubním momentem dvou tematicky odlišných a – jak později uvidíme – i významově odlišných skupin: skupiny svatých žen Příbuzenstva Páně po její pravici a svatých panen po její levici. Směrem napravo od Madony, pod níž je v arkádě zobrazen sv. Josef mezi býčkem a oslem, stojí ženy seřazeny: 1. sv. Anna Samodruhá, v arkádě v podnoží s trojicí svých manželů (Jáchym, Kleofáš a Salomas); 2. dcera sv. Anny z druhého manželství Marie Kleofášova, kterou doprovází synové Jakub Menší, Josef Spravedlivý (nebo Barnabáš či Just), Šimon Zelót a Juda Tadeáš; v arkádě v podnoží je polopostava Mariina manžela Alfea; 3. druhá sestra Panny Marie a dcera sv. Anny ze třetího manželství Marie Salome se syny Jakubem Větším a Janem Evangelistou, v arkádě provázené svým chotěm Zebedeem;<sup>215</sup> 4. sv. Alžběta s malým Janem Křtitelem a v arkádě s manželem Zachariášem. Jako poukaz na jeho kněžskou službu a na jeho příslušnictví ke kmenu Lévi by mohlo být chápáno žehnající gesto pozvednuté pravé ruky a pouze v konturách dochovaný předmět, který drží v levici u úst (šofar?); 5. sv. Máří Magdalena s pyxidou, dle tradice ztotožněná s Marií, sestrou sv. Marty a Lazara, doprovázená v arkádě mužem zahaleným v bílé pleně, který stojí v otevřené hnědé tumbě či sarkofágu a který pravděpodobně představuje Mariina bratra Lazara (např. Jakub Vítovský však postavu četl jako Josefa z Arimatie); 6. sv. Marta s kropáčem a kropenkou, v arkádě doplněná mužem s biskupskými či opatskými insigniemi

<sup>214</sup> S vysokou mírou jistoty – jak se domnívám – můžu tvrdit, že zobrazeným není sv. Pavel, jak většinou dosavadní literatura soudila, neboť apoštol rozhodně nedeří meč, ale pouze hůl a doprovází ho okřídlená postava. Postavě sv. Matouše odpovídá i celková ikonografie malby. Zobrazené je zde tedy historické kolegium apoštolů. Zdůvodnění se budu v práci věnovat až později v širším ikonografickém kontextu maleb (kapitola 4. 2.).

<sup>215</sup> LCI IV, S. 163-168.

(buď sv. Maximinem nebo sv. Servácem) [49, 50].<sup>216</sup> Po levici Panny Marie přistupují svaté panny, jejichž identifikace je již mnohem méně komplikovaná: 1. sv. Anežka s prstenem a textem *annulo suo subaravit me* na nápisové pásce a doprovázená beránkem; 2. a 3. lze identifikovat vzhledem k obecným atributům, jak upozornila Zuzana Všetečková,<sup>217</sup> velmi obtížně. Třetí světici však může být sv. Lucie s dýkou; 4. sv. Kateřina s mečem a kolem; 5. sv. Markéta s drakem a křížem; 6. sv. Barbora s věží [50, 51]. Poměrně nekomplikované je rovněž určení stočených a pokořených mužských postav v podnoží svatých panen, které lze z legend jednoduše odvodit:<sup>218</sup> pod sv. Anežkou zástupce prefekta Aspasius, pod sv. Kateřinou císař Maxentius, pod sv. Markétou prefekt Olybrius a pod sv. Barborou její otec Dioscurus [58]. Analogicky je pod sousedním sv. Václavem [52] snad zobrazen jeho bratr a vrah Boleslav I., aniž bych ovšem chtěl zatím plně vyloučit možnost, že je zde zachycen Radslav Zlický [58]. Pro popis a následnou interpretaci obrazu sv. Václava jsou podstatná starší čtení malby a rovněž fotodokumentace z 20. let 20. století [29].<sup>219</sup> Ještě v roce 1922 popisuje Václav Wagner již notně poškozený obraz slovy: „*Samotný obraz sv. Václava, za nímž andělé drží drapérii, s mečem a praporcem v rukou, je efektním zakončením obrazového pasu. Světec s anděly tvoří samostatnou skupinu, odlišenou od ostatních jak volností postoje, tak určitějším vyznačením terrainu a drastičtějším podáním postavičky spodní, tak konečně i kontrasty barevnými, původně mnohem větším než na pásu apoštolů a světic, kde na rozdíl od pozadí obrazu sv. Václava (sytě červeného) je pozadí nanaseno studenou barvou modrou*“.<sup>220</sup> Naštěstí se nám dochovala z doby Wagnerova popisu i dobová fotodokumentace maleb, která nám v konfrontaci s dnešním stavem maleb může pomoci korigovat nebo spíš brát některá jeho definitiva popisu přeci jen opatrněji.<sup>221</sup> Jednoznačně zřetelná je dosud figura sv. Václava v dlouhé někde v polovině lýtek ukončené a v pase přepásané suknicí. Hůře zřetelná je dvojice stojících či zdá se spíš flankujících andělů po stranách světce. Na fotografii z 20. let 20. století můžeme z postavy pokořené v podnoží sv. Václava číst stejně jako dnes de facto jen její kulovitý stočený obrys a lépe než dnes křivku zad, na kterých spočívá světec, ohnutý loket pravé

<sup>216</sup> Na Východě byl Lazar běžně zobrazován jako biskup (LCI III, S. 33-38). Sv. Servác stejně jako sv. Maximin pak jednak patří do kontextu Západního křesťanství a vždy byli zobrazováni jako biskupové (LCI VII, S. 619)

<sup>217</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 157ad.

Druhá světice drží před sebou v levici knihu. Při podrobném pohledu se zdá, že pravicí před sebou přidržuje vedle palmové ratolesti i bílé kleště, které jsou atributem sv. Apoleny. Ostatní světice však ratolest drží v ruce samotnou anebo jim jí malíř jednoduše nepřičítal. Ve skutečnosti lze při porušení malby těžko určit, jestli se jedná o záhyby světlem modelované drapérie či atribut a tedy těžko určit mezi skutečností a vlastní projekcí.

<sup>218</sup> K tomu např. dobově rozšířené homilitické zpracování legend v Legendě Aurea – LA.

<sup>219</sup> Za poskytnutí duplikátu starší fotodokumentace uložené v archivu NPÚ v Praze a soukromé fotodokumentace ze 70. let 20. století děkuji Jakobovi Vítovskému.

<sup>220</sup> WAGNER 1922, s. 7.

ruky a zbytky tváře. Na staré fotografii je níže pod stočenou postavou ještě mizivě znatelný had a nalevo u hlavy koruna, kterou sv. Václav přišlapuje špicí levé nohy. Koruna je při bližším ohledání čitelná na obraze doposud. Bohužel přesnější detaily malby jsou velmi těžko určitelné a možností čtení malby se nabízí hned několik. Důležitou korekturou při čtení je samotná zjevná kvalita malby a originalita její ikonografie, o které bude dále v práci řeč. Díky těmto skutečnostem – a při porovnání s ostatními malbami světců v kostele – je zjevné, že postavy sv. Václava a andělů byly proporcionálně velmi dobře zvládnuté a nelze tedy předpokládat, že Wagnerem zmíněná ruka s mečem patří světci. Meč tak evidentně držel za sv. Václavem anděl. Předmět, který přidržoval pandánový anděl, je i na staré fotodokumentaci bohužel nečitelný. Stejně tak neprůkazná je Wagnerova zmínka o drapérii, kterou za světcem andělé přidržují. Pozadí obrazu, který je navíc po způsobu deskových obrazů jakoby vsazen do iluzivně namalovaného úzkého rámu, je jednoduše červenohnědé a vyplňuje celou plochu za postavami nad úrovní nízkého horizontu, na kterém světec stojí. Znatelná je standarta na dlouhé tyči, kterou světec drží levicí podél těla. Tyč zesponu jakoby zapichuje či opírá o stočenou kulovitou postavu v podnoží, hned u zmíněné koruny, kterou přišlapuje levou špičkou nohy. Standarta vlaje směrem doleva od světce za andělem a zdobí ji čtveřice do kříže uspořádaných drobných křížků. Pravá ruka světce je zcela neznatelná. Zajímavé jsou rovněž dílčí detaily jako cíp při zemi jakoby rozevlátého pravého spodního cípu pláště světce, kde se dochovala i někdejší původní barevnost oděvu. Plášť byl červený a na rubu zelený. Do obrazu se sv. Václavem pak přesahují nohy pod sv. Barborou pokořeného otce Dioscura a svou povahou tak motiv přesahu jakoby ruší oddělenost rámovaného obrazu od pásu s Madonou Ochránitelkou [59].

Jak jsem již předeslal, oba dominantní protějškové obrazové pásy v lodi kostela jsou vizuálně vnitřně rozděleny na dva jakoby oddělené prostory: vzdušný prostor hořících postav a poněkud zemitější prostor postav suponovaných. Jakkoliv je toto tvrzení jednotně platné pro horní postavy Krista, Madony a světců se sveticemi, je zároveň částečně nepřesné pro postavy proroků a mužů Příbuzenstva Páně a ještě více pro stočené figury pohanských trýznitelů svatých panen, „ z nichž každá slouží jako konsola pro horní postavu světice“, jak je trefně popsal Rudolf Kuchynka.<sup>221</sup> Proroky na jižní stěně umístil malíř pod sloupky nerušenou polylobní arkádu, v níž každý oblouk zastřešuje jediné poprsí proroka, umístěné vždy pod

---

<sup>221</sup> Fotodokumentace je dostupná ve fotoarchivu NPÚ, ú.p. v Praze. Reprodukce in: *Památky archeologické* XXXIII, 1922-1923, tab. I.

<sup>222</sup> KUCHYNKA 1922, s. 43.

jednou hoření figurou apoštola či Krista. Arkáda s proroky tvoří jednotný, ničím nerušený a nedělený uzavřený prostor s uzavřenou skupinou souvztažných postav. Ty jsou podány jako z části zakryté za jakýmsi zábradlím, které představuje spodní průběžná bílá lišta s někdejšími textem. Vlastní hmota arkády vytváří přechod a spojnicí mezi podsazeným a v barvě zemitějším prostorem starozákonních proroků a nadsazeným vzdušnějším blankytným prostorem novozákonních postav. Pás zeminy s velmi nízkým horizontem, na kterém stojí Kristus s apoštolů, totiž zároveň plní roli architektonické arkády zastřešující proroky.

Poněkud rozdílně jsou komponovány vztahy prostorů na protějškovém obraze s Madonou Ochránitelkou. Manželé svatých matek, žen Příbuzenstva Páně, zastřešuje obdobná arkáda jako protějškové proroky: stejným způsobem nízký horizont hnědé zeminy horního pásu s blankytným pozadím tvoří zároveň architektonickou polylobní arkádu, ovšem s dělicími sloupky mezi jednotlivými oblouky. Prostor mužů v arkádách je tím rozdroben na několik izolovaných a vůči horním světicím jednoznačně podřízených prostorů. Barva pozadí je identická jako barva pozadí protějškových proroků – tj. vínová.

Počínaje sv. Anežkou a konče v řadě až obrazem sv. Václava již nemůžeme plně hovořit o oddělení prostoru světic (resp. světce) a stočených figur jejich trýznitelů. Stočené mužské figury jsou plně prostorově spojeny se světicemi a plní jakousi – Rudolfem Kuchynkou krásně postřehnutou – vizuální funkci konsoly, která nemá pouze smysl výtvarný, ale prvotně spíše smysl významový.<sup>223</sup> Muži-konsoly tím, že jim není přiznán vlastní svébytný prostor, ztrácí na jakési relevanci své osobní výpovědi, kterou získávají až v kontextu svého spojení s konkrétní pannou a de facto s její triumfální mučednickou smrtí, jíž byli zosnovatelé.

V protilehlých obrazech se setkáme s trojicí měřítek postav a tím s jejich jednoznačně formulovaným hierarchickým odstupňováním. Nejmenší měřítko bylo přisouzeno postavám nejnižší v obraze (tj. proroci a muži arkádách a muži pokoření v podnoží světic). V hlavním obrazovém pásu jsou oproti apoštolům, sv. ženám a sv. pannám měřítkově zdůrazněny centrální postavy Krista a Panny Marie. Shodné měřítko jako u apoštolů a světic zvolil malíř také u skupiny evangelistů s neidentifikovatelnou světeckou dvojicí a u postavy světce či světice na fragmentu malby při východním rohu jižní stěny lodi kostela. Sv. Kryštof je dle obvyklé ikonografie zobrazen jako obr v nadživotní velikosti.

---

<sup>223</sup> To prvně rozeznal **CHADRABA 1971**, s. 42 ad., když vyzdvihl v obrazech motiv křesťanského triumfu.

Zcela jinak jsou komponovány obrazy světeckých postav v meziokenních prostorách v lodi kostela [26-28, 60-64]. Jedná se – kromě jediného skupinového obrazu – o solitérní figury v bohatých iluzivně pojatých architekturách, které i při citelném porušení malby zaujmou skvělým zvládnutím prudce jakoby perspektivně ubíhajícího hloubkového prostoru. Každá z architektur je pak co do podoby a tvarosloví originálem, který se na druhém obraze ani dílčími citacemi neopakuje. Přes pětici dochovaných obrazů světců prosvítají poměrně značné konsekrační kříže.

Nad Kristem uprostřed obrazového pásu na jižní stěně lodi kostela je obraz světice, kterou literatura identifikovala buď jako sv. Dorotu anebo jako sv. Alžbětu Durynskou [60]. Po-dána je v tříčtvrtečním profilu a natočená, stejně jako další postavy souboru, směrem k východu. Přes spodní přiléhavé roucho, které se zřejmě uplatňovalo pouze v partii hrudi, má přehozené svrchní bohaté roucho. Bohužel z malby dnes zbyla povětšinou jen podkresba a dílčí zbytky vrchních barevných vrstev, které zcela nedovolují číst detaily postavy kromě kontur. Světice má na hlavě, kterou shlíží dolů a kolem které září žlutý nimbus, posazenou nízkou korunu. Je prostovlasá. Pravou rukou před sebou drží košík, ke kterému jakoby vztahuje ruce prosící drobná postava muže. Pozadí za světici uvnitř architektury zdobí šablonové vzorky červené malby stylizovaných kvítků, zřejmě růží. Košík a motiv růží spíše napovídají světici identifikovat se sv. Dorotou než se sv. Alžbětou. Ob jedno pole klenby směrem k východu je v architektuře zobrazen biskup s mitrou na hlavě a berlou s točenicí v pravé ruce [62]. Tvář zdobí krátký šedý vous. Na nízké – dobově tvarem příznačné – mitře má po stranách dva bílé křížky vepsané do červeného kruhu. Postava, jak ji určila dosavadní literatura, by asi měla představovat sv. Vojtěcha. Bez kontextu obrazu s dalšími obrazy souboru ovšem obecná ikonografie sv. biskupa nevyklučuje ani jiného světce.

Na severní stěně nad Madonou je jako pandánový předpokládané sv. Dorotě vyobrazen elegantní muž v krátké přiléhavé suknicí, s dlouhým pláštěm a knížecí čapkou [61]. Bohužel postava je notně porušená a zbyl z ní pouze otisk podmalby, který nedovoluje určit mnoho bližších detailů. Znatelná je původní červená barva knížecího čapce, kratší žlutavý vlas a vysoký nákrčník se zbytky motivů drátěné košile. Tyto všechny detaily poukazují k zobrazení sv. Václava. Směrem k východu je naproti obrazu sv. Vojtěcha zobrazen světec v zeleném oděvu a s hermelínem [63]. Na hlavě má nízkou korunu, v levé ruce drží pozdvihnuté královské jablko s křížkem a v levé žezlo, které opírá o rameno. Měkce modelovanou drapérii ze-

ného roucha zdobí šablonou malovaný červený ornament stylizovaného květu. Nejpravděpodobnější se zdá dříve navržené ztotožnění světce se sv. Zikmundem. Mezi čtvrtým polem a posledním pátým polem klenby lodi směrem od západu je na severní stěně vyobrazena v architektuře skupina čtyř anebo možná i pěti stojících světeckých postav s nimby [64]. Obrazu dominuje postava světice v tmavém bohatém splývavém rouchu. Zřejmě se jedná o sv. pannu, neboť je prostovlasá a na hlavě má – zdá se – korunu. Nejasné zbytky malby nasvědčují, že světice asi držela paže před hrudí buď pokrčené v modlitbě anebo zkřížené ruce na hrudi v gestu pokory.<sup>224</sup> Zleva k ní přistupuje pravděpodobně mužská postava s rovněž před hrudí sepnutými či zkříženými pažemi. Že se asi jedná o muže nasvědčuje přílbicový tvar účesu. Díky stavu malby však nelze brát toto spíše zdání jako průkazné. Za touto ústřední dvojicí postav vykukují ještě minimálně dvě hlavy s nimby. Zjevně i tyto postavy byly prostovlasé, ale jejich pohlaví a natož věk určit nelze. Identifikace skupiny je tak při stavu malby více než obtížná a v budoucnu možná vysvětlitelná pouze kontextem s ostatními obrazy souboru.

Malby v interiéru kostela sv. Apolináře jsou obdobně jako většina dobových děl monumentální malby dochovány pouze v odlesku původního stavu. Vrchní modelační vrstva malby postav je takřka ztracena a s ní logicky i mnohé detaily konkrétního malířského projevu, které by nám umožnily přesnější klasifikaci uvnitř dochovaných souborů. O malbách ve spodní partii stěn můžeme díky jejich specifickému soustředění na postavu a díky odmítnutí konkretizace prostoru bez problémů v popisné rovině hovořit toliko jako o sledu solitérních postav. Jednotlivé figury teoreticky před námi vystupují jako svým způsobem oddělitelné porušené jednotliviny. Už z prvního letmého ohledání maleb je ovšem znatelné, že jednotlivé postavy a dokonce místy jen jejich části jsou dílem několika malířských rukou, které se pouze projevem podřídily scelujícímu konceptu zřejmě hlavního (řídícího) malířského mistra a tvůrce zjevně originální ikonografie. Místy je pak zjevné, že se i na jednotlivých postavách podílelo více malířů; to platí především o malbě tváří oproti zbytku postavy.<sup>225</sup> Malby v meziokenních prostorech jsou dílem ještě jiné malířské individuality.<sup>226</sup> I tato kompaktní skupina obrazů ovšem vykazuje odlišné přístupy a tedy i v tomto případě se nabízí počítat rovněž s účastí několika malířů. V obou základních souborech maleb je ovšem snaha po detailní diferenciaci malíř-

---

<sup>224</sup> Pokorné gesto zkřížených rukou na hrudi a tedy s tím přijmutí „Božího plánu“ se objevuje především na obrazech Zvěstování, Navštívení Panny Marie apod.

<sup>225</sup> Jemná a precizní malba tváří často jakoby neodpovídá hrubší a zběžnější malbě detailů rukou apod. Tváře navíc, jak prokázal restaurátorský průzkum, byly malovány jako jediné na čerstvě krátce před malbou nanesenou omítkou, která vyrovnala povrch stěny a nechala tak vynítní jemné malířské práce detailů.

ských rukou spíše bezpředmětná a díky předpokládanému spolupodílnictví více malířů na jediné figuře možná i matoucí.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Naposledy **VŠETEČKOVÁ 2002**.

<sup>227</sup> Míra určení jednotlivých malířských rukou je – podle mého názoru – relevantní pouze v přímé úměře jeho výpovědní hodnoty k slohovému zařazení maleb v širší umělecké produkci. Blíže k malířskému rukopisu jednotlivých obrazů a postav kap. 4. 3. *Malby a ostatní dobová výtvarná produkce*.

## 4. ROZBOR MALEB V KOSTELE SV. APOLINÁŘE

### 4. 1. Dvorský okruh a arcibiskupské donace

Víceméně stručným popisem rozsáhlého souboru maleb v pražském kostele sv. Apolináře se pomalu dostáváme blíže k jádru předkládané práce. V následných řádcích se pokusím formulovat některé metodologické podmíněnosti spojené s vnímáním maleb a pokusím se tím o jakési jejich vědomé nahlédnutí jako mnohvrstevného celku, kde vedle sebe nestojí odděleně forma a význam díla, formulovaný prostřednictvím ikonografie, nýbrž kde obojí je součástí vyššího celku (díla) a kde každá jednotlivá složka – ačkoliv od druhé (z hlediska interpreta) rozdílná – částečně participuje svými vlastnostmi na vlastnostech té jiné složky.<sup>228</sup>

Zpočátku je více než nasnadě zaměřit krátkou kritiku k dosavadní a povětšinou ikonografické jednostrannosti přístupu: tj. k interpretačnímu přístupu, jež negativně poznamenal nejen svatoapolinářské nástěnné malby, ale v konkrétních aplikacích metodologické jednostrannosti veskrze celé studium monumentální malby druhé půle 14. století, v němž je proto dvojnásob potřeba předkládat onu vstupní premisu vzájemné participace jednotlivých částí celku (díla). Absence této vstupní návěsti poznamenala bohužel celou kvalitativní reflexi děl, která nespádají do dnes nejúžeji chápaného tzv. dvorského okruhu, za jehož reprezentanty pokládá povětšinou dosavadní literatura toliko výtvarné celky na Karlštejně, v Emauzích a v pražské katedrále, případně také celky v kapitulní síni na Sázavě.<sup>229</sup> Důvody proč tomu tak je, jsou jistě různé: od důvodů týkajících se vlastní památky, přes specifika lucemburské epochy až po důvody čistě interpretační, tj. metodologické a osobnostní (vztaženo k interpretovi).

Mezi všemi zde jmenujme pouze jediný a v nejednom případě i hlavní důvod: častý nebohý stav dochování děl monumentálního malířství. Nebohý stav bývá dán jednak ve středověku v našich zemích obvyklou technikou malby fresco secco a také pevnou vazbou malby s místem určení, tj. s konkrétní budovou, s jejímž životem neoddělitelně sdílela a nadále sdílí

---

<sup>228</sup> srov. např. Jan Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*, Praha 1948, s. 26, 32, 247. Každá složka díla v nepolarizovaném pohledu na jeho složitou strukturu vlastně spoluvytváří jinou a zdánlivě svou povahou rozdílnou složku téhož celku.

<sup>229</sup> V podstatě nezměněný pohled trvá od vydání publikace: **BOHEMIA & MORAVIA 1964**. Signifikantní jsou v tomto směru též syntetické statě: **DVOŘÁKOVÁ 1984**, s. 311 – 327, **STEJSKAL 1984b**, s. 328 – 342 a **STEJSKAL 1984c**, s. 343 – 354.



jako její integrální součást svůj mnohdy pohnutý osud.<sup>230</sup> Dochované středověké nástěnné malby jsou tak pouhým odleskem někdejšího stavu a také celkového obrazového bohatství. Vedle této zjevné nevýhody disponuje interpret monumentální malby též nespornou výhodou přesné proveniencí maleb a tím i spolehlivějšího určení možného objednavatele. Bohužel se však tato interpretační výhoda může sama o sobě zaměnit v (nedostačující) cíl interpretace, ve které budeme vše takřka násilně vysvětlovat pouze skrze v čase vzdáleného objednavatele a nebudeme brát zřetel na výtvarné kvality a čistě výtvarnou podmíněnost dochované památky. Tato interpretační jednostrannost bývá zřejmě často motivována zmíněným komplikovaným stavem dochování, se kterým se interpret vždy musí nějakým způsobem vyrovnat, bohužel v některých případech i včetně opomíjení celé výtvarné stránky díla a hlubšího symbolického charakteru, který přesahuje přímý vztah díla a objednavatele.

Budeme-li tedy vycházet z předpokladu, že „*umělecké dílo je vždycky a především substrát, nositel nebo fyzické „vyjádření“*“,<sup>231</sup> i když ne nutně jen obsahu či významu, nýbrž sumy všech svých složek, tak na díle také „*čteme (...) něco esteticky zajímavého*“, a proto „*snažíme se – na základě toho, co nám zbylo – usoudit, jak asi dílo vypadalo. K tomu potřebujeme nějakou teorii organické zákonitosti forem, podle níž jsme schopni předmět, byť zčásti časem porušený, rekonstruovat v jeho celistvosti na základě zákonitosti a ústrojnosti*“.<sup>232</sup> Takto Umberto Ecem postavenou rekonstrukci ovšem nesmíme rozhodně zaměřovat se svévolným – byť pouze mentálním – dotvářením fragmentu díla do předpokládané původní podoby. Je jistě nepřijatelné si na díle něco domýšlet nebo dotvářet a dopouštět se tím zavádějící falsifikace. Pod rekonstrukcí díla v jeho celistvosti rozumějme snahu nahlížet dílo jednak v jeho výtvarnosti, která ani větším poškozením není provždy ztracena, a také v maximální možné míře v jeho významové komplexnosti, která není vyčerpána vztahem k objednavateli a jeho snahám o sebeprezentaci. Poškozené dílo tak klade na interpreta – jako na zodpovědného vnímatele – tíživé nároky interpretační pokory, neboť rekonstruovat dílo v naznačeném způsobu vnímání znamená především vidět, číst a rozumět památce takové, jak nám ji čas dochoval.<sup>233</sup> Uchýlením se pouze k jednostranné ikonografické analýze jediné stránky díla vytěsňujeme nejednou z obrazu a hlavně z našeho vnímání důležitou estetickou povahu interpretovaného uměleckého objektu, která je v něm ovšem za každé okolnosti přítomná, a jeho významovou

<sup>230</sup> srov. např. Ivana **Kopecká a kol.**: *Preventivní péče o historické objekty a sbírky v nich uložených*, Praha 2002, s. 92 ad.

<sup>231</sup> Umberto **Eco**: *Čas umění*, in: *O zrcadlech a jiné eseje* (přel. Vladimír Mikeš), Praha 2002, s. 150.

<sup>232</sup> **Ibidem**, s. 151.

<sup>233</sup> K tomu např. srov. Cesare **Brandi**: *Teorie Restaurování* (překl. Jiří Špaček), Kutná Hora 2000.

bohatost, která může k divákovi promlouvat i po mnoha staletích. Navíc výtvarnou strukturu díla a jeho v čase jistě proměnlivé estetické můžeme – dle mého mínění – nejednou uchopit mnohem exaktněji než vnitřní, nevýtvarné a historií často více zamlžené významy, které jsou vždy nesené právě výtvarnou formou. Výtvarná forma je tak v podstatě primárním pramenem i k nevýtvarným významům díla. Malby v kostele sv. Apolináře (a i jiná díla monumentálního malířství) bychom tedy měli nahlížet jako každé jiné dílo, které žije v čase a je navíc vystaveno silnému fyzickému opotřebování, s nímž v našem vnímání a v naší interpretaci aktivně pracujeme. Na druhé straně toto pozitivně chápané vědomí by nemělo vylučovat pro středověkou nástěnnou malbu přeci jen primární metodu, kterou – vzhledem k jejímu stavu – by zřejmě nadále měl být zodpovědný ikonografický popis a následná hloubková ikonografická analýza.<sup>234</sup>

Vedle těchto veskrze obecných podmíněností jsou pro interpretaci maleb v kostele sv. Apolináře v Praze metodologicky podstatné některá východiska a závěry dosavadní literatury, které již předem můžou svým způsobem limitovat náš pohled. Jedná se především o kulturně-sociální, kvalitativní a o slohový aspekt díla, tedy o kontext – v němž bylo doposud dílo nahlíženo – a z něho plynoucí vztahy (ikonografické i formální) k ostatní dobové produkci a k donátorskému prostředí.

V úvodní kapitole této práce (viz. 1. 2.) jsme mohli vidět, že na počátku více méně kvalitativního odsouzení spodních maleb v kostele sv. Apolináře v Praze stojí autorita Antonína Matějčka.<sup>235</sup> Matějčkovy závěry v podstatě udaly budoucí pohled a celkový kontext v němž byly po dlouhou dobu malby nahlíženy: dodnes se o nich bez bližšího definování uvažuje v kontextu krásného slohu, nejednou se o nich jako o krásnoslohých vysloveně i hovoří, přičemž výraznější kvalita – mluví-li se vůbec o ní – jim bývá někdy upírána. Karel Stejskal ve svém příspěvku a v příslušném katalogovém heslu v publikaci *České umění gotické 1350 – 1420* shledává v malbách „*ohlasy monumentálního dvorského malířství*“, které je ale plně nevysvětlují. Toto jistě správné zjištění by nemuselo být místem polemiky, kdyby hned v zápětí kvalitativně (nikoli nutně slohově /tento aspekt ve srovnání není/) nesrovnal svatoapolinářské malby s malbami v Kožlanech a v Plané nad Mží, z nichž ani jedny „*nedosahují*

---

<sup>234</sup> Raději se (i v terminologické rovině) přikláním před klasickou Panofského ikonologií k metodickému přístupu, označeném Jánem Bakošem jako hloubková ikonografie – Ján Bakoš (pozn. 79), s. 109ad.

<sup>235</sup> MATĚJČEK 1931.

(...) *děl dvorského okruhu*“.<sup>236</sup> Po nedávných restaurátorských opravách maleb je rozdíl v kvalitě tak markantní a výmluvný ve prospěch apolinářských vlysů, že snad ani není třeba tuto Stejskalovu srovnávací tezi rozvíjet. Mnohem závažnější otázka pro nás vyplývá z jeho nepřímého srovnání s díly dvorského okruhu: Co máme chápat jako ona *díla dvorského okruhu*? Co do tohoto termínu můžeme zahrnout a co již nikoliv?

Zdánlivě jasný problém před nás klade dva – v praxi ne zcela totožné – pojmy, totiž *dvorský okruh* a *dvorské umění* a z nich poté plynoucí sémantický dopad na samotná umělecká díla.<sup>237</sup> Slovo *okruh* zjevně vyjadřuje něco, co obklopuje svůj pomyslný významový střed, který ovšem nemusí být či dokonce snad ani není jeho integrální součástí. Přesto se *okruh* k tomuto středu vztahuje a bez něj pozbývá svého vztahového významu. *Dvorský okruh* má svůj pomyslný významový střed ve dvoru samém a ten se zase v historickém kontextu 2. poloviny 14. století v zemích České koruny primárně identifikuje s dvorem panovnickým, který reprezentuje především panovník se svou suitou. *Dvorský okruh* se sám o sobě nikterak explicitně nevztahuje k umění, zatímco *dvorské umění* se sice vysloveně nehlásí k dvorskému okruhu, ale hlásí se ke dvoru a tím implicitně k panovníkovi. Máme před sebou tedy dva rozdílné pojmy! *Umění* je ve svém obsahu výrazem obecným a v rámci dějin umění jím v probíraném období rozumíme – kromě architektury, která nyní v našem uvažování leží stranou – především malbu a plastiku, tedy obecně zobrazení (*imago*). Myslíme tím ovšem imaginární sumu těchto zobrazení nebo dokonce spíš jakési jejich zobecnění, jejich charakteristiku, vlastnost. Vzhledem k počtu osob podílejících se na výsledné podobě díla středověkého zobrazení („*zadání patří otcům, provedení umělci*“ – 2. Nikájský koncil, rok 325 po K.), lze – podle mého mínění – onu charakteristiku vnímat především jeho vnější formou (tj. výsostně výtvarnou formulaci). *Dvorským uměním* se tedy pravděpodobně dovoláváme onoho materiálně neuchopitelného výtvarného charakteru sumy zobrazení, která byla vytvořena vysloveně pro dvůr. Na vzniku těchto zobrazení se však kromě dvorských umělců v různé míře podíleli i jejich dvorští objednavatelé a logicky i jim blízcí teologové. Čili i přese všechnu snahu definovat *dvorské umění* cestou formalistní se nutně musíme dobrat také pojmů jako *dvorská ikonografie*, *dvorská vzdělanost* a *kultura*, které nám jednoduchou definici nadobro rozostří a vlastní termín tak opět odkazují na konkrétní užití v konkrétním kontextu. Přesto, mluvíme-li o *dvorském umění* v rámci kvalitativního srovnávání děl, je

<sup>236</sup> STEJSKAL 1970, s. 181 a 199.

<sup>237</sup> V české badatelské obci se setkáme s nevyhraněným užíváním obou termínů víceméně jako synonym pro umění na dvoře např. DVOŘÁKOVÁ 1984, STEJSKAL 1984b, STEJSKAL 1984c a STEJSKAL 1978.

zřejmé, že se primárně odkazujeme k prvotřídní výtvarné kvalitě provedení a potažmo k umělci a nikoliv tolik k ikonografii díla, byť by byla – a v těchto případech i bývá – jakkoliv subtilní.

Jednoduše řečeno: Výrazem *dvorský okruh* se spíše obracíme ke konkrétním osobnostem z okolí panovníka, které můžeme většinou bez problému historicky skrze písemné prameny uchopit; tj. ve vztahu k umění především k možným předním donátorům své doby a přesto nemusíme mít na mysli v tomto směru dvorské umění, jak jsem jej výše definoval. Výrazem *dvorské umění* se častěji (ovšem ne vždy) nepřímo dovoláme umělců nebo spíš – vzhledem k jejich anonymitě – jimi zhotovených děl a jejich formálního provedení.

Hovoříme-li v návaznosti na tyto definice o pražském panovnickém dvoru ve 2. polovině 14. století, nelze opominout jeho radikální proměnu ve vztahu ke dvoru pražského metropolity během vlády Václava IV. oproti předchozí vládě jeho otce Karla IV.<sup>238</sup> Pražské arcibiskupství bylo založeno z podnětu Karla roku 1344: „*Lucemburkové tak docílili teritoriálního sjednocení světské a církevní správy na území českého království, tj. Čech (včetně Žitavska a Kladska) a Moravy. Rozšířit tento model na celou Českou korunu se však Karlu IV. nepodařilo*“.<sup>239</sup> Přestože se pak další císařovy snahy „*o nové uspořádání církevní správy na konec proměnily pouze v získání titulu stálého legáta pro pražského metropolitu (1365)*“,<sup>240</sup> šlo jistě o velmi závažné změny a také o posílení lucemburské pozice v říši. Císař figuroval během svého života jako přední fundátor: „*jeho církevní zakladatelské podniky se mohly zdát skromnější co do pozemkového majetku, zato měly hlubší smysl a motivaci pramenící jak z jeho duchovního, tak politického obzoru (např. důraz na kult sv. Václava ve vedlejších zemích a naopak Karla Velikého v Čechách), vzácněji i z pohnutek čistě osobních (kaple Panny Marie v Terenzu)*“.<sup>241</sup> Jeho vztah s pražským arcibiskupem a snahu o rozmnožování jeho církevních kompetencí tedy rozhodně nelze interpretovat pouze skrze motivace náboženské, ale z valné míry též jako motivace mocenské a státnické. Tomu odpovídala i snaha panovníka ovlivňovat personální obsazování významných beneficí v české provincii.<sup>242</sup> Církev se tím v českých zemích během jeho vlády dostala do značné závislosti na panovníkovi, což muselo nutně v budoucnu vést ke snaze o její emancipaci a vymanění se z této závislosti. Každopádně

---

<sup>238</sup> K osobnosti a době císaře Karla IV. s odkazy na bohatou bibliografii k tématu srov. např. **SPĚVÁČEK 1979** a **BOBKOVÁ 2003**.

<sup>239</sup> **BOBKOVÁ 2003**, s. 62.

<sup>240</sup> **BOBKOVÁ 2003**, s. 63.

<sup>241</sup> **BOBKOVÁ 2003**, s. 74.

ale až do smrti Karla IV. – tedy řekněme v období lucemburského rozšiřování území České koruny a v období budování jemných struktur státu i místní církve – koexistoval dvůr panovnícký a arcibiskupský v nevídané shodě, a to i ve zmíněné otázce personální. Pražský metropolita nejenže vždy patřil mezi osobní přátele panovníka, ale zastával vždy i některou z předních státnických funkcí na dvoru. V tomto období proto můžeme hovořit v kontextu politickém o úzkém provázání obou dvorů, ne-li dokonce o jejich prolnutí.

Podobné podmínky a prostředí se snažil císař Karel IV. zajistit i pro svého syna Václava, kterého nechal již roku 1363 jako dvouletého korunovat českým králem.<sup>243</sup> Králem Svaté říše římské byl patnáctiletý Václav IV. korunován roku 1376. Fakticky začal své úřady vykonávat po smrti svého otce 29. listopadu 1378. Pouhý den po smrti Karla IV. rezignoval na úřad metropolity druhý pražský arcibiskup a teprve krátce přes dva měsíce jmenovaný první český kardinál Jan Očko z Vlašimi († 1380). V úřadě ho nahradil jeho synovec Jan z Jenštejna. Kolem roku 1380 navíc odešla celá plejáda osobností, které spoluvytvářely politické a kulturní klima v okolí pražského dvora, a lze tak bezesporu hovořit o radikální generační výměně a tím logicky i změně stylu jak a kam tyto osobnosti společnost směřovali.<sup>244</sup> Vnitřně tuto generační výměnu zásadně poznamenalo a dalekosáhle v konkrétních politických obrazech ovlivnilo ještě před smrtí Karla IV. vypuklé papežské schizma, kdy spolu s papežem Urbanem VI. (Ital Bartholomeus Prignan, zvolen 9. dubna) a vzdoropapežem Klementem VII. (Francouz Robert Ženevský, zvolen 20. září) proti sobě stanulo rozdělené celé západní křesťanstvo. Nový arcibiskup Jan z Jenštejna se stal skálopevným zastáncem Urbana VI. – po dlouhé době Itala na papežském trůně, který fakticky definitivně navrátil papežský stolec zpět do Říma,<sup>245</sup> – a přirozeně tlačil ze svého postu na mladého krále, aby vykonal do Říma také korunovační cestu, která by císařskou korunovací legitimizovala jeho vladařskou autoritu

---

<sup>242</sup> BOBKOVÁ 2003, s. 63.

<sup>243</sup> K osobnostem a době Václava IV. a sklonku 14. století s odkazy na bohatou bibliografii k tématu srov. zvl.

SPĚVÁČEK 1986 a BOBKOVÁ 2003.

<sup>244</sup> Vedle císaře Karla IV. († 1378) a arcibiskupa Jana Očka (rezignace na úřad metropolity 1378, † 1380) jmenujme v v rozmezí přibližně desetiletí kupříkladu Děřícha z Portic († 1367), Jana Milíče z Kroměříže († 1374), Jana Jindřicha Lucemburského († 1375), Beneše Krabice z Weitmile († 1375), Jana ze Středy († 1380), Alberchta ze Šternberka († 1380), Přibíka Pulkaavu z Radenína († 1380), Ondřeje Kotlíka († 1380), Těmu z Koldic († 1383), Petra II. z Rožmberka († 1384) ad.

<sup>245</sup> První vrátil papežský stolec do Říma na nátlak předních osobností doby (např. Brigita Švédská, Petrarca, císař Karel IV.) papež Urban V. († 1370), který však na sklonku svého pontifikátu byl nucen díky politickým poměrům v Itálii a i v Evropě přesídlit zpět do Francie. Následující papež Řehoř XI. († 1378) vrátil roku 1377 papežský stolec podruhé do Říma, kde krátce na to zemřel. Ital Urban VI. byl pak shromážděnými kardinály zvolen z důvodu, aby zajistili, že také jako cizinec neopustí Řím.

v Říši.<sup>246</sup> Bohužel situace z králova úhlu nebyla takto jednoznačná a ačkoliv zřejmě sám inklinoval k římskému papeži, nikdy nenašel odvahu k jasnému stanovisku v říšské politice, které mohlo rozdělit lid nejen ve věcech církevní ale i státní politiky. Jeho působnost se proto omezila spíše na domácí prostředí a zahraniční problémy ponechával stranou. Silné tlaky francouzské diplomacie a části domácí šlechty, která se hlásila k papeži Klementovi VII., přiměly k arcibiskupově nelibosti krále k upuštění od římské korunovační cesty. Arcibiskup Jan z Jenštejna byl na přání Karla IV. od roku 1375 po vzoru svých předchůdců v úřadě původně také kancléřem českého krále Václava IV. Zdá se, že ani tento pracovní vztah nebyl od počátku bez vzájemných nedorozumění a problémů, přestože vlastní názorové rozepře zřejmě vyvstaly až po vypuknutí schizmatu a po smrti Karla IV. Základním zlomem ve vztahu obou osobností bylo asi i onemocnění Jana z Jenštejna v roce 1380 během morové epidemie. Arcibiskup po uzdravení zásadně přehodnotil svůj dosavadní život a odvrátil se nadobro od světských radostí k asketickému a kontemplativnímu způsobu života.<sup>247</sup> Jisté náznaky tohoto obratu (konverze) můžeme hledat již ve zprávách o jeho viděních, které anticipovaly církevní rozkol. Díky všem těmto okolnostem se pravděpodobně zcela názorově vyhraněný a k sobě a i okolí přísný arcibiskup, který svou osobnost dal zcela do služeb svého církevního úřadu, narazil v mnoha směrech na stejně tvrdošíjného – i když zcela jinak orientovaného – krále, který s nelibostí snášel Jenštejnovo vměšování do osobních i státnických problémů. Král si záhy vytvářel svůj vlastní okruh rádců, jejichž společenské složení bylo zcela v protikladu k okruhu, kterým byl obklopen jeho otec Karel IV. Pro konfliktního arcibiskupa tam již časem nebylo místo. V červnu roku 1384 tak byl Jan z Jenštejna s využitím záminky ohledně sporu o jez na Labi z prestižní funkce kancléře králem odvolán. Předtím král dokonce neváhal svého kancléře věznit na hradu Karlštejně. Jan z Jenštejna, který se zároveň ze zcela jiných důvodů potýkal s odporem i mezi vysokým klérem, mezi kterými jmenujme především metropolitního kanovníka Vojtěcha Raňků z Ježova,<sup>248</sup> se snažil v nastalé situaci vymanit místní církve ze

---

<sup>246</sup> Za Urbanem VI. stála – lze-li vůbec tuto problematiku takto zjednodušit – jak Itálie, kromě Neapolska, tak Říše, Anglie a Uhry. Za avignonským vzdoropapežem Klementem VII. zase vedle Neapolska celá Francie, Španělsko, Skotsko a Savojsko. I při tomto rozdělení ale korunovační cesta znamenala vedle legitimizace vladařské úlohy v Říši i jednoznačný politický akt, který měl značný dopad vedle zahraniční politiky i na politiku tuzemskou, v níž místy zaznívaly rovněž projevy sympatií k papeži avignonskému.

<sup>247</sup> K tomu především jeho živopisec Petr Claricator – **FRB 1**, s. 439–468; **ŽIVOTOPIS 1999**.

Literatura k Janu z Jenštejna je poměrně bohatá. Z bibliografie výběrově: **WELTSCH 1968**; **KADLEC 1989**; **BITNAR 1935**; **POLC 1993**; **POLC 1974**; **POLC 1999a**; **POLC 1999b**; **POLC 1999c**; **POLC 1999d**; **BARTŮŇEK 1959a**; **BARTŮŇEK 1959b**; **BARTŮŇEK 1959c**; **BARTŮŇEK 1959d**; **BARTŮŇEK 1959e**; **BARTŮŇEK 1959f**; **BARTŮŇEK 1959g**; **BARTŮŇEK 1960a**; **BARTŮŇEK 1960b**; **BARTŮŇEK 1960c**; **BARTŮŇEK 1960d**; **BARTŮŇEK 1960e**; **BARTŮŇEK 1960f**; **SPĚVÁČEK 1986**, zvl. s. 119–121, 156–158, 169–171, 215ad.; **VLNAS 1993**; **NECHUTOVÁ 2000**, s. 184ad. Základní novější bibliografie: Robert **Hanačík**: Jan z Jenštejna (1379–1396), in: **HLEDÍKOVÁ 1994**, s. 302ad.

<sup>248</sup> **KADLEC 1969**.

závislosti na panovníkovi. Celý spor poté eskaloval v roce 1393, kdy se snažil král Václav IV. – ve snaze omezit moc pražského arcibiskupa – založit v kladrubském klášteře nové biskupství. Založení bylo vázáno na smrt tamního opata. Dříve než král stačil podniknout důležité kroky ohledně nového biskupství, zabránil mu v tom Jenštejn promptní volbou nového opata. To ovšem rozlítilo krále natolik, že neváhal podniknout proti arcibiskupovy poměrně radikální násilné kroky, které vedly nejprve k zatčení a mučení jeho blízkých spolupracovníků, z nichž nakonec generální vikář Johánek z Pomuku, který zmíněnou volbu kladrubského opata právně potvrdil, mučení podlehl.<sup>249</sup> Výslech a mučení zajatých blízkých arcibiskupa se odehrálo ve staroměstské rychtě, kam Václav IV. přenesl své sídlo z Hradčan. V té době již byly dvory panovníka a arcibiskupa nenávratně rozděleny a jejich zájmy nešly jen mimo sebe, ale doslova proti sobě.<sup>250</sup>

Nejen proměna vztahů ale především rozdílná povaha obou dvorů se musely nějakým způsobem promítnout do povah jejich uměleckých zakázek. Literatura dnes zcela běžně v souvislosti s posledními Lucemburky detailně zkoumá umění ve službách státnické reprezentace,<sup>251</sup> zatímco paralelnímu proudu umělecké reprezentace pražských arcibiskupů se systematicky mnoho pozornosti nevěnovalo. Nelze rozhodně tvrdit, že byl badateli opomenut nebo dokonce ignorován, pouze mu přirozeně – dle mého mínění – nebyla ve slohotvorném pojetí dějin umění přikládána taková váha jako činnosti Karla IV., s nímž spojení umění a pojmu reprezentace dnes nikoho rozhodně nepřekvapí.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> K osobnosti Johánka z Pomuku (Jana Nepomuckého) např. **VLNAS 1993**.

<sup>250</sup> **HOENS 2003**, s. 306.

<sup>251</sup> Např. **SIGISMUNDUS REX 2006; FAJT 2006**;

<sup>252</sup> Roli dalších významných osobností z Karlova dvora přehledně a ilustrativně přednesl např. **STEJSKAL 1978**, s. 61ad.. Ilustruje však pouze celkovou atmosféru, která velký umělecký rozkvet, jež nastal od 50. let 14. století na pražském dvoře, předcházela anebo která tam od té doby zavládla. Hlubší rozlišení motivací a charakteru zakázek panovníka a jeho dvořanů (arcibiskupové, kancléř atd.) příliš nerozvádí. Hlavním cílem a subjektem zkoumání mu je panovník.

Obsáhlejší syntetické studie věnované jedné osobnosti dvora a jejího vztahu k umění publikoval snad jenom Jaromír Homolka (**HOMOLKA 1977, HOMOLKA 1978**), když zkoumal míru vlivu arcibiskupa Jana z Jenštejna na tzv. krásný sloh. Svým způsobem k nim patří i badatelova studie o počátcích krásného slohu (**HOMOLKA 1976**). Pouze malou náhradou je pak na tomto poli nedávná – informacemi obsáhlá, žel přeci jen stručná – studie Ivo Kořána zabývající se podílem pražských předhusitských arcibiskupů na dobovém umění (**KOŘÁN 1994**). V nedávné době se bádání přeci jen více obrací i k předním prelátům 2. poloviny 14. století. V oblasti knižní malby se této problematice systematicky věnuje především Hana Hlaváčková (**HLAVÁČKOVÁ 2003; Hlaváčková 2005a; Hlaváčková 2005b**) a upozorňuje na možnou paralelní existenci dílny/dílen dvorské/-ých a dílny/dílen církevní/-ích /naposledy k tomu Hana **Hlaváčková: Pražské iluminátorské dílny ve druhé polovině 14. století** (Nepublikovaný referát přednesený v rámci cyklu „Collegium historiae artium“ dne 25. 5. 2005 na půdě ÚDU AV ČR). / Významnou badatelskou mezeru na poli arcibiskupských donací a vztahu arcibiskupů k umění zaplnil nedávno vydaný a výše již zmíněný sborník s celou paletou příspěvků od různých badatelů (např. Hana Hlaváčková, Romuald Kaczmarek, Jiří Kuthan, Jan Royt ad.), věnovaných Arnoštovi z Pardubic: **ARNOŠT 2005**. V souvislosti s Arnoštovým následníkem Janem Očkem z Vlašimi nelze nezmínit nedávno publikovaný příspěvek od Jana Royta (**ROYT 2005**).

Abychom nesahali příliš do minulosti v námi probíraném období, zastavme se krátce nejprve u Jana IV. z Dražic.<sup>253</sup> Tato pozoruhodná osobnost vzdělaného a kultivovaného pražského biskupa patří bezesporu mezi nepřednější umělecké fundátory své doby. Do Čech zřejmě přinesl kontakty s umělecky významným papežským Avignonem.<sup>254</sup> Bohužel hmotných děl figurálního umění, která jsou přímo spojitelná s Janem, dnes mnoho dochováno nemáme. Přesto si díky dobovým zprávám lze vytvořit hrubou představu o charakteru jeho zakázek, které dokládají, že vložil „*umění zcela do služeb vypjaté reprezentace biskupství pražského a oslavy jeho tradice (...)*“.<sup>255</sup> Po svém jedenáctiletém nuceném pobytu v Avignonu, kde se blíže seznámil a šzil s dobovým vkusem a kulturou okolo papežského dvora, přivedl s sebou do Čech francouzskou stavební dílnu s Vilémem z Avignonu, kterému svěřil jednak začátek stavby nově založeného augustiniánského kláštera v Roudnici a také projekt a počátek stavby roudnického kamenného mostu.<sup>256</sup> Mezi další jeho monumentální realizace, které byly jistě podníceny avignonským pobytem, patří počátek stavby pražského a roudnického biskupského hradu.<sup>257</sup> O pražském hradu se s připodobněním paláci avignonských kardinálů zmiňuje František Pražský ve své kronice.<sup>258</sup> Kronikář se v 16. kapitole navrch zmiňuje, že Jan nechal v biskupském paláci na Malé Straně zbudovat sochařskou či malířskou (*images*) galerii svých předchůdců v úřadě.<sup>259</sup> „*Taková galerie znamenala podstatné obohacení programu českého sochařství, u nás má bezpečně zjištěné předchůdce jmenovitě v panovnické ikonografii, např. v imaginárních podobiznách pěti českých králů a královen ve vítězném oblouku kostela sv. Salvátora v pražském anežském klášteře, zhotoveném jistě v době Přemysla II. (...)*“.<sup>260</sup> Ze slov Jaromíra Homolky je tak patrné, že reprezentace biskupská, která svou povahou plnila rozdílný účel než reprezentace rodová a vladařská, není bez vztahů právě k dvorské ikonografii.

---

<sup>253</sup> S odkazy na starší literaturu zvl. Zdenka **Hledíková**: *Biskup Jan IV. z Dražic*, Praha 1991.

<sup>254</sup> Srov. např. **HOMOLKA 1978c**.

<sup>255</sup> **HOMOLKA 1978c**, s. 2.

<sup>256</sup> **CIHLA / PANÁČEK 2006**.

<sup>257</sup> Jakub **Vítovský**, in: **VLČEK 2004**, s. 464 připisuje hypoteticky stavbu Malostranské rezidence staviteli Ottovi († 1375), který se měl vyučit v Roudnici nad Labem u Viléma z Avignonu mezi léty 1333 – 1334. Ottovi badatel připisuje i stavbu Karlova mostu v Praze – Jakub **Vítovský**: *Stavitel Karlova mostu Otto*, *Zprávy památkové péče* LIV, s. 1 – 6.

<sup>258</sup> Kronika Františka Pražského, in: **FRB 4**, s. 368; Kronika Františka Pražského (přel. Marie **Bláhová**), in: *Kroniky doby Karla IV.* Praha 1987, s. 55ad.

<sup>259</sup> Kronika Františka Pražského (pozn. 258), s. 72 – 74.

<sup>260</sup> **HOMOLKA 1978c**, s. 2 – autor v tomto případě interpretoval latinské *images* (tj. v překladu asi nejlépe *zobrazení*) jako sochu a biskupskou galerii tak pokládá za sochařský soubor. Přesto – domnívám se – nelze vyloučit variantu, že mohlo jít třeba i o nástěnné obrazy.



Stejně i jeho nástupce na pražském biskupském stolci Arnošt z Pardubic pokračoval zjevně v této linii snah umělecky reprezentovat biskupství, které nota bene i díky jeho snahám bylo povýšeno během jeho pontifikátu na arcibiskupství a Čechy se tak staly samostatnou církevní provincií.<sup>261</sup> Zde ovšem už nelze hovořit pouze o snaze umění angažovat ve službách církve a úřadu, ale v duchu jeho výše naznačených vztahů (osobních i oficiálních) s Karlem IV. již újeji propojených s dvorskými a státními potřebami. Z valné části se jedná o iniciační období, kdy arcibiskupové začali pojit značnou část svého fundátorského snažení s pražskou katedrálou, která „vyjadřuje (...) Karlovu panovnickou ideologii a teologii rozmezí více než čtyřiceti let, takže ikonografie pražské katedrály je nejúplnějším a nejreprezentativnějším z velkých programů Karlova dvorského umění“.<sup>262</sup> Zároveň se tedy jedná o období, kdy se ve výše naznačených intencích závislosti místní církve na státu dostává i objednavatelská činnost arcibiskupů víceméně do pozadí před neutuchající činností panovnickou. Arcibiskup jakoby se stal ve velkolepé vizi Karla IV. sekundantem císaře a o něco skromnějším podílníkem, jehož vliv na významné realizace však neradno podceňovat. Arnošt pokračoval ve stavbách započatých Janem IV. (Roudnice, hrad na Malé Straně, kostel sv. Jiljí na Starém Městě atd.) a rovněž sám v duchu, vyznačeným svým předchůdcem, zakládal převážně augustiniánské kláštery (Kladsko, Sadská, Jaroměř, Rokycany), špitály (Český Brod, Příbram, Libáň) a upravoval další biskupské hrady a tvrze (Příbram, Český Brod, Horšovský Týn). Intencionálně se podílel na fundacích Karla IV. (např. vitraje do pražské katedrály<sup>263</sup> ad.). Svá založení zaopatřoval také po stránce provozní dary statků, ale také dary knih, bohoslužebných rouch a bezpochyby i soch a obrazů (např. socha Madony Kladské).<sup>264</sup> S Arnoštem z Pardubic můžeme dnes spojit poměrně rozsáhlý soubor liturgických rukopisů.<sup>265</sup> V těchto bohatých objednávkách nemůžeme spatřovat jen detailní rozvinutí a doplnění velkolepých donací Karla IV., ale především hledisko funkční, vyplývající z povahy jeho církevního úřadu a z jeho zodpovědného přístupu k němu. V návaznosti na reprezentaci svého úřadu je třeba interpretovat nástěnnou malbu v cyklu genealogie pražských biskupů v kněžišti kostela sv. Bartoloměje v Kyjích, jejíž část zřejmě rovněž vznikla v návaznosti na starší zobrazení pražských biskupů na Arnoštův pod-

---

<sup>261</sup> K založení a provozu pražského arcibiskupství: srov. **HLEDÍKOVÁ 2008**, s. zvl. s. 40ad.; **HLEDÍKOVÁ 1994**; Zdeňka **Hledíková**: Úřad generálních vikářů pražského arcibiskupa v době předhusitské : ze správních dějin pražské arcidiecéze, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Monographia* 41, 1971.

<sup>262</sup> **HOMOLKA 1978b**, s. 564.

<sup>263</sup> **FRB 4**, s. 530.

<sup>264</sup> Spojení sochy Madony kladské s Arnoštem z Pardubic v nedávné době někteří datací spíše ke konci století zpochybňují (zvl. Jaromír Homolka

<sup>265</sup> Josef **Krás**a: Knižní malba, in: **ČUG 1350-1420**, s. 248, 263ad. – V současné době se problematikou intenzivně zabývá **HLAVÁČKOVÁ 2003**, s. 47-62; **HLAVÁČKOVÁ 2005a**, p. 203 – 210; **HLAVÁČKOVÁ 2005b**, s. 207 – 212.

nět.<sup>266</sup> Oblast jeho čistě osobně motivovaných objednávek nejlépe ilustruje obraz Madony kladské. Jedná se o dílo inspirované jeho osobním zážitkem, který jej hluboce na celý život poznamenal a vtiskl mu do vínku (jistě spolu s dalšími okolnostmi) pocit hříšníka a předurčil jej tak jako kajícího v obdobném duchu, kterým se v budoucnu vyznačovala nizozemská devotio moderna a jejíž předstupně či časnější analogie jsou v současnosti hledány v domácím prostředí.<sup>267</sup> S tím souvisí i hluboká úcta, kterou choval k Panně Marii.

Druhý pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi pokračoval ve šlépějích svého předchůdce. Pokračoval ve výstavbě kostelů<sup>268</sup> a špitálů, ve zvelebování arcibiskupského paláce na Malé Straně<sup>269</sup> a stejně jako předtím Arnošt věnoval i on značnou pozornost pražské katedrále,<sup>270</sup> která byla svou povahou sice sídelním kostelem pražských metropolitů, ale zároveň apotheózou Karla IV. a lucemburské dynastie.<sup>271</sup> Pro katedrálu tak nechal zhotovit například skvostný pektorální kříž s drahými kameny a kamejemi, mitry a ornáty a rovněž dva lekcionáře, „z nichž jeden byl na počátku zdoben obrazy českých knížat a druhý obrazy pražských biskupů a arcibiskupů“.<sup>272</sup> Jeho vztah ke Karlovi IV. a tím pádem k pražskému panovnickému dvoru ilustruje nejlepším způsobem tzv. Votivní deska Jana Očka z Vlašimi (Praha, Národní galerie, před rokem 1371). „*Obraz je rozdělen na dvě poloviny. V horní části se Trůnící Madoně koří zleva císař Karel IV. se svým patronem sv. Zikmundem a na straně pravé je jeho syn Václav IV. se svým patronem sv. Václavem. Ve spodním pásu arcibiskup Jan Očko z Vlašimi, umístěný nezvykle do středu kompozice, klade své ruce do rukou patrona diecéze sv. Vojtěcha, čímž je legitimován jeho biskupský úřad. Za klečícím biskupem stojí sv. Vít, patron metropolitního kostela, kladoucí českému primasovi ruku na rameno. České patrony doplňuje sv. Prokop a sv. Ludmila. Podobně jako Arnošt z Pardubic i Jan Očko z Vlašimi žil v souladu s Karlem IV., proto deska vyjadřuje harmonii moci světské a moci duchovní. Klečící postavou Karla IV. před Madonou, která zřejmě symbolizuje na obraze církev, chtěl objed-*

<sup>266</sup> VŠETEČKOVÁ 1993a, s. 249 – 258. Výmalba biskupské genealogie v Kyjích není dodnes definitivně rozřešena. Nejstarší zpodobení pražského biskupa, zřejmě Tobiáše z Bechyně, pochází nejspíš z 90. let 13. století. Část tamní výmalby asi vznikla i za Arnoštova předchůdce Jana IV. z Dražic.

<sup>267</sup> srov. např. POLC 2001, s. 59–70.

<sup>268</sup> Např. kapitulní kostel Všech svatých na Pražském Hradě, který byl zřejmě postavem podle plánů a pod vedením Petra Parléře.

<sup>269</sup> Roku 1370 světil v paláci kapli zasvěcenou Nástrojům Kristova umučení, jejíž výzdoba byla pravděpodobně zadána předním dvorským malířům.

<sup>270</sup> V katedrále založil a financoval výzdobu kaple sv. Erhardta a Otýlie, ve které byl umístěn i jeho náhrobek z parléřovské dílny a kterou malířsky vyzdobil jeden z nejvýznamnějších umělců té doby, ztotožňovaný s Mistrem Osvaldem. Arcibiskup také katedrále daroval množství liturgických předmětů a knih: doložený máme např. bohatě zdobený pektorální kříž, mitru, ornáty a dva lekcionáře.

<sup>271</sup> HOMOLKA 1978b.

<sup>272</sup> HOMOLKA 1977, s. 116.

navatel poukázat na podřízenost panovníka církvi“.<sup>273</sup> Vystupuje zde tedy autorita církve i ve vztahu k císaři, přesto ale i arcibiskupova pokora, úcta a podřízenost nadstavenému panovníkovi. Stejně jako jeho předchůdci věnoval pozornost i výzdobě prostor čistě arcibiskupských, kam ostatně byla určena i zmíněná deska (pro kapli v arcibiskupském hradě v Roudnici),<sup>274</sup> a objednávkám iluminovaných kodexů, které jsme už v náznaku zmínili.

Výše jsme sledovali v rovině uměleckých realizací ve velmi zkráceném a zjednodušeném časovém úseku jakési *traditio apostoli* (vědomé navazování na minulost) pražských biskupů a poté arcibiskupů. Stejně tak tomu bylo i v případě třetího pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna. Ovšem právě zmíněné historické okolnosti a navrch záhy probuzená zjevná animozita mezi ním a mladým Václavem IV. tyto snahy postavily paradoxně do nepřímé opozice vůči realizacím panovníka a naopak. Vztah Jana z Jenštejna k umění velmi poutavě shrnul Jaromír Homolka ve dvou studiích, které jsou podnes základní literaturou na dané téma.<sup>275</sup> Jeho práce jsou o to podnětnější, že bohužel vlastních hmotně dochovaných památek, které můžeme bezpečně spojit s Janem z Jenštejna, takové množství nemáme. Podstatná část jeho uměleckých snah se soustředila na katedrálu a její vybavení. Naopak postoj Václava IV. byl již na sklonku 80. letech 14. století ke katedrále doslova chladný. Takřka symbolicky to vyjadřuje skutečnost, že zatímco arcibiskup setrval ve svém paláci na Malé Straně, který nadále zveleboval, panovník se svými dvořany daleko od katedrály na druhou stranu řeky do dvorce na Starém Městě. Toto prostorové odloučení obou dvorů a jejich rozdílná vzdálenost ke katedrále jakoby odrážely též jejich vztah k nedávné minulosti a k vědomé návaznosti na tradici svých výsostných úřadů i v oblasti monumentální umělecké reprezentace. Václav IV. se pravděpodobně pod vlivem dvorské atmosféry západní (jmenovitě francouzské) a rovněž asi pod vlivem konkrétních okolností, událostí a svých povahových dispozic přiklonil spíše k intimnějšímu uměleckému projevu,<sup>276</sup> který byl v minulosti v tématické rovině často nespravedlivě hodnocen plně světským prismatem. Recentní zkoumání naopak v opozici k ryze světské interpretaci ukazuje hloubku a složitost náboženské symboliky Václavových rukopisů.<sup>277</sup>

<sup>273</sup> ROYT 2002: s. 60; K tomu rovněž podrobněji ROYT 2005, s. 259-264.

<sup>274</sup> např. kaple v arcibiskupském paláci na Malé Straně, zřízená ke cti Kritových zbraní.

<sup>275</sup> HOMOLKA 1976, HOMOLKA 1977.

<sup>276</sup> Jan Royt: *Otázka frankovlámských vlivů v tvorbě umělců za vlády Václava IV.* (Nepublikovaný referát podnětený výstavou Paris 1400 v pařížském Louvru a přednesený dne 2. 3. 2005 v rámci 20. zasedání Centra mediévistických studií AV ČR a UK v Praze na půdě AV ČR).

Z minima hmotně dochovaných památek spojitelných s Janem z Jenštejna, kromě významné účasti na dostavbě katedrály, pokračování ve zvelebování církevních statků a jejich vybavení, jmenujme především tzv. Kodex Jana z Jenštejna (Vatikánská knihovna), obsahující sumu jeho literární a teologické tvorby,<sup>278</sup> a vynikající sochu sv. Petra ze Slivice (kolem 1385), která byla zřejmě určena pro arcibiskupské sídlo v Příbrami.<sup>279</sup> Je pravděpodobné, že pro něj pracoval vedle augustiniánů i v evropském kontextu klíčový Mistr třeboňský.<sup>280</sup> Slivická socha pocházející zřejmě z ruky Mistra krumlovské madony a díla Třeboňského mistra, z nichž Jenštejnem objednaná byla nejpravděpodobněji Madona roudnická (po roce 1380, Praha, NG),<sup>281</sup> dokládají nejvyšší míru kvality a estetické rafinovanosti. Nejspíše se v těchto příkladech jednalo o jakási poloveřejná privatissima z arcibiskupských hradních kaplí v Příbrami a Roudnici nad Labem, které byly přístupné i širší skupině lidí z jeho okolí a svou povahou tak díla mohla plnit i reprezentační účely. Naproti tomu Vatikánský kodex kvalitou svých iluminací za zmíněnými díly zaostává.<sup>282</sup> Vyniká však ikonografickými inovacemi iniciál, které díky autentickým arcibiskupovým osobním poznámkám pro malíře můžeme brát jako čistě objednavatelskou invenci. Zběžnější kvalitu ryze soukromého kodexu, který s sebou Jenštejn později odvezl do Říma, se nabízí vysvětlit právě ryze osobním (neveřejným) charakterem objednávky a jejím účelem. Nabízí se dokonce v kontextu Jenštejnova literárního díla domněnka, že arcibiskup významovou stránku díla jednoznačně upřednostňoval nad výtvarnou, že výtvarná forma – kterou ale citelně vnímal – byla v jeho pohledu pouze prostředkem ve službách významu. Nikdy zcela neodhalíme vlastní Jenštejnovu estetické vnímání zobrazení a tedy ani konkrétní podíl na spoluformování krásného slohu. Jak soudí Jaromír Homolka, budou asi zrod krásného slohu a Jenštejnova estetika spíše v komplementárním vztahu než v jednosměrném ovlivnění. Kvalitativní diference Jenštejnových objednávek a přitom vždy jejich zásadní inovativní významová povaha tedy podbízí tázání se po souvislostech účelu objednávky, místu určení výtvarného díla a finančních možnostech objednavatele a spolu s tím i po slohu. Logicky se nabízí vysvětlení, že na místech de facto dvorských (tj. i

---

<sup>277</sup> Srov. např. Hana **Hlaváčková**: Kdy vznikla Bible Václava IV.?, in: Bekt **Bukovinská** / Lubomír **Konečný** (ed.): *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, s.65-80.

<sup>278</sup> **ZÍTEK 1903; FRIEDL 1931.**

<sup>279</sup> Jiří **Kropáček**: *Vývoj studia a výkladu západoevropského umění středověku I.*, Praha FF UK 1972, s. 44 – upozornění na zmínku u Albína. – **HOMOLKA 1977**, s. 126.

<sup>280</sup> K tomu naposledy s odkazy na základní literaturu Jiří **Fajt**: Mistr třeboňského oltáře, in: **FAJT 2006**, kat. 171, s. 502ad.

<sup>281</sup> V Jenštejnově životopise z ruky Petra Clarifikatora se dozvídáme, že arcibiskup Madonu roudnickou, která zřejmě v agrafě na hrudi měla ostatek Mariina zakrvaveného pláště, choval ve zvláštní úctě a že v její pomoc doufal v obtížných situacích – srov. **ŽIVOTOPIS 1999**, kap. XIV, s. 73.

arcibiskupská sídla) sahal Jan z Jenštejna – stejně jako jeho předchůdci – z reprezentativních důvodů spíše po tzv. dvorských umělcích, kteří byli finančně nákladnější, a v dalších případech po umělcích lacinějších, i když rozhodně ne nutně špatných či nekvalitních.<sup>283</sup> Dvorské umění pak bezpochyby bylo formálně určující a přímo i nepřímo ovlivňující výtvarný projev širšího spektra umělců mimo vlastní dvůr. Právě tato situace asi nastala i v pražském kostele sv. Apolináře, kde – jak dále uvidíme – přeci jen nedvorský malíř zobrazil výsostně inovativní a s arcibiskupským dvorským okruhem související témata. Nedocenitelným pramenem nám jsou v tomto směru dobové zprávy o nedochovaných nástěnných malbách, které si Jan z Jenštejna nechal vymalovat ve svých soukromých prostorách.

Arcibiskupův životopis, sepsaný zřejmě roudnickým regulovaným kanovníkem Petrem Clarifikátorem, nás zpravuje o širokém tematickém spektru jím objednaných obrazů. Ve věži na biskupském hradě v Roudnici nad Labem si nechal na stěnu v upomínku vymalovat Návštěvu jedenácti převorů kartuziánského řádu, kteří, když se vraceli z generální kapituly, Jana z Jenštejna v Roudnici navštívili.<sup>284</sup> Jistě není bez významu, že Jan z Jenštejna, jak bylo ostatně v té době v evropském kontextu v dvorském prostředí poměrně běžné,<sup>285</sup> sám ke kartuziánům a jejich spiritualitě inklinoval. Mezi jeho blízké přátele a důvěrníky patřil převor kartuziánského kláštera Zahrada Panny Marie na Smíchově, tehdejší pražské předměstí, Albert Pražský (převorem 1382 – 1392, † 1397).<sup>286</sup> Vztah Alberta, skladatele privátních veršovaných modliteb,<sup>287</sup> a Jenštejna byl bezpochyby vzájemně inspirativní.<sup>288</sup> Smíchovská kartouza pak byla, až do definitivního vyplenění husitskou lůzou v roce 1419, doslova pokladnicí výtvarných i literárních děl, které samy o sobě musely silně působit minimálně na široké pražské prostředí.<sup>289</sup> Vedle zmíněné malby Návštěvy jedenácti kartouzských mnichů, která byla připomínkou konkrétní prožité události, si nechal Jan z Jenštejna vymalovat v Roudnici

---

<sup>282</sup> Reprodukce všech iluminací s popisem: **FRIEDL 1931**. Za možnost blíže se seznámit s iluminacemi kodexu děkuji především přednáškovému cyklu Hany Hlaváčkové z roku 2006/2007 na půdě ÚDU FF UK, který byl tématu Jenštejnova kodexu přímo věnován.

<sup>283</sup> Vzhledem k poměrně úzkému okruhu dvorských malířů v porovnání s celkovým množstvím malířů v Praze v 2. polovině 14. století (srov. **VÍTOVSKÝ 1976a**, s. 40-44) je nutné i z finančních důvodů zaměstnávání městských malířů vysokými feudály předpokládat.

<sup>284</sup> **ŽIVOTOPIS 1999**, kap. XVIII, s. 78.

**HOMOLKA 1977**, s. 123 se domnívá, že na obraze, který byl připomínkou konkrétní události, byl jistě zachycen arcibiskupův portrét.

<sup>285</sup> Srov. např. Hugh Clifford **Lawrence**: *Dějiny středověkého mnišství* (přel. Pavel Pšeja, Jan Vomlela), Brno-Praha 2001, s. 156-159. Dále srov. Josef **Pekař** (rec.): Eduard Winter, Die europäische Bedeutung des Frühhumanismus in Böhmen, *Český časopis historický* 42, 1936, s. 182-183.

<sup>286</sup> Že se arcibiskup rád uchyloval do smíchovské kartouzy srov. **ŽIVOTOPIS 1999**, kap. XIV, s. 73.

<sup>287</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 183 ad.

<sup>288</sup> K tomu zvl. **HOMOLKA 1977**.

ve své soukromé modlitebně také nástěnné malby určené k rozjímání: pekelný žalář a v opozici vůči tomu rajský příbytek, dále život (duchovní cvičení) kartouzských mnichů a znaky utrpení Páně. Uvnitř modlitebny se – dle životopisce – poddával v dobovém zvyku flagelantství a dalším trýzněním těla, které měly při pohledu na obrazy podnítit jeho zbožnou mysl.<sup>290</sup> Společným jmenovatelem maleb je osobní vztah k tématu, a to jak v rovině prožité významné události, kterou chtěl trvale připomenout, tak v rovině devoční, kdy obrazy napomáhaly k jeho osobnímu duchovnímu prožitku a spiritualitě. Ani obraz Návštěvy kartouzských mnichů nelze navrch interpretovat ryze světsky. Ačkoliv se jednalo o osobní návštěvu převorů u pražského metropolity, je nutno ji nahlížet také jako setkání významných prelátů předního apoštola (ve smyslu církevní apostolicity) v dané církevní provincii, a tedy jako téma církevní reprezentace a vyjádření vnitřní pospolitosti.<sup>291</sup> Svou roli v tom zřejmě sehrála i skutečnost, že kartouzský řád a jeho spiritualita byla v daném období v Evropě (zvláště ve Francii) velmi oblíbená a právě Janu z Jenštejna velmi blízká.<sup>292</sup> Svým způsobem můžeme nedochovaný obraz nahlížet pandánově nedochovanému roudnickému obrazu Život kartouzských mnichů jako přihlášení se k jejich spiritualitě a duchovní tradici.

Osobní participace na tématu zobrazení je ještě patrnější na zvláštní skupině Jenštejnem objednaných obrazů, které zachycující jeho vidění, kterým někteří o málo let mladší protihusitští autoři přiřkli vysloveně prorocké nadání a jejich téma plně vztáhli k husitským nepokojům a válkám.<sup>293</sup> Jenštejn sám – jak máme doloženo z jeho dopisu Urbanovi VI. – tato vidění chápal jako předobrazy a podobenství o schismatu.<sup>294</sup> Z kusých a redakčně různě v detailem variujících pramenných zpráv však jednotlivá vidění nemůžeme jednoznačně oddělit, natož datovat.<sup>295</sup> Za jedinou poměrně určitější zprávu můžeme pokládat popis jednoho vizionářského snu přímo arcibiskupem, který zaslal v dopise papeži Urbanovi VI. na jeho vlastní žá-

---

<sup>289</sup> Vyplenění kláštera husity je samo důkazem, jak skvostná a nákladná výzdoba a vybavení kláštera působilo – byť v tomto případě negativně a destruktivně – na široké masy obyvatel Prahy.

<sup>290</sup> **ŽIVOTOPIS 1999**, s. 59, kap. V.

<sup>291</sup> Svým způsobem a s jistou interpretační rezervou v tomto zobrazení můžeme hledat arcibiskupský pandán zobrazení a zpřítomnění závažné události a s tím i arcibiskupské reprezentace vůči zobrazením Ostatkových scén v kapli Panny Mari na hradě Karlštejně, kde se nechal císař Karel IV. vyobrazit při přebírání ostaků od konkrétních osobností.

<sup>292</sup> K tomu srov. **HOMOLKA 1977**, s. 120.

<sup>293</sup> Ondřej z **Brodu**, O vzniku Husitství, in: Bohuslav **Havránek** / Josef **Hrabák** / Jiří **Daňhelka a kol.**: *Výbor z České literatury doby husitské*, díl I., Praha 1963, s. 428 – 435. – Jaroslav **Kadlec** (ed.): *Traktát mistra Ondřeje z Brodu o původu husitů: Visones Ioannis, archiepiscopi Pragensis, et earundem explicationes (alias Tractatus de origine Hussitarum)*, Tábor 1980.

<sup>294</sup> **FRB 1**, s. 463.

<sup>295</sup> Dvě základní vidění, o kterých je dále řeč, pokládali někteří badatelé dokonce jen za vidění jediné, pouze různě redakčně zpracované a vymalované na dvou arcibiskupských sídlech (Praha, Roudnice nad Labem): Ru-

dost.<sup>296</sup> První z těchto vidění se odehrálo v předvečer svátku sv. Havla (16. října) pravděpodobně roku 1378 a druhé mnohými obrazy a motivy velmi podobné snad roku 1388.<sup>297</sup> Dalšími prameny k poznání obou vidění – kromě letmé a neurčité zmínky v Jenštejnově Životopise od Petra Clarificatora – byla sepsána, jak svědčí zjevná zkušenost s husitskými nepokoji, až s několikadesetiletým odstupem po roce 1421 Ondřejem z Brodu.<sup>298</sup> Starší z nich je psáno latinsky a o málo mladší a v nepodstatných detailech modifikované česky. Autor se ve shodě s Petrem Clarifikátorem zmiňuje, že si vidění, z nichž k jednomu si k výkladu povolal „*mistra Havla, hvězdáře velikého, a mistra Vojtěcha doktora movitého pražského, a Johánka, mistra velikého*“, nechal vymalovat ve svých sídlech v Praze a v Roudnici. Není pak zde na místě vidění nějak odlišovat, podstatné jsou pro nás motivy a obrazy, které se v nich objevovaly: satan oděný v biskupském rouchu, s toulcem šípů a dvěma velkými klíči v rukou, Kristus a Panna Maria nevýslovně krásy, sličná Madona sedící na louce, Panna Maria orodnice, papež, který žádá od Satana klíče a když je obdrží – po donucení Kristem – promění se sám v démona, dále dobří a špatní kardinálové, biskupové, kněží a světštit hodnostáři a další. Jaromír Homolka inspirativně postřehl, že jednotlivé výjevy (obrazy) mají své kořeny v dobově ikonograficky ustálených typech, jako má kupříkladu Madona sedící na louce svou možnou předlohu v Panně Marii Pokorné, reprezentované v domácím fondu Madonou vyšehradskou (kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, zapůjčeno v Národní galerii v Praze, po 1355).<sup>299</sup> Arcibiskupova mystická a prorocká vidění<sup>300</sup> vedle toho navrch jednoznačně zapadají do dobového kontextu vypjaté mystické spirituality, kterou často provázela právě podobná vidění inspirovaná zřejmě ve své obraznosti dobovými *images* (např. Jindřich Suso, Kateřina Sienská, Brigita Švédská).<sup>301</sup>

---

dolf Urbánek: K české pověsti královské, *Časopis přátel starožitností českých* XXV, 1917, s. 77ad. Novější bádání vidění jednoznačně rozlišuje: HOMOLKA 1977, s. 120-124; KOŘÁN 1994, s. 104.

<sup>296</sup> FRB 1, s. 463.

<sup>297</sup> Recentní literatura se přiklání povětšinou k tomuto rozlišení a datacím – srov. KOŘÁN 1994, s. 105.

<sup>298</sup> V textu jsou totiž zmínky o obětech bouří roku 1421 – k tomu: úvodní komentář, in: Ondřej z Brodu, O vzniku Husitství ... (pozn. 293), s. 428.

<sup>299</sup> HOMOLKA 1977, s. 144, pozn. 23. Nověji názor podpořil i Ivo Kořán (KOŘÁN 1994, s. 105, pozn. 20), když upozornil na skrze verše 706-739 v české legendě o sv. Kateřině na další inspiraci Jenštejnových vidění nejen obrazem ale i slovem: „*na jedné lúce (...) všú rozkoší nepřirokéj (...) uzře (...) ande na stolici sedí Maria, ta vzkvetlá panna (...) drží svého jedináčka (...) jako lilium béúci (...)*“.

<sup>300</sup> Na skutečnost, že vidění nemusíme nahlížet pouze jako patologický projev silného epileptika (srov. Vladimír Vondráček: *Nemoc arcibiskupa Jana z Jenštejna*, in: JENŠTEJN 1977, s. 153-157, zvl. 156ad.), ale že jim i z dnešní sekulární a pozitivisticko-kritické roviny můžeme přiznat jisté vizionářské nadání citlivě upozornil Ivo Kořán (KOŘÁN 1994, s. 105) poukazem, že „*stačí připomenout, kolikrát se v ruské literatuře od časů Dostojevského objeví sen či vize revoluce*“.

<sup>301</sup> HOMOLKA 1977, s. 120. Obecněji ke vlivu obrazů na různá vidění srov. MEISS 1973, p. 105ad.

Odděleně od arcibiskupových vidění a tedy i jeho reflexí dobových *imagines* a jeho inovativní obrazotvornosti nelze interpretovat ani ikonografii Navštívení Panny Marie. Zmínili jsme, že Jan z Jenštejna zavedl svátek Navštívení jako zasvěcený v diecézích své legace v červnu roku 1386 a následně docílil, že ho 8. dubna 1389 prohlásil papež Urban VI. svátkem celé církve.<sup>302</sup> Jeho životopisec nás zpravuje o skutečnosti, že zavedení svátku bylo rovněž spolumotivováno různými viděními, přičemž konečným impulsem bylo vidění o masopustu roku 1386.<sup>303</sup> Vlastní proměna významu tématu Navštívení Panny Marie ve smyslu antischismatickém už byla v myšlení Jenštejna nepochybně postupně připravována od prvních vizí roku 1378.<sup>304</sup> Podstatnou roli v celé konstituci svátku asi sehrál svým výkladem zpěvu Magnificat mystik a duchovní rádce Kateřiny Sienské a generál dominikánského řádu Raimund z Capuy, který pobýval v letech 1383-1384 v Praze.<sup>305</sup> Aktualizace Navštívení byla v Jenštejnově interpretaci postavena na protikladu stáří (sv. Alžběta) a mládí (Panna Maria) jakožto alegorii církve znavené a zestárlé v opozici vůči církvi znovusjednocené a vítězné.<sup>306</sup> Ke svátku složil arcibiskup liturgické officium a rovněž tři sekvence.<sup>307</sup> Panna Maria byla v tomto pohledu záštitou a prostřednicí k odstranění schismatu. Důležitost, kterou Jenštejn svátku přikládal, se promítla i do oblasti ryze výtvarné. Ve Vatikánském kodexu<sup>308</sup> nechal v iluminovaných iniciálách dříve známé zobrazení doslova rozetapovat do pěti de facto za sebou následných dějů, respektive samostatných zobrazení, které nám dokládají jeho vysloveně kontemplativní vnímání tématu jako děje nedokonavého, nestatického. O tom, že se jedná o jeho invenci, nás zpravuje řada poznámek v kodexu, které malíři přesně určovaly jak má tu kterou iniciálu pojet. Tak kupříkladu iluminaci s iniciálou A na fol. 157r, kde se akorát setkávají obě ženy a před sebou nesou své děti, doprovází požadavek, aby byla vytvořena přímo podle malby ve věži arcibiskupova malostranského paláce: „*Item visita<sup>o</sup> quō elizabet intrauit cum pueris sic[ut] depictum ē in turri mea in pgā ubi leo ē depictus in angulo*“.<sup>309</sup> Přípisek pro malíře („*Item festum visitacionis alio modo sicut in tabula mansionarium in altari in ecclesie Pragensi sine palio*“)<sup>310</sup> na fol. 13v s tradičním Navštívením v iniciále N nás pro

<sup>302</sup> Příslušnou bulu vydal ovšem až jeho nástupce Bonifác IX. roku 1390 – srov. Jiří Kettner: *Dějiny Pražské arcidiecéze v datech*, Praha 1993, s. 60.

<sup>303</sup> ŽIVOTOPIS 1999, kap. XVIII, s. 78.

<sup>304</sup> HOMOLKA 1977, s. 124.

<sup>305</sup> HOLINKA 1933, s. 14ad.; KADLEC 1969, s. 50; HOMOLKA 1977, s. 124.

<sup>306</sup> HOMOLKA 1977, s. 124ad; Jaroslav V. Polc: *De origine festi Visitationis Beatae Mariae Virginis*, Řím 1967; Idem: Jan z Jenštejna a svátek Navštívení Panny Marie, *Se znamením kříže*, Řím 1967, s. 154-156; Idem: Český přínos k odstranění západního schismatu, *Se znamením kříže*, Řím 1967, s. 157-163.

<sup>307</sup> NECHUTOVÁ 2000, s. 187.

<sup>308</sup> ZÍTEK 1903; FRIEDL 1931.

<sup>309</sup> FRIEDL 1931, s. 26.

<sup>310</sup> Přepis podle KORÁN 1994, s. 112, pozn. 17.



změnu zpravuje o existenci oltáře Navštívení Panny Marie v mansionářském chóru Panny Marie v pražské katedrále, podle kterého měla být příslušná iluminace zhotovena a jehož donátorem byl zřejmě sám Ještejn.<sup>311</sup> Kompozici na fol. 4r, kde iniciálu *I* vyplňuje Alžbětin dům, ke kterému z dálky přichází po skalnatém horizontu Panna Marie v doprovodu dvou služebných, provází pokyn: „*quo[modo] ascend[it] mo[n]tana c[um] duab[us] anim[is]*“.<sup>312</sup> Všechny iluminace Navštívení v Kodexu charakterizuje zmíněný protiklad stáří a mládí, škaredosti a krásy, který je sice tópos stopovatelný od pozdní antiky,<sup>313</sup> ale ve spojitosti s tímto tématem byl ve své době aktualizační inovací. Je nepochybné, že díky Jenštejnově iniciativě nejen v zavedení svátku ale i rovině výtvarné reformulace Navštívení, se zobrazení v dané době šířilo po celé střední Evropě.<sup>314</sup> Vedle zmíněného nedochovaného oltáře v mariánském chóru pražské katedrály<sup>315</sup> a iluminací ve Vatikánském kodexu spojuje někdy literatura s Janem z Jenštejna rovněž vyšívaný dorsální kříž, chovaný v pařížském Louvru (kolem 1390), kde je v centru svislého břevna vyobrazeno rovněž Navštívení.<sup>316</sup> Otázkou je, zda-li nepředpokládat zobrazení Navštívení také na retabulu v arcibiskupské kapli v pražské katedrále, který byl posmrtně „*pořízen z Janova odkazu roku 1414*“.<sup>317</sup>

Osobnost Jana z Jenštejna jakožto objednavatele a de facto i spoluvůrce uměleckých děl a navíc ještě ve vazbě na jeho předchůdce na pražském arcibiskupském stolci by bezesporu zasluhovala obšírné monografické zpracování. Každopádně i při skromné znalosti – výše jen letmě načrtnutých – s ním spojitelných děl před námi i při současném stavu poznání vystupuje jako osobnost s neutuchajícím potenciálem umění inovovat minimálně v rovině tematické a se schopnostmi aktualizovat ho pro konkrétní události. Díky spolupráci s předními

<sup>311</sup> HOMOLKA 1977, s. 129.

<sup>312</sup> FRIEDL 1931, s. 26.

<sup>313</sup> K tomu v této souvislosti s bohatým odkazem na literaturu HOMOLKA 1977, s. 125.

<sup>314</sup> Zajímavá je kupříkladu nástěnná malba Navštívení v německém Sargenrothu (spr. obvod Koblenz), kterou zřejmě můžeme datovat do 90. let 14. století. Na obraze totiž zřetelně vystupují obě ženy v polaritě mládí (krása)-stáří (škaredost). Svou slohovou polohou, druhořadou kvalitou a rovněž kompozicí se obraz nápadně podobá malbě téhož námětu v české Libiši – srov. *Farbdiaarchiv zur Wand- und Deckenmalerei*, <http://digilib2.gwdg.de/khi/digitalibrary/digilib.jsp?fn=19070664&pn=2&mo=>, vyhledáno 17. 6. 2008.

<sup>315</sup> Díky zmínce „*sine palio*“ v přípisku pro malíře ve Vatikánském kodexu, se dá usuzovat, že byl na retabulu Jan z Jenštejna zobrazen a navíc bez pallia. To můžeme interpretovat jednak jako datační mez ante quem retabula, tedy před rokem 1379, kdy obdržel pallium, anebo – a to spíš – jako Jenštejnovo vyjádření pokory, kdy odložil znaky svého vysokého úřadu (o tom KOŘÁN 1994, s. 112, pozn. 17), jak to koneckonců známe v méně radikálním vyjádření pokory (odložení mitry a biskupské berly) na příkladu Arnošta z Pardubic a obrazu Madony kladské.

<sup>316</sup> Poprvé ho ve spojitosti s domácím uměním publikoval Emanuel Poche: Česká gotická výšivka v Louvru, *Umění a řemesla* 3, 1976, s. 36-67. Že se jedná vysloveně o Jenštejnův dar augustiniánskému klášteru v Roudnici nad Labem se domnívá Ivo Kořán (KOŘÁN 1994, s. 104). Naposledy k tomu Peter Barnett: Vyšívaný kasulový kříž, in: FAJT 2006, s. 251ad., kat. 89.

<sup>317</sup> KOŘÁN 1994, s. 104.

umělci své doby (Mistr Krumlovské madony a Mistr třeboňský) lze usuzovat, že umění, které v jeho případě bylo vždy neodlučitelně spjata s náboženským přesahem,<sup>318</sup> vnímal nejen pro kvality významové, ale rovněž formální, vysloveně estetické. Estetická a významová vytříbenost<sup>319</sup> s ním spojitelných děl pak byla bezesporu dána jeho dobrým vzděláním, rodinným zázemím, kontakty, vlastním naturelem osobnosti a pravděpodobně také naznačeným přístupem ke svému apoštolskému úřadu a k jakési *traditio apostoli*, která se s ním snad přirozeně ze své povahy pojila. Ilustrativně to pro specifickou dobu 14. století můžeme hledat na charakteru zmíněných vidění, které Jenštejna nespojují jen s Jinřichem Susem, Kateřinou Sienkou či Brigitou Švédskou, ale v kontextu jeho úřadu právě s arcibiskupem Arnoštem z Pardubic. Nemusí být od věci, že vlastní vidění měl coby mladý i Karel IV., jehož byl Jenštejn – narozdíl od Václava IV. – v oblasti monumentálních uměleckých realizací zřejmě vědomým pokračovatelem.

Mluvíme-li v hypotetické rovině o jakémsi *traditio apostoli* a s tím ve spojitosti o Arnoštovi z Pardubic a Janovi z Jenštejna, neznamená to, že bych předpokládal, že se jednalo o stejné nebo jen podobné osobnosti. *Traditio apostoli* je pouze apriorním předpokladem, díky kterému snad půjde konkrétní umělecká díla, konkrétní historické události a rovněž tzv. druhý život těchto osobností srozumitelněji nahlédnout. Na tomto místě je pak podstatný jeho vliv především na Jenštejna, který se díky tomu nemusí jevit v krajních interpretacích buď jako takřka patologicky fanatická osobnost a ani ne jako z druhého extrému nahlížený světecký mučedník.<sup>320</sup> Osobnost Arnošta z Pardubic i Jana z Jenštejna pojí vedle úřadu a s ní spojeného společenského postavení hluboká a systematicky rozvíjená mariánská úcta, zmíněná zázračná vidění, vnitřní konverze a následný celoživotní pocit pokání,<sup>321</sup> korunované jejich posmrtnou glorifikací ze strany jejich životopisců, kteří je osobně za života znali a jistě v tomto svém postoji k arcibiskupům nebyli osamoceni.<sup>322</sup> Jejich zážitky, pocity a z nich vyplývající postoje se výrazně odrazily i v jimi objednaných výtvarných dílech. Vynecháme-li historické okol-

---

<sup>318</sup> POLC 1974.

<sup>319</sup> Které se místy mohly snoubit, jindy byly byla upřednostněna pouze stránka významová (viz. text dále). Srov. definice pojmů dvorské umění a dvorský okruh – kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 75ad.

<sup>320</sup> Nepříliš pozitivně nahlíželo Jana z Jenštejna české dějepisectví téměř celé 2. poloviny 20. století – srov. např. SPĚVÁČEK 1986, zvl. s. 161ad. Jako epileptického fanatika ho nahlížel Vladimír Vondráček: *Nemoc arcibiskupa Jana z Jenštejna*, in: JENŠTEJN 1977, s. 153-157.

V moderním dějepisectví byl Jan z Jenštejna jako mučedník vyzdvihován především katolickými autory – např. KADLEC 1989, s. 194 – 207.

<sup>321</sup> Podobnost obou osobností, co se týče spirituality a „*bázně Boží*“, konstatoval už VYSKOČIL 1947, s. 201. Arnošt měl coby student zázračné vidění v Kladsku, kde se od něj odvrátila tvář na obrazu Panny Marie.

nosti, které každého z metropolitů zavály k jiným životním příběhům, vystává před námi na tomto stručném pozadí jakýsi modus vivendi arcibiskupů, tedy jakási niterně prožívaná a vlastně i pěstovaná traditio apostoli, kterou cílevědomý Jan z Jenštejna jistě chtěl naplňovat. Tato touha nebo spíš bytostná nutnost, vyplývající ze zodpovědnosti svátostného apoštolského svěcení, ho zřejmě spolu s jeho povahovými rysy a dobovými událostmi dovedla až k roztržce s králem a poté i k abdikaci na svůj úřad. Svou roli tak mohl hrát příklad skálopevného Jana IV. z Dražic, kterého zcela jiná dlouhodobá roztržka – tentokrát s dominikány – přivedla až k mnohaletému pobytu a zodpovídání se v papežském Avignonu. Vedle toho byl zřejmě silný i příklad Arnošta z Pardubic, za jehož pontifikátu místní církev doslova vykvetla. Spolu s konkrétními činy souvisejícími s výkonem funkce metropoly musela hluboce na senzitivního Jana z Jenštejna působit jeho spiritualita, neoddělitelně spojená s celoživotním pocitem hříšníka. Přijmutí metropolitního stolce proto zřejmě bylo v očích Jana z Jenštejna i dědictvím zodpovědnosti a povinnosti, co nejlépe před Bohem a i svými předchůdci úřad vykonávat.<sup>323</sup> To mohlo být i důvodem jeho úporného rozvíjení karlovske umělecké tradice, která v jeho očích měla jistě i kvality estetické, které citelně vnímal,<sup>324</sup> ale vedle toho mohla být vnímána jako výtvarná deklarace kontinuity, a tedy přihlášením se k tradici a myšlenkám předešlých let. Jeho pozici s přesvědčením o správnosti vlastních postojů mohla podporovat i skutečnost, že bytostně – v duchu dobového vnímání svého apoštolského úřadu<sup>325</sup> – věřil v nadřazenost moci církevní nad světskou,<sup>326</sup> což musel v pohnutých dobách zcela jinak orientovaný král vnímat navýsost citlivě. Díky tomu je možné nahlížet králův nevalný zájem o pokračování monumentálních realizací doby předešlé – na kterých naopak lpěl Jan z Jenštejna – novou a shovívavější optikou. Kdyby tomu tak jen částečně bylo, vrhlo by to na obě probírané osobnosti nové světlo a dovolilo nám to méně zatíženě zhodnotit jejich vztah k výtvarným dílům a obráceně i vztah, kterým ony působily na ně a co pro ně v konkrétních případech hlouběji v danou dobu symbolizovaly.

---

<sup>322</sup> Autorem Arnoštova životopisu (*Vita venerabilis Arnesti, primi archiepiscopis Pragensis*) je děkan vyšehradské kapituly Vilém z Lestkova (†asi 1369). Životopis Jana Jenštejna (*Vita domini Joannis, Pragensis archiepiscopi tertii*) sepsal zřejmě Petr Clarificator. – srov. **NECHUTOVA 2000**, s. 128 – 130.

<sup>323</sup> Jistým vyjádřením kontinuity úřadu může být i nápadná formální a ikonografická podoba pečetí trojice prvních pražských arcibiskupů – srov. Denko **Čumlivski: Doba vlády Karla IV. a jeho rodiny v archivních dokumentech** (kat. výst. v Národním archivu – Archivní areál Chodovec), Praha 2006, s. 36, 37, kat. č. 29 – 31.

<sup>324</sup> Jaroslav V. **Polc** (pozn. 318); **HOMOLKA 1977**.

<sup>325</sup> Připomeňme si, že pražský arcibiskup měl právo korunovat českého krále. Korunovace římským králem a císařem zase náležela papeži.

<sup>326</sup> Myšlenku a přesvědčení formuloval kupříkladu ve svém traktátu *De potestate clavium*, o kterém bude dále v souvislosti s malbami v kostele sv. Apolináře ještě řeč – srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*.

V případě pražské kapituly sv. Apolináře můžeme kromě těchto veskrze obecných podmínek dedukovat bližší vztah Jana z Jenštejna ke kapitule jednak z patronátní povinnosti, která vyplývala z jeho úřadu,<sup>327</sup> a také z dílčích pramenných zpráv. Převor roudnického augustiniánského kláštera Petr Klarifikator se v arcibiskupově životopisu zmiňuje, že Jenštejn po návratu z milostivého léta roku 1390 od římské kurie těžce onemocněl a v očekávání smrti pobýval v blízkosti kostela sv. Apolináře v Praze („*decumbens circa s. Apolinarem quasi moreatur*“), což lze s vysokou mírou pravděpodobnosti a vzhledem k dobové zástavbě prostoru interpretovat, že ležel v sousedních kapitulních budovách. V nejtěžších chvílích ležel podle zprávy „*in manibus fratris sui Pauli*“ a zaopatřoval ho kněz Petr řečený Prus.<sup>328</sup> V inkriminovaných letech při kapitule žádný laický bratr Pavel nepobýval a označením „*fratris sui*“ je jistě myšlen Jenštejnův bratr rodem, tedy Pavel II. z Jenštejna († 1420).<sup>329</sup> Kněží se jménem Petr bylo v době kolem a po roce 1390 mezi kanovníky při kapitule hned několik: „*Petr, předtím farář w Kowářowě, od r. 1390 do r. 1391, potom farářem w Libicích směnu. (...) Petr, předtím oltářník Wšech Swatých w kostele p. Marie před Týnem, od r. 1391 – 1392. (...) Petr Lauterbach, do r. 1393, potom farářem w Kolíně směnu.*“ V roce 1392 je doložen i děkanský vikář se jménem Petr.<sup>330</sup> Který ze jmenovaných arcibiskupa zaopatřoval je dnes již těžké bez dalších pramenných podpor určit. V X. kapitole životopisu se také dočteme, že arcibiskup o svátcích, kdy nemohl být ve své pražském sídle, sloužil bohoslužby a další pobožnosti s oblibou v kolegiálních chrámech, mezi kterými měl ve zvláštní oblibě roudnický klášterní. S oblibou se účastnil modlitby litaní a různých procesí. Právě tato poslední skutečnost mohla, jak později detailněji uvidíme, souviset přímo s charakterem objednávky maleb do kostela sv. Apolináře.<sup>331</sup> Každopádně vlastní pobyt v nemoci mezi kanovníky kapituly, navíc dokonce snad i v očekávání blízké smrti, dává tušit, že měl k tamnímu prostředí blízko a stejně tak poukazuje i skutečnost, že svého synovce (syn sestry Kateřiny) Olbrama ze Škvorce jmenoval roku 1389 tamním proboštem. Olbram sám později zaujal místo metropolitů po re-

<sup>327</sup> srov. kap. 2. 1. *Dějiny kapituly v období středověku.*

<sup>328</sup> **FRB I**, s. 456; **ŽIVOTOPIS 1999**, kap. 12.

<sup>329</sup> Stručný historický přehled rodu Jenštejnů: Přemysl **Špráchal**: *Jenštejnové*, Vysoké nad Jizerou 2001.

<sup>330</sup> **TOMEK 1875**, s. 165 – 167.

V komentáři k nejnovějšímu překladu Životopisu (**ŽIVOTOPIS 1999**, kap. 12) je zmínka o arcibiskupově pobytu u kapituly mylně historicky interpretovaná a kapitula byla zaměněna za nemocnici U sv. Apolináře. Ta byla ovšem na Větrově – navrch jako porodnice – otevřena až roku 1789. Dnešní novogotická architektura areálu vznikla podle plánů Josefa Hlávky ve 2. polovině 19. století. Další omyly vzniklé především záměnou kapituly za nemocnici nastaly v identifikaci jmenovaných osob: Pavlem je ve vysvětlivkách rozuměn lékař z nemocnice a Petr je chápán jako tamní kněz.

K existenci lékařských objektů v Praze a konkrétně k novoměstské nemocnici U sv. Apolináře srov. Viktor **Palivec**: *Staropražské lékařské památky, Munumenta Medica Vetero Pragae*, Praha 2005, s. 60 – 62.

<sup>331</sup> Na souvislost maleb se zpěvem litaní upozornila poprvé závažně **VŠETEČKOVÁ 2002**. Dříve souvislost naznačil **KOŘÁN 1994** – srov. kap. 1. 2. *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře ve světle dosavadní literatury.*

zignovaném strýci (od 1396). Jeho otec Olbram Menhart ze Škvorce byl od roku 1356 soudcem na Novém Městě pražském a v letech 1373 – 1380 zastával funkci purkrabího na Vyšehradě. Tato rodová provázanost (personální strategie) v konkrétním místě (kapitula, Nové Město) a ve vysokých úřadech své doby dávají tušit v pozadí celého snažení blíže těžko dnes určitelné politické (v širokém významu slova) cíle, které nelze od organismu kapituly oddělovat. Tyto všechny skutečnosti zapadají do predestinované hypotézy, že kapitula sv. Apolináře měla plnit v očích arcibiskupa konkrétní pastorační cíle a tamní nástěnné malby je v návaznosti na konkrétní události svým způsobem možná odrážejí.

Vrátíme-li se zpět k soudu Karla Stejskala, že malby v kostele sv. Apolináře sice charakterizují i jakési „*ohlasy monumentálního dvorského malířství*“, ale přitom „*nedosahují (...) děl dvorského okruhu*“,<sup>332</sup> lze jeho zařazení maleb v kontextu uvedeného a spolu s dalšími fakty poopravit. Arcibiskup byl totiž patronem kostela sv. Apolináře; sám jmenoval tamní kapituláry<sup>333</sup> a již jen z tohoto důvodu si můžeme s těžší představít vznik tak rozsáhlé výzdoby bez jeho vědomí. Kostel, jak jsem se snažil poukázat (kap. 2.1.), s sebou k tomu nesl starobylé sacrum kapituly ze Sadské a jako takový hrál nezastupitelnou roli jak v symbolické rovině, tak i v rovině ryze praktické – pastorační. Souvislost maleb s arcibiskupem Janem z Jenštejna navrch po léta zdůrazňuje také literatura poukazem na jeho traktát *De potestate clavium*, kde – a jistě shodně s malbami – dobově aktualizuje evangelijní téma předání moci klíčů (Mt 16, 19).<sup>334</sup> Přestože je zřejmé, jak později v textu uvidíme, že traktát malby zdaleka plně nevysvětluje, můžeme bez obav toto ve své době aktuální téma označit na malbách v kostele sv. Apolináře vůči němu za podmíněné. Je totiž logické předpokládat dříve formulaci poměrně teologicky složitých myšlenek v textu než v obraze a Jenštejna díky tomu pokládat za (třeba i nepřímého) hybatele tamní výzdoby. Této domněnce napovídá i skutečnost, jak se alespoň jeví ve světle dochovaných písemných i výtvarných památek, že dané téma rozvíjel důsledně během schizmatu v českém království pouze on. Vehementně vystupoval jako skálopevný obhájce primátu Říma a jím rozvíjená symbolika to dokonale ilustruje: prvořadou roli v ní totiž zaujímá propagace svatopetrského kultu jakožto symbolu papežské tradice a nepřerušené následnické kontinuity.<sup>335</sup> Ostatně motiv Předání klíčů, byť v pozměněném smyslu, se

<sup>332</sup> STEJSKAL 1970, s. 181 a 199.

<sup>333</sup> EKERT 1884, s. 94.

<sup>334</sup> Poprvé to postřehl HOMOLKA 1976, s. 81-83; blíže k tomu v práci kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*.

<sup>335</sup> srov. SPUNAR 1985. - Nejnověji NECHUTOVÁ 2000, s. 184ad.

Rovněž v českém středověkém výtvarném umění se objevují památky akcentující sv. Petra jako držitele klíčů (povýšené tím nad osobní atribut), zdá se, pouze v souvislosti s Jenštejnem. Jmenujme za ně iluminaci

objevuje i ve výše zmíněných viděních Jana z Jenštejna, které si poté nechal vymalovat ve svých rezidencích v Praze a v Roudnici nad Labem. Malby v kostele sv. Apolináře můžeme v tomto světle – při definici pojmů *dvorský okruh* a *dvorské umění* a při vědomí Jenštejnova důsledného rozvíjení dvorských myšlenek karlovských<sup>336</sup> – označit za dílo dvorského okruhu, kam právem i při svém porušení náleží díky své kvalitě, byť nejsou dílem ruky kvalitativně prvořadé (tj. dvorského umělce). Dvůr arcibiskupův (ve smyslu osobností obklopujících arcibiskupa) byl i přes politickou rozlukou s dvorem panovnickým plně tím prostředím, které jsme zvyklí označovat přívlastkem dvorským. Navýsost toto hledisko platí, jak prokazuje i současné bádání, v umělecké oblasti (výtvarné i literární).<sup>337</sup>

---

v Jenštejnově kodexu (signat „Vat. Lat. 1122“) a sochu sv. Petra ze Slivice, pocházející takřka s jistotou z arcibiskupského paláce v Příbrami. Díky provenienci sochy lze se značnou pravděpodobností soudit, že jejím objednavatel byl rovněž Jenštejn. srov. **HOMOLKA 1977**, s. 126. K tomu nejnověji katalogové heslo **FAJT / BÁRTLOVÁ 1996**, s. 30 s uvedením odkazů na novější literaturu.

<sup>336</sup> Dvorských myšlenek karlovských, ovšem z pozice církevního hodnostáře. Chyběla mu totiž protiváha a ideový spolutvář v osobnosti císaře. Dřívější kooperace světského panovníka Říše a nejvyššího místního představitele církve na poli politickém a i uměleckém byla v těchto letech pryč a tedy jen jednostranné rozvíjení nedávné tradice muselo být ideově neúplné, tj. jednostranně vyjadřující postoje, specifika apod. „osamoceného“ objednavatele.

<sup>337</sup> **HOMOLKA 1977**, **HOMOLKA 1978a**,

## 4. 2. Jan z Jenštejna a ikonografie maleb

Vazba podstatné části maleb v kostele sv. Apolináře k Janovi z Jenštejna – byť minimálně alespoň nepřímá (viz. kap. 4.1.) – je nepopíratelná. Arcibiskup Jenštejn, jako určující a zvláště viditelná osobnost specificky smýšlejícího okruhu, se tak pro vysvětlení jejich originální ikonografie a jejich hlubšího ikonografického smyslu jeví jako klíčový interpretační bod. Porozumět celku souboru maleb však můžeme teprve tehdy, porozumíme-li a interpretujeme-li pokud možná co nejzodpovědněji už dílčí ikonografické motivy, které se v souboru objevují.

Součástí obrazového pásu na severní stěně lodi je skupina Příbuzenstva Páně seskupená po pravici centrální Madony [48, 50]. Námět má ve své době dvě hlavní literární východiska: Písmo (Mt 12, 46; 27, 56; Mk 3, 18; 15, 40; L 6, 15; J 2, 12; 7, 3 – 5; 19, 25; Gal 1, 19) a především Zlatou legendu Jakuba de Voragine.<sup>338</sup> Nejstarší vyobrazení Příbuzenstva Páně pocházejí až ze 14. století, obliby se námětu dostalo především ve století 15. v Záalpi.<sup>339</sup> V našem uměleckém prostředí – jak lze usuzovat z dochovaného materiálu – je námět koncem 14. století vzácný a mezi autenticky dochovanými dokonce ojedinělý. Jediné doložitelné dobové vyobrazení Příbuzenstva Páně známe z kaple sv. Anny v pražské katedrále. Nástěnný obraz – situovaný v katedrální kapli na východní stěnu nad římsu – se sice autenticky nedochoval, neboť byl pro své poškození krátce po odkrytí během renovace katedrály roku 1876 opětovně zakryt omítkou, ale předtím byla naštěstí vyhotovena jeho akvarelová kopie, která nám umožňuje učinit si vynikající představu o ikonografii obrazu.<sup>340</sup> Kompozice postav sice vychází z dobové v Itálii aktuálního typu *sacra conversazione*<sup>341</sup> s osovým uspořádáním postav, ovšem vlastní schéma bylo rozšířeno o některé postavy v pozadí a v popředí obrazu, čehož analogie v případě tohoto tématu máme doloženo snad až z 15. století. Na centrální ose stojí na vyvýšeném drobném pahorku s květy sv. Anna a před ní její dcera Panna Maria, kterou přidržuje za ramena. Panna Maria je zjevně představena jako Regina coeli s korunou na hlavě a s žezlem v levé ruce, které seděl na pravici Ježíšek, v době pořízení kopie již pohlcený rozměrnou obdélnou plombou, kterou kopista rovněž zachytil. Plomba bohužel kromě Ježíška

<sup>338</sup> LA, s. 252 ad.

<sup>339</sup> LCI IV, S. 163-168. – V 15. století je pramenný podklad zobrazení příbuzenstva Páně obohaceno o vidění Collete Boilet (1380 – 1447).

<sup>340</sup> PODLAHA / HILBERT 1906, s. 224, obr. 303; VÍTOVSKÝ 1976b, s. 493.

<sup>341</sup> LCI IV, S. 4–5.

zasáhla i horní partii první postavy po Mariině pravici. Vedle této postavy přistupuje zprava k Madoně žena s nimbem, doprovázená čtyřmi drobnými dětskými postavkami s nimby a s nápisovými páskami svých jmen. Ženu tak můžeme bezpečně ztotožnit s Marií Kleofášovou, dcerou sv. Anny z druhého manželství. Poslední v levé části obrazu stojí vousatý muž s čepcem. Mezi Marií Kleofášovou a první postavu po pravici ústřední dvojice malíř jakoby vklínil do pozadí další figuru, bohužel v době pořízení kopie již asi velmi poničenou. I z kopie je ovšem čitelné, že tato postava, na rozdíl od sv. Anny a Panny Marie, neměla nimbus. Po levici Panny Marie se schéma postav téměř analogicky opakuje. První stojí v řadě vousatý stařec s čepcem na hlavě, za ním následuje zpola dochovaná postava ženy s nimbem, doprovázená jediným děckem s nimbem a nečitelnou nápisovou páskou, a nakonec řadu uzavírá téměř úplně zničená postava vousatého muže s čepcem, který opět – stejně jako všechny další mužské postavy v obraze – nemá okolo hlavy nimbus. Vpředu zleva na úpatí pahorku s ústřední dvojicí sedí prostovlasý stařec s holí v ruce. Nad hlavami doprovodných žen s dětmi se vznášejí cherubové, kteří je zřejmě korunují věnci. Hlavy obou těchto žen a sv. Anny pak tvoří pomyslné vrcholy pravidelné trojúhelné centrální kompozice obrazu, do jejíhož středu je jakoby vepsána hlava korunované Panny Marie. Obraz – jak už napovídá přítomnost, respektive absence svatozáří, – měl akcentovat právě tuto čtveřici svatých žen. Ženu po Mariině levici nelze evidentně interpretovat jinak než Marii Salome, dceru sv. Anny ze třetího manželství, přičemž absence druhého dítěte je jednoduše vysvětlitelná silným porušením malby, což se promítlo i do kopie, která je v této části obrazu spíše náznaková. Muži za sestrami Panny Marie zjevně představují jejich manžely: Alfea a Zebedeu. Stejně tak trojice postav seskupená okolo centrální dvojice žen nelze – podle mého mínění – interpretovat jinak než jako trojice manželů sv. Anny (Jáchym, Kleofáš a Salomas), se kterými počala zde oslavované tři Marie. Jakub Vítovský se sice domnívá, že „*postava bez svatozáře odsunutá do pozadí*“ ve skupině napravo od Panny Marie je Máří Magdalena,<sup>342</sup> ale absence nimbu právě tuto lákavou variantu vylučuje. Muž s holí v popředí má v této interpretaci obrazu znázorňovat sv. Josefa. Ve zkratce lze závěrem konstatovat zjevný akcent obrazu na nejužší příbuzenstvo Krista po mateřské linii, jež dokonce vede v postavách sester Panny Marie až k budoucím apoštolům. I v tomto akcentu svatých matek však zaujímá ústřední postavení Matka Boží.

---

<sup>342</sup> VÍTOVSKÝ 1976b, s. 493.



Erb s vinnou ratolestí a třemi listy ve svorníku kaple sv. Anny v katedrále naznačuje, že kaple byla původně budována jako pohřební pro pražského biskupa Jana IV. z Dražic.<sup>343</sup> Po změně z plánované kaple „dražické“, byl v kapli zřízen roku 1358 oltář sv. Anny fundovaný jednak částečně arcibiskupem Arnoštem z Pardubic a také císařským hofmistrem a magdeburským purkrabím Purkartem.<sup>344</sup> Patrocinium oltáře přitom bylo odvozeno od oltáře sv. Vavřince a sv. Anny – patronky Jana IV. z Dražic –, založeného ještě ve staré bazilice Janem a později přeneseném do jižní kaple sv. Silvestra v katedrále.<sup>345</sup> Tato dvořanská kaple (*capella comitis*)<sup>346</sup> se svými fundacemi vztahuje k předním dvorským osobnostem a od počátku její zasvěcení a rovněž výzdoba není bez vztahu k pražskému (arci)biskupovi. Jakub Vítovský ve své práci, věnované nástěnným malbám v chrámu sv. Víta, dokonce nevyklučuje, že i obraz Příbuzenstva Páně, který poměrně přesvědčivě v kontextu ostatních katedrálních nástěnných maleb a na základě pramenů klade kolem roku 1380, objednal třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna.<sup>347</sup> Pro to hovoří i ikonografie obrazu, která (slovy Jakuba Vítovského) spadá „do okruhu oficiálně církevní tematiky“. Silný akcent na mariánskou tematiku, kde Panna Marie zosobňuje Církev, byl pro okruh českého metropolity charakteristický a samotný Jenštejn v něm sehrál na poli ideologickém nezastupitelnou úlohu.

V kostele sv. Apolináře je téma Příbuzenstva Páně obohaceno o Alžbětu se synem Janem Křtitelem, jejího manžela Zachariáše, sv. Máří Magdalénu, její sestru Martu a jejich bratra Lazara (zavinutý v pruzích látky a stojící v otevřeném sarkofágu) [57B] a rovněž o muže s biskupskými či opatskými insigniemi (jasně čitelná mitra a pedum s točenicí) [57A], kterého lze interpretovat – jak jsem se zmínil v popisu – buď jako sv. Serváce, prapranvuka Esmerie, sestry sv. Anny,<sup>348</sup> anebo jako sv. Maximina, biskupa Provance, který – dle Zlaté legendy – doprovázel Máří Magdalenu, Martu a Lazara na cestě do Marseille. Dobové analogie takto rozvětveného Příbuzenstva sice nenalezneme, ale to by nám nemělo bránit v akceptaci skutečnosti, že se jedná svým způsobem o ikonografický unikát, což ještě podpoří vědomí, že malby byly objednány ve výsostně intelektuálním a teologicky bohatém okruhu arcibiskup-

<sup>343</sup> BENEŠOVSKÁ 1994, s. 25 – 65, s. 29, pozn. 20.

<sup>344</sup> TOMEK 1872, s. 106. – VÍTOVSKÝ 1976a, s. 179.

<sup>345</sup> VÍTOVSKÝ 1976b, s. 492. Od renovace katedrály je mensa umístěna v kapli sv. Václava (Ivo Hlobil: *Gotické sochařství*, in: MERHAUTOVÁ 1994, s. 66 ad.)

<sup>346</sup> VÍTOVSKÝ 1976b, s. 493.

<sup>347</sup> VÍTOVSKÝ 1976b, s. 493. – VÍTOVSKÝ 1980, s. 99. – Stejného názoru je také VŠETEČKOVÁ 1994, s. 121 ad.

<sup>348</sup> LCI VIII, S. 330-332; LCI IV, S. 163-168; LA, s. 253. – Sv. Servác, jak se domnívám, je zobrazen pod sv. Martou jako poslední v řadě suponovaných mužů.

ského dvora.<sup>349</sup> Zapojení sv. Máří Magdaleny, sv. Marty a Lazara nám vysvětluje již samotné Písmo (Mt 27, 56; Mk 15, 40; 15, 47; 16, 1; Lk 24, 10; J 19, 25), kde je běžně jmenována především Máří Magdalena v okruhu Ježíšových nejbližších. Úzká vazba Máří Magdaleny ke Kristovi a její rodinné vazby s Martou a Lazarem, které – jak víme z Písma (Jan 11, 5) – Ježíš velmi miloval, nám částečně zdůvodní i jejich zapojení do obrazu, kde svou roli jistě sehrály též důvody kompoziční (protějškový obraz kolegia apoštolů a ve stejném obraze šestice protějškových svatých panen). Vedle toho je nutné hledat ovšem i hlubší zdůvodnění přítomnosti sv. Máří Magdaleny a jejích druhů. Na Karlštejně je v kapli sv. Kříže v jihovýchodním výklenku jako pandán trojice christologických scén ve výklenku severovýchodním (Zvěstování, setkání Marty a Panny Marie a Klanění tří králů) nezvykle zobrazena trojice theologicky složitých předobrazů Utrpení Páně s účastenstvím sv. Máří Magdaleny (Setkání Marty a Marie s Kristem, Pomazání v Betánii a Noli me tangere).<sup>350</sup> Autoři katalogu Magister Theodoricus se domnívají, že tato trojice scén možná vznikla z iniciativy arcibiskupa Arnošta z Pardubic, který byl oddaným ctitelem této světice. „Arnošt ostatně používal pečetě s vyobrazením *Noli me tangere*, což v této době nebylo vůbec běžné (...). Relikvie vlasů sv. Máří Magdaleny jsou nadto uvedeny v inventáři chrámu sv. Víta z roku 1355. Snad tímto vztahem Arnošt narážel na svou vlastní minulost hříšníka, kajícího se ze svých nepředložených činů. Jistě v tom sehrálo roli i zázračné zjevení v Kladsku, při němž odvrátila P. Marie na obraze svou tvář od mladého Arnošta. Kolem poloviny 14. století je sv. Máří Magdaléna zdůrazňována v rámci skupin Ukřižování (...), v této době byly také hojně rozšiřovány Magdalenské plankty. Máří Magdaléna byla velmi uctívána především díky Zlaté legendě“.<sup>351</sup> Analogicky lze tento pocit kajícího hříšníka doložit i u Jana z Jenštejna. Svou povahou, jak jsem se v předchozí podkapitole zmínil, by se tedy mohlo i v kostele sv. Apolináře jednat o obdobné pohnutky zapojení světice do obrazu.<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> O tom, že Jan z Jenštejna ve svých dílech bohatě čerpal ze Zlaté legendy Jakuba de Voragine např. **POLC 1991**, s. 287. Lze důvodně předpokládat, že v tomto okruhu bylo inovačně přistupováno i k ikonografickým zadáním. Doklad toho – sic v rovině osobní – jsou např. zprávy o malbách v soukromých prostorách Jana z Jenštejna, které si nechal zhotovit na podkladě svých vidění jako jejich přesnou ilustraci.

<sup>350</sup> Jiří Fajt / Jan Royt: *Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna*, in: **THEODORICUS 1997**, s. 225 ad.

<sup>351</sup> **THEODORICUS 1997**, s. 226.

V tomto směru nemusí být od věci ani v textu práce již zmíněné malby v kostele sv. Bartoloměje v Praze-Kyjích, kde se nechal v rámci genealogie pražských biskupů zobrazit již arcibiskup Arnošt z Pardubic (určen nápísem *ARNESTUS ARCHIEPISCOPVS PRIMUS PRAGE/N/SIS*) jednak v pokorném gestu bez pália a bez berly, jak to v ještě radikálnější podobě známe například z obrazu Panny Marie Kladské (Arnošt má odloženou i mitru), a vedle toho jak pohlíží k obrazu v horním poli stěny presbytáře. Tento obraz představuje v našem prostředí poměrně vzácnou kompozici Pozdvižení sv. Máří Magdalény, která vyparvuje jeden zázraků z legendického života světice, kdy jako kajčnice strávila třicet let na poušti a místo pokrmu byla vždy unášena anděly do nebes k poslechu andělského zpěvu. – srov. **VŠETEČKOVÁ 1993a**, s. 249 – 258, zvl. 254 – 256.

Nejasné zůstává určení muže s pontifikálními insigniemi (pedum a mitra) pod sv. Martou [48, 49]. Ztotožnění muže se sv. Servácem odporuje dvoustupňové výstavbě obrazu, kde pod svatými ženami je vždy umístěn jejich manžel, respektive v případě jeho neexistence blízký mužský příbuzný (Lazar pod Maří Magdalenou). Světcovo začlenění do obrazu by bylo tedy narušením jednotící ikonografické koncepce, ale pouze zdánlivým: sv. Servác náleží na rozdíl od sv. Maximina do skupiny Příbuzenstva Páně, která je primárně po Mariině pravici prezentována. Sv. Maximin je naproti tomu kompaktně svázán se skupinou nezpochybnitelně zobrazené sv. Máří Magdaleny, Lazara a sv. Marty jejich společným putováním do Marseille; spojení je pevně opřené o vyprávění Zlaté legendy. Tuto skupinu postav navíc nalezneme pohromadě i na deskových obrazech v severním okenním výklenku západní stěny kaple sv. Kříže na hradě Karlštejn.<sup>353</sup> Ostatky sv. Maximina a ostatních jeho průvodců na marseillské cestě máme také pramenně doloženy v Praze v katedrálním pokladu a na Karlštejně,<sup>354</sup> což by také spíše hovořilo ve prospěch této identifikace světce pod sv. Martou. Nicméně ani takto doložené dobové zobrazení skupiny a doložené ostatky zcela nevylučují, že biskupem je sv. Servác, který sice patří mezi kultovně nezvyklé<sup>355</sup> a – je-li mi známo – i mezi dobově ikonograficky v našem uměleckém prostředí nedoložitelné světce, ale svým charakterem plně zapadá do celkové ikonografie obrazu a dokonce i celé ikonografie malířské výzdoby kostela.

K možnosti případné identifikace biskupa se sv. Servácem mne rozhodně nevede jen světcova příslušnost ke Kristovu příbuzenstvu, která se s ním pojí díky legendám z 11. století,<sup>356</sup> ale především celá legendická fabule, která se k jeho působení a životu váže. Sv. Anna měla legendicky sestru Esmerii, která s manželem Efraimem počala jednak Alžbětu, matku Jana Křtitele, a také Eliuda, který s Emerentii zplodil Enima, jenž měl se svou chotí Memélií syna Serváce. Vysvětlení legendického původu světce by bylo nutné hledat zřejmě ve společenské potřebě postupné proměny nebo aktualizace legendické prosopografie. S jistotou o sv. Serváci (od latinského servatus – tj. zachráněný, spasený) víme ve zkratce pouze tolik, že byl ve 4. století prvním biskupem v Tongern na území dnešní Belgie. V roce 342/343 se jako je-

---

<sup>352</sup> srov. teorii o traditio apostoli v práci kap. 4.1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 84.

<sup>353</sup> Za upozornění na tuto skutečnost vděčím konzultaci s Prof. Janem Roytem.

<sup>354</sup> **PODLAHA / ŠITTLER 1903**, s. 134.

<sup>355</sup> Ostatky sv. Serváce jsou doloženy v karlštejnském pokladu, jehož inventář byl ovšem pořízen až roku 1515 karlštejnským děkanem Janem Staroměřským. Relikvie z pokladu byly začleněny do Svatovítského pokladu roku 1364 – srov. **PODLAHA / ŠITTLER 1903**, s. 118.

<sup>356</sup> **LCI VIII**, S. 330ad. – *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band IX (Ed. **Buchberger**, Michael), Freiburg 1937, S. 693 – Karl **Mühlek**: Servatius, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, [http://www.bbkl.de/s/s2/servatius\\_b\\_v\\_t.shtml](http://www.bbkl.de/s/s2/servatius_b_v_t.shtml), vyhledáno 16. 3. 2006.

den z hlavních odpůrců arianismu účastnil synody v Serdice (dnešní Sofie; na synodě jmenován jako Sarbatios) a následně mezi léty 359 – 60 i na synodě v Rimini, kde vystoupil jako jeden z nejplamenějších oponentů východního císaře. Hlavní místo pozdější úcty sv. Serváce je Maastricht, kde biskup roku 384 zemřel a kde byl též pochován. Město patřilo ve vrcholném středověku mezi nejvýznamnější svatá poutní místa západního křesťanství a hlavně tak platilo pro oblasti západního Německa v okolí Rýnu a Mosely.<sup>357</sup> V legendickém líčení života sv. Serváce hraje klíčovou roli – kromě rodového spříznění s Kristem – i další událost, která se jednak promítla do obecné ikonografie světce (biskup s berlou a klíčem) a zřejmě mohla být i jedním z klíčových důvodů pro jeho zapojení do obrazu v kostele sv. Apolináře v Praze. Podle *Historiae francorum* Řehoře z Tours (konec 6. století) se při cestě do Říma světeci zjevil sv. Petr a předpověděl mu blížící se hrozbu vpádu Hunů do Tongern a jeho zničení (historicky správně vpád Vandalů roku 406). Sv. Servác se okamžitě odebral zpět do vlasti varovat Tongernské a sám raději přenesl sídlo své diecéze z Tongern do Maastrichtu. Sv. Petr zároveň světeci v rámci zjevení předal stříbrný klíč od Božího království, tedy s odkazem na evangelijní text (Mt 16, 19) zjevně ten samý klíč a tu samou moc, kterou on sám obdržel z rukou Krista. Sv. Petr jakoby potvrdil sv. Serváce v jeho pontifikálním úřadě. Motiv klíče a jeho moci v životě světce tak plně koresponduje s ústředním motivem obrazu na jižní stěně lodi kostela sv. Apolináře, kde sv. Petr přijímá klíče přímo z rukou Krista (viz. text dále). Volba sv. Serváce by v tomto kontextu proto mohla jednoznačně odkazovat k církevní donaci a zároveň k ústřednímu tématu, kterým je prvenství a velikost Kristovy moci a participace církve a jejích pozemských zástupců na ní.<sup>358</sup> Ovšem – jak jsem se zmínil – ani toto lákává interpretace nevyučuje, že zobrazeným biskupem je sv. Maximin. Zmíněné argumenty dokonce možná hovoří i více v jeho prospěch.

Jelikož je na malbě v kostele sv. Apolináře Příbuzenstvo Páně zapojeno pouze jako jeden z dílčích motivů do celkové kompozice obrazu typu *sacra conversazione*, musel nutně malíř upustit i od centrálně symetrického pojetí známého z pražské katedrály a toto kompoziční řešení zvolil až pro scelení tematicky různorodé kompozice celého mariánského obrazového pásu. Hierarchické řazení postav Příbuzenstva Páně proto není heraldické a neodvozuje

---

<sup>357</sup> Podle zpráv máme doložené, že i v prostředí Čech a dalších zemí Koruny se od 13. století poutí na svatá místa křesťanství účastnili nejen vysocí preláti, šlechtici, ale i měšťani. Pouti byly celospolečenským fenoménem. Ve vrcholném středověku se zájem místních poutníků více než na vzdálené cíle (např. Jeruzalém) soustředil na dostupnější svatyně v Římě anebo v Porýní. – srov. Petr **Charvát**: Pouti ke svatým místům ve středověké Evropě, *Dějiny a současnost* 4, 1996, s. 5 – 8, s. 8.

se od centrální osy, ale je lineárně-sestupné od Panny Marie po sv. Martu. Stejně jako na malbě v katedrále nejsou ani zde muži akcentováni, nýbrž plní pouze roli jakýchsi doprovázečů svých žen, u nichž je primárně zdůrazněno jejich mateřství. Ze shody obou obrazů ve vztyčených ikonografických momentech tak můžeme vyvodit i obdobný význam námětu, jehož cílem bylo jednak vyzdvižení tajemství Neposkvrněného početí Panny Marie v lůně sv. Anny (viz. ústřední postavení Panny Marie v kompozici obrazu v katedrále jakoby v náručí sv. Anny), její nezastupitelné úlohy v dějinách spásy a jejího svatého mateřství na straně jedné<sup>359</sup> a snad též privilegovaný původ Krista z krve královské a zároveň kněžské na straně druhé.<sup>360</sup> Neopomenutelný je i silný eklesiální akcent Panny Marie, který ovšem patří ke skupině těch motivů, které jednotlivé dílčí náměty obrazu důmyslně scelují (viz. text dále).

V souvislosti s naznačenou mariánskou tématikou v obraze a s dobovou mariologií obecně nelze nepřipomenout osobnost Jana z Jenštejna a jeho teologické postoje, plně se zračící v jeho pozoruhodné literární tvorbě. Vzdělaný a zcestovalý arcibiskup byl „*nesporně nej-důležitějším i nejlepším latinsky píšícím autorem duchovní lyriky českého středověku*“, přičemž „*význam jeho osobnosti zdaleka není dán pouze jeho básnickou tvorbou*“.<sup>361</sup> „*Básnické dílo Jana z Jenštejna se skládá ze sekvencí, tropů, officií, hymnů, kantilén a veršovaných modliteb. Lze ji dělit také podle tématických okruhů. Do popředí vystupují skladby mariánské*“.<sup>362</sup> Z šestice jím složených sekvencí jsou čtyři věnované mariánské tématice (3 k Navštívení Panny Marie, 1 k Panně Marii Sněžné), jedna Božímu Tělu a jedna sv. Janu Evangelistovi. Z deseti hymnů je pět mariánských, čtyři svatováclavské a jeden o Božím Tělu. Tropy se většinou tematicky váží k mariánským sekvencím a z jedenácti dochovaných kantilén, v nichž některé mají spíše světský obsah, jiné naříkají nad církevním rozkošem, zaujímá mariánská tematika rovněž podstatnou roli. Vlastní básnické umění rozvinul Jenštejn ponejvíce v sekvencích a kantilénách.<sup>363</sup> V jedné z kantilén s incipitem *Dic quenam doctrina* vyzdvihuje na pozadí tajemství inkarnace Krista roli teologie mezi všemi naukami. Ve skladbě o

---

<sup>358</sup> Pokud by zobrazeným biskupem byl skutečně sv. Servác, byla by skutečně pozoruhodná i shoda některých legendických motivů jeho života s dobovým kontextem konce 14. a prvních desetiletí 15. století a některých vizí Jana z Jenštejna. Otázkou potom je vlastní interpretace těchto vizí.

<sup>359</sup> **VÍTOVSKÝ 1976b**, s. 493 předpokládá, že zobrazení Příbuzenstva Páně v katedrále „*zjevně dokládalo parthenogenetické rodičovství Marii a sv. Anny a spadá tak rovněž do okruhu oficiálně církevní tematiky*“. Nejsme si však jistý, zda-li někdy parthenogenetické rodičovství Anny, Marie Salome a Marie Kleofášovi vůbec patřilo k oficiální nauce hlášané církví.

<sup>360</sup> **LA**, s. 253. – Na původ kněžský by mohlo odkazovat zobrazení Zachariáše v arkádě pod sv. Alžbětou, který pocházel z kmene Lévi.

<sup>361</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 184.

<sup>362</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 187.

<sup>363</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 187 ad.

deseti slokách, kde první dvě jsou víceméně úvodní a závěrečná shrnující, postupně vyčítá jednotlivá svobodná umění, jmenuje jejich klady a schopnosti, aby vždy v závěru každé ze sedmi slok tomu věnovaných mohl konstatovat, že i přes své schopnosti nejsou s to vysvětlit tajemství Mariina panenského početí Krista. V závěrečné sloce pak s apelem vyzdvihne vědu mezi vědami, která toto tajemství – jinými vědami nevysvětlitelné – vysvětlí: „*Jen teologie svatá / nám s objasněním chvátá. / Co praví, to nechť s vírou / prostou a dětsky čirou / věří tvá mysl vzňatá*“.<sup>364</sup> Na obraze v kostele sv. Apolináře je Panna Maria v intencích citované kantilény akcentována uprostřed pásu jako Matka a také jako Panna, jak dále ještě uvidíme. Stejně jako na obraze v kapli sv. Anny v katedrále sv. Víta je významovým centrem kompozice. Právě panenské mateřství Marie a Boží povaha Ježíše jsou evidentně hlavním a hluboce dogmatickým smyslem probíraných pražských zobrazení Příbuzenstva Páně, které svým charakterem plně zapadají do myšlenkového okruhu Jana z Jenštejna a tím i potažmo do jeho námětového repertoáru, který se nepřímo zračí i v jeho obrazově bohaté literární tvorbě.

Panna Maria na malbách pražského kostela vystupuje jako Ochránitelka [50]. Není chápána pouze jako matka a opatrovnice Ježíše, kterého drží v náručí, ale díky postavám, kterým skýtá útočiště pod ochranným pláštěm, je nám představována jako Mater omnium. Konstituce zobrazení Panny Marie nebo Madony Ochránitelky byla pozvolná a zahrneme-li k tomu jako ideový předstupeň už vzývání Panny Marie jako útočiště křesťanů a opatrovnice křesťanského lidu a církve, dostaneme se hluboko do velmi časného středověku.<sup>365</sup> Vlastní zobrazení Ochránitelky vychází z ranně středověkého právního významu ukrytí osoby pod ochranný plášť svého zaštititele a zřejmě na základě toho také později z vizí světců či křesťanských autorit, kteří hovoří již přímo o ochranném plášti Panny Marie (např. Caesarius z Heisterbachu /cca 1180 – 1240/50/, sv. Brigita Švédská /1303 – 1373/).<sup>366</sup> Svou složitou představou dostalo nutně zobrazení také jistý eschatologický rozměr, kdy Maria je ochránkyní nejen života vezdejšího, ale je především záštitou k životu věčnému. Obrazový typ Panny Marie Ochránitelky s otevřeným pláštěm, pod který se utíkají věřící, se rozšířil v Evropě od konce 13. století.<sup>367</sup> V našich zemích se s ním prvně setkáváme až ve století 14. na nástěnných malbách v Dalešicích v kostele sv. Petra a Pavla (před 1325), v Koběřicích v kostele sv. Jiljí

<sup>364</sup> Jan z **Jenštejna**: *O Neposkvrněném početí* (přel. Václav Bahník), in Anežka **Vidmanová**: *Sestra Můza*, Praha 1990, s. 439 ad.

<sup>365</sup> Jan **Royt**: Malý průvodce po křesťanské ikonografii – Panna Maria VI. *Perspektivy 7* (příloha Katolického týdeníku 14 / XVI, 29. – 3 – 4. 2005), 2005, s. III. Ochranný plášť Panny Marie byl chován v blachernském chrámu v Konstantinopoli, která byla navíc přímo v ochraně Matky Boží.

<sup>366</sup> **Ibidem**. – LCI 4, s. 130. – Ivan **Gerát**: *Středověké obrazové témy na Slovensku – osoby a příběhy*, Bratislava 2001, s. 117 ad.

(před 1325) a ve Strakoncích v ambitu johanitské komendy (kolem 1340).<sup>368</sup> Po polovině století pak můžeme sledovat jeho postupný nárůst ve všech figurálních odvětvích výtvarného umění. Ačkoliv se autoři korpusu nástěnné malby v Čechách domnívali, že ztvárnění Panny Marie (Madony) jako Ochránitelky lze spojit „*se stavebníky, kteří příslušeli k panské vrstvě a byli nositeli rytířského kultu*“,<sup>369</sup> domnívám se, že minimálně po polovině století tato dedukce neplatí a že spíše souvisí s postupně šířenou osobní zbožností. Pro různost prostředí výskytu nelze tento typus kauzálně spojovat s tak úzce specifikovaným donátorským prostředím.

Časově pražskému obrazu velmi blízké a zajímavé zobrazení Panny Marie Ochránitelky nalezneme na severní stěně boční kaple kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně (před nebo kolem 1400). Malba možná vznikla na popud Jenštejnova nástupce na metropolitním stolci, jeho synovce a rovněž někdejšího probošta kapituly sv. Apolináře v Praze (od 1389) Olbrama ze Škvorce. Dnes prolíná s novější vrstvou z doby kolem 1500, ze kdy pochází v kapli i další a ikonograficky příbuzné zobrazení typu.<sup>370</sup> Ikonograficky se v Horšovském Týně – stejně jako ve starších zobrazeních z 1. poloviny 14. století – jedná vůči pražské malbě Madony o odlišný typ Panny Marie bez dítěte. Podobný ikonografický typ, kde Panna Maria doširoka rozpíná paže a ochranný plášť, který drží za cípy a pod kterým ukrývá skupiny klečících modlitebníků, se nachází ještě na nástěnných malbách v kostele Povýšení sv. Kříže v Bříství (70. léta 14. století)<sup>371</sup> a v kapitulní síni na Sázavě (70. léta 14. století).<sup>372</sup> Do druhé poloviny 60. let 14. století třeba klášter Antifonář z Vorau (po 1365, Vorau, Stiftsbibliothek, Ms. 259) v jehož druhém svazku na fol. 321 je v iniciále A korunovaná Panna Marie Ochránitelka s roztaženým pláštěm. Zvlášť akcentováni jsou mezi klečícími prosebníky pod pláštěm kanovníci v rochetách. Kolem roku 1380 vznikla obdobná iluminace Panny Marie Ochránitelky na fol. 187v v Opatovickém brevíři (Krakov, Metropolitní kapitula na Wawelu – archiv).<sup>373</sup> Panna Maria v Bříství a na Sázavě je pozoruhodně ikonograficky a nepřímou i formálně blízká. Jedná se o italizující typ bez koruny, zatímco v Antifonáři z Vorau, v Opatovickém brevíři a v Horšovském Týně o typ s korunou. Ani tato tři zobrazení však nevybočují z celkového pří-

---

<sup>367</sup> LCI IV, s. 130.

<sup>368</sup> PEŠINA 1958. – VŠETEČKOVÁ 1993b, s. 179 – 188 upozornila na úctu johanitů k relikvii pláště Panny Marie v kostele v Blanchernách a na skutečnost, že myšlenka Mater misericordiae (Matka milosrdenství) byla johanitům blízká zřejmě trvale.

<sup>369</sup> PEŠINA 1958, s. 145.

<sup>370</sup> GOTIKA ZČ 1995/1-3.

<sup>371</sup> VŠETEČKOVÁ 2002.

<sup>372</sup> VŠETEČKOVÁ 2002.

<sup>373</sup> MIODOŇSKA 1968, obr. 19.

buzenství všech jmenovaných typů. Naopak jejich vztahy jsou zjevně poměrně složité.<sup>374</sup> Opatovický brevíř vznikl pro zaniklý benediktinský klášter v Opatovicích nad Labem, který byl – především ve 3. čtvrtině 14. století – v čilém a styku s pražským dvorem; tamní nejvýznamnější opat Neplach (funkci 1348 – 1371) udržoval čilé styky s intelektuální a církevní elitou země (Arnošt z Pardubic, Jan Očko z Vlašimi, Albert ze Šternberka ad.). Jeho výtvarnou stránku nelze vysvětlit bez zatím detailněji definovaných vztahů k pražskému dvoru.<sup>375</sup> Z benediktinského prostředí pocházejí též malby v Bříství a také na Sázavě, kde je zrovna vazba k dvorskému prostředí nepochybná. Antifonář z Vorau zřejmě vznikl v církevní (arcibiskupské?) iluminátorské dílně pro kapitolu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě.<sup>376</sup> Malba v Horšovském Týně má rovněž skrze místo vzniku vazby na pražského arcibiskupa. Nabízí se, že typus Panny Marie Ochránitelky, ať korunované či ne, byl v období kolem a po třetí čtvrtině 14. století vlastní hlavně intelektuálně vytříbenému monastickému a církevnímu prostředí, které obklopovalo pražský dvůr, a že zvláštní uplatnění našel ikonografický typ v benediktinském prostředí.<sup>377</sup> To ovšem stále hovoříme o typu Marie bez dítěte, na rozdíl od typu Marie Ochránitelky s dítětem, který je právě v kostele sv. Apolináře v Praze. V Praze drží korunovaná Matka vertikálně posazené oblečené dítě na pravé ruce. Typus se zcela vymyká – pokud je mi známo – dobovým zobrazením. Časově nejbližší je Madona Ochránitelka na vnitřní straně levého otočného křídla na Roudnickém oltáři (kolem 1410, Praha, Národní galerie), kde ovšem korunovaná Marie drží rovněž oděného Ježíška na levé ruce.<sup>378</sup> Můžeme-li při porušení pražské nástěnné malby soudit, tak jinak typus obou Madon víceméně odpovídá. V našem prostředí se tomuto typu nejvíce blíží ještě o něco pozdější a nakonec přeci jen formálně již odlišná socha Madony Ochránitelky z Kostelce nad Ohří (20. léta 15. století nebo kolem roku 1430).<sup>379</sup> Přes časový rozdíl vzniku mají zmíněná zpodobení Madony některé

<sup>374</sup> Nápadné jsou především italismy Panny Marie na Sázavě a v Bříství. Italizující notu maleb na Sázavě mnohokrát zdůraznila literatura (především Gerhart **Schmidt**, *Die malerei der sibzieger Jahre*, in: **GOTIK IN BÖHMEN**, s. 215. Naposledy k tomu **VŠETEČKOVÁ 2002**, s. 172.). Rovněž tak v Bříství nedávno Zuzana Všetečková upozornila na zjevné italismy (**VŠETEČKOVÁ 1999**, s.). V obou případech postavu doprovází dvojice andělů: na Sázavě přidržují za Marii chrámovou oponu a v Bříství, pokud můžeme při silném porušení soudit, nimbus.

<sup>375</sup> **MIDOŇSKA 1968**, s. 213 – 254, zvl. 248.

<sup>376</sup> **HLAVÁČKOVÁ 2005a**.

<sup>377</sup> Tuto tezi by bylo ovšem nutné podrobit hlubší kritice a analýze daných zobrazení v konkrétních kontextech. Okrajem jen zmíníme, že v nedávné době byla odkryta nástěnná malba s Pannou Marií Ochránitelkou ještě v ambitu bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích z doby zřejmě ještě před rokem 1380, kterou nelze asi rovněž vysvětlit bez vazby na dvorské prostředí (srov. Petr **Pavelec**: *Nové objevy v křížové chodbě dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, aneb císař Karel IV. po 630 letech znovu ve svém městě*, <http://www.npu.cz/pp/dokum/ppclanky/ppcl08/ppcl080529pavelecbudějovice/>, vyhledáno 24. 7. 2008). Dále k tématu srov. kap. 4. 3. 2. 2. *Madona Ochránitelka*, s. 144.

<sup>378</sup> **MATĚJČEK 1950**, s. 128 – 130, kat. 208 – 212, obr. 175. – Milena Bártlová (**BÁRTLOVÁ 2001**, s. 184ad.) datuje archu oproti starší literatuře až do 2. poloviny 14. století.

<sup>379</sup> **OTTOVÁ 2004**, s. 34 ad.



dílčí znaky příbuzné. S apolinářskou malbou je to též v 15. století již poměrně neobvyklé umístění dítěte na pravé ruce a pro všechna tři zobrazení je to celkový subtilní kánon a mírně lukovitě prohnuté postavy s protisměrně lehce nakloněnou hlavou, držení pozdviženého pláště volnou rukou,<sup>380</sup> sepnutí pláště na hrudi (v případě kostelecké sochy sponou) a koruna s bílou rouškou na hlavě. Na rozdíl od jmenovaných zobrazení Panny Marie Ochránitelky klášterní proveniencie a ve shodě s Horšovskotýnskou není ani v jednom z případů mezi postavami pod pláštěm nijak akcentován jeden stav či konkrétní prosebník. Formálně sice vykazuje kostelecká socha zcela odlišné vazby než k malbě v kostele sv. Apolináře, ale nelze se vyhnout domněnce, že se jedná o pozdější derivát stejného typu. Otázkou je, kam v tomto širokém spektru umístit právě doloženě nejstarší typus z pražského kostela, zda nemohl stát dokonce na počátku této vývojové řady.<sup>381</sup>

V kontextu námi sledovaného problému je podstatný – a pro podporu významu malby Madony Ochránitelky v celkovém vývoji typu dokonce podnětný – obraz Panny Marie Ochránitelky v literární tvorbě Jana z Jenštejna. V jedné ze svých homilií, která navíc byla asi určena přímo duchovním, dovozuje, že Mariino „*nanebevzetí bylo oslavením věřících, a přestože byla Matka Boží svědkem Vtělení, nyní v nebi se stala jejich prostřednicí a přímělkyní. (...) neboť kdo by byl mocnější přímělkyní než matka a koho jiného by Syn spíše vyslyšel než svou matku?*“.<sup>382</sup> Motiv utíkání se ke „(...) *Svaté Matce, Marii Panně přečisté a jasné, v ochranu stálou*“<sup>383</sup> zastává navrch v Jenštejnově básnické tvorbě, o které již byla výše řeč, zásadní roli v naději na obnovu církevní jednoty. V kantiléně O schismatu (*De schismate*) téma papežského rozkolu rozvádí: „*Cithara má teskně nyje / (...) v klíně církve sedí zmije, / uštknout chce a zahubit, // (...) Je však jasné, že svět hasne, / špatností se zalyká, / (...) Když jsem začal půjdu dále: / schisma v sobě skrývá jed, / smrtelný je v kapce malé, / sotva se ho dotkne ret. // Chlapci na trůn usedají, / aby vládli v těžkých dnech, / laikové o moc hrají, / lotři nabírají dech. // (...) Jen se přidej k Urbanovi, / u bran Říma jistota, / sice vzdoropapež nový / jako had tě omotá (...) Vězíš-li snad v bludu hloží, / ale pláčeš, že jsi pad, / se svým Synem Matka Boží / pomůže ti znovu vstát.*“.<sup>384</sup> V básni zřejmě zaznívá („*Chlapci na trůn...*“) problematický vztah s králem Václavem IV., který by vylučoval, jak později uvidíme, připo-

<sup>380</sup> Levá ruka sochy z Kostelce je sice minimálně od předloktí pozdějším doplňkem, ale pozvednutý tvar pláště v úrovni lehce pod boky tento motiv evidentně dokládá.

<sup>381</sup> podrobněji v kap. 4. 3. 2. 2. *Madona Ochránitelka*.

<sup>382</sup> POLC 1991, s. 41 – 51, 44.

<sup>383</sup> viz. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*.

<sup>384</sup> srov. pozn. 364.

SPUNAR 1985, s. 77 incipit kantilény „*Verto Luctum in citharam (...)*“.

dobnění obrazu sv. Václava králi. Vedle toho se Jenštejn jednoznačně odkazuje do pomoci Matky Boží a varuje před ďábelským hadem, který přebývá v lůně církve. Právě tento motiv je klíčový v interpretaci sousedních svatých panen a navazujícího obrazu sv. Václava, v jehož podnoží byl had přímo zobrazen. Obdobné přímluvné a ochranné mariánské motivy můžeme stopovat i v jeho další próze, ve které mezi anti-schismatickými traktáty jmenujme *De potestate clavium*, *De veritate Urbani* a *De consideracione*, „*inspirovaný biblickým Pláčem Jeremiášovým a připomínajícím titulem i dedikací papeži Urbanu VI. stejnojmenný spis Bernarda z Clairvaux*“.<sup>385</sup> Touto připomínkou jakoby se autor hlásil ke světcovi a k autoritě, která rovněž našla útočiště v tajemství Boží matky Panny Marie.<sup>386</sup> Naděje v Mariinu přímluvu a ochranu je jakýmsi leitmotivem arcibiskupových teologických úvah a snah reformovat církev. Mimoliterární stopy Jenštejnových nadějí v přímluvu Panny Marie lze doložit též zprávami o jeho viděních a o malbách, které si na jejich základě nechal vymalovat ve svých prostorách a o kterých již zde byla řeč.<sup>387</sup>

Skupina svatých panen po levici Panny Marie tvoří bezpochyby jakýsi významový pandán osově protějškových žen Příbuzenstva Páně [48-50]. V tomto dvojjeskupení s centrální Panenskou Matkou Boží se snad zračí také dvojí přístup na cestě ke spáse – *vita activa* (matky) a *vita contemplativa* (panny) – a jejich prolnutí v tajemství Panny Marie, které může vysvětlit toliko teologie (viz. např. báseň o Neposkvrněném početí).<sup>388</sup> Panna Maria je zde v kontextu svatých panen chápána jako *virgo inter virgines*<sup>389</sup> a zároveň jako korunovaná Ecclesia, mystická snoubenka Krista, kterou následovaly i ony panny (*virgines capitales*) v zasvěceném životě, jak to zde ilustruje text *annulo suo subaravit me* a motiv prstenu, který za všechny panny přejímá sv. Anežka [50]. Vedle toho od Panny Marie nelze oddělit ani její mateřství, které ji stejným způsobem poutá k ženám, jenž se vydaly cestou nezasvěceného mateřského života. Panna Maria-Ecclesia zde k tomu vystupuje jako matka všech, jejich ochránkyně a přímluvkyně (viz. Madona Ochránitelka).

Motiv *virgines capitales* patří v období vzniku svatoapolinářských maleb do postupně rozšiřovaného repertoáru námětů na dobově příznačných milostných obrazech Madon [48, 50,

<sup>385</sup> NECHUTOVÁ 2000, s. 187.

<sup>386</sup> VŠETEČKOVÁ 1993b, s. 179 – 188 předpokládá dokonce významnější úlohu cisterciáků, tedy řádu z něhož vzešel Bernard z Clairvaux, při šíření a propagaci ideje ochranného pláště Panny Marie a spolu s tím i při konstituci obrazového typu Panny Marie Ochránitelky.

<sup>387</sup> srov. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*.

<sup>388</sup> srov. pozn. 364.

<sup>389</sup> LCI III. – STEFANOVÁ 1985.

51].<sup>390</sup> Panna Maria v nich bývá chápána – jak jsem výše naznačil – jako panna panen (virgo virginum). Počet panen pak bývá často menší, omezený na čtveřici tzv. quattuor virgines capitales, mezi nimiž většinou nechybí sv. Kateřina, sv. Barbora či sv. Markéta. Pro pochopení konkrétního kontextu zapojení rozšířené skupiny kapitálních panen je klíčový triumfální motiv pokořených pohanských panovníků v podnoží světic. V sochařství se s tímto ikonografickým typem setkáváme již ve 12. a běžně ve 13. století na francouzských katedrálách a nelze se proto domnívat, že by byl v takto početné skupině panen našemu prostředí neznámý, a to ať hovoříme o předpokládaném vzdělaném donátorovi, který tyto katedrály zřejmě navštívil, tak o malíři, který stočené figury zjevně pojal jako figurální konzoly. Z katedrální plastiky odvozoval malbu sv. Jana Křtitele stojícího na králi Herodovi ze středu oltářního nástavce sv. Jana Křtitele od Giovanniho del Biondo (1360 – 70, Contini Bonacossi Collection, Florence) i Millard Meiss a v tomto případě upozornil též na zjevný dílčí formální návrat k umění 12. a 13. století. Předlohou měli být na katedrálních portálech apoštolové nadstavení prorokům.<sup>391</sup> Už ovšem na katedrále v Chartres, později například ve skvostném provedení na katedrále ve Štrasburku máme doložen světecké figury stojící přímo na svém trýzniteli, čímž je jednoznačně akcentován křesťanský triumf světce nad pomíjivým triumfem trýznitele. V nedávné době tezi o návaznosti na katedrální skulpturu rozvinula v aplikaci na české památky Zuzana Všetečková s upozorněním, že v případech zobrazení světce nad svým trýznitelem se zjevně jednalo o primární vzor v textu Žalmu 91, 13: „*super aspidem et basiliscum calcabis conculcabis leonem et draconem*“<sup>392</sup> ve smyslu pokoření Satana.<sup>393</sup> V rámci textuální předlohy nelze nezmínit ani tzv. proevangelium v knize Genesis 3, 15, kde Bůh říká hadovi (Satanovi): „*inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius*“.<sup>394</sup> V našem výtvarném prostředí máme typus světce/světičky na svém pozemském mučitelé doložen například nástěnnou malbou sv. Jana Evangelisty v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze (kolem nebo po roce 1380)<sup>395</sup>, pozdější nástěnnou malbou sv. Kateřiny na rožmberském panství v kostele sv. Víta v Českém Krumlově (ko-

<sup>390</sup> Mezi nejzávažnější a nejčasnější obrazy s tímto motivem, obvykle umístěném na figurálně zdobeném rámu, patří deska Madony Aracoeli (kolem 1390, Praha, Národní galerie). Postavy na rámu novější literatura jednoznačně přisoudila mladší vrstvě prací Třeboňského mistra či jeho dílny (srov. PUJMANOVÁ 1992, s. 249–265. – Literatura nejnověji shrnutá: FAJT / BÁRTLOVÁ 1996, kat. 11, s. 48 ad.).

<sup>391</sup> MEISS 1973, p. 49 – 53, pic. 68.

<sup>392</sup> „*Po lvu a po zmiji šlapat budeš, pošlapeš lvíče i draka*“. V textu Vulgaty má Žalm číslo 90 a verš 13.

<sup>393</sup> VŠETEČKOVÁ 2006, s. 255 – 288, zvl. 259ad.

<sup>394</sup> „*Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi sítě tvé a její. Ona ti rozdrtí hlavu a ty jí patu*“.

Podle Ireneae (2. stol.) byl text zaslíbením Kristova vítězství nad Antikristem a křesťanská tradice jej četla v mariánském významu triumfu Marie-Ecclesie nad Satanem.

lem roku 1450)<sup>396</sup> či sochami sv. Kateřiny z hradu Karlštejn (kolem roku 1400, Karlštejn, hrad)<sup>397</sup> a z Boletic (počátek 15. století, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie). Všechny jmenované památky – další, existují-li, mi nejsou známé – náležejí v různých časových etapách krásnému slohu a všechny zároveň odkazují k předním objednavatelům své doby, ke vzdělanému okruhu s jistými vazbami k pražskému dvoru. Nelze proto vyloučit, že se v případě světce/světky triumfující nad svým mučitelem jednalo o dvorské téma, přičemž dvůr zde chápeme v jeho zatím plné provázanosti s dvorem arcibiskupským, charakteristickým pro Karlovskou dobu, a v jeho teologické jednotě, jak ji můžeme sledovat v postojích a spiritualitě Karla IV. a pražských primasů.

Ikonograficky snad nejkomplicovanějším či nejdiskutovanějším obrazem je v kostele sv. Apolináře obraz sv. Václava s anděly, kterým na východě vedle panen pokračuje mariánský obrazový pás [48, 52, 59]. Myslím, že ústředním problémem dosavadní interpretace zobrazení bylo uvažování mimo kontext celé malířské výzdoby kostela, což také vedlo Ivo Hlobila, který se samostatně zabýval ikonografií sv. Václava s anděly, ke konstatování, že „*identifikace (světce – pozn. autora) zde není jistá: mimo jiné i proto, že takto abstrahovanou podobu zázraku (devocionální obraz?) odjinud neznáme*“.<sup>398</sup> Svatoapolinářská ikonografie světce je zjevně fúzí několika motivů, a to jak výtvarných, tak literárních a navíc také čistě osobních, jak je můžeme zpětně dedukovat z tvorby a postojů Jana z Jenštejna.

Rudolf Chadraba – jak jsem již v práci upozornil – vycházel ve své interpretaci nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře z etymologického výkladu jména patrona chrámu, jehož křesťanský triumf byl přenesen na samotný chrám s jeho zasvěcením a v kontextu pražských maleb dokonce na zobrazené světky a sv. Václava, který se v jeho pohledu stává dokonce Victorem chrámu na Větrově.<sup>399</sup> Bohužel k této lákavé hypotéze – kde koresponduje triumf světky a sv. Václava nad svými pozemskými mučiteli s triumfálním zasvěcením chrámu – je

---

<sup>395</sup> **VŠETEČKOVÁ 2006**. Badatelka po posledním restaurování maleb v kostele sv. Anny restaurátorským kolektivem vedeným Karlem Strettim a Martinem Pavalou opravila některá starší ikonografická určení (např. základní stať k tématu: **VÍTOVSKÝ 1980**, který postavu sv. Jana Evangelisty považoval za sv. Kateřinu.).

<sup>396</sup> Přesvědčivě oproti starším datacím až k roku 1450 malby datuje Petr **Pavelec**: Nástěnné malby v interiéru kaple nad severní předsíní kostela sv. Víta v Českém Krumlově, *Umění* 54, 2006, s. 518-523. – Naopak dataci kolem 1410 (před 1412) zastává např. Zuzana **Všetečková**: Středověké nástěnné malby v Českém Krumlově, *Průzkumy památek* II, 1999, s. 87 – 94. – **STEJSKAL 1984c**, s. 353 klade malby kolem poloviny 2. desetiletí 15. století.

<sup>397</sup> **KUTAL 1962**, Praha 1962, s. 108.

<sup>398</sup> **HLOBIL 1976**, s. 353–358.

<sup>399</sup> **CHADRABA 1971**, s. 42 ad. Původ jména sv. Apolináře se odvozuje od boha Apollóna, jehož sochu zázračně v ravennském chrámu zbořil

nutné zaujmout rezervovaný postoj, neboť vychází z dnešního a badatelem osobně bez podkladů dedukovaného etymologického výkladu jména sv. Apolináře a hypotéza tak vůbec nemá historický základ v dobových etymologiích (např. Isidor Sevilský).<sup>400</sup> Ostatně ani popření výkladu sv. Václava jako Victora apolinářského chrámu nic nemění na skutečnosti, že motiv triumfu je pro světce a přilehlé svěťice klíčový. Svěťice svým zasvěceným životem korunovaným mučednickou smrtí pro Krista zvítězily v duchu křesťanského výkladu nad smrtí a tím i nad svými pozemskými trýzniteli. Ti jako poražení také spočinuly v podnoží světic, stejně jako spočinula i plně pokořená postava muže v podnoží martyra sv. Václava. Z legend víme, že svěťci se kouřimský kníže Radslav Zlický po zázračném zjevení vzdal dobrovolně a uctil ho poté jako svého pána. V kontextu maleb se proto více nabízí analogicky ke svěťicím interpretovat stočenou postavu jako bratrovraha Boleslava, kterému hagiografické legendy přiřkly právě roli onoho pohanského mučitele křesťanského reka. Analogické odvození interpretace stočeného Boleslava od postav pohanských mučitelů světic podporuje i přísná symetrie maleb. V hlavním pásu obrazu je před modrým pozadím zobrazena Madona mezi dvěma šesticemi světic, reprezentujícími rozdílný způsob následování Krista. Zprava přiléhá k pásu opticky akcentovaný a tedy z celku vyčleněný obraz sv. Václava. Světec stojí na přemoženém bratru Boleslavovi obdobně jako šestice sv. panen po jeho pravici na svých trýznitelích. Že obraz sv. Václava je významově plnou součástí sousedního cyklu dokládá, že přemožený Dioscurus v podnoží sv. Barbory přesahuje nohama rámec pásu do obrazu sv. Václava. Vzniká tak nám tak antiteze sedmi arkád s muži řádnými a sedmi mužů pokořených.

Genezi zobrazení sv. Václava s anděly publikoval ve zmíněném článku Ivo Hlobil.<sup>401</sup> Pro pochopení specifík této konkrétní ikonografie zkraje konstatoval, že „zobrazení světce s anděly muselo být ve středověku neobyčejně závažné. Žádnému jinému z českých patronů (...) nebyla takováto pocta v této době prokazována. Analogické dvojice flankujících andělů obvykle doprovází Krista – andělská pieta, imago pietatis – nebo Marii: P. Marie Ochránitelka“.<sup>402</sup> První etapa líčení sv. Václava s anděly je zřejmě spojitelná s posmrtnou glorifikací světce v Gumpoldově legendě (poslední třetina 10. století<sup>403</sup>). Za výtvarný či spíše hmotný doklad této ikonografie můžeme pokládat denár knížete Vladislava z let 1118 – 1120.<sup>404</sup> Ve druhé etapě – jak badatel upozornil – se přenáší v duchu legendy Ut annuncietur I (13. stole-

<sup>400</sup> Za upozornění na opatrný postoj k Chadrabovu etymologickému výkladu děkuji Janu Roytovi.

<sup>401</sup> HLOBIL 1976.

<sup>402</sup> HLOBIL 1976, s. 336.

<sup>403</sup> NECHUTOVÁ 2000, s. 43 ad.

<sup>404</sup> HLOBIL 1976, obr. 7.

ti<sup>405</sup>) motiv andělů z posmrtné glorifikace i do líčení zázraků během života světce, když je kníže Václav za přítomnosti andělů přijat na říšském sněmu Jindřichem I. Legenda *Ut annuncietur* tak byla „ve znění, odlišném od obou známých recenzí, (...) předlohou k Václavské části hagiografického obrazového seriálu v *Liber depictus*“.<sup>406</sup> Světec je v kodexu, který je prvním výtvarným dokladem legendického líčení (před 1350<sup>407</sup>), zpodoben v dlouhé tunice, označený křížem na čele a doprovázený dvěma anděly po stranách a v ústrety mu přichází císař. Výjev se sv. Václavem s anděly na říšském sněmu známe také z nástěnné malby svatováclavského cyklu v kostele sv. Matouše v Dobroměřicích u Loun (po roce 1380<sup>408</sup>). V cyklu, inspirovaném také legendou *Ut annuncietur*, stojí světec oděný v zeleném přiléhavém oděvu s pláštěm a bílým hermelínovým límcem, po stranách jej doprovází dvojice andělů a císař mu s pozdvihnutými dlaněmi vychází vstříc. Další etapa vývoje ikonografie světce s anděly vychází anebo je podmíněna znalostí událostí prvně se objevujících v kronice tzv. Dalimila (asi 1308 – 1314): konflikt s kouřimským knížetem Radslavem Zlickým. Ze starších anebo dobových zobrazení vůči svatoapolinářskému obrazu dokládá znalost zázraku před očima zlického knížete především schodištní svatováclavský cyklus nástěnných maleb na hradě Karlštejně (po 1365<sup>409</sup>) a nedávno objevený a do majetku Národní knihovny ČR zakoupený rukopis latinského překladu kroniky tzv. Dalimila. Prvně jmenované památce byl základem text svatováclavské legendy, sepsané Karlem IV. (snad 1358<sup>410</sup>) a dochované v plném znění v *Liber viaticu* Jana ze Středy. Ve své podstatě se jedná o stručnější kompilaci starších legend, obohacenou o zázrak propadnutí kněžny Drahomíry do pekla. Čtvrtý výjev cyklu zachycuje sv. Václava s anděly před Jindřichem I. na říšském sněmu a dvacátýtřetí výjev Radslava Zlického poklekajícího před knížetem Václavem, doprovázeným dvěma anděly. Rukopis překladu Dalimilovy kroniky lze označit za bohemikum pouze v námětové a nikoliv výtvarné rovině. Nicméně právě text – tedy bohemikum – se stal základem pro iluminace, které bývají nyní kladeny do severovýchodní Itálie (Bologna, Padova, Verona nebo Benátky).<sup>411</sup> Rukopis zřej-

<sup>405</sup> Datace legendy, stejně jako její literární vztah k legendě *Oriente iam sole* (polovina 13. století) a jejich chronologie je dosud nejasná – srov. **NECHUTOVÁ 2000**, s. 47 ad.

<sup>406</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 48.

<sup>407</sup> Gerhard **Schmidt**: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bilderkodex, *Umění* XLI, 1993, s. 145ad.

<sup>408</sup> Malbami jsme se zabýval na středověkém semináři PhDr. Hany Hlaváčkové v roce 200/2001. Malby mají formálně zjevně velmi blízko k nedalekým malbám v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně. Již Jindřich **Šámal**: Fresky v kostele sv. Matouše v Dobroměřicích, *Za starou Prahu* 14, Praha 1930, str. 39 – 40 postřehl, že typ koruny na hlavě císaře Jindřicha zjevně určuje dataci dobroměřických maleb až do doby po vzniku Ostatkových scén na Karlštejně.

<sup>409</sup> **HLAVÁČKOVÁ 1999**, s. 39 – 63.

<sup>410</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 124 ad.

<sup>411</sup> Zdeněk **Uhlíř**: *Nově objevený zlomek latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila*, in:

<http://knihovna.nkp.cz/knihovna61/uhlir.htm>, vyhledáno 14. 7. 2006: rozbor písma italskou provenienci potvrdil.

mě mohla v Itálii objednat „*šlechtická zemská obec a tzv. starý patriciát*“ pro mladého Karla IV., který svého času v Itálii „*pobýval a budoval lucemburskou italskou signorii. (...) Zhotovení rukopisu (kladeného na základě těchto pravděpodobností a hlubšího rozboru do 30. či 40. let 14. století – pozn. autora) tedy mohlo být spolehlivě objednáno předem a rukopis sám byl předán při návštěvě poselstva*“.<sup>412</sup> Na foliu 11v je zobrazen sv. Václav, označený – dle textu legendy – křížem na čele, jak sedí uprostřed svého vojska a v popředí výjevu předává jeho sluha poselství sluhovi knížeti Radslava. Spodní iluminace téhož folia zachycuje v téměř identické kompozici Radslava přijímajícího uprostřed svého vojska Václavovo poselství. Na foliu 12r je na spodním obraze zachycen již nám dobře známý výjev Václava na říšském sněmu, kde českému knížeti, doprovázenému anděly, vychází ohromený císař v ústrety. Další dobové a starší památky zachycující sv. Václava s anděly – pokud je mi známo – neexistují. Snubním momentem všech popisovaných zobrazení (kromě vladislavského denáru) je narativnost, kdy zobrazení dostávají hlubší smysl až v kontextu ostatních obrazů cyklů, a tím i plná vazba na literární předlohu příslušných legend, kterým jsou cykly vlastně obrazovým pandánem. Apolinářskému sv. Václavu podobné devoční zobrazení – jak konstatoval Ivo Hlobil – bohužel nemáme. Otázkou zůstává, zda-li částečnou inspirací a poté v jaké míře nemohla být parlérovská socha sv. Václava (1372) ze svatováclavské kaple pražské katedrály, kde ji již ve 14. století obklopovaly dvě postavy malovaných andělů.<sup>413</sup> Bohužel stav malby takovéto spekulace nedovoluje.

Výše jsem zmínil, že klíčem k pochopení apolinářského obrazu je opět Jan z Jenštejna. Arcibiskup se ve svých skladbách vedle mariánské tematiky hojně věnoval i sv. Václavovi. Z deseti arcibiskupových hymnů jsou mu věnované hned čtyři, což bezpochyby odráží hlubokou úctu, kterou choval k tomuto domácímu světcovi. „*Svatováclavské hymny jsou básnickým zpracováním svatováclavské legendy a po formální stránce si zaslouží pozornost z toho důvodu, že se v nich autor pokusil o časoměrnou prozodii a složil je menší sapfickou strofou, ovšem s různými nepřesnostmi. Antikizující ráz jim propůjčuje i volba výrazů (grécismy, archaismy) a těžkopádný slovosled, daný patrně obtížemi časomíry*“.<sup>414</sup> Není v mých možnostech pak posoudit a odkazuji tím na budoucí posouzení, jestli antikizující ráz hymnů – omezený v jeho tvorbě právě na svatováclavskou tematiku – není kromě projevu učenosti

---

V rovině uměleckohistorické se badatel opírá o ústní sdělení Hany Hlaváčkové, která rukopis „*soustavněji prohlédla*“ a vznik lokalizuje právě zmíněným regionem.

<sup>412</sup> **Ibidem.**

<sup>413</sup> Ačkoliv je tato skutečnost díky restaurátorským průzkumům známá již delší dobu, v literatuře se takřka neobjevuje. V nedávné době k tomu **HLOBIL 2007**, s. 65-92.

autora i výrazem jeho vztahu ke světcí; nejedná-li se tedy o historismus významový, který by korespondoval s jeho vzýváním sv. Václava jako dávného hrdiny národa. Jenštejn v hymnech sv. Václava mnohokrát častuje titulem panický rek.<sup>415</sup> Pozornost věnuje světcevu původu: „*Pocházíš sice od pohanských předků, / ohavným bůžkům, kteří obět' nesli, / ze hradu, z rodu v Čechách přeslavného / přece jsi vzešel. // Ač jsi se zrodil z matky baziliška, / zasvěcen z mládí zůstal jsi čistý (...)*“. V mládí sv. Václava vyzdvihl Jenštejn jeho touhu po studiu, jeho pokoru, kajícnost, kázeň a nezměrnou oddanost Bohu. V dalším hymnu po úvodním vyznání, že „*postrádá národ duchovního vůdce (...)*“, vyčísluje jeho zásluhy a významné etapy jeho života a v posledních slokách hymnu naráží též na pokoření Radslava Zlického a na zázrak na říšském sněmu: „*Planoucím křížem zdoben na svém čele / tyrana zdolá, kolena jenž kloní, / odprosí zdrcen, odpuštění žádá, / vítěz se vrací. // Císař jat hněvem, že se opoždíuje, / na modlitbách, když volal k Pánu svému, / vstane a vidí archandělů průvod, / s křížem zří čelo.*“ Důležité je vyčíslování posmrtných zázraků světce, přičemž „*častěji uzřen pak byl na bojišti / v železném šiku věrných bojovníků, / orlicí zářnou maje na korouhvi / chrání své vojsko*“. Naděje v triumfální tažení světce, svá díky a víru vložil Jan plně do závěrečných slok: „*Václave chrabrý bojovníče Páně, / dábelské šiky, nepřátele zažeň, / tyrany pokoř, klesající zdvihni / se svojí výše // Pějeme za tě, velký mučedníku, / všemocí Boží svoje chvalozpěvy, / zástup náš zpívá Bohu, který vládne / Jeden a Trojí.*“ Celý obraz nad Satanem (pohanem, schismatickem atd.) triumfujícího světce se nám do větší šíře otvírá již zmíněnou kantilénou *O schismatu*,<sup>416</sup> ve které Jan z Jenštejna jasně hovoří o hadu v lůně církve (v symbolické rovině korunované Panny Marie Ecclesie). Had umístěný v podnoží sv. Václava spolu s Boleslavem by tak mohl být i poukazem na neutěšenou situaci místní církve – rozumějme situaci arcibiskupa – v koexistenci na jedné straně s královským dvorem, na druhé s některými místními sympatizanty s avignonským papežem či s některými kapituláry. Jako poukaz na problematické vztahy především se světskou mocí můžeme chápat především korunu, na které špičkou vedle hlavy knížete Boleslava světec stojí. Z arcibiskupovy literární tvorby máme navrch jednoznačně doloženou jeho nezlomnou víru v nadřazenost moci církevní moci světské,<sup>417</sup> která musela být i jedním z klíčových důvodů jeho konfliktů s Václavem IV. Had v podnoží národního světce by mohl rovněž vyjadřovat ambice arcibiskupa na řešení celospolečenského pro-

<sup>414</sup> NECHUTOVÁ 2000, s. 187 ad.

<sup>415</sup> v překladu Alfreda Fuchse vyšly hymny in: Vilém Bitnar (ed.): *Antologie středověké poesie svatováclavské*. Praha 1929, s. 355 – 366. Část rovněž v překladu Alfreda Fuchse in: Vilém Bitnar (ed.): *Věvec básní o svatém Václavu*, Praha 1929, s. 20 – 22.

<sup>416</sup> srov. s. 106ad., pozn. 384.

<sup>417</sup> Konkrétně k tomu Jenštejnův traktát *De potestate clavium*.



blému právě jen v území jeho pontifikální správy, což plně souzní s jeho absolutní oddaností církvi a její hierarchii a vnitřní struktuře.

Z citovaných úryvků překladu hymnů tedy jasně můžeme číst shodné motivy s apolinářským zobrazením sv. Václava. Hymny – jak bylo výše zmíněno – jsou toliko básnickým zpracováním legend a neaspírají svou povahou na nové vytvoření či převyprávění legendy. Jedná se čistě o umělecký či spíše o dobově učený a zbožný projev křesťanského autora. Události v hymnech by nám navíc bez znalostí legend byly často nesrozumitelné. Motivy jsou různě přesouvané a kumulované, podávané v básnické zkratce, která počítá se zmíněnou znalostí. Lze se proto domnívat, že obdobnou zkratkou a devocionální kumulací je i apolinářský obraz sv. Václava. Abych tedy uplatnil již užitý přírůbek: jedná se zřejmě o obrazový pandán oslavných básnických hymnů o sv. Václavu. Sv. Václav pak jako hlavní zemský patron a místní takřka prvomučedník hrál a podnes hraje primát v křesťanském panteonu světců země Koruny české. Hluboká úcta ke světcovi provázela jak Karla IV. tak pražské primase. Odrazem Jenštejnovy úcty ke světcovi pak není jen množství skladeb jemu věnovaných ale i fakt, že své naděje – vkládané do přímlyv a ochrany světce – jej vedly k tomu, že coby legát Apoštolského stolce prosadil na provinčním koncilu 29. dubna 1381 slavení svátku sv. Václava jako zasvěceného i na tři další diecéze své legace (řezenskou, bamberskou a míšeňskou). Původ ikonografie apolinářského obrazu lze proto těžko odvozovat pouze z legendických textů, ačkoliv jednotlivé motivy obrazu se k nim vztahují. Cestou jakési devoční básnické licence můžeme vysvětlit veškeré motivy obrazu a ty zase neradno interpretovat pouze jedním konkrétním směrem. Tak kupříkladu postavu pokořeného knížete Boleslava lze vysvětlit jednak čistě historicky jako poukaz na vrahu světce a zároveň obecnou povahou nadčasového symbolu poraženého pohanství, tyranů, zmíněných ďábelských šiků, Antikrista apod. Celek je zobrazením mučednického triumfu křesťanské víry a nadějí v pomoc světce. Pomoc a ochranu ztělesňuje pak především v jádru celé kompozice Matka Boží.

Vzhledem k dnešnímu povědomí o ne zrovna ideálních vztazích krále Václava a Jana z Jenštejna už od počátku jejich koexistence bych k navržené hypotéze, že do obrazu sv. Václava mohl objednavatel promítnout i své naděje v krále coby vysvoboditele křesťanského lidu z krize schismatu,<sup>418</sup> byl poněkud rezervovaný. Ve stejném duchu můžeme číst též z části citovanou báseň O schismatu. Primární výtvarnou inspiraci stočené figury lze – podle mého

---

<sup>418</sup> HOMOLKA 1976.

mínění – odvodit stejně jako pojetí sousedních světic a dokonce celou kompozici protilehlých obrazových pásů, jak jsem v práci upozornil, z dobově obecně známé a rozšířené ikonografie katedrální plastiky 12. a 13. století. Obraz sv. Václava mezi anděly na stočené figuře pohanského trýznitele je ve výsledku skutečně osobitým dokladem devočního typu obrazu, vysvětlitelným pouze vazbou na konkrétní okruh objednavatele.

Závěrem u obrazu sv. Václava se můžeme vrátit zpět k antitetickému uspořádání spodní části celého severního obrazového pásu. Vzhledem k jednoznačnému symetrickému dělení hlavního prostoru pásu, kde snubním momentem obou částí je Panna Maria, která v sobě snoubí jak život mateřský, tak život panenský, se nabízí, že i spodní „mužský“ pás má krom vazby ke konkrétní světici (světce) i vlastní výpovědní hodnotu. V rámci symetrie sedmi (plus dva – trojice manželů sv. Anny) mužů v arkádách a sedmi mužů pokořených [48, 57, 58]<sup>419</sup> se logicky nabízí zobrazení antiteze sedmi ctností oproti sedmi nectnostem, které se během středověku konstituovaly na základě alegorické básně *Psychomachia* od Aurelia Clemense Prudentia a dalších autorů.<sup>420</sup> V souvislosti s Janem z Jenštejna se rovněž nabízí – už ovšem ve velmi spekulativní rovině – narážka na sedmero svobodných umění a jejich schopnosti vysvětlit nejniternější tajemství Boží inkarnace ve smyslu, jak je podrobil kritice v již zmíněné kantiléně s incipitem *Dic quenam doctrina*.<sup>421</sup> V kantiléně totiž latinským veršem poukazuje, že ačkoliv sedmero umění může v dílčích a sobě vlastních oblastech mnoho člověku objasnit, ústřední tajemství křesťanské víry, kterým je panenské početí Božího Syna Ježíše, objasnit nemůže, narozdíl od učení nad jinými učenými, kterým je svatá teologie. Obraz Madony uprostřed matek po pravici a panen po levici totiž zjevně v kostele sv. Apolináře poukazuje na Marii jednak jako na pannu a také jako na matku; Panna Maria přináleží jak ke skupině po pravici, tak ke skupině po levici.

---

<sup>419</sup> Že obrazem sv. Václava pokračovala antitetická řada mužů, lze doložit i tím, že mužská postava Dioscura – otcem posledně řazené panny sv. Barbory –, byla zachycena v kleku a jednou nohou zasahoval hluboko do sousedního obrazu sv. Václava. Postava Dioscura jakoby spodní pokořené postavy jakoby spojovala do jediného pásu [58F, 59]. Bohužel dnes je obraz sv. Václava natolik poničený, že propojí je již takřka neznatelné. Za poskytnutí staré fotodokumentace tímto děkuji Jakubovi Vítovskému.

<sup>420</sup> ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, s. 21.

Že Jan z Jenštejna básně Aurelia Prudentia znal, můžeme vyvozovat ze skutečnosti, že jeho přítel a pražský kartuziánský převor Albert Pražský (srov. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*) nepřímo ve své tvorbě na Prudentia navazoval. Primárním vzorem Albertovi však byly básnické modlitby dolnorakouského kartuziána Konráda z Heimburku († 1360), kterého poutaly k pražskému prostředí četné vazby (např. přátelství s arcibiskupem Arnoštem z Pardubic). Vzhledem k úrovni básnické tvorby Alberta Pražského a Jana z Jenštejna, jehož dílo básně Alberta výrazně kvalitativně přesahuje a řadí ho tak mezi nejlepší latinsky píšící autory duchovní lyriky českého středověku, je Jenštejnova znalost Prudentia takřka nepochybná. – srov. NECHUTOVÁ 2000, s. 183 ad.

Možnosti antitetického zobrazení (sedmi oproti sedmi) – byť dále neinterpretovaného – si poprvé bystře povšimnul už WAGNER 1922, s. 7.

Protější obrazový pás Krista s apoštolů a suponovanými proroky vyžaduje jako samostatný celek specifické a od mariánského pásu přeci jen odlišné čtení. Obraz se opět skládá z několika svébytných motivů skládajících se v celek originální výpovědi, která je ve výsledku neoddělitelná od mariánského pásu a naopak.

Krédo (Apoštolské vyznání, Symbolum apostolorum) – již od ranného středověku všeobecně rozšířené ve východní i západní církvi – se stalo od roku 1014 pevnou součástí mešního formuláře římské církve.<sup>422</sup> Někdy od dob sv. Ambrože jsou za jeho autory pokládáni samotní apoštolé, kteří měli po seslání sv. Ducha o letnicích pronést a tím vlastně i kodifikovat jeho jednotlivé články.<sup>423</sup> Ty byly chápány jako suma toho, co každý křesťan má vyznávat, v co má věřit. Proto se také se zobrazením apoštolů jako pilířů církve často setkáváme na mozaikách v ranně křesťanských baptisteriích, aby je katechumeni měli doslova před očima. Z obdobného důvodu byli ve středověkých chrámech zobrazováni apoštolé například v dolních částech apsid, na stěnách kostela či na pilířích a v našem prostředí na cínových křtitelnicích.<sup>424</sup> Samotné zobrazení apoštolů se tedy plně dotýká dogmatického učení církve a vložení Kréda do jejich rukou toto chápání ještě umocňuje. V obraze se s Krédem ve spojení s apoštolů setkáváme od 12. století a v typologickém spojení s proroky až ve století 14., přičemž rozšíření téma doznalo až koncem století a následně ve století 15. na Západě.<sup>425</sup> V našem uměleckém prostředí je zobrazení Kréda poměrně vzácné a ve spojení s proroky dokonce jedinečné. Literatura pokládá na základě dochovaného výtvarného materiálu za jediné starší zobrazení apoštolského vyznání v rukou apoštolů malby v Plané nad Mží (70. léta 14. století)<sup>426</sup> a za časově blízké – i když až následné – nástěnný obraz apoštolů na poprsnici kruchty v kostele sv. Jiljí v Třeboni (po roce 1400)<sup>427</sup> a skupinu víceméně příbuzných deskových obrazů se zdobenými rámy:<sup>428</sup> Madona svojšínská s malovanými (po 1410, Praha,

---

<sup>421</sup> Jan z **Jenštejna**: *O Nepsokvrněném početí* (pozn. 364).

<sup>422</sup> Karl **Rahner** / Herbert **Vorgrimler**: *Teologický slovník* (překl. František Jirsa ; doplnil Jan Sokol), Praha 1996, s. 401 ad. – Adolf **Adam**, *Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj* (překl. Václav Konzal, Pavel Kouba), Praha 2001, s. 196 ad. – Jan Milič **Lochman**: *Krédo. Základy ekumenické dogmatiky* (překl. Bohuslav Vik), Praha 1996.

<sup>423</sup> Jan Milič **Lochman** (pozn. 422), zvl. s. 17 ad.

Legenda o autorství Kréda byla zaznamenána i ve Zlaté legendě Jakuba de Voragine – srov. **ROYT 2006**, s. 45.

<sup>424</sup> **ROYT 2006**, s. 45.

<sup>425</sup> **LCII**, S. 461ad.

<sup>426</sup> Zuzana **Všetečková**: *Planá nad Mží. Kostel Nanebevzetí Panny Marie. Apoštolové a christologický cyklus*, in: **GOTIKA ZČ 1995/2**, kat. 22, s. 437 – 438. – **Idem**: *Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Kožlanech a P. Marie v Plané nad Mží*, in: **GOTIKA ZČ 1998**, s. 88 – 95.

<sup>427</sup> **STEJSKAL 1984c**, s. 350 ad. – **VŠETEČKOVÁ 1993b**, s. 179 – 188.

<sup>428</sup> Naposledy k tomu **BÁRTLOVÁ 2001**, s. 199 – 215.

NG),<sup>429</sup> Madona svatotomášská (před 1420, Brno, MG)<sup>430</sup> a Madona anglické královny s puncovanými apoštoly (kolem třetiny 15. století?, London, Royal Collection). Domnívám se – na rozdíl od Mileny Bártlové –,<sup>431</sup> že zobrazení Kréda na výše jmenovaných deskách spíše odpovídá předhusitské situaci a konverguje svým promyšleným dogmatickým obsahem s celkovou krizí církve a snad i přímo se schizmatem. Tomu odpovídá též důkladný formální rozbor Madony svojšinské, který publikoval Jaromír Homolka.<sup>432</sup> Vzhledem k absenci donátora na jmenovaných obrazech a vzhledem ke spekulativně teologicky složitému „*hromadění ikonografických námětů*“ a „*reprezentativní a dogmatické funkci*“<sup>433</sup> obrazů lze vyslovit oprávněnou domněnku, že se jedná o obrazy ryze církevní či snad i monastické donace. Ryze církevní či monastické provenience jsou bezpochyby i malby v Plané, spravované cisterciáky z Plas, a malby v klášterním kostele v Třeboni, náležícím augustiniánům kanovníkům.

K souboru dochovaných zobrazení apoštolů jako autorů Kréda je nutné alespoň s otazníkem připojit také pás malby apoštolů v presbytáři kostela sv. Jakuba v Libiši (kol. 1390).<sup>434</sup> Ve spodní partii stěny zachytil malíř po obvodu presbytáře skupinu – dnes bohužel silně poškozených – světeckých postav před zeleným pozadím. Čitelní jsou dnes na jižní i severní stěně pod prvním a druhým polem klenby především apoštolé s nápisovými páskami. Nápis, existovaly-li vůbec, se bohužel nedochovaly. Krédo, charakteristické v obraze spíše pro vzdělané objednavatele z církevního okruhu, není v Libiši vyloučené ani při vědomí, že malby tohoto venkovského kostela zřejmě objednali spíše světští příslušníci některého z místních rodů.<sup>435</sup> Celková koncepce maleb, stejně jako jejich formální stránka, totiž odkazuje k dobré znalosti karlovského dvorského umění, i když pochopitelně v jeho redukované kvalitě a v některých specifikách venkovské výzdoby, která může jednak odrážet přání několika donátorů a není tím zrovna podřízena jednotné a propojené ideji.

---

<sup>429</sup> HOMOLKA 1962. – Nejnověji i se starší literaturou Jan Royt: *Madona svojšinská*, in: **GOTIKA ZČ 1995/2**, kat. 39, s. 459.

<sup>430</sup> Kaliopi Chamonikolasová: *Český malíř. Madona s dítětem zv. Statotomášská*, in: *MG Gotika*, Brno 1992, kat. 8.

<sup>431</sup> BÁRTLOVÁ 2001, s. 199 – 215 skupinu zmíněné trojice desek, ke kterým řadí ještě Veraikon svatovítský a zdobený rám Relikviáře z Roudnice, datuje až do 2. poloviny 30. let 15. století. Badatelka dataci staví jednoznačně na apriorní (a ničím nedoložené) tezi, že zobrazení Kréda mělo ve svém nábožensko-politickém obsahu u těchto obrazů plnit jakousi funkci tématického mostu mezi utrakvisty a katolíky.

<sup>432</sup> HOMOLKA 1962. Na základě zmíněných připomínek nepokládám dataci skupiny kolem Svatovítského Veraikonu do pozdních 30. let za opodstatněnou.

<sup>433</sup> Jan Royt (pozn. 429).

<sup>434</sup> Malbami jako celkem se zabývala VŠETEČKOVÁ 1999, s. 102 – 115. O apoštolech se zmiňuje jen okrajově a možnost zobrazení Kréda vůbec neuvádí.

Typologická paralela Nového a Starého Zákona v obraze, vrátíme-li se k apolinářskému obrazu, není v pozdním 14. století žádné novum. Skupinu starozákonních proroků, kterým je nadstavena skupina novozákonních představitelů Kristovy Církve, identifikoval již Rudolf Kuchynka (viz. kap. 1. 2). O jejich konkrétní určení se pokusila Zuzana Všečeková. Badatelka rovněž upozornila na existenci spojení proroků a apoštolů s Krédem v ranných tisících z 15. století.<sup>436</sup> Vlastní inspirační cestu však literatura nijak neřešila. V tomto směru se nabízí jedna ze zcela mimořádných a ikonograficky pozoruhodných památek ze 40. let 14. století. Někdy po roce 1340 nechal pravděpodobně pražský biskup Jan IV. z Dražic vymalovat v ambitu roudnického augustiniánského kláštera rozměrnou nástěnnou malbu Stromu života.<sup>437</sup> Ukřižovaný na větrovém zeleném stromu a sekundující rozšířený kompars jsou představeni před blankytným pozadím. Zespodu a po obvodu výjev rámuje poprsí starozákonních proroků a králů, kteří drží textové pásky. Jan z Jenštejna tuto malbu bezpochyby ze svých pobytů v oblíbené klášterní komunitě malbu znal. Úzký vztah k roudnickým augustiniánům – obdobný jako jeho předchůdci – dokládá, že si v klášteře vybral též svého zpovědníka a důvěrníka převora Matěje (1383 – †1400) a v klášteře žil i jeho pozdější životopisec a rovněž důvěrník Petr Clarificator († po 1406). Tento autor de facto oslavného Vita domini Joannis, Pragensis archiepiscopi tercii věnoval Janu z Jenštejna ještě za jeho života asketický spis Compendium honeste vite, který vybízí k následování Kristova příkladu, a není bez zajímavosti ve vztahu ke známým faktům o Jenštejnově inklinaci k augustiniánské spiritualitě, že rovněž sepsal obsáhlý a pro augustiniánské prostředí podstatný komentář k roudnickým řádovým statutům Dietarius observancie regularis.<sup>438</sup> Zachovala se také část korespondence Petra Clarificatora a arcibiskupa.<sup>439</sup> Samotný roudnický klášter pak založil možný objednavatel malby Stromu života v ambitu Jan IV. z Dražic, jehož byl Jan z Jenštejna nástupcem na apoštolském stolci. Opět se zde nabízí zmínit probírané imitatio apostoli. Malba Stromu života, která se sama svým kompozičním řešením – podobně jako malby v kostele sv. Apolináře (viz. hl. kap. 4. 3. 1.) – odvolává na monumentální katedrální plastiku, mohla do ní často pohrouženého Jana z Jenštejna dílčím způsobem inspirovat k ikonografické kompozici v kostele sv. Apolináře. Minimálně dokládá kontinuitu složitých ikonografických programů v okruhu pražských metropolitů.

---

<sup>435</sup> **VŠETEČKOVÁ 1999**, s. 114 nevyklučuje, že objednavateli mohli být vladykové z Obříství, kteří drželi patronátní právo nad kostelem.

<sup>436</sup> **VŠETEČKOVÁ 1999**.

<sup>437</sup> **ROYT 1985**, s. 492 – 507. Autor předložil v příspěvku hlubokou sondu do okolností a možných inspirací vzniku malby.

<sup>438</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 129 – 130, 197 – 198.

<sup>439</sup> **NECHUTOVÁ 2000**, s. 129.

Jediným jakoby nositelem děje – jak jsem se již v zmínil, i když to je v kontextu maleb také nepřesné označení, – je motiv Předání klíčů (*Potestates clavium*) [38]. Sv. Ondřej v trojici vizuálně zúčastněných vystupuje jen jako kompoziční pandán svého bratra sv. Petra. Motiv se plně odvozuje z Matoušova textu evangelia (16, 19) a v obraze se objevoval především ranně křesťanském prostředí.<sup>440</sup> Nadto má motiv a symbol klíče své podložení už ve starozákonních textech Žalmů, kde se hojně užívá obrazů zavřít či otevřít (např. Ž 77, 10), nebo i v Deuteronomiu (11, 16 – 17), kde se praví: „*Cavete ne forte decipiat cor vestrum, et recedatis a Domino, serviatisque diis alienis, et adoretis eos: / iratusque Dominus claudat caelum, et pluviae non descendant, nec terra det germen suum, pereatisque velociter de terra ptima, quam Dominus daturus est vobis*“.<sup>441</sup> Pro pozdější výklad ve vztahu k církvi je obzvláště podstatná pasáž z Izajášova proroctví (22, 21 ad.), na kterou v souvislosti s malbami v kostele sv. Apolináře nepřímo upozornila Zuzana Všetečková poukazem na text Zjevení (3, 7), na kterém staví svou argumentaci i Jan z Jenštejna v traktátu *De potestate Clavium*.<sup>442</sup> V Izajášově proroctví se hovoří o povoláném služebníku Eljakímovi, o kterém Bůh říká: „*et induam illum tunicam tuam et cingulo tuo confortabo eum et potestatem tuam dabo in manu eius et erit quasi pater habitantibus Hierusalem et domui Iuda / et dabo clavem domus David super umerum eius et aperiet et non erit qui claudat et claudet et non erit qui aperiat*“.<sup>443</sup> Eljakím byl později vykládán jako předobraz Mesiáše, stejně jak to čteme ve zmíněné pasáži Zjevení: „*(...) haec dicit sanctus et verus qui habet clavem David qui aperit et nemo cludit et cludit et nemo aperit*“.<sup>444</sup> V Písmu bychom pak našli množství dalších – i když již ne tak závažných – odkazů na symboliku otvírání a zavírání, potažmo klíčů, ale nejdůležitější pro výklad jsou právě ty výše jmenované. Pro pochopení sv. Petra jako klíčníka brány nebeské, jak ho ostatně známe z jeho obecné ikonografie, je podstatné, že v onom Eljakímově klíči spatřovali ranně křesťanští autoři Kristův kříž, kterým nám byly otevřeny brány nebes k věčné spáse.<sup>445</sup>

<sup>440</sup> ROYT 2006, s. 229.

<sup>441</sup> „*Strážte se, aby se vaše srdce nedalo zlákat, takže byste se odchýlili, sloužili jiným bohům a klaněli se jim. To by Hospodin vzplanul proti vám hněvem a zavřel by nebesa, takže by nebylo deště, z půdy by se nic neurodilo a vy byste v té dobré zemi, kterou vám Hospodin dává, rychle zhynuli.*“

<sup>442</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s.

<sup>443</sup> „*Obléknu ho do tvé suknice, připevním mu tvoji šerpu, tvou vladařskou moc vložím do jeho rukou a stane se otcem obyvatel Jeruzaléma i Judova domu. Na jeho rameno vložím klíč domu Davidova; když otevře, nikdo nezavře, a když zavře, nikdo neotevře (...).*“

<sup>444</sup> „*(...) Toto prohlašuje ten Svatý a Pravý, který má klíč Davidův; když on otvírá, nikdo nezavře, a když on zavírá, nikdo neotevře (...).*“

<sup>445</sup> LURKER 1999, s. 100.

Předání moci klíčů – právě ve zmíněném eschatologickém výkladu – se objevuje již od 5. století na ranně křesťanských sarkofázích a mozaikách.<sup>446</sup> Kult sv. Petra pěstován především v Římě, kde také v příčné lodi staré baziliky sv. Petra vznikl v 7. století patrně nejstarší svatopetrský cyklus.<sup>447</sup> Později se sv. Petr s klíči objevuje na portálech gotických chrámů ve Francii.<sup>448</sup> V našem prostředí můžeme za snad nejčasnější a rovněž umělecky vynikající příklad světcovy ikonografie na chrámovém portálu francouzského typu pokládat kamenickou výzdobu západního portálu cisterciáckého kláštera Porta coeli v Předklášteří u Tišnova (40. léta 13. století).<sup>449</sup> Tympanon Brány nebes (Porta coeli) nese motiv Deése: Krista v mandorle, doprovázeného Pannou Marií a Janem Křtitelem. V ostění portálu stojí po způsobu zmíněných Západních příkladů dvě šestice apoštolů. Nejbliže středu a tím i Kristu stojí apoštolská knížata sv. Petr a sv. Pavel. Sv. Petr po Kristově pravici drží v ruce svůj osobní atribut a především klíč Davidův od brány Božího království, sv. Pavel po levici meč a ostatní apoštolové své osobní atributy nemají. Vlastní motiv Předání klíčů se v našem prostředí objevuje kromě maleb v kostele sv. Apolináře pouze snad na fragmentu malby v kostele sv. Petra v Poříčí nad Sázavou (2. čtvrtina 14. století)<sup>450</sup> a v ambitu bývalé johanitské komendy ve Strakonících (30. léta 14. století).<sup>451</sup> Předání klíčů v Poříčí je bohužel velmi fragmentární. Zdá se ovšem, že je součástí širšího narativního cyklu ze života sv. Petra. Ve Strakonících je výjev jednoznačně součástí rozsáhlého narativního christologického cyklu. Kontext námětu v cyklu a jeho ikonografie jsou od apolinářského obrazu natolik rozdílné, že vůbec nejde klást mezi oba příklady nějaký příměr. Předání moci klíčů v kostele sv. Apolináře musíme proto opět vysvětlit především obecnější symbolickou povahou sv. Petra, objednavatelem a dobovým kontextem, ve kterém byl objednavatelem motiv zadán. Nejpřímější cesta k této interpretaci potom vede komparací malby s Jenštejnovým traktátem *De potestate clavium*.

Kristus uprostřed kolegia apoštolů vystupuje nejen jako onen věrný Eljakím ale i jako Učitel s knihou, který vysílá své učedníky slovy *Infirimos curate mortuos suscite* (Mat 10, 8) hlásat a žít Boží Slovo. Tuto konkrétní kompozici *De potestates clavium* z kostela sv. Apolináře v Praze můžeme, jak později uvidíme, pozitivně srovnat s již ranně křesťanskými kompozicemi *Traditio legis*, se kterými jakoby zčásti korespondovala i svým hluboce

<sup>446</sup> např. mozaika v S. Costanza v Římě (4. stol).

<sup>447</sup> ROYT 2006, s. 229.

<sup>448</sup> LCI

<sup>449</sup> DČVU 1984/1, s. 217.

<sup>450</sup> PEŠINA 1958, s. 290 – 293. – VŠETEČKOVÁ 1999, s. 137 – 140.

<sup>451</sup> PEŠINA 1958, s. 126 – 149, obr. 104.

dogmatickým charakterem.<sup>452</sup> Tím se však nyní dostáváme daleko od osobnosti předpokládaného a nyní v souvislosti s malbami sledovaného objednavatele.

Zcela zvláštní roli v zobrazení Krista s apoštolý v kostele sv. Apolináře zastává osobnost apoštola a evangelisty sv. Matouše [41]. Jako jediný z kolegia není označen svým mučednickým atributem apoštola, ale atributem evangelisty (okřídlenou postavou) a jako takový je v kolegiu zjevně na konci řady i akcentován. Na text Matoušova evangelia odkazuje kromě motivu Předání moci klíčů i nápis *Infirimos curate mortuos suscite* (Mat 10, 8) v Kristově knize. Evangelium (Mat 10, 1 – 4) rovněž určuje obrazové řazení apoštolů od Krista střídavě ke stranám. V tomto jediném textu nalezneme v Písmu stejné pořadí vyjmenování dvanáctky, ovšem s jedinou obměnou: tou je právě přesunutí sv. Matouše jakožto autora textu (tj. evangelisty – postava anděla u hlavy) na konec řady. Matoušův text Písma je tímto zjevně vyzdvižen jako určující pramen poznání významu obrazu. Díky akceptaci této skutečnosti lze interpretaci posunout ještě dál. Matoušovo evangelium totiž zastává v dogmatické teologii významnou roli v chápání Ježíše jako jediného Mistra a Učitele.<sup>453</sup> To koresponduje i s pražskou malbou. V evangeliu nalezneme také Petrovo vyznání Ježíšova Božího synovství (Mt 16, 16) a následné Kristovo přislíbení, že na Petrovi zbuduje „*svou církev a brány pekla jí nepřemohou*“ (Mt 16, 18).<sup>454</sup> Jedná se o motivy, ke kterým odkazuje římské chápání sv. Petra a se kterými koresponduje rovněž motiv Předání moci klíčů, který má základ v témže textu. Ve zmíněném úryvku Písma je jasně zmíněná církev, jejíž opatrovnictví bylo vloženo do rukou sv. Petra a výklady a tradicí poté do rukou jeho papežských následníků. V úvodu Matoušova evangelia je rozpracováno i evangelium Ježíšova dětství, „*hovoří o panenském početí, které ukazuje jasně na Ježíšův původ v Bohu*“.<sup>455</sup> Text začíná Kristovým rodokmenem od Abraháma a končí slovy: „*Všech pokolení od Abraháma do Davida bylo tedy čtrnáct, od Davida po babylónské zajetí čtrnáct a od babylónského zajetí až po Krista čtrnáct*“ (Mt 1, 17).<sup>456</sup> Počet čtrnácti několikrát opakují i malby v kostele sv. Apolináře: 14 postav Krista s apoštolý, 14 proroků Starého Zákona, 14 postav ženských světic s Pannou Marií a sv. Václavem a 14 (7+7) postav suponovaných mužů pokorných a pokořených. Nejsme snad daleko od pravdy, když číslu čtrnáct přiřkneme symbolický charakter, který odkazuje právě ke Kristovu výjimečnému ro-

<sup>452</sup> K tomu srov. kap. 4.3.1. *Ikografie a kompozice*.

<sup>453</sup> POSPÍŠIL 2002, s. 82.

<sup>454</sup> „(...) *ecclesiam meam et portae inferi non praevalent adversum eam*“; POSPÍŠIL 2002, s. 82.

<sup>455</sup> POSPÍŠIL 2002, s. 82; ZVĚŘINA 1994, s. 137 ad.

<sup>456</sup> „*Omnes ergo generationes ab Abraham usque ad David generationes quattuordecim et a David usque ad transmigrationem Babylonis generationes quattuordecim et a transmigratione Babylonis usque ad Christum generationes quattuordecim*“.



dokmenu, na který v obraze jakoby navazuje zobrazení Příbuzenstva Páně. Čtrnáctka je zdvojené posvátné číslo sedm<sup>457</sup> a jako taková v několikerém opakování může znamenat neopakovatelné naplnění Božího zaslíbení.<sup>458</sup> Ve věku čtrnácti let počala Panna Maria podle tradice a apokryfních vyprávění Ježíše. Že tomuto věku Jenštejn přikládal význam dokládá kupříkladu jedna z trojice jeho dochovaných homilií O nanebevzetí Panny Marie.<sup>459</sup> Ve zmíněném rodokmenu v Matoušově evangeliu je důležitý doklad Ježíšova původu v rodě krále Davida, ze kterého jednak měl vzejít Mesiáš a skrze kterého měl také nárok na trůn, byť v Ježíšově případě trůn v nebi.<sup>460</sup> To by korespondovalo s interpretací polopostavy v Kristově podnoží, kterou navrhla Zuzana Všetečková, jako krále Davida. Postava má jako jediná ze skupiny supponovaných proroků na hlavě útvar, který lze číst jako korunu.<sup>461</sup> Bez významu není v tomto spojení ani zobrazení Panny Marie uprostřed pásu na severní stěně lodi kostela. Znázorněna je jako všeobecná Mater omnium a s korunou na hlavě jako Ecclesie. Příslušenstvím k ženám po levici vystupuje jako matka a příslušenstvím k pannám po pravici jako panna a zároveň jako mystická nevěsta Krista (právě ve významu eklesiologickém), ke které se rovněž vztahuje nápis, který nese sv. Anežka (*annulo suo subaravit me*). Snubní vztah Panny Marie a Krista snad rezonuje i v obětí, kterým se Ježíšek chápe matky okolo ramen. V době Jana z Jenštejna byla velice aktuální interpretace Církve (Ecclesie) a on sám, jak dále uvidíme, toto téma teoreticky rozpracovával. Základní myšlenkou jeho interpretací bylo chápání Ecclesie zároveň jako Matky a zároveň jako Nevěsty.<sup>462</sup> Zřejmě toto bylo jedno ze základních témat protějškových cyklů. Subtilita představených myšlenek v obraze ovšem předpokládala vzdělané a informované publikum, kterými mohli být jedině duchovní, jimž byla mimo jiné určená výše zmíněná homilie O nanebevzetí Panny Marie.<sup>463</sup>

---

<sup>457</sup> ZVĚŘINA 1994, s. 137; ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, s. 20.

Zajímavým rozšířením symboliky může být též interpretace čísla 7 coby poukaz na sedmý věk, kdy se obětí Krista na kříži otevřel *Věk nebes* a nastal tedy věk spásy, přítomnosti, kdy očekáváme věk osmý, konečný s Posledním soudem. Právě nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, jak jsem z části už poukázal a jak dále uvidíme, odkazují sice na jedné straně k eschatologii, tedy k věku osmému, ale na druhé straně symbolizují, jak dále ještě poukáží, věk přítomnosti (7.), kde podstatná je jako klíč ke vzkříšení v osmém věku kontinuita víry a její věrnost apoštolskému učení. O tom, že toto dělení na osm věků bylo ve své době aktuální srov. Hlaváčková: Rukopis *Compilatio librorum historialium totius bibliae minority* Jana z Udine, in: GOTIKA ZČ 1998, s. 107-115.

<sup>458</sup> ZVĚŘINA 1994, s. 137.

<sup>459</sup> POLC 1991, s. 41 – 51, 43. Autor dokonce uvádí, že Jan z Jenštejna stať o délce pozemského života Panny Marie přímo citoval z *Legendy Aurea* od Jakuba de Voragine, jehož dílo při svých kázáních hojně využíval. Marie měla Ježíše počít ve 14 letech, 33 let s ním měla žít a zemřít ve věku 71 let.

<sup>460</sup> ZVĚŘINA 1994, s. 138.

<sup>461</sup> Snad nemusí být ani od věci, že součet číselné hodnoty hebrejských souhlásek jména David (D=4, V=6, D=4) je čtrnáct, což opět teoreticky odkazuje k rodokmenu v Matoušově evangeliu a ve spojení s obrazem dalším zmíněným interpretacím. – srov. ZVĚŘINA 1994, s. 138.

<sup>462</sup> ZVĚŘINA 1994, s. 30.

<sup>463</sup> POLC 1991, s. 43 ad. autor z obsahu trojice probíraných mariánských vyvozuje, že nebyla určena běžným posluchačům, ale duchovním.

Jenštejnovou interpretací Ecclesie se dostáváme k jeho traktátu *De potestate clavium*.<sup>464</sup> Autor staví svou argumentaci primárně na výše pro malby zdůrazněném Matoušově evangeliu, ze kterého použil i titulní téma Předání klíčů (Moc klíčů). Z úvodu traktátu vyplývá, že pojednání Jenštejn sepsal na žádost římského papeže Urbana VI. v reakci na probíhající schisma. Na souvislost maleb v kostele sv. Apolináře s traktátem bylo poukázáno již v minulosti.<sup>465</sup> Jako přesný datační podklad je však traktát přeci jen nejistý.<sup>466</sup> V úvodu traktátového pojednání Jan z Jenštejna poukazuje, že různé rozepře byly bohužel lidstvu vlastní prakticky od počátku (např. Kain s Ábelem) a že dokonce různé roztržky lze doložit i z Písma mezi apoštoly. V probíhajícím papežské rozepři je ale nutné poukázat, kdo se může z dvojice papežů prokázat tím, že svěřenou moc obdržel od předchůdců (apostolicitou), tedy kdo je „*apostolicus sive verus papa*“. Znamky apostolicity může, podle Jenštejna, prokázat pouze Urban VI. V dalších řádcích se postupně věnuje zdůvodnění, proč církev potřebuje vedle Krista ještě druhou hlavu,<sup>467</sup> a vyvrácení pochybností, zda-li sv. Petr obdržel moc klíčů, výkladu této obdržené moci, rozboru poměru papeže k církvi<sup>468</sup> a závěrem traktát Jenštejn doporučí do shovívavosti papeže a případnou nedokonalost pojednání částečně omlouvá složitými poměry, ve kterých vzniklo; zjevně se tedy jedná o narážku na nelehké poměry ve vlastní arcidiecézi a je tedy nasnadě se domnívat, že Jan z Jenštejna narážkou asi pomýšlel přímo na komplikované vztahy s králem Václavem IV.<sup>469</sup>

Jenštejnova argumentace v traktátu poskytlá vhléd do uvažování arcibiskupa a aniž by tak přímo ilustrovala malby v kostele sv. Apolináře, řeší problematiku, která se v jejich ikonografii promítla a vedla ke společnému užití ústředního motivu Předání klíčů. Autor v textu po způsobu středověké scholastické argumentace vrství citace z Písma a citace církevních autorit, aby jimi nejen ústřední myšlenku podpořil, ale plně ji vůči svým oponentům obhájil a

---

<sup>464</sup> **ZÍTEK 1905.**

<sup>465</sup> **HOMOLKA 1976; VÍTOVSKÝ 1980.**

<sup>466</sup> Datace traktátu je poměrně nejistá, neskýtá přesné opěrné body datace. **ZÍTEK 1905** předpokládá jeho sepsání v druhém roku papežského rozkolu – v roce 1380. Bližší dataci nikde neuvádí ani nedávno zesnulý znalec Jenštejnovské problematiky Jaroslav V. Polc.

<sup>467</sup> Je rozdíl mezi církví bojující a církví vítěznou. Obě jsou však nedílnými součástmi církve jediné. Kristus je hlavou církve jako celku, zatímco sv. Petr a jeho nástupci na stolci, kteří jsou podřízeni Kristu, jsou hlavou pouze církve bojující. Církev bojující se má k církvi vítězné jako k matce. V moci obou hlav církve pak tkví zásadní rozdíl: Kristus je „*caput, a quo ecclesia esse suum habent*“ a sv. Petr „*caput, quod in ecclesia esse suum habent*“.

<sup>468</sup> Kristus je ženichem církve „*principaliter e immediate*“, papež „*acesorio et secundario modo*“. Obdobu vztahu lze prý odvodit z poměru Panny Marie a sv. Josefa: ačkoliv byl faktickým ženichem Panny Marie, byl duchovně její syn. Papež je tak tedy hlavou a zároveň ženichem církve.

její význam definitivně zdůraznil. Tento způsob argumentace má text traktátu plně společný s malbami, kde jsou – jak jsme sledovali – rovněž takřka aditivně kladeny jednotlivé motivy vedle sebe a na sebe s cílem zdůraznit ústřední postavy Krista a Panny Marie. Tomu je podřízena také celá kompozice.<sup>470</sup> V textu Jan z Jenštejna ústřední motiv Předání klíčů rozvíjí a vlastní Předání (Mt 16, 19) neomezuje historickou událostí, ale chápe jej jako vnější formulaci širších událostí, formulaci Božího plánu.<sup>471</sup> V tomto smyslu je na základě traktátu nutno ústřední děj na malbách v kostele sv. Apolináře interpretovat. Podle Jenštejna dostal sv. Petr po příchodu do Cesareje Filipovy – líčeném v 16. kapitole Matoušova evangelia (Mt, 16, 13 – 19) – ke klíčům od království nebesného (moc klíčů) pouze příslib, ale aktivně moc obdržel až po zjevení vzkříšeného Krista u Tiberiadského jezera. Tam Kristus sv. Petra symbolicky třikrát povolal do papežského úřadu jako pastýře svého stáda a předpověděl jeho mučednickou smrt (J 21, 15 – 19). Arcibiskup Jenštejn poměrně složitou argumentací dokládá, že touto chvílí sv. Petrovi nebyla moc klíčů pouze propůjčena, ale byla mu nesmazatelně dána. Kristus pak má tuto moc „*autoritative et eminenter*“, zatímco sv. Petr a jeho papežští nástupci „*ministerialiter*“.<sup>472</sup> Tato moc – vyjádřená na jiném místě traktátu dvojicí mečů – je závazná pro celé křesťanstvo ve věcech duchovních i světských. Dvojici klíčů na obraze proto nelze interpretovat jen jako klíče od brány nebeské a pekelné, ale také jako symboly moci církevní i světské.<sup>473</sup>

Stejným způsobem lze číst i další motivy obrazu. V traktátu *De potestestate clavium* rozvíjí Jenštejn též myšlenku církve jako symbolické nevěsty Krista. Motiv svatby či zasnub je v obraze formulován snubním prstenem, který drží sv. Anežka, a nápisovou páskou

---

<sup>469</sup> S dávkou opatrnosti můžeme soudit, že tato narážka poukazuje i spíše na pozdější sepsání, než usuzoval Jan Zítek (**ZÍTEK 1905**) datací do prvních dvou let schismatu. Spíše by se tedy mohlo jednat o dobu kolem a po polovině 80. let 14. stol., kdy se cesty panovníka a arcibiskupa nenávratně rozešly.

<sup>470</sup> Blíže k problematice kompozice v kap. 4. 3. 1.

<sup>471</sup> Pojem „historická událost“ středověk v současném slova smyslu – jak je obecně známo – neznal. Moderní faktografické pojetí nelze dokonce aplikovat ani na díla, kterými byl například faktograficky stavěný Vlastní životopis Karla IV. (*Vita Caroli*) – srov. Jiří **Spěváček**: Karel IV. a jeho vlastní životopis, in: *Vita Caroli Quarti – Karel IV. Vlastní životopis* (přel. Jakub Pavel), Praha 1978, s. 167 – 198, s. 191 ad. Děje nedávno prožité a i prožívané přítomnosti byly vždy zasazovány do vyšší hodnotové roviny. Je proto naprosto logické, že nelze u scholastického teologa očekávat současný historicko-kritický přístup k Písmu a že v něm zaznamenané události a zmínky chápal jako vnitřně propojené a hluboce transcendentní. Ostatně v jiné metodologické rovině je toto pojetí teologii (zvl. katolické a ortodoxní) vlastní z její přirozenosti dodnes. Na okraj zde proto jen připomeňme kantilénu Jana z Jenštejna s incipitem *Dic quedam doctrinam* (srov. s. 102, pozn. 364), kde vyzdvihuje tajemství neposkvrněného početí Panny Marie, tedy tajemství víry, které nemůže vysvětlit žádná nauka, ale pouze teologie.

<sup>472</sup> **ZÍTEK 1905**.

<sup>473</sup> Iluminace na fol. 30v ve Vatikánském kodexu Jana z Jenštejna zobrazuje sv. Petra rovněž se dvěma klíči v ruce. Jeden z klíčů směřuje k zemi a druhý k nebi. V tomto případě se tak jedná – v duchu textu traktátu *De potestestate clavium*, který iluminace uvádí, – o klíče od brány nebeské a pekelné.

s textem *annulo suo subaravit me* adresovaným Kristu v náručí své panenské matky. Sv. Anežka je pandánem na protilehlé stěně zobrazenému sv. Petrovi. Právě vztah papeže (následníka sv. Petra) a Krista interpretuje Jenštejn v mystické rovině rovněž jako vztah nevěsty a ženicha. Papež zastupuje na zemi církev.<sup>474</sup> Vztah nevěsty Panny Marie-Ecclesie a ženicha Krista je formulován kromě dílčích zmíněných motivů (koruna) pandánovým podáním obou figur. Stále tedy hovoříme o scholastickém vrstvení argumentace, o postupném rozvíjení a vrstvení citovaných jednotlivých motivů dalšími, které základní téma stále prohlubují.

Doposud byla na obraze v kostele sv. Apolináře opomenuta postava Jidáše v kolegiu svatých apoštolů [27, 40, 41]. Jediná na něj výrazněji upozornila Zuzana Všečeková a holý kmen stromu, který jej doprovází, interpretovala jako strom, na kterém se dle Písma (Mt 27, 5)<sup>475</sup> a legendických líčení oběsil.<sup>476</sup> V 6. kapitole hlavní statě traktátu *De potestate clavium*, která má název *Quid sit id ostium, cuius claus suscipiuntur* (Co se rozumí branou, jejíž klíče jsou dány), hovoří Jan z Jenštejna o Kristu jako o bráně církve vítězné. Jistě i proto stojí na obraze v kostele sv. Apolináře uprostřed a měřítkově zdůrazněný. Touto branou-Kristem vejdou jenom pokřtění a z nich ještě jen ti ospravedlnění a svatí. Autor jednoznačně rozlišuje Církev vítěznou a Církev bojující, neboť do těla Církve bojující, jejíž klíčником je papež (viz. výše), automaticky vstupujeme křtem, zatímco do lůna Církve vítězné pouze skrze bránu-Krista. Zatímco tedy v Církvi bojující se nutně objevují i lidé nedobří, schismatické a heretici, tak v Církvi vítězné již jejich místo není. Jelikož je traktát zaměřený jako polemika proti schismaticům a příznivcům avignonského papeže Roberta Ženevského (Klement VII.), zmiňuje Jenštejn v traktátu jako onoho schismatika právě vzdoropapeže Roberta. Logicky se proto nabízí, že Jidáš, který zradil Krista a odloučil se tak od spásy, na obraze v kostele sv. Apolináře zastupuje primárně Roberta Ženevského. Ostatně Jidáš se objevuje v tomto smyslu i ve zmíněných arcibiskupových viděních.<sup>477</sup> Vezmeme-li v úvahu výkladovou mnohvrstevnost obrazů, danou scholastickou metodou interpretace, nabízí se vedle toho výklad Jidáše v kolegiu i jako obecnějšího symbolu lidí zavržených. Historické kolegium apoštolů v této

---

<sup>474</sup> Sv. Petr je v malbě, jak jsem výše zmínil, reprezentantem celého papežského úřadu, všech svých následníků do skonání světa. V tomto směru zde připomeňme možnost, že malby zachycují v jednom z dělení dějin světa dva poslední věky a to věk sedmý a osmý (srov. pozn. 457). Právě v citovaném rukopise Jana z Udine /srov. Hana Hlaváčková (pozn. 457), s. 107-115/ zachytil písař v rámci *věku přítomnosti* (sedmý) vedle genealogie císařů i genealogii papežů od sv. Petra až do poloviny 14. století.

<sup>475</sup> Jistě není bez významu – a potvrzuje to správnost interpretace Zuzany Všečekové (byť asi ne úplnou) –, že se motiv oběšení Jidáše objevuje v Písmu pouze v evangeliu sv. Matouše, které jsme nahlédli jako klíčové jak pro traktát *De potestate clavium*, tak pro malby v kostele sv. Apolináře.

<sup>476</sup> VŠETEČKOVÁ 2001.

<sup>477</sup> srov. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 86ad.

rovině výkladu jednoznačně reprezentuje Církev bojující. Na protějším stěně zobrazené triumfující svaté panny a sv. Václav naopak evidentně reprezentují triumf Církve vítězné a věčné zavržení lidí nedobrych (pokoření mučitelé).

Stejně více významový bude i výklad holého stromu po boku Jidáše [41]. Na stromu se totiž oprátka ani nehoupá a ani jiným způsobem strom na dobrovolné ukončení života Jidáše nepoukazuje. Má podobu holého seschlého stvolu a téměř jako další postava je v řadě kolegia po Jidášově boku akcentován. Jeho interpretace jako faktograficky odvoditelného atributu je proto evidentně nedostatečná.<sup>478</sup> Zvlášť to vyniká tím, že Jidáš má u pasu jako svůj osobní atribut už připnut měšec se stříbrňáky. V traktátu *De potestate clavium* – a pokud mi je známo ani jinde v tvorbě Jana z Jenštejna – explicitní podklad k výkladu zvláštní podoby a místa stromu nenalezneme. Naproti tomu Písmo mnohokrát hovoří o stromech plodných a dobrém semeni v opozici vůči stromům neplodným a plevely jako o podobenství protikladu lidí dobrých, kteří projdou bránou nebeskou, a lidí špatných, kterým zůstane uzavřena. Dokonce i Jenštejn se ve zmíněném traktátu v souvislosti se schismatiky v lůně Církve bojující na shodné pasáže Písma odvolává a teorie, že seschlý strom či stvol symbolizuje v širokém slova smyslu lidi zavržené v lůně Církve bojující, tím jenom nabývá na váze.<sup>479</sup> V rámci konstatované role, kterou zaujímá ve výstavbě obrazů v kostele sv. Apolináře Matoušovo evangelium, asi nepřekvapí, že většina pasáží v Písmu a také v Jenštejnově traktátu pochází právě z tohoto evangelia.<sup>480</sup> V Matoušovy tak čteme také podobenství o plevelu (Mt 13, 36 – 43), kde je

<sup>478</sup> Jako oběšený se Jidáše objevuje na okraji kolegia apoštolů, kteří nesou pásky s články Kréda, na boční stěně u poprsnice kruchty kostela sv. Jiljí v Třeboni. V tomto případě se jednoznačně jedná o jednovýznamový atribut.

<sup>479</sup> V traktátu jsou z Písma citované pasáže pro běžného čtenáře, který jednak dobře nezná text Vulgáty a který tolik neovládá latinu, prakticky těžko odlišitelné od jiných citátů a vlastních autorových pasáží. Jednotlivé pasáže citací určil a odlišil **ZÍTEK 1905**.

<sup>480</sup> **ZÍTEK 1905**. – K tématu stromu a jeho symbolice v Písmu srov. např. **LURKER 1999**, s. 249ad.

Jedná se zvláště o **Mt 3, 10**: „*iam enim securis ad radicem arborum posita est omnis ergo arbor quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur*“ (Sekera už je na kořeni stromů; a každý strom, který nenese dobré ovoce, bude vyřat a hozen do ohně). – **Mt 7, 15 – 20**: „*attendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces / a fructibus eorum cognoscetis eos numquid colligunt de spinis uvas aut de tribulis ficus / sic omnis arbor bona fructus bonos facit mala autem arbor fructus malos facit / non potest arbor bona fructus malos facere neque arbor mala fructus bonos facere / omnis arbor quae non facit fructum bonum exciditur et in ignem mittitur / igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos*“ (Střeďte se živých proroků, kteří k vám přicházejí v rouchu ovčím, ale uvnitř jsou draví vlci. Po jejich ovoci je poznáte. Což sklízíte z trní hrozny nebo z bodláčí fíky? Tak každý dobrý strom vydá dobré ovoce, ale špatný strom dává špatné ovoce. Dobrý strom nemůže nést dobré ovoce. Každý strom, který nedává dobré ovoce, bude vyřat a hozen do ohně. A tak je poznáte podle ovoce.). – **Mt 13, 24 – 30**: „*aliam parabolam proposuit illis dicens simile factum est regnum caelorum homini qui seminavit bonum semen in agro suo / cum autem dormirent homines venit inimicus eius et superseminavit zizania in medio tritici et abiit / cum autem crevisset herba et fructum fecisset tunc apparuerunt et zizania / (...) / et ait illis inimicus homo hoc fecit servi autem dixerunt ei vis imus et colligimus ea / et ait non ne forte colligentes zizania eradicetis simul cum eis et triticum / sinite utraque crescere usque ad messem et in tempore messis dicam messoribus colligite primum zizania et alligate ea fasciculos ad comburendum triticum autem congregate in horreum meum*“ (předložil jim jiné podobenství: „S královstvím

připodobněn Syn člověka (Kristus) k rozséváči, synové nebeského království dobrému semenu a synové zlého jsou přirovnáni k plevelu. Dábel tam vystupuje jako nepřítel, pod žní se rozumí skonání věků a pod ženci andělé. Podobenství končí varovným zvoláním: „*Syn člověka pošle své anděly, ti vyberou z jeho království každé pohoršení a každého, kdo se dopouští nepravosti, a hodí je do ohnivě pece; tam bude pláč a skřípění zubů. Tehdy spravedliví zazáří jako slunce v království svého Otce. Kdo má uši, slyš*“ (Mt, 13, 41 – 43).<sup>481</sup> Tato pasáž nám zřejmě může rozkrýt povšechný význam motivu v jeho moralizující a eschatologicky alarmující šíři, která skrze dílčí motivy prostupuje malby jako celek.

Odděleně od tematicky vzájemně provázaných pandánových cyklů s Madonou a Kristem nebudeme moct asi interpretovat ani nedávno odkrytou malbu čtyř světeckých postav na jižní stěně, kterou směrem k východu pokračuje po krátké plombě malba pásu s Kristem [25, 26, 33-35]. Viděli jsme, že se jedná o dvojici evangelistů a trůnící světici (?), ke které zprava přistupuje světec s otevřenou knihou. Malba je ovšem natolik porušená, byť retuší scelená, že jasnější určení dvojice postav je dnes takřka nemožné a odsouzené spíše do roviny spekulací. Přesto je navýsost pravděpodobné, že obraz v plombě pokračoval zbylou dvojicí evangelistů, kteří rozdělení do pandánových dvojic tvořili jakýsi rámeček významově akcentované světice se světce uprostřed.

Zobrazení evangelistů patří do repertoáru výzdoby chrámu už od ranného středověku. Zprvu byli často zobrazováni v zastoupení zoomorfními symboly, odvozenými z textu Ezechilova proroctví (Ez 1, 10) a ze Zjevení sv. Jana (Zj 4, 7). V druhé polovině 14. století se ale již běžně i v našem setkáváme se zobrazením evangelistů vysloveně jako autorů posvát-

---

nebeským je to tak, jako když jeden člověk zasel dobré semeno na svém poli. Když však lidé spatřili, přišel jeho nepřítel, nasej plevel do pšenice a odešel. Když vyrostlo stéblo a nasadilo na klas, tu se ukázal plevel. (...) On jim odpověděl: ‚To udělal nepřítel.‘ Sluhové řeknou: ‚Máme jít a plevel vytrhat?‘ On však odpoví: ‚Ne, protože při trhání plevele byste vyrvali z kořenů i pšenici. Nechte, ať spolu roste obojí až do žně; a včas žně řeknu žencům: Seberte nejprve plevel a svažte jej do otýpek k spálení, ale pšenici shromážděte do mé stodoly.‘ – **Lk 6, 43 – 45**: „*non est enim arbor bona quae facit fructus malos neque arbor mala faciens fructum bonum / unaquaeque enim arbor de fructu suo cognoscitur (...) / bonus homo de bono thesauro cordis sui profert bonum et malus homo de malo profert malum ex abundantia enim cordis os loquitur*“ (Dobrý strom nedává špatné ovoce a špatný strom nedává dobré ovoce. Každý strom se pozná po svém ovoci. (...) Dobrý člověk z dobrého pokladu svého srdce vydává dobré a zlý vydává zlé. Jeho ústa mluví, čím srdce přetéká.). – **Ju v. 12**: „*hii sunt (...) arbores autumnales infructuosae bis mortuae eradicatae*“ (Ti jsou jako (...) podzimní stromy bez ovoce, dvakrát mrtvé a vykořeněné).

V Bibli bychom našli ještě další odkazy na symboliku stromu, často vinného keře, který má ovšem spíše vysloveně eucharistické výklady (např. J 15, 1 – 11) – srov. **LURKER 1999**, s. 249ad. K další symbolice např.

**ROYT / ŠEDINOVÁ 1998**, s. 94ad.

<sup>481</sup> „*mittet Filius hominis angelos suos et colligent de regno eius omnia scandala et eos qui faciunt iniquitatem / et mittent eos in caminum ignis ibi erit fletus et stridor dentium / tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum qui habet aures audiat*“.

ných textů o životě Krista, kdy jsou zpodobováni jako písaři u pultíků. I v těchto případech ovšem bývají konkretizováni zmíněnými zoomorfními symboly (býk, člověk, lev, orel), které lze v případě dvojice evangelistů zčásti dobře určit i na malbě v kostele sv. Apolináře (okřídlený býk a lev). Naproti tomu pod zbylou dvojicí postav jsou zřetelné mužské polopostavy s nápisovými páskami v rukou, které odpovídají polopostavám proroků pod apoštoly na téže stěně. Je proto nasnadě předpoklad, že se rovněž jedná o proroky, kteří ikonografii dvojice jistě novozákonních postav dále rozvíjejí, obohacují o starozákonní typologii. Svou roli v interpretaci bude asi hrát i motiv světce předkládané knihy trůnící světicí. Motiv posvátné knihy, textů evangelií, které tvoří součást Písma, se objevuje a zřejmě i objevoval u rámujičích dvojic evangelistů, kteří jakoby texty u pultíků akorát zaznamenávali. Motiv předkládané knihy tak bezesporu nebude motivem v daném kontextu náhodným. Vzhledem k popsanému charakteru protějškových cyklů s Kristem a Madonou se nabízí hypoteticky interpretovat trůnící světicí jako Pannu Marii-Ecclesii, které světec překládá nějaký text k verifikaci. Proti tomu ovšem hovoří předpokládaná skutečnost, že výmalba v lodi byla rozdělena na severní ženskou a jižní mužskou část. Postava mohla při svém porušení představovat i Krista, který je sám veleknězem Církve. Jedná se veskrze v dané situaci pouze o spekulaci.<sup>482</sup> Každopádně obraz evangelistů s ústřední trůnící světicí (Krsitem, světcem) a světcem s knihou plynule navazoval na pás s apoštoly a byl tak integrálním celkem zřejmě celistvé výmalby spodních stěn, kde vedle sebe byly kladeny a dokonce vnitřně kumulovány různé dogmaticky zásadní náměty a motivy. Jistou dobovou analogii v řešení a propojování rozdílných námětů, které ovšem dohromady tvoří jednotu, nabízí – jak nedávno poukázala Elga Lanc<sup>483</sup> – výtvarně bohemizující nástěnná výmalba kaple na hradě Clam v Rakousku.<sup>484</sup>

Sousedství autorství posvátných textů evangelií a autorství jednotlivých veršů Kréda jistě nebude náhodné, ale vzhledem k charakteru ikonografie bude hluboce významové. Krédo má v křesťanství hluboce dogmatický charakter a legendicky se váže jeho autorství s apoštoly, kteří o letnicích měli jednotlivé sentence pronést inspirováni Duchem sv. Verše Kréda zprvu vyznávají jedinečnost Boha Otce a Stvořitele, poté Krista jako Syna Božího a Panny Marie a rovněž jako soudce a nakonec vyznávají Ducha svatého a „*sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vi-*

<sup>482</sup> Za naznačení této interpretace děkuji účastníkům středověkého semináře na ÚDU FF UK, zvláště Janu Dientsbierovi, který na skutečnost, že se asi nemusí jednat o čtveřici evangelistů upozornil, a Janu Roytovi, který se trůnící světicí se sousedním světcem pokusil při daném stavu blíže určit.

<sup>483</sup> LANC 1993; LANC 2002.

<sup>484</sup> K tomu kap. 4.3.1. *Ikonografie a kompozice*.

*tam aeternam*".<sup>485</sup> Vyznání jednoznačně odkazuje k obrazové formulaci ideje Církve, její hlavy a k eschatologickému podtextu celého zobrazení. Krédo spadá podle věrouky do dogmatické Tradice (tj. apoštolská tradice), která je svým způsobem jednoznačně skrze různé motivy formulována v obrazových pásech. Tato Tradice spolu s Písmem na zemi zpřítomňuje *Verbum Dei* (Slovo Boží).<sup>486</sup> *Verbum Dei* je tedy základní konstantou celé věrouky (dogmatiky). Obrazy s Kristem a Madonou ovšem na Písmo explicitně neodkazují. V obraze s Kristem je pouze jednoznačně zobrazena kontinuita Starého a Nového Zákona a tedy i nástupnictví Kristovy církve (apoštolové s Kristem nad starozákonními proroky).<sup>487</sup> Hlavním tématem je apoštolská tradice. Naproti tomu přímo na Písmo a konkrétně na posvátné texty evangelií, které nás zpravují o životě a smrti Ježíše Krista, odkazuje navazující a jen zpola dochované zobrazení evangelistů. Právě takovéto čtení maleb ještě umocňuje domněnku, že mezi evangelisty byla zobrazena trůnící Panna Maria jako Ecclesia a že jako taková snad verifikovala předkládaný text jako závazný; není vyloučené, že koneckonců třeba i celek Písma. Sousedstvím Kréda a evangelií se před námi násobí dogmatický akcent maleb. Ty, místo aby narativně představovaly různé klíčové události z Písma nebo z dějin církve, prezentují dogmatické pilíře jediné obecné církve (Tradici a Písmo, respektive skrze evangelisty texty samotné) a ideu společenství svatých (*sanctum communium*). Právě takováto tematická subtilita napovídá, že malby byly určeny pro úzký okruh teologicky vzdělaných osob a že i jejich inventorem musel být člověk velmi vzdělaný a přitom plně ctící tradici církve s její naukou a posvátnou hierarchií. Vzhledem ke všemu výše uvedenému nemůžeme klást původ celkového ikonografického konceptu maleb v kostele sv. Apolináře v Praze mimo nejbližší okruh arcibiskupa Jana z Jenštejna, na jehož literární dílo a známé postoje nalezneme v obrazech množství dílčích přímých i nepřímých odkazů. Ucelený a hluboce promyšlený dogmatický koncept pracuje s dobově víceméně známými a nespekulativními ikonografickými motivy, které v úhrnu mají za cíl jediné a tím je představení několikrát zmíněné protějškové ideje Církve (Panny Maria) a její věčné hlavy (Krista). Ostatní motivy tuto základní ideu jen rozvádějí a v kontextu schismatu a dalších dobových okolností jen potvrzují její závažnost.

Jak víme z dobových zpráv a literatury, byl Jan z Jenštejna u kapitulárů obou předních pražských kapitul (Vyšehrad, metropolitní) v neoblíbě.<sup>488</sup> Spor s konzervativně smýšlejícím

<sup>485</sup> (svatou církev obecnou, společenství svatých, odpuštění hříchů, vzkříšení těla a život věčný).

<sup>486</sup> POSPÍŠIL 2002.

<sup>487</sup> Bohužel zobrazený počet starozákonních proroků (14) nedovoluje jednoznačnější symbolickou interpretaci, která by předkládanou hypotézu podpořila. Křesťanská tradice totiž rozděluje proroky na 4 větší a 12 menších.

<sup>488</sup> KADLEC 1969. – KADLEC 1989, s. 203.



učencem Vojtěchem Raňků z Ježova ho vedl dokonce až k sepsání samostatných polemických traktátů.<sup>489</sup> Kanovníky kapituly svatoapolinářské jmenoval sám arcibiskup; děkany a probošty povětšinou z řad kanovníků kapituly metropolitní. Blízká souvislost maleb v kostele s Jenštejnovými názory nám proto nedává mnoho důvodů nepřipsat malby přímo arcibiskupovi. V literatuře se od počátku objevovali též snahy připsat je tamnímu děkanovi Václavovi z Radče. O jeho vztahu s arcibiskupem ale de facto nic nevíme. Ovšem vzhledem k tomu, že byl fabricae direktorem pražské katedrály a vzhledem ke skutečnosti, že Jan z Jenštejna vlastní dostavbu asi velkou měrou ovlivňoval, museli obě osobnosti být ve velmi úzkém kontaktu a můžeme jen nepodloženě soudit, že zřejmě i ve vztahu korektním. Pro to hovoří i absence zvláštních dobových zpráv, které by spíš zaznamenali extrémnější vztahy (přátelství či animozitu). Nakonec tedy nemusí být vyloučené, že za vznikem maleb stojí obě dvě zmíněné osobnosti: děkan kapituly Václav z Radče za konkrétním dohledem provedení a Jan z Jenštejna za ideovým konceptem. Částečné spojení s Václavem z Radče je však příliš hypotetické. Místo něho mohl plnit stejnou funkci dohledu i kterýkoliv jiný (vyšší) člen kapituly, což se zdá dokonce pravděpodobnější, uvědomíme-li si, že Radeč byl apolinářským děkanem až od roku 1385, zatímco malby – jak dále uvidíme – zřejmě vznikly už během první poloviny 80. let. Zmínka v misálu Václava z Radče o procesích, za kterých se zpívalo Krédo,<sup>490</sup> tak může v souvislosti s kostelem sv. Apolináře odrážet až liturgickou praxi spojenou již po nějaký čas s malbami. To násobí i vědomí, že Jana z Jenštejna zřejmě poutal ke kapitule nějaký bližší vztah a že byl – jak můžeme jednak soudit z jeho dochovaného díla a také ze zpráv jeho životopisce – velmi tvůrčí ve vytváření různých modliteb, homilií a dalších náboženských textů. Je vysoce pravděpodobné, že v kostele sv. Apolináře nechal některé své myšlenky – podobně jako svá vidění a některé důležité události – přenést do malby, byť vlastní koncept a dohled při realizaci výzdoby byl při vytíženosti jeho úřadu spíše ponechán některému z kapitulárů. Výmalba by pak korespondovala s navrženou interpretací kapituly jako jakési prodloužené církevně-správní ruky arcibiskupa na Novém Městě a s jejím specifickým pastoračním posláním.

I když žádná z ikonografických částí obrazů nám neposkytuje přímý datační bod, nabízejí malby několik nepřímých a vzájemně souvisejících. Nejzávažnější je v tomto směru obraz sv. Václava mezi anděly, který jsme interpretovali jako obrazový pandán Jenštejnových

---

<sup>489</sup> *Duo libelli ad honorem Dei et beate Marie Virginis Visitacionis, swquitur inveccio contra eundem Adalbertum* – srov. ZÍTEK 1903, 185ad. K problematice jejich sporu především KADLEC 1969, s. 277-329.

<sup>490</sup> KOZINA 2000.

svatováclavských hymnů. Datace hymnů, stejně jako celého jeho literárního díla, je ovšem bohužel zcela nejistá. Svou váhu zato může mít samotné akcentování obrazu sv. Václava v celkové koncepci a pojetí světce jako hrdinného bojovníka obklopeného ozbrojenými božími anděly. To lze vysvětlit v souvislosti ikonografickou interpretací obrazu jako jednoznačný devoční obraz, kde jsou do sv. Václava promítány naděje na porážku schizmatiků (Boleslav, had) a světských půtek (koruna pod špicí). Jan z Jenštejna prosadil 29. 4. 1381 na provinčním koncilu slavení svátku sv. Václava jako zasvěceného ve všech diecézích jeho legace. Právě toto datum nám svým způsobem volně určuje spodní hranici vzniku maleb, zatímco horní nechává otevřenou. Jedná se o jednoznačný impuls, kdy arcibiskup složitost společenské a politické situace poručil svatému knížeti, kterého jako hrdinného reka oslavoval paralelně i ve své literární tvorbě. O horním datu vzniku lze na základě ikonografie pouze spekulovat. Roku 1386 arcibiskup prosadil obdobným způsobem svátek Navštívení Panny Marie, který v jeho interpretaci byl rovněž jakousi záštitou proti schismatu. Svátek se poté stal dokonce ústřední nadějí arcibiskupa k odstranění papežského dvojvládí a celkového společenského neklidu. Kdyby malby v kostele sv. Apolináře vznikly až po roce 1386 je více než pravděpodobné, že by akcentovaly – zřejmě na severní (ženské) stěně lodi – právě tento námět. Snad by dokonce představovaly Navštívení rozetapované tak, jak ho známe z Jenštejnova Vatikánského kodexu.<sup>491</sup> Není vyloučené, že by některý z pokynů pro malíře v kodexu potom odkazoval i na novoměstský kostel. Na druhou stranu je nutno přiznat, že spodní výzdoba stěn lodi kostela je dochovaná jen částečně, že nic nevíme o vnitřní výbavě chrámu a že tedy nemůžeme možnost existence námětu Navštívení jednoznačně zamítnout.

Ikonografický program nejenže úzce souvisí s arcibiskupem Janem z Jenštejna, s jeho literárním dílem a celkovým pohledem na svět, ale především jednoznačně vyjadřuje v obecném slova smyslu pohled na společnost a na svět obecně církevní věroučnou optikou. Malby zcela opomíjejí jakékoliv motivy či odkazy na reprezentaci světskou, osobní, rodovou, i církevní apod. Prostor jakési reprezentace – lze-li vůbec takto hovořit – je vymezen toliko ústřednímu Kristu a jeho Matce. Bohužel nic nevíme o tom, jestli byl někde ve výmalbě chrámu akcentován i sv. Apolinář. Ovšem jeho absence paradoxně do kontextu načrtnuté ikonografického významu zapadá a je sama výpovědí o církevním vnímání apoštolské kontinuity. Na jeho úřad, kterým byl povinován svým apoštolským svěcením, odkazuje první mezi apoštoly a tradičně první papež sv. Petr. Předání klíčů je volně přenositelné na všechny bisku-

---

<sup>491</sup> FRIEDL 1931.

py, kterým byla svěřena stáda Kristových ovcí. Je-li pak osobou zobrazenou pod sv. Martou sv. Servác, nabývá zmíněná hypotéza ještě na vážnosti. Zamýšlel-li Jan z Jenštejna takto vnitřně poměrně komplikovanou koncepci maleb, lze právem soudit, že kostel sv. Apolináře byl vybrán díky svému patrociniu záměrně, že kostel a malby tvořily od počátku nejen materiální (tj. malba na stěně), ale především ideovou jednotu. Neznamená to, že by předchozí arcibiskupové patrociniu pro sebe interpretovali radikálně jinak než Jan z Jenštejna. Jejich pohled byl ale uchráněn pro Jenštejna nového kontextu rozdělení církve a tím i kléru, který měl z úřadu v diecézi svěřen. Zatímco pro Arnošta z Pardubic mohla kapitula vedle osobních vazeb symbolizovat skrze patrociniu jednoho z prvomučedníků odkaz na Ravennu a s tím na kontinuitu a kooperaci Církve a Říše, pro Jana z Jenštejna vyvstal především akcent na apostolicitu biskupského úřadu a s tím i na poslušnost Kristem ustanovenému řádu. Malby tak vyvstávají jako morální apel, a to apel cestou ryze dogmatickou, která by neměla být místem sváru ale místem výchozím a tedy místem shody.

Jakub Vítovský velmi inspirativně v minulosti indukoval z množství obrazového materiálu nástěnného malířství na základě ikonografie zkoumaných děl jakýsi monasticko-kapitulární proud: „*Po smrti vedoucích osobností Karlova dvora (...) iniciativu při zavádění nové tematiky převzalo (...) již v sedmdesátých letech monastické a kapitulární prostředí v souvislosti s (...) vystoupením církve proti – v té době již do značné míry živelnému – před-reformačnímu hnutí a proti zanedbávání oficiálně předepsaných forem zbožnosti*“.<sup>492</sup> Zdá se, na základě dochovaných pramenných i výtvarných materiálů, že právě Jan z Jenštejna v tomto zavádění nové tematiky, která se víc a víc přiklápěla k nehybným pravdám učení církve na straně jedné (malby v kostele sv. Apolináře, socha sv. Petra ze Slivice atd.) a osobním formám zbožnosti na straně druhé (malby v soukromých prostorách, Vatikánský kodex), sehrál zásadní roli. Pro obě načrtnuté polohy, které jsou ale v tomto případě stranami jedné mince, je charakteristická snaha o reformu či spíše konsolidaci společenského a církevního (ve své době neoddělitelné roviny!) řádu, a to nikoliv cestou jakési revolty, ale cestou návratu k učení církve a její autentické tradici.<sup>493</sup> Jakub Vítovský tak správně zdůraznil, že kořeny tohoto tematicky vyhraněného proudu malířství je nutné hledat již v době Karla IV.<sup>494</sup> Příklon ke snahám

---

<sup>492</sup> VÍTOVSKÝ 1980, s. 93.

<sup>493</sup> POLC 1974.

<sup>494</sup> VÍTOVSKÝ 1980, s. 92, 93 soudí, že „na tradici Karlovske doby aktivně navazoval (od 80. let 14. stol. – pozn. autora) spíše jen nový mysticismus, pěstovaný v okruhu arcibiskupa Jana z Jenštejna“ (s. 93). Na adresu tohoto mysticismu dále uvádí, že se jednalo o vlnu „v podstatě oficiálního, avšak reformě zabarveného mysticismu (...). Úprosné pokání, rafinovaná askeze, vystupňovaný mariánský kult i rys útěku před světem a skutečností, se v něm spojují s hlubokým pesimismem a s předtuchou blížící se revoluce“ (s. 92).

napravit církev lze totiž doložit kupříkladu i přízní, kterou dopřávali první dva arcibiskupové a samotný panovník zaníceným kazatelům Konrádu Waldhauserovi a Milíči z Kroměříže,<sup>495</sup> či jejich osobní zbožností, která již anticipuje pozdější nizozemské devotio moderna. Recentní literatura už jednoznačně hovoří o devotio moderna i v souvislosti s českým prostředím poslední čtvrtiny 14. století a hovoří dokonce nejen o možném paralelním vzniku v Čechách i v Nizozemí, nýbrž dokonce o možném primátu v prostředí lucemburských Čech.<sup>496</sup> Arcibiskup Jan z Jenštejna do tohoto spirituálního proudu plně zapadá. Nejvýrazněji to pak vyznívá ze zpráv o jeho skrytých projevech víry a z okruhu osobností jemu blízkých.<sup>497</sup>

Později v kostele doplněný soubor obrazů světců v meziokenních prostorech zvlášť ikonograficky významný není, byť se jedná o malby kvalitní [60-64]. Naprosto neprůkazně můžeme jednotlivé osoby ikonograficky určit, natož je vůbec spojovat přímo s arcibiskupem, respektive jeho ideovou koncepcí výzdoby kostela. Vzhledem k výtvarnému charakteru obrazů (srov. kap. 4. 3. 2.) se však datace kolem roku 1390 zdá správná a nepřímo proto lze o jejich vzniku ve spojitosti s někým z arcibiskupova okruhu, kam musíme počítat i přední svatoapolinářské kapituláry, uvažovat.

Viděli jsme, že literatura zvlášť obrazy v horních partiích stěn lodi neřešila. Nikdy nenabídla kromě různých možností identifikace světeckých figur jejich ucelený ikonografický koncept.<sup>498</sup> Světce na jižní stěně mezi druhým a třetím travé lodí kostela jsem určil ve shodě s ostatními badateli jako sv. Vojtěcha [62]. K možnosti, že světce by mohl být také titulární světec chrámu sv. Apolinář, bych byl poněkud rezervovaný a spíše bych jeho zpodobení předpokládal na oltářním retabulu. Postavu na téže stěně mezi třetím a čtvrtým travé je dnes možné číst oběma navrženými způsoby a tedy jak sv. Dorotu, tak jako sv. Alžbětu Durynskou (Uherskou) [60]. Ve prospěch sv. Alžběty by mohlo hovořit, že na severní stěně ve spodním pásu malby byla jednou ze svatých panen zřejmě právě sv. Dorota. Naproti na severní stěně je zobrazeným světce v knížecím čepci a plášti bezpochyby sv. Václav [61]. Zuzanou Všetečkovou navržená identifikace světce jako sv. Leopolda je téměř vyloučena vlastním a v době vzniku obrazů nedohledným rokem jeho svatořečení (1485).<sup>499</sup> Fakt, že je světec zobrazen i

<sup>495</sup> K toma např. Miloslav **Kaňák**: *Milíč z Kroměříže*, Praha 1975.

<sup>496</sup> např. **POLC 2001**.

<sup>497</sup> **FRB 1**.

<sup>498</sup> Srov. kap. 1. 2. *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře ve světle dosavadní literatury*.

<sup>499</sup> Hans Josef **Olszewsky**: Leopold III., Markgraf von Österreich, der Heilige, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band IV (Ed. Friedrich Wilhelm Bautz / Traugott Bautz), Herzberg 1992, S.

v dolní partii stěny identifikaci v tomto případě nijak nevyklučuje. Spodní obraz – jak jsme viděli – souzní ideově se sousedním pásem s Madonou Ochránitelkou a i v tomto celku je sám významově akcentován jako de facto devoční zobrazení. Vrchní obraz zase svým pojetím zapadá do uzavřeného celku solitérních světeckých postav v architekturách. Dále na severní stěně mezi druhým a třetím travé postavu všichni badatelé shodně určili jako sv. Zikmunda [63]. Problematické je určení posledního dochovaného obrazu mezi prvním a druhým travé, kde se pod architekturou tiskne čtyři nebo pět světeckých postav [64].<sup>500</sup>

---

1507-1510; **Idem**: Leopold III., Markgraf von Österreich, der Heilige, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, [http://www.bbkl.de/s/s2/servatius\\_b\\_v\\_t.shtml](http://www.bbkl.de/s/s2/servatius_b_v_t.shtml), vyhledáno 16. 3. 2006.

<sup>500</sup> K tomu také srov. kap. 4. 3. 2. 11. *Skupina čtyř (pěti?) světeckých postav (meziokenní prostory)*.

## 4. 3. Malby a ostatní dobová výtvarná produkce

### 4. 3. 1. Ikonografie a kompozice

Naznačenou souvislost kompoziční a motivické výstavby protilehlých nástěnných cyklů v kostele sv. Apolináře v Praze s plastickou výzdobou katedrálních portálů nelze chápat do-  
slovně jako cestu přímého a vědomého odvození. Hieratická a zároveň hierarchická kompozice pražských maleb má zjevně širší zázemí původu, které lze z povahy středověkého umění zobecnit v jakýsi dobový modus vnímání a čtení zobrazení. V souvislosti s Janem z Jenštejna se nabízí i vědomé obrácení do minulosti, které – jak jsem zmínil – koresponduje skrze motiv pohanského panovníka v podnoží světce/světice se závěry Millarda Meisse, který hledal výtvarné vysvětlení pro postavu Heroda pod sv. Janem Křitelem na retabulu od Giovanniho del Biondo (1360 – 70, Contini Bonacossi Collection, Florence) ve vědomé citaci monumentální plastiky 12. a 13. století.<sup>501</sup> V obdobném duchu, ve zdůraznění středověké a obrazové tradice, interpretoval malby v kostele sv. Apolináře v Praze skrze stejný motiv postavy na svém trýzniteli také Jaromír Homolka.<sup>502</sup> Jeho interpretace se zjevně dá přenést na malby ve spodní partii stěn lodi kostela sv. Apolináře jako na celek. Jednoduchost kompozičního řešení má jasné analogie v řešení portálů, kde na trumeau stojí buď Kristus nebo Panna Marie (Madona) a světci/světice po stranách v ostění vytvářejí vůči trumeau osově souměrné řady. Kompozice svatopapolinářských obrazů je ve své podstatě velmi starobylá,<sup>503</sup> byť hluboce ikonograficky promyšlená. Jádrem je v tomto případě na jedné straně Církev (Panna Marie) na druhé její hlava (Kristus). Obě základní myšlenky jsou komponovány v protějškových obrazových pásech, které zároveň respektují vyhranění severní části lodi kostela ženám a jižní mužům.

Zuzana Všetečková spekuluje o možnosti, že chrám S. Apollinare Nuovo v Raveně „mohl být (svou mozaikovou výzdobou – pozn. autora) vzorem pro výzdobu pražského kostela sv. Apolináře na Větrově“. Vychází jednak ze shody rozdělení sever-ženy a jih-muži a z faktu, že se v obou případech jedná o sled soliterně pojatých postav.<sup>504</sup> Badatelčinu interpretaci může podpořit též skutečnost, že mozaikové obrazy v ravennské bazilice jsou navrch uspořádány obdobným způsobem jako pražské malby ve více zónách: spodní zóna

---

<sup>501</sup> MEISS 1973, p. 49.

<sup>502</sup> HOMOLKA 1976, s. 81 – 83.

Vedle toho vzpomeňme například skupinu Ukřižování z Wehchelsburgu

<sup>503</sup> Hieratickou kompozici už můžeme sledovat například v umění Dálného Východu či ve staroegyptském umění.

<sup>504</sup> VŠETEČKOVÁ 2002, s. 158.

s nepřerušenou řadou světců a světic a nadstavená zóna se světci v iluzivních architekturách v meziokenních prostorách stěny. V Ravenně je bohatá kompozice obohacena ještě o třetí zónu s výjevem z Kristova života, umístěnými nad okny mezi baldachýny zastřešujícími světce ve druhé zóně. Průvod světců spodní zóny vychází z Theodorichova paláce (jižní stěna); protějškový průvod světic z přístavu Classis, sousedního města Ravenny (severní stěna). Oba průvody kráčí směrem k východu a každá z postav, označená nad hlavou svým jménem, nese v ruce mučednickou korunu. Průvod mužských mučedníků pomyslně vede sv. Martin a končí před trůnicím Kristem mezi dvojicemi andělů. Průvod ženských mučednic vpředu uvádějí Tři králové přinášející dary trůnicí Matce Boží s Kristem v klíně. Po stranách trůnu stojí obdobně jako na jižní stěně dvě dvojice andělů. Detailní ikonografický plán ravennských mozaikových obrazů je od pražských maleb rozdílný, byť je možné najít dílčí kompoziční shody (protějškové cykly světců a světic, etážové uspořádání obrazů). Vzhledem k historickému významu Ravenny lze zcela přirozeně předpokládat, že výzdoba chrámu S. Apollinaire Nuova nebyla neznámou vzdělaným a zcestovalým osobnostem z okolí pražského arcibiskupského dvora, odkud pravděpodobně vzešel objednavatel maleb v novoměstském kostele sv. Apolináře. Ostatně ideu nápodoby Prahy Ravenně, vedle dalších významných měst Říše, skrze zasvěcení kostela jsem již ve shodě především s interpretací Jiřího Kuthana konstatoval.<sup>505</sup> Ale hlavní souznění pražských maleb s ravenskou mozaikou, kterého se dotkla Zuzana Všetečková, vychází především z předpokládané liturgické funkce obou děl. Mozaiky v Ravenně sloužily jako vizuální doprovod litanií, a tedy k modlitbě, kdy se zpěvem jmen adorují svatí a Panna Maria a žádají se tak ve své podstatě o přímluvu u Boha. Z toho důvodu doprovází jednotlivé světce a světice, nikterak neodlišené osobními atributy, nápisy se jmény nad hlavami. Stejně byli zřejmě označeni jmény v průběžné lemující bílé liště i světci na malbách v kostele sv. Apolináře v Praze. Zuzana Všetečková myšlenku podepřela zjištěním Jiřího Koziny, že misál Václava z Radče byl snad původně určen pro novoměstský kostel sv. Apolináře.<sup>506</sup> Misál se totiž zmiňuje o předepsaném zpěvu Kréda o procesích na svátek sv. Apolináře v pražském kostele (ecclesia pragensis). Pražským kostelem se ovšem v pramenech povětšinou rozumí katedrála, hlavní kostel diecéze. Vzhledem ke skutečnosti, že se však na svátek sv. Apolináře v katedrále žádná procesí nekonala, lze předpokládat, že označení ecclesia pragensis je čistě geografické, a tedy že by misál mohl být určen pro novoměstský kostel. Procesí se zpěvem Kréda by proto mohly odrážet část liturgických zvyklostí spojených s tamními malbami; malby by byly partnerem pro liturgii. Myšlenka spojit malby v kostele sv. Apolináře se zpěvem

---

<sup>505</sup> KUTHAN 2004.

<sup>506</sup> KOZINA 2000. – srov. kap. 1. 2. *Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře ve světle dosavadní literatury.*

litanií není v tomto případě zcela nová. Dříve ji předložil už Ivo Kořán, když poukázal na souvislost zobrazení Panny Marie mezi světlicemi jako na virgo inter virgines a virgo virginum a jako významovou paralelu, která právě souvisí s mariánskou litanií, uvedl deskový obraz Madony Aracoeli.<sup>507</sup> Badatel tím z nového úhlu otevřel nové otázky o tematické souvislosti maleb v kostele sv. Apolináře s formálně přeci jen odlišnými předními díly krásného slohu a nepřímou je tím vsadil do identické skupiny z okolí výtvarně a myšlenkově rafinovaného pražského dvora. Z jiného úhlu před ním stejný krok učinil Jaromír Homolka, který vlastní kořeny krásného slohu vidí v přeci jen složitější paletě vlivů a předpokladů a malby v kostele sv. Apolináře viděl jako výtvarný a ideový protiklad severního tympanonu chrámu Panny Marie před Týnem v Praze; zatímco malby ve sv. Apolináři šli cestou zdůraznění ideové a výtvarné tradice, reliéf ve staroměstském chrámu vyznačoval cestu inovace, i když obě díla ve svém principu směřovala právě ke krásnému slohu.<sup>508</sup> Jaromír Homolka i Ivo Kořán – jako výrazné badatelské osobnosti – se ve výsledku v případě maleb v kostele sv. Apolináře shodují na dogmaticky subtilním charakteru zobrazení.

Propojení obrazů a litanií, jako podstatného prvku pro výslednou podobu kompozice obrazů ve službách liturgie, lze doložit v rámci pražského dvorského prostředí nejpozději od 50. let 14. století. Kupříkladu v kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně, pravděpodobně nejdříve vyzdobeném sakrálním prostoru hradu, můžeme s jistým otazníkem hledat jeden z nepřímých předstupňů nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře co se týče liturgické funkce obrazu a jejího vlivu na kompozici. František Fišer rekonstruoval tamní malířskou výzdobu na základě litanií ke Všem svatým. Na čelní stěně mensy je vyobrazeno Ukřižování, na pravé boční stěně sv. Kateřina, na protější levé se malba nedochovala. V oltářní nice nad mensou je nástěnná malba Madony s adorujícím císařským párem. Na vnitřních bočních stěnách niky jsou celé postavy apoštolských knížat sv. Petra a sv. Pavla. V přibližně stejné výšce jako malby v nice se na severní stěně dochovaly zbytky solitérních postav světců pod arkádami. Pozadí malby se světci, stejně jako obrazů v nice, je blankytně modré. Z postav se dochovaly pouze hlavy a části ramen; zbytek figur ustoupil pozdější inkrustaci stěn. Existují různé názory na vlastní zařazení maleb v kontextu karlovenského umění a také na jejich ikonografické určení.<sup>509</sup> Nejasná je i celková podoba světců, jejich velikost.<sup>510</sup> V rámci ikonografického určení se mi ale zdají názory Františka Fišera poměrně přesvědčivé: boční stěny kaple pravděpodob-

---

<sup>507</sup> KOŘÁN 1994, s. 97ad.

<sup>508</sup> HOMOLKA 1976, s. 81ad.

<sup>509</sup> K tomu především v nedávné době THEODORICUS 1997.



ně zdobily postavy apoštolů a zemských svatých.<sup>511</sup> Nakonec nejinak je tomu částečně i v kostele sv. Apolináře. Pro obě malířské realizace je charakteristická osově souměrná hieratická kompozice, v případě kostela sv. Apolináře jen rozšířená a rozvedená do dvou protějškových osově souměrných pásů: na Karlštejně byla jediná symetrická kompozice rozvedená na dvou protějškových stěnách (světci) a na oltářní mense a výklenku (Madona), zatímco v kostele sv. Apolináře dvě provázané a vždy osově symetrické kompozice na dvou protilehlých stěnách. V obou případech jsou postavy představeny před jednolitým blankytným pozadím. S liturgickou praxí zpěvu litaní pak souvisela po výmalbě kaple sv. Kateřiny až následná výzdoba kaple sv. Kříže, která náležela k jedné z nejpřednějších sakrálních prostor své doby v Říši.<sup>512</sup> Propojení maleb a litaní, přímé užití malířské výzdoby v rámci liturgické praxe, je tedy svou povahou dobově obecnějšího charakteru, který nebyl osobnostem okolo dvora ničím neznámým. V dvorském prostředí dokonce naopak. Rovněž centrálně symetrická hieratická kompozice s litaniami spojená zřejmě patřila v 2. polovině 14. století do běžného rejstříku a v případě maleb v kostele sv. Apolináře má nejspíš složitější a těžko dešifrovatelné kořeny, než kterým je přímé odvození z Ravenny či z dobově i geograficky blízkého Karlštejna.

Nápadnou kompoziční „*analogii zobrazení Krista mezi apoštolů a P. Marie Ochránitelky na protější stěně*“ konstatovali u maleb v kostele sv. Apolináře v Praze a v jižní kapli přičné lodi kostela Nalezení sv. Kříže v Bříství v minulosti Rudolf Kuchynka a Zuzana Všetečková.<sup>513</sup> V Bříství je na východní stěně transeptu zobrazen Kristus uprostřed mezi dvěma šesticemi apoštolů. Apoštolové nestojí izolovaně vedle sebe, ale vytváří skupinkový chumel, vytvořený aditivním kupením hlav nad sebe. Výjev interpretovala Zuzana Všetečková jako Kázání na hoře (Luk 6, 20 – 23). Pás malby s jednotným blankytným pozadím plynule podle badatelky pokračuje na trojici čelních stěn závěru transeptu Kázáním sv. Jana Křtitele (Luk 3, 1 – 14) a vzápětí Kázáním sv. Vojtěcha a postavou sv. Václava putujícího mezi lidem; celý pás uzavírá naproti Kristu na západní stěně transeptu Panna Maria Ochránitelka s množstvím postav různých stavů pod ochranným pláštěm. Mezi prosebníky pod pláštěm výrazně vystupuje dvojice řeholníků v černých kutnách. Zdá se – jak upozornila právě Zuzana Všetečková a před ní naznačil Jakub Vítovský –, že malby v jižní kapli transeptu kostela v Bříství spojuje akcent na kazatelství, akcent na hlásání Božího Slova. Jednotlivé výjevy

---

<sup>510</sup> např. FIŠER 1996, s. 84ad.; HLAVÁČKOVÁ 1999, s. 40ad.

<sup>511</sup> FIŠER 1996, s. 84ad.

<sup>512</sup> FIŠER 1996, s. 84ad.

tedy nespojuje žádná časová následnost či místo konání, pouze shoda motivu kázání v jádru většiny prezentovaných námětů a tento základní motiv je tak jednoduchým způsobem několikrát nejen ilustrován, ale zároveň jakoby i z různých stran rozpracován a nahlížen. Kázání je navrch v optické a zřejmě i v dogmaticky významové rovině jednoznačně vymezeno a ohraničeno krajními a zároveň protějškovými měřítkově zdůrazněnými postavami Krista a Panny Marie. Malby vznikly pravděpodobně v 70. anebo nejpozději zkraje 80. let 14. století objednávkou břevnovských benediktýnů (řeholníci v kutnách pod Mariiným pláštěm), kteří drželi v Bříství patronátní právo. Zuzana Všečeková upozornila především skrze možnou ikonografickou inspiraci na souvislost maleb v Bříství s dvorskou monumentální malbou. Připustíme-li relevanci slohové výpovědní hodnoty kopií karlštejského rodokmene Matouše Ornyse a její korekci porovnáním s dochovanými Ostatkovými scénami v karlštejské kapli Panny Marie,<sup>514</sup> lze dokonce místy hovořit takřka o formálních – byť zřejmě nepřímých – citacích, přeformulovanými částečně v duchu nastupujícího nového slohového názoru následných desetiletí a také rukou zběžnějšího malíře.<sup>515</sup> Způsob podání prostoru, umístění postav v něm a řazení scén bez přerušení vedle sebe je v Bříství víceméně analogický způsobu obrazového pojetí ve slohově nadmíru odlišném a o několik desetiletí starším Liber depictus (Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň, cod. 370, 40. léta 14. stol.).<sup>516</sup> Narozdíl od narativního legendického líčení v Liber depictus však v Bříství logicky chybí dějová následnost různých scén. Příbuzný je toliko způsob prezentace postav – místy téměř aditivně v chumlu nad sebe ( maximálně ve dvou řadách) vrstvených<sup>517</sup> – v jediném obrazovém plánu s nízkým horizontem a nekonkretizovaným prostorem (vyjma drobných architektur a stromů v Liber depictus, které lze ale nahlížet jako „postavy“). Časově mnohovýznamový hieratický způsob líčení v kostele sv. Apolináře v Praze je nadmíru rozdílný temporálně konkrétnímu způsobu líčení Liber depictu. Odlišné je od tohoto způsobu líčení i pojetí v Bříství, kde přeci jen máme v kázání jednotlivých světců prezentován konkrétní čas, konkrétní působení světců v dějinách

---

<sup>513</sup> KUCHYNKA 1922; VŠETEČKOVÁ 1999, s. 14ad.

<sup>514</sup> Proti relevanci kopií především STEJSKAL 1976; STEJSKAL 1998. Jejich výpovědní hodnotu naopak zastávají autoři katalogu THEODORICUS 1997.

<sup>515</sup> VŠETEČKOVÁ 1999, s. 14ad.

<sup>516</sup> Gerhard Schmidt: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildkodex, *Umění* XLI, 1993, s. 145 – 152.

<sup>517</sup> „Vrstvení“ postav, ovšem vytržením z krajinného kontextu a zasazením do průběžného pásu poněkud pro diváka deformované, je nadmíru příbuzné některým kompozicím nástěnných maleb v ambitu emauzského kláštera v Praze – např. Vzkříšení Lazara, Soslání Ducha sv. atd. Formální inspirace touto dvorskou vrstvou je nadmíru čitelná i v kompozičních schématech některých postav a ve stylu drapování rouch apod. Benediktinská provenience obou lokalit snad naznačenou cestu inspirace maleb v Bříství i podporuje. Tamní malby totiž rozhodně nemůžeme vysvětlovat, jak se doposavad dělo (Všečeková 1999, s. 6, 14 – 18.), strohou příslušností ke krásnému slohu, na jehož konstituci se ovšem svou povahou jistě podílely. Právě inspirace emauzskými malbami je s to vysvětlit i zjevnou italskou komponentu (Kristus, Panna Maria Ochránitelka). Italská komponenta je zásadní i na malbách v Sázavě, kde rovněž sídlili benediktýni.

církve, vyznačené na jedné straně její hlavou (Kristem) a na druhé její personifikací (Panna Maria). Malby v Bříství a v kostele sv. Apolináře v Praze snoubí pouze zmíněné kompozičně ikonografické řešení protějškového Krista a Panny Marie Ochránitelky a způsob podání nespécifikovaného prostoru s blankytným pozadím a nízkým horizontem. Dějem, časem a (nespécifikovaným) místem v jednotlivých zobrazeních konkrétní malby v Bříství jsou ve výsledku od maleb pražských, které takto specifikovat nelze, přeci jen odlišné. Shodné můžeme konstatovat pouze dílčí formální postupy výstavby obrazu. Za skutečnou analogii lze v našem výtvarném fondu označit hieratickou kompozici panovnických postav ve Zbraslavské kronice (Jihlava, Okresní a městský archiv, rkp. 1, kolem 1393), nástěnnou malbu Krista uprostřed apoštolů v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech (kolem roku 1400) a na dalších malbách,<sup>518</sup> kde ale všude chybí míra kumulace různých ikonografických témat a celková míra subtility dogmaticky zásadních pravd učení církve.

Kompozici protilehlých obrazů v kostele sv. Apolináře představila v nedávné době Elga Lanc jako analogickou k pozoruhodným malbám v kapli hornorakouského hradu Clam (po roce 1380).<sup>519</sup> Badatelka dala malby spolu s iluminacemi v Knížkách šesterých Tomáše ze Štítného do souvislosti i stylově a rakouské malby díky tomu jednoznačně určila jako dílo „von einem böhmischen Maler ausgeführten Gesamtdécoration innerhalb der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Österreich eine besondere Stellung zukommt“.<sup>520</sup> V Clamu, kde dochovaný průběžný pás malby obíhá severní, jižní a z části i východní stěnu, máme oproti domácímu prostředí doložen ve zjevně obdobné kompozici i teologicky a ikonograficky bohatší materiál, který by potřeboval sám detailní monografické zpracování. Vedle samostatně pojatých christologických scén (Zvěstování, Klanění Tří králů, Ukřižování) zde stojí v řadě na nízkém horizontu před hnědým pozadím různí světcí a světice či archanděl Michael konkrétní zobrazení vedle atributů i jménem na průběžné bílé liště. Kaple byla vysvěcena „zum Lobe des göttlichen Names und insbesondere der glorreichen Jungfrau Maria, der Gottesmutter“.<sup>521</sup> Privátní charakter maleb a kumulace různých světců i klíčových událostí dějin spásy dávají tušit ve spojitosti se jmény na liště, že i v tomto případě malby – jako dominantní interiérová výzdoba – sloužily k liturgickým účelům a kontemplaci. Výzdoba je zajímavá v souvislosti s kostelem sv. Apolináře i co se týče zdánlivě marginální dekorativní výmalby. Rostlinné fili-

<sup>518</sup> VŠETEČKOVÁ 1999, s. 154ad.

<sup>519</sup> LANC 1993, s. 172ad.; LANC 2002, s. 132 – 142, s. 135 ad. – Víceméně bohemikální hodnocení malířského projevu malíře v Clamu převzal i Franz Kirchweger, in: Günter Brucher (ed.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band II. Gotik*, Prestel-München-New York 2000, s. 452 – 453, Kat. 2007.

<sup>520</sup> LANC 1993, s. 174.

gránové úponky s květy v dolních partiích stěn na hradě Clam nápadně i svou barevností asociují zmíněné nalezené zbytky dekorativní výzdoby interiéru v Praze. Zapojení narativních scén, zde ovšem pojatých izolovaně coby posvátné události mimo narativní kontext, může být vodítkem k částečnému ozřejmení nejasné fragmentární scény na jižní stěně při triumfálním oblouku v kostele sv. Apolináře. Objasnění figury světice (?) anebo události je sice nadále obtížné, přesto výjev můžeme chápat jako plnohodnotnou součást celé kompozice, která se dochovala úplněji toliko ve fragmentu protilehlých pásů a blízkých evangelistů a vytváří tak mylné zdání úplnosti. I v Clamu malíř kumuloval ve skupinách svým způsobem příbuzné postavy (opaty a biskupy, martyry a panny atd.) a vedle nich jednotlivé posvátné události spásy. Toto hromadění postav navrch odpovídá liturgické funkci obrazů, jejíž jistou analogii – jak jsem výše zmínil – lze nalézt ve skupinách obrazů a v celkové výzdobě kaple sv. Kříže na hradě Karlštejn.<sup>522</sup> Kompozice v kostele sv. Apolináře je pro naši interpretaci limitující právě fragmentárním dochováním, kde dominují dva významově jednoznačně propojené dílčí celky s centrálními postavami Krista a Madony. Ovšem právě tyto dva hluboce promyšlené dílčí celky spolu s obrazem sv. Václava zásadně odlišují pražské malby od jiných památek. Malby v Clamu – jak později uvidíme – reprezentují pouze slohovou analogii, příbuznou vrstvu, ovšem nikoliv už stejnou malířskou ruku anebo dokonce jen zcela totožná výtvarná východiska.

Základní posun v uchopení kompoziční konstrukce obrazů v kostele sv. Apolináře v Praze lze ve stručnosti vystihnout zmíněným posunem od narativní polohy výjevů Liber depictus, přes izolované a pouze kazatelsky provázané děje (skupiny postav v konkrétním čase) v Bříství k izolovaným figurám a dokonce i věroučně základním dějům se subtilnějším ikonografickým programem v Clamu a v kostele sv. Apolináře v Praze. Takto představený vývoj charakterizuje cesta od jednoduchého líčení příběhů ke spirituálně složitějšímu kontemplativnímu zobrazení. Situaci ještě komplikuje minimálně v dvorském prostředí dlouhodobě trvající propojení obrazu a liturgie. Jistě není bez významu, že již oproti svatoapolinářským obrazům v časnější tvorbě Mistra Theodorika můžeme dobře postihnout směr, „*pro který už definice prostoru nebyla důležitá a jemuž více záleželo na zdůraznění duchovního smyslu obrazu než opticky věrojetné rekonstrukci příběhu*“.<sup>523</sup> Albert Kotal pak napsal ještě na adresu Theodorikova Ukřížování v kapli sv. Kříže: „(...) počet osob (je na

---

<sup>521</sup> LANC 1993, s. 172.

<sup>522</sup> zvl. FIŠER 1996.

<sup>523</sup> KOTAL 1972, s. 64.

karlštejnském obraze – pozn. aut.) omezen na minimum a jejich široké a těžkopádné objemy téměř zcela vyplňují plochu. Jen malá homole půdy kolem paty kříže je poněkud odlišena od neutrálního pozadí, které symbolizuje neoptickou nekonečnost. (...) Mohutné objemy nemají protiváhu v definici prostoru, v němž by měly být rozloženy, výrazná charakterizace škaredého Kristova obličej a jeho neforemného těla není vyvážena vylíčením prostředí, v němž se tento konkrétní trpící člověk nachází, neutrální plocha není hranicí, nýbrž neohraničenou hloubkou“.<sup>524</sup> U Mistra Theodorika tak již došlo k proměně nebo spíš vnitřnímu přehodnocení i dříve užívaného formálního aparátu, v tomto případě prostoru a kompozice. Právě tento prvek byl později jednou ze základů pro vrstvu zobrazení v kostele sv. Apolináře a celého krásného slohu, kde se místy paradoxně setkáváme v tradičních výtvarných kompozicích a tradičních vzorcích s novým formulováním náboženské skutečnosti. Právě v těchto pilířích obrazové výstavby jakoby se rozeznával významový podtón celé palety zobrazení poslední čtvrtiny 14. století a snad s tím ruku v ruce i historismus, který jsme intenzivně sledovali například na vztahu Jana z Jenštejna a jeho tvorby a jím ovlivněných výtvarných děl.

Užití starších ikonografických vzorců, respektive jejich kompozic, a jejich významovou proměnu ovšem nemusíme nutně interpretovat jako vědomý historismus. Skutečné vztahy jednotlivých složek díla, nad tím celého spektra výtvarných děl a jejich (v čase) proměnlivě chápané tradice mohou být mnohem jemnější a nejasnější. V rámci dobového hledání a formulování nových témat zobrazení se nabízejí dvě cesty: 1. radikální inovace a 2. přeformulování již existujícího, tedy de facto přeformulování tradice. Touto polaritou se navracíme k Homolkově polaritě krásného slohu, kterou představil právě na protikladu severního tympanonu chrámu Panny Marie před Týnem a maleb v kostele sv. Apolináře v Praze.<sup>525</sup> Oba póly se v různých dílech pochopitelně mohly různě prolínat a doplňovat. V případě maleb v kostele sv. Apolináře je zmíněná proměna ikonografického schématu v novém duchu ilustrativně hmatatelná v ústřední postavě Krista a dvojice nejbližších apoštolů sv. Petra a sv. Ondřeje [38]. Na ranně křesťanských sarkofázích a poté v monumentálním umění se běžně setkáváme se zobrazením Traditio legis, kde Kristus, který je  $\Lambda$  i  $\Omega$ , předává klíče sv. Petrovi a svitek sv. Pavlovi.<sup>526</sup> Apoštolská knížata a předávané symboly v těchto případech reprezentují nástupnictví Kristovy církve. Traditio legis většinou v jemných obměnách variuje schéma, kde upro-

---

<sup>524</sup> KUTAL 1972, s. 62.

<sup>525</sup> HOMOLKA 1976.

<sup>526</sup> srov. LCI IV, s. 347 – 351. Za nejstarší příklad bývá pokládán reliéf na tzv. Pavlově sarkofágu (Řím, San Sebastiano, kol. 370). Mozaika téhož námětu z přelomu 8. a 9. stol. byla – vedle mnoha dodnes dochovaných příkladů – i v apsidě staré basiliky sv. Petra v Římě, tj. v papežském chrámu, v sídle západního křesťanství (!).

střed stojí vzpřímený Kristus v bílém rouchu, zatímco zprava k němu přistupuje sv. Petr a zleva sv. Pavel. Obě apoštolská knížata se jakoby v náznaku pokleku a tedy v pohybu (aktivním ději) chápou symbolů svého církevního poslání, které jim Kristus předává. Zobrazení jsou symbolická a v západním křesťanství svou povahou hluboce dogmatického charakteru. Na své účinnosti neztratily ani ve vrcholném středověku, kdy se z monumentální výzdoby interiérů chrámů přesunuly i v Záalpi spíše do plastické výzdoby tympanonů a dokonce i do malby knižní. Právě malba knižní mohla být dobrým prostředníkem různých ikonografických a kompozičních vzorců. Dokládá to například celostránková iluminace na fol. 113v, která v kollektáři zv. *Orationale* sv. Erentruda (München, Bayerische Staatbibliothek) uvádí modlitbu ke svátku *Traditio legis*. Kodex vznikl někdy na počátku 13. století pro benediktinský klášter sv. Petra v Salzburgu.<sup>527</sup> Obraz je vsazen do ozdobného rámu. Horní půle vnitřku rámu vyplňuje *Traditio legis*, dolní půlku zaplňuje ornamentální výzdoba. Na centrální ose stojí mírně převýšený Kristus a zasahuje nimbem ozářenou hlavou až do rámu, jehož horní lišta vytváří okolo hlavy půlkruhový rámuující segment. Ze stran přistupují v náznaku pokleku apoštolové. Kristus má ruce mírně rozpažené; v pravici podává dva klíče sv. Petrovi a levou dlaň drží otevřenou směrem ke sv. Pavlovi, který dřímá zavřenou knihu. Kompozice je takřka analogická k ústřední trojici postav na jižní stěně v kostele sv. Apolináře v Praze. Knihu tam ovšem drží sám Kristus a text, který v ní stál, byl – jak jsme výše sledovali – určen celému kolegiu apoštolů. Z důvodu historického kolegia o svátku letnic, kdy měli apoštolové vyslovit jednotlivá Vyznání, a z důvodů, které jsem vysvětlil textem evangelia sv. Matouše,<sup>528</sup> byl apoštol Pavel v ústřední kompozici nahrazen sv. Ondřejem. Z původní kompozice *Traditio legis* zůstal aktivní pohyb obou apoštolů, který vyjadřuje přitakání svému úkolu, ale jeho význam už zůstal toliko u sv. Petra, který přijímá klíče. Sv. Ondřej svým náznakem pohybu kompozici jen vyvažuje. Znalost ikonografické kompozice *Traditio legis*, byť možná spíš zprostředkovanou cestou knižní malby, je v tomto případě nepochybná. Na druhé straně je nepochybné i její uzpůsobení novému výtvarnému a též významovému kontextu; její jasná proměna ve zmíněném duchu, kdy hledání nového probíhá oproti radikální invenci spíše cestou přeformulování již známého, aniž by ale bylo nutné proces chápat jako vědomé „*zdůraznění středověké a obrazové tradice*“.<sup>529</sup> Přesto ani tato nová artikulace známého schématu

<sup>527</sup> Hermann **Fillitz** (ed.): *Geschichte der Bildendenkunst in Österreich. Band I. Früh- und Hochmittelalter*, Prestel-München-New York 1998, s. 520 – 522, kat. 222.

Variovaný námět *Traditio legis*, kde Kristus sedí jako Pantokrator s otevřenou knihou na trůnu v podobě sféry a oba apoštolové své atributy již drží, se v klášterním kostele sv. Petra v Salzburgu objevuje ještě v tympanonu západního portálu (mramor, kol. 1225) – **Ibidem**, s. 383, kat. 132.

<sup>528</sup> srov. kap. 4. 2.

<sup>529</sup> **HOMOLKA 1976**, s. 82.

nená daleko v kontextu celkového ikonografického významu k původnímu významu zákonného nástupnictví církve a užití kompozičního schématu *Traditio legis* tak bylo pochopitelně nasnadě. Neřešitelným problémem v této rovině zůstává polarita významu a formy, respektive inovačním podílu objednavatele a malíře, v jejichž interakci svébytné dílo vzniklo.

#### 4. 3. 2. Srovnávací exkurz<sup>530</sup>

Stanovit jasnou dělící mez mezi ikonografickou stránkou (objednavatele) a čistě malířskou invencí kompozičního řešení je v případě maleb v kostele sv. Apolináře v Praze poměrně nesnadné a dokonce asi nemožné. Přesto tváří tvář skutečnosti, že Jan z Jenštejna aktivně ze své pozice přistupoval k tvorbě zobrazení (pevně doložitelné minimálně v případě Vatikánského kodexu) a že obrazové cykly v kostele sv. Apolináře zjevně nevytvořil některý z předních malířů dvora s dávkou slohotvorné invence, můžeme větší míru invenčního podílu přičíst objednavateli.<sup>531</sup> Malířova úloha byla asi omezena hlavně jen na výtvarnou (tj. řemeslnou) formulaci požadované ideje. Povahu jeho tvorby<sup>532</sup> můžeme z vyčtených důvodů poznat nejlépe skrze jednotlivé figury. Bohužel právě v tomto bodě jsme limitováni více než v jiných oborech výtvarného umění stupněm dochování, kde naše práce nutně sklouzává či setrvává především na ikonografické identifikaci postav.<sup>533</sup> Při akceptování skutečnosti, že malby jsou spíš dílem dílny (dílen) než jedné ruky, lze interiérovou výzdobu rozdělit zjednodušeně do dvou formálně a asi i časově odlišných skupin: malby v dolní partii stěn lodi<sup>534</sup> a malby v meziokenních prostorách. Zdá se, že obě skupiny spolu přímo ani ikonograficky nesouvisely. Ani tento takřka apriorní předpoklad však nemusí být definitivní a v budoucnu může být přirozeně radikálně přehodnocen.

---

<sup>530</sup> Z důvodu přehlednosti a také z vědomí nepříliš velké čtivosti tvarové analýzy jednotlivých postav řadím podkapitulu podle jednotlivých probíraných postav cyklů. Do textu zařazuji jen analýzu vybraných postav či zobecněných skupin. Hlavním hlediskem mi byla účelnost, tj. jestli analýza postavy (objektivně anebo díky stupni mých možností) má nějaký významnější potenciál odkazovat problematiku dál. Podkapitola je tak de facto jen pomocnou k dalším vývodům, které mají mít potenciál malby hlouběji interpretovat – viz. kap. 4. 3. 3. *Sylové zařazení maleb*.

<sup>531</sup> Vždyť už vlastní výběr malíře esteticky vnímavým a vzdělaným objednavatelem na provedení zakázky je sám o sobě zcela zásadním aktem pro definitivum díla.

<sup>532</sup> Pod označením anonymního malíře maleb v jednotném čísle myslím celou malířskou dílnu a tedy i větší množství aktivně spolupracujících rukou, jejichž detailní podíl je jen těžko určitelný (na většině postav se nepochybně podílelo vícero rukou, minimálně podkresba, malba těla a tváře) a především – z mého pohledu – nás nikam významněji (za horizont vlastního uzavřeného celku maleb) neodkazuje a je tedy ve své podstatě pro danou problematiku irelevantní.

<sup>533</sup> srov. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*.

<sup>534</sup> srov. kap. 3. 2. *Popis dochované výmalby na stěnách interiéru*.

#### 4. 3. 2. 1. Kristus

K lukovité a výrazně vznosné figuře Krista, který zaujímá střed na jednom z dvojice protějškových obrazových pásů, lze nalézt velmi blízkou analogii v soše sv. Prokopa na jižní fasádě Staroměstské mostecké věže.<sup>535</sup> Pro obě postavy jsou charakteristická (slovy Alberta Kutala na adresu mostecké sochy) „*velmi úzká [ramena] a paralelní svíslé záhyby, nepřerušené horizontálami*“, jež „*ještě podporují vznosný pohyb vzhůru, probíhající v jednoduchém oblouku v podobě C*“.<sup>536</sup> Tento stoupavý pohyb, který je mimo jiné u obou postav zrcadlově obrácený, pak završuje mírné vyklonění dolů shlížející tváře: stoupavý pohyb jakoby poukazuje v obou případech nejen na (významový) vertikální přesah, ale také vše plynule soustředí na tvář a tím i na konkrétní osobní výpověď postavy. Zmíněné soustředění – nesené stoupavým pohybem, v kterém Albert Kotal rozeznal zřejmý návrat do minulosti<sup>537</sup> – umocňuje společná základní redukce hmoty, potlačení plastického objemu ve prospěch definovaného obrysu a v případě Krista i měřítkový a barevný kontrast s okolními apoštoly. Společným jmenovatelem obou postav je tedy i tendence směřující k odhmotnění celé figury. Oproti soše sv. Prokopa je ovšem na Kristu tato tendence ještě citelnější: od spodu vzhůru figura víc a víc ztrácí na objemu a subtilnější ramena dosedá malá a bohatým paprskovým nimbem ozářená hlava.

Jistou analogii výrazné vertikality postavy s tlumícím protisměrným pohybem hlavy bychom mohli hledat i v dalších dílech především sochařské produkce z okruhu pražského dvora. Nejvýraznějším je asi dřevěná socha Madony kladské (Kladsko, kostel Nanebevzetí Panny Marie). Její interpretace a datování je v uměleckohistorické literatuře doposavad více než nevyjasněná a pohybuje se nově od snad přespříliš časných 50. let až skoro ke sklonku 14. století.<sup>538</sup> I když poměrně pozdní datace Jaromíra Homolky, která vychází z předpokládaných francouzských inspirací sochy a obecnějších souvislostí se slohem, který o málo později reprezentuje taková osobnost, kterou byl Claus Sluter, může být pro naše srovnání poněkud komplikující, jeví se – ve vztahu ke strukturální povaze sochy – relevantnější než nedávné

---

<sup>535</sup> Jiří Fajt / Jan Royt: Svatý Vojtěch ve vrcholném a pozdním středověku, in: Milena Bártlová (ed.): *Svatý Vojtěch. Tisíc let svatovojtěžské tradice v Čechách*. Katalog výstavy NG v Praze. Praha 1997, s. 37 upozorňují už na starší pochybnosti o ztotožnění světce s obvykle uváděným sv. Vojtěchem.

<sup>536</sup> KUTAL 1962, s. 58.

<sup>537</sup> KUTAL 1962, s. 58 porovnává sochu sv. Prokopa (jím tradičně interpretovaného jako sv. Vojtěcha) s díly rottweilské hutí, zastoupené u nás světcí z kostela sv. Jakuba v Brně, s nimiž nachází i další společné rysy.

<sup>538</sup> Nejnověji k časně dataci např. Stefan Roller: *Madona z Kladska*, in: FAJT 2006, kat. 60, s. 187. Mladší dataci, která dílo klade skoro ke sklonku 14. století zastává např. Jaromír Homolka: *K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání*, in: Jan Royt / Michaela Ottová / Aleš Mudra (ed.): *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana*, Praha 2005, s. 295ad.



srovnání Madony s možným předstupněm v Madoně z trumeau západního portálu katedrály ve Freiburgu im Breisgau.<sup>539</sup> Hypoteticky a vzhledem k množství nedochovaného materiálu může být paradoxně pozdní datace sochy podpůrným argumentem k dataci obrazů v kostele sv. Apolináře do 80. let 14. století a ke zdůraznění jejich významné reflexe soudobých uměleckých trendů, s čímž koresponduje i zjevná kvalita maleb a zvláště pak kvalita a inovativnost, se kterou malíř pojal ústřední postavy cyklu, mezi nimi i Krista.<sup>540</sup>

#### 4. 3. 2. 2. Madona Ochranielka

Madona Ochranielka v kostele sv. Apolináře představuje ve své době v našem prostředí poměrně neobvyklý typ. Ikonografické předstupně, kde je ale akcentována pouze soliterní Panna Marie s ochranným pláštěm, lze u nás doložit už od 30. let 14. století.<sup>541</sup> Skutečné domácí a i zahraniční ikonografické analogie Madony Ochranielky pražskou nástěnnou malbu až následují. Jedná se v Čechách především o malbu Madony Ochranielky na Roudnickém oltáři (tempera na dřevě, kolem 1410, Praha, Národní galerie) a sochu Madony Ochranielky z Kostelce nad Ohří (20. léta 15. století nebo kolem roku 1430).<sup>542</sup> Takto konstatovaná afinita ale svatoapolinářský obraz nijak nevysvětluje, pouze předkládá řešením složité otázky směřující do budoucna k možným derivátům zobrazení.<sup>543</sup>

Bohužel malba Madony je velmi porušená, detaily jsou zcela ztracené a i pouhý obrys postavy můžeme v lepším případě pouze tušit. Zjevný je subtilní prohnutý kánon postavy, který má zřejmě obdobné slohové kořeny jako postava protějškového Krista. Záhybový systém je zcela neznatelný. Doširoka otevřený a – zdá se – na hrudi sepnutý plášť přidržuje Panna Maria na straně za cíp levou rukou a mírně ho pozvedá. Podobný motiv můžeme vidět právě na zmíněných zobrazeních z Roudnice (v tomto případě díky zrcadlovému uspořádání figury pravou rukou) a z Kostelce. Ikonografickým předstupněm v našem prostředí je také devoční nástěnná malba Madony Ochranielky ve druhém poli jižního křídla ambitu johanit-

<sup>539</sup> Stefan Roller: Madona z Kladska, in: **FAJT 2006**, s. 187, kat. 60.

<sup>540</sup> V tomto směru odkazují i na inovaci ve smyslu proměnění významu starší tradiční ikonografie (konkrétně zde *Traditio apostoli*), které jsme se dotkli v náznaku v předchozí podkapitole 4. 3. 1. *Ikonografie a kompozice*.

<sup>541</sup> srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*.

<sup>542</sup> srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*.

<sup>543</sup> srov. **OTTOVÁ 2004**, kat. 3, s. 34-39, obr. 12-14.

Mimo území Čech se objevují Madony Ochranielky (Panna Maria s dítětem) až v období pozdního krásného slohu. Jedná se zvláště o sochu Madony Ochranielky Gösslingen v kapli sv. Vavřince v Rottweilu, sochu Madony Ochranielky z Herlazhofenu v Suermondludwigmuseu v Cáchách (kolem 1420) a sochu Madony Ochranielky z Frauenberku u Admontu (kolem 1430). Všechny zmíněné příklady však nejenže pražskou malbu až následují, ale vykazují zásadní motivické odlišnosti.

ské komendy ve Strakonících (30. léta 14. století), které vytvořili zřejmě umělci z okruhu pražského dvora. Další předstupně a ani dobové varianty pražská malba nemá. V genezi typu se tedy jedná asi o zásadní zprostředkující článek pro zmíněná díla prvních desetiletí 15. století.<sup>544</sup>

Ježíšek sedí Matce v kostele sv. Apolináře vzpřímeně na pravé ruce. Oblečen je v tmavé košili (chitónu). Záalpské Madony drží takřka výlučně Ježíška na levé ruce. Umístění dítěte na pravou stranu je odvozené z hierarchického byzantského typu Dexiokratusa.<sup>545</sup> Varianta Madony s dítětem na pravé ruce se stala kolem poloviny 14. století pod vlivem byzantinizující italské malby českým specifikem; z časné deskové malby, kde se dítě na pravici objevuje takřka výlučně, jmenujme Madonu zbraslavskou (2. polovina 40. let 14. století, tempera a zlacení na dřevě, Praha-Zbraslav, Římskokatolický děkanský úřad u sv. Jakuba, od 1987 zapůjčeno do Národní galerie v Praze)<sup>546</sup> či Madonu mosteckou (kolem 1345, tempera na dřevě, Praha, Národní galerie) a z nástěnné malby především zmíněnou dvorskou malbu Madony Ochránitelky ze Strakonice a prvotřídní Ženu sluncem oděnou v ambitu kláštera Na Slovanech (závěr 60. let 14. století). Na pravé ruce se objevuje Ježíšek i v sochařské tvorbě Mistra Michelské madony, o jehož zakladatelském počínu a vlivu na sochařskou produkci celého spektra děl 2. poloviny 14. století literatura nepochybuje. Přesto zmíněné Madony nelze pokládat za homogenní skupinu. Mezi sebou se vzájemně liší nejen polohou dítěte a vzájemnou komunikací matky a syna, která v kontextu konkrétního zobrazení povětšinou nabývá různé významové podtóny, ale také bohatstvím sekundárních významových a výtvarných motivů. Podstatné je, že motiv nám malíře pevněji usazuje v domácí tradici.

Vzpřímený Ježíšek v náručí Panny Marie je příznačný právě pro zmíněný okruh Mistra Michelské madony, jistou analogii lze hledat na obraze Madony zbraslavské, i když původ svatoapolinářského motivu bude asi třeba hledat ve vzpřímených Ježíšcích na nástěnné malbě Ženy sluncem oděné v kapli Panny Marie na hradě Karlštejně (po 1360) či na nástěnných malbách ambitu kláštera Na Slovanech (závěr 60. let 14. století). S těmito dvěma obrazy má Madona v kostele sv. Apolináře také společný zajímavý motiv obtočení ruky dítěte okolo matčinyh ramen. Ježíšek krásnoslohých Madon se oproti zmíněným příkladům zásadně liší jak diagonální polohou a umístěním nalevo, tak svou ostentativní nahotou a nakonec i symbo-

---

<sup>544</sup> Za jistý předstupeň lze asi pokládat i tzv. skříňové Madony (Schreinmadonnen) – srov. např. **PARLER 1978/2**, S. 519. Za upozornění děkuji Haně Hlaváčkové.

<sup>545</sup> **LCI III**, S. 169.

lickým, povětšinou eucharistickým podtónem. Většina oděných Ježíšků v rukou Panny Marie rovněž pochází z doby před a kolem poloviny 14. století, případně ze 60. let 14. století. V pokročilé 2. polovině 14. století jsou naproti tomu v úhrnu spíše výjimkou a především v tvorbě krásnoslohých Madon bývá Ježíšek takřka výlučně nahý, případně jen polooděný. Přesto zobecnit slohový a třeba i donátorský okruh, kde býval zdůrazňovaný oděný Ježíšek, je zřejmě nemožné. Primárně se však jedná o italský motiv (zvl. Florencie), který už před polovinou 14. století zdomácněl s mnoha dalšími italismy i v českém výtvarném prostředí.<sup>547</sup> V domácí tvorbě se tak objevuje jednak na zmíněných deskových obrazech Madony zbraslavské a mostecké, ale třeba i na skvostné Madoně kladské (po 1344, tempera na dřevě, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), která vznikla objednávkou Arnošta z Pardubic; důsledně se objevuje v tvorbě Mistra Michelské madony a na zmíněných nástěnných malbách na Karlštejně a v klášteře Na Slovanech. Vzpřímeného oděného Ježíška v rukou své Matky máme doložené na začátku 15. století na zmíněném Roudnickém oltáři z roudnického augustiniánského kláštera, který – a snad to nemusí být bez významu – pojily od jeho založení silné vazby k pražským arcibiskupům a tedy i k Janu z Jenštejna a jeho nástupcům. Domněnku, že zobrazení Madony Ochránitelky na Roudnickém oltáři může nějakým způsobem navazovat na totéž zobrazení v kostele sv. Apolináře v Praze,<sup>548</sup> lze podpořit nejen zmíněnou shodou celkového typu, ale rovněž tmavým ustrojením vzpřímeného Ježíška a tmavým vepsaným křížem v nimbu, jehož zbytky jsou na pražské nástěnné malbě dodnes znatelné. Jak jsme navíc výše viděli, tak právě na Roudnickém oltáři nalezneme také analogii Kristova nimbu s rudými paprsky.<sup>549</sup>

#### 4. 3. 2. 3. Sv. Petr

Malba sv. Petra patří bezesporu k nejpozoruhodnějším a živostí k nejnápadnějším postavám souboru. Samotná kvalita malby upozorňuje na významné postavení světce

---

<sup>546</sup> K tomu Jiří Fajt / Robert Suckale, in: **FAJT 2006**, s. 82, kat. 6.

<sup>547</sup> Jaroslav Pešina: Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění XXV*, 1977, s. 130 – 160.

<sup>548</sup> Poprvé na skutečnost, že Roudnický oltář může nějakým způsobem odrážet některé malby, objednané Janem z Jenštejna, nebo ideově navazovat na jeho literární tvorbu a jeho vidění upozornil Ivo Kořán (**KOŘÁN 1994**, s. 106).

<sup>549</sup> Domněnku Zuzany Všečekové (**VŠETEČKOVÁ 2002**), že může v případě nimbů jít o novější přemalbu, může zpochybnit vedle Roudnické archy i zobrazení Trůnícího Krista s Pannou Marií na bohužel z kontextu kodexu dnes izolované miniatuře iniciály G pražské provenience datované do let 1410-1420 (Washington, D. C., National Gallery of Art). Na miniatuře má identický paprskovitý nimbus Panna Maria i Kristus. Jejich umístění na nebeský trůn zjevně napovídá, že se jedná o již oslavená těla, která prošla pozemskou bolestí (nimbus s červenými paprsky) – srov. obr. Barbara D. Boehm: Inicála G s trůnící Pannou Marií a Kristem, in: **FAJT 2006**, s. 526, kat. 190.

v celkovém ikonografickém programu maleb, který jsem se pokusil vysvětlit v předchozí kapitole. Nejsme tak jistě daleko od pravdy úvahou, že postavu sv. Petr, stejně jako sousedního Krista a protějškové Madony spolu se sv. Václavem namaloval (aspoň z valné části) sám hlavní mistr; že právě on si ponechal provedení ústředních postav celého cyklu.

#### 4. 3. 2. 4. Sv. Václav mezi anděly

Bohužel obraz sv. Václava na přemoženém bratru Boleslavovi patří v souboru mezi nejponičenější. Nejlépe uchopitelný je obraz především skrze částečně rekonstruovatelnou ikonografii.<sup>550</sup> Obraz jsem se pokusit vyložit jako vysloveně devoční, který neodráží jedinou skutečnost, ale kumuluje celou paletu motivů a tedy i devočních odkazů. Ve své bohaté námětové a motivické vrstevnatosti je bezesporu v rámci svatováclavské ikonografie jedinečný.

Ve vztahu k ostatním vysloveně dobovým zobrazením sv. Václava se svatopolinářské zobrazení světce zásadně liší svým oděním v jednoduchou přepásanou suknicí. Minimálně od 70. let 14. století se postupně v dvorském prostředí vžil spíše typus světce v úzké krátké suknicí a ve zbroji, jak ho známe z příkladu parlérovské sochy sv. Václava z pražské katedrály,<sup>551</sup> o jejímž možném vlivu spolu s doprovodnou nástěnnou malbou andělů na ikonografii obrazu jsem se již zmínil.<sup>552</sup> Typus ve volné dlouhé suknicí jakoby navazoval na jednu z linií starších zobrazení, které z doby krátce před polovinou 14. století reprezentuje kupříkladu nástěnná malba sv. Václava ze sakristie minoritského kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci.<sup>553</sup> Otázkou je, jestli tuto návaznost nelze dát ve spojení s navrženou interpretací obrazu, kde je sv. Václav chápán jako záštita před schismatem a společenskými ořesy a v rámci toho je vzýván jako hrdina, rek z dávných časů,<sup>554</sup> tedy jestli ve své době již víceméně historizující oděv nemůže být výtvarným vyjádřením tohoto vnímání světce. Vzhledem ke stavu obrazu, bych byl ovšem k této interpretaci bez dalších podpůrných argumentů zatím přeci jen rezervovaný.

---

<sup>550</sup> K tomu srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*, s. 108ad.

<sup>551</sup> Ke svatováclavské ikonografii např. Josef **Cibulka**: *Obraz svatého Václava*, in: *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci III*, ed. Jan **Štenc**, Praha 1930, s. 157–186.

<sup>552</sup> srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*, s. 112.

<sup>553</sup> Vlasta **Dvořáková**: *Jinřichův Hradec – kostel sv. Jana Křtitele*, in: **PEŠINA 1958**, s. 266–282, 271, obr. 153, 154.

<sup>554</sup> srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*, s. 112ad.

Ikonograficky se jedná zřejmě o kompilát, který koresponduje právě s výše zmíněným devočním a tedy také nadčasovým charakterem obrazu. Jak jsme výše sledovali, tak ikonografie obrazu je nesporně podmíněná především Jenštejnovou literární tvorbou a jeho vnímáním světce v kontextu schismatu a možná i dalších vnitrocírkevních sporů. Tvůrci obrazu ovšem originální celek víceméně poskládali z již dobře známých a ve své době v jiném kontextu dobře srozumitelných motivů. Postava pokořeného mučitele v podnoží, jak bylo řečeno, je poměrně starého původu a je motivem plně zobecnitelným. V tomto konkrétním případě pak je návrh také deklarací příslušnosti postavy k sousedním svatým pannám. Skrze eklesiologický akcent v sousedním pásu nelze vyloučit, že sv. Václav jako hlavní světec diecéze reprezentuje i místní církev (církevní provincii). O motivu hada v podnoží jsme rovněž hovořili v souvislosti s literárními předlohami (zvl. Ž 91, 13; Gen 3, 15 a také Jenštejnovy texty). Pro nás je ovšem nyní podstatné, že stejný motiv hada, stejně se táhnoucího v podnoží nalezneme na nástěnné malbě Madony v 5. poli jižního křídla ambitu kláštera Na Slovanech v Praze.

#### **4. 3. 2. 5. Sv. Juda Tadeáš**

Sv. Juda Tadeáš patří mezi slohově nejpokročilejší postavy celého souboru. Postavou prochází šroubovitý pohyb, určený nakročením a vytočením postavy doleva, zatímco hlavu apoštol obrací protisměrně doprava. Figuru můžeme docela dobře srovnat se sv. Bartolomějem z Třeboňského oltáře (Praha, Národní galerie, kolem 1380). Příbuzný je jak pohyb těla, tak typika tváře, znatelná i na fragmentu malby. Vliv Mistra třeboňského oltáře a jeho slohu je v tomto případě patrný i na detailech jako je elegantní gesto pravé ruky (Panna Maria na Ukřižování ze sv. Barbory /Praha, Národní galerie, kolem 1400/) nebo způsob vytváření hlubokých stínů drapérie (sv. Augustin na reversu desky Kladení Krista do hrobu Třeboňského oltáře). I přes tyto zjevné odkazy na tvorbu geniálního anonyma je však patrné neproniknutí malíře do jádra nového slohu, který zůstal ve své rytmice rekaligrafie nepochopen.

#### **4. 3. 2. 6. Sv. Anežka**

Zvlášť půvabná je v souboru cyklu ve spodní partii stěn lodi kostela sv. Apolináře postava sv. Anežky Římské po levici Madony Ochránitelky. Kvalitou podání vyniká nade všemi zbylými svatými pannami, které nápisovou páskou *annulo suo subaravit me* uvádí ke Kristu v náručí Panny Marie.

Zajímavý je především motiv stočeného a okolo boků zakasanného pláště. Velmi příbuzný motiv nalezneme na postavě stínané sv. Kateřiny v kapli sv. Erharda a Otýlie v pražské katedrále sv. Víta (po 1379). Sv. Anežka je pak světici v katedrále příbuzná také svou subtilitou, typikou tváře a kadeřemi, které v úzkém prameni sledují tvar ramen a zad. Naopak hrůškovitý nos světice upomene některé světce a světice z deskových obrazů z kaple sv. Kříže na hradě Karlštejně (před 1365).

#### **4. 3. 2. 7. Skupina evangelistů a světce se světící**

Postavy představují i přes kompoziční shodu s protilehlými obrazy s Kristem a Madonou přeci jen odlišnou a na první pohled již patrnou slohovou notu. Bohužel jejich detailní posouzení zásadním způsobem poznamenalo silné porušení malby a dnešní obraz je tak v celkovém účinku především dílem precizního restaurátorského zásahu četných a zblízka dobře odlišitelných, v odstupu však scelujících, retuší. Podle notně poškozených a tedy i nepřiliš jistě určitelných zoomorfních symbolů (atributů evangelistů)<sup>555</sup> v páse v podnoží postav se dá krajní dvojice evangelistů určit jako sv. Lukáš (býk) a sv. Marek (lev).

Skupina je zčásti odlišně koncipovaná než zbývající postavy souboru maleb ve spodní partii stěn lodi kostela. Pás v podnoží není ani jako v ostatních obrazech pojat jako arkáda. Postavy jsou oproti ostatním postavám cyklu vnitřně semknutější; charakteristické jsou svým uzavřeným objemem. Svým obrysem jakoby obraceli naši pozornost k malbě 60. let 14. století. Zvláště nápadně to dokládají postavy sv. Lukáše. Velmi dobře ho můžeme srovnat s postavou sedícího a hostie pečícího sv. Václava ze schodištních cyklů hradu Karlštejna (první polovina 60. let 14. století). Sv. Lukáš je pouze zrcadlově otočen. Takřka stejnou figurální kompozici sv. Lukáše spojuje s karlštejnským obrazem i motiv hlubokého mísového záhybu okolo přední ruky s modrou rubovou barvou na ohybu. Můžeme-li ovšem podle zbytků vyznačeného drapování spodní partie šatu soudit, byla geneze postavy vázaná už na karlštejnský Lucemburský rodokmen (např. Carolus Calvus).

#### **4. 3. 2. 8. Proroci v podnoží Krista a apoštolů**

Jen s těžší můžeme hledat analogie tak podobnému komponování polopostav do supponované arkády pod dominantním výjevem v dobové monumentální malbě. Snad nejvýraznějším

---

<sup>555</sup> LCI I, s. 696-713.

příkladem stejného řešení je asi iniciála *I* na fol. 2v v Bibli Václava IV. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek), kterou bude asi třeba datovat už do 80. let 14. století.<sup>556</sup> Zatímco v ústředních sedmi medailonech se odehrává příběh stvoření a po stranách k tomu poukazuje vždy po sedmi čtrnáct proroků na trůnech, dole a zespodu iniciálu uzavírají arkády oddělené sloupky, ze kterých na nás hledí polopostavy dvakrát čtyř proroků. Identické řešení, jen o detailní architektonické zpracování chudší, nalezneme i v kostele sv. Apolináře u proroků a zvláště pak na protější stěně u mužů v podnoží svatých žen Příbuzenstva Páně.

Vlastní figury proroků mají zjevné výtvarné předstupy v prorocích deskových obrazech v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, které vytvořil se svou a se spolupracujícími dílnami Mistr Theodorik. Ačkoliv v souboru nenajdeme jedinou přímou analogii některé z postav, je inspirace – byť třeba nepřímá a zprostředkovaná – nepopíratelná, zvláště pak co do kompozice vlastních polopostav s nápisovými páskami. Vedle toho nutno ovšem zmínit i zjevný posun a tím i rozdíl od „theodorikovského“ souboru obrazů. Zatímco karlštejnské proroci, podrobíme-li je při jejich nehomogenosti jakémusi zpovšechnění, jsou charakterističtí svým stlačeným objemem a zapuštěnou hlavou mezi mohutná ramena, vykazují proroci z kostela sv. Apolináře přeci jen lehké tendence k subtilnějšímu podání, znatelné především v útlejších ramenech a vytaženějších krcích, které jakoby v případě karlštejských vůbec nebyly znatelné. Nutno ovšem dodat, že inklinování k subtilnější postavě bylo přítomné i na některých postavách proroků na Karlštejně. V tomto směru můžeme postavy v kostele sv. Apolináře označit za jakousi volnou spojnicí karlštejských proroků a proroků na pozdějších a vysloveně krásnoslohých nástěnných malbách na triumfálním oblouku v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech (kolem 1400).<sup>557</sup> Každopádně vliv karlštejských obrazů je v tomto případě naprosto nepopíratelný. Stupeň dochování postav bohužel o moc bližší klasifikaci nedovoluje.

#### 4. 3. 2. 9. Sv. Kryštof

Mezi silně poničené obrazy patří i obraz sv. Kryštofa. Přesto je jeho přináležitost k malířské vrstvě spodních obrazových cyklů nezpochybnitelná. Figura světce je zachycena před červeným pozadím jakoby v chůzi a zleva v tříčtvrtečním pohledu. Pravou rukou se přidržuje pod korunou z listoví tordovaného kmene stromu. V dlouhém nepřepásaném šatě odě-

<sup>556</sup> Hana **Hlaváčková**: Kdy vznikla Bible Václava IV.?, in: Beket **Bukovinská** / Lubomír **Konečný** (ed.): *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krávy*, Praha 2003, s.65-80.

<sup>557</sup> **VŠETEČKOVÁ 1999**, s. 154ad.

ný Ježíšek s křížovým nimbem okolo hlavy mu sedí na levém rameni za hlavou s dlouhými na ramena v mohutných pramenech splývajícími kadeřemi.

Sv. Kryštofů máme v domácím nástěnném malířství dochovanou celou řadu už od 1. čtvrtiny 13. století (např. fragment světce v bazilice sv. Jiří v Praze). Kompozice světce v kostele sv. Apolináře ovšem jednoznačně vychází z typu zobrazení, které se v nástěnné malbě objevuje přibližně od 70. let 14. století a udrželo se v jemně variovaném schématu po dlouhá desetiletí. Dříve byl světec zobrazován spíše ve frontálním postoji a náznak pohybu, objevil-li se vůbec, byl minimální. Časově blízké a zároveň podobné kompozice postavy tak dokládají kupříkladu nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Kojeticích na Pardubicku (kolem 1370)<sup>558</sup>, v hradní kapli Navštívení Panny Marie v Bečově nad Teplou (70. léta 14. století)<sup>559</sup> nebo v bývalém dominikánském klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích (70. léta 14. století – kolem 1400)<sup>560</sup>. Zatímco všechna zmíněná zobrazení se dílčími detaily (zvl. účesy) ještě odvolávají k malbě před a kolem poloviny 14. století, je obraz z kostela sv. Apolináře – můžeme-li při porušení soudit – již plně zasazen v tvorbě zjednodušeně řečeno „potheodorikovské“. Na tvorbu z kaple sv. Kříže a vůbec z období kolem roku 1360 upomene právě podoba bohatých a v mohutných pramenech spadajících kadeří. Zvlášť kompozičně příbuzné se jako vzdálená předloha nakonec zdá celostranná iluminace sv. Kryštofa na fol. 5r v Breviři probošta Vítka, kam byla spolu s další dvojicí celostranných iluminací druhotně vevázaná. Oproti ještě nedávným pochybám o tak časném datování je někteří badatelé v současnosti opětovně vročili už do 40. let 14. století.<sup>561</sup> I přes snesené argumenty se mi ovšem zdá pravděpodobnější teorie, že malíř trojice iluminací byl spíše ovlivněn tvorbou Mistra Theodorika a že jejich dataci bude proto spíše třeba klást někam kolem a po roce 1360.<sup>562</sup> Spojovat miniatury pak přímo s rukou Mistra Theodorika se mi zdá přeci jen nepatřičné.<sup>563</sup> Obraz v kostele sv. Apolináře je pak podobně jako ony iluminace a podobně jako obraz sv. Václava na knížeti Boleslavovi na protější stěně v kostele komponován po způsobu desko-

<sup>558</sup> **VŠETEČKOVÁ 1999**, s. 65-66, obr. 53.

<sup>559</sup> Aleš **Hynek**: *Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů* (Nepublikovaná diplomní práce na FF UK v Praze), Praha 2007. s. 71ad., obr. 68.

<sup>560</sup> Petr **Pavelec**: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, *Zprávy památkové péče* LVI/1996, č. 9 - 10, s. 296-305. – **Idem**: *Klášterní kostel Obětování Panny Marie - umělecko-historický průvodce*, České Budějovice 1997, s. 14ad.

<sup>561</sup> Iluminací pokládal za časně dílo Mistra Theodorika z roku 1342 Antonín **Friedl**: *Počátky Mistra Theodorika*, Praha 1963. V nedávné době se k časnému datování přiklonil i Ivo **Hlobil**: Breviář rajhradského probošta Vítka, in: **SLEZSKO 2006**, s. 121, kat. 1.5.1., aniž by ovšem iluminace explicitně spojoval s rukou Mistra Theodorika.

<sup>562</sup> Tradiční dataci, reprezentovanou především Josefem Krásou (Josef **Krása**: Breviř probošta Vítka, in: **ČUG 1350-1420**, s. 260ad.), zastává kupříkladu Jiří **Fajt**: Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV., in: **THEODORICUS 1997**, s. 322ad.



vých obrazů v iluzivním rámu, který asociuje deskové obrazy z plastickými rámy, které známe z karlštejské kaple sv. Kříže. Iluminace se sv. Kryštofem v Brevíři je od obrazu v pražském kostele nakonec přeci jen odlišná a jednoznačně starší. To je patrné především na mohutné typice oválných hlav a velikosti nehezkého Ježíška na světcově ramenou. V kostele sv. Apolináře je dítě již v poměru k obru Kryštofovi drobné a obě postavy mají již hlavy poměrově menší a postavy subtilnější. Obrys figury s dominantní loktuší spadající z pravého ramene obloukem na hrud' je pak v rámci vytčených rozdílů takřka identický.

Poměrně závažný je na pražské malbě motiv vlajícího cípu pláště na Ježíškově oděvu. [32]. Tento motiv, který nás odkazuje v hloubce až někam k francouzskému dvoru a k tvorbě pro karlštejské realizace důležitému Mistru Bible Jeana de Sy (1355 – 1357, Paříž, Bibliothèque Nationale),<sup>564</sup> má své domácí předstupy právě v nedochovaném karlštejském Lucemburském rodokmenu (kolem či krátce po 1355), jmenovitě v postavě Nemrota či Cylperika. V úhrnu lze tedy uvažovat, že obraz byl inspirován vzorníky vzešlymi od karlštejských mistrů, na jejichž počátku stála osobnost Mistra lucemburského rodokmene. I při tomto všeobecném konstatování se od nich obraz už ovšem zásadně odlišuje výrazným zeštíhlením a zjemněním tvarů, které je v obecné rovině příznačné pro malbu od 70. let 14. století (Sázava, katedrála sv. Víta). Blíže však již dnes – díky fragmentárnosti obrazu – nějaké souvislosti obrazu s konkrétními mladšími vlivy asi určit nelze. Veškerá vrchní vrstva malby a tedy i členění drapérie, natož modelace jsou bohužel nenávratně ztracené.

#### 4. 3. 2. 10. Sv. Zikmund (meziokenní prostory)

Sv. Zikmund patří v souboru obrazů v horní partii stěn lodí, aspoň co se týče drapérie a modelace šatu, mezi nejlépe dochované postavy. V postoji, stavbě těla, ustrojení, drapování a i v ikonografii má zjevnou analogii v postavě Ludvíka Balba z Ornysova kopiáře Lucemburského rodokmene.<sup>565</sup> Postava sv. Zikmunda má navrch hermelínový límec a oproti Ludvíkovi menší korunu. Ludvík má v kodexu diagonálně dolu od levé ruky tažený lem svrchníku obohacený o spodní kličkový záhyb. Látku oděvu mu zdobí šablonový ornament, který měl zřejmě inspiraci v původním zdobení pláště postavy na Karlštejně. Šablonový ornament zdobí plášť i sv. Zikmunda. Identický šablonový motiv pak nalezneme na stropě schodiště ve velké

---

<sup>563</sup> srov. pozn. 561.

<sup>564</sup> Jaromír **Homolka**: Malíři a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika, in: **THEODORICUS 1997**, s. 352ad.

<sup>565</sup> **FRIEDL 1956**, obr. 66.

věži hradu Karlštejna, kde stěny zdobí překrásné a nedávno restaurované výjevy z legend o sv. Ludmile a o sv. Václavu (1. polovina 60. let 14. století). Podobný typ postavy, i když už přeci jen volněji vycházející z tentýž již vzdálené předlohy, lze ilustrovat postavou sv. Víta na vnitřním křídle archy z Mühlhausen z roku 1385 (Stuttgart, Staatsgalerie, tempera na dřevě), jejíž původ je nutné hledat v Praze. Světec má na arše stejně jako sv. Zikmund v kostele sv. Apolináře ramena oděná v hermelínu. Identický je též motiv drobného „skobovitého“ otevření látky uprostřed při dolním okraji svrchníku. Slohově obě zobrazení váže i zjevně tíhnutí k větší útlosti a subtilitě forem, která je přeci jen hmotnějším figurám Lucemburského rodu méně o málo vzdálenější. Roucho sv. Zikmunda bylo světlem jemně modelované a měkce zvrásknené po způsobu dobře odvoditelném z karlštejnských nástěnných maleb. V bohatší formě se s tím setkáme i na některých malbách v pražské katedrále (např. v kapli sv. Vojtěcha a sv. Doroty, 70. léta 14. století), s jejichž elegancí se ovšem sv. Zikmund nemůže zdaleka porovnávat, i když – jak prozrazuje vlastní kánon postavy – jsou malby apolinářskému světcovi časově mnohem blíže.

#### 4. 3. 2. 11. Skupina čtyř (pěti?) světeckých postav (meziokenní prostory)

Malba je sice takřka nečitelná, ale díky kontrastní barevnosti rouch lze poměrně dobře určit kontury a s tím i celkový pohyb dvou světeckých figur v popředí. Dominantní je postava sv. panny v tmavém, dolů volně a jemně splývavém rouchu, které se při zemi jakoby rozlévá do stran. Zleva k ní přistupuje zřejmě prostovlasá postava, kterou se nabízí číst díky tvaru účesu jako mladistvého muže. Ten k panně mírně pozvedá mezi rameny zapuštěnou hlavu a, pokud ovšem fragment malby neklame, napíná k ní i obě ruce. Lze-li vůbec při stupni dochování hledat nějaké relevantní slohové analogie, můžeme kromě celkového kánonu postav pokládat za slohově signifikantní motiv při zemi se „rozlévajících“ rouch. Nejvýraznějšího a nejznámějšího reprezentanta subtilních figur v ladně splývavých rouchách, která se při zemi analogicky „rozlévají“ můžeme hledat na rámu Madony Aracoeli, který Mistr treboňského oltáře vyzdobil malbou šestice sv. panen (Praha, Národní galerie, 80. léta 14. století).<sup>566</sup> Přesnější analogii dokládají postavy Panny Marie a sv. Jana pod křížem na desce Ukřižování z Vyššího Brodu (klášter cisterciáků ve Vyšším Brodu, před rokem 1380),<sup>567</sup> kde dokonce expresivnější náznak pohybu sv. Jana a jeho pozvednutá a mírně zapuštěná hlava mezi rame-

<sup>566</sup> FAJT / BARTLOVÁ 1996, kat. 11, s. 47.

<sup>567</sup> Jiří Fajt / Robert Suckale: Ukřižování z Vyššího Brodu, in: FAJT 2006, kat. 36, s. 132.

ny je notně podobná mužské (?) postavě po boku světice na malbě v kostele sv. Apolináře [64]. Vzhledem ke stavu pražské nástěnné malby je hledání přímějších analogií velmi obtížné.

Neklame-li ale čtení fragmentární malby, je notně zajímavý motiv zkřížených rukou dominantní sv. panny, který lze vzhledem ke stavu interpretovat také jako sepjaté ruce v modlitbě. Motiv zkřížených rukou známe z dobových zobrazení vedle Zvěstování především ze zobrazení Panny Marie v naději (Maria gravida). Většina příkladů pochází až z doby po roce 1400. Za vzorovou sochu skupiny bývá pokládána skvostná socha Marie v naději z Toruně (kolem roku 1390, opuka, pohřešována od roku 1945).<sup>568</sup> Ikonografický původ v českém prostředí se zdá zatím nepochybný.<sup>569</sup> Z typu se později vyvinulo zobrazení tzv. Panny Marie klasové (Marie jako služebnice v chrámu), kde se gesto Mariiných rukou proměnilo z pokorného zkřížení na prsou v sepnutí dlaní k modlitbě.<sup>570</sup> Zmíněné typové příklady do značné míry odpovídají sv. panně na pražské nástěnné malbě i figurálním kánonem. Formální kořeny zmíněné volné skupiny soch bude zřejmě třeba hledat v českém dvorském prostředí hutního sochařství v okruhu, ze kterého vzešla taková díla jako třeba socha Madona kladská či socha sv. Prokopa ze Staroměstské mostecké věže.<sup>571</sup> Jisté předstupně figurálního kánonu nalezneme už v kopiích obrazů Lucemburského rodokmene (např. Geberga, fol. 44), který zřejmě silně působil i na parléřovské hutní sochařství a širší produkci. Za pokračování téhož typu jdou označit i některé variace ženských figur v mravoučném Klementinském sborníku (Knížky šestery Tomáše ze Štítného, např. iluminace na fol. 37r či 44v), jež je svými iluminacemi v mnohém částečnou slohovou analogií ke spodním malbám v kostele sv. Apolináře. Rozdílné je ovšem u zmíněných sochařských příkladů Panny Marie na rozdíl od pražské malby ustrojení, které je v případě jak Panny Marie v naději, tak v případě Panny Marie Klasové redukováno na v pase přepásané roucho, které úzce obepíná hrud' a ruce a od pasu se dolů plynule rozlévá. Nápadnější je tak podobnost sv. panny na pražské malbě se sochou Panny Marie ze Zvěstování z Grosslobmingu (Frankfurt am Main, Städtische Galerie Liebighaus-Museum alter Plastik), jejíž datace se pohybuje v recentní literatuře mezi 80. léty 14. století až dobou kolem roku 1410.<sup>572</sup> Socha Panny Marie i malba světice se nápadně blíží celkovým nahlížením a zpracováním postavy, které není omezeno jen na gestiku. Sv. panna na pražské

---

<sup>568</sup> PARLER 1978/2, s. 584.

<sup>569</sup> PARLER 1978/2, s. 584.

<sup>570</sup> PARLER 1978/2, s. 584.

<sup>571</sup> Helena Dáňová, in: *Slezsko, Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výstavy v NG v Praze), Praha 2006, s. 134, kat. 1.5.17.

malbě je oděná v jemně splývavém rouchu a stojí jakoby pootočená doprava ven z obrazu. Tělo má lehce prohnuté, postoj vychází z kontrapostu, kde můžeme jasně určit nohu nosnou (pravá) a volnou (levá), která je mírně vysunuta do strany a dopředu. Mezi útlá ramena dose- dá na útlý krk hlava, která se jakoby v protipohybu k postavení těla natáčí zpět do centra ob- razu k příchozí postavě muže (?). Ruce, jak jsem zmínil, má sv. panna buď na hrudi zkřížené v gestu pokory anebo sepnuté v modlitbě. Roucho sice asi volně splývalo dolů, ale zároveň – zdá se – vytvářelo díky pozvednutí rukou před hrud' vpředu dnes prakticky neznatelné hori- zontální záhyby a po stranách postavy dolů rytmicky padající kaskády. Víceméně přesně toto řešení máme rozvinuté v tvarově celistvě dochované soše z Grosslobmingu. Bohužel mizivý stupeň dochování pražské malby odkazuje naše úvahy do velmi spekulativní roviny. Socha Panny Marie z Grosslobmingu náleží k širšímu souboru kamenných soch,<sup>573</sup> u kterých se dnes povětšinou přijal názor, že byly určeny pro chór grosslobmínského farního kostela.<sup>574</sup> Toto určení, stejně jako jejich datace a slohové zařazení však doposud nejsou uspokojivě vy- světleny. Jisté se zdá pouze připsání celého souboru jednomu tvůrci-dílně Mistra z Grosslobmingu.<sup>575</sup> Tvorbu tohoto velmi zručného, leč konzervativního mistra<sup>576</sup> někteří ba- datele odvozovaly od pražského parléřovského hutního sochařství, které mělo rakouskému mistru zprostředkovat pařížské vlivy, a částečně ho viděli ovlivněného dokonce i tvorbou Mistra třeboňského oltáře.<sup>577</sup> Právě tato vazba k pražskému výtvarnému prostředí může teore- ticky zmíněnou podobu částečně vysvětlit.

Zmíněná analogie, aniž by malbu slohově vysvětlovala, otvírá lákavé otázky po ikono- grafické interpretaci pražské nástěnné malby. Jedno z řešení nabízí výtvarná emancipace zob- razení Panny Marie v naději. Možnou prefigurací typu Panny Marie totiž bylo zobrazení Panny Marie v Navštívení Panny Marie,<sup>578</sup> kde na obrazech, povětšinou z 15. století, bývá

---

<sup>572</sup> K soše a tzv. Mistru z Grosslobmingu zvl. Artur **Saliger** (Hrsg.): *Der Meister von Grosslobming* (kat. Österreichische Galerie), Wien 1994. – **Idem**: *Der Meister von Grosslobming in monographischer Sicht*, in: Artur **Saliger** (Hrsg.), *Der Meister von Grosslobming*..., s. 44 – 55.

<sup>573</sup> Jedná se o sochy anděla ze Zvěstování, sv. Jíří, sv. Jana Evangelista a sv. biskupa (Wien, Österreichische Galerie Belvedere). Naposledy byly sochy Panny Marie a anděla (celek Zvěstování) společně vystaveny a následně publikovány s odkazy na starší literaturu: Imre **Takács** (Hrsg.), *Sigismundus Rex Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387 – 1437* (Ausstellungskatalog), Budapest – Luxemburg 2006, S. 333, 334, Kat. 4.27, 4.28.

<sup>574</sup> Artur **Saliger** (pozn. 572).

<sup>575</sup> Artur **Saliger** (pozn. 572).

<sup>576</sup> Jaromír **Homolka**: K problematice evropského umění kolem roku 1400, *Umění* 1963, s. 186 – 7.

<sup>577</sup> Ulrike **Heinrichs-Schreiber**, in: Artur **Saliger** (pozn. 572).

<sup>578</sup> Mateus **Kapustka**, in: Andrzej **Niedzielenko** / Vít **Vlnas** (eds.): *Slezsko, Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výstavy v NG v Praze), Praha 2006, s. 132, kat. 1.5.16.

v mateřském lůnu zobrazováno dítě-Ježíš.<sup>579</sup> V tomto bodě je důležitá výše načrtnutá souvislost většiny dochované výmalby s arcibiskupem Janem z Jenštejna a skutečnost, že se zjevně stále pohybujeme před rokem 1400. Navštívení, jak víme, bylo v samém centru zájmu Jana z Jenštejna minimálně od roku 1386.<sup>580</sup> Jan z Jenštejna již dříve kodifikovanou podobu námětu Navštívení převzal, zachoval a jeho ikonografii významně obohatil. Vlastní svátek v diecézích své legace propagoval a posléze docílil dokonce jeho plošné církevní akceptace.<sup>581</sup> Ve svém tzv. Vatikánském kodexu, jehož datace je stále nejasná, děj Navštívení v jednotlivých iluminacích doslova rozetapoval do jemně variovaných dějů. Na fol.187v je Panna Maria zachycena v doprovodu dvojice služek, zřejmě při přechodu hor na cestě ke sv. Alžbětě a na fol. 138v je scéna Marie v doprovodu služebných obohacena o sv. Alžbětu, která jí přichází v ústrety. Logicky se tak nabízí, že jistá varianta těchto zobrazení, jehož jiné varianty si Jenštějn nechával vymalovat ve svých prostorách, je snad zobrazeno i na probíraném obraze v kostele sv. Apolináře. Sv. panna s rukama v gestu pokory by tak mohla být Pannou Marií a k ní nakročená postava sv. Alžbětou. Dvojice postav v pozadí by pak představovala doprovázející služebné. Bohužel lákavou interpretaci ztěžuje skutečnost, že nimbus mají na obraze zjevně kromě hlavních protagonistek děje i postavy v pozadí (služebné?). Také se zdá málo pravděpodobné, že by již věkem sešlá sv. Alžběta a rovněž žena v naději byla prostovlasá. Fragmentárnost malby bohužel nedovoluje bližší soudy.

Další možná interpretace je sice vzhledem k dochovanému materiálu a méně provokativní, přesto je neméně hypotetická a možná třeba jen poukazující k cestě možného budoucího řešení.<sup>582</sup> Obraz lze totiž teoreticky číst i jako Smrt Panny Marie, respektive Poslední modlitbu Panny Marie, jejíž ikonografie je domácího původu. Mužem (?), který přistupuje k Panně Marii (?), by v tomto případě byl sv. Jan, který se jí jímá podepřít. Zbylé postavy v pozadí by představovaly redukovanou skupinu apoštolů či sekundujících andělů. Rozvedenou ikonografii námětu máme doloženou kupříkladu na nástěnné malbě v presbytáři kostela sv. Klimenta na Levém Hradci (kolem roku 1380)<sup>583</sup> nebo na pozdějším Roudnickém oltáři (tempera na dřevě, kolem 1410, Praha, Národní galerie), kde je ovšem sv. Jan zpola skryt za Pannou Marií. Blíže je v tomto směru středový obraz oltářního nástavce z Wielowski (1430 – 1440), který

<sup>579</sup> např. tzv. Reinghoffrova deska Navštívení Panny Marie (Praha, Národní galerie, po 1430).

<sup>580</sup> srov. srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb.*

<sup>581</sup> K tomu srov. kap. 4. 1. *Dvorský okruh a arcibiskupské donace*, s. 88ad.

<sup>582</sup> Tj. na rozdíl od starších interpretací, které obraz nenahlíželi jako zobrazený konkrétní děj-událost, ale

<sup>583</sup> **Všetečková 1999**, s. 96 – 102.

vznikl ve vazbě na pražské umělecké prostředí.<sup>584</sup> Proti tomuto čtení malby ovšem hovoří skutečnost, že sv. panna (Panna Maria?) není příliš zachycena jako poklesající. Redukovaný počet apoštolů (a jiných skupinových postav) je běžný především v zobrazení námětu v knižních iniciálách.<sup>585</sup>

#### 4. 3. 2. 12. Architektury postav v meziokenních prostorách

Zmínil jsem, že architektonické rámování světeckých postav v meziokenních prostorách je co se týče forem ve vzájemném porovnání vždy originálem. Architektury jsou pojaty s nebyvalým iluzivně-hlubkovým prostorovým účinkem. Precizně pojaté varianty prostorů nás nenechávají na pochybách o vynikající zručnosti malíře. Jistou analogii či vzdálenou inspiraci lze s opatrností hledat v architekturách, které zastřešují světce na deskách Třeboňského oltáře (před 1380, Praha, Národní galerie, tempera na dřevě). I při porušení pražských nástěnných maleb je ovšem zřejmé, že ani při své zjevné kvalitě malířského podání slohové polohy a s tím také smyslu jemného dekorativismu a subtility forem architektur z ruky Mistra třeboňského oltáře nedosahují. Analogii lze hledat pouze v obecném řešení obrazu určeném kompozicí vepsané architekturu. Výtvarné východisko proto můžeme v čase zpět asi nejlépe hledat v malbě schodištních cyklů na hradě Karlštejně, kde iluzivně ubíhající architektura rovněž postrádá jemný rostlinný dekor a nehmotnou subtilitu architektur Mistra třeboňského oltáře. Zcela analogická je hmotnost a barevnost ubíhajících ploch a vlastní konstrukce architektur a místy lze dokonce s jistou opatrností najít i citace anebo spíš variace architektonických motivů, do kterých v redukované podobě byly postavy v kostele sv. Apolináře zasazeny. Základní rozdíl v malířské konstrukci architektur je dán víceméně nepřerušným a po schodišti stoupavým během malby na Karlštejně oproti izolovaným malbám a tedy tím přirozeně izolovaným a ve vztahu k solitérním postavám světců také izolujícím architekturám v kostele sv. Apolináře. Variabilita jejich forem, iluzivnost podání a kvalita zpracování vystupují vysoko nad průměr dobové malby. Jen s těží je můžeme porovnávat s jinými dobovými nástěnnými malbami než s karlštejnskými. Zjevně se tedy v kostele sv. Apolináře jedná v kvalitativně přeci jen redukovanější kvalitě o „pokračovatele“ dvorské malby 60. let, i když – jak jsem zmínil – ve

<sup>584</sup> Jacek **Witkowski**, in: **SLEZSKO 2006**, s. 73 ad., kat. 1.2.46.

<sup>585</sup> Například v rukopisu mladšího Martyrologia z Gerony (kolem 1410, Museu d'Art de Girona), které zřejmě vzniklo v dílně Mistra Antverpské bible, je na fol. 63r zobrazena – jak dokládá text – redukovaná skupina 10.000 rytířů zastoupená pěti nikterak zvlášť charakterizovanými postavami v dlouhém splývavém šatě – srov. Milada **Studničková** / Pavel **Štěpánek**: *Usuardovo Martyrologium z Gerony, aksimile středověkého iluminovaného rukopisu vydané nakladatelstvím M. Moleiro Barcelone* (kat. výstavy v NK v Praze), Praha 1999.

slohově již mladší generaci. To především zřetelně vystupuje, jak jsme výše viděli, v podání vlastních světeckých postav.

### 4. 3. 3. Stylové zařazení maleb

Z přednesených srovnání snad vyplývá, že zařazení maleb v kostele sv. Apolináře do jednoznačné genetické linie monumentální malby je zatím takřka nemožné. Bezesporu je tomu z valné části na vině i fragmentárnost původního fondu nástěnného malířství a jeho stav. Jakékoliv pokusy tak učinit jsou vždy nutně toliko hypotézou, která nám ovšem může pomoci lépe chápat a nahlížet dílo ve výtvarném kontextu děl ostatních. Recentní bádání – které svá východiska již staví na někdejších lineárně-vývojových syntézách, jež nakonec radikálně v konkrétních případech přehodnocuje,<sup>586</sup> – nejednou poukazuje, že v dnes poznávaném složitém vztahovém konglomerátu výtvarných děl předhusitské epochy neprobíhal slohový vývoj ideálně v jediném lineárně vzestupném proudu, že nebyl ani ničím překotným a složeným jen z geniálních a inovativních umělců, které ostatní napodobovali, ale že byl spíš něčím mnohahasměrným, bytostně přirozeným a plynulým. Svou roli v neutuchající bohaté umělecké činnosti dané epochy pak bezesporu hrály hospodářské, ekonomické a politické podmínky, které sice nemůžeme opomíjet, ale vlastní podstaty umělecké povahy děl a jejich slohového zařazení se nedotýkají.

V 2. polovině 14. století máme v Praze v Bratrstvu sv. Lukáše doloženou hned celou řadu malířů a vedle nich víme také o malířích, kteří pracovali úkolově čistě pro dvůr a jeho okruh.<sup>587</sup> Je přirozené, že právě malíři (a další umělci) dvorští byli v tomto prostoru vývojově svým uměleckým vlivem dominantní a že v průběhu času přímo i nepřímou ovlivňovali výtvarný projev celé malířské (umělecké) „komunity“. Příklady, kdy dvorské umění (sloh) postupně přechází do roviny městského umění, kde je plošněji akceptováno, bychom v dějinách mohli doložit bohatou měrou.<sup>588</sup>

V období od pozdních 60. a zvláště pak od 70. let 14. století můžeme v tvorbě i mimo nejužší okruh dvora sledovat dalekosáhlé vlivy dílen, které se podílely na výzdobě hradu Karlštejna. Zvláště ilustrující a mnoho vysvětlující je v tomto směru skutečnost, že někdy v letech 1365 až 1375, tedy po dokončení prací na Karlštejně v kapli sv. Kříže, je doložen jako *primer magister* Mistr Theodorik.<sup>589</sup> V této čestné pozici stanul bezpochyby jako proslu-

---

<sup>586</sup> K tomu kap. 1. 1. *Předhusitská gotická nástěnná malba v českých zemích a její uměleckohistorická reflexe.*

<sup>587</sup> Přehled těchto malířů se základní charakteristikou pramenných zmínek podává **VÍTOVSKÝ 1976a**, s. 40-44.

<sup>588</sup> V době jen krátce předcházející námi sledované období dobře ilustruje tuto skutečnostumění Mistra micheliské madony, který v Brně a posléze asi i v Praze založil francouzským uměním ovlivněnou osobitou tradici – srov. **HOMOLKA 1999**, s. 51-76.

<sup>589</sup> **THEODORICUS 1997**, s. 344.



lý malíř a *familiaris* císaře Karla IV., jehož styl (sloh) malby byl brán v té době již jako příkladný a tedy svým způsobem také módní. Vlivu Mistra Theodorika na celou paletu dochovaných děl pak bohatě mapuje literatura.<sup>590</sup> Závažné – a jistě to souvisí s významem tehdejší Prahy jako říšské metropole – je, že onen vliv nebyl omezen jen Prahou a ani zeměmi Koruny české, ale sahal daleko za její hranice. Nabízí se tak logický předpoklad o uměleckých stycích a školeních v rámci dobových dílenských zvyklostí a v rámci v tehdejších poměrech již de facto globalizované Říši a o věhlasu, který si na pražském dvoře Mistr Theodorik vydobyl. Mezi předpokládanými malíři, kteří se podle některých badatelů podíleli v rámci kooperace několika dílen pod vedením Theodorika na výzdobě kaple sv. Kříže, vyniká v zahraničí osobnost Mistra Bertrama z Hamburku.<sup>591</sup> Svou tvorbou – i když neakceptujeme asi z mého pohledu přeci jen problematické přímé spojení s Theodorikem – prodloužil životnost karlštejnskou malbou ovlivněného slohu 60. let až do 80. let 14. století a nepřímo zřejmě až k roku 1400. Právě do sklonku 14. století se datují rovněž „theodorikovské“ malby v kapitulní síni Westminsterského opatství, které mohla teoreticky ovlivnit právě Bertramova dílna.<sup>592</sup> Theodorikovské znaky nesou kupříkladu mezi mnohými rovněž nástěnné malby ve farním kostele v polských Małujowicích (80. léta 14. století),<sup>593</sup> které ovšem – jak se dále zmíníme – vážou rovněž některé vztahy k některým malbám v pražské katedrále.<sup>594</sup>

V domácí produkci patří mezi nejvýraznější potheodorikovská díla Votivní deska Jana Očka z Vlašimi z doby krátce před rokem 1371 (Praha, Národní galerie), která ovšem sloh stále rozvíjí ve vysoké kvalitě dvorského prostředí. Malíř tohoto obrazu, určeném pro soukromou kapli v roudnickém arcibiskupském hradě, mohl – jak dovolují soudit obecné slohové znaky (figura, fyziognomie, záhybový systém a měkká modelace) – znát karlštejnský soubor deskových obrazů bezprostředně a je dokonce navýsost pravděpodobné, že se na tamní výzdobě po boku Mistra Theodorika i sám podílel.<sup>595</sup> Malíř Votivní desky „theodorikovský“ vzor ovšem překonal, dále ho interpretoval a rozvinul. Na váze tak nabyla v jeho projevu výrazná světelnost, která rozbíjela „theodorikovské“ objemy, kladla větší důraz na linii a dodala útlejší a více abstrahovaným figurám na zdání větší duchovnosti. Abstrahovaná ušlechtilost ja-

<sup>590</sup> V nedávné době k tomu zvl. Jiří **Fajt**: *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, in: **THEODORICUS 1997**, s. 281-340, zvl. 329-340.

<sup>591</sup> **THEODORICUS 1997**, s. 333ad.

<sup>592</sup> **THEODORICUS 1997**, s. 339ad.

<sup>593</sup> Romuald **Kaczmarek**: *Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: Mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?*, in: Mateus **Kapustka** / Jan **Klípa** / Andrzej **Koziel** / Piotr **Oszcanowski** / Vít **Vlnas** (eds.): *Slezsko perla v České koruně. Historie. Kultura. Umění*, Praha 2007, s. 115ad.

<sup>594</sup> To ostatně konstatoval už Karel **Stejskal**: *Klanění tří králů*, in: **ČUG 1350-1420**, s. 197ad., kat. 278.

<sup>595</sup> **THEODORICUS 1997**, s. 331ad.

koby již v jádře anticipovala o málo mladší tvorbu krásného slohu,<sup>596</sup> který nelze v jeho nástupu v malbě kauzálně spojovat pouze s Mistrem třeboňského oltáře. Mnohé z principů krásného slohu tak bylo zjevně dílem plynulého vývoje, který ovšem nemůžeme zaměňovat jen s vývojem výtvarným, ale který probíhal jak v estetické, tak myšlenkové a spirituální rovině.<sup>597</sup>

Bez vztahu k pravděpodobně vývojově v našem pohledu závažné Votivní desce Jana Očka nelze asi interpretovat některé nástěnné malby v pražské katedrále sv. Víta,<sup>598</sup> které tak – de facto již téměř paralelně Mistru třeboňského oltáře – ve výsledku připravují (stylově nehomogenní) krásný sloh. Zvláště blízko Votivní desce stojí malba Madony mezi světci a světicemi v kapli sv. Máří Magdaleny, kterou charakterizuje podobná abstrakce subtilní figury, takřka identická výraznější barevnost, jemná modelace a jakoby plechově plošná drapérie s obnoveným akcentem na linii. Někteří badatelé připisují témuž malíři nástěnnou malbu Klanění tří králů v kapli sv. Vojtěcha a sv. Doroty v katedrále.<sup>599</sup> V případě této malby bývají doposud často hledány přímé vazby s karlštejnskými dílnami a jmenovitě s Mistrem Theodorikem.<sup>600</sup> Opomineme-li shodu v užití plastických aplikací, které byly tak charakteristické pro karlštejnské obrazy z kaple sv. Kříže a které přitom vůbec nemusejí být a zřejmě vůbec nebyly podmíněny přímo výtvarným projevem Mistra Theodorika,<sup>601</sup> najdeme mezi Theodorikovým projevem a mladší katedrální malbou příbuznost přeci jen už vzdálenou, určenou veskrze obecnými slohovými rysy. To koneckonců ilustrativně dokládá i kompozice a ikonografie obrazů, kterým ještě vysloveně recentní literatura přisuzuje podmíněnost<sup>602</sup> a které jsou přitom v případě katedrální malby ve svém základu odlišného a mnohem staršího data a jsou dobře doložitelné také domácí tradicí.<sup>603</sup> Ne zcela jednoznačné může být stejnému malíři při-

<sup>596</sup> Na rozdíl od Jiřího **Fajta**: Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, in: **FAJT 2006**, s. 126-128, kat. 33, který zdůrazňuje „theodorikovskou“ komponentu, vyzdvihl v minulosti zjevné předjímání nového slohu zvl. Jaroslav **Pešina**: Votivní obraz pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě, in: **ČUG 1350-1420**, s. 221-222, kat. 304. Nově k obrazu, především k jeho ikonografii, **ROYT 2005**.

<sup>597</sup> K složitosti konstituce krásného slohu srov. především **HOMOLKA 1976, HOMOLKA 1977, HOMOLKA 1978a**.

<sup>598</sup> Literatura je k tématu nesmírně bohatá. Základní bibliografie in: **VŠETEČKOVÁ 1994**.

<sup>599</sup> Srov. např. Karel **Stejskal**, in: **ČUG 1350-1420**, s. 180, 196-198, kat. 276, 278.

<sup>600</sup> Naposledy k tomu **VŠETEČKOVÁ 1994**, s. 118ad. Badatelka, stejně jako někteří starší badatelé, malbu vysloveně dílensky spojují na základě užití pastiglí s tvorbou Mistra Theodorika. Vzhledem k odlišnému chápání prostoru a zmíněných zjevně již krásnoslohých tónů bych byl k takovému spojení skeptický. Vliv Theodorika je podle mého názoru nelze chápat víc než jako slohový základ celé palety děl následných generací, a tedy i katedrálních maleb.

<sup>601</sup> srov. např. Mojmir S. **Frinta**: Nezvyklé dekorativní postupy v různých oborech umění 14. a 15. století, *Technologia artis* 4; Mojmir **Hamsík**: Theodorikova technika v evropském kontextu, *Technologia artis* 4, s.

<sup>602</sup> **VŠETEČKOVÁ 1994**.

<sup>603</sup> Podobnou kompozici, kdy Panna Maria s Ježíškem sedí při jednom kraji obrazu, zatímco z druhé strany přichází trojice králů s dary, z nichž první pokleká, prostřední poukazuje na hvězdu na nebi a třetí přistupuje v poza-

souzení malby v kapli sv. Máří Magdalény v katedrále. Pokročilým momentem ve výstavbě obrazu, který ovšem může být dán především rozdílnou tematikou a funkcí obrazu, je vložení dominantní diagonály horizontu skaliska, které vybíhá nad Pannou Marií sedící na rohoži, a rovněž průhled do skalnaté krajiny, který vzdáleně připomene realismus některých krajin z nástěnných maleb v klášterním ambitu v Emauzích (např. Křest Páně). K tamním malbám jako možnému pramenu malby Klanění v katedrále nás vedou i některé motivické detaily, jako je kupříkladu přisednutý a dozadu se vzpínající cíp Mariina pláště (Panna Maria v Narození Páně). V základní skladbě drapérie je však, jak jsme výše konstatovali, blíže mladší Motivní desce Jana Očka z Vlašimi. Na případné kořeny malíře Klanění v tvorbě malířů z hradu Karlštejna, ovšem ke starší vrstvě z kaple Panny Marie, může nabádat kompozice nejmladšího z trojice králů. Nakročení postavy s vysutým kolenem vzdálenější nohy, celkové prohnutí mírně nakloněné postavy a poloha rukou můžou připomenout jednak postavu Karla IV. na třetím obraze z Ostatkových scén, které bývají připisovány tzv. Mistru lucemburského rodu, a také jednoho z proroků z výjevu Apokalypsy na východní stěně kaple. Kompoziční období s vysloveně akcentovaným předsunutým kolenem zadní nohy dokládá anděl na celostránkové iluminaci Zvěstování v rukopisu *Laus Mariae Konráda z Heimburgu* (Praha, Knihovna Národního muzea). Ten ovšem dokládá pouze jiné vyústění pravděpodobně téhož prvotního zdroje, který bude právě asi na Karlštejně. Jemné „vlásečkové“ zpracování dlouhých kadeří králů naši pozornost rovněž obrací kupříkladu ke zmíněnému prorokovi z kaple Panny Marie na Karlštejně a částečně i k některým typům z emauzského cyklu, který bohužel stále zůstává svým vlivem na ostatní tvorbu doposud po formálně-slohové stránce víceméně nezhodnocen.

Právě jako klíčové se mi jeví v interpretaci dvorské malby a potažmo i ostatních figurálních oborů doposud ne zcela uspokojivě vyřešená slohová interpretace, vnitřní klasifikace a zařazení do kontextu a chronologie karlovského umění nástěnných maleb v ambitu benediktinského kláštera v Emauzích na Novém Městě.<sup>604</sup> Že se nejedná o výtvarně zcela homogenní celek je literaturou už dávno snad jednoznačně akceptováno. Zároveň striktní rozdělení Karla Stejskala na trojici Misrů A, B (rovněž Mistr emauzského cyklu) a C<sup>605</sup> je rovněž neuspokoji-

---

dí, včetně motivu Ježíška, který se nahý v klíně matky chápe darů, dokládá kupříkladu nástěnná malba v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech – srov. Iva **Steinová**: *Ikonomie nástěnných maleb v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech*, *Umění* 41, 1993, s. 199-205.

<sup>604</sup> Literatura je k tématu velmi obsáhlá. Naposledy s bohatými odkazy na literaturu jednak jednotlivé články (zvl. od Karla Stejskala, Zuzany Všetěčkové, Jana Royta a Kateřiny Kubínové) a pak Základní literatura k dějinám kláštera, in: **EMAUZY 2007**, s. 363-366.

<sup>605</sup> **STEJSKAL 1984b**. Nejnověji autor k tématu in: **EMAUZY 2007**, s. 220ad.

vé a k jeho relativizaci nás může nabádat už jen fakt, že u každého z předpokládaných mistrů nalezneme tu a tam identické typy tváří a dokonce místy celých figur. Pravděpodobnější se zdá zatím nespecifikovaný pohyb většího množství malířů v rámci spolupracujících dílen a není vyloučené, že v tomto případě dokonce jedné volněji uskupené dvorské dílny. Jako ilustrace, jak dvorské dílny, z nichž každá byla v detailu přeci jen jinak malířsky zaujatá a tedy slohově odlišitelná, může posloužit právě výzdoba karlštejnské kaple sv. Kříže deskovými obrazy.<sup>606</sup> Úzké vazby, v jejichž interpretaci se rovněž badatelé neshodují, spojují emauzské malby s výrazně západně orientovaným tzv. Lucemburským rodokmen z Karlštejna. Vedle toho nelze pochybovat, že právě především stupeň porušení je na vině, proč se uměleckohistorická literatura problematice formálně-slohových souvislostí – stejně jako v nedávném případě jistě klíčovým malbám tzv. schodištních cyklů na hradě Karlštejně – v detailních pokusech v současnosti víceméně straní. Přitom oba zmíněné celky otvírají závažné otázky – zvláště svými krajinnými scenériemi – po opětovném hledání italských souvislostí, možná snad skrze papežský Avignon (např. nástěnné malby Mattea Giovannettiho), který byl bezpochyby jednou z bran a zároveň transformačním kotlem italismů pro Západ a Zápálpí. Opomíne-li některé krajinné, modelační a světelné prvky, které nás obracejí k Itálii, můžeme jako jednoznačný italismy označit na malbách i některé motivické záležitosti, jakým je kupříkladu typus Panny Marie nekorunované a s pokrytou hlavou jak jí vidíme na Zvěstování Panně Marii (jižní křídlo), na Obřezání Páně, Klanění tří králů a Útěku do Egypta (západní křídlo). Dříve tento typus známe z nástěnné malby Madony z oltářního výklenku v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně a z přibližně stejné či o málo mladší doby z deskového obrazu Vyšehradské madony, který ovšem slohově přináleží k předešlé fázi reprezentované Mistrem vyšebrodského oltáře.

Zcela otevřená je stále i formálně-slohová interpretace opět ne zcela homogenních a místy italismy prodchnutých nástěnných maleb v bývalé kapitulní síni benediktinského kláštera na Sázavě. Jejich posouzení se ovšem v mnohém odvíjí – jak souvislostmi upozorňuje literatura – od klasifikace emauzských maleb. Tato příbuznost vyvstane především na povrch srovnáním typiky a modelace tváří (např. panny na sázavském obraze Svatba sv. Josefa s Pannou Marií a sv. Marta (?) za stolem na emauzském obraze Máří Magdaléna žádá Ježíše o odpuštění ze severního křídla ambitu) a rovněž místy kompozicí postav a záhybovým systémem drapérie (např. Panna Maria ze sázavského obrazu Svatby sv. Josefa s Pannou Marií a

---

<sup>606</sup> srov. **THEODORICUS 1997**.

sv. Marta na emauzském Marta přijímá Ježíše v domě). Zmíněné komparační obrazy z Emauz pravděpodobně namaloval tentýž malíř, kterého navíc Karel Stejskal pokládá za tamního hlavního mistra a nazval ho Mistrem emauzského cyklu.<sup>607</sup> Vedle zmíněného narativního obrazu ze života Panny Marie vymaloval asi jiný malíř na Sázavě kupříkladu obraz Infancia Christi, z něhož můžeme tvář Panny Marie dobře srovnat s více než příbuznou tvář Panny Marie na zmíněné malbě Klanění tří králů v pražské katedrále. V mém pohledu se zdá doslova přímá návaznost sázavské malby na katedrální jako nepochybná, i když se zjevně nejedná o stejného malíře. Příbuznost dokládá i obdobný systém kličkových záhybů, v případě Sázavy více akcentující linii a působivost bohatěji rytmizované drapérie. Cestou této interpretace se můžou sázavské malby nejevit jen jako přirozený slohový pokračovatel malíře z katedrály a jako dílo otvírající dále možnosti přicházejícího jemného krásného slohu, ale de facto je můžeme přímo s mnoha otázkami položit do protikladu k tvorbě Mistra třeboňského oltáře,<sup>608</sup> který sice rovněž asi minimálně zčásti vzešel genezí své malby z karlštejské tvorby,<sup>609</sup> ale došel – díky asi i nizozemským zkušenostem a svému géniu – k přeci jen odlišným, byť nakonec v obecné rovině příbuzným slohovým závěrům.

I z těchto letných komparačních náznaků, které nemají ambici a cíl problematiku osvětlit, je zřejmé, že vzájemné vztahy mezi klíčovými díly dvorského umění jsou nadmíru komplikované, provázané, kdy přechod ke krásnému slohu byl spíše něčím pozvolným a přirozeným, přičemž klíčovou roli hraje právě důkladná formálně-slohová analýza předních děl a mapování jejich vztahů. Problematiku pak může ještě dále komplikovat třeba zapojení role objednavatele, nebo alespoň specifika míst, pro které byly malby určeny. V tomto směru můžeme například hledat otázky proč se některé výrazně motivické a místy i zjevné formálně-slohové italismy uplatnily více než jinde zrovna v benediktýnských kláštorech, jmenovitě ve spojení s dvorskými malbami Na Slovanech a na Sázavě?<sup>610</sup> Jsem přesvědčený, že právě objednavatel mohl někdy výrazně ovlivnit zdánlivě jen malířům vyhraněné pole působnosti, že i v některých formálně-motivických detailech můžeme místy nalézt jistou významovost. V jistém smyslu máme doklad zásahů do práce malíře právě v osobnosti Jana z Jenštejna, jak jsme výše sledovali v souvislosti s Vatikánským kodexem.

<sup>607</sup> Naposledy **STEJSKAL 2007**, s. 233ad.

<sup>608</sup> Takto je de facto interpretuje kupříkladu Gerhard **Schmidt**: Die Malerei der siebziger Jahre, in: **GOTIK IN BÖHMEN**, S. 215.

<sup>609</sup> Jaromír **Homolka**: Malíři a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika, in: **THEODORICUS 1997**, s. 364ad. – Věra **Frömllová**: Poznámky k výzdobě kaple sv. Kříže, III. Vliv Mistra Theodorika na Mistra třeboňského oltáře, in: **THEODORICUS 1997**, s. 585-586.

Každopádně i v této úvahové rovině hovoříme stále o tzv. dílech dvorského umění, jak je víceméně kodifikovala dosavadní literatura, která jsou pak jak předmětem, tak podkladem pro hypotetické vývojové řady. Nedávné odkryvy nástěnných maleb v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze ovšem prokázaly, že prvořadá výtvarná produkce, srovnatelná minimálně s kvalitou sázavských maleb, se stále může pro nás významně obohatit a tedy i pozměnit naše starší představy. Kvalita maleb v kostele sv. Anny dokonce vedla Martina Pavalu ke ztotožnění tamního malíře s Mistrem třeboňského oltáře, což ale minimálně z opatrnosti bude třeba zamítnout.<sup>611</sup> V argumentaci klíčová komparace autora, která vedle sebe jako autorsky shodné klade Ukřižovaného Krista z obrazu Sedmi svátostí v kostele sv. Anny a Ukřižovaného z deskového obrazu Ukřižování ze sv. Barbory (Praha, Národní galerie) z ruky Mistra třeboňského oltáře, bohužel vychází pouze z celkové kompoziční a ikonografické shody. Zcela k tomu opomíjí nebo omlouvá rozdílnou technikou a měřítkem zásadní rozdíly, mezi kterými zmiňme především zcela odlišné pojetí tváře. Zatímco na deskovém obraze se jedná o jemnou tvář s typickým drobnějším nosem s protaženou špičkou a o hlavu jakoby s protaženým temenem, tvář Krista na nástěnné malbě charakterizuje výrazná exprese, široký mírně skobovitý „theodorikovský“ nos a především vysloveně špičatý vous. Přeci jen blíže, jak ostatně nakonec postřehl Martin Pavelec, pak stojí typikou tváře i stavbou těla Kristus z Ukřižování z Vyššího brodu (Praha, Národní galerie), které někteří badatelé připisovali Mistru třeboňskému. Recentní názory se nejspíš správně od této atribuce odklánějí a vidí obraz jako dílo jiného autora a krátce předcházející Třeboňský oltář.<sup>612</sup> Zmíněnou shodu s Ukřižováním ze sv. Barbory asociovala autorovi zjevně bederní rouška s vytaženým uzlem na levém boku. Pravděpodobně se však jedná o motivický detail širšího charakteru – jak dokládá kupříkladu Krucifix z Třeboně (80. léta 14. století, dřevo, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie)<sup>613</sup> –, který nelze kauzálně podmiňovat Mistrem třeboňským. Bližší charakter roušek je pak zásadně odlišný; pražská je semknutější a sleduje reálné tvary těla, zatímco na deskovém obraze rozehrává – především v horním obtočení a zavinutí látky – vysloveně zdobné krásnoslohé variace. Že se v případě pražské nástěnné malby nejedná o Mistra třeboňského dokládá –

---

<sup>610</sup> Zajímavé je, že italizující Panna Maria Ochránitelka se objevuje v dalším benediktýnském kostele Povýšení sv. Kříže v Bříství – srov. kap. 4. 2. *Jan z Jenštejna a ikonografie maleb*, s. 104.

<sup>611</sup> Martin **Pavala**: Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře, *Technologia artis*, 2006, s. 93-104; **Idem**: Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře, *Technologia artis*, 2006, [http://www.techartis.cz/TA\\_2006/13\\_Pavala/13\\_Pavala.htm](http://www.techartis.cz/TA_2006/13_Pavala/13_Pavala.htm), vyhledáno 30. 4. 2008. Autora-restaurátora zřejmě – mohu-li vůbec usuzovat – vedly k tomuto ztotožnění především osobní city a nadšení, které podnítila jeho vlastní práce na odkryvu a restaurování tak vynikajících maleb.

<sup>612</sup> např.

<sup>613</sup> **KUTAL 1962**, s. 110. obr. 126.

podle mého názoru – i pojetí drobnějších postav na obrazech jednotlivých svátostí okolo Ukřižovaného, které jsou na hony vzdálené figurám, které známe kupříkladu z rámu Madony Aracoeli, vzniklé rukou Mistra třeboňského. Naopak tyto Martinem Pavalou opomenuté drobné postavy obracejí naši pozornost mnohem hlouběji do karlovské dvorské produkce na hradě Karlštejně, jak postřehl ještě na notně porušených malbách před nedávnými opravami Jakub Vítovský.<sup>614</sup> Ještě přímější vazby nás ovšem vážou v tomto případě ke zmíněným – a v mém pohledu vývojově závažným – malbám v emauzském klášteře, které mohly být v mnohém inspirační i pro malíře z kostela sv. Apolináře v Praze. Vysloveně příbuzná, ne-li odvozená, je dvojice ženských postav na obraze svátosti manželství s ženami stojícími vedle trůnu po pravici Judity s hlavou Holoferna z Emauz (jižní křídlo). Kompozici shluku žen můžeme označit de facto za identickou. Nadmíru příbuzné je tam i včlenění postav v druhém plánu. Relevanci srovnání však umocní vlastní pojetí útlých postav s oblými rameny, lehce krkem vykloněnou hlavou, prohnutý vznosný kánon s lehce jakoby vyšpulenými hýžděmi. K pozitivnímu srovnání nás vedou i takřka stejné pohyby rukou, shodná barevnost a příbuzné řešení v té době různě variovaného zavinutí ženských hlav. Podobných odkazů, které nás místy skrze prostředníky zavedou dokonce až k Mistru lucemburského rodokmene, bychom mohli nalézt na zmíněných obrazech jednotlivých svátostí hned celou řadu.<sup>615</sup> Zvlášť působivé srovnání tváře Josefa z Arimatie s deskovými obrazy z kaple sv. Kříže na Karlštejně, které Martin Pavala na podporu své teorie předložil, nás rovněž vůbec nemusí jednoznačně odkazovat k Mistru třeboňskému. Paradoxně naopak a pouze ke slohově ryze v širokém spektru zakladatelské vrstvě. Jaromír Homolka, který navrhl se stejnými odkazy hledat kořeny umění Mistra třeboňského už na Karlštejně, sám své závěry příliš nepersonálně a konkrétně nesvažoval. Nikde nenalezneme jednoznačné tvrzení, že Mistr třeboňský namaloval v souboru konkrétní obraz. Vždy se jedná o spekulaci, nedefinitivní závěr a hledání zdrojů jeho slohu.<sup>616</sup> Přestože se rovněž domnívám, že kořeny umění (slohu) Mistra třeboňského oltáře je nutné hledat už na Karlštejně – jak Homolkou navržené komparace ukazují – a přitom počítat s jeho asi nizozemským školením a géníem, poukazuje tedy Pavalovo srovnání spíše na obecnější komplikovanost vzájemných vztahů v dobovém umění a slohu, který není dílem – jak jsem

---

<sup>614</sup> VÍTOVSKÝ 1980.

<sup>615</sup> Např. na obraze svátosti Křtu nakročený muž v hnědém šatě u křtitelnice. V kompozici postavy můžeme z části hledat vzdálenou inspiraci v postavě Noa z kopiáře Lucemburského rodokmene. Ačkoliv v rodokmenu stojí postava frontálně a v kostele sv. Anny je podána z profilu, dokládá volnější vazbu mezi oběma díly především identické postavení rukou a prstů. Identické řešení nemůže být dílem náhody a je jistě vysvětlitelné vzorníky, které se v okolí dvora a dvorských dílen pohybovaly. Koneckonců vysloveně na karlštejnskou nástěnnou malbu Klanění králů v kapli sv. Kříže a na některé nástěnné obrazy v Emauzích se odvolává i typika mužovi tváře s výrazným profilem.

<sup>616</sup> Jaromír Homolka: in: THEODORICUS 1997, s. 350ad..

zprvu předeslal – radikálních zlomů, ale návaznosti, vývoje a teprve v rámci toho možná i jisté oponenturu vůči realizacím předchozím. Deskové obrazy v kapli sv. Kříže na Karlštejně dokládají bohatou škálu individuálních projevů, chceme-li individuálních výtvarných interpretací v rámci de facto jednotícího slohu. Zvláště signifikantní jsou v tomto směru právě obrazy církevních otců, které svými písařskými zátišími již jednoznačně anticipují tentýž realismus malby, který o několik desítek později charakterizuje nizozemskou pozdně gotickou malbu a který mimo jiné ještě předtím jednoznačně – oproti Karlštejnu v již rozvinutější formě – zaznívá na skvostné malbě v někdejší knihovně v klášteře augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem. K emauzským malbám a malbám Schodištních cyklů hradu Karlštejna poukazuje v kostele sv. Anny v Praze i uspořádání italizující a z optické zkušenosti de facto odvozené krajiny, znatelné především na výpravném obraze Oplakávání Krista. V popředí v dozadu ubíhající travnaté krajině stojí horizontální a v obrácené perspektivě otevřený hrob,<sup>617</sup> do kterého nahlíží Nikodém. Nalevo vyjíždí z obrazu jezdec na koni. Bohužel jeho větší část pohltila plomba. V pozadí za otevřeným hrobem sedí na trávě Matka Boží s mrtvým Kristem v klíně (Pieta), kterému podpírá hlavu klečící sv. Jan. Za ním přistupuje k Pietě další – a pravděpodobně ženská – postava, kterou čistě hypoteticky můžeme ztotožnit s Máří Magdalénou. O shodném autorství tohoto obrazu a obrazu Sedmi svátostí nemůže být pochyb. Postavu jezdce můžeme velmi dobře odvodit z karlštejnských schodištních cyklů (Radslav Zlický se koří sv. Václavovi), stejně jako architektonické článkové sarkofágu (Korunování knížete Vratislava). Martin Pavala pak srovnával klečícího sv. Jana s postavou Krista na Olivetské hoře z Třeboňského oltáře, se kterým má ovšem už při letném pohledu pramálo společného.

Onu komplikovanost vzájemných vztahů mezi klíčovými díly karlovenského umění pak mohou v paradoxu jednak obohatit a zároveň pomoci řešit právě třeba taková díla, kterými jsou letmo probírané malby v kostele sv. Anny v Praze; na jedné straně materiálově výrazně známý fond obohacují, tedy svým způsobem i dosavadní vývojové konstrukty narušují, na druhé straně při své nesporné kvalitě významně poukazují na šíři a nejednoznačnost inspiračních zdrojů jednotlivých malířů dochovaných maleb, které nelze – při absenci jednoznačných pramenných podkladů – příliš svazovat konkrétními jmény a jednoznačnými osobnostmi. Ona výzkumem proměnná vývojová vztahovost mezi konkrétním dochovaným obrazovým materiálem je pro vlastní „příběh dějin umění“ nakonec často možná mnohem cennější než persona-

---

<sup>617</sup> Původně byl hrob podán v perspektivní zkratce nadhledu.



lizované pokusy o napsání definitivních dějin. Ta v případě maleb v kostele sv. Anny – doufám – jednoznačně vysvětluje na jejich návaznosti na emauzské malby a na druhé straně na malby karlštejské. Právě v rozřešení, respektive alespoň v nedokonavém řešení jejich vztahu, vidím klíčovou cestu budoucího bádání na tomto poli. Podobných ilustrací, které poukazují na významnou kvalitu i mimo doposud kodifikovaná tzv. díla dvorská, bychom mohly doložit celou řadu (např. vynikající nástěnná malba sv. Jeronýma v kostele Panny Marie Matky Boží před Týnem),<sup>618</sup> ale svým způsobem by již na tomto místě zamlžovaly jádro našeho problému.

Vraťme se proto zpět k malbám v kostele sv. Apolináře v Praze. Tímto – zdánlivě komplikujícím – exkurzem, jsme si snad mohli uvědomit, že konstatuje-li dosavadní literatura, že tamní malby nelze beze zbytku vyložit z dvorského karlovského umění,<sup>619</sup> není to tolik dílem případných zahraničních vlivů, ale spíš dílem naší trvalé nedostatečné znalosti karlovské malby v její složité konstituci a vzájemné výtvarné komunikaci a tedy dílem skutečně složitých stylových vztahů mezi klíčovými díly okolo pražského dvora. Z komparace jednotlivých postav na malbách v kostele sv. Apolináře jsme naopak mohli vidět, že formální aparát maleb není nikterak domácí produkci – odvoditelné od dvorských děl – vzdálený, ale že malby charakterizuje především široká paleta vlivů a díky různé míře kvality jednotlivých postav a tedy i předpokládanému počtu podílejících se malířů různá míra jejich reflexe a zhodnocení. Celek maleb se tak může bez delšího studia zdát díky své nehomogenosti interpretačně v rámci dochované domácí produkce značně komplikovaný.

Sledovali jsme, že velmi silné jsou na malbách odkazy na dílo Mistra Theodorika, respektive na dílo malířů pracujících pod jeho vedením na výzdobě kaple sv. Kříže na Karlštejně, aniž by se však jednalo o přímou návaznost. V případě polopostav proroků v arkádě v podnoží apoštolů a Krista jsou volnější vazby na obrazy proroků z Karlštejna takřka nepochybné. I když nenalezneme přesné citace, pouze variace, lze s dávkou interpretační licence hovořit o silné „theodorikovské“ komponentě.<sup>620</sup> I v tomto případě ovšem objemné figury karlštejských proroků prošly transformací, kterou vyznačuje výrazné zjemnění „theodorikovského“ slohu a kterou jsme trochu v jiném kontextu sledovali na příkladě Votivní desky Jana Očka z Vlašimi. Jakým způsobem se tato reinterpetace „theodorikovského“ slohu týkala

---

<sup>618</sup> Malba nedávno publikována – **EMAUZY 2007**, s. 362.

<sup>619</sup> **STEJSKAL 1970**, 199; **STEJSKAL 1984c**, s. 349.

<sup>620</sup> srov. podkapitola 4. 3. 2. 8. *Proroci*.

maleb v kostele sv. Apolináře, je navýsost znatelné na tváři sv. Alžběty v obraze s Madonou Ochránitelkou na severní stěně lodi kostela [53].<sup>621</sup> Srovnání s tváří Panny Marie na obraze Ukřižování z kaple sv. Kříže na Karlštejně, který bývá připisován přímo Theodorikovi,<sup>622</sup> poukazuje na obrovskou sílu Theodorikova vlivu, který se jistě netýkal jen tohoto malíře, ale celé malířské komunity, v níž figuroval Theodorik po nějaký čas jako *primer magister*. Malíř v kostele sv. Apolináře shodný typus pouze zjemnil, zbavil ho „theodorikovské“ programové nehezčnosti a přiblížil ho tím jistě idealizující poloze nastupujícího krásného slohu. Činil tak zjevně nikoliv pod zřejmým vlivem Mistra třeboňského, se kterým bývá nejednou ve zjednodušení nástup krásného slohu spojován, ale spíš pod vlivem či v paralele s malíři, kteří se podíleli jednak na karlštejnském svatováclavském cyklu z Velké věže, v Emauzích a s malíři dochovaných maleb v pražské katedrále. Při vysloveném zachování psychologie postavy Panny Marie z karlštejnského Ukřižování, lze-li to s jistou dávkou nadsázky říct, malíř svým skvělým rukopisem prokázal, že ačkoliv nepatřil přímo k užšímu okruhu dvorských umělců, byl minimálně jejich přímým žákem.

Ke Karlštejnu, na jehož výzdobě se bezpochyby podílela celá plejáda předních dvorních malířů, nás – jako k pramenu slohu maleb v kostele – vedou ještě další indicie. Silný ozvuk malíře Svatováclavského cyklu ze schodiště Velké věže rezonuje především na malbě postavy evangelisty sv. Lukáše (?) na jižní stěně kostela [33, 34].<sup>623</sup> K témuž malíři či dílně se obrací i inspirace italizujících prostorových zkratk těl pokořených panovníků v podnoží svatých panen. Domnívám se, že tentýž malíř či dílna jako na Karlštejně se podíleli i na části malířské výzdoby v ambitu emauzského kláštera, kde nalezneme navíc na obraze Vzkříšení Krista v postavě jednoho ze spících setníků ke svatoapolinářským malbám jasnou analogii do kulovitého útvaru komponované prostorově zkrácené figury [58]. Opět se tedy dostáváme do zřejmé závislosti na dvorských umělcích 60. a 70. let 14. století, v tomto případě dokonce na malíři, kterého charakterizuje v jeho bohatém rejstříku typů už v 2. polovině 60. let 14. století, kdy asi svatováclavský cyklus vznikl.<sup>624</sup> Subtilitu tvarů a postav pak opět nelze v případě maleb v kostele sv. Apolináře podmiňovat toliko krásným slohem, ale starší dvorskou malbou. Tato subtilita je v mnohém vzdálená objemným figurám Mistra Theodorika, jehož vliv na malby v kostele sv. Apolináře jsem výše nastínil a jehož třeba i nepřímý vliv na promodelování tvarů v krásnoslohyých zobrazeních se zdá nepochybný. Vraťme se však zpět k motivu

<sup>621</sup> srov. podkapitola 4. 3. 2.. Sv. Alžběta.

<sup>622</sup> THEODORICUS 1997, s. 392.

<sup>623</sup> srov. kap. 4. 3. 2. skupina evangelistů a světce se světicí.

stočené a perspektivně zkrácené figury. Příbuzný motiv se objevuje také na foliu 167v Antifonáře z Vorau, kde v iniciále A se Zmrtvýchvstáním sedí okolo tumb čtyřice stočených setníků. Zatímco Karel Stejskal podmiňuje vznik Antifonáře právě emauzskými malbami a datuje ho tak krátce po roce 1360, zatímco malby z Emauz už do první fáze karlovského umění,<sup>625</sup> dokládá v současnosti Hana Hlaváčková, že vznikl až v 2. polovině 60. let 14. století.<sup>626</sup> V jejím pohledu se pak nejde o přímou genetickou vazbu mezi oběma díly, kde malby v Antifonáři de facto variují malby emauzské, ale o obecnější motivickou shodu zobecněného slohu. Je nasnadě podobně v obecnější slohové shodě interpretovat i stočené a oproti emauzskému příkladu a koneckonců i postavě z Antifonáře živější postavy v kostele sv. Apolináře. Živost a variabilita těchto postav poukazuje k mladším inspiračním zdrojům. Zajímavé pak je, že Hana Hlaváčková usuzuje v případě Antifonáře z Vorau, že na něm pracující malíř vzešel z okruhu dílem pracujících pro arcibiskupy a které lze sledovat v tvorbě po několik desetiletí takřka až do konce 14. století.<sup>627</sup> Pokud tomu tak bylo, je nasnadě v případě malíře z kostela sv. Apolináře uvažovat o možném zprostředkování vzorníků či jen seznámení s tvorbou těchto malířů díky Janu z Jenštejna. I přes tyto možné široké inspirační prameny slohu tamního malíře se mi jeví jako zásadní vliv emauzského cyklu, který je svým způsobem spojnicí časných realizací na hradě Karlštejně s tvorbou 70. let 14. století. Započítáme-li v případě maleb v kostele sv. Apolináře odlišnost komponování postav jako víceméně solitérů, což bylo primárně asi dáno liturgickou funkcí (litanie) a specifickou ikonografií obrazu, nabízí se předpokládat výstavbu prostoru s nízkým horizontem a jednolitým nespecifikovaným blankytným pozadím v kostele sv. Apolináře inspirovanou částí emauzských maleb, reprezentovaných (přidržíme-li se pomocně zjednodušující klasifikace Karla Stejskala) zčásti mistrem Emauzského cyklu (např. Kristus se Samaritánkou u studně) a především tzv. Mistrem C, kterému Karel Stejskal připisuje notně poničené malby ve východním křídle ambitu. U téhož mistra jsme viděly i onen zmíněný a maximálně příbuzný motiv perspektivně zkrácené stočené figury. K emauzským malbám jako základnímu kameni maleb v kostele sv. Apolináře nás vedou i některé ikonografické motivy, z nichž zmiňme především dnes již takřka neznatelného hada v podnoží sv. Václava na severní stěně. Motiv mohl být v pozměněném významu převzat z obrazu Madony na hadu v pátém poli jižního křídla ambitu emauzského kláštera. Podobně tomu asi bude i s typem oblečeného a vzpřímeného Ježíška v rukou Madony, jenž se matky

---

<sup>624</sup> K tomu různé příspěvky v **KARLŠTEJN-SCHODIŠTĚ 2006**.

<sup>625</sup> Naposledy **STEJSKAL 2007**, s. 220-266, zvl. 237ad.

<sup>626</sup> Především **HLAVÁČKOVÁ 2005a**.

<sup>627</sup>

chápe okolo ramen stejně jako Ježíšek v případě Ženy sluncem oděné v šestém poli jižního křídla ambitu a Ženy sluncem oděné v kapli Panny Marie na Karlštejně (kolem 1360).<sup>628</sup>

Původ slohu maleb v kostele sv. Apolináře u malířů z emauzského kláštera ovšem zdaleka specifika jejich inspirační mnohosti nevysvětluje. Vedle dílčích odkazů na vrstvu 60. let 14. století, která tvoří fundament slohu, nalezneme kromě celkové inklinace k jisté idealizaci, znatelné především v subtilnějších tvarech, zřejmé odkazy na tvorbu pozdních 70. a 80. let 14. století, které – narozdíl od zčásti v lecčems příbuzných maleb v kostele sv. Anny na Starém Městě – nás zpravují o možném vzniku maleb až v 1. polovině 80. let 14. století. Některé malby v kostele sv. Anny je naopak možné – podle mého názoru – klást už kolem a do 2. poloviny 70. let 14. století, čímž by tvořili kromě katedrálních maleb další spojovací článek v rovině dvorského umění s tvorbou 80. let 14. století. Pluralitu slohů a jejich přetrvávání doslova ilustruje v rámci nejvyšší kvality dvorského umění malba na západní stěně kaple svatých Erharda, Otýlie a Albana, kterou hypoteticky můžeme připsat stejnému malíři jako malbu Křtu sv. Otýlie na stěně protější. Zatímco malba na západní stěně je jasně díky zobrazení klečícího arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi jako kardinála datovaná mezi léty 1379, kdy se stal kardinálem, a 1380, kdy zemřel,<sup>629</sup> předpokládá literatura – především vzhledem k zobrazení Jana Očka pouze jako arcibiskupa – u druhého obrazu vznik obecně během 70. let 14. století a místy dokonce už na sklonku 60. let 14. století.<sup>630</sup> Jistá volná slohová paralela zvláště staršího obrazu s Votivní deskou Jana Očka z Vlašimi je u obou nástěnných maleb zjevná. Literatura povětšinou zdůrazňuje souvislost obrazu Křtu sv. Otýlie s obrazy Křtu sv. Ludmily a knížete Bořivoje ze Schodištních cyklů hradu Karlštejna.<sup>631</sup> Spojení je ovšem primárně dáno námětem, kde vystupují karlštejnské obrazy jako zjevný inspirační pramen malby katedrální. Bylo by – myslím – zbytečné hledat nutně mezi díly vazby skrze shodného malíře. To by komplikovala i zmíněná nehomogenita karlštejnských schodištních cyklů. Jak na obou tamních obrazech nalezneme společné rysy, můžeme se stejným zápalem doklázat i dílčí odlišnosti (zvl. typika tváří), které nás nejednou odkazují k emauzským malbám. Křest sv. Otýlie v katedrále vznikl jednoznačně fúzí obou karlštejnských křtů Karlových přemyslovských předků a také zjevnou inovací ve smyslu zjemnění tvarů, což nejradikálněji ukazuje takřka „parlérovská“ katedrální architektura, ze které jakoby vystupují řádové sestry s bílou plenou

<sup>628</sup> Srov. podkap. 4. 3. 2. 2. *Madona Ochranielka*. K malbám na Karlštejně nedávno **HLAVÁČKOVÁ 1999**, s. 44ad.

<sup>629</sup> Malba teoreticky mohla vzniknout i krátce po skonu Jana Očka z Vlašimi.

<sup>630</sup> srov. **VŠETEČKOVÁ 1994**, s. 118ad.

<sup>631</sup> Nedávno k tomu **VŠETEČKOVÁ 1994**, s. 118ad.

v ruce. Východisko malby z kaple svatých Erharda a Otýlie v obou karlštejských malbách jednoznačně dokládá jednak kompozice obrazu jako celku a také jednotlivých postav a pak množství detailů. Za zmínku stojí tvar křtitelnice, která je – zjednodušeně řečeno – výsledkem spojení nohy podstavce křtitelnice sv. Ludmily a vlastního těla křtitelnice knížete Bořivoje. Malba křtu sv. Otýlie a s ní zřejmě autorsky shodná malba sv. Vojtěcha (?), Krista a stínané světice (sv. Kateřiny?) na protější stěně nám dokládají trvanlivost slohů a jejich postupné šíření s novějšími podněty, řekněme tedy jejich vnitřní schopnost plynulé inovace. Mladší malba na západní stěně kaple v katedrále je ideálním reprezentantem tohoto slohového posunu v rámci hypoteticky jediného malíře-dílny. Zvlášť znatelné to je na postavě Bolestného Krista.<sup>632</sup> Jakoby labilně stojící postava obepínající ostentativně pažemi s ranami po hřebecích kříž, který nebyl jen nástrojem smrti, ale také branou k jeho věčnému povýšení a spasitelskému završení, v sobě nemá takřka nic z výrazného naturalismu hmotných objemů, který bývá spojován především s „thodorikovským“ slohem, ale své téma bolesti a především triumfu představuje výsostně lyrickou formou. Nahé tělo můžeme spíše než s Kristem z Ukřižování z kaple sv. Kříže na Karlštejně srovnat s jemným Kristem z Ukřižování ze sv. Barbory (Praha, Národní galerie). V obou případech má navrch Kristus typ roušky s výrazným uzlem na levém boku, tedy motiv, pro který Martin Pavala usuzuje, že malby v kostele sv. Anny na Starém Městě jsou dílem Mistra třeboňského.<sup>633</sup> Katedrální malba je však dalším dokladem širší akceptace tohoto motivu minimálně v době paralelní vzniku Třeboňského oltáře. Navržená srovnání musíme brát k tomu pouze jako obecně slohové inklinování k lyričnosti a s tím k přirozené proměně vnímání a role zobrazení. Poměrně zajímavé srovnání ilustrující kontinuitu a proměnu obrazu nabízí nástěnná malba Bičování Krista ve východním křídle emauzského ambitu. Kristus v tomto případě stojí rovněž v centru obrazu, ovšem tříčtvrtečně natočený doleva a schovaný z části za sloupem, ke kterému má přivázané ruce. Kompozice obrazu je dána narativním charakterem pašijového děje, kde se všechny postavy vztahují ke Kristu. Naproti tomu v katedrále se jedná o obraz zjevně devoční; u nohou centrálnímu Kristu s křížem, jako symbolem své smrti a také vítězství a spásy, klečí měřítkově odlišený a z profilu podaný Jan Očko z Vlašimi. Po Kristově pravici stojí postava biskupa s berlou, kterou v diagonálním položení jakoby poukazoval na dole klečícího donátora. Můžeme předpokládat, že se jedná o sv. Vojtěcha, svatého předchůdce na stolci pražských biskupů.<sup>634</sup> Zleva vedle Krista klečí ven

---

<sup>632</sup> K faktu, že je zde skutečně Kristus zobrazen jako Bolestný: **VŠETEČKOVÁ 1994**, s. 118ad.

<sup>633</sup> **PAVALA 2006**.

<sup>634</sup> Směrodatná v tomto ztotožnění může být podoba postavy se sv. Vojtěchem na Votivní desce Jana Očka z Vlašimi. U obou postav můžeme konstatovat nejen identickou barevnost rouch, ale i příbuzné malířské podání zlaté výšivky na ornátě.

z obrazu shlížející světice, nad kterou v pozoruhodné pohybové zkratce stojí subtilní figura katana s napraženým mečem. Historickou skupinu Bičování vystřídala při relativním zachování kompozice skupina nehistorická: postavu bičovaného Krista nahradila ostentace Krista Bolestného, který tak v katedrále shlíží dolů na diváka, skupinu bičujících napravo nahradil sv. Vojtěch a skupinu nalevo sv. Kateřina (?) s katanem. V Emauzích je skupina bičujících obklopující Krista podobně dynamická jako skupina sv. Kateřiny v katedrále. Inspiraci tak můžeme hledat skutečně ve skupině po levici Bičovaného, kde jeden z vojáků sedí příkrčený při zemi, zatímco za ním se další rozpráhá důtkami k ráně. V katedrále ovšem místo prvního vojáka klečí z obrazu vytočená sv. Kateřina. Voják s mečem je ovšem pojat nebývale dynamicky v náprahu, kdy kontrapost postavy doplňuje protisměrný pohyb v ramenou a rukou. Můžeme ho sice ve schopnosti podání iluze dynamického pohybu srovnat s některými postavami bičiců z Emauz (zvl. jeden z vojáků ve Vraždění nevíňátek), případně s výtvarně snad ještě bližšími jemnými a pohybově rovněž prvotřídně podanými postavami Schodištních cyklů na Karlštejně, ale asi nejbližší srovnání a tedy i případný původ spirálovité postavy spíše odpovídá některým sochařským památkám, jmenovitě setníkovi pod křížem z Týnského severního tympanonu (kolem 1370) či dřevěné relikviářové soše sv. Jiří z Norimberku (2. polovina 60. let 14. století, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).<sup>635</sup> Analogii podobného šroubovitého pohybu představuje také bronzová socha sv. Jiří bratří z Kluže z Pražského Hradu. S prvně jmenovanou dvojicí soch má setník na malbě v katedrále společný též placatý čepec a celkové přilehlé ustrojení s krátkou suknicí akcentující hrudní partii. Příbuznost pohybových schémat v předních dílech sochařských i malířských pravděpodobně dokládá paralelní řešení složitých a italskou malbou zřejmě v zárodku iniciovaných prostorových problémů, respektive realistického a živého podání lidské figury jako trojrozměrného dynamického objektu. Postava sv. Kateřiny jakoby již vedle toho a nikoliv proti tomu plně patřila novému lyrickému slohu, byť onu lyričnost panenských světic nemůžeme kauzálně spojit s krásným slohem, ale musíme ji v její genezi přiznat již minimálně světicím deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně. Doslova signifikantní je ve slohovém posunu k lyrismu krásného slohu útlý kánon jemně předkloněné figury, kterou od pasu dolů halí bohatá drapérie. Ta, pokleslá dolů, aby zřejmě vyzněla bezbrannost de facto na spodní roucho obnaženého těla světice před katem, ovíjí celé tělo a vepředu pod rukama se do sebe zatáčí, podkasává. Podobný motiv se objevuje právě v kostele sv. Apolináře u postavy sv. Anežky na severní stěně [50, 54]. Motiv je téměř identický, pouze roucho není celé sesuté, ale zakrývá ramena a

---

<sup>635</sup> Naposledy s odkazy na strší literaturu k tomu Wilfried **Franzen**: Sv. Jiří s drakem, in: **FAJT 2006**, s. 227ad. kat. 76.

odtud spadá do bohatého zakasaného věnce okolo boků. Stejný motiv z období 70. let 14. století nalezneme u Vzkříšeného Krista na sarkofágu v tzv. Pražském misále, který se připisuje Mistru Bible ze Sadské (80. léta 14. století).<sup>636</sup> Životnost a atraktivnost motivu nám pak dokládá Kristus posledního soudu z polského retabula z polského města Grudziądz (Grudziądz, hradní kaple, 90. léta 14. století).<sup>637</sup> Všimát bychom si mohli rovněž útlounkých a v modlitbě sepnutých rukou sv. Kateřiny, tvaru hlav s lehce protaženým temenem, jak je známe z tvorby Mistra třeboňského, a mnoha dalších detailů, které nám malby představují již jako skutečný výtvarný pandán zmíněného anonyma.

Pro mladší dataci a tedy i pro reflexi mladších slohových podnětů maleb v kostele sv. Apolináře je zvlášť ilustrativní postava apoštola sv. Judy Tadeáše [36, 43],<sup>638</sup> která nás už jednoznačně vede k radikální tvorbě Mistra třeboňského oltáře. Kompozici postavy můžeme docela dobře srovnat s postavou sv. Bartoloměje z Třeboňského oltáře na reversu desky se Zmrtvýchvstáním (Praha, Národní galerie). Takřka identický je lehký šroubovitý pohyb těla, kdy postava stojí mírně natočená doleva, ale hlavou se obrací zpět přes pravé rameno k sousednímu apoštolu. Elegantní a jemné gesto levé ruky, kterou přidržuje pásku s veršem Kréda, rovněž nelze srovnávat s „theodorikovskými“ postavami s jakoby vytočenou paží, ale ideálně kupříkladu přímo s gestem ruky Panny Marie na Ukřižování ze sv. Barbory z dílny Mistra Třeboňského oltáře (Praha, Národní galerie). Ani tato podobnost však nemusí být podmíněna přímou vazbou, i když ve své blízké formě se skutečně v případě maleb v kostele sv. Apolináře zdá odvozeninou od tvorby zmíněného anonyma.<sup>639</sup> Nápadně blízká je i typika tváří sv. Judy Tadeáše a sv. Bartoloměje z Třeboňského oltáře. Vliv dvorské dílny Mistra třeboňského oltáře na dílnu pracující v kostele sv. Apolináře lze poměrně dobře vysvětlit osobností Jana z Jenštejna, který geniálního mistra zřejmě spolu s augustiniány kanovníky zaměstnával. Kvalita a povaha estetiky Mistra tak přirozeně nemusela působit na malíře jen bezprostředně, ale rovněž nepřímo skrze objednavatele a konceptory obrazů, kteří mohli malíře s tvorbou Mistra cíleně seznamovat a odvolávat se na ni. Většina malířů logicky tyto nové podněty nemohla uchopit vysloveně tvůrčím způsobem a inovativně jeho sloh dále obohatit, spíše se nabízí předpoklad, že přejímali dílčí motivy, vzory a v celku se svou tvorbu zakotvenou především v tvorbě Mistra Theodorika a jeho generačních soupeřů možná snažili kulturně ve smyslu nové estetiky. Na příkladu postavy sv. Judy Tadeáše pak nutno

<sup>636</sup> V nedávné době k tomu diplomní práce na ÚDU FF UK z pera Tomáše Gaudka.

<sup>637</sup> Wilfred **Franzen**: Oltářní retábl z Grudziądz, in: **FAJT 2006**, kat. 137, s. 418ad., obr. 137a.

<sup>638</sup> srov. podkap. 4. 3. 2. 5. Sv. *Juda Tadeáš*.

v naznačeném duchu označit za nové oproti starší vrstvě 60. a 70. let 14. století celkový subtilní kánon figury s útlými rameny a především kaligrafické zpracování poměrně bohaté drapérie a její zvrásnění hlubokými stíny, ovlivněné snad právě bezprostředně dílem Mistra třeboňského. Analogické řešení hlubokých stínů v rámci obnovené kaligrafie dokládá například postava sv. Řehoře na reversu desky s Kladením do hrobu. Malíř zde ovšem vlastní záhybový systém nerytmizoval ladnými liniemi jako jeho geniální generační souputník, nepochopil logiku rytmiky jeho malířské řeči.

V rámci typově unifikované a kvalitativně přeci jen podružnější skupiny svatých panen výrazně vystupuje z celku postava sv. Anežky po levici Panny Marie Ochránitelky [50, 54]. Ostatní panny víceméně podléhají jisté unifikaci idealizovaného typu panenské světice, která byla – jak jsem výše naznačil – v karlovském dvorském umění de facto přítomná již minimálně v tvorbě malířů pracujících spolu s Mistrem Theodorikem v kapli sv. Kříže na Karlštejně a nelze ji proto opět přísně podmiňovat krásným slohem.<sup>640</sup> Postoje světic jsou pak veskrze tradiční a určené esovkou. Tradiční je i jejich ikonografie. Sv. Anežka, jak jsme výše viděli, může teoreticky reflektovat něco ze soudobé nástěnné malby v pražské katedrále. Rovněž její půvabná drobná tvář s drobnými ústy a vysokým čelem, dozadu sčesané kadeře, jejichž pramen úzce lemuje krk a spadá po zádech dolů slohově korespondují se světicemi z nástěnných maleb v kapli sv. Erharda a sv. Otýlie v katedrále.

Naznačená srovnání nás jasně zpravují, že malíř vzešel z pražského malířského prostředí. Stejně tak se dá usuzovat i z ikonografie, která nás jednak odkazuje svou tematikou do blízkosti arcibiskupa Jana z Jenštejna a vedle toho nás dílčími motivy ujišťuje o domácím původu (tj. školení) umělce (např. takřka signifikantní umístění dítěte na pravé ruce Madony). Při nejasnosti a nejednoznačnosti všech odkazů se nabízí předpoklad, že malířský mistr, který pracoval v kostele sv. Apolináře, vyrostl z tradice karlštejnských malířských mistrů, konkrétně z theodorikovského slohu, který díky výsadnímu postavení Mistra Theodorika po dokončení prací na Karlštejně v pražském malířském Bratrstvu jistě doznal širší akceptace. Přesto

---

<sup>639</sup> srov. podkap. 4. 3. 2. 5. *Sv. Juda Tadeáš*.

<sup>640</sup> I když jsou mi přeci jen současné gendrové interpretace, minimálně co se týče starého umění, nepřilíš blízké, skýtá právě typologie zobrazení muže-světce (více individualizovaný a naturalističtější typ) a ženy-světice (spíše idealizovaný a unifikovaný) v rámci ne-portrétního středověkého zobrazení obrovský prostor pro reflexi úlohy muže a ženy v dobovém obraze a zřejmě dokonce též „před obrazem“, v dobovém uvažování. Zvláštní roli v takovéto interpretaci by bylo potřeba věnovat právě pannám, které svůj milostný a mateřský život plně vložili do náruče Krista-Ženicha. Právě tato posvátnost „milostného“ svazku, kde bude spíše třeba hledat výsadnost a specifikum ženy oproti muži v rámci křesťanské spirituality, snad bude klíčem k oné idealizaci zobrazení a s tím k jakémusi zpovšechnění idealizovaného (ideálního!) typu.



tento malíř nezůstal „theodorikovským“ slohovým fundamentem svázán. Naopak. Byl dobře obeznámen i s dobovými dalšími realizacemi, které různou měrou z karlštejnských kořenů vyrůstaly anebo je pouze nadále tvůrčím způsobem rozvíjely. To platí především o malbách v emauzském klášteře, které poutají vazby k pravděpodobně nejstarším karlštejnským realizacím, zastoupeným dílnou tzv. Mistra lucemburského rodokmene. Emauzské malby znal malíř z kostela sv. Apolináře nejspíš bezprostředně a právě ty mu byly svou povahou primárním výtvarným pramenem, podobně jako tomu bylo i u skvostných maleb v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze. Vedle toho svůj výtvarný projev estetizoval a zjemňoval v obdobném duchu, se kterým se mohl seznámit u mistra Osvalda v pražské katedrále (kaple sv. Erharda a Otýlie a kaple sv. Máří Magdalény). Podobnou měrou a není vyloučené, že prostřednictvím objednavatele, byl malíř ovlivněn také radikální tvorbou Mistra třeboňského oltáře. Od něho čerpal kromě celkové kultivace figurálních typů pouze dílčí motivické prvky. Vzájemně rozdílné malířské vlivy nijak zvlášť tvůrčím způsobem nerozpracovával, ale spíše je – v toleranci zpětné historické reflexe – eklekticky mísil, aditivně je kladl vedle sebe. S tím koresponduje i skutečnost, že stejně jako mu byla pramenem a zdrojem citací desková a nástěnná malba, neváhal obrátit svou pozornost i k sochařské tvorbě z doby kolem a po roce 1380 (Staroměstská mostecká věž).<sup>641</sup> Přestože tedy nebyl žádným inovátorem a slohotvorným umělcem, patřilo jeho umění zjevně po dvorských dílech k tomu nejlepšímu, co v monumentální malbě v dané době vznikalo. Jeho slohový projev můžeme díky zmíněnému vnitřnímu „eklektismu“ chápat v dané době jako jakýsi projev hledání výrazu a tedy jako jakýsi přechodný sloh, který spojuje díla 60. a 70. let s díly nastupujícími 80. let 14. století, které nelze nahlížet jen optikou a předpokladem dominance krásného slohu. Malby v kostele sv. Apolináře totiž kromě dílčí a dobově zřejmě obecnější inklinace k idealizaci typů a kromě hluboce náboženského podtónu nelze jednoznačně označit jako krásnoslohé.<sup>642</sup> Krásnoslohé ozvuky jsou vázány především na formální odkazy na Mistra třeboňského oltáře a na katedrální malby, které hypoteticky bývají připisovány Mistru Osvaldovi. Malby v kostele sv. Apolináře – jak se domnívám – dokládají, že příběh umění nebyl ani tehdy (po formálně-slohové stránce) lineárně homogenní, že ho nelze v historické rekonstrukci popisovat v probíraných létech 2. poloviny 14. století jako přímou cestu od měkkého slohu ke slohu krásnému. I když v dílčích odkazech, jak jsme viděli, zaznívá výtvarná komunikace s díly 80. let a místy lze dokonce hovořit o dílčí anticipaci či o reflektování krásnoslohých děl, jako celek malby ve svém fundamentu spíše vykazují vazbu k tvorbě 60. a pak zvláště 70. let 14. století. Podobně slohově přechodných děl pravděpo-

<sup>641</sup> srov. kap. 4. 3. 2. I. *Kristus*.

<sup>642</sup> Jako krásnoslohé je určil **MATĚJČEK 1931**, s. 101. Mladší badatelé toto zařazení bez hlubší kritiky přijali.

dobně vznikala ve své době celá řada a svou výtvarnou variabilitou a také lepší dostupností na rozdíl od dvorských děl významně dotvářely dobové umělecké klima.

Dobře nám tento – nutno zdůraznit, že nehomogenní! – přechodný sloh ilustrují a možná i z části objasňují malované desky tzv. Šternberského oltáře.<sup>643</sup> Soubor představuje čtveřici obrazů s malbou stojících solitérních svatých panen: sv. Lucie, sv. Barbory, sv. Kateřiny a sv. Anežky (expozice hradu Šternberk na Moravě, cca 180 x 50 cm).<sup>644</sup> Na reversu desky se sv. Kateřinou je před červeným pozadím zvěstující anděl s počátečními verši Zdrávasu *Ave gratia plena d[omi]n[u]s*; zcela neznatelný fragment malby, omezený toliko na červeně tónované plochy, se dochoval i na reversu desky se sv. Anežkou.<sup>645</sup> Deskové obrazy někdejšího retabula vyvolávají celou paletu otázek od původní proveniencí díla, přes rekonstrukci nástavce, dataci a slohového zařazení.<sup>646</sup> Datace retabula se v literatuře pohybuje od roku 1368 až k 90. létům 14. století. Rok 1368 se odvozuje z pramenné zmínky, podle které daroval 8. ledna magdeburský arcibiskup a přední prelát své doby Albert ze Šternberka jakýsi mariánský oltář s nadací na jeho udržování pro klášterní kostel augustiniánů kanovníků ve Šternberku.<sup>647</sup> Pozdější datace naopak vychází z formálního a slohového srovnání dochovaných desek s dobovou produkcí, zastoupenou především inovativním uměním Mistra třeboňského oltáře.<sup>648</sup>

<sup>643</sup> Pojem „šternberský oltář“, ovšem především ve smyslu lokace desek, použil poprvé Jaroslav Pešina: Tři desky s obrazy svätic, in: **ČUG 1350-1420**, s. 222 ad., kat. 306. Vzhledem k víceméně zažitému názvu a obecné praxi české uměnovědy používám pro oltářní nástavec (retabulum) zjednodušený název Šternberský oltář.

<sup>644</sup> Desky se sv. Barborou, sv. Kateřinou a sv. Anežkou byly v 50. letech 20. století restaurovány Bohuslavem Slánským, který z nich sejmul několik novověkých přemalby (Bohuslav Slánský: *Technika malby II. Průzkum a restaurování obrazů*, Praha 1956, s. 280, 299 a 305 ad., tab. 7a, 92–93, 114–115). Důvod, proč nebyla restaurována také deska se sv. Lucíí, se mi bohužel nepodařilo zjistit. Přináležitost desky k souboru je však nepochybný. I přes přemalby jasně zaznívají původní formy zakryté středověké malby. Zvláště to vyniká v porovnání se stavem zbylých desek před restaurováním. Za starou fotodokumentaci, pořízenou v Národní galerii v Praze Bohuslavem Slánským, děkuji Aleši Mudrovi, který je získal od zesulé Taťány Bulionové-Kubátové.

<sup>645</sup> Literatura je k deskám poměrně skromná: **PEŠINA 1970**, s. 222 ad., kat. 306; **PEŠINA 1971**, s. 171; **KESNER 1985**, s. 81–82, Kat. Nr. 5; **SCHULTES 2002**, S. 71, Abb. 60; **SUCKALE 2002**, Kat. 1/10/9, S. 259 ad.

<sup>646</sup> Všechny tyto otázky se snažím řešit v připravovaném příspěvku. Vzhledem k zaměření práce je ovšem v jejich šíři ponechávám stranou, i když se na ně logicky budu odvolávat.

<sup>647</sup> Archiválii poprvé publikoval bez bližší snahy ji spojit s konkrétním dochovaným dílem Josef Pucek: Archivní prameny k dějinám reformního augustiniánismu ve Šternberku 1371–1413, *Zprávy vlast. ústavu v Olomouci*, č. 152, Olomouc 1971. – **Idem**: Albert ze Šternberka – raněhumanistický mecenáš, In: *Okresní archiv v Olomouci 1973*. Olomouc 1974, s. 22–27. Následně v poznámce navrhl spojení dochovaných desek Šternberského oltáře Milan Togner (Jiří Josífek / František Sysel / Milan Togner: Hradní kaple na moravském Šternberku, *Umění XXIV*, 1976, s. 243–255, s. 253, pozn. 5–9). Novější literatura bohužel tuto tezi – bez kritického rozboru – vzala za své: **KESNER 1985**, s. 81–82, Kat. Nr. 5; **SCHULTES 2002**, S. 71, Abb. 60.

<sup>648</sup> **SUCKALE 2002**, Kat. 1/10/9, S. 259 ad.

Mezi oběma krajními datacemi stojí názor Jaroslava Pešiny, který jako první desky skutečně slohově reflektoval. Stejně jako autoři, kteří by rádi desky ztotožnili s pramenně doloženým oltářem z roku 1368, retabulum spojuje s Albertem ze Šternberka, ale přitom ho datuje až těsně před jeho smrt v roce 1380: **PEŠINA 1971**, s. 167–191, s. 171; **PEŠINA 1970**, s. 222 ad., kat. 306.

Šternberský oltář bezpochyby patří k tomu kvalitnějšímu, co se nám z období posledních desetiletí 14. století v domácí produkci dochovalo, přestože ho nelze kvalitativně srovnávat s prvořadými díly dvorského umění. V rozpětí uvažované datace se už při prvním kontaktu zdá relevantnější pozdější doba vzniku, kdy rok 1368 musíme jednoznačně zamítnout. Uvědomíme-li si, že by desky vznikly takřka hned po skončení realizací na Karlštejně a že by předcházely tak vynikající památku jakou je dvorská Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, byly by ve své době doslova avantgardním dílem. Nižší kvalita naopak ukazuje na skutečnost, že se spíše jedná o dílo slohově podmíněné dvorskými realizacemi. Navíc zmínka o daru oltáře s nadací se vůbec nemusí pojít s retabulem, ale spíše s vlastním oltářem, na kterém se odehrávala liturgická oběť. Jedinou relevantní oporou a pramenem tak pro dataci a určení retabula zůstává vlastní materie malby a desek.

Malba světic je jakoby slohově nejednotná a slohově promiskuitní. Nejlépe to postřehl Jaroslav Pešina, který si byl vědom zmíněné slohové obojetnosti; zatímco v postavě sv. Barbory určil jako dominantní ozvuky slohu 60. let, v případě sv. Anežky již spatřoval anticipaci slohu 80. let 14. století.<sup>649</sup> Ale právě i jeho charakteristiku – jinak veskrze (co se týče svatých panen) homogenního celku – je potřeba vnímat v záběru jeho díla jako uměleckohistorické zjednodušení, pomůcku, ve které je ještě prostor pro celou přechodnou paletu slohového projevu. Jeho charakteristika se bezpochyby týkala dominantního vyznění celých postav. Tak kupříkladu sv. Anežka, kterou můžeme v souboru označit za slohově nejpokročilejší, je ideální reprezentantkou oné eklektičnosti či promiskuity, které je vlastní hledání nového výrazu a kterou charakterizuje zřejmá návaznost na minulost a přitom reflexe soudobé tvorby, zastoupené dílem Mistra třeboňského oltáře, ke které už ovšem malíř nenašel takřikající klíč a zůstal svým projevem pouze na povrchu, v odlesku tohoto nového slohu, jenž zůstal v jeho tvorbě ve své hloubce nakonec nepochopen.

Postoj sv. Anežky je určen tradiční esovkou, kterou ovšem nemůžeme zaměňovat s plnou formulací kontrapostu. Postavou jakoby by procházely dvě protínající se kompoziční esovky: jedna určující postoj sv. Anežky a druhá určená pozvednutým beránkem v pravici, na rub obráceným pláštěm, který přechází přes boky a od levého boku spadá lemem dolů. Spojnice esovek jakoby vymezuje ústřední jímku s holým a diagonálně loženým oválným bříš-

---

<sup>649</sup> PEŠINA 1970, s. 222 ad., kat. 306.

kem, od které vychází náš pohled k christologickému symbolu beránka a k vlastní tváři a tedy osobnosti světice. Motiv ze zahalené pravice spadajícího pláště, který světice u protilehlého boku elegantním gestem pozdvihuje vzhůru tak, že plášť vytváří před tělem jakousi oponu nezávislou na reálné stavbě těla. Jedná se čistě o estetizující motiv, který umožňuje rytmické a svým způsobem jakoby už krásnoslohé rozehrání drapérie, jejíž složitější analogii můžeme hledat v některých světících Třeboňského oltáře či světících na rámu Madony Aracoeli z ruky téhož mistra. Onen motiv však nelze kauzálně spojovat s Mistrem třeboňským. Aniž bych chtěl sledovat příliš vzdálené kořeny motivu, objevuje se jeho variace už v souboru motivicky bohatých postav tzv. lucemburského rodokmene, jak dokládá především postava Metildy (2. polovina 50. let 14. století). Přesnější analogií je bezpochyby postava Přemysla Otakara I. (1377) z parléřovského náhrobku v pražské katedrále. Právě tímto výjimečným sochařským dílem máme, byť v zrcadlově obráceně, doložen identický typus, který je navíc stejně tak na onom závěsu před tělem obohacen dvojicí čelních mísových záhybů. Totéž schéma později různě variovala rozličná krásnoslohá zobrazení. Způsob modelace a prosvětlení celého obrazu na Šternberském oltáři nás již nenechají na pochybách o reflexi tohoto nového slohu. Jemu jakoby byla v protikladu celá nehybná spodní část postavy, jež jakby obracela naši pozornost k potheodorikovské vrstvě, zastoupené zmíněnou Votivní deskou Jana Očka z Vlašimi (krátce před 1371). Na jednoznačnou inspiraci Mistrem třeboňského oltáře nás odkazuje typika hlav s jakoby lehce protaženým temenem a vůbec typika jemných panenských tváří. V detailech pak nalezneme zřejmé vzorníkové odkazy (ne-li citace) na karlštejnskou produkci v kapli sv. Kříže (beránek v rukou sv. Anežky).

Dochované desky Šternberského oltáře vyvolávají velmi závažné otázky právě po původu slohu, po otázkách proč. Vzhledem k více než pravděpodobné provenienci retabula v klášteře šternberských augustiniánů kanovníků a vzhledem k okolnostem vzniku kláštera, jeho vazbám s ostatními kláštery v zemi a jeho významu na Moravě, lze hypoteticky usuzovat, že bylo objednáno u anonymního malíře s požadavkem, aby byly desky byly vymalovány „po způsobu“ výjimečného Mistra třeboňského, jehož sloh teoreticky mohl být už v té době skoro v základních znacích závazným či jen jednoduše atraktivním a módním.<sup>650</sup> Malíř ovšem vysloveně soudobý a nový sloh nebyl s to plně zvládnout, nebyl schopen překročit své školení. Vliv Mistra třeboňského díky tomu zaznívá pouze na povrchu, v celkové reflexi ušlechtilých

---

<sup>650</sup> Blíže k tomu v chystaném příspěvku o Šternberském oltáři. Zmíňme jen, že šternberští augustiniáni měly původní klášterní kostel vystavěn jako dvoulodí takřka identické s augustiniánským kostelem třeboňským, který

postav a v dílčích detailech. V jádru ovšem malba postav zůstala hluboce vkořeněna v umění iniciovaném Mistrem Theodorikem. Z těchto a dalších důvodů bych dochované desky někdejšího retabula, které navíc asi patří svou rekonstrukcí k jednomu z největších dochovaných v našem fondu (cca 210 x 400 cm),<sup>651</sup> datoval někam do 1. poloviny 80. let 14. století. Pozdější datace je vzhledem ke kvalitě maleb a absenci hlubší reflexe krásného slohu a především tvorby Mistra třeboňského, kterého vidím v tomto případě jako klíčového, nepříliš pravděpodobná. Podobně bude třeba asi datovat i dva poničené hornorakouské deskové obrazy – jeden se stojící sv. Dorotou a druhý se sv. Kateřinou (Linz, OÖ. Landesmuseum, 84 x 34 cm a 87 x 35,5 cm), které byly nedávno uvedeny do souvislosti se Šternberským oltářem.<sup>652</sup> Spojení obou souborů ale asi nebude nikterak v přímější vazbě. Snubní vztah mezi nimi je dán dalekosáhlým vlivem Mistra třeboňského oltáře a pak také ikonografickou podobností. Linecké desky přeci jen vykazují odlišné prvotní kořeny malíře, které bude třeba hledat jednak v domácí hornorakouské výtvarné produkci a není vyloučené, že byly ovlivněny i domácí produkcí z doby po polovině 14. století.<sup>653</sup> Každopádně v případě Šternberského oltáře předpokládám slohovou inklinaci k dílu Mistra třeboňského oltáře aspoň částí motivovanou kanonií augustiniánů, pro které bylo retabulum určeno.

Tzv. Šternberský oltář a malby v kostele sv. Apolináře tak pojí především několikrát zmíněná „hledající“ slohová poloha, pro kterou se nabízí v rámci předpokládaného slohového paralelismu označení „přechodný sloh“.<sup>654</sup> Obě díla nás tím z různých stran zpravují o po-

---

tak mohl být logicky vzorem podobně jako mohla být jiná tamní (a třeba i mateřská roudnická) díla vzorem pro díla jiná – srov. **KLÁŠTERY–MORAVA/SLEZSKO 2005**, s. 662–668.

<sup>651</sup> K tomu připravovaný příspěvek (srov. pozn. 666).

<sup>652</sup> **SCHULTES 2002**, S. 71, Abb. 60; **SUCKALE 2002**, Kat. 1/10/9, S. 259 ad. Deskami se blíže zabývám v připravovaném příspěvku o Šternberském oltáři (srov. pozn. 666).

<sup>653</sup> To ilustruje kupříkladu podobnost (kompozice, záhybové schémata, barevnost a modelace) postavy sv. Doroty s postavami na jihočeské Zlatokorunské desce Madony mezi sv. Markétou a sv. Kateřinou (před 1360, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie). Sama Zlatokorunská deska je zajímavým dokladem, sic o několik desetiletí předcházející, slohové nejednoznačnosti: na jedné straně reflektuje malbu měkkého slohu 60. let a přitom svými kořeny tkví v kaligrafické malbě ještě před a kolem poloviny 14. století.

<sup>654</sup> V rámci mapování a interpretace tohoto nejednotného „přechodného“ slohu by zasloužily zvláštní a detailní pozornost dnes již i domácím prostředí dobře známé bohemikální retabula z Brandenburského dómu (1375) a z městského kostela v Rathenow (kolem 1380) v Braniborsku, které spolu možná dokonce malířsky přímo souvisí – k tomu Robart **Suckale**: Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Retabel aus der Zeit Kaiser Karls IV., in: Hartmut **Krohm** / Klaus **Krüger** / Matthias **Weiniger** (eds.): *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, Berlin 1996, S. 247-265. V nedávné době k problematice Evelin **Wetter**: Bývalý hlavní oltářní retábl z dómu v Brandenburg, in: **FAJT 2006**, s. 352-355. Oba malířské celky – podle mého názoru – pojí k českému prostředí ještě dílčí odkazy a bezmála citace starší výtvarné vrstvy kolem roku 1350 (např. detaily rukou, typika kadeří apod.), i když vlastní typika tváří a další motivy nás jednoznačně zpravují o příslušnosti k mladší „pokarlštejnské“ tvorbě pražských malířských dílen.

K fenoménu jakýchsi přechodných slohů v sochařství srov. např. Jaromír **Homolka**: Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století, in: **NEUDERTOVÁ / HRUBÝ 1999**, s. 51-76. V rámci našeho domácího materiálu soustavněji zkoumá tyto přechodné a paralelní slohové proudy v sochařství kromě Jaromíra Ho-

zvolné proměně výtvarné formy a nabourávají tak naši jednoduše lineární představu střídání a následnosti jasně vymezených slohů. Snubním momentem obou děl je pak fundament jejich slohu vzešlý z časné karlovske malby 2. poloviny 50. a 60. let a vedle toho dílejší anticipace postupů a motivů dvorské malby 80. let 14. století, která již sama v té době nebyla homogenním slohovým organismem. Poměrně bohatá slohová variabilita je pak dobře doložitelná minimálně od kraje 80. let 14. století právě v nedvorské malbě nástěnné, kde docházelo také k rustikalizaci a zjednodušení dvorského slohu. Tak tomu ovšem v případě maleb v kostele sv. Apolináře a ani v případě Šternberského oltáře nebylo. Ačkoliv svou kvalitou nedosahují, jak jsme konstatovali, děl dvorských, jsou jejich takřka důslednými pokračovateli v prostředí městském, případně klášterním. Není jisté bez významu, že obě díla ovšem vznikla v dotyku s dvorem: pražské malby skrze možného objednavatele či konceptora Jana z Jenštejna a šternberské retabulum skrze vlastní augustiniánskou kanonii, tedy řád, který se těšil přízni ve dvorském prostředí; navíc šternberský klášter, založený dvořanem Albertem ze Šternberka, se na Moravě těšil obdobné důležitosti jako v Čechách mateřská kanonie v Roudnici. Domnívám se, že důvody, proč v tomto dvorském dotyku nebyly zakázky svěřeny dvorským umělcům, musíme hledat především v ekonomických možnostech objednavatele a ruku v ruce s tím se společenskou závažností konkrétní zakázky. Verifikovat tuto tezi pak může pouze detailní analýza dalších děl, která vykazují rovněž poměrně vysokou kvalitu a přitom jsou vnitřně slohově nejednoznačná, vykazují zmíněné znaky slohových přechodů. Právě klasifikace těchto děl má v mém pohledu potenciál více objasnit bohatou slohovou variabilitu městské a venkovské nástěnné malby, pro níž mohla být právě zmíněná díla – narozdíl od společensky přeci jen izolovanějších děl dvorských – dobrými prostředníky slohu.

---

molky také kupříkladu Aleš Mudra – např. Aleš **Mudra**: Madona z Bečova, in: Michaela **Ottová** / Aleš **Mudra**: Příspěvky ke gotické plastice. Assumpta z Veliké Vsi. Mistr Doupovské madony. Madona z Bečova, in: **SBORNÍK ÚSTÍ 2001**, s. 298-329; **Idem**: Madona ze Zahražan, in: **SBORNÍK ÚSTÍ 2004**, s. 409-431.

## 5. ZÁVĚR

Založení kapituly a kostela sv. Apolináře v Praze na Novém Městě bývá povětšinou interpretováno jako de facto císařský počin s hlubokým odkazem na někdejší císařskou Ravennu a opomíjí se tak vlastní specifické pastorální funkce kapituly a také arcibiskupský podíl na jejím transferu ze Sadské. Pražští arcibiskupové navrch byli také tamními patrony a drželi ke kapitule podací právo. Domnívám se a dokládá to i personální politika obsazování probošta a děkana z řad blízkých arcibiskupovi, že právě tato skutečnost byla pro život kapituly určující a že kapitula svým způsobem zastupovala arcibiskupské politikum na Novém Městě. Prvek arcibiskupský byl pro chod kapituly v důsledku zřejmě významnější než předpokládaná symbolika v rámci celého majestátního projektu Nového Města, tedy vklad císaře Karla IV. S touto skutečností korespondují i tamní malby ve spodních partiích stěn lodí. Jejich spojení s arcibiskupem Janem z Jenštejna – a není již podstatné jestli i jako s donátorem či jako s konceptorem či jen inspirátorem – je snad nepochybné. Jádrem je představa jediné hlavy církve, kterou je její velekněz Kristus, který v osobách papežů a potažmo dalších pastýřů povolal své nástupce na zemi. Malby vedle toho také formulují ideu církve bojující a církve vítězné a různé cesty ke spáse (život mateřský, život zasvěcený). Zajímavá je osoba Jidáše včleněná mezi apoštoly, kteří zastupují jednak biskupský apoštolský sbor a také církev bojující. Právě v církvi bojující se objevují Jidáš a jemu podobní heretici a obecně lidé špatní, ale branou církve vítězné, kterou je Kristus (zde stojící v centru), již neprojdou. Triumf víry nad pozemským utrpením a také nad světským způsobem života představuje s kumulovanými ikonografickými motivy obraz sv. Václava mezi anděly na severní stěně. Vysvětlit lze ve své bohatosti jediné Jenštejnovou literární tvorbou. Přesto o něm – a ani o ostatní výzdobě původně zřejmě průběžného pásu – nelze říct, že je ilustrací k literární a teologické tvorbě arcibiskupa. Obraz pouze řeší obdobné problémy jako řeší jeho básně a traktáty, ale řeší je svým specificky výtvarným jazykem a text a obraz se v tomto případě stávají vzájemným doplňkem a komentářem. I když v minulosti někteří badatelé spojili malby v kostele – a nutno říct, že správně, – s Jenštejnovým traktátem *De potestate clavium*, nelze malby chápat jako výtvarnou formulaci v něm obsažených myšlenek. Traktát totiž spojuje s malbami především motiv centrálního Předání klíčů sv. Petrovi, zatímco další motivy z maleb se objevuje po různu v celé tvorbě Jana z Jenštejna. Jak jsem tedy výše zmínil, na malby nelze nahlížet jako na ilustrace konkrétních spisů, ale jako na svébytný projev a de facto výtvarný komentář arcibiskupova díla a spostojů. Přesto je asi nasnadě předpokládat formulaci alespoň většiny těchto myšlenek v tex-

tu, než v obraze. Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře se v tomto pohledu stávají spolu s Vatikánským kodexem Jana z Jenštejna zcela zásadním pramenem pro poznání Jana z Jenštejna jako objednavatele, konceptora, obecně pak pro poznání vzájemného vztahu výtvarného umění a arcibiskupa. Podíl Jana z Jenštejna na minimálně námětové inovaci, jak ostatně inspirativně poukázal v minulosti především Jaromír Homolka, byl v dané době v oblasti umění zřejmě mimořádný. Jeho aktivní přístup k zobrazení pak dokládá především Vatikánský kodex, ve kterém se dochovaly arcibiskupovy osobní přípisky in margine pro malíře iniciál. Vzhledem k originálnímu ikonografickému celku v kostele sv. Apolináře, lze podobné jasné požadavky očekávat i v tomto případě. Otázkou pak je vlastní míra podílu konceptora a malíře, vymezení toho, co můžeme označit za vklad Jana z Jenštejna a co za vklad malíře. Malíře můžeme proto nejlépe poznat na jednotlivých jakoby vzájemně izolovaných figurách. Sloh malíře nás pak vede k časným karlštejnským realizacím (Mistr lucemburského rodukmene), které pravděpodobně vytvořily základ pro několik budoucích desetiletí. Velký vliv mohl mít i Mistr Theodorik, který stanul po dokončení prací v kapli sv. Kříže na Karlštejně jako *primer magister* malířského Bratrstva v Praze. V protipólu vůči této fundamentální komponentě slohu malíře z kostela sv. Apolináře se projevuje snaha o reflexy tvorby konce 70. a 80. let 14. století. Nejblíže jim tak svou slohovou polohou a kvalitou asi stojí malby v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze.



## 6. LITERATURA

### 6. 1. Zkráceně citovaná literatura

- ARNOŠT 2005:** Bobková, Lenka / Gładkiewicz, Ryszard / Vorel, Petr: *Arnošt z Pardubic (1297-1364). Osobnost – okruh – dědictví. Postać – środowisko – dziedzictwo.* Wrocław–Praha–Pardubice 2005.
- BÁRTLOVÁ 2001:** Bártlová, Milena: *Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400 – 1460,* Praha 2001.
- BARTŮNĚK 1959a:** Bartůněk, Václav: Jan z Jenštejna. Rod a mládí, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 11 – 12.
- BARTŮNĚK 1959b:** Bartůněk, Václav: Jan Z jenštejna. Život a dílo, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 27 – 29.
- BARTŮNĚK 1959c:** Bartůněk, Václav: Kancléř a arcibiskup pražský Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 67 – 68.
- BARTŮNĚK 1959d:** Bartůněk, Václav: Míšenský biskup Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 49 – 51.
- BARTŮNĚK 1959e:** Bartůněk, Václav: Ohlasy schizmatu v Čechách, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 109 – 110
- BARTŮNĚK 1959f:** Bartůněk, Václav: Papežské schizma a Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 86 – 88.
- BARTŮNĚK 1959g:** Bartůněk, Václav: Pastorační situace za Jenštejnova archiepiskopátu, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 148 – 149, 167 – 168, 186 – 187.
- BARTŮNĚK 1960a:** Bartůněk, Václav: Jenštejn mezi proudy, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 54, 75 – 76, 92.
- BARTŮNĚK 1960b:** Bartůněk, Václav: Jenštejnova rezignace a smrt, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 152 – 153.
- BARTŮNĚK 1960c:** Bartůněk, Václav: Jenštejnův kodex, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 169 – 171.
- BARTŮNĚK 1960d:** Bartůněk, Václav: Komunity řeholní a Jenštejn, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 32 – 34.
- BARTŮNĚK 1960e:** Bartůněk, Václav: Literatura a prameny k Jenštejnovu životopisu, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 192 – 193, 299 – 322.

- BARTŮNĚK 1960f:** **Bartůněk**, Václav: Tragické vyvrcholení Jenštejnových konfliktů, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 112 – 113.
- BENEŠOVSKÁ 1979:** **Benešovská**, Klára: Klášterní kostel celestinů na Ojvíně u Žitavy, *Umění XXVII*, 1979, s. 133-139.
- BENEŠOVSKÁ 1994:** **Benešovská**, Klára: Gotická katedrála – architektura, in: **Merhautová**, Anežka (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994, s. 36 ad.
- BITNAR 1935:** **Bitnar**, Vilém: Eucharistik české gotiky, *Na hlubinu* 10, 1935, s. 485 – 489.
- BOBKOVÁ 2003:** **Bobková**, Lenka / **Bartlová**, Milena: *Velké dějiny země Koruny české*. Svazek IV.b 1310 – 1402. Praha – Litomyšl 2003.
- BOBKOVÁ 2006:** **Bobková**, Lenka: *7. 4. 1348. Ustavení Koruny království českého. Český stát Karla IV.*, Praha 2006.
- BOHEMIA & MORAVIA 1964:** **Dvořáková**, Vlasta / **Krásá**, Josef / **Merhautová**, Anežka / **Stejskal**, Karel: *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964.
- CIHLA / PANÁČEK 2006:** **Cihla**, Michal / **Panáček**, Michal: Středověký most v Roudnici nad Labem, *Průzkumy památek XIII*, II/2006, s. 3 – 34.
- ČUG 1350-1420:** *České umění gotické 1350-1420* (věd. red. Jaroslav Pešina), Praha 1970.
- DČVU 1984/1, 2:** *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984.
- DVOŘÁKOVÁ 1984:** **Dvořáková**, Vlasta: Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV., in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 311 – 327.
- EKERT 1884:** **Ekert**, František: *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, díl II., Praha 1884.
- EMAUZY 2007:** *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy* (Ed. **Benešovská**, Klára / **Kubínová**, Kateřina), Praha 2007.
- FAJT / BÁRTLOVÁ 1996:** **Fajt**, Jiří / **Bártlová**, Milena: Sv. Petr ze Slivice, in: *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*, Katalog výstavy v NG v Praze 1996.
- FAJT 2006:** **Fajt**, Jiří (ed.): *Karel IV. císař z Boží milosti* (kat. výstavy v Obrazárně Pražského Hradu), Praha 2006.
- FIŠER 1996:** **Fišer**, František: *Karlštejn, Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996.

- FRB 1:** *Fontes Rerum Bohemicarum / Prameny dějin českých*, díl 1. (ed. Josef Emler), Praha 1873.
- FRB 4:** *Fontes Rerum Bohemicarum / Prameny dějin českých*, díl 4. (ed. Josef Emler), Praha 1884.
- FRIEDL 1931:** Friedl, Antonín: *Kodex Jana z Jenštejna. Iluminovaný rukopis české školy ve Vatikánském muzeu*, Praha 1931.
- FRIEDL 1956:** Friedl, Antonín: *Mikuláš Wurmser, Mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956.
- GOTIK IN BÖHMEN:** Swoboda, Karl Maria (Hrsg.): *Gotik in Böhmen*, München 1969.
- GOTIKA ZČ 1995/1-3:** Fajt, Jiří (ed.): *Gotika v západních Čechách 1230 – 1530* (kat. výstavy v NG v Praze 1995), díl I – III, Praha 1995.
- GOTIKA ZČ 1998:** *Gotika v západních Čechách (1230-1530). Sborník příspěvků z mezinárodního symposia. Věnováno k 70. narozeninám Prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc.* (ed. Fajt, Jiří / Laštovková, Hana / Štemberová, Tatjana), Praha 1998.
- HLAVÁČKOVÁ 2003:** Hlaváčková, Hana: Die Illumination der liturgischen Handschriften des Arnustus von Pardubice, *Miscellanea musicologica* 37, 2003, s. 47-62.
- HLAVÁČKOVÁ 2005a:** Hlaváčková, Hana: Antiphonary from Stift Vorau, in: *Manuscripts in transition: recycling manuscripts, texts and images* (Hrsg. Brigitte Dekeyzer), Paris 2005, p. 203 – 210.
- HLAVÁČKOVÁ 2005b:** Hlaváčková, Hana: Arnošt z Pardubic mezi dvorem a církví. Iluminované rukopisy objednané Arnoštem z Pardubic, in: Lenka Bobková / Ryszard Gładkiewicz / Petr Vorel: *Arnošt z Pardubic (1297-1364). Osobnost – okruh – dědictví. Postać – środowisko – dziedzictwo*. Wrocław–Praha–Pardubice 2005, s. 207 – 212.
- HLEDÍKOVÁ 1994:** Hledíková, Zdeňka (ed.): *Pražské arcibiskupství 1344-1994. Sborník prací o jeho působení a významu v české zemi*, Praha 1994.
- HLAVÁČKOVÁ 1999:** Hana Hlaváčková: Karlštejn, in: Vřetečková, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách. Průzkumy památek – Příloha*, 1999, s. 44ad.
- HLEDÍKOVÁ 2008:** Hledíková, Zdeňka: *Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel, rádce*, Praha 2008.
- HLOBIL 1976:** Hlobil, Ivo: *Nejstarší olomoucké knižní dřevorezby. Knižní dřevorezby olomoucké diecéze mezi léty 1499–1505 a jejich protireformační význam*. Umění 24, 1976, c. 4, s. 327–358. Příloha: *Zobrazení sv. Václava s (mezi) anděly v české tradici*, s. 353–358.

- HLOBIL 2007:** Hlobil, Ivo: Socha sv. Václava v katedrále sv. Víta od Petra Parlěře z roku 1372 – osazená 1373, *Muzejní a vlastivědná práce. Časopis společnosti přátel starožitností* XLV/2, 2007, s. 65-92.
- HOENS 2003:** Hoens, Jörg K.: *Lucemburkové. Pozdně středověká dynastie celoevropského významu 1308–1437*, Praha 2003.
- HOLINKA 1933:** Holinka, Rudolf: Církevní politika arcibiskupa Jana z Jenštejna za pontifikátu Urbana VI. Studie z dějin velikého schismatu západního, *Spisy filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě* XIV, 1933. 14ad.
- HOMOLKA 1962:** Homolka, Jaromír: *Madona ze Svojsína. Umění* X, 1962, s. 425 – 449.
- HOMOLKA 1976:** Homolka, Jaromír: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1976.
- HOMOLKA 1977:** Homolka, Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění: Poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách, in: Jiří Rak / Jiří Žalman (ed.): *Jenštejn 1977. Sborník z pracovního zasedání historiků starších dějin*, Národní muzeum v Praze-Brandýs nad Labem 1978, s. 115n.
- HOMOLKA 1978a:** Homolka, Jaromír: Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil, in: Legner, Anton (ed.): *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400*, Band III, Köln 1978, S. 35-39.
- HOMOLKA 1978b:** Homolka, Jaromír: Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze, *Umění* XXVI, 1978, s. 564-575.
- HOMOLKA 1978c:** Homolka, Jaromír: Sochařství (připsáno památce prof. Alberta Kutala), in: *Umění doby Karla IV.* (nepublikovaný rukopis k výstavě „Období Karla IV. v dějinách národů ČSSR“ v Národní galerii v Praze, strojopis uložen v knihovně NG v Praze). Praha 1978.
- HOMOLKA 1997:** Homolka, Jaromír: Poznámky ke karlštejnským malbám, *Umění* 45, 1997, s. 122–140.
- HOMOLKA 1999:** Homolka, Jaromír: Poznámky k vývoji české středoevropského řezbářství 14. století, in: Neudertová, Michaela / Hrubý, Petr (eds.): *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze*, Ústí nad Labem 1999, s. 51-76.
- CHADRABA 1971:** Chadraba, Rudolf: *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika umění Karla IV.*, Praha 1971.
- JENŠTEJN 1977:** Rak, Jiří / Žalman, Jiří (ed.): *Jenštejn 1977. Sborník z pracovního zasedání historiků starších dějin*, Národní muzeum v Praze-Brandýs nad Labem 1978.

- KADLEC 1969:** Kadlec, Jaroslav: *Mistr Vojtěch Raňkův z Ježova*, Praha 1969.
- KADLEC 1989:** Kadlec, Jaroslav: Jan z Jenštejna, in: *Bohemia sancta. Životopisy českých světců s přátel božích*, Praha 1989
- KADLEC 1989:** Kadlec, Jaroslav: Jan z Jenštejna, in: *Bohemia sancta. Životopisy českých světců s přátel božích*, Praha 1989, s. 194 – 207.
- KARLŠTEJN–SCHODIŠTĚ 2006:** Vsetečková, Zuzana (ed.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII – příloha*, 2006.
- KESNER 1985:** Kesner, Ladislav: Hl. Katharina, in: **Legner**, Anton (Hrsg.): *Kunst der Gotik aus Böhmen* (präsentiert von der Nationalgalerie Prag), Köln 1985, s. 81–82, Kat. Nr. 5.
- KLÁŠTERY–ČECHY 1998:** Vlček, Pavel / Sommer, Petr / Foltýn, Dušan (ed.): *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.
- KLÁŠTERY–MORAVA/SLEZSKO 2005:** Foltýn, Dušan a kol.: *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005.
- KOŘÁN 1994:** Kořán, Ivo: Podíl arcibiskupů na zlatém století české gotiky, in: **Hledíková**, Zdeňka (ed.): *Pražské arcibiskupství 1344-1994. Sborník prací o jeho působení a významu v české zemi*, Praha 1994, s. 97ad.
- KOZINA 2000:** Kozina, Jiří: Provenience misálu Václava z Radče. *Studie o rukopisech* XXXIII, 1999/2000, s. 19 – 27.
- KUČA 1996 I:** Kuča, Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, I. díl, Praha 1996.
- KUCHYNKA 1922:** Kuchynka, Rudolf: Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, *Památky archeologické* XXXIII, 1922 – 1923, s. 41 – 44.
- KUTAL 1962:** Kotal, Albert: *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962.
- KUTAL 1972:** Kotal, Albert: *České umění gotické*, Praha 1972.
- KUTHAN 2004:** Kuthan, Jiří: K vizi posvátné Prahy císaře Karla IV., *Časopis Národního muzea, Řada historická* 173, 2004, s. 21 – 50.
- LA: de Voragine**, Jakub: *Zlatá Legenda* (přel. Václav Bahník, Anežka Vidmanová, Irena Zachová), Praha 1998<sup>2</sup>.
- LANC 1993:** Lanc, Elga: Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, *Umění* XLI, 1993, s. 172 ad.
- LANC 2002:** Lanc, Elga: *Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich*, in: **Schultes**, Lothar / **Prokisch**, Bernhard (ed.): *Gotik Schätze Oberösterreich*, Linz 2002, s. 132 – 142.
- LEXIKON MÍST 2001:** Bahlcke, Joachim / Eberhard, Winfried / Polívka, Miloslav: *Lexikon historických míst Čech, Moravy a Slezska*, Praha 2001.

- LÍBAL 1948:** Líbal, Dobroslav: *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948.
- LÍBAL 1999:** Líbal, Dobroslav: Architektonický rozbor, in: Dobroslav Líbal / Pavel Zahradník, *Katedrála svatého Víta na Pražském Hradě*, Praha 1999.
- LORENC 1973:** Lorenc, Vilém: *Nové město pražské*, Praha 1973.
- LURKER 1999:** Lurker, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů* (překl. Růžena Dostálová et al.), Praha 1999.
- MATĚJČEK 1931:** Matějček, Antonín: Malířství, in: Birnbaum, Václav / Cibulka, Josef / Matějček, Antonín / Pečírka, Jaroslav / Štech, Václav Vojtěch: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931.
- MATĚJČEK 1950:** Matějček, Antonín (ed.): *Česká malba gotická 1350–1450*, Praha 1950<sup>3</sup>.
- MEISS 1973:** Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after Black Death*, London 1964, Ikon Edition 1973.
- MENCL 1948:** Mencl, Václav: *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948.
- MERHAUTOVÁ 1994:** Merhautová, Anežka (ed.): *Katedrála sv. Víta*, Praha 1994.
- MIDOŇSKA 1968:** Midoňska, Barbara: Opatovický brevíř. Neznámý český rukopis 14. století, *Umění* 16, 1968, s. 213 – 254.
- MUK / LANCINGER 1980:** Muk, Jan / Lancinger, Luboš: *Stavebně historický průzkum Prahy. Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO ), Praha 1980.
- NECHUTOVÁ 2000:** Nechutová, Jana: *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*, Praha 2000.
- NĚMEC 2001:** Němec, Richard: Caroli IV. Imperatoris Romani Fundatio: kostel kláštera celestýnů na Ojvíně u Žitavy, *Průzkumy památek XI*, 1/2001, s. 3-52.
- NĚMEC 2006:** Němec, Richard: Kaple sv. Kateřiny; Praha-Karlštejn-Lauf A. D. Pegnitz, in: Všetečková, Zuzana (ed.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII – příloha*, 2006, s. 145-158.
- NEUDERTO VÁ / HRUBÝ 1999:** Neudertová, Michaela / Hrubý, Petr (eds.): *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, Ústí nad Labem 1999*.
- NEUWIRTH 1893:** Neuwirth, Joseph: *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzel III., bis zu den Hussitenkrieg*, 1. Prag 1893.
- NEUWIRTH 1896:** Neuwirth, Joseph: *Mittlealterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens* 1. Prag 1896.
- NEUWIRTH 1897:** Neuwirth, Joseph: *Der Bildercyklus der Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein*, Prag 1897.

- NOVÁ ENCYKLOPEDIIE ČVU:** *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (ed. Anděla Horová), Praha 1995.
- OD GOTIKY K RENESANCI I-III:** **Hlobil**, Ivo / **Petrů**, Marek (red.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, díl I – III (kat. výstavy v MG v Brně, Muzeu umění v Olomouci, Slezské zemské muzeum v Opavě), Brno-Olomouc-Opava 1999.
- OTTOVÁ 2004:** **Ottová**, Michaela: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Univerzita JEP v Ústí nad Labem 2004.
- PARLER 1978/1-3:** **Legner**, Anton (ed.): *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400*, Band I – III, Köln 1978.
- PAVALA 2006:** **Pavala**, Martin: *Nástěnné malby Mistra treboňského oltáře*, *Technologia artis*, 2006, s. 93-104
- PEŠINA 1958:** **Pešina**, Jaroslav (ed.): *Gotická nástěnná malba v Čechách 1300–1350*, Praha 1958.
- PEŠINA 1970:** **Pešina**, Jaroslav: *Tři desky s obrazy světic*, in: *České umění gotické 1350-1420* (věd. red. Pešina, Jaroslav), Praha 1970, s. 222 ad., kat. 306.
- PEŠINA 1971:** **Pešina**, Jaroslav: *Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stil“ in der Tafelmalerei Böhmens*, in: *Sborník prací FF Brněnské Univerzity, Studia Minora Philodophicae Universitatis Brunensis*, F 14–15, Brno 1971, s. 167–191.
- PEŠINA 1984:** **Pešina**, Jaroslav: *Desková malba*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 355 – 397.
- PODLAHA / HILBERT 1906:** **Podlaha**, Antonín / **Hilbert**, Kamil: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém. Metropolitní chrám sv. Víta*, Praha 1906.
- PODLAHA / ŠITTLER 1903:** **Podlaha**, Antonín / **Šittler**, Eduard: *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, Praha 1993.
- POLC 1974:** **Polc**, Jaroslav V.: *Jean Jenštejn*, in: *Dictionnaire de spiritualité VIII*, Paris 1974, s. 588-565.
- POLC 1991:** **Polc**, Jaroslav V.: *Tři homilie Jana z Jenštejna O Nanebevzetí Panny Marie*, *Acta Universitatis Carolinae, Historica Universitatis Carolinae Pragensis*, XXXI, Fasc. 31, 1991, s. 41 – 51.
- POLC 1993:** **Polc**, Jaroslav V.: *Svatý Jan Nepomucký*, Praha 1993<sup>2</sup>.
- POLC 1999a:** **Polc**, Jaroslav V.: *Jean Jenštejn*, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), Praha 1999, s. 241 – 254.

- POLC 1999b: Polc, Jaroslav V.:** Proč nebyl arcibiskup Jan z Jenštejna svržen do Vltavy, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 293 – 316.
- POLC 1999c: Polc, Jaroslav V.:** Sociální nauka Jana z Jenštejna, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 255 – 270.
- POLC 1999d: Polc, Jaroslav V.:** Tři homílie Jana z Jenštejna o Nanebevzetí Panny Marie, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 279 – 292.
- POLC 2001: Polc, Jaroslav V.:** Duchovní proudy v Čechách ve XIV. století, in: *Husitský Tábor Supplementum 1* (Edd. Miloš Drda / František J. Holeček / Zdeněk Vybíral), Husitské muzeum Tábor 2001, s. 59–70.
- POLÍVKA 1983: Polívka, Miloslav:** K šíření husitství v Praze. Bratrstvo a kaple Božího Těla na Novém Městě pražském v předhusitské době, *Folia historica bohemica* 5, 1983, s. 95 – 118.
- POSPÍŠIL 2002: Pospíšil, Ctirad Václav:** *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*, Praha 2002.
- PUJMANOVÁ 1992: Pujmanová, Olga:** Madona Aracoeli a Veraicon v Praze, *Umění* 40, 1992, s. 249-265.
- ROYT / ŠEDINOVÁ 1998: Royt, Jan / Šedinová, Hana:** *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- ROYT 1985: Royt, Jan:** Příspěvek k ikonografii alegorie sv. Kříže v Roudnici nad Labem, *Umění XXXIII*, 1985, s. 492 – 507.
- ROYT 2002: Royt, Jan:** *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002.
- ROYT 2005: Royt, Jan:** Jan Očko z Vlašimi jako objednavatel uměleckých děl. Votivní obraz Jaza Očka z Vlašimi - jednota sacerdotia a imperia, in: *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám* (ed. Bobková, Lenka / Holá, Mlada), Praha 2005, s. 259-264.
- ROYT 2006: Royt, Jan:** *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- RUTH 1903: Ruth, František:** *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, I. díl, Praha 1903.
- SBORNÍK ÚSTÍ 2001: Homolka, Jaromír / Hrubá, Michaela / Hrubý, Petr / Ottová, Michaela** (eds.): *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti I*, Ústí nad Labem 2001.
- SBORNÍK ÚSTÍ 2004: Homolka, Jaromír / Hrubá, Michaela / Hrubý, Petr / Ottová, Michaela** (eds.): *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III*, Ústí nad Labem 2004.
- SCHULTES 2002: Schultes, Lothar:** *Die Flügelaltäre Oberösterreichs I – von Anfängen bis Michael Pacher* (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 11, Linz 2002.



- SIGISMUNDUS REX 2006:** Takács, Imre (Hrsg.): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437* (kat. výstavy), Budapest–Luxemburg 2006.
- SLEZSKO 2006:** Niedzielenko, Andrzej / Vlnas, Vít (eds.): *Slezsko, Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výstavy v NG v Praze), Praha 2006.
- SPĚVÁČEK 1979:** Spěváček, Jiří: *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*, Praha 1979.
- SPĚVÁČEK 1986:** Spěváček, Jiří: *Václav IV. K předpokladům husitské revoluce (1361 – 1419)*, Praha 1979.
- SPĚVÁČEK 1986:** Spěváček, Jiří: *Václav IV. K předpokladům husitské revoluce (1361 – 1419)*, Praha 1986.
- SPUNAR 1985:** Spunar, Pavel: *Repertorium auctorum Bohemorum proectum idearum post Universitatem Pragensem conditam illustrans*, Warsaviae 1985.
- STEFANOVÁ 1985:** Stefanová, Milena: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů, *Umění XXXIII*, 1985, s. 315 – 329.
- STEJSKAL 1970:** Stejskal, Karel: *Nástěnné malířství*, in: *České umění gotické 1350-1420* (věd. red. Jaroslav Pešina), Praha 1970, s. 177-201, kat. 254-289.
- STEJSKAL 1976:** Stejskal, Karel: Matouš Ornys a jeho „Rod císaře Karla IV.“ (K otázce českého historizujícího manýrismu.), *Umění 24*, 1976, s. 13–58.
- STEJSKAL 1978:** Stejskal, Karel: *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978.
- STEJSKAL 1984a:** Stejskal, Karel: Počátky gotického malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 284 – 310.
- STEJSKAL 1984b:** Stejskal, Karel: Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 328 – 342.
- STEJSKAL 1984c:** Stejskal, Karel: Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 343 – 354.
- STEJSKAL 1998:** Stejskal, Karel: Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, *Umění 46*, 1998, s. 19–41.
- STEJSKAL 2007:** Stejskal, Karel: Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství, in: *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy* (Ed. Benešová, Klára / Kubínová, Kateřina), Praha 2007, s. 220-266

- SUCKALE 2002:** Suckale, Robert: Hl. Katharina und hl. Dorothea, in: **Schultes**, Lothar / **Prokisch**, Bernhard (ed.): *Gotik Schätze Oberösterreich*, Linz 2002, Kat. 1/10/9, S. 259 ad.
- THEODORICUS 1997:** Fajt, Jiří (ed.): *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997.
- TOMEK 1849:** Tomek, Václav Vladivoj: *Děje Univerzity pražské I*, Praha 1849.
- TOMEK 1872:** Tomek, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu Pražského IV.* Praha 1872.
- TOMEK 1875:** Tomek, Václav Vladivoj: *Dějepis města Prahy*, III. díl, Praha 1875.
- UPP 1996:** Vlček, Pavel (ed.): *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996.
- UPP 1998:** Baťková, Růžena (ed.): *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998.
- VÍTOVSKÝ 1976a:** Vítovský, Jakub: *Nástěnná malba v letech 1370-1380 v Čechách* (Nepublikovaná diplomní práce na FF UK v Praze), Praha 1976.
- VÍTOVSKÝ 1976b:** Vítovský, Jakub: Nástěnné malby ze 14. století v pražské katedrále, *Umění XXIV*, 1976, s. 473n.
- VÍTOVSKÝ 1980:** Vítovský, Jakub: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 4. Praha 1980, s. 75–106.
- VLČEK 2004:** Vlček, Pavel (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- VLNAS 1993:** Vlnas, Vít: *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993.
- VŠETEČKOVÁ 1993a:** Všetěčková, Zuzana, in: **Všetěčková**, Zuzana / **Prix**, Dalibor: Kostel sv. Bartoloměje v Praze 9-Kyjích do počátku husitských válek, *Umění XLI*, 1993, s. 249 – 258.
- VŠETEČKOVÁ 1993b:** Všetěčková, Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, *Umění XLI*, 1993, s. 179 – 188
- VŠETEČKOVÁ 1994:** Všetěčková, Zuzana: Monumentální středověká malba, in: **Merhautová** Anežka (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994, s. 118 ad.
- VŠETEČKOVÁ 1999:** Všetěčková, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách. Průzkumy památek – Příloha*, 1999.

- VŠETEČKOVÁ 2002:** Všečeková, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 157-168.
- VŠETEČKOVÁ 2006:** Všečeková, Zuzana: *Marginálie k nově objeveným světcům na nástěnných malbách v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze*, in: **Mudra, Aleš / Otto-ová, Michaela** (ed.): *Ars vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium vol. V, Praha 2006, s. 255 – 288.
- VYSKOČIL 1947:** Vyskočil, Jan Kapistrán: *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947.
- WAGNER 1922:** Wagner, Václav: Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, *Za starou Prahu IX*, 1922, s. 6 – 8.
- WELTSCH 1968:** Weltsch, Ruben Ernest: *Archbishop John of Jenstein (1348-1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-hussite Prague*, Hague 1968.
- ZÍTEK 1903:** Zítek, Jan: Kodex Jana z Jenštejna ve Vatikánské knihovně v Římě, *Památky archeologické a místopisné XX*, 1902-1903, s.
- ZÍTEK 1905:** z Jenštejna, Jan: *Tractatulus de potestate clavium* (ed. Zítek, Jan), Praha 1905.
- ZVĚŘINA 1994:** Zvěřina, Josef: *Teologie agapé*, 2. díl, Praha 1994.
- ŽIVOTOPIS 1999:** Život pana Jana, třetího arcibiskupa pražského, potom patriarchy alexandrijského (přel. Milan Kopecký), in: *Jan Milíč a Jan z Jenštejna, Žďár nad Sázavou* 1999.

## 6. 2. Použitá literatura

- Adam, Adolf:** *Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj* (překl. Václav Konzal, Pavel Kouba), Praha 2001.
- Anderle, Jan / Kyncl, Josef:** Vývoj horního hradu v Bečově nad Teplou, *Průzkumy památek*, II/2002, s. 75 – 106.
- Anderle, Jan:** Bečov, stavebně historický průzkum horního hradu (pasport NPÚ, ÚP), Praha 2001.
- Bahlcke, Joachim / Eberhard, Winfried / Polívka, Miloslav:** *Lexikon historických míst Čech, Moravy a Slezska*, Praha 2001.
- Bakoš, Ján:** *Štyri trasy metodológia dejín umenia*, Bratislava 2000.

- Bártlová, Milena** (ed.): *Svatý Vojtěch. Tisíc let svatovojtěšské tradice v Čechách*. Katalog výstavy NG v Praze, Praha 1997.
- Bártlová, Milena**: A Contribution to the Characteristics of the Master of the Rajhrad Altarpiece as an Art Personality, *Bulletin of National Gallery in Prague* 11, 2001, s. 6-19, 79-89.
- Bártlová, Milena**: Byl Mistr Rajhradského oltáře nebo nebyl?, *Dějiny a současnost* 21, 1999, s. 40-44.
- Bártlová, Milena**: *Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400 – 1460*, Praha 2001.
- Bartůněk, Václav**: Jan z Jenštejna. Rod a mládí, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 11 – 12.
- Bartůněk, Václav**: Jan Z jenštejna. Život a dílo, *Duchovní pastýř* 9. 1959, s. 27 – 29.
- Bartůněk, Václav**: Jenštejn mezi proudy, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 54, 75 –76, 92.
- Bartůněk, Václav**: Jenštejnova rezignace a smrt, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 152 – 153.
- Bartůněk, Václav**: Jenštejnův kodex, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 169 – 171.
- Bartůněk, Václav**: Kancléř a arcibiskup pražský Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 67 – 68
- Bartůněk, Václav**: Komunity řeholní a Jenštejn, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 32 – 34.
- Bartůněk, Václav**: Literatura a prameny k Jenštejnovu životopisu, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 192 – 193; - 1963, s. 299 – 322.
- Bartůněk, Václav**: Míšenský biskup Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 49 – 51
- Bartůněk, Václav**: Ohlasy schizmatu v Čechách, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 109 – 110
- Bartůněk, Václav**: Papežské schizma a Jan z Jenštejna, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 86 – 88
- Bartůněk, Václav**: Pastorační situace za Jenštejnova archiepiskopátu, *Duchovní pastýř* 9, 1959, s. 148 – 149, 167 – 168, 186 – 187.
- Bartůněk, Václav**: Tragické vyvrcholení Jenštejnových konfliktů, *Duchovní pastýř* 10, 1960, s. 112 – 113.
- Bařková, Růžena** (ed.): *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998.
- Bažant, Jan**: *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000.
- Benešová, Klára**: Gotická katedrála – architektura, in: **Merhautová, Anežka** (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994, s. 36 ad.
- Benešová, Klára**: Klášterní kostel celestinů na Ojvíně u Žitavy, *Umění XXVII*, 1979, s. 133-139.
- Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, <http://www.bbkl.de>.
- Bitnar, Vilém** (ed.): *Antologie středověké poesie svatováclavské*, Praha 1929.

- Bitnar**, Vilém (ed.): *Věvec básní o svatém Václavu*, Praha 1929.
- Bitnar**, Vilém: Eucharistik české gotiky, *Na hlubinu* 10, 1935, s. 485 – 489.
- Bitnar**, Vilém: *Jan z Jenštejna. Mariánský a eucharistický horlitel české gotiky*, Olomouc 1938.
- Bobková**, Lenka / **Bartlová**, Milena: *Velké dějiny země Koruny české*. Svazek IV.b 1310 – 1402. Praha – Litomyšl 2003.
- Bobková**, Lenka / **Gładkiewicz**, Ryszard / **Vorel**, Petr: *Arnošt z Pardubic (1297-1364). Osobnost – okruh – dědictví. Postać – środowisko – dziedzictwo*, Wrocław–Praha–Pardubice 2005.
- Bobková**, Lenka: *7. 4. 1348. Ustavení Koruny království českého. Český stát Karla IV.*, Praha 2006.
- Brandi**, Cesare: *Teorie restaurování* (překl. Jiří Špaček), Kutná Hora 2000.
- Brucher**, Günter (ed.): *Geschichte der Bildendenkunst in Österreich. Band II. Gotik*, Prestel-München-New York 2000.
- Cibulka**, Josef: *Obraz svatého Václava*, in: *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci III*, ed. Jan Štenc, Praha 1930, s. 157–186.
- Cihla**, Michal / **Panáček**, Michal: *Středověký most v Roudnici nad Labem, Průzkumy památek XIII, II/2006*, s. 3 – 34.
- České umění gotické 1350-1420* (věd. red. Jaroslav **Pešina**), Praha 1970.
- Čumlivski**, Denko: *Doba vlády Karla IV. a jeho rodiny v archivních dokumentech* (kat. výst. v Národním archivu – Archivní areál Chodovec), Praha 2006.
- de Voragine**, Jakub: *Zlatá Legenda* (přel. Václav Bahník, Anežka Vidmanová, Irena Zachová), Praha 1998<sup>2</sup>.
- Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf **Chadraba**) I/1, 2, Praha 1984.
- Durdík**, Tomáš: *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*, Praha 2000.
- Dvořáková**, Vlasta / **Krása**, Josef / **Merhautová**, Anežka / **Stejskal**, Karel: *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964.
- Dvořáková**, Vlasta: *Horšovský Týn – státní zámek, město a okolí*, Praha 1954.
- Dvořáková**, Vlasta: *Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV.*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 311 – 327.
- Eco**, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje* (přel. Vladimír Mikeš). Praha 2002.
- Ekert**, František: *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, díl II., Praha 1884.
- Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy* (Edd. **Benešová**, Klára / **Kubínová**, Kateřina), Praha 2007.

- Engstová**, Kateřina: Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři, *Umění* 48, 2000, s. 369-371.
- Fajt**, Jiří (ed.): *Gotika v západních Čechách 1230 – 1530* (kat. výstavy v NG v Praze 1995), díl I – III, Praha 1995.
- Fajt**, Jiří (ed.): *Karel IV. císař z Boží milosti* (kat. výstavy v Obrazárně Pražského Hradu), Praha 2006.
- Fajt**, Jiří (ed.): *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997.
- Fajt**, Jiří / **Bártlová**, Milena: Sv. Petr ze Slivice, in: *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*, Katalog výstavy v NG v Praze 1996.
- Fillitz**, Hermann (ed.): *Geschichte der Bildendenkunst in Österreich. Band I. Früh- und Hochmittelalter*, Prestel-München-New York 1998.
- Fišer**, František: *Karlštejn, Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996.
- Foltýn**, Dušan a kol.: *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005.
- Friedl**, Antonín: *Kodex Jana z Jenštejna. Iluminovaný rukopis české školy ve Vatikánském muzeu*, Praha 1931.
- Friedl**, Antonín: *Mikuláš Wurmser, Mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956.
- Friedl**, Antonín: *Počátky Mistra Theodorika*, Praha 1963.
- Frinta**, Mojmír S.: Nezvyklé dekorativní postupy v různých oborech umění 14. a 15. století, *Technologia artis* 4, s.
- Gerát**, Ivan: *Středověké obrazové témy na Slovensku – osoby a příběhy*, Bratislava 2001.
- Gerving**, Manfred: Takzvaná Devotio moderna, in: **Lášek**, Jan Blahoslav (ed.): *Jan Hus mezi epochami, národy a konfesemi*, Sborník z mezinárodního symposia, konaného 22. – 26. Zář 1993 v Bayreuthu, SRN, Praha 1995, s. 54 – 59.
- Gotika v západních Čechách (1230-1530). Sborník příspěvků z mezinárodního symposia. Věnováno k 70. narozeninám Prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc.* (ed. **Fajt**, Jiří / **Laštoková**, Hana / **Štemberová**, Tatjana), Praha 1998.
- Gurlitt**, Cornelius: Amtshauptmannschaft Zittau (land), *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen* 29, Dresden 1906.
- Hamsík**, Mojmír: Theodorikova technika v evropském kontextu, *Technologia artis* 4, s.
- Havránek**, Bohuslav / **Hrabák**, Josef / **Daňhelka**, Jiří a kol.: *Výbor z České literatury doby husitské*, díl I., Praha 1963.
- Hlaváček**, Ivan: Johánek z Pomuku a jeho doba, in: *Svatý Jana Nepomucký 1393-1993* (kat. výst. Bavorského Národního musea v Mnichově v klášteře premonstrátů na Strahově a Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově), Praha 1993, s. 13-19.

- Hlaváčková, Hana:** Antiphonary from Stift Vorau, in: *Manuscripts in transition: recycling manuscripts, texts and images* (Hrsg. Brigitte **Dekeyzer**). Paris 2005, p. 203 – 210.
- Hlaváčková, Hana:** Arnošt z Pardubic mezi dvorem a církví. Iluminované rukopisy objednané Arnoštem z Pardubic, in: **Bobková, Lenka / Gładkiewicz, Ryszard / Vorel, Petr:** *Arnošt z Pardubic (1297-1364). Osobnost – okruh – dědictví. Postać – środowisko – dziedzictwo*. Wrocław–Praha–Pardubice 2005, s. 207 – 212.
- Hlaváčková, Hana:** Die Illumination der liturgischen Handschriften des Arnestus von Pardubice, *Miscellanea musicologica* 37, 2003, s.47-62.
- Hlaváčková, Hana:** Kdy vznikla Bible Václava IV.?, in: **Bukovinská, Beket / Konečný, Lubomír** (ed.): *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, s.65-80.
- Hlaváčková, Hana:** *Pražské iluminátorské dílny ve druhé polovině 14. století* (Nepublikovaný referát přednesený v rámci cyklu „Collegium historiae artium“ dne 25. 5. 2005 na půdě ÚDU AV ČR).
- Hledíková, Zdeňka** (ed.): *Pražské arcibiskupství 1344-1994. Sborník prací o jeho působení a významu v české zemi*, Praha 1994.
- Hledíková, Zdeňka:** *Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel, rádce*, Praha 2008.
- Hledíková, Zdeňka:** *Biskup Jan IV. z Dražic*, Praha 1991.
- Hledíková, Zdeňka:** Úřad generálních vikářů pražského arcibiskupa v době předhusitské : ze správních dějin pražské arcidiecéze, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Monographia* 41, 1971.
- Hlobil, Ivo / Petru, Marek** (red.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, díl I – III (kat. výstavy v MG v Brně, Muzeu umění v Olomouci, Slezské zemské muzeum v Opavě), Brno-Olomouc-Opava 1999.
- Hlobil, Ivo:** *Gotické sochařství*, in: Anežka **Merhautová** (ed.), *Katedrála sv. Víta*. Praha 1994, s. 66 ad.
- Hlobil, Ivo:** Nejstarší olomoucké knižní dřevořezby. Knižní dřevořezby olomoucké diecéze mezi léty 1499–1505 a jejich protireformační význam, *Umění* 24, 1976, s. 327–358. Příloha: Zobrazení sv. Václava s (mezi) anděly v české tradici, s. 353–358.
- Hlobil, Ivo:** Socha sv. Václava v katedrále sv. Víta od Petra Parlře z roku 1372 – osazená 1373, *Muzejní a vlastivědná práce. Časopis společnosti přátel starožitností* XLV/2, 2007, s. 65-92.
- Hoens, Jörg K.:** *Lucemburkové. Pozdně středověká dynastie celoevropského významu 1308–1437*, Praha 2003.

- Holinka**, Rudolf: Církevní politika arcibiskupa Jana z Jenštejna za pontifikátu Urbana VI. Studie z dějin velikého schismatu západního, *Spisy filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě XIV*, 1933. 14ad.
- Homolka**, Jaromír / **Hrubá**, Michaela / **Hrubý**, Petr / **Ottová**, Michaela (ed.): **Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III**, Ústí nad Labem 2004.
- Homolka**, Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění: Poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách, in: Jiří Rak / Jiří Žalman (ed.): *Jenštejn 1977. Sborník z pracovního zasedání historiků starších dějin*, Národní muzeum v Praze-Brandýs nad Labem 1978, s. 115ad.
- Homolka**, Jaromír: Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze, *Umění XXVI*, 1978, s. 564-575.
- Homolka**, Jaromír: *Madona ze Svojšína*. *Umění X*, 1962, s. 425 – 449.
- Homolka**, Jaromír: Poznámky ke karlštejnským malbám, *Umění 45*, 1997, s. 122–140.
- Homolka**, Jaromír: Poznámky ke karlštejnským malbám, *Umění XLV*, 1997, s. 122-140.
- Homolka**, Jaromír: Sochařství, in: *Umění doby Karla IV.* (nepublikovaný rukopis k výstavě „Období Karla IV. v dějinách národů ČSSR“ v Národní galerii v Praze, strojopis uložen v knihovně NG v Praze). Praha 1978.
- Homolka**, Jaromír: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1976.
- Husitský Tábor Supplementum 1* (Edd. **Drda**, Miloš / **Holeček**, František J. / **Vybíral**, Zdeněk), Husitské muzeum Tábor 2001.
- Hynek**, Aleš: *Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů* (Nepublikovaná diplomní práce na FF UK v Praze), Praha 2007.
- Chadraba**, Rudolf: *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika umění Karla IV.*, Praha 1971.
- Chamonikolasová**, Kaliopi: *Český malíř. Madona s dítětem zv. Svatotomášská*, in: *MG Gotika*. Brno 1992, kat. 8.
- Charvát**, Petr: Pouti ke svatým místům ve středověké Evropě, *Dějiny a současnost 4*, 1996, s. 5 – 8.
- Ježek**, Martin: Česká města na foliích Würzburského alba (I. část), *Průzkumy památek 3*, 1996, s. 32-50.
- Josífek**, Jiří / **Sysel**, František / **Togner**, Milan: Hradní kaple na moravském Šternberku, *Umění XXIV*, 1976, s. 243 – 255, s. 253, pozn. 5 – 9.



- Kadlec**, Jaroslav (ed.): *Traktát mistra Ondřeje z Brodu o původu husitů: Visones Ioannis, archiepiscopi Pragensis, et earundem explicationes (alias Tractatus de origine Hussitarum)*, Tábor 1980.
- Kadlec**, Jaroslav: Jan z Jenštejna, in: *Bohemia sancta. Životopisy českých světců s přátel božích*, Praha 1989, s. 194 – 207.
- Kadlec**, Jaroslav: Literární činnost augustiniánských kanovníků kláštera roudnického?, *Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků* 11/1, 1993, s. 179 – 183.
- Kadlec**, Jaroslav: *Mistr Vojtěch Raňkův z Ježova*, Praha 1969.
- Kadlec**, Jaroslav: Petr Klarifikátor, duchovní vůdce a životopisec Jana z Jenštejna, in: *Slovník Katolické teologické fakulty*, vydaný v roce 650. výročí založení Univerzity Karlovy, Praha 1998, s. 101 – 150.
- Kaňák**, Miloslav: *Milíč z Kroměříže*, Praha 1975.
- Kaplanová**, Ludmila: K stavebním úpravám kostela sv. Apolináře v Praze, *Památková péče* 1972, s. 129ad.
- Kapustka**, Mateus / **Klípa**, Jan / **Koziel**, Andrzej / **Oszcanowski**, Piotr / **Vlnas**, Vít (eds.): *Slezsko perla v České koruně. Historie. Kultura. Umění*, Praha 2007.
- Kettner**, Jiří: *Dějiny Pražské arcidiecéze v datech*, Praha 1993.
- King John of Luxemburg (1296-1346) and the Art of his Era* (ed. Klára **Benšovská**), Praha 1998.
- Kopecká**, Ivana a kol.: *Preventivní péče o historické objekty a sbírky v nich uložených*. Praha 2002.
- Kozina**, Jiří: Provenience misálu Václava z Radče. *Studie o rukopisech XXXIII*, 1999/2000, s. 19 – 27.
- Kramář**, Vincenc: La peinture et la sculpture au XIVe siècle, in: *Actes du Vongrés d'Histoire de l'Art*, 2. sv. Paris 1924, s. 233n.
- Krás**a, Josef: Knižní malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadra-ba) I/1, 2, Praha 1984, s. 405 – 339.
- Krohm**, Hartmut / **Krüger**, Klaus / **Weiniger**, Matthias (eds.): *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, Berlin 1996.
- Kronika Františka Pražského (přel. Marie **Bláhová**), in: *Kroniky doby Karla IV.* Praha 1987.
- Kropáček**, Jiří: *Vývoj studia a výkladu západoevropského umění středověku I.*, Praha FF UK 1972.

- Kubínová**, Kateřina: Panovnické postavy v závěru schodištních maleb, in: **Všetečková**, Zuzana (ed.), *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna*, Průzkumy památek XIII / 2006 – Příloha, Praha 2006, s. 23 – 36.
- Kuča**, Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, I. díl, Praha 1996.
- Kuchynka**, Rudolf: Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, *Památky archeologické* XXXIII, 1922 – 1923, s. 41 – 44.
- Kutal**, Albert: *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962.
- Kutal**, Albert: *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962.
- Kutal**, Albert: *České umění gotické*, Praha 1972.
- Kutal**, Albert: Gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984.
- Kuthan**, Jiří: K vizi posvátné Prahy císaře Karla IV., *Časopis Národního muzea, Řada historická* 173, 2004, s. 21 – 50.
- Lanc**, Elga: *Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich*, in: **Schultes**, Lothar / **Prokisch**, Bernhard (ed.): *Gotik Schätze Oberösterreich*, Linz 2002, s. 132 – 142.
- Lanc**, Elga: Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, *Umění* XLI, 1993, s. 172 ad.
- Lawrence**, Hugh Clifford: *Dějiny středověkého mnišství* (přel. Pavel Pšeja, Jan Vomlela), Brno–Praha 2001.
- Legner**, Anton (ed.): *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400*, Band I – III, Köln 1978.
- Legner**, Anton (Hrsg.), *Kunst der Gotik aus Böhmen* (präsentiert von der Nationalgalerie Prag), Köln 1985.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 1 – 6, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 9 (Ed. **Buchberger**, Michael), Freiburg 1937.
- Líbal**, Dobroslav / **Zahradník**, Pavel: *Katedrála svatého Víta na Pražském Hradě*, Praha 1999.
- Líbal**, Dobroslav: *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948.
- Líbal**, Dobroslav: *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001.
- Líbal**, Dobroslav: *Pražské gotické kostely*, Praha 1946.
- Lochman**, Jan Milič: *Krédo. Základy ekumenické dogmatiky* (překl. Bohuslav Vik), Praha 1996.
- Lorenc**, Vilém: *Nové město pražské*, Praha 1973.

- Lurker**, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů* (překl. Růžena Dostálová et al.), Praha 1999.
- Matějček**, Antonín (ed.): *Česká malba gotická 1350–1450*, Praha 1931<sup>1</sup>, Praha 1938<sup>2</sup>, Praha 1950<sup>3</sup>.
- Matějček**, Antonín: Malířství, in: **Birnbaum**, Václav / **Cibulka**, Josef / **Matějček**, Antonín / **Pečírka**, Jaroslav / **Štech**, Václav Vojtěch: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931.
- Meiss**, Millard: *Painting in Florence and Siena after Black Death*, London 1964, Ikon Edition 1973.
- Mencl**, Václav: *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948.
- Menclová**, Dobroslava: *České hrady*, II. díl, Praha 1972.
- Merhautová**, Anežka (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994.
- Miodoňska**, Barbara: Opatovický brevíř. Neznámý český rukopis 14. století, *Umění* 16, 1968, s. 213 – 254.
- Mudra**, Aleš / **Ottová**, Michaela (ed.): *Ars vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium vol. V, Praha 2006.
- Mudra**, Aleš: Madona z Bečova, in: **Ottová**, Michaela / **Mudra**, Aleš: Příspěvky ke gotické plastice, in: **Homolka**, Jaromír / **Hrubá**, Michaela / **Hrubý**, Petr / **Ottová**, Michaela (eds.): *Gotické umění a jeho historické souvislosti I*, Ústí nad Labem 2001, s. 298-334.
- Muk**, Jan / **Lancinger**, Luboš: *Stavebně historický průzkum Prahy. Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO ), Praha 1980.
- Mukařovský**, Jan: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948.
- Nechutová**, Jana: *Latinská literatura českého středověku do roku 1400*, Praha 2000.
- Němec**, Richard: Caroli IV. Imperatoris Romani Fundatio: kostel kláštera celestýnů na Ojvíně u Žitavy, *Průzkumy památek XI*, 1/2001, s. 3-52.
- Němec**, Richard: Kaple sv. Kateřiny; Praha-Karlštejn-Lauf A. D. Pegnitz, in: **Všetečková**, Zuzana (ed.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII – příloha*, 2006, s. 145-158.
- Neudertová**, Michaela / **Hrubý**, Petr (eds.): *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze*, Ústí nad Labem 1999.
- Neumann**, Augustin Alois: Nový pramen k životopisu arcibiskupa Jenštejna, *Hlídka* 55. 1938.

- Neumann**, Augustin Alois: Pravidla duchovního života pro arcibiskupa Jenštejna, *Hlídka* 51, 1934, s. 81.
- Neuwirth**, Joseph: *Der Bildercyklus der Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein*, Prag 1897.
- Neuwirth**, Joseph: *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzel III., bis zu Hussitenkrieg*, 1. Prag 1893.
- Neuwirth**, Joseph: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens 1. Prag 1896.
- Niedzielenko**, Andrzej / **Vlnas**, Vít (eds.): *Slezsko, Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výstavy v NG v Praze), Praha 2006.
- Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (ed. **Horová**, Anděla), Praha 1995.
- Ottová**, Michaela: *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Univerzita JEP v Ústí nad Labem 2004.
- Palivec**, Viktor: *Staropražské lékařské památky. Munumenta Medica Vetero Pragae*, Praha 2005.
- Pavala**, Martin: Horšovský Týn, kaple kostela sv. Apolináře, *Technologi a artis* 1, Praha 1990.
- Pavala**, Martin: Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře, *Technologia artis*, 2006, s. 93-104.
- Pavala**, Martin: Nástěnné malby Mistra třeboňského oltáře, *Technologia artis*, 2006, [http://www.techartis.cz/TA\\_2006/13\\_Pavala/13\\_Pavala.htm](http://www.techartis.cz/TA_2006/13_Pavala/13_Pavala.htm), vyhledáno 30. 4. 2008.
- Pavelec**, Petr: *Kláštevní kostel Obětování Panny Marie - uměleckohistorický průvodce*, České Budějovice 1997.
- Pavelec**, Petr: Nástěnné malby v interiéru kaple nad severní předsíní kostela sv. Víta v Českém Krumlově, *Umění* 54, 2006, s. 518-523.
- Pavelec**, Petr: *Nové objevy v křížové chodbě dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, aneb císař Karel IV. po 630 letech znovu ve svém městě*, <http://www.npu.cz/pp/dokum/ppclanky/ppcl08/ppcl080529pavelecbudějovice/>, vyhledáno 24. 7. 2008.
- Pavelec**, Petr: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, *Zprávy památkové péče* LVI/1996, č. 9 - 10, str. 296 - 305.
- Pekař** Josef (rec.): Eduard Winter, Die europäische Bedeutung des Frühhumanismus in Böhmen, *Český časopis historický* 42, 1936, s. 182-183.
- Pešina**, Jaroslav (ed.): *Gotická nástěnná malba v Čechách 1300–1350*, Praha 1958.

- Pešina, Jaroslav:** Desková malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 355 – 397.
- Pešina, Jaroslav:** Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění XXV*, 1977, s. 130 – 160.
- Pešina, Jaroslav:** Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stil“ in der Tafelmalerei Böhmens, in: *Sborník prací FF Brněnské Univerzity, Studia Minora Philodophicae Universitatis Brunensis*, F 14 – 15, Brno 1971, s. 167 – 191.
- Petrů, František:** O výchově konservátorských a restaurátorských kádřů, *Zprávy památkové péče XIV*, 1954, s. 235 – 239.
- Petrů, František:** Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, *Zprávy památkové péče XV*, 1955, s. 185 – 186.
- Plátková, Zuzana:** *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420* (nepublikovaná diplomová práce na FF UK), Praha 1974.
- Podlaha, Antonín / Hilbert, Kamil:** *Soupis památek historických a uměleckých : král. hlavní město Praha : Hradčany. I, Metropolitní chrám sv. Víta*, Praha 1906.
- Poche, Emanuel:** Česká gotická výšivka v Louvru, *Umění a řemesla 3*, 1976, s. 36-67.
- Polc, Jaroslav / Hledíková, Zdeňka:** *Pražské koncily a synody předhusitské doby*, Praha 2002.
- Polc, Jaroslav V.:** „Visitatio beatae Mariae Virginis“ da seicento anni nell occidente liturgico, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 271 – 278.
- Polc, Jaroslav V.:** Český přínos k odstranění západního schismatu, *Se znamením kříže*, Řím 1967, s. 157-163.
- Polc, Jaroslav V.:** *De origine festi Visitationis Beatae Mariae Virginis*, Řím 1967.
- Polc, Jaroslav V.:** Jan z Jenštejna a svátek Navštívení Panny Marie, *Se znamením kříže*, Řím 1967, s. 154-156.
- Polc, Jaroslav V.:** Jean Jenštejn, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), Praha 1999, s. 241 – 254.
- Polc, Jaroslav V.:** Jean Jenštejn, in: *Dictionnaire de spiritualité VIII*, Paris 1974, s. 588-565.
- Polc, Jaroslav V.:** Proč nebyl arcibiskup Jan z Jenštejna svržen do Vltavy, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 293 – 316.
- Polc, Jaroslav V.:** Sociální nauka Jana z Jenštejna, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 255 – 270.
- Polc, Jaroslav V.:** *Svatý Jan Nepomucký*, Praha 1993<sup>2</sup>.

- Polc, Jaroslav V.:** *Tři homilie Jana z Jenštejna o Nanebevzetí Panny Marie*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Historica Universitatis Carolinae Pragensis*, XXXI, Fasc. 31, 1991, s. 41 – 51.
- Polc, Jaroslav V.:** *Tři homílie Jana z Jenštejna o Nanebevzetí Panny Marie*, in: *Česká církev dějinách* (ed. Jiří Kuthan), s. 279 – 292.
- Polc, Jaroslav:** *Česká církev v dějinách* (ed. Jiří Kuthan), Praha 1999.
- Polc, Jaroslav V.:** *Duchovní proudy v Čechách ve XIV. století*, in: *Husitský Tábor Supplementum 1* (Edd. Miloš Drda / František J. Holeček / Zdeněk Vybíral), Husitské muzeum Tábor 2001, s. 59–70.
- Polívka, Miloslav:** *K šíření husitství v Praze. Bratrstvo a kaple Božího Těla na Novém Městě pražském v předhusitské době*, *Folia historica bohemia* 5, 1983, s. 95 – 118.
- Pospíšil, Aleš:** *Kutná Hora a umění*, in: **Štroblová, Helena / Altová, Blanka** (ed.): *Kutná Hora*, Praha 2000.
- Pospíšil, Ctirad Václav:** *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*, Praha 2002.
- Prag um 1400. Der Scöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik.* Katalog výstavy. Wien 1990.
- Prucek, Josef:** *Albert ze Šternberka – raněhumanistický mecenáš*, In: *Okresní archiv v Olomouci 1973*. Olomouc 1974, s. 22 – 27.
- Prucek, Josef:** *Archivní prameny k dějinám reformního augustinianismu ve Šternberku 1371 – 1413*, *Zprávy vlast. ústavu v Olomouci*, č. 152, Olomouc 1971.
- Pujmanová, Olga:** *Madona Aracoeli a Veraicon v Praze*, *Umění* 40, 1992, s. 249-265.
- Rahner, Karl / Vorgrimler, Herbert:** *Teologický slovník* (přel. František Jirsa ; doplnil Jan Sokol), Praha 1996.
- Royt, Jan / Šedinová, Hana:** *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- Royt, Jan:** *Jan Očko z Vlašimi jako objednavatel uměleckých děl. Votivní obraz Jaza Očka z Vlašimi - jednota sacerdotia a imperia*, in: *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám* (ed. **Bobková, Lenka / Holá, Mlada**), Praha 2005, s. 259-264.
- Royt, Jan:** *Malý průvodce po křesťanské ikonografii – Panna Maria VI. Perspektivy 7* (příloha Katolického týdeníku 14 / XVI, 29. – 3 – 4. 4. 2005), 2005, s. III.
- Royt, Jan:** *Otázka frankovlámských vlivů v tvorbě umělců za vlády Václava IV.* (Nepublikovaný referát podnícený výstavou Paris 1400 v pařížském Louvru A přednesený dne 2. 3.

- 2005 v rámci 20. zasedání Centra medievistických studií AV ČR a UK v Praze na půdě AV ČR).
- Royt, Jan:** Příspěvek k ikonografii alegorie sv. Kříže v Roudnici nad Labem, *Umění* 33, 1985, s. 492 – 507.
- Royt, Jan:** *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- Royt, Jan:** *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002.
- Royt, Jan/ Ottová, Michaela / Mudra, Aleš (ed.):** *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana*, Praha 2005.
- Ruth, František:** *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*, I. díl, Praha 1903.
- Saliger, Artur (Hrsg.):** *Der Meister von Grosslobming* (kat. Österreichische Galerie), Wien 1994.
- Schmidt, Gerhard:** Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildkodex, *Umění* XLI, 1993, s. 145 – 152.
- Schmidt, Gerhard:** Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bilderkodex, *Umění* XLI, 1993, s. 145ad.
- Schultes, Lothar / Prokisch, Bernhard (ed.):** *Gotik Schätze Oberösterreich*. Linz 2002.
- Schultes, Lothar:** *Die Flügelaltäre Oberösterreichs I – von Anfängen bis Michael Pacher* (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 11. Linz 2002.
- Skarolková, Eva / Nečásková, Milena:** *Restaurátorská zpráva. Restaurování gotických nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze 2. 2. etapa v roce 1997 – 1998* (Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 8348/A-B).
- Skarolková, Eva:** *1. etapa restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze 2 v roce 1996* (Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 7746).
- Skarolková, Eva:** *Restaurátorská zpráva. 2. etapa v roce 1997 – 1998* (Nepublikovaná restaurátorská zpráva, uložena v archivu Pražského ústavu památkové péče, inv. č. 8349).
- Slánský, Bohuslav:** K článku „O výchově restaurátorských kádrů“, *Zprávy památkové péče* XV, 1955, s. 154 – 157.
- Slánský, Bohuslav:** K článku F. Petra: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb, *Zprávy památkové péče* XVI, 1956, s. 94 – 96.
- Spěváček, Jiří:** Karel IV. a jeho vlastní životopis, in: *Vita Caroli Quarti – Karel IV. Vlastní životopis* (přel. Jakub Pavel). Praha 1978, s. 167 – 198.
- Spěváček, Jiří:** *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*, Praha 1979.

- Spěváček, Jiří:** *Václav IV. K předpokladům husitské revoluce (1361 – 1419)*, Praha 1986.
- Spunar, Pavel:** *Repertorium auctorum Bohemorum provectorum idearum post Universitatem Pragensem conditam illustrans*, Warsaviae 1985.
- Stefanová, Milena:** Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů, *Umění XXXIII*, 1985, s. 315 – 329.
- Steinová, Iva:** Ikonografie nástěnných maleb v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech, *Umění* 41, 1993, s. 199-205.
- Stejskal, Karel:** Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, *Umění* 46, 1998, s. 19–41.
- Stejskal, Karel:** Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, in: *Kabinet pro klasická studia AV ČR*, [http://www.clavmon.cz/clavis/stati\\_studie/quadriga/ks.html](http://www.clavmon.cz/clavis/stati_studie/quadriga/ks.html), vyhledáno 12.7. 2007.
- Stejskal, Karel:** Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 328 – 342.
- Stejskal, Karel:** Matouš Ornyš a jeho „Rod císaře Karla IV.“ (K otázce českého historizujícího manýrismu.), *Umění* 24, 1976, s. 13–58.
- Stejskal, Karel:** Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 343 – 354.
- Stejskal, Karel:** Počátky gotického malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (věd. red. Rudolf Chadraba) I/1, 2, Praha 1984, s. 284 – 310.
- Stejskal, Karel:** *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978.
- Studnicková, Milada / Štěpánek, Pavel:** *Usuardovo Martyrologium z Gerony, aksimile stredovekého iluminovaného rukopisu vydané nakladatelstvím M. Moleiro Barcelone* (kat. výstavy v NK v Praze), Praha 1999.
- Suckale, Robert:** *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993.
- Swoboda, Karl Maria (Hrsg.):** *Gotik in Böhmen*, München 1969.
- Šámal, Jindřich:** Fresky v kostele sv. Matouše v Dobroměřicích, *Za starou Prahu* 14, Praha 1930, str. 39 – 40.
- Šmahel, František:** *Husitská revoluce*, I. díl, Praha 1993.
- Špráchal, Přemysl:** *Jenštejnové*, Vysoké nad Jizerou 2001.
- Tomek, Václav Vladivoj:** *Děje Univerzity pražské I*, Praha 1849.



- Tomek**, Václav Vladivoj: *Dějepis města Prahy*, III. díl, Praha 1875.
- Tomek**, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu Pražského IV*, Praha 1872.
- Uhlíř**, Zdeněk: *Nově objevený zlomek latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila*, in: <http://knihovna.nkp.cz/knihovna61/uhlir.htm>, vyhledáno 14. 7. 2006.
- Urbánek**, Rudolf: K české pověsti královské, *Časopis přátel starožitností českých XXV*, 1917, s. 77ad.
- Vidmanová**, Anežka (ed.): *Sestra Můza*. Praha 1990.
- Vítovský**, Jakub: *Nástěnná malba v letech 1370-1380 v Čechách* (Nepublikovaná diplomní práce na FF UK v Praze), Praha 1976.
- Vítovský**, Jakub: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby. *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 4. Praha 1980, s. 75–106.
- Vítovský**, Jakub: Nástěnné malby ze 14. století v pražské katedrále, *Umění XXIV*, 1976, s. 473n.
- Vítovský**, Jakub: Stavitel Karlova mostu Otto, *Zprávy památkové péče LIV*, s. 1 – 6.
- Vlček**, Pavel (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- Vlček**, Pavel / **Sommer**, Petr / **Foltýn**, Dušan (ed.): *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.
- Vlnas**, Vít: *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993.
- Vondráček**, Vladimír: *Nemoc arcibiskupa Jana z Jenštejna*, in: Jiří Rak / Jiří Žalman (ed.): *Jenštejn 1977. Sborník z pracovního zasedání historiků starších dějin*, Národní muzeum v Praze-Brandýs nad Labem 1978, s. 153-157.
- Všetečková**, Zuzana (ed.): *Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII – příloha*, 2006.
- Všetečková**, Zuzana / **Prix**, Dalibor, Kostel sv. Bartoloměje v Praze 9-Kyjích do počátku husitských válek, *Umění* 41, 1993, s. 231 – 258.
- Všetečková**, Zuzana / **Royt**, Jan: Mus Diabolica, *Umění XXXV*, 1987, s. 520n.
- Všetečková**, Zuzana: Arnestus of Pardubice and Wall Paintings, in: *Miscelanea musicologica* 37, 2003, s. 17-27.
- Všetečková**, Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, *Umění XLI*, 1993, s. 179 – 188.
- Všetečková**, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 157-168.

- Všetečková**, Zuzana: Gotické nástěnné malby v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství, *ARS* 1996, s. 133 – 141.
- Všetečková**, Zuzana: Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech, *Umění XLV*, 1996, s. 131-148.
- Všetečková**, Zuzana: Ikonographische Aspekte zu Moraldarstellungen der Wandmalereien in Zdětín, *Umění XL*, 1992, s. 290-300.
- Všetečková**, Zuzana: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě, *ARS* 37, 2004, s. 68-92.
- Všetečková**, Zuzana: *Marginálie k nově objeveným světcům na nástěnných malbách v kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze*, in: **Mudra**, Aleš / **Ottová**, Michaela (ed.): *Ars vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium vol. V, Praha 2006, s. 255 – 288.
- Všetečková**, Zuzana: Monumentální středověká malba, in: **Merhautová** Anežka (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, Praha 1994, s. 118 ad.
- Všetečková**, Zuzana: Nástěnné malby v domě „U kohouta“ čp. 2/I na Staroměstském náměstí v Praze, *Umění XLII*, 1994, s. 399 – 404.
- Všetečková**, Zuzana: *Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Kožlanech a P. Marie v Plané nad Mží*, in: **Fajt**, Jiří / **Laštovková**, Hana / **Štemberová**, Tatjana (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia*. Praha 1998, s. 88 – 95.
- Všetečková**, Zuzana: *Planá nad Mží. Kostel Nanebevzetí Panny Marie. Apoštolové a christologický cyklus*, in: Jiří **Fajt** (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530) II*. Praha 1996, kat. 22, s. 437 – 438.
- Všetečková**, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách. Průzkumy památek – Příloha*, 1999.
- Všetečková**, Zuzana: Středověké nástěnné malby v Českém Krumlově, *Průzkumy památek II*, 1999, s. 87 – 94.
- Vyskočil**, Jan Kapistrán: *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947.
- Wagner**, Václav: Nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, *Za starou Prahu IX*, 1922, s. 6 – 8.
- Weltsch**, Ruben Ernest: *Archbishop John of Jenstein (1348-1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-hussite Prague*, Hague 1968.
- Winter**, Zikmund: *Život a učení na partikulárních školách v XV. a XVI. století*, Praha 1901.

- z Brodu**, Ondřej: O vzniku Husitství, in: **Havránek**, Bohuslav / **Hrabák**, Josef / **Daňhelka**, Jiří a kol.: *Výbor z České literatury doby husitské*, díl I., Praha 1963, s. 428 – 435.
- z Jenštejna**, Jan: *O Nepsokvrněném početí* (přel. Václav Bahník), in **Vidmanová**, Anežka: *Sestra Můza*, Praha 1990, s. 439 ad.
- z Jenštejna**, Jan: *Tractatulus de potestate clavium* (ed. **Zítek**, Jan), Praha 1905.
- Zítek**, Jan (ed.): *Jan z Jenštejna – Tractatulus de potestate clavium*. Praha 1905.
- Zítek**, Jan: Kodex Jana z Jenštejna ve Vatikánské knihovně v Římě, *Památky archeologické a místopisné XX*, 1902-1903.
- Zvěřina**, Josef: *Teologie agapé*, 2. díl, Praha 1994.
- Život pana Jana, třetího arcibiskupa pražského, potom patriarchy alexandrijského* (přel. Milan **Kopecký**), in: *Jan Milíč a Jan z Jenštejna*, Žďár nad Sázavou 1999.

## 7. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. kostel sv. Apolináře v Praze, pohled od jihu z Vyšehradu. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
2. kostel sv. Apolináře, pohled od severovýchodu z Apolinářské ulice. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
3. kostel sv. Apolináře, severní hlavní vstup. Foto: Petr Skalický, 2007.
4. kostel sv. Apolináře, západní štít kostela se zaslepeným původním hrotitým oknem. Foto: Petr Skalický, 2007.
5. Johann Willenberg, kostel sv. Apolináře s kapitulními budovami, kolem 1600, kresba tuší na papíře. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
6. B. Werner, kostel sv. Apolináře od severovýchodu, kolem 1750, kresba tuší na papíře. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
7. Philipp van den Bossche, pohled na Prahu s kostelem sv. Apolináře, 1606, kolorovaná kresba, Göttingen – Kunstsammlung der Universität. Foto: [www.bildidex.de](http://www.bildidex.de).
8. Johann Georg Ringle, pohled na klášter alžbětinek Na Slupi, v pozadí na vršku kostel sv. Apolináře, po polovině 18. století podle kresby F. B. Wenera, mědiryt, Praha, Národní galerie. Foto: Petr Skalický, 2006.
9. anonym, plán porodnice U sv. Apolináře, pohled na severní průčelí porodnice a kostel, 1789, Státní ústřední archiv, sign. SMP P I 14/2. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
10. anonym, půdorysný plán adaptace budovy bývalé kapituly na porodnici, spolu s kostelem sv. Apolináře, 1789, Státní ústřední archiv, sign. SMP B III 1/3. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
11. kostel sv. Apolináře, zaměření severního průčelí. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.

12. kostel sv. Apolináře, zaměření půdorysu v úrovni přízemí. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
13. kostel sv. Apolináře, zaměření půdorysu v úrovni 1. patra. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
14. kostel sv. Apolináře, střechy. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
15. kostel sv. Apolináře, zaměření půdorysu věže v úrovni 2. a 3. patra. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
16. kostel sv. Apolináře, interiér, pohled od západu směrem k presbytáři. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
17. kostel sv. Apolináře, interiér, pohled od presbytáře ke kruchtě. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
18. kostel sv. Apolináře, interiér, pohled do klenby presbytáře. Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
19. (A, B) kostel sv. Apolináře, figurální hlavice (anděl s loktuší) třetí přípory od západu na jižní stěně presbytáře. A) Foto: Jan Dienstbier, 2007; B) Reprodukce z: Jan Muk / Luboš Lancinger, *Stavebně historický průzkum Prahy, Nové Město, kostel sv. Apolináře* (Pasport SÚRPMO), Praha 1980.
20. kostel sv. Apolináře, figurální hlavice (anděl s loktuší) přípory v severozápadním rohu presbytáře. Foto: Jan Dienstbier, 2007.
21. kostel sv. Apolináře, figurální hlavice (okřídlený lev) přípory v jihozápadním rohu presbytáře. Foto: Jan Dienstbier, 2007.
22. kostel sv. Apolináře, listová hlavice přípory v presbytáři, druhá od západu na severní stěně. Foto: Jan Dienstbier, 2007.
23. kostel sv. Apolináře, listová hlavice přípory na jižní stěně presbytáře. Foto: Jan Dienstbier, 2007.
24. (A, B) kostel sv. Apolináře, typická střední konzola klenby lodi. Foto: Jan Dienstbier, 2007.

25. kostel sv. Apolináře, jižní stěna lodi kostela, malby sousedící s triumfálním obloukem.  
Foto: Petr Skalický, 2003.
26. kostel sv. Apolináře, jižní stěna lodi kostela v pohledu od presbytáře. Foto: Petr Skalický, 2003.
27. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba s Kristem uprostřed kolegia apoštolů na jižní stěně lodi. Foto: Aleš Mudra.
28. kostel sv. Apolináře, severní stěna lodi. Foto: Aleš Mudra.
29. kostel sv. Apolináře, nástěnné malby Krista uprostřed kolegia apoštolů (jižní stěna) a Madony uprostřed sv. žen a sv. panen (severní stěna), stav po prvním restaurování Maxmiliánem Duchkem. Reprodukce z: *Památky archeologické XXXIII*, 1922 – 1923, tab. I.
30. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba světice (?) na jižní stěně lodi při triumfálním oblouku. Foto: Petr Skalický, 2003.
31. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba světice (?) na jižní stěně lodi při triumfálním oblouku, detail. Foto: Petr Skalický, 2003.
32. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba sv. Kryštofa na jižní stěně lodi. Foto: Petr Skalický, 2003.
33. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba čtyř evangelistů na jižní stěně lodi. Foto: Petr Skalický, 2003.
34. (A, B) kostel sv. Apolináře, A) detail evangelisty sv. Lukáše na jižní stěně lodi, B) detail okřídleného býčka v podnoží sv. Lukáše. Foto: Petr Skalický, 2003.
35. (A, B) kostel sv. Apolináře, A) detail evangelisty sv. Matouše na jižní stěně lodi, B) detail symbolu (člověk) v podnoží sv. Matouše. Foto: Petr Skalický, 2003.
36. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Šimon Zelót, sv. Juda Tadeáš a sv. Tomáš. Foto: Petr Skalický, 2003.
37. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Bartoloměj, sv. Jan a sv. Petr. Foto: Petr Skalický, 2003.
38. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Jan, sv. Petr, Kristus, sv. Ondřej a sv. Jakub Větší (Zebedeův). Foto: Petr Skalický, 2003.
39. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Ondřej, sv. Jakub Větší (Zebedeův) a sv. Filip. Foto: Petr Skalický, 2003.
40. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Matěj, sv. Jakub Menší (Alfeův) a Jidáš. Foto: Petr Skalický, 2003.
41. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštolý a Kristem na jižní stěně lodi, sv. Jakub Menší (Alfeův), Jidáš a sv. Matouš. Foto: Petr Skalický, 2003.

42. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detail sv. Šimona. Foto: Petr Skalický, 2003.
43. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detail sv. Judy Tadeáše. Foto: Petr Skalický, 2003.
44. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detail sv. Petra. Foto: Martin Kovář, 1999.
45. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detail sv. Jakuba Většího. Foto: Martin Kovář, 1999.
46. kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detail Krista. Foto: Martin Kovář, 1999.
47. (A – N) kostel sv. Apolináře, pás malby s apoštoly a Kristem na jižní stěně lodi, detaily proroků v arkádě v podnoží apoštolů a Krista na jižní stěně lodi. Foto: (A – H, K, M) Jan Dienstbier, 2007; (I, J, L, N) Petr Skalický, 2003.
48. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, směrem k východu obraz sv. Václava mezi anděly, v horní části stěny nástěnné malby sv. Václava a sv. Zikmunda. Foto: Aleš Mudra.
49. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, sv. Marta (v arkádě sv. Maximin či sv. Servác), sv. Máří Magdaléna (Lazar), sv. Alžběta (Zachariáš), Marie Salome (Zebedeus), Marie Kleofášova (Alfeus). Foto: Aleš Mudra.
50. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, sv. Anna Samodruhá (v arkádě Jáchym, Klofáš a Salomas), Madona Ochránitelka (sv. Josef) a Anežka Římská (v podnoží Anežčin mučitel Aspasius). Foto: Petr Skalický, 2003.
51. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, sv. panna (Apolena?), sv. Lucie (v podnoží Luciin mučitel konzul Paschasius), sv. Kateřina (císař Maxentius), sv. Markéta (prefekt Olybrius) a sv. Barbora (otec Dioscurus). Foto: Aleš Mudra.
52. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba sv. Václava mezi anděly, kterou na východě pokračuje pás malby s Madonou mezi světicemi (v podnoží světce bratr Boleslav I.). Foto: Petr Skalický, 2003.
53. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, detail sv. Alžběty. Foto: Martin Kovář, 1999.
54. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi světicemi, detail sv. Anežky. Foto: Martin Kovář, 1999.

55. kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi svěřicemi, detail druhé sv. panny (Apolena?) po levici Panny Marie. Foto: Petr Skalický, 2003.
56. kostel sv. Apolináře, detail obrazu sv. Václava mezi anděly. Foto: Petr Skalický, 2003.
57. (A – G) kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi svěřicemi, detaily mužů v arkádách pod sv. ženami Příbuzenstva Páně (po pravici Panny Marie a pod ní). Foto: Jan Dienstbier, 2007.
58. (A – G) kostel sv. Apolináře, pás nástěnné malby s Madonou Ochránitelkou mezi svěřicemi, detaily pokořených mužů-mučitelů v podnoží sv. panen po levici Panny Marie. Foto: Petr Skalický, 2003.
59. kostel sv. Apolináře, nástěnná malba sv. Václava mezi anděly, schématická rekonstrukce původní ikonografie a spojení obrazu se sousedním pásem s Madonou mezi svěřicemi.
60. kostel sv. Apolináře, sv. Dorota (?) v horní partii jižní stěny lodi. Foto: Jan Dienstbier, 2007.
61. kostel sv. Apolináře, sv. Václav v horní partii severní stěny lodi. Foto: Martin Kovář, 1999.
62. kostel sv. Apolináře, sv. Vojtěch v horní partii jižní stěny lodi. Foto: Martin Kovář, 1999.
63. kostel sv. Apolináře, sv. Zikmund v horní partii severní stěny lodi. Foto: Martin Kovář, 1999.
64. kostel sv. Apolináře, obraz se skupinou čtyř (?) světeckých postav (Navštívení Panny Marie, Smrt Panny Marie?) v horní partii jižní stěny lodi. Foto: Martin Kovář, 1999.



## SUMMARY

Chapter of St. Apollinaire was transferred to Prague from Sadská next to Nymburk town in 1364. Recent knowledge was showing that Karel IV. got an important role in foundation of that. I think, that there is a more important to highlight a role of Prague archbishops there. These mural paintings were perhaps ordered by the third Prague archbishop Johannes of Jenstein, at least he was probably participating on it. He was probably the most important medieval Latin writer in Bohemia. We also can recognise the original iconography of mural paintings in the church through his literary output. These paintings are not only illustrations of his literary output. They are even a way how to think about it. Their main idea is an united church with only head, Jesus Christ. His representative was St. Peter and his followers from papal throne. The style of these paintings is created by painting style of workers from Karlstein castle. They are showing court painting style from the end of seventies and beginning of eighties of 14. century as well. That's why we can say that they were done in the first half of eighties of 14. century. They are done in interim style. These paintings are the most important and the best done after court paintings (Karlstein castle, Na slovanech monastery and The Cathedral).

## RESUMÉ

Kolegiální kapitula sv. Apolináře byla roku 1364 přenesena do Prahy na Nové Město ze Sadské u Nymburka. Dosavadní bádání zdůrazňovalo pro založení roli císaře Karla IV. Domnívám se, že je potřeba pro život kapituly spíše zdůraznit roli pražských arcibiskupů. Nástěnné malby v kostele nepochybně objednal nebo aspoň z části ideově koncipoval třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. Ten patří mezi nejvýznamnější latinsky píšící autory středověku v Čechách. Skrze jeho literární tvorbu můžeme porozumět také originální ikonografii nástěnných maleb v kostele. Malby ovšem nejsou ilustrací jeho literární tvorby, ale partnerem, který specifickou výtvarnou řečí rozvíjí. Základní myšlenkou je jednotná církev s jedinou její hlavou Kristem. Jeho zástupcem na zemi byl sv. Petr a jeho následníci na papežském stolci. Malby jsou v jádru hluboce dogmatické. Zajímavá je i jejich výtvarná stránka. Jejich sloh vychází v jádru z tvorby malířů pracujících na hradě Karlštejně. Vedle toho ovšem malby odrážejí i dvorskou tvorbu konce 70. a počátku 80. let 14. století. Proto je můžeme nejlépe datovat do první poloviny 80. let 14. století. Jsou dokladem tzv. přechodného slohu.

Po dvorských realizacích (Karlštejn, Emauzy, katedrála) patří k tomu nejkvalitnějšímu, co v domácí malbě vzniklo.